

F

Fabbrica. 1. Dal vocabolo lat. *fāber* («artigiano» poi «fabbro»), che mostra una probabile connessione con la radice del verbo *facio* (fare), è derivato il termine *fabrica*, col significato di «arte del costruire, mestiere dell'artigiano», poi con il senso più specifico di «fucina, officina». Dal vocabolo latino sono derivati l'it. *fabbrica*; lo sp. *frágua*, il fr. *fabrique*; l'ingl. *factory* e il ted. *Fabrik*. Dal lat. *opificīna* (da *ops*, *opis*, «lavoro» congiunto alla radice di *facere*) sono derivate la voce dotta *officina*, indicante la bottega o la parte dell'arsenale per i lavori di legname e ferro, e l'allotropo popolare *fucina*. Un termine contiguo è quello di *arsenale* (fr. *arsenal*; ingl. *arsenal*; ted. *Das Arsenal*) che deriva dall'antico veneziano *arzanà*, che, attraverso la parola genovese *dàrsena* (*darsanà*), deriva dall'espressione araba *dar-sin-'a*, che significava «fabbrica, casa del mestiere». Anche la parola *industria*, dal lat. *struere* (elaborare, pianificare), che indicava all'inizio una capacità di compiere certe attività, ma anche la diligenza e l'impegno, passa poi ad indicare la struttura, l'insieme degli opifici, dei grandi edifici produttivi (fr. *industrie*; ingl. *industry*).

2. L'immagine mitica del fabbro e della sua forza, del potere di fondere e di gittare, rappresenta la fede nel progresso, nelle sue tecniche e nei nuovi materiali malleabili col fuoco. Le prime figure della mitologia legate all'industria sono quelle dei Dactili. I Dactili, che personificano le dita, erano fabbri e furono i primi a scoprire e a lavorare il ferro nel vicino monte Berecizio (**Diodoro Siculo**, V, 64; **Apollonio Rodio**, I, 509). **Ovidio**, nelle *Metamorfosi* (ca. 3-8 d.C.; IV, 281) ricorda che uno di loro, Celmi, fu trasformato in ferro perché aveva osato insultare Rea, patrona dei fabbri. Anche i Telchini furono fabbricatori di utensili: essi forgiarono il tridente per Posidone e il falchetto con cui Crono castrò il padre suo Urano. La letteratura sul fabbro si lega anche agli strumenti usati, ad es. la sega che il mito attribuisce a Dedalo. L'archetipo mitico della fabbrica compare in **Omero**, nell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.; Libro XVIII, 394-409), con la descrizione della costruzione delle armi di Achille nell'officina di Efesto. La fucina di Efesto, o Vulcano, il dio fabbro, aveva venti mantici che soffiavano giorno e notte. Efesto fu messo in rapporto con le fucine di Vulcano nelle Isole Lipari perché la principale sede del suo culto, Lemno, era anch'essa un'isola vulcanica e un getto di gas naturale che sgorgava dalla vetta del monte Moschilo. Anche **Platone** nel *Crizia* (sec. IV a.C.) evoca l'officina di Vulcano. Nei suoi lavori metallurgici, Efesto veniva aiutato dai Ciclopi. Questi vengono descritti come monocoli anche perché i fabbri ferrai spesso si coprivano un occhio con una benda per ripararlo dalle scintille (cfr. Robert **Graves**, *I miti Greci*, 1955, 3, 2).

Sempre Platone nel *Politico* (sec. IV a.C.; 279b-308d) offre l'immagine di una proto-industria nella metafora della tessitura e del tessitore che eseguono i lavori. A Roma, le fabbriche artigianali e le piccole industrie nascevano e si sviluppavano grazie alle disponibilità finanziarie delle famiglie ricche. **Plutarco**, in *Numa* (secc. I-II d.C.; XVII, 13), ricorda le associazioni e le piccole industrie di artigiani, soprattutto orafi, costruttori, bronzisti e ceramisti. Le grandi imprese industriali, come la tessitura, rimangono legate alla ricchezza terriera. **Cicerone** parla di associazioni di *opifices* (*Pro Flacco*, sec. I a.C.; 18). Esistevano in Roma anche officine servili, ossia officine di schiavi prigionieri che costituivano una minaccia per gli artigiani delle piccole imprese.

3. L'eredità germanica e celtica offrì al Medioevo il prestigio dell'artigiano magico e della metallurgia. Fabbri erano personaggi come Sant'**Eligio**, la cui *Vita* (sec. VII) sottolinea che fu fabbro e orafo valentissimo. La figura del fabbro magico compare nel poemetto anglosassone *Il lamento di Deor* (sec. V d.C.). Nelle prime due strofe è rievocato Weland, il mitico fabbro ricordato anche nel *Beowulf* (secc. VII-VIII), abile nel forgiare gioielli e armi, e costretto a lavorare per il re Nithhad che gli ha reciso i tendini delle ginocchia perché non fugga. Un'altra figura di fabbro è quella di Regin nella norvegese *Saga dei Vol-sunghi* (sec. XIII). Il fabbro di Finlandia che costruisce la spada dell'eroe Kalevide compare nelle leggende finniche del *Kalevipoeg*, raccolte e pubblicate tra il 1836 e il 1861. Al mito germanico attinge anche Richard **Wagner** per la figura del fabbro Mime nell'*Oro del Reno* (1853). Il nano Alberich rapisce alle figlie del Reno l'oro che esse custodivano e se ne fa forgiare dal fabbro Mime l'anello e la spada. Wotan e Loge scendono nelle viscere della terra, dove i Nibelunghi hanno le loro fucine (Nibelheim), per recuperare l'anello. Diciotto incudini prescritte dalla partitura, situate entro le scene (9 piccole; 6 più grandi e 3 molto grandi), con alternanza di figurezioni, picchiano e ribadiscono il *leitmotiv* dei Nibelunghi: è il «tema della fucina», che riproduce il ritmo martellante dei fabbri al lavoro nelle fucine (atto II). In *Sigfrido* c'è un'altra scena significativa, costruita sul «tema della spada». Sigfrido recupera i frammenti della spada Nothung, raduna nella fucina una grande quantità di carbone, l'accende e comincia il lavoro di ricomposizione dei frammenti della spada. La scena è costruita musicalmente sul tema del «lavoro», intervallato dal suono del martello sull'incudine. L'atto stesso del lavorare, faticando, sudando, viene esaltato come evento magico, capace di trasformare la materia (atto I).

4. Per esprimere il movimento tumultuoso dei dannati e dei demoni della bolgia dei barattieri (*Inferno*, XXI,

1-21), **Dante Alighieri** fa riferimento ai gesti frenetici dei lavoratori delle fabbriche dell'arsenale di Venezia. L'ampia similitudine dell'«Arzanà de' Veneziani» esprime una realtà vista e osservata nei suoi particolari tecnici. In particolare, la «pece» o «pegola» spessa e vischiosa e ardente è immagine tratta dalle grandi caldaie di pece che bollivano giorno e notte nell'arsenale. Nel Medioevo, si registrano le prime situazioni di conflitto sull'uso e il controllo della tecnologia per la produzione. In un celebre passo del romanzo *Ivano o il cavaliere del leone* (ca. 1180), **Chrétien de Troyes** mostra le sventurate tessitrici di seta sfruttate nel castello della «Pesme-Aventure» (la pessima avventura) da colui per il quale lavorano. Nel primo Rinascimento si sviluppano anche le prime industrie minerarie di una certa consistenza. Georg **Agricola** nel suo *De re metallica* (1556) sottolinea il bisogno di costruire utensili metallici per potere scavare nelle profondità della terra a cercare minerali nascosti. All'uopo illustra la necessità di potenziare i mulini e le segherie a energia idraulica. Le grandi macchine con ingranaggi diventano così parti necessarie delle nuove industrie e centri focali attorno a cui si vengono organizzando e istituzionalizzando nuove forme di vita quotidiana. La meccanizzazione del mondo come schema concettuale aveva alla base l'istituzionalizzazione della tecnologia della macchina come parte integrante del nuovo modello economico. Nello stesso torno di anni Heinrich Cornelius **Agrippa** nel *De incertitudine et vanitate scientiarum* (1527) ripete critiche morali contro le attività minerarie. John **Evelyn** nel suo *Fumifugium* (1661) manifesta una consapevolezza per l'aumento dei vapori fuliginosi e sudici causati dalla combustione del carbon fossile che serviva alle attività economiche nelle loro fucine e forni. Nel sec. XVII l'immagine tradizionale dell'industria umana è fortemente condizionata dalle nuove idee meccanicistiche che formulano il bisogno di penetrare nei recessi e fessure della natura alla ricerca dei suoi segreti, nell'intento di migliorare la sorte dell'uomo. Nella *Nuova Atlantide* (1627) di Francis **Bacon**, la Casa di Salomone diventa un modello di un centro di ricerca che mantiene laboratori separati per lo studio dell'arte mineraria, dei metalli. Le origini del sistema di fabbrica intesa in senso moderno, come complesso industriale, si trovano già verso la fine del sec. XVII nella concentrazione e nell'organizzazione del lavoro nelle fabbriche di seta e nella meccanizzazione della filatura per mezzo di mulini a ruota idraulica. Ma soltanto quando lo scozzese James **Watt** costruisce i primi modelli di macchina a vapore (tra il 1781 e il 1782) la fabbrica raggiunge il suo potenziale industriale.

5. La fabbrica acquista uno spazio consolidato, regolare e continuo nella letteratura a partire dalla seconda metà del Settecento, quando in Inghilterra si sviluppa la cosiddetta Rivoluzione industriale. A questo riguardo, sono significativi i diari dei viaggiatori nella Londra industriale. Le *Lettere odeporeiche* (1780) di Angelo **Gualandris**, le *Lettere sopra l'Inghilterra, la Scozia e l'Olanda* (1790) di Luigi **Angiolini** e le *Relazioni sui progressi delle manifatture in Europa* di Marsilio **Mandriani** hanno un illuministico entusiasmo per la potenza e per la prosperità britanniche e si occupano in modo programmatico delle novità e curiosità industriali provenienti dalle aree britanniche e del nord Europa. Nel *Giornale del viaggio d'Inghilterra negli anni 1787-88* (1817, postumo) di Carlo Gastone della Torre di **Rezzonico**, si registrano i fenomeni maggiori della Rivoluzione industriale: non solo la vastità e varietà dell'attività manifatturiera e delle fabbriche di «acciai», non solo l'esistenza di nuovi centri,

come Birmingham, esclusivamente fondati sulle fabbriche che crescono con vertiginosa rapidità, ma anche il fenomeno della meccanizzazione della produzione industriale. Rezzonico (vol. IV, pp. 106-108) per descrivere le località dominate dalle fonderie e dalle fabbriche metalurgiche ricorre a immagini virgiliane e dantesche in modo da trasformarle in paesaggi infernali; immagini mitiche che cercano in qualche modo di assimilare lo *choc* della novità e della bruttezza.

6. Nella prima metà dell'Ottocento la società e l'economia dell'Europa occidentale subiscono una trasformazione profonda per opera della Rivoluzione industriale. L'elemento che finisce per diventare essenziale nel nuovo processo di produzione è il sistema della *fabbrica accentrata*, dove gli operai nella fabbrica lavorano insieme, con l'ausilio di mezzi meccanici. Le condizioni di lavoro e di vita della massa sempre crescente di operai salariati furono un fatto nuovo che ebbe enorme importanza nella vita sociale e politica. La concentrazione sul luogo di lavoro, la vita in comune in grandi agglomerati urbani favorirono la solidarietà operaia e le prime forme di organizzazione. I moti che si manifestarono nel 1811 con assalti alle fabbriche e distruzione delle macchine presero il nome di *luddismo* dal loro capo e organizzatore, Ned Ludd. Uno degli aspetti più rilevanti della nuova industria fu lo sfruttamento indiscriminato della massa operaia. Robert **Owen** fu tra i primi a richiamare l'attenzione sui danni irreparabili arrecati allo sviluppo fisico e mentale dei bambini da un prolungato orario di lavoro nello stabilimento di New Lanark. Le condizioni degli operai erano aggravate dal fenomeno dell'urbanesimo, cioè della vita fuori dalle fabbriche. Nel 1844 Friedrich **Engels** pubblica la sua denuncia delle condizioni delle classi lavoratrici in Inghilterra (*La situazione della classe operaia in Inghilterra*), richiamando l'attenzione sulle strutture urbane inadeguate ad assicurare un livello decente di vita alle famiglie degli operai delle fabbriche londinesi. Charles **Fourier** ne *Il Nuovo mondo industriale e societario* (1829) e *La falsa industria* (1836) propone come modello della nuova organizzazione della società i «falansteri», utopistiche comunità che avrebbero dovuto realizzare l'armonia sociale, dedicandosi alle attività agricole. Nel sottolineare il pericolo dell'alienazione insito nello sviluppo del mondo industriale, Fourier anticipava importanti concetti di psicologia sociale. Nel 1841, Louis **Blanc** pubblica *L'organizzazione del lavoro*, in cui prospetta l'istituzione di fabbriche finanziate dallo Stato e gestite dai lavoratori. Karl **Marx** e Friedrich Engels nel *Manifesto del partito comunista* (1848) denunciano il processo di crescente impoverimento cui era sottoposta la grande massa dei lavoratori delle fabbriche e il loro asservimento al padrone della fabbrica.

7. Se la fabbrica indica sia il complesso delle attività relative alla produzione di beni che i problemi e le trasformazioni sociali ad essa connesse, alla facile mitizzazione dell'industrialismo s'affianca ben presto un dibattito critico che svela i risvolti negativi del progresso tecnologico. In *Sibilla o le due nazioni* (1845), il romanzo del futuro primo ministro conservatore Benjamin **Disraeli**, l'unione in matrimonio tra Egremont, l'aristocratico illuminato, e Sybil, che soltanto in teoria è una figlia del popolo ma in realtà è un'aristocratica spogliata dei suoi beni, celebra l'unione tra proprietà agricola e industriale. Shirley (1849) di Charlotte **Brönte** si svolge nel periodo delle lotte luddiste e racconta la furia devastatrice delle masse operaie. Alla Brönte interessa mostrare non tanto la nascita della società industriale che trasforma i rapporti tra operaio e fabbrica, quanto la dimensione apocalittica

connessa alla distruzione dell'ordine sociale, qui rappresentata dalle finestre della fabbrica che nella scena dell'assalto notturno vanno in frantumi. Alla figura del capo della rivolta, Moses Barraclough, predicatore luddista, che guida operai ribelli non coscienti dei propri diritti, si contrappone la figura dell'operaio William Farren, uomo pieno di dignità ma ligio al dovere, intelligente e intraprendente, ma non violento. Fra i romanzi che hanno come tema di fondo la vita industriale c'è il celebre *Tempi difficili* (1854) di Charles **Dickens**, ambientato tra le fabbriche di Coketown. Nel romanzo, c'è un evidente linea di metaforizzazione della tecnologia, in senso orrorifico: dalle ciminiere delle fabbriche escono mostruosi serpenti di fumo (*monstruous serpents of smoke*); e le stesse macchine di produzione appaiono come elefanti presi da follia malinconica. Elizabeth **Gaskell** invece è mossa da un diverso atteggiamento e pone al centro del suo romanzo *Mary Barton* (1848) la figura di un operaio e non la terribile immagine della folla anonima. Anche George **Eliot**, nel romanzo *Felix Holt* (1866), opponendosi all'equazione che persisteva nell'età vittoriana tra classi lavoratrici e ritorno alla barbarie, attribuisce al protagonista Felix il ruolo di portavoce degli operai «illuminati».

8. I romanzi che affrontano il tema della fabbrica si propagano di nazione in nazione con il diffondersi dello sviluppo tecnologico. In Francia, il problema sociale connesso allo sviluppo del capitalismo industriale porta le classi lavoratrici a vivere in condizioni miserevoli in grossi e degradanti agglomerati urbani. Émile **Zola** ne *L'ammazzatoio* (1877) mostra gli effetti devastanti di un lavoro servile e ripetitivo, il degrado fisico e morale dell'individuo, ridotto a mera appendice della macchina. La metafora meccanico-industriale torna in un altro suo celebre romanzo, *Germinale* (1885), ambientato nel mondo «estremo» della miniera, un vero e proprio mostro che si nutre di carne umana. Ne *L'inferno sociale* (1882) di Yves **Guyot**, gli operai in rivolta sono trascinati dal provocatore Lèchepigne alla distruzione delle macchine. Anche il romanzo popolare di Hector-Henri **Malot**, *In famiglia* (1893), tratta dei problemi sociali connessi al lavoro in fabbrica. Nel villaggio di Maraucourt, dove tutti gli abitanti sono, chi più chi meno, occupati nelle fabbriche del signor Paindavoine, la protagonista cerca di sensibilizzare il padrone al problema dell'assistenza operaia, in quei tempi molto trascurata. In Germania, nel romanzo di Wilhelm **Raabe** *Il pastore della fame* (1864), la fame simbolica di verità del protagonista si specchia nella fame autentica degli operai. Quando tre operai vengono uccisi in una dimostrazione, il protagonista Hans, precettore di un ricco proprietario di fabbriche, protesta tanto vivamente da essere licenziato. In *Incidine e martello* (1869) Friedrich **Spielhagen** segue la redenzione di Giorgio Harwick che in prigione sotto la guida del direttore delle carceri impara a conoscere il valore del lavoro. Una volta libero, divenuto padrone e direttore di una fabbrica, trasforma in maniera radicale il rapporto che intercorre tra datore e prestatore di lavoro, rendendo gli operai partecipi degli utili. Principale esponente di una letteratura proletaria nata intorno all'ultimo ventennio dell'Ottocento è Max **Kretzer**, primo operaio-scrittore della letteratura tedesca. Il suo *Meister Timpe* (1888) è la storia di un proprietario di una modesta fabbrica, della lotta impari delle braccia contro le macchine e delle incerte aspirazioni del socialismo nascente. Sulle vicende degli operai della fabbrica di Dreissiger in lotta contro la fame e la miseria è il dramma *Tessitori* (1892) di Gerhart **Hauptmann**.

9. Per quasi tutto l'Ottocento, l'Italia si trova in una condizione di ritardo rispetto agli altri paesi industrializzati dell'Occidente. Giacomo **Leopardi**, nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*, pone «l'Anglia [...] con le macchine sue», il vapore, l'industria navale e tessile e quella delle armi al centro di una parodica celebrazione: l'industria è lo strumento che darà agli uomini la «felicità» che consiste nella prosperità economica, ma al contempo consentirà al male di estrinsecarsi in nuove e più temibili forme: guerre, epidemie. La rappresentazione delle fabbriche della seta ne *I promessi sposi* (1822-40) di Alessandro **Manzoni** rimanda piuttosto ad un'attività paleo-industriale. La seta rende possibile l'ambientazione rurale di base delle vicende del romanzo e, nello stesso tempo, proprio in quanto industria, quell'elemento di proiezione verso il futuro. La raffigurazione dell'industria serica lombarda è filtrata attraverso le vicende dei protagonisti, le cui occupazioni ben rappresentano le condizioni del lavoro. Sul finire dell'Ottocento si affermano le prime figure di imprenditori, operai ed emigranti. *Portafoglio d'un operaio* (1871) di Cesare **Cantù** narra le vicende lavorative di Sabino, primo meridionale operaio emigrato al Nord, inserito nel piccolo esercito di operai di una moderna manifattura. In *Cecchino dal zero al milione. Romanzo industriale* (1889), Lauro **Bernardi** eleva un orfanello napoletano, Cecchino, da operaio al rango di industriale che arriva a fondare una propria fabbrica. Cantù e Bernardi celebrano l'anima eroica con cui il lavoro porta l'operaio a diventare padrone di una fabbrica e fanno da contraltare ai fallimenti degli industriali nei romanzi di Emilio **De Marchi**.

10. Dal punto di vista dell'iconografia, il tema della rappresentazione della fabbrica inizia in Inghilterra già nel XVIII secolo. *Lavoro e neghittosità* (1747) si intitola una serie di incisioni di William **Hogarth** dedicate agli imprenditori e proprietari di fabbriche nella Londra della prima metà del Settecento. Quelle di Joseph **Wright** sono pitture attente alla novità della fabbrica e dei suoi rapporti con la vita, non descrivono gli strumenti operativi ma piuttosto rappresentano una condizione sociale. Tra gli esempi di rappresentazione del lavoro in fabbrica nella pittura ottocentesca, citiamo *Ferro e carbone* (1860) di William Bell **Scott**, che raffigura al centro del quadro operai che sollevano grossi martelli sullo sfondo di ferrovie e fabbriche della città di Northumberland, importante cantiere industriale. Adolph **Menzel** è uno dei primi a guardare con meraviglia all'interno di una fabbrica metallurgica, in *Laminatoio e fonderia* (1875, conservato a Berlino, Nationalgalerie). Egli inventa, per celebrare il cinquantenario delle fonderie Krupp, l'allegoria dell'Industria, con le ali e con in mano lo scettro capace di governare la nuova forza e il nuovo benessere e con ai suoi piedi due cannoni (1912). Altre celebri tele di soggetto industriale sono *Il tessitore bretone* (1888) di Paul **Sérusier**, che rappresenta gli impianti della tessitura; *I molatori* (1885) di Ferdinand **Guedry** (conservato a St. Etienne, Musée d'art et industrie) e il dipinto *La fonderia* (1899, Otterlo, Risksmuseum Kröller-Müller) di Maximilian **Luce**, con la rappresentazione dell'acciaieria e della fonderia di Charleroi, in Belgio. Altre celebri rappresentazioni industriali si trovano nella pittura di Umberto **Boccioni** (*Officina a Porta Romana*, 1908; *Studio di periferia*, 1909) e Guido Balsamo **Stella** (*Officina*, 1910; *Fabbrica a Magdeburgo*, 1912). Nella pittura metafisica di Giorgio **De Chirico** gli elementi della civiltà industriale acquistano lo stesso valore delle antichità greche: le torri delle officine equivalgono a colonne doriche, le fabbriche nella loro simmetria sono simili a strutture

classiche greco-romane. In tempi recenti, la *Pop-Art* ha tentato un assorbimento estetico dei materiali di alto-forno, rottami di ferro, scarti di lavorazione siderurgica, risultati di processi di fusione e altri oggetti industriali.

11. All'aprirsi del Novecento, l'esplicita volontà del futurismo di offrire una risposta valida a integrare uomo e industria trova una significativa espressione nel *Poema non umano dei tecnicismi* (1940) di Filippo Tommaso **Marinetti**. La fabbrica, considerata nell'ambito del suo processo meccanico, vive come scena di un rito che coinvolge esclusivamente i processi della materia e relega l'uomo («gli 11 operai visibili») alla funzione di spettatore o di elemento impassibile. I ritmi di lavoro e di produzione nell'officina vengono antropomorfizzati e la materia industriale diviene essere vivente: la fabbrica è così la sola e assoluta protagonista del processo produttivo. Secondo il fondatore del *Futurismo*, la letteratura ha il compito di cantare la fabbrica (luogo ideale dove lavorano «fierissimi fucinatori» e «falange dell'industria») e i prodotti del lavoro industrializzato: «canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche [...] le officine appese alle nuvole dei contorti fili dei loro fumi». Una immagine negativa e distruttiva della fabbrica compare in *La giungla* (1906) di Upton **Sinclair**. Il romanzo segue la parabola di una famiglia di lituani scagliati nel vortice di una Chicago degli anni tra Ottocento e Novecento. In primo piano, campeggia la gigantesca fabbrica dei macelli: una città dentro la città, se non addirittura la città-fabbrica che ingloba e contiene la città. La fabbrica dei macelli di Chicago rappresenta la quintessenza dello sviluppo industriale di una America da poco divenuta grande potenza capitalistica. I macelli avrebbero ispirato Henry Ford e la sua «catena di montaggio» strutturata all'insegna della massima razionalità e produttività, su cui torna in pagine di violenta dissacrazione e denuncia il *Viaggio al termine della notte* di Luis Ferdinand **Céline**. Il romanzo ... & C. (1917) di Jean-Richard **Bloch**, fortemente segnato dalle esperienze della guerra franco-tedesca del 1870, racconta l'epopea della famiglia ebreo-alsaziana Simler che trasporta la sua fabbrica in Normandia, scegliendo la Francia sconfitta come patria. A Gustave **Geoffroy**, che ne *L'apprendista* (1904) e *Cecile Pommier* (1923) ritrae le figure di piccole operaie, si riallaccia, alla fine degli anni '30, la corrente del «romanzo populista» il cui capolavoro è *l'Albergo del Nord* (1929) di Eugène **Dabit**. L'albergo che dà il titolo al romanzo ospita gli operai di una fabbrica le cui esistenze sembrano confondersi, a causa delle condizioni di lavoro identiche per tutti, in un'unica *routine* meccanica: alzarsi, andare in fabbrica, mangiare, coricarsi. Nel romanzo *I poveri* (1917), Heinrich **Mann** rappresenta i rapporti tra capitalisti e operai, mettendo alla berlina la società tedesca del periodo guglielmino, attaccando tanto l'aristocraticismo quanto l'ideologia piccolo-borghese. Franz Biberkopf, il protagonista di *Berlin Alexanderplatz* (1929) di Alfred **Döblin**, realizza la propria integrazione sociale solo nella completa remissione alla volontà della fabbrica e non attraverso i piccoli lavori autonomi che aveva dapprima intrapreso. L'ultima opera di Thomas Mann, *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* (1955), è una parodia dell'Europa anteriore al 1914: il cavaliere d'industria Krull vi svolge il ruolo di ultima incarnazione dell'uomo-artista catapultato nelle contraddizioni del mondo capitalistico.

12. Nell'Unione Sovietica degli anni '20 l'arte, funzionale al processo di produzione, ha il compito di avvicinare il lettore al processo di industrializzazione e di collettiviz-

zazione. Il capolavoro della «prosa produttivistica» è *Cemento* (1925) di Fëdor Vasil'evic **Gladkóv**, in cui un operaio comunista reduce di guerra, vincendo l'inerzia dei contadini, degli altri operai e le lentezze burocratiche, rimette in funzione il cementificio da cui dipende il benessere dell'intera comunità. L'opera che affronta in maniera più completa e problematica i processi storici attraverso le vicende di una fabbrica è *L'affare degli Artamonov* (1925) di Maksim **Gor'kij**. L'ascesa e la caduta di una famiglia russa nel volgere di tre generazioni, dal periodo delle riforme di Alessandro II (1860) alla rivoluzione russa del 1917, è la metafora delle tre fasi del capitalismo russo, dalla fine del regime feudale all'affermazione dell'idea rivoluzionaria. La fabbrica ha ispirato anche opere di fantascienza. Lo scrittore ceco Karel **Čapek**, nel romanzo *La fabbrica dell'assoluto* (1922), narra della distribuzione nelle fabbriche di una macchina capace di scomporre la materia e di liberare il cosiddetto Assoluto; nel dramma *RUR* (1920) ripropone, invece, il *topos* della rivolta degli operai, con la differenza che qui siamo in presenza di uomini artificiali (i robot) che si ribellano contro il direttore della fabbrica che li produce. La presenza della fabbrica si fa allusiva o allegorica nel romanzo di Hermann **Kasack**, *La città oltre il fiume* (1947), figurazione per assurdo della società: ad una fabbrica che costruisce le pietre ne è affiancata una che la pietre le spacca per fornire materiale alla prima.

13. Il romanzo italiano opera interessanti incursioni nel mondo industriale. Inaugura la rappresentazione dei personaggi dell'industria nella narrativa il romanzo *Tre operai* (1934) di Carlo **Bernari**. Qui, i protagonisti sono fortemente individuati nei loro problemi personali, e la fabbrica vi compare sullo sfondo, come luogo di lotta e di conflitti. La fabbrica, invece di essere il luogo di aggregazione degli operai, è il punto di riferimento esterno al romanzo di situazioni che riguardano angosce, dubbi, debolezze, crisi esistenziali. In *Il capofabbrica* (1935) di Romano **Bilenchi**, la fabbrica conserva l'immagine disumana nella quale la confina il marxismo. Nel racconto giovanili di Cesare **Pavese**, la città è dominata da fabbriche enormi che sovrastano le masse grigie delle case emettendo un fumo torbido che si addensa (*Trilogia delle macchine*, in *Lotte di giovani*, 1928). In *Paesi tuoi* (1941), si racconta lo scontro tra la modernità del lavoro meccanico nella grande città e i segreti e i miti ancestrali della campagna. In un altro suo romanzo, *Il compagno* (1947) invece, Pavese rappresenta il mondo operaio, le officine meccaniche di Roma, città per molti aspetti ancora lontana dal grande sviluppo industriale del Nord. L'industria è rappresentata nei romanzi di Ottiero **Ottieri**: *Tempi stretti* (1957) e *Donnarumma all'assalto* (1959). Nel primo romanzo, siamo ancora nei termini di una rivoluzione industriale alla vigilia dell'automazione in cui si racconta la situazione delle operaie poste di fronte ai problemi dei tempi sempre più ridotti di lavoro e di cottimo, con le inevitabili proteste e lo sciopero. Nel secondo, si assiste al drammatico scontro fra l'organizzazione razionale del lavoro in fabbrica e la forza istintiva e lo slancio vitale di Donnarumma. La fabbrica è vista dal di fuori, come luogo di produzione industriale da rendere sempre più rapida, mentre Donnarumma si contrappone alla razionalizzazione dei processi di produzione per lui incomprensibili. In altri romanzi a sfondo industriale come *Il capofabbrica* di Romano Bilenchi, *Il capolavoro* (1961) di **Davi**, *La costanza della ragione* (1963) di Vasco **Pratolini** e *Il padrone* (1965) di Goffredo **Parise**, la fabbrica è vista come il microcosmo di tutte le esperienze umane necessarie per giungere alla

maturità. Appartengono alla letteratura anche testimonianze documentaristiche come *Operai del Nord* (1957) di Elio **Vallini**, *Inchiesta alla FIAT* (1960) di Giovanni **Carocci**, o il numero della rivista «Il Menabò» diretta da Italo **Calvino** e Elio **Vittorini** su letteratura e industria, che ospita una vasta rassegna di autori (n. 4, 1961). Nelle descrizioni delle fabbriche e delle centrali termoelettriche ne *Le meraviglie d'Italia - Gli anni* (1964) e nelle pagine di divulgazione tecnica di Carlo Emilio **Gadda**, si trovano connessioni tra l'esercizio delle macchine in fabbrica e l'umano, in cui intervengono fattori di empatia tra uomo e macchina.

14. Nella piena età del «romanzo industriale», il Franco **Fortini** di *Per una storia dell'industria* (1965) da un lato e il Pier Paolo **Pasolini** delle *Poesie in forma di rosa* (1961-64) dall'altro si collocano in una zona intermedia che separa il mito delle buone qualità borghesi dalla storia della sua sconfitta, la fede nel futuro capitalista dalla sfiducia nella tecnica e nel suo pervertibile uso. L'incontro tra industria e poesia costituisce uno dei motivi portanti della visione di Leonardo **Sinisgalli**. Egli accosta suggestivamente la fabbrica e le grandi basiliche (*L'operaio e la macchina*, in «Pirelli», n. 2, 1949). La sua esperienza, affidata a testi come *Quaderno di geometria* (1936), *Ritratti di macchine* (1937), *Furor mathematicus* (1944) e agli interventi sulle riviste «Pirelli» e «Civiltà delle macchine», si pone come spartiacque tra i due universi, quello poetico e quello tecnologico. Il tentativo di avvicinare l'universo della poesia e della tecnologia e porre le basi per una utopica comunità fu compiuto da Adriano **Olivetti**, in *Città dell'uomo* (1960): un'utopia tesa a coinvolgere la fabbrica e l'organizzazione del lavoro in un progetto che includesse anche l'ordine sociale e familiare. Nel poemetto *Una visita in fabbrica* (1958) di Vittorio **Sereni**, la fabbrica non appare nella sua oggettività tecnica ed economica, quanto nel riflesso soggettivo dello sconcerto e della speranza degli operai. Gli scenari della fabbrica rappresentano uno sfondo ideale per rivelare lo stato psicologico di chi opera al suo interno. Natalia **Ginzburg**, ne *Le voci della sera* (1961), mette in scena la storia di una famiglia di industriali, ritratti non nella specificità del lavoro in fabbrica e delle operazioni di produzione, ma nei caratteri, nelle debolezze e nelle sconfitte esistenziali, in quella condizione individuale che è fuori della fabbrica, anche se nasce dalla condizione sociale e di lavoro dei personaggi. Molti romanzi di Paolo **Volponi** sono ambientati nel mondo delle fabbriche. Albino Saluggia, protagonista del romanzo *Memoriale* (1962), è la figura di un irriducibile al sistema dell'industria. Contro la modernità razionale della fabbrica, Albino oppone la tradizione contadina da cui proviene. La fabbrica è il luogo dell'organizzazione più attenta del sistema perfettamente ordinato alla produzione e al benessere dei dipendenti in funzione di tale ritmo produttivo, ma tra la vita e la fabbrica ci sono conflitti e di conseguenza l'industria finisce per creare una realtà innaturale in cui l'uomo perde se stesso. Il volto distruttivo dell'industria compare in *Corporale* (1974). Qui, l'industria è vista come una mostruosa organizzazione mondiale di oppressione e di sfruttamento. Ne *Le mosche del capitale* (1989), la fabbrica finisce per essere un termine emblematico di opposizione e il protagonista, che è un uomo dell'industria, si propone come il nemico che, conoscendo i particolari meccanismi del sistema, cerca di danneggiare, di sabotare il funzionamento di questa dall'interno.

15. Per la cinematografia, la fabbrica appare un tema ricco di sviluppi, soprattutto per la loro connessione con

il tema degli operai. Due importanti opere lo dimostrano: *Metropolis* (1927) di Fritz **Lang** (tratto dal romanzo di Thea von **Harbou**) e *Tempi moderni* (1936) di Charlie **Chaplin**, che battono soprattutto sul motivo dell'alienazione del lavoro degli operai. Nel primo turbe di uomini-schiavi attendono macchinari giganteschi e colossali; nel secondo, Charlot è un operaio di un grande complesso industriale che, estenuato dal ritmo frenetico del lavoro, perde la ragione. *Sciopero* (1925) di Sergej **Eisenstein** inaugura il filone delle ingiustizie patite dagli operai, che trovano una redenzione sociale nell'abbraccio del leninismo. In una fabbrica della Russia pre-rivoluzionaria, il suicidio di un operaio ingiustamente punito provoca lo sciopero degli operai, già da tempo in agitazione per l'esiguità dei salari. L'episodio *Renzo e Luciana* (1962) di Mario **Monicelli**, nel film *Boccaccio '70*, racconta le problematiche familiari degli operai (la vicenda è tratta dal racconto *L'avventura di due sposi* di Italo **Calvino**, collaboratore alla sceneggiatura, del 1962). Lo stesso regista torna su temi «operaistici» nel film storico sul protosocialismo dell'Ottocento, ambientato in una fabbrica tessile di Torino: *I compagni* (1963). In *Deserto rosso* (1964) di Michelangelo **Antonioni**, la fabbrica assume la valenza di elemento mostruoso del paesaggio prodotto dalla società contemporanea e assieme diventa l'emblema stesso dell'alienazione dell'uomo. Il film, con le lunghe analitiche riprese del paesaggio industriale di Ravenna, dimostra il mutamento radicale che l'industria ha portato, costituendo nuove prospettive paesistiche. Ludovico Massa, detto Lulù, operaio in una fabbrica metalmeccanica, è il protagonista de *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio **Petri**, con Gian Maria Volontè. Lulù, impegnato come gli altri compagni in una frenetica lotta coi tempi di lavorazione, sogna di un muro da abbattere oltre il quale c'è il paradiso della classe operaia. Una lettura grottesca della vita degli operai offre il film *Mimi metallurgico ferito nell'onore* (1972) di Lina **Wertmüller**, con Giancarlo Giannini. *Norma Rae* (1979) di Martin **Ritt** è un film di denuncia delle condizioni di vita degli operai di una fabbrica tessile dell'Alabama. La giovane protagonista si batte per la costituzione di un sindacato e finisce in prigione per un gesto di rivolta compiuto nella fabbrica. Anche il documentario *Roger e Io* (1989) di Michael **Moore** è una inchiesta sulla disastrosa chiusura della grande fabbrica di automobili di Flint, nel Michigan, ad opera di Roger Smith, presidente della General Motors. Da ricordare, infine, *Dancer in the Dark* (2000) di Lars **Von Trier**, incentrato sulla storia di una giovane operaia, Selma, a cui vengono rubati i risparmi accumulati nel tempo con turni notturni e di massacranti ore di lavoro straordinario.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Beowulf* (secc. VII-VIII); «Civiltà delle macchine», rivista (1953-1979); *Il lamento di Deor* (*Deor's Complaint*, sec. V d.C.); «Il Menabò», rivista (1959-1967); «Pirelli», rivista (1948-1972); *Saga dei Volsunghi* (*Völsungasaga*, sec. XIII).

Agricola, G., *De re metallica* (1556); Agrippa, H.C., *De incertitudine et vanitate scientiarum* (1527); Angiolini, L., *Lettere sopra l'Inghilterra, la Scozia e l'Olanda* (1790); Antonioni, M., *Deserto rosso*, cinema (1964); Bacon, F., *La nuova Atlantide* (*The New Atlantis*, 1627); Bernardi, L., *Cecchino dal zero al milione. Romanzo industriale* (1889); Bernari, C., *Tre operai* (1934); Bilenchi, R., *Il capofabbrica* (1935); Blanc, L., *L'organizzazione del lavoro* (*L'organisation du travail*, 1841); Bloch, J.-R., ...& C. (*...Et Cie*, 1917); Boccioni, U., *Officina a Porta Romana*, pittura (1908); Boccioni, U., *Studio di periferia*, pittura (1909); Brönte, C., *Shirley* (1849); Calvino, I., *L'avventura di due sposi* (1962); Cantù, C., *Portafoglio d'un operaio* (1871); Čapek, K., *La fabbrica dell'assoluto* (1922); Čapek, K., *RUR* (*Rossum's Universal Robots*, 1920); Carocci, G., *Inchiesta alla FIAT* (1960); Céline,

L.F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Chaplin, C., *Tempi moderni*, cinema (*Modern Times*, 1936); Chrétien de Troyes, *Ivano o il cavaliere del leone* (*Yvain ou le Chevalier au lion*, sec. XII); Cicerone, M.T., *Pro Flacco* (sec. I a.C.); Dabit, E., *Albergo del Nord* (*Hôtel du Nord*, 1929); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Davi, L., *Il capolavoro* (1961); Dickens, C., *Tempi difficili* (*Hard Times*, 1854); Disraeli, B., *Sibilla o le due nazioni* (*Sybil: Or, the Two Nations*, 1845); Döblin, A., *Berlino, Alexanderplatz* (*Berlin Alexanderplatz*, 1929); Eisenstein, S., *Sciopero*, cinema (1925); Eligio, *Vita* (sec. VII); Eliot, G., *Felix Holt* (1866); Engels, F., *La situazione della classe operaia in Inghilterra* (*Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, 1844); Evelyn, J., *Fumifugium* (1661); Fortini, F., *Per una storia dell'industria* (1965); Fourier, C., *Il Nuovo mondo industriale e societario* (*Le nouveau monde industriel et societarie*, 1829); Fourier, C., *La falsa industria* (*La fausse industrie*, 1836); Gadda, C.E., *Le meraviglie d'Italia - Gli anni* (1964); Gaskell, E.C., *Mary Barton* (*Mary Barton: a Tale of Manchester Life*, 1848); Geoffroy, G., *Cecile Pommier* (1923); Geoffroy, G., *L'apprendista* (*L'apprentie*, 1904); Ginzburg, N., *Le voci della sera* (1961); Gladkóv, F.V., *Cemento* (1925); Gor'kij, M., *L'affare degli Artamonov* (1925); Graves, R., *I miti greci* (*The Greek Myths*, 1955); Gualandris, A., *Lettere odep-riche* (1780); Guedry, F., *I molatori*, pittura (1885); Guyot, Y., *L'inferno sociale* (*Enfer social*, 1882); Hauptmann, G., *Tessitori* (*Die Weber*, 1892); Hogart, W., *Lavoro e neghittosità*, incisioni (*Industry and Idleness*, 1747); Kasack, H., *La città oltre il fiume* (*Der Stadt hinter dem Strom*, 1947); Kretzer, M., *Mastro Timpe* (*Meister Timpe*, 1888); Lang, F., *Metropolis*, cinema (1927); Leopardi, G., *Palinodia. Al marchese Gino Capponi* (1833); Luce, M., *La fonderia*, pittura (1899); Malot, H.-H., *In famiglia* (*En famille*, 1893); Mandriani, M., *Relazioni sui progressi delle manifatture in Europa* (sec. XVIII); Mann, H., *I poveri* (*Die Armen*, 1917); Mann, T., *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, 1955); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1822-40); Marinetti, F.T., *Poema non umano dei tecnicismi* (1940); Marx, K. - Engels, F., *Manifesto del partito comunista* (*Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848); Menzel, A. von, *Laminatoio e fonderia*, pittura (1875); Monicelli, M., *I compagni*, cinema (1963); Monicelli, M., *Renzo e Luciana in Boccaccio '70*, cinema (1962); Moore, M., *Roger e io*, cinema (*Roger and Me*, 1989); Olivetti, A., *Città dell'uomo* (1960); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ottieri, O., *Donnarumma all'asalto* (1959); Ottieri, O., *Tempi stretti* (1957); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Parise, G., *Il padrone* (1965); Pasolini, P.P., *Poesie in forma di rosa* (1961-64); Pavese, C., *Il compagno* (1947); Pavese, C., *Paesi tuoi* (1941); Pavese, C., *Trilogia delle macchine*, in *Lotte di giovani* (1928); Petri, E., *La classe operaia va in paradiso*, cinema (1971); Platone, *Crizia* (sec. IV a.C.); Platone, *Politico* (sec. IV a.C.); Plutarco, *Numa* (secc. I-II d.C.); Pratolini, V., *La costanza della ragione* (1963); Raabe, W., *Il pastore della fame* (*Der Hungerpastor*, 1864); Rezzonico, C.G. della Torre di, *Giornale del viaggio d'Inghilterra negli anni 1787-88* (1817, postumo); Ritt, M., *Norma Rae*, cinema (1979); Scott, W.B., *Ferro e carbone*, pittura (1860); Sereni, V., *Una visita in fabbrica*, in *Gli strumenti umani* (1965); Sérusier, P., *Il tessitore bretone*, pittura (1888); Sinclair, U., *La giungla* (*The Jungle*, 1906); Sinisgalli, L., *Furor mathematicus* (1944); Sinisgalli, L., *Quaderno di geometria* (1936); Sinisgalli, L., *Ritratti di macchine* (1937); Spielhagen, F., *Incidine e martello* (*Hammer und Amboss*, 1869); Stella, G.B., *Fabbrica a Magdeburgo*, pittura (1912); Stella, G.B., *Officina*, pittura (1910); Vallini, E., *Operai del Nord* (1957); Volponi, P., *Corporale* (1974); Volponi, P., *Le mosche del capitale* (1989); Volponi, P., *Memoriale* (1962); Von Trier, L., *Dancer in the Dark*, cinema (2000); Wagner, R., *L'oro del Reno*, musica (*Das Rheingold*, 1853); Wagner, R., *Sigfrido*, musica (*Siegfried*, 1871-74); Wertmüller, L., *Mimi metallurgico ferito nell'onore*, cinema (1972); Zola, E., *Germinale* (*Germinal*, 1885); Zola, E., *L'ammazzatoio* (*L'Assommoir*, 1877).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: «Politecnico», rivista (1945-1947); «Rivista Finsider», rivista (1966-1988).

Afinogénov, A.N., *Alla vigilia* (1942); Afinogénov, A.N., *La paura* (1931); Andersen-Nexo, M., *Pelle il conquistatore* (1910); Anderson, S., *Riso nero* (*Dark Laughter*, 1925); Anderson, S.,

Storia di un narratore (*A Story Teller's Story*, 1924); Arpino, G., *Una nuvola d'ira* (1962); Balestrini, N., *Vogliamo tutto* (1971); Baretti, G., *Lettere familiari a' suoi tre fratelli* (1762-63); Bernari, C., *L'ombra del suicidio* (*Lo strano Concerti*) (1936); Bersezio, V., *Le miserie d'onnassù Travet* (1863); Bertini, V., *Elogio del meccanico* (1964); Bertini, V., *Il bardotto* (1956); Bianciardi, L., *L'integrazione* (1960); Bianciardi, L., *La vita agra* (1962); Bontempelli, M., *La vita operosa* (1921); Bontempelli, M., *Minnie la candida* (1927); Borgese, G.A., *Rubè* (1921); Bröger, K., *Rovina e ascesa* (*Sturz und Erhebung*, 1943); Bromfield, L., *Evasion* (*Escape*, 1927); Cabianca, J., *Un'ora avanti le nozze. Egloga industriale* (1872); Calvino, I., *I giovani del Po* (1957); Calvino, I., *La collana della regina* (1960); Calvino, I., *La fabbrica della montagna* (1954); Calvino, I., *La fabbrica occupata* (1952); Calvino, I., *La nuvola di smog* (1959); Carlyle, T., *Segni dei tempi* (*Sings of the Times*, 1829); Castro, Ferreira de, *Uomini come noi* (*A la e a neve*, 1947); Cena, G., *Ammonitori* (1904); Cipani, G.B., *Sandro ossia le vicende di un giovane operaio* (1883); Crossa, H., *Segreti della vita matura* (*Geheimnisse des reifen Lebens. Aus den Aufzeichnungen Angermanns*, 1936); D'Annunzio, G., *Forse che sì forse che no* (1910); D'Annunzio, G., *Il fuoco* (1900); Davi, L., *Gymkana Cross* (1967); Davi, L., *Un mandato da un tale* (1959); De Marchi, E., *Demetrio Pianelli* (1890); De Marchi, E., *Giacomo l'idealista* (1897); Descalzo, G., *Tutti i giorni* (1950); Di Ciaula, T., *Tuta blu* (1978); Dicenta, J., *Juan José* (1895); Dreiser, F., *Il finanziere* (*The Financier*, 1912); Dreiser, F., *Il genio* (*The Genius*, 1915); Dreiser, T., *Lo stoico* (*The Stoic*, 1947); Dreiser, T., *Il titano* (*The Titan*, 1914); Eliot, G., *Felix Holt* (*Address to Working Men: by Felix Holt*, 1868); Farfa, *Tenerezze fresatorie* (1933); Fo, D., *Morte accidentale di un anarchico* (1971); Gadda, C.E., *Azoto e altri scritti di divulgazione scientifica* (1986); Gadda, C.E., *La meccanica* (1970); Gadda, C.E., *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (1983); Gaskell, E., *Nord e sud* (*North and South*, 1855); Gissing, G., *Demos* (1886); Gissing, G., *Gli inferi* (*The Nether World*, 1889); Gissing, G., *Lavoratori all'alba* (*Workers in the Dawn*, 1880); Gissing, G., *Le strane donne* (*The Odd Women*, 1893); Gogol', N.V., *Mirgorod* (1835); Gorbato, B.L., *Gli indomabili o la famiglia di Taras* (1943); Graham Phillips, D., *Susan Lenox* (1920); Guerrazzi, V., *La fabbrica dei pazzi* (1979); Guerrazzi, V., *Le ferie di un operaio* (1974); Guerrazzi, V., *Nord e Sud uniti nella lotta* (1974); Guitry, S., *Le memorie di un baro* (*Les mémoires d'un tricheur*, 1935); Gutzkow, K., *Maha Guru. Storia di un Dio* (*Maha Guru, die Geschichte eines Gottes*, 1833); Haikal, M.H., *Zainab* (1914); Hauptmann, G., *E Pippa balla* (*Und Pippa tanzt*, 1906); Jacob, M., *Saint Matorel* (1909); Kästner, E., *Fabian. La storia di un moralista* (*Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, 1931); Kingsley, C., *Alton Locke* (1850); Kocjubinskij, M., *Fata Morgana* (1904); Kuprin, A.I., *Moloch* (1896); Kuznecov, A.V., *La leggenda continua* (1957); Lawrence, D.H., *Figli e amanti* (*Sons and Lovers*, 1913); Levi, P., *Il sistema periodico* (1975); Levi, P., *La chiave a stella* (1978); Lidin, V., *L'apostata* (1927); Longfellow, H.W., *Il fabbro del villaggio* (*The Village Blacksmith*) in *Ballate e altre poesie* (*Ballads and other Poems*, 1840); Marinetti, F.T., *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina* (1910); Marinetti, F.T., *La nuova religione-morale della velocità* (1916); Mastronardi, L., *Il calzo-laio di Vigevano* (1959); Melville, H., *Israel Potter* (1854); Micheli, A., *Tutta la verità* (1950); Morasso, M., *La nuova arma* (*La macchina*) (1905); Morasso, M., *Uomini e idee del domani* (1898); Morris, W., *Notizie da nessun luogo* (*News from Nowhere*, 1891); Nalkowska, Z., *Medaglioni* (1946); Negri, A., *Stella mattutina* (1923); Ottieri, O., *La linea gotica* (1963); Pascoli, G., *Italy, in Primi poemetti* (1897); Pekkanen, T., *All'ombra della fabbrica* (1932); Pirandello, L., *Ciaula scopre la luna* (1912); Pirelli, A., *A proposito di una macchina* (1965); Poláček, K., *La città di provincia* (1936); Pujmanová, M., *Uomini al bivio* (1937); Saleski Finzgar, F., *Dal mondo moderno* (1904); Salvat-Papasseit, J., *Fumo di fabbrica* (*Humo de fabrica*, 1918); Sciascia, L., *L'antimonia*, in *Gli zii di Sicilia* (1960); Sciascia, L., *Le parrocchie di Regalpetra* (1956); Sciascia, L., *La zolfara*, in *La corda pazza* (1970); Sieroszewski, W., *Il diavolo straniero* (1903); Sinisgalli, L., *Calcoli e fandonie* (1970); Sinisgalli, L., *Furor mathematicus* (1944); Smiles, S., *Auto-aiuto* (*Self-Help*, 1859); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Taddei, E., *La fabbrica*

parla (1950); Talev, D., *Il candelabro di ferro* (1952); Turgenev, I.S., *Terre vergini* (1876); Vailland, R., *325.000 Franchi* (325.000 francs, 1956); Venè, G., *I padroni* (1961); Verga, G., *I dintorni di Milano* (1881); Verga, G., *Mastro don Gesualdo* (1889); Verri, A., *Viaggio a Parigi e Londra* (1766-67); Verri, P., *Meditazioni sulla economia politica* (1771); Vian, B., *La schiuma dei giorni* (*L'Écume des jours*, 1947); Weil, S., *La condizione operaia* (*La condition ouvrière*, 1951); Werfel, F., *I quaranta giorni del Mussa Dagb* (*Die vierzig Tage des Mussa Dagb*, 1933); Zanella, G., *L'industria* (1867); Zupancic, O., *Canzone dei fabbricatori di chiodi in L'aurora di San Vito* (1920).

■ BIBLIOGRAFIA: Bárberi Squarotti, G. - Ossola, C. (a c. di), *Letteratura e industria*, Firenze 1997, 2 voll.; Biagiotti, T., *L'economia di Alessandro Manzoni*, in «Annali manzoniani», VII, 1977; Carmi, E. - Fedeli, P. (a c. di), *I colori del ferro*, Genova 1963; *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, a c. di Scheiwiller, V., Milano 1989; Getto, G., *Cultura umanistica e civiltà industriale*, in «Lettere Italiane», XLII, 1990; Ossola, C. (a c. di), *Scritture di fabbrica*, Torino 1994; Pellini, P., *Il luddista. Dal «romanzo industriale» inglese a Germinal*, in *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, vol. II. *Letteratura e tecnologia*, a c. di Pellini, P., Roma, Manziana, 2003, pp. 151-175; Pirelli, *Antologia d'una rivista d'informazione e di tecnica* (1948-1972), a c. di Scheiwiller, V. - Longoni, A., Milano 1987; Poni, C., *All'origine del sistema di fabbrica*, in «Rivista storica italiana», LXXXVIII, 1976, pp. 492-496; Portinari, F., *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Milano 1976; Tessari, R., *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano 1973; William, R., *I romanzi della rivoluzione industriale*, in *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, a c. di Grendi, M.T., Torino 1968, pp. 119-144.

■ VOCI AFFINI: Borghesia; Città; Macchina; Operaio.

GIUSEPPE EPISCOPO - CRISTIANO SPILA

Falso, v. IPOCRITA, IPOCRISIA.

Fame. 1. *A bello, peste et fame libera nos Domine*: così suonava l'invocazione di intere popolazioni, stremate da lunghi e iterati anni di flagelli, che, nella *gradatio* citata, erano costrette a prove di inenarrabile crudeltà. La fame diviene per secoli il *leitmotiv* su cui scorre il tempo di una miseria generalizzata, che vede nelle ridottissime sacche di abbondanza il paragone disperato e disperante di una lotta continua per la sopravvivenza. In una quotidiana battaglia, la fame diviene la soglia del mai sopito conflitto tra la vita e la morte. Nella rappresentazione della «fame» e della sua storia, si fronteggiano due accezioni tra loro speculari: da una parte, «fame» come smisurato desiderio di vitalità e insaziabile appetito, espressione corporea della gioia e della festa, sogno popolare di abbondanza, realizzato con cadenze legate ai riti pagani e alle feste del calendario liturgico. Dall'altra, «fame» come dolorosa manifestazione di assoluta indigenza, di malattia, di carestia. In questo caso, si affianca a concetti di penuria dovuta alla guerra e alle grandi pestilenze, ma anche a dissennati modi di sfruttamento delle risorse e a ingiusti meccanismi sociali che generano la povertà e l'emarginazione, la mendicizia, la follia. Questo ventaglio di tematiche relative al cibo non solo interpreta una condizione reale, storicamente esistita, ma si innesta sul terreno dell'*inventio* popolare delle fiabe e dei miti delle società arcaiche e nell'immaginario della letteratura. Con il flagello della fame dovettero fare i conti le popolazioni bibliche, se già nell'Antico Testamento si trova la prima menzione di una carestia, che porta Abramo verso l'Egitto, in un viaggio compiuto su comando del Signore: «Venne una carestia nel paese e Abram scese in Egitto per soggiornarvi» (*Genesi*, 12,10; fine sec. IV a.C.). Esodi veri e propri per sfuggire alla fame ma che avranno senso nel più ampio disegno divino. Con una profezia dai contorni apocalittici, Giuseppe interpreta i sogni al Fa-

raone e spiega i flagelli nei termini di castighi divini: «E le sette vacche magre e brutte, che salgono dopo quelle, sono sette anni e le sette spighe vuote, arse dal vento d'oriente, sono sette anni: vi saranno sette anni di carestia» (*Genesi*, 41,27). La carestia si configura come una delle prove di Giobbe, volute da Satana: «diventerà carestia la sua opulenza | e la rovina è lì in piedi al suo fianco» (18, 12). Spesso alla carestia si affianca la punizione della peste. Come in *Apocalisse* (6,8; 96 d.C.): «Ed ecco, mi apparve un cavallo verdastro. Colui che lo cavalcava si chiamava Morte e gli veniva dietro l'Inferno. Fu dato loro potere sopra la quarta parte della terra per sterminare con la spada, con la fame, con la peste e con le fiere della terra». In *Geremia* (16,4; ca. secc. VII-II a.C.) si annuncia una profezia terribile sui discendenti: «Moriranno di malattie strazianti, non saranno rimpianti né sepolti, ma saranno come letame sulla terra. Periranno di spada e di fame; i loro cadaveri saranno pasto degli uccelli dell'aria e delle bestie della terra». Accanto alla fame e alla peste, anche il flagello della sete, che falciava il popolo dell'*Esodo* (fine sec. IV a.C.): «In quel luogo dunque il popolo soffriva la sete per mancanza d'acqua; il popolo mormorò contro Mosè e disse: "Perché ci hai fatti uscire dall'Egitto per far morire di sete noi, i nostri figli e il nostro bestiame?"» (17, 3). Ma la fame e la sete possono anche essere metaforiche, come in *Salmi* (41,3; secc. X-II a.C.): «L'anima mia ha sete di Dio, del Dio vivente: | quando verrò e vedrò il volto di Dio?». Come nel *Vangelo di Matteo* (5,6; 80-90 d.C.): «Beati quelli che hanno fame e sete della giustizia, perché saranno saziati».

2. Nel corso dei secoli il concetto di fame si lega indissolubilmente alle condizioni del suo soddisfacimento. Storia della fame è dunque storia della civiltà, del pensiero, storia politica, ma anche storia di sviluppo e progresso dei mezzi economici, e infine della sua rappresentazione tragica o gioiosa nei testi letterari.

I greci e i latini immaginavano la mitica Età dell'Oro come un'epoca caratterizzata da una condizione di felicità e libera dal bisogno. **Esiodo** (sec. VIII a.C.) diceva che ai tempi di Crono «gli uomini vivevano come dèi [...] né incombeva la miseranda vecchiaia [...] e la fertile terra dava spontaneamente molti e copiosi frutti». Gli antichi generalmente praticavano il culto della sobrietà e **Senofonte** (sec. IV a.C.) definiva l'assunzione morigerata di cibo «il punto più importante nell'educazione di un uomo o di una donna». E un filosofo di scuola cinica come **Epitteto** (sec. I d.C.) manifestava la morale dell'astinenza dicendo che «è segno di stupidità trascorrere gran parte del tempo ad occuparsi del proprio corpo, esercitando muscoli, mangiando, bevendo, defecando e copulando».

Nella civiltà greca e poi romana l'equilibrio alimentare si giocava sostanzialmente intorno ad una organizzazione degli spazi coltivati nei pressi delle città con una decisa priorità data alle pratiche dell'agricoltura come perno dell'economia. Per campagna si intendeva l'*ager* che veniva contrapposto al *saltus* in cui si identificava la natura vergine, di nullo interesse dal punto di vista economico. Il bosco era sinonimo di marginalità e di esclusione. **Democrito**, **Platone**, **Lucrezio**, **Virgilio** esaltavano una terra che offre frutti spontaneamente o viene addomesticata col lavoro dell'uomo. Grano, vite, ulivo erano i punti di forza dell'economia greco-romana, con la pastorizia e la pesca, tipiche del regime mediterraneo. **Varrone** nell'*Agricoltura* (sec. I a.C.) indicava nella pastorizia la prima attività dell'uomo. Ma anche nella cultura orientale, e precisamente nel primo testo che ce la tramanda

– *L'epopea di Gilgamesh* (sec. XXVI a.C.) – si dice che il pane e il vino permettono all'uomo selvatico di diventare civile. Legata al cibo, alle attività agricole o alle opere cadenzate dal passaggio delle stagioni, nasce tutta una serie di riti agrari sui quali si innesteranno, in un secondo tempo, le ritualità cristiane.

Si contrappongono a queste forme di vita e di cultura le diverse pratiche del mondo nordico dei cosiddetti «barbari». Se i poemi omerici definivano gli uomini «mangiatori di pane», e i mediterranei in genere di verdure e cereali, i tedeschi e i nordici sono definiti bevitori di birra e mangiatori di carne. Il greco **Aristofane** (sec. IV a.C.) scriveva che «i barbari ti credono uomo solo se sei capace di mangiare una montagna». Molto diversi quindi possono dirsi i valori alimentari e culturali delle popolazioni celtiche e germaniche, che poggiavano buona parte della loro economia sullo sfruttamento delle parti incolte dei boschi, nelle quali praticavano la caccia e la raccolta di frutti selvatici e l'allevamento allo stato brado. La carne ha per questi popoli un valore alimentare di primo grado. Non bevono vino, ma latte e birra. Giulio **Cesare** (sec. I a.C.) dice dei Germani: «Non praticano il lavoro dei campi e la maggior parte del loro vitto consiste in latte, formaggio e carne». Lo storico **Tacito** nella *Germania* (sec. I d.C.) riferisce che la loro bevanda abituale è «un liquido composto di orzo e frumento, affatturato a mo' di vino».

Una distanza abissale separa quindi il mondo dei romani da quello dei barbari rispetto ai valori, alle ideologie e alle realtà produttive. Il caso di Trimalcione, personaggio del *Satyricon* di **Petronio** (sec. I d.C.), che passa nell'immaginario dello spreco orgiastico con il suo mitico banchetto, è da considerarsi un'eccezione. Diversa è la funzione del banchetto tramandata dai poemi omerici. Esempio celebrato è la festa funebre in onore di Patrolo. Lì, il sacrificio di molti animali e di sostanze pregiate aveva la funzione di onorare la memoria dell'estinto, ma anche di esaltare l'offerente regale, oltre che di nutrire i guerrieri, riservando al defunto il sangue, secondo le regole del cerimoniale greco e poi romano.

Nelle biografie raccolte nella *Storia Augusta* del secolo IV si percepisce chiaramente la grande diversità che si basa su queste due concezioni culturali – la romana e la nordica – in un vero e proprio scontro di valori alimentari. La tradizione celtica e germanica propone il grande mangiatore come personaggio positivo. L'eroe è ingordo e insaziabile soprattutto di carne arrostita, che evoca immagini di maggior violenza rispetto a quella bollita. Le abitudini alimentari dei popoli nordici riconoscono un ruolo centrale al maiale. La mitologia germanica immaginava un paradiso dove gli eroi potevano cibarsi delle carni del «Grande Maiale». Nell'*Edda di Snorri* (sec. XIII) il maiale si ricrea continuamente e c'è anche una vacca, Audhumla, «dalle cui poppe sgorgano quattro fiumi di latte». Loki nella saga dell'*Edda* dice: «Io so in quale arte cimentarmi: qui non v'è nessuno che mangi il cibo più velocemente di me». L'adesione ad un regime alimentare implicava dunque una precisa posizione ideologico-culturale: per il medico latino Cornelio **Celso** il pane era l'elemento migliore perché «contiene più materia nutritiva di ogni altro cibo», mentre nei manuali di dietetica posteriori al secolo V si dava priorità alla carne. Nell'epistola *L'osservazione di cibi* del medico di origine greca **Antimo**, vissuto alla corte ravennate di Teodorico re dei Goti, si enumeravano le proprietà della carne di maiale e dei suoi derivati.

Le grandi distinzioni culturali e alimentari delle popolazioni dell'Europa iniziarono a diminuire intorno ai secoli V e VI: un certo livellamento alimentare fu reso possibile

con il potere preso dai barbari e con la crisi delle strutture produttive del III secolo, cui seguì il decadere dell'agricoltura. I diversi modelli di comportamento alimentare, tuttavia, avrebbero resistito ancora per secoli. Una svolta importante, anche alimentare, fu quella del IV secolo, quando la religione cristiana, erede della cultura greca e latina oltre che dell'ebraica, si affermò come culto ufficiale dell'impero. Nato in un contesto mediterraneo, il cristianesimo aveva assunto come simboli alimentari e come strumenti del culto i prodotti di quella civiltà: pane, vino e olio. L'assunzione di questi elementi da parte del cristianesimo avrebbe significato, in un secondo tempo, la rottura con la tradizione ebraica, che non accettava il pane lievitato e il vino, incrementando i rapporti con il mondo romano. Il pane, per la sua alta valenza simbolica, fu usato nei riti anche come elemento apotropaico: veniva cotto non appena una persona moriva, per non estinguere il ciclo di rigenerazione nel nesso vita-morte/morte-vita. Questi prodotti divennero i simboli iconografici del cristianesimo e si imposero universalmente.

Fondamentale nella diffusione delle pratiche alimentari fu la posizione tenuta dal mondo monastico di area mediterranea. Un'etica della morigeratezza, che è più che la traduzione della classica «misura». All'interno dei cenobi vennero elaborate regole piuttosto restrittive nei riguardi dell'assunzione del cibo, come quella detta del «Maestro» o quella di **Benedetto da Norcia** (sec. V). Si predicavano il rifiuto della carne e il modello di povertà, mentre gli indigenti, per parte loro, sognavano i mondi dell'abbondanza. La salute del corpo e la salvezza dell'anima per molti secoli vennero correlate a un modello dietetico feroce verso «l'immondizia della carne». Religiosi, santi e sante si esaltavano in una violenta privazione ascetica: il digiuno, praticato con aspra determinazione, portò a condizioni di tipo allucinatorio. Al mondo religioso femminile non fu estranea una forma sublimatoria, che vedeva nell'eucarestia il vero nutrimento, tanto da portare ad implicazioni a sfondo nervoso, fino all'anorexia.

Sant'**Antonio** (sec. III), che aveva combattuto molte battaglie con i diavoli, mangiava erbe e radici. **Bernardo di Chiaravalle** (sec. XII), promotore della riforma dell'ordine cistercense, elencava i «fugienda superflua et adulterina condimenta» in favore della salute del corpo e dell'anima. Per convinzione generalizzata, era buona cosa che si assumesse poca carne, le cui proteine portavano irrequietezza e *pestiferae vagationes*. San **Romualdo**, fondatore dei Camaldolesi, morigeratissimo, morì nel 1027 ultracentenario. Nella *Laus eremiticae vitae*, San **Pier Damiani** vantava i benefici dell'astinenza e additava nell'orto e nel campo i veri tesori alimentari. Controllare la fame significava essere toccati da Dio. Il vero pasto regale non era quello realmente assunto, ma quello dell'eucarestia e mangiare era un verbo carico di significato simbolico. Anche **Dante**, nel XXII del *Purgatorio*, esprimeva convincenti analoghi, ricordando e celebrando esempi di sobrietà.

3. Nel mezzo dei due grandi modelli culturali e alimentari, quello mediterraneo e quello nordico, stava la realtà di popolazioni sempre sul filo della sofferenza per la fame o, nella migliore delle ipotesi, della paura della fame. Nel III secolo si abbatté sulle popolazioni europee una grave crisi economica e nei secoli IV, V e VI si registrarono alcune tra le più gravi carestie, seguite da terribili pestilenze. La popolazione europea è ancora piuttosto ridotta e i territori sono popolati solo per la metà. **Paolo Diacono**, lo storico dei Longobardi, ci ha lasciato testi-

monianze della pestilenza che colpì l'Italia nel VI secolo: «le messi aspettavano intatte il mietitore, le vigne restavano senza vendemmia». **Gregorio di Tours** nella *Storia dei Franchi* (592) parla della crisi produttiva che afflisse la Gallia nel 591, e scrive che «vi fu una grande siccità, che spazzò via l'erba dei pascoli». San **Basilio** (sec. IV), nella sua *Homilia dicta tempore famis et siccitatis*, parla di uomini dalla cute rinsecchita e verdastra con occhiaie profonde. **Procopio di Cesarea** nel VI secolo, al seguito di Belisario, fu testimone degli orrori della guerra gotobizantina e della carestia che colpì quelle popolazioni: «Col progredir del male ogni umore veniva meno in loro, la cute asciutta prendeva aspetto di cuoio e pareva come aderisse alle ossa». Una delle ragioni che portava le popolazioni alla fame era anche l'avvento di anni particolarmente freddi. Il consumo, sostanzialmente interno e non sostenuto da uno scambio di mercato, veniva quasi azzerato per la mancanza di prodotti. Nell'872 **Andrea da Bergamo** scrive che la brina gelò tutta la vegetazione, e negli *Annali di Fulda* (880-82) si descrivono delle nevicate che non permisero né di cacciare né di alimentare gli animali dei boschi. Nei periodi di equilibrio alimentare, l'alimentazione delle popolazioni dell'Europa occidentale era abbastanza integrata: carne, pesce, formaggio, uova, farinate e verdure. A sollecitare questa integrazione era anche il precetto religioso, con la proibizione della carne in certi periodi (circa 150 giorni all'anno); si consumavano soprattutto pesci di acqua dolce. **Sidonio Apollinare** (sec. V) canta l'elogio del luccio; il monastero di Bobbio conserva inventari che parlano delle trote del Garda. E così degli storioni del Po, delle anguille, e così via.

Verso il VII e VIII secolo si assiste ad un sostanziale mutamento dal punto di vista economico, con una certa integrazione tra economia selvatica e domestica, e con un progressivo addomesticamento del paesaggio. I monaci si fanno promotori di imprese di disboscamento e di messa a coltura e ad iniziare dal IX secolo l'operazione di riduzione delle terre incolte si intensifica in tutta Europa, anche da parte dei signori e delle comunità cittadine. Questa politica di disboscamento ebbe delle battute d'arresto, in quanto la distruzione del bosco era considerata negativa, ma fu anche il segno di un cambiamento radicale, dovuto alla necessità di sfruttare intensivamente le zone per affrontare l'aumento della popolazione. Il processo di colonizzazione si perfezionò nel XI e XIII secolo.

Tra il 750 e il 1100 ci furono 29 carestie, con particolare violenza nel IX e nell'XI secolo. Raoul **Glaber**, monaco cluniacense (sec. XI), racconta che tra il 1032 e 1033 «la fame incominciò a diffondersi in ogni parte del mondo, minacciando di morte quasi tutta l'umanità». Questa carestia aveva avuto origine in Oriente, era passata dalla Grecia in Italia e successivamente in Gallia fino all'Inghilterra. Il cibo scarseggiava ed era carissimo, tanto da costringere la gente a mangiare anche carogne e a fare del cannibalismo: i viandanti venivano catturati e mangiati. Si ricordano casi di vendita di carni umane.

4. Con una nuova politica di colture e l'introduzione di alcune innovazioni tecniche come il mulino ad acqua e la rotazione agraria triennale, si assiste a un miglioramento della produttività e delle condizioni di vita. Dal XII secolo le carestie diminuirono e la situazione alimentare si avviò ad un certo consolidamento, anche se il tentativo da parte dei proprietari terrieri di procurarsi fette di terre e di privilegi porta a scontri sociali. La limitazione o l'abolizione dei diritti d'uso sugli spazi incolti è un evento di decisiva importanza nella storia dell'alimenta-

zione. Ne derivò una sostanziale divaricazione del regime alimentare, con una differenziazione sociale, in senso qualitativo, del cibo. L'alimentazione dei ceti più bassi si ridusse quasi esclusivamente a cibi di origine vegetale, mentre il consumo di carne fresca e selvaggina cominciò a diventare un lusso e quindi prerogativa dei ricchi. Ma nel XII secolo anche il pane bianco era ormai diventato un genere pregiato. Nella *Canzone di Guglielmo* (sec. XII) il protagonista si ritira dalla battaglia consolandosi con una spalla di cinghiale; mangiare molto, presso le culture del nord, continua ad essere sinonimo di eroismo.

Nel XIII secolo la crescita economica aveva portato un certo benessere. Iniziano a diffondersi nei ceti più alti le buone maniere con l'addobbo delle tavole e l'esercizio delle ritualità conviviali. Nel *Romanzo della Rosa* di Jean de **Meung** (ca. 1230-1277) c'è la presenza invitante della «dame Abonde». Le spezie iniziano ad essere usate in cucina e diventano segno di ricchezza. Nelle *Nouvelles de la terre de Preste Jehan* (sec. XIV) accanto ai tesori del mitico re si mettono anche le spezie: il pepe – si dice – vi cresceva senza essere seminato. Nel medievale *Fabliau de Coquaigne* (sec. XIII) si enumerano le delizie del palato, mentre nella *Battaglia fra Quaresima e Carnevale* (sec. XIII), un tema che avrà larga fortuna nella letteratura europea dei secoli successivi, la vittoria andrà all'alimentazione ricca del Carnevale con una specifica propensione alla carne. **Bonvesin de la Riva** nel trattato *De magnalibus urbis Mediolani* (sec. XIII) parla della ricchezza della città e dell'abbondanza dei cibi che vi arrivano: «Affluiscono nella città, come a una stiva di tutti i beni temporali, pane, vino e carne saporita di qualsiasi genere di quadrupedi. [...] Affluiscono il miele, la cera, il latte, le giuncate, le ricotte, il burro, il cacio, le uova, i gamberi». Nello stesso tempo la requisitoria di papa **Innocenzo III** contro le vanità mondane (*De contemptu mundi*, sec. XII) addita con grande enfasi i peccati di gola. L'esaltazione della povertà, la polemica contro il clero «deviato» si innestano sulla protesta delle classi subalterne e **Francesco d'Assisi**, nei *Fioretti* (sec. XIII, con traduzione in volgare toscano di un anonimo alla fine del secolo XIV), pratica con la devozione anche l'astinenza e l'assoluta povertà. Le opere di carità sono sostanzialmente rivolte a sfamare i poveri e ad accogliere gli emarginati, ma diventano anche luoghi dove spesso il potere conservatore usa strumentalmente la celebrazione della povertà. Carità, attraverso la «limosina», diviene anche sinonimo di espiazione dei peccati legati ai valori mondani e al possesso di denaro, come narrano alcuni *exempla* del *Novellino* (sec. XIII).

Nel grande affresco medievale, dipinto dal giullare parigino **Rutebeuf** (*Diz des Ribaux de Greive*, sec. XIII) compaiono le figure del mendicante e del furfante in perenne situazione di indigenza: «Pezzenti, adesso siete a posto! | Gli alberi spogliano i rami | E voi non avete vestito: | Avrete freddo ai fianchi. | Quanto vi gioverebbe ora un farsetto | O una sopravveste foderata con maniche!». Il *Romanzo della Rosa* si popola di mendicanti che sostano davanti alle porte delle chiese. Nel *Fiore*, adattamento italiano del *Roman*, attribuito a **Dante** (fine sec. XIII), si dipinge un quadro dell'empietà dei mendicanti, con una menzione anche del decreto antivagabondaggio dell'imperatore Giustiniano. Le ballate di Eustache **Deschamps**, (sec. XIV) parlando di mendicanti e vagabondi, instaurano un rapporto fra il mendicare e la guerra, con le sue gravi conseguenze sociali. Mondo di eslege sarà anche quello del *Gran testamento* di François **Villon** (sec. XV). Anche la malattia, vista come flagello sociale, può assumere l'immagine del male, sia fisico che morale, tanto che

il malato spesso viene emarginato dalla società. Paure che si innestano nella cultura di un medioevo che proiettava la grande crisi del mondo antico sull'attesa di una fine a breve scadenza del mondo. Nella prima metà del XIII secolo, il monaco cistercense **Gioacchino da Fiore**, con le sue profezie apocalittiche, favorì lo sviluppo dell'idea millenaristica, ma nel senso della decadenza e non come miracoloso rinnovamento.

5. Alla fine del XIII secolo la crescita economica segna una battuta d'arresto. C'è un ritorno alla fame, perché l'equilibrio precario tra esigenze alimentari e produzione si è spezzato. Giovanni **Villani**, nella sua *Nuova Cronica* (1537, postuma), parlando dell'incursione dei Tartari e della guerra in Europa orientale nel 1239, ricorda episodi raccapriccianti: «fu sì grande e sì crudele fame nel paese, che la madre per la fame mangiava il figliuolo, e gran parte polvere d'uno monte che v'era, come diciamo gesso, in luogo di farina mangiavano». Per Bono **Giamboni** (*Libro de' vizi e delle virtudi*, 1270), il flagello della fame e dei dolori dell'esistenza è la diretta conseguenza del peccato originale.

La cerealicoltura romana aveva puntato sul frumento come prodotto di pregio destinato al mercato urbano. Il pane era bianco o fatto con diversi cereali minori, ed era, con le minestre, l'alimento base della dieta. La coltivazione del frumento prende nuovo impulso nel XIII secolo. Il pane è riservato ai più ricchi della città: «bocche da grano» da contrapporsi alle «bocche da biada». Si produrranno il pane bianco e il pane nero e quello nerissimo, fatto solo del cascame di tritello. Il pane salato viene considerato genere di lusso. La frutta, le verdure e le carni migliori erano destinate alle tavole dei ricchi. Questa distinzione alimentare continuerà oltre il XIX secolo, indice di immobilismo sociale e subalternità alimentare.

L'inizio del Trecento è caratterizzato da una serie di carestie in tutta Europa: l'Italia sarà colpita nel 1328-30 e nel 1347. Lo stato di denutrizione generalizzato ebbe come diretta conseguenza una debolezza fisiologica della popolazione e il diffondersi, attraverso i ratti, del bacillo della peste, che sterminò un quarto della popolazione europea. E proprio questa epidemia produrrà cadaveri eccellenti, come quello della Laura petrarchesca, e sarà cornice di opere straordinarie, come il *Decameron* di Giovanni **Boccaccio**. Nell'Europa del XIV secolo si profila dunque una grave crisi economica con una caduta della produzione e una susseguente carestia. Le fonti storiche sono piene di narrazioni raccapriccianti di mercanti incettatori, di cannibalismo, d'infanticidio, di adolescenti malati e lasciati morire, che ci rappresentano un mondo nel quale l'inedia e persino la morte per fame erano frequenti. Di grande interesse la testimonianza della *Cronica* di un anonimo romano (prima metà del sec. XIV).

Con la remissione dell'epidemia della peste, la situazione migliora e si assiste anche all'aumento del consumo della carne tra i ceti meno abbienti. Una situazione che durerà fino alla prima metà del XVI secolo. L'allevamento degli animali è ormai quasi tutto domestico e non brado. In generale si può affermare che l'alimentazione quotidiana delle popolazioni legate alla terra consisteva in un piatto unico, uno a mezzogiorno, l'altro alla sera. Non bisogna però confondere la quotidianità con l'eccezionalità.

A questa situazione di continua alternanza tra periodi di relativa abbondanza e periodi di carestia, si accompagnano manifestazioni di esorcizzazione della fame con gozzoviglie e grandi esibizioni di cibo. Queste erano generalmente segni di condizioni di privilegio e di apparten-

za a classi alte, ma anche forme ritualistiche legate alle cadenze del calendario liturgico. L'archetipo della tradizione grottesco-medievale dei banchetti si può far risalire alla celebre *Coena Cypriani* (tra il V e l'VIII secolo). L'autore ha cercato di far coesistere immagini della festa sparse nella Bibbia e nel Vangelo in una combinazione carnevalesca e dissacratoria. Altro dato importante è la valorizzazione del corpo e dell'istintualità, che si manifesta tra Medioevo e Rinascimento: su queste nuove esigenze materiali nasce quella che Michail **Bachtin** chiama letteratura del basso corporeo e del carnevale. Legata ai momenti della festa, in cui i poveri potevano mangiare a volontà, spunta tutta una letteratura dell'immaginario iperbolico e utopico: in una novella del Boccaccio il paese della felicità e dell'abbondanza si chiama Bengodi e le sue meraviglie vengono decantate da Maso a Calandrino: «in una contrada che si chiama Bengodi, nella quale si legano le vigne con le salsicce [...] eravi una montagna di formaggio parmigiano grattugiato, sopra la quale stavano genti che niuna altra cosa facevan che far maccheroni e raviuoli, e cuocerli in brodo di capponi, e poi gli gittavano quindi giù, e chi più ne pigliava più se n'aveva».

Legata ai luoghi dell'abbondanza, della festa, della burla, esemplarmente narrati dal Boccaccio, si accompagnava l'idea di una sessualità libera e dell'eterna giovinezza, collegate alla antica Età di Saturno e del mitico Eden. Le favole inventano tutto un repertorio di magiche bigonce e altro. Non era assente neppure l'idea di una ricchezza facilmente acquisibile, con ritrovamenti improbabili di pietre preziose e oro. Ne esce tutto un mondo fatto di furbi e sciocchi, mendicanti e ladri, un sotto-mondo di miseria che popolava le contrade delle città medievali come ne *Il Trecentonovelle* di Franco **Sacchetti** (1399), o ne *Il Novellino* (1476, postumo) raccolta di area meridionale di **Masuccio Salernitano**. Anche se permaneva la convinzione, espressa in tutta una letteratura giocosa «municipale», che i rapporti sociali fossero esclusivamente governati dalla forza dei mezzi economici.

In contraltare a questo smodato e persistente desiderio di soddisfare eros e crapula si collocano, ancora una volta, gli asceti e i santi. **Caterina da Siena** nelle sue *Lettere* (1492, postume) invita tutti a divenire «gustatori e mangiatori d'anime».

Una rappresentazione straordinaria della fame ci è data da **Dante** in *Inferno* (XXXII-XXXIII) con il tragico espressionismo della figura di Ugolino e dei suoi figli e con quella riproposizione terribile del divoramento cannibalico. E in *Purgatorio* (XXIII) la rappresentazione dei golosi, che per contrappasso sono di straordinaria magrezza, ci riconduce ad una visione di inaudito realismo, che ricorda le descrizioni dei veri sofferenti per fame. Altro *topos* della fame è quello che rappresenta il rito nella sua accezione *obscena*, secondo la ritualità medievale del cuore mangiato: chi ne fa le spese è l'amante della moglie di Guglielmo Rossiglione, nel *Decameron* del Boccaccio.

6. Il Quattrocento è un secolo di passaggio verso una condizione di maggiore stabilità alimentare. I conviti diventano luoghi di esibizione della ricchezza e del potere. Scenografie sontuose e immaginarie si impongono nelle corti e nel Cinquecento nascono libri come *Il Galateo* (1558) di Giovanni **Della Casa**. Nella Repubblica di Venezia, dove il controllo dei comportamenti conviviali era affidato ad appositi «Provveditori alle Pompe», un decreto del 1562 intimava «a cadaun pasto di carne non si possi dar più che una man di rosto, et una di lessò, nella qual non vi siano più di tre sorte di carne, over polli».

Regole che denunciano la volontà di uniformare le consuetudini alimentari in un momento di grandi trasformazioni sociali, anche se persiste una distinzione tra alimenti adatti ai «cortesiani» e ai «vilani» e una specie di gerarchia alimentare che vedeva una scala di prodotti posti in posizione piramidale: alla sommità si trova la selvaggina, che diviene cibo riservato alle mense dei nobili. Il mangiare non è più esclusivamente atto di necessità, ma diviene un rito e si lega allo status e alla «qualità» del personaggio di potere. Nel tempo dell'abbondanza del XV secolo, si può persino scrivere un trattato di dietetica, come fa Michele **Savonarola**.

L'esibizione dell'abbondanza e lo spreco reale, anche per i più abbienti, sono comunque limitati, mentre per il grosso della popolazione sono connessi a ritualità precise del calendario liturgico. Per il resto del tempo, che scorre lento sulle ore cadenzate dalla fame, si ricorre alla fantasia del Paese di Cuccagna, che a partire dal XV secolo trova nella letteratura uno sviluppo straordinario. Si tratta di un mondo dell'utopia «bassa», della satira politica e sociale, di un mondo «alla rovescia», dove sono invertite tutte le regole. Cuccagna non ha la dignità dell'Età dell'Oro, ma obbedisce ad uno stesso bisogno di compensazione, soprattutto delle frustrazioni alimentari. È un'immagine rovesciata delle condizioni di carestia, di fatica e di violenza con alcune costanti libertine già presenti nelle feste dei Saturnali. Secondo Mircea **Eliade** anche le pratiche orgiastiche, reali o immaginarie – come la terrestre utopia del Sabba – rivelano un certo mondo alla rovescia, secondo un modello religioso, dove «la tentazione della stregoneria, in definitiva, derivava dalle forze magico-religiose contenute nelle pratiche sessuali proibite, fosse pure immaginario l'universo in cui siffatte avventure si compivano».

Il tema alimentare acquista un posto centrale nelle opere letterarie. Luigi **Pulci**, con *Il Morgante* (1460-70), fa una parodia del poema cavalleresco, in cui il riso si alterna a scene di pranzi, solenni bevute e abbuffate, ma anche furti e beffe, in una poetica del tragicomico. Margutte partecipa al senso popolare della vita, all'etica carnevalesca del divertimento e dell'allegria. Tutti personaggi fuffanteschi, che rientrano in un repertorio di figure marginali, familiare al Pulci e a Teofilo **Folengo**, che nel suo *Baldus* (1517, ma ultima edizione postuma del 1552) crea un'epopea contadinesca e popolare, incarnata da personaggi che sono fatti di una sana corporeità. Vi è anche spazio per una bonaria satira antivillanesca che riannoda il filo con il medievale *Dialogo di Salomone e Marcolfo*. Una cultura dell'ostentazione e dello spreco, una manifestazione iperbolica dell'eccesso che non si comprende se non con la presenza assillante e quotidiana della fame, come ne *Il lamento di Zambello affamato*: «la voglia di mangiare mordeva Zambello che, nel ventre, sentiva granchi e gamberi pinzargli le budella vuote, andare e venire dentro la cesta dello stomaco». L'aspetto carnevalesco, in senso bachtiniano, con il trionfo del cibo sarà anche nelle opere di François **Rabelais** (*Gargantua e Pantagruel*, 1532) e nella *Piazza universale* di Tommaso **Garzon** (1585) comparirà il re di Cuccagna.

L'antitesi abbondanza/scarsità diviene un fatto mentale oltre che fisiologico, dove l'eccesso alimentare è anche eccesso sessuale. Fra Cinque e Seicento si consolida un atteggiamento che riconduce la conoscenza del reale al possesso delle cose e al loro divoramento. Nel *Pentamerone* di Giambattista **Basile** (1634-36, postumo) compare un mondo plebeo e barocco, fiabesco e colto, mentre nel *Bertoldo* di Giulio Cesare **Croce** (1620, postumo) si fissano gli stereotipi della fame, che saranno di figure come Pulcinella e Arlecchino, maschere nostrane che riman-

dano al genere picaresco del Lazarillo e del Buscón. In questo tempo nascono testi che si interessano della salute in cucina come i *Regimina mensium*, manuali che illustrano le principali norme igieniche e alimentari da seguire nei mesi dell'anno. Nel 1570 Domenico **Romoli** pubblica la *Singolare dottrina*, e Francesco **Tommasi** detto il «Panunto» un decennio prima aveva scritto un libro che diverrà paradigma del genere: *Reggimento del padre di famiglia* (1560). Con Panunto mangiare significa riflessione culinaria e filosofia della mensa. Mentre Josse **Willichius** riconosce alla cucina proprietà magiche: *Arts magicae hoc est coquinaria* (1563).

7. I viaggi di scoperta e di conquista della fine del XV secolo sono forieri di una vera e propria rivoluzione alimentare con una immissione di nuovi cibi in Europa. In Italia, la necessità di usufruire in modo massiccio dei nuovi prodotti fu sollecitata da una nuova ondata di carestie e di guerre. La carestia occupò soprattutto i decenni centrali del secolo. Francesco **Guicciardini** nella *Storia d'Italia* (1537-40) parla di cupe tragedie come il sacco di Roma del 1527, di lutti e miserie del presente stato d'Italia, percorsa in lungo e in largo dalle truppe straniere. Il resoconto di Giovanni Battista **Segni**, in un testo fondamentale per l'analisi del fenomeno, il *Trattato sopra la carestia e fame, sue cause, accidenti, provisioni e reggimenti, varie moltiplicazioni, e sorte di pane. Discorsi filosofici* (1602), è drammatico: «In Padoa del 1529 ogni mattina si ritrovavano per la città venticinque e trenta morti di fame sopra i lettami nelle strade. Li poveri non avevano effigie umana». Nella Russia del secolo XVI tumulti sanguinosi, peste e carestia porteranno a situazioni drammatiche, come narrano le cronache, riprese nel film *Ivan il terribile* di Sergej Michajlovič **Ejzenštejn** (1944). Nel Cinquecento con l'aumento generalizzato della popolazione si cerca di incrementare in modo ancor più massiccio la coltivazione dei campi e lo sfruttamento di risorse nuove. Nell'alimentazione dei contadini si continua a vedere la presenza di zuppe, farinate e polenta. Verso la fine del secolo si diffonde l'uso del riso, del grano saraceno e del mais, importato da Colombo sin dal suo primo viaggio. La patata, conosciuta dagli Spagnoli in Perù, nel 1539, comincia a essere usata con una certa frequenza. Anche il caffè, che fu importato dall'Etiopia in Arabia fra il XIII e il XIV secolo, iniziò ad essere diffuso in Europa dalla seconda metà del Cinquecento, soprattutto per iniziativa dei mercanti veneziani. Successivamente fu piantato nelle colonie. Appaiono sulle tavole dei ricchi anche il tè e il cioccolato.

Altra ondata di carestie è quella del 1630 che colpisce tutta l'Europa, seguita da quella del 1680. In queste situazioni di emergenza, le città risultano più protette rispetto alle campagne, soprattutto in ordine agli approvvigionamenti. Contro le massicce richieste di inurbamento di poveri e di diseredati, durante le carestie, le città cercano di proteggersi con leggi anche molto severe. Fermati alle porte delle città, questi miserabili venivano scacciati o imprigionati insieme ai pazzi e ai delinquenti. A partire dai primi decenni del XVII secolo appare così lo spettro della segregazione dei poveri in ospizi-piagnoni. La crisi pauperistica vissuta a Treviso nel 1629 viene descritta impietosamente da Baldassarre **Bonifacio** nei sonetti de *Il Paltoniere*. Mentre Giacomo **Castelvetro**, nel suo *Brieve racconto di tutte le radici, di tutte l'erbe e di tutti i frutti, che crudi o cotti in Italia si mangiano* (1614), offre un resoconto organico di cibi vegetariani, a segno della necessità di cibarsi di ogni cosa per sopravvivere. Ma delle virtù di molte erbe e dei modi di coltivazione parlava già il *Trattato di agricoltura*, volgarizza-

mento trecentesco di Pietro de' **Crescenzi** di un manuale scritto in latino. Non si dimentichi che di erbe allucinogene ci si cibava anche per calmare i morsi della fame, mentre durante le carestie si dice che gli uomini si lasciassero ammalare per sentir meno fame. Al tempo della Guerra dei Trent'anni la corteccia degli alberi e la terra venivano utilizzate per riempire gli stomaci vuoti. La situazione della Germania, stremata dalla fame e dalla guerra, venne rappresentata da un'opera di straordinario realismo, *L'avventuroso Simplicissimus* (1669) di Hans Jakob Christoffel von **Grimmelshausen**, e dalla *Biografia mirabile dell'arcitruffatrice e rivoluzionaria Coraggio* (1670).

In area tedesca, le regole quaresimali rifiutate dai protestanti dettero origine a testi in favore del consumo di carne come la *Diatriba de esu carniū et quadagesima pontificiorum* (1662) composta ad Amsterdam da Arnoldo **Montano**. O il *Vitto quaresimale* (1636) di Paolo **Zacchia**, che si poneva in territorio cattolico come elenco degli alimenti proibiti. Sul fronte opposto i sostenitori del regime vegetariano denunciano l'uso della carne come banchetto cannibalico. Giovanni **Onofri**, nel sonetto *La morte a tavola*, offre la macabra immagine di un incontinente che si specchia negli scheletri degli intemperanti, riprendendo tutto un lessico sepolcrale, caro al Seicento. E ancora, il gesuita Giovanni Stefano **Menochio** in un capitolo delle sue *Stuore* denuncia «quelli, che stimolati dalla fame, o per barbaro costume, mangiano carne umana».

Durante l'arco di tutto il XVII secolo, si svolge inesorabile il tramonto del mito di Cuccagna: il grande mito che, si è detto, può essere considerato come la versione popolare dell'Età dell'Oro. Mito compensativo di frustrazioni generate dai privilegi delle classi più abbienti e dalla quotidiana lotta per il soddisfacimento dei bisogni primari. La festa privata si sostituisce al banchetto collettivo, organizzato nelle piazze. Dal mito si passa alla festa culinaria dei palazzi e dei castelli. I paesi dei *mirabilia* vengono ridotti ai luoghi chiusi delle cucine, non più antri maleodoranti, ma spazi del piacere e del gusto, scintillanti di oggetti necessari alla nobile scienza del cucinare. Al fervore della cucina si affianca quello perdurante del mercato, luogo di *kermesse* e di incontri. Permane la questua di cibo durante le feste religiose, necessaria per la partecipazione dei diseredati, e l'allestimento di banchetti per i poveri come forme di consenso popolare. La *Cuccagna* di Piero de' **Bardi** si carica del significato di una moralizzazione controriformistica. Giuseppe **Averani**, giuriconsulto e teologo (1662-1738) esplora l'evoluzione della tavola, che attraverso il perfezionamento dei gusti e l'uso di prodotti naturali, cadenza la civiltà nel suo sviluppo materiale, filosofico e morale.

8. Legati all'universo della fame, il mendicante, il vagabondo e il folle assumono nella letteratura, a partire dal XIV secolo, i volti e i ruoli più strabilianti: la rappresentazione della miseria porta sul proscenio un numero enorme di comparse e il mendicante incarna tutti e nessuno: *Niemand*. Il pitocco diviene un grande personaggio della letteratura e si associa a tutta una popolazione di emarginati, di zingari, di maghi e cavadenti che popolano le piazze. Una posizione ambivalente caratterizza il giudizio nei confronti dei vagabondi: il mondo pagano li guardava come dei lestofanti e due grandi opere, come il *Satyricon* (sec. I d.C.) di **Petronio** e *L'asino d'oro* di **Apuleio** (sec. II d.C.) dedicano ampio spazio a queste figure marginali della società. Mentre il cristianesimo, con l'esaltazione della povertà, li tollera e li sostiene. Ma già **Raterio** di Verona (sec. X) nei suoi *Preloquia* aveva di-

mostrato che lo stato di povertà non costituiva un valore in sé. Mentre **Giordano da Rivalto**, in una predica in Santa Maria Novella, nel 1303, sublima la povertà e la considera stato di grazia verso la via della salvezza.

Nella società medievale, i poveri e i mendicanti furono una vera e propria categoria. La mendicizia era una professione all'interno di strutture di organizzazione corporativa, come le Confraternite dei ciechi. Nella seconda metà del XIV secolo William **Langland** scrive *La visione di William su Piero l'aratore*, dove sono accomunati venditori di indulgenze e truffatori e accattoni. Al tema del vagabondaggio Teseo **Pini** dedica lo *Speculum cerretanorum* (composto alla fine del sec. XV) e il domenicano Giacinto **De Nobili** (che si firmava Rafaele Friaroro) compone *Il vagabondo* (1621). La metamorfosi dell'umano nel *monstruosum* è un altro dei temi della letteratura del Seicento e del Settecento. Carestia e furfantaria vanno di pari passo. *La vita di Lazzarillo de Tormes* (1554) diviene il prototipo della letteratura picaresca. Si infittiscono i romanzi di genere: nel 1599 Mateo **Alemán** scrive la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* e Francisco **Quevedo** la *Storia della vita del pitocco chiamato Pablos, esempio di vagabondi e specchio d'imbroglioni* (1626). Miguel de **Cervantes** pubblica le *Novelle esemplari* (1613). Barezzi **Barezzi**, ne *Il picariglio castigliano, cioè vita del cattivello Lazariglio di Tormes* (1635), rifacimento del testo spagnolo, parla delle turbe straccione: «i mendici sono a guisa di cani lordi, per ischifittà ribattuti, come reliquie d'uomini calpestati».

9. In tutto il XVIII secolo, nonostante le carestie e le malattie, si assiste a un enorme sviluppo demografico. La popolazione europea passa dai 90 milioni del Trecento ai 125 milioni dell'inizio del '700 e ai 205 milioni alla fine del secolo. Le carestie si abbattano nuovamente negli anni 1709-10, con una recrudescenza in tutta l'Europa; nel 1739-40 soprattutto in Francia e Germania, nel 1741-43 in Inghilterra, e nel 1764-67 in Spagna e Italia, nel 1771-74 nei paesi del Nord. Compaiono un malessere diffuso e uno stato di sottanutrizione permanente, analizzata da studi che ritengono che la crescita demografica non vada di pari passo con la migliore alimentazione. Il Settecento è secolo di gravi insufficienze produttive, rispetto al fabbisogno, ma anche di sviluppo agricolo con fenomeni ingigantiti. È il secolo della rivoluzione industriale e delle prime forme di capitalismo. Si assiste ad una grande espansione dei coltivi e nuove tecniche portano ad una vera rivoluzione agricola: rendimenti più alti dovuti ad un suolo più fertile, grazie alle leguminose che fissano azoto nel terreno. Inizia il capitalismo agrario in Inghilterra con gli *Enclosure Acts* che permettevano la recinzione degli spazi coltivi. Tornano in auge il riso, il grano saraceno e soprattutto il mais e la patata che riesce a sfamare il doppio o il triplo delle persone con uguale superficie di coltura. Si infittiscono i trattati, come il ben noto *Alimurgia, o sia modo di render meno gravi le carestie per sollievo de' poveri* pubblicato a Firenze nel 1762 da Giovanni **Targioni Tozzetti**. O manuali di economia familiare, come il *Il padre di famiglia in casa e in campagna* di Jacopo Antonio **Albertazzi** (1790).

La scelta cerealicola si era imposta già da tempo come la scelta alimentare per eccellenza dei poveri. La polenta diventa il cibo delle popolazioni rurali. Nel 1730 compare la pellagra, che si attesta fino ad Ottocento inoltrato e in Italia fino al '900. Anche la patata è considerata cibo di carestia e diviene sostanziale per superare le numerose crisi. Si impegnarono anche i parroci per convincere i contadini alla coltivazione della patata e al clero, anche in tempi passati, ci si era affidati per diffondere tra i poveri

una serie di accorgimenti atti a confezionare cibi succedanei per contrastare la fame. Nel 1816 una circolare del Regio Delegato della provincia del Friuli veniva indirizzata ai parroci, assieme a un'*Istruzione* sulla coltivazione delle patate. Nascono gli *Avvisi ai contadini sulla loro salute* dettati da Marco **Lastri** in appendice alle *Regole per i padroni dei poderi* (fine Settecento), in cui paradossalmente i contadini sono accusati di avere regole alimentari non idonee perché troppo intenti a risparmiare. Tuttavia, l'uso modesto di carne è considerato conveniente a una dieta alimentare corretta.

Il *regnum vegetabile* viene additato come il luogo privilegiato della nutrizione. Se nel 1776 Adam **Smith** assicurava che non era necessaria l'assunzione di carne, l'era dei Lumi si fa portavoce di un «pensiero» alimentare vegetariano. Intellettuali come Jean-Jacques **Rousseau** lo considerano cibo della non violenza. Lo si lega anche alla tradizione cristiana, e se ne esaltano le qualità, tra cui quella di non appesantire e di non ostacolare la funzione del cervello. Su quest'onda J. Bartolomeo **Beccari** scopre le proteine dei vegetali e rende nota la fondamentale scoperta nella pubblicazione intitolata *Il glutine*. Nel Settecento persiste il problema della monotonia alimentare, dovuto al fenomeno delle monoculture e il conseguente monofagismo, dannoso alla salute. Tra Sette e Ottocento l'uso della pasta era ancora circoscritto all'Italia centro-meridionale. La pasta fresca, in uso già da secoli in Cina e anche nelle aree del mediterraneo, inizia ad avere un ruolo fondamentale nell'alimentazione solo nel XVII secolo. Grande importanza avrebbe avuto la produzione di pasta secca, conservabile, che permetterà la nascita di un mercato allargato. La combinazione di pasta e formaggio sarà una vera e propria rivoluzione dietetica perché unisce molte capacità nutritive. Negli anni trenta dell'Ottocento la si combina con il pomodoro, altro prodotto americano di grande fortuna. Il grano e la carne rimangono prodotti destinati al mercato urbano.

10. All'inizio dell'Ottocento, Londra è la più grande città del mondo con un milione di abitanti, una città ricca di contraddizioni e problemi sociali. Con la nascita del romanzo, la letteratura inglese della fine del XVIII secolo diviene la sede della denuncia delle condizioni miserabili in cui versano le popolazioni urbane. Sacche di povertà al limite della fame vengono analizzate da angolature diverse: seguendo la vocazione criminale di *Moll Flanders* (1722) di Daniel **Defoe** o dal punto di vista del trovato *Tom Jones* di Henry **Fielding** (1749), riproposto in versione cinematografica dal regista Thomas **Richardson** (1963); o ancora attraverso le *Avventure di Peregrino Pickle* (1751) di Tobias **Smollet**. Seguendo *Le avventure di Oliver Twist* (1837-38) o le esperienze di *David Copperfield* (1849-50) oppure la *Vita e avventure di Nicola Nickelby* di Charles **Dickens** si scopre la Londra dei bassifondi, dove la fame domina incontrastata. Il più significativo tra questi romanzi, *Oliver Twist*, fu più volte portato sullo schermo, ma con una versione memorabile di David **Lean** del 1948. Recentissima la pellicola di Roman **Polansky** (2005).

A metà Ottocento la popolazione europea arriva a 288 milioni: migliorano le tecniche produttive e la congiuntura alimentare con una ripresa del pane bianco e della carne. La settimana alimentare cristiana, profana per sei giorni e con un giorno di astinenza dalle carni, perde progressivamente valore in un processo di desacralizzazione: si arriva ad un livellamento nel ciclo annuale di carnevale/quaresima.

La letteratura, che si attesta in tutta Europa sul suo *côté* realistico con il romanzo, diviene il luogo della rappre-

sentazione della vita in tutti i suoi aspetti. In area italiana, il primo grande romanzo, *I promessi sposi* di Alessandro **Manzoni** (1827 e 1840), riprende gli orrori della fame e della peste che ha piagato il milanese nel 1630. Tutta una serie di romanzi di area francese descrive le condizioni miserevoli della popolazione parigina nella prima metà dell'Ottocento: Victor **Hugo** ne *I miserabili* (1862), rappresenta il «quarto stato» in una sequenza di storie di abiezione morale e fisica, mentre Honoré de **Balzac**, in un ciclo di racconti e romanzi (*La commedia umana*, dal 1834), mostra un quadro completo della società francese dei più diversi ambienti sociali, dal Primo Impero a Luigi Filippo. E così Émile **Zola** ne *I Rougon Macquart* (1871-1893).

Le città divengono luoghi tentacolari, descritti in tutti i loro aspetti più degradati, dove la fame è lo sfondo grigio. Una serie di romanzi si intitola significativamente: *Il ventre di Parigi* (Zola, 1873); ne *I misteri di Napoli* (1869-70) Francesco **Mastriani** si sofferma con descrizioni impietose sugli ambienti della malavita e del proletariato napoletano; e così ne *Il ventre di Napoli* di Matilde **Serao** (1884) e ne *I misteri di Parigi* di Eugène **Sue** (1842-43). I romanzi russi di Lev **Tolstoj** e di Aleksandr Sergeevič **Puškín** contrappongono al mondo nobiliare la situazione feudale delle campagne; Fëdor **Dostoevskij** denuncia le condizioni del sottoproletariato (*Delitto e castigo*, 1866) e Maksim **Gorkij** presenta i miserabili dei suoi *Bassifondi* (1902). Libri come *Cuore* di Edmondo **De Amicis** (1886), le novelle o i romanzi di Giovanni **Verga**, *Pinocchio* (1880-83) di Carlo **Collodi** (Carlo Lorenzini) ci parlano della miserevole condizione della Torino industriale, della Sicilia, della Toscana e del suo contraltare: l'utopico Paese dei balocchi.

Le favole, spesso mimetiche del mondo reale, narrano di allontanamenti di bambini dalle case per ragioni di indigenza: paradigmatica la vicenda di *Hänsel e Gretel*, smarriti nel bosco e allevati dalla strega per essere divorati, in una forma di cannibalismo familiare; divoramento, ma eziologicamente più naturale, anche quello del lupo di *Cappuccetto rosso*. Risulterà drammatica la relazione di Alexandre **Corréard** sul naufragio della Medusa (*La zattera della Medusa*), avvenuto nel 1816, con quel caso di cannibalismo che verrà fissato esemplarmente in una tela da Théodore **Géricault**, *La zattera della Medusa* (Parigi, Louvre, 1819).

Dopo la prima guerra mondiale il reddito cresce, nascono nuovi consumi e si accelera il flusso delle merci. Le condizioni precarie, soprattutto delle campagne, e l'aumento demografico, continuano a favorire il fenomeno dell'emigrazione e dell'inurbamento. I romanzi di Riccardo **Bacchelli** *Il mulino del Po* (1938-40), di Vasco **Pratolini** *Metello* (1955), di Beppe **Fenoglio** *La malora* (1954) offrono l'affresco di un'Italia ancora sul filo della fame.

Le condizioni precarie dell'Europa, che si avviava allo scoppio della seconda guerra mondiale, sarebbero state oscurate dal vero, grande spettro della deportazione nei Lager. La letteratura, che faticosamente usciva dall'afasia per narrare il genocidio degli ebrei, l'eliminazione degli oppositori politici e le loro insopportabili sofferenze, rappresenta la drammatica testimonianza di uno dei momenti più oscuri dell'umanità. Emblematica l'opera di Primo **Levi**: *Se questo è un uomo* (1947).

Nella acquisita normalità alimentare, il diverso o il fantasioso si sposta nell'immaginario, letterario e filmico, dove le ritualità conviviali possono divenire parossistiche, come ne *Il fascino discreto della borghesia* di Luis **Buñuel** (1972). Il cibo, nel suo rapporto con l'eros, può sconfinare nell'iperbole della *Grande bouffe* di Marco

Ferreri (1973), o divenire elegia, come ne *Il pranzo di Babette*, di Gabriel **Axel** (1987). Ma è con *La ricotta* di Pier Paolo **Pasolini** (1963) che il cibo e la festa cambiano segno per trasformarsi in tragedia: nella meta-narrazione filmica della passione di Cristo, la figura del sottoproletario che interpreta il ladrone si impone alla vita solo nel momento ossimorico della sua morte per indigestione.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Annali di Fulda* (sec. IX); *Apocalisse* (96); *Battaglia fra Quaresima e Carnevale* (sec. XIII); *Canzone di Guglielmo* (*La chanson de Guillaume*, seconda metà sec. XII); *Cronica* (prima metà sec. XIV); *Coena Cypriani* (secc. V-VIII); *Dialogo di Salomone e Marcolfo* (*Dialogus Salomoni et Marcolphi*, sec. XII); *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Fabliau de Coquaigne* (sec. XIII); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Geremia* (ca. secc. VII-II a.C.); *Gilgamesh* (sec. XXVI a.C.); *Il fiore* (sec. XIII; edito 1881); *Lazarillo de Tormes* (*Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554); *Nouvelles de la terre de Preste Jehan* (sec. XIV); *Novellino* (sec. XIII); *Regimina mensium* (fine sec. XIV); *Salmi* (secc. X-II a.C.); *Storia augusta* (*Historia augusta*, sec. IV); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Albertazzi, J., *Il padre di famiglia in casa e in campagna* (1790); Alemán, M., *Vita del Picaro Guzmán de Alfarache* (*Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, 1599); Andrea da Bergamo, *Chronicon* (872); Antimo, *L'osservazione dei cibi* (*De observatione ciborum*, ca. 513); Apuleio, *L'asino d'oro* o *Metamorfosi* (*Metamorphoses*, sec. II); Axel, G., *Il pranzo di Babette*, cinema (1987); Bacchelli, R., *Il mulino del Po* (1938-40); Balzac, H. de, *La commedia umana* (*Comédie humaine*, dal 1834); Barezzi, B., *Il picariglio castigliano, cioè vita del cattivello Lazariglio di Tormes* (1635); Basile, G., *Lo cunto de li cunti* o *Pentamerone* (1634-36); Basilio il Grande, *Homilia dicta tempore famis et siccitatis* (sec. IV); Beccari, J.B., *Il glutine* (*De glutine*, 1728); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1348-53); Bonifacio, B., *Il Paltoniere* (1629); Bonvesin de la Riva, *De magnalibus urbis Mediolani* (sec. XIII); Buñuel, L., *Il fascino discreto della borghesia*, cinema (1972); Castelvetro, G., *Brieve racconto di tutte le radici, di tutte l'erbe e di tutti i frutti, che crudi o cotti in Italia si mangiano* (1614, postumo); Caterina da Siena, *Lettere* (1492, postume); Cervantes, M. de, *Novelle esemplari* (*Novelas Ejemplares*, 1613); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1880-83); Corréard, A. - Savigny, H., *La zattera della «Medusa»* (*Le radeau de la Meduse*, 1818); Crescenzi, P. de', *Trattato di agricoltura* (av. 1320); Croce, G.C., *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (1620); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-1321); De Amicis, E., *Cuore* (1886); De Nobili, G. (con lo pseudonimo di Rafaele Friaroro), *Il vagabondo* (1621); Defoe, D., *Moll Flanders* (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, 1722); Della Casa, G., *Galateo* (1558); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Dickens, C., *Nicholas Nickleby* (1838-39); Dickens, C., *Oliver Twist* (1837-38); Dostoevskij, F.M., *Delitto e castigo* (1866); Ejzenštejn, S.M., *Ivan il terribile*, cinema (1944); Fenoglio, B., *La malora* (1954); Ferreri, M., *La grande bouffe*, cinema (1973); Fielding, H., *Tom Jones* (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749); Folengo, T., *Baldus* (1517); Folengo, T., *Il lamento di Zambello affamato* (1517); Francesco d'Assisi, *Fioretti* (sec. XIII); Garzoni, T., *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585); Géricault, T., *La zattera della Medusa*, pittura (*Le radeau de Méduse*, 1819); Giamboni, B., *Libro de' vizi e delle virtù* (1270); Gor'kij, M., *Bassifondi* (1902); Gregorio di Tours, *Storia dei Franchi* (*Historia Francorum*, 592); Grimm, J. e W., *Hänsel e Gretel* (*Hänsel und Gretel*), in *Fiabe* (*Kinder und Hausmärchen*, 1812-22); Grimmshausen, H. J., *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, 1669); Grimmshausen, H. J., *Vita dell'arcitruffatrice e vagabonda Coraggio* (*Trutz-Simplex: Oder Ausführliche und Wunderseltzame Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche*, 1670); Guicciardini, F., *Storia d'Italia* (1537-1540); Guillaume de Lorris-Meung, J. de, *Roman de la Rose* (ca. 1230-1277); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1862); Innocenzo III, *De contemptu mundi* (sec. XII); Langland, W., *The Vision of William Concerning Piers the Plowman* (sec. XIV); Lastri, M., *Avvisi ai contadini sulla loro salute* (appendice alle *Regole per i padroni dei poderi*, fine sec. XVIII); Lean, D., *Oliver Twist*, cinema (1948); Levi, P., *Se questo è un uomo* (1947); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840); Ma-

striani, F., *I misteri di Napoli* (1869-1870); Masuccio Salernitano, *Il Novellino* (1476, postumo); Menocchio, G.S., *Stuore* (av. 1655); Montano, A., *Diatriba de esu carniū et quadragesima pontificiorum* (1662); Pasolini, P.P., *La ricotta*, cinema (1963); Perrault, C., *Cappuccetto Rosso* (*Le petit chaperon rouge*), in *I racconti di mia madre l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Petronio, *Satyricon* (sec. I d.C.); Pier Damiani, san., *Laus eremiticae vitae* (sec. XI); Pini, T., *Speculum cerretanorum* (fine sec. XV); Polansky, R., *Oliver Twist*, cinema (2005); Pratolini, V., *Metello* (1955); Pulci, L., *Il Morgante* (1460-70); Quevedo, F. de, *Storia della vita del pitocco chiamato Pablos, esempio di vagabondi e specchio d'imbroglioni* (*Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, 1626); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Raterio di Verona, *Preloquia* (sec. X); Richardson, T., *Tom Jones*, cinema (1963); Romoli, D., *La singolar dottrina* (1570); Rutebeuf, *Diz des Ribaux de Greive* (sec. XIII); Sacchetti, F., *Il Trecentonovelle* (1399); Segni, G.B., *Trattato sopra la carestia e fame* (1591); Serao, M., *Il ventre di Napoli* (1884); Smollet, T., *Avventure di Peregrino Pickle* (1751); Snorri Sturluson, *Edda* (*Snorra Edda*, sec. XIII); Sue, E., *I misteri di Parigi* (*Les mystères de Paris*, 1842-1843); Tacito, P.C., *La Germania* (*De origine et situ germanorum*, sec. I d.C.); Targioni Tozzetti, G., *Alimurgia, o sia modo di render meno gravi le carestie per sollievo de' poveri* (1762); Tommasi, F., detto il «Panunto», *Reggimento del padre di famiglia* (1560); Varrone, M.T., *Agricoltura* (*De re rustica*, 37 a.C.); Villani, G., *Nuova Cronica* (1537, postuma); Villon, F., *Gran testamento* (*Le grand testament Villon et le petite*, 1489); Willichius, J., *Ars magica hoc est coquinaria* (1563); Zaccchia, P., *Vitto quaresimale* (1636); Zola, E., *I Rougon-Macquart* (*Les Rougon-Macquart*, 1871-1893); Zola, E., *Il ventre di Parigi* (*Le ventre de Paris*, 1873).

■ **ALTRE OPERE:** Opere anonime: *Albero della Cuccagna*, xilografia (Roma, Museo Nazionale delle tradizioni popolari, s.d.); *Descrizione del Paese di Chucugna*, incisione (sec. XVIII, Bassano, Remondini); *Dil Vlenspiegel* (seconda metà sec. XV); *Il mondo alla rovescia*, incisione (ca. 1650, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum); *Il mondo alla rovescia ossia il costume moderno*, stampa (1789, Milano, Raccolta Bertarelli); *Il Paese di Cuccagna*, incisione (secc. XVII-XVIII, Amsterdam, Rijksmuseum); *La Chucagna delle donne*, incisione (sec. XVII, Milano, Raccolta Bertarelli); *La Cuccagna*, incisione (sec. XVII).

Alamanni, L., *La coltivazione* (1546); Alberti, L.B., *Momus o De principe* (1443-1450); Apicio, *De re coquinaria* (sec. I d.C.); Arici, C., *La coltivazione degli ulivi* (1805); Awdeley, J., *Fraternity of Vagabondes* (1561); Benzi da Siena, U., *Trattato della sanità* (1481); Bertolazzi, C., *La povera gent* (1895); Bosch, H., *Il giocoliere*, pittura (sec. XV); Bosch, H., *Il vagabondo*, pittura (sec. XV); Bosch, H., *La nave dei folli*, pittura (sec. XV); Bracciolini, P., *La miseria della condizione umana* (*De miseria humanae condicionis*, 1455); Bracciolini, P., *Storie di discussione conviviale* (1451); Brecht, B., *L'opera da tre soldi* (*Die Dreigroschenoper*, 1928); Brueghel, P. il Vecchio, *Il Paese di Cuccagna*, pittura (1567); Brueghel, P. il Vecchio, *La parabola dei ciechi*, pittura (sec. XVI); Callot, J., *Capricci*, pittura (1617); Callot, J., *Fiera dell'Impruneta*, pittura (1620); Callot, J., *Grandi miserie della guerra*, pittura (av. 1635); Carracci, A., *Arti per via*, pittura (sec. XVI); Castillo Solórzano, A. de, *La faina di Siviglia e l'amo delle borse* (*La garduña de Sevilla y ansuelo de las bolsas*, 1635); Castillo Solórzano, A. de, *Le avventure del baccelliere Trappola* (*Las aventuras del bachiller Trapaza*, 1637); Ceruti, G., *Il mendicante*, pittura (sec. XVIII); Ceruti, G., *La famiglia povera*, pittura (sec. XVIII); Cervantes Saavedra, M. de, *Rinconete e Cortadillo* (*Rinconete y Cortadillo*, 1604); Corrado, V., *Cuoco galante* (1801); Costo, T., *Il Fuggilozio* (1596); Cranach, Lucas il Vecchio, *La fontana della giovinezza*, pittura (1546); Crane, S., *Maggie. Una ragazza di strada* (*Maggie: a Girl of the Streets*, 1893); Crespi, G.M., *La fiera di Poggio a Caiano della serie dei Sacramenti*, pittura (1712); Defoe, D., *Street-Robberies Consider'd* (1728); Del Giudice, D., *Atlante occidentale* (1985); Delavigne, C. - Scribe, A., *La muta di Portici* (*La mouette de Portici*, 1828); Di Giacomo, S., *Novelle napoletane* (1914); Doni, A.F., *Mondo de' Pazzi* (1553); Ferrari, G., *Gli elogi del porco* (1761); Frugoni, F.F., *Il cane di Diogene* (1689, postumo); Fucini, R., *Le veglie di Neri* (1884); Gadda, C.E., *La cognizione del*

dolore (1963); Gadda, C.E., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957); Hall, J., *Mundus alter et idem* (1605); Leonardi, F., *L'Apicio moderno* (1790); Luca da Leida, *Chirurgo del viltaggio*, pittura (1524); Luca da Leida, *Pellegrini*, pittura (1523); Malerba, L., *Pataffio* (1978); Mitelli, G.M., *Il Gioco della Cuccagna*, pittura (1691); Mitelli, G.M., *La Cuccagna nuova*, pittura (1703); Parabosco, G., *I Diporti* (1550); Pauli, A. de', *Barriere del mondo*, pittura (sec. XV); Percoto, C., *Anno della fame* (1858); Ricci, M., *Il mercato e La fiera, Viaggiatori assaliti da ladroni di strada*, pittura (av. 1730); Scafoglio, D., *La Maschera della Cuccagna* (1981); Scarpetta, E., *Miseria e nobiltà* (1888); Segni, G.B., *Liber vagatorum* (sec. XVI); Serao, M., *Il paese di Cuccagna* (1890); Silone, I., *Pane e vino* (1936); Todeschini, G.F., *La cucina dei contadini*, pittura (sec. XVIII); Tomasi Di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958, postumo); Vives, J.L., *De subventionne pauperum* (1525).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *La fame nella storia*, Roma, Editori Riuniti, 1987; AA.VV., *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto Medioevo*, Spoleto 1985; Albertoni, P. - Pugliese, A., *Studi sull'alimentazione*, Napoli, Tip. Jovene, 1937; Amouretti, M.C., *Le pain et l'huile dans la Grèce antique*, Paris 1986; Apicio, *La cucina dell'antica Roma*, Scipioni Editori 1990; Aron, J.P., *La Francia a tavola dall'Ottocento alla Belle Époque* (1973), Torino, Einaudi, 1978; Artusi, P., *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Torino, Einaudi, 1970; *Atti della Giunta per l'inchiesta Agraria e sulle condizioni della classe agricola*, Roma 1881 (*Inchiesta Jacini*); Averani, G., *Del vitto e delle cene degli antichi*, Genova, EGIG, 1992; Bachi, R., *L'alimentazione e la politica annonaria in Italia*, Bari, Laterza, 1926; Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Torino, Einaudi, 1979; Baltrušaitis, J., *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica* (1955), Milano, Adelphi, 1973; Biasin, G.P., *I sapori della modernità. Cibo e romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1991; Biraben, J.N., *La peste dans l'histoire*, Paris-La Haye, 1975; Bois, G., *L'anno mille. Il mondo si trasforma* (1989), Roma-Bari, Laterza, 1991; Boscarelli, M., *Penuria peste e potere (1628-1635)*, Milano, Giuffrè, 1983; Bourdieu, P., *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), Bologna, Il Mulino, 1983; Braudel, F., *Le strutture del quotidiano* (1967), Torino, Einaudi, 1982; Brothwell, D. - Brothwell, P., *Food in Antiquity*, London, Thames and Hudson, 1969; Burkert, W., *Homo necans* (1972), Torino, Boringhieri, 1981; Camporesi, P., *Alimentazione folclore società*, Parma, Pratiche, 1983; Camporesi, P., *Il paese della fame*, Bologna, Il Mulino, 1984; Camporesi, P., *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Milano, Ed. di Comunità, 1984; Camporesi, P., *La carne impassibile*, Milano, Il Saggiatore, 1985; Camporesi, P., *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino, Einaudi, 1976; Camporesi, P., *La terra e la luna. Alimentazione folclore società*, Milano, Il Saggiatore, 1989; Camporesi, P., *Le officine dei sensi*, Milano, Garzanti, 1985; Camporesi, P., *Il brodo indiano. Edonismo ed esotismo nel Settecento*, Milano, Garzanti, 1990; Camporesi, P., *Il pane selvaggio*, Bologna, Il Mulino, 1980; Carcopino, J., *La vita quotidiana a Roma*, Bari, Laterza, 1983; Cardini, F., *Per una storia a tavola*, Firenze, Loggia De' Lanzi, 1994; Cavalcanti, O., *Cibo dei vivi, cibo dei morti, cibo di Dio*, Cosenza, Rubbettino, 1995; Chiarini, G., *La recita: Plauto, la farsa, la festa*, Bologna, Patron, 1979; Cocchiara, G., *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1981; Cocchiara, G., *Il paese di Cuccagna*, Torino, Einaudi, 1959; Cremante, R., *Noterelle artusiane*, «Studi e problemi di critica testuale», 4 (1972), pp. 216-229; De Bernardi, A., *Il mal della rosa. Denutrizione e pellagra nelle campagne italiane fra '800 e '900*, Milano, F. Angeli, 1984; Detienne, M., *The garden of Adonis*, Hassocks, Sussex, 1977; Di Nola, A., *Antropologia religiosa*, Firenze, Vallecchi, 1974; Dieter, D., *Il Paese di Cuccagna. Storia di una utopia popolare* (1984), Firenze, La Nuova Italia, 1998; Duby, G., *Le origini dell'economia europea. Guerrieri e contadini nel Medioevo* (1973), Roma-Bari 1975; Faccioli, E., *L'arte della cucina in Italia. Libri di ricette e trattati sulla civiltà della tavola dal XIV al XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1987; Ferniot, J., *L'Europe à table*, Paris, Ed. du Mécène, 1993; Finale, C., *Scrittura masse terrore*, Venezia, Marsilio, 1979; Finzi, R., *Un problema di storia sociale. L'alimentazione*, Bologna 1976; Fortunati, V. - Zucchini, G. (a c. di), *Paesi di Cuccagna e mondi alla rovescia*, Firenze, Ed. Alinea, 1989; Garnsey, P., *Famine and Food-Supply*

in the Graeco-Roman World, Cambridge, C.U.P., 1988; Gerek, B., *La pietà e la forza. Storia della miseria e della carità in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1986; Gerek, B., *La stirpe di Caino*, Milano, Il Saggiatore, 1988; Ginsburg, C., *I benandanti*, Torino, Einaudi, 1972; Ginsburg, C., *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976; Gowers, E., *La pazza tavola. Il cibo nella letteratura romana* (1993), Torino, Società Editrice Internazionale, 1996; Guggenheim, K.Y., *Storia della nutrizione. Teorie e modelli interpretativi* (1990), Milano, Sinai, 1998; Gutton, J.P., *La società e i poveri* (1974), Milano, Mondadori, 1977; *Il libro dei vagabondi*, a cura di Camporesi, P., Torino, Einaudi, 1973; Ladurie Le Roy, E., *Tempo di festa, tempo di carestia. Storia del clima dell'anno mille* (1957), Torino, Einaudi, 1982; Le Goff, J., *Tempo della chiesa e tempo del mercante* (1976), Torino, Einaudi, 1977; *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, a cura di Camporesi, P., Torino, Einaudi, 1978; Lévi-Strauss, C., *Dal miele alle ceneri*, Milano, Il Saggiatore, 1982; Lévi-Strauss, C., *Le origini delle buone maniere a tavola* (1968), Milano, Il Saggiatore, 1970; Lévi-Strauss, C., *Il crudo e il cotto* (1964), Milano, Il Saggiatore, 1980; Livi Bacci, M., *Popolazione e alimentazione. Saggio sulla storia demografica europea*, Bologna, Il Mulino, 1987; Marin, L., *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Méridiens, Klincksieck, 1986; Messedaglia, L., *Per la storia dell'agricoltura e dell'alimentazione*, Piacenza 1932; Mollat, M., *I poveri nel Medioevo* (1978), Bari, Laterza, 1987; Montanari, M., *Alimentazione e cultura nel medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988; Montanari, M., *Convivio oggi. Storia e cultura dei piaceri della tavola nell'Età contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1992; Montanari, M., *Convivio. Storia e cultura dei piaceri della tavola dall'Antichità al Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1989; Paris, R., *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*, Milano, Garzanti, 1977; Portinari, F., *Il piacere della gola. Il romanzo della gastronomia*, Milano, Camunia, 1986; *Pour une histoire de l'alimentation*, a cura di Hémardinquer, J.J., Paris 1970; Propp, V., *Edipo alla luce del folklore* (1934), Torino, Einaudi, 1975; Reeves Sanday, P., *Divine Hunger. Cannibalism as a cultural system*, Cambridge University Press 1986; Revel, F., *Un festin en paroles: histoire littéraire de la sensibilité gastronomique*, Paris, Pauvert, 1979; Saba Sardi, F., *Sesso e mito*, Milano, Longanesi, 1974; Sanguineti White, L., *La scena conviviale e la sua funzione nel mondo del Boccaccio*, Firenze, Olshki, 1983; Sereni, E., *Terra nuova e buoi rossi*, Torino, Einaudi, 1981; Sereni, E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1961; Serres, M., *Les cinq sens: Philosophie des corps mêlés*, Paris, Grasset, 1985; Simeti, M.T., *Pomp and sustenance: twenty-five centuries of Sicilian food*, New-York, Knopf, 1989; Somogyi, S., *L'alimentazione nell'Italia unita*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1973; Sorcinelli, P., *Gli italiani e il cibo. Appetiti, digiuni e rinunce dalla realtà contadina alla società del benessere*, Bologna, CLUEB, 1992; Teti, V., *Il pane, la beffa e la festa*, Rimini-Firenze, Guarraldi, 1976; *The Cambridge World History of Food*, editors Kiple, K.F., Conee Ornelas, K., Cambridge, C.U.P., 2000, 2 voll.; Visser, M., *Much depends on dinner: the extraordinary history and mythology, allure and obsessions, perils and taboos of an ordinary meal*, Toronto, Mc Clelland and Stewart, 1987; Walker Bynum, C., *Sacro convivio sacro digiuno. Il significato religioso del cibo per le donne del Medioevo* (1987), Milano, Feltrinelli, 2001.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Angoscia; Aridità; Carestia; Cibo; cucina; Denaro; Divoramento; Gola; Miseria; Operaio; Pane; Pasti.

RAFFAELLA BERTAZZOLI

Famiglia. 1. La parola *famiglia* (dal lat. *familia[m]*; fr. *famille*; sp. *familia*; ingl. *family*; ted. *Familie*) indica un'istituzione fondamentale nelle società storicamente conosciute, la quale presenta caratteristiche che variano a seconda dei tempi, dei luoghi e delle culture; abbraccia in genere persone unite da rapporti di parentela, ma talora, come accadeva nell'antica Roma, può comprendere tutti coloro che vivono sotto lo stesso tetto, dipendenti dal padre di famiglia, servi compresi; parlare quindi di una famiglia «naturale», sempre uguale a se stessa, è un'astrazione; più corretto è parlare d'una molteplicità di forme storiche, nelle quali variamente si configurano e

interagiscono le varie funzioni inerenti l'istituto familiare (sessuale, riproduttiva, economica, socializzante). Delle sue strutture e delle sue dinamiche si occupano le più svariate discipline: dal diritto alla sociologia, alla psicoanalisi e la letteratura non poteva ignorarne le molteplici problematiche e farne oggetto della sua elaborazione.

2. Nella tradizione indoeuropea e giudaico-cristiana la famiglia, dalla forma patriarcale a quella «nucleare», ha visto dominante, sia pure in vario modo, la figura maschile. Nella *Bibbia* la storia stessa del popolo ebreo si basa sull'istituzione familiare, la cui integrità deve garantire la discendenza da cui nascerà il Messia; così Abramo, quando avrà da Sara l'erede legittimo Isacco, dovrà allontanare Ismaele figlio della schiava (*Genesi*, 21, 1-21); l'amore della donna straniera è visto come fonte di perdizione (*Proverbi*, 5, 1-23), e di ritorno dalla cattività babilonese viene imposto il ripudio delle mogli non ebreie (*Esdra*, 9-10). La possibilità di avere più mogli, d'altro canto, poteva generare rivalità anche feroci in seno alla famiglia, è quanto accadrà, ad esempio, nella casa di Giacobbe, dove i fratelli congiureranno ai danni di Giuseppe, nato dalla prediletta Rachele e particolarmente amato dal padre, o come accadrà nella casa di David che conoscerà lo stupro e il fratricidio.

In Grecia già l'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) di **Omero** si configura come una sorta di «romanzo familiare», che fissa una serie di comportamenti esemplari: dall'ingenua fedeltà della moglie Penelope all'impegno del figlio Telemaco nella ricerca di Ulisse, padre e sovrano, il cui ritorno garantirà il ripristino di giustizia ed ordine nella casa e nello Stato. Vere e proprie saghe familiari sono quelle dei Pelopidi e dei Labdacidi cui attinge abbondantemente la tragedia greca (vedi poi alle voci **FIGLIO**; **FRATELLI**, **SORELLE**). D'altro canto **Aristotele** nella *Politica* (sec. IV a.C.) sosterrà la continuità naturale tra famiglia e ordinamento politico, per cui il potere del padre e quello del re finiscono per avere la stessa origine. Non meraviglia quindi se gli stessi miti che pervadono la letteratura greca, e in particolare le tragedie, si basano in gran parte su storie familiari, segnate da eroismi e tradimenti, crudeli vendette ed espiazioni, fino all'inconsapevole incesto di Edipo. Se in origine a Roma il *pater familias* aveva diritto di vita e di morte sui membri del gruppo, con il passar del tempo il suo potere, pur rimanendo nettamente preminente, conoscerà delle limitazioni imposte dalla legge e, ad esempio, la donna romana godrà di diritti impensabili in Grecia. L'evolversi della società romana mette in discussione la famiglia nelle sue forme tradizionali: con lo schermo dell'ambientazione greca in **Plauto** i padri verranno spesso gabbati dai figli grazie all'opera di servi scaltri; in **Terenzio** non solo affetto e reciproca sollecitudine tendono a prevalere sui rapporti gerarchici, ma nei *Fratelli* (160 a.C.) Micion, pure in fine costretto al matrimonio, contrappone a quello di Demea un nuovo modo di «essere famiglia», in cui sono chiaramente evidenti gli influssi della cultura ellenistica.

3. Per il cristianesimo modello è la Sacra Famiglia di Nazareth, composta da Maria, Giuseppe e Gesù, rappresentata infinite volte nell'ambito dell'iconografia religiosa; nei *Vangeli canonici* la troviamo al completo nei passi riguardanti i fatti inerenti la nascita del Messia e l'episodio di Gesù tra i dottori; più ricchi di particolari, spesso ingenuamente fantasiosi, sono invece i *Vangeli apocritici*, che talora si soffermano anche sulla figura di Giuseppe (*Storia di Giuseppe, il falegname*). La presenza di Gesù alle nozze di Cana appare santificazione del matrimonio, al quale però vengono imposti vincoli più rigidi (*Matteo*,

19, 1-12); nei *Vangeli* e nelle *Lettere* di Paolo (1 *Cor.*, 7, 1-40) la verginità è nettamente preferita alla vita coniugale, intesa come rimedio alla concupiscenza umana. Se nel Medioevo la mentalità feudale accentua il motivo della discendenza di sangue, attorno alla quale spesso si snodano le complesse trame di interi cicli letterari, nella prospettiva cristiana la figura dell'asceta è anteposta a quella del padre di famiglia: si pensi a S. Alessio, che nella sera stessa delle nozze rinuncia sia alla vita coniugale che al suo stato sociale, scegliendo Cristo come amore supremo e assoluto. Ma proprio da questo rigorismo estremo, che esclude il desiderio dal matrimonio e che vede passione e dovere pressoché inconciliabili (vedi l'*Erec e Enide* di **Chrétien de Troyes**, ca. 1170), può paradossalmente derivare l'esaltazione dell'amore extracongiugale teorizzato in ambito cortese, sia pure con l'ambigua tecnica della ritrattazione finale, da **Andrea Cappelano** nel *De Amore* (ca. 1185). **Dante Alighieri**, esaltando in una mitica Firenze dei tempi antichi i sani costumi familiari (*Paradiso*, XV, XVI), depreca i mutamenti intervenuti con l'affermarsi della borghesia mercantile, portatrice d'un nuovo sistema di valori e di un nuovo stile di vita. I mutamenti in atto traspaiono chiaramente nel *Decameron* (1348-53) del **Boccaccio**, il quale rappresenta una svariata gamma di situazioni che investono la famiglia: dalle scaltrite mogli infedeli alle eroine della passione, vittime della gelosia, del pregiudizio nobiliare o del calcolo economico; con *Tancredi e Ghismunda* sfiora il tabù dell'incesto, mentre conclude l'opera con l'angelica figura di Griselda. Nell'ambito della società feudale la famiglia svolgeva un ruolo patrimoniale: ora essa finisce spesso per configurarsi come vera e propria impresa economica; nel '400, quando, specie in Italia, le altre istituzioni appaiono in crisi, Leon Battista **Alberti** la assume a modello laico di vivere civile e nel *Della famiglia* (1433-41) mostra il vecchio patriarca Lorenzo Alberti, proprio padre naturale, ormai prossimo alla morte, che discute serenamente con i suoi del rapporto tra genitori e figli, nei quali si deve far nascere una coscienza propria, che sappia però far tesoro dell'esperienza dei padri, della formazione dei giovani, dal punto di vista familiare, sociale e scolastico, con indicazioni conformi alla prospettiva umanistica; parla poi del matrimonio, dell'amministrazione delle attività produttive nell'ambito della villa, nella quale investire appare ormai più sicuro e redditizio che non continuare la pratica della mercatura, sebbene lo spirito che pervade l'opera sia quello mercantile, fino nel modo tutto moderno di intendere il tempo, di cui bisogna essere buon massaio. Di quegli stessi anni (1434) è il ritratto del mercante lucchese Giovanni Arnolfini e di sua moglie, eseguito da J. **Van Eyck**, che peraltro costituisce una pietra miliare nell'arte europea.

4. Nicolò **Machiavelli**, rielaborando secondo la propria logica gli schemi della commedia classica, nella *Mandragola* (ca. 1518) sembra rappresentare la dissoluzione della famiglia, che culmina nella scena paradossale in cui Nicia e Sostrata vegliano dinanzi all'uscio della stanza dove Callimaco, sotto mentite spoglie, trascorre la notte con Lucrezia. Il motivo della famiglia compare in vario modo nelle tragedie di William **Shakespeare**: da *Romeo e Giulietta* (1594-95), in cui i protagonisti sono vittime della rivalità tra Montecchi e Capuleti, a *Re Lear* (1605-06), ad *Amleto* (1600-01), che sembra attualizzare in chiave manieristica il dramma di Oreste, tanto per citare solo alcuni dei titoli più famosi; ma il tema è presente anche nelle commedie (vedi *Le allegre comari di Windsor*, 1600-01). Nella società moderna, con l'affermarsi delle teorie contrattualistiche, viene negata l'origine co-

mune di famiglia e Stato, e la prima, società naturale pre-sociale, viene vista come una sorta di isola all'interno della società civile frutto di un patto tra gli uomini. La presenza d'una famiglia strutturata, adeguata alle esigenze dei tempi, garantisce d'altro canto certezze e successo; chi ne è privo è costretto ad una lotta particolarmente ardua per raggiungere la propria affermazione, che spesso coincide con il recupero della famiglia d'origine e/o con la costituzione d'una propria famiglia; in proposito la casistica è estremamente varia: dalla *Pamela* di Samuel **Richardson** (1741) al *Tom Jones* di Henry **Fiel-ding** (1749). I quadri di T. **Gainsboroug** ci forniscono raffinate e serene rappresentazioni di coniugi della buona società inglese (vedi *Mr e Mrs Andrews*, 1748, o *La passeggiata mattutina*, 1785), ma W. **Hogarth** non risparmia una satira mordace a certi costumi del tempo (*Mariage à la mode*, ca. 1744); J.B. **Greuze** con le sue innovative scene di vita familiare esalta i valori borghesi (es. *La fidanzata di paese*, 1761). **Parini** oppone alla fatua famiglia del «giovine signore» quella del contadino, attaccando il cicisbeismo, in cui ravvisa una minaccia al sano e naturale legame del matrimonio. Mentre Venezia vive il suo dorato declino Carlo **Goldoni** ambienta in un contesto familiare molte delle sue commedie, che vedono spesso di fronte vecchi laboriosi, ma un po' rudi nella loro parsimonia, e giovani frivoli e un po' svagati, presi dai loro amori e dalle mode del momento (ad es. *La famiglia dell'antiquario*, 1750; *I Rusteghi*, 1760; *Il Sior Todero brontolon*, 1762). Anche il *Candido* di **Voltaire** (1759) ha un esito matrimoniale, ma l'autore caratterizzerà la conclusione dell'opera con caustica ironia. La famiglia come istituzione, se non può non essere considerata con un certo scetticismo dal Settecento illuminista e libertino, appare restrittiva e soffocante per l'esuberanza emotiva e sentimentale dell'eroe romantico: Don Carlos, che ispirerà Friedrich **Schiller** (1787), Vittorio **Alfieri** (*Filippo*, 1783) e Giuseppe **Verdi** (*Don Carlos*, 1867), è figura emblematica in quanto al tempo stesso ribelle contro il tiranno, contro il proprio padre e contro il legittimo marito della donna che ama; l'amore di Werther e di Jacopo Ortis è inconciliabile con le prospettive matrimoniali cui sono variamente orientate Lotte e Teresa. Heinrich von **Kleist** con *La famiglia Schrockenstein* (1802), ispirandosi al *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, mette in scena la «tragedia dell'umana incapacità di comprendere l'assurdo esistenziale» (L. Mittner); Johann Wolfgang **Goethe** nelle *Le affinità elettive* (1809) studia e rappresenta con estrema acutezza l'insorgere in animi nobili della passione amorosa che si scontra con i dettami dell'etica e del matrimonio.

5. L'Ottocento romantico e borghese se da un lato esalta la trasgressione (si pensi alla vicenda di Julien Sorel e di M.me de Rênal ne *Il rosso e il nero* di **Stendhal**, 1830) riconosce altresì nella istituzione familiare un elemento cardine della propria costruzione etica e sociale. La costituzione d'una famiglia cristiana è l'obiettivo cui tendono i protagonisti dei *Promessi sposi* di Alessandro **Manzoni**; nell'*Edmenegarda* di Giovanni **Prati** (1841) l'eroina è un'adultera, che comunque verrà punita dal proprio dissidio interiore e dall'abbandono dell'amante, né l'autore cerca di porre nuovi valori al di là della morale corrente, garantendo così un pur effimero successo a questa sua ambigua operetta. Ne *La famiglia Alvareda* (1856) di Fernán **Caballero** (Cecilia Böhl Faber y Larres) la rielaborazione di un fatto di cronaca rivela, fra tanti orrori, un fondo di positività proprio grazie all'emergere di valori legati alla famiglia. Anche *Piccole donne* (1868) di Louisa May **Alcott** trova nella famiglia il suo centro

propulsore, e se alla fine Gio rinuncia al matrimonio per seguire il progetto di diventare scrittrice, il fatto sembra essere un'eccezione che non intacca la regola, specie per il lettore europeo che è portato a riferirlo ad un mondo «altro» quale quello americano. Frequenti sono i gruppi di famiglia nella pittura dell'epoca, spesso caratterizzati da tratti idillici, da F. **Hayez** a M. **Grigoletti**, a G. **Tominz**, solo per citare alcuni italiani. Charles **Dickens** nella città segnata dal sorgere della società industriale con romanzi quali *Oliver Twist* (1838) e *David Copperfield* (1849-50) rappresenta il dramma dei senza famiglia; tema questo che avrà ampio seguito fino al romanzo di Hector-Henri **Malot**, *Senza famiglia* (1878) ed oltre. D'altro canto nella *Commedia umana* (1842-48) di Honoré de **Balzac**, autore d'una significativa *Fisiologia del matrimonio* (1830), i legami familiari appaiono corrosi dalla brama di ricchezza e di ascesa sociale, come, ad esempio, in *Eugénie Grandet* (1833), dove moglie e figlia sono angariate dall'occhiuta avarizia del padre, o in *Papà Goriot* (1834), il cui protagonista, dopo aver tutto dato per le figlie, muore nella più squallida solitudine poiché queste sono troppo prese dai loro impegni mondani. Nel *Manifesto del partito comunista* (1848) K. **Marx** e F. **Engels** denunciano la famiglia borghese come luogo dell'ipocrisia e dello sfruttamento, legata alla logica del capitale e del guadagno privato, negandole quel carattere «naturale» che a suo tempo i «contrattualisti» le avevano riconosciuto. Nel 1857 *Madame Bovary* di Gustave **Flaubert** suscita scalpore: una moglie fedifraga e suicida che distrugge con il suo comportamento la propria famiglia fa scandalo, e l'autore finisce sotto processo per immoralità; ne uscirà assolto sostenendo d'aver voluto rappresentare le conseguenze d'una educazione sbagliata. In Russia il contrasto tra vecchio e nuovo è colto nell'ambito del microcosmo familiare in *Padri e figli* di Ivan **Turgenev (1862); Nikolaj Semënovič **Leskov**, secondo le sue idealità filosofiche e religiose, tenta di trovare una risposta alle inquietudine di quegli anni con *Una famiglia decaduta* (1867), prende le distanze sia dal conservatorismo reazionario che dalle posizioni radicali e rivoluzionarie e incentra la vicenda sulla figura della principessa Protozanova che finirà per dare le sue terre ai contadini, riducendosi a vivere ospite dei propri figli. Ne *I signori di Golovlëv* (1880) Michail Evgrafovich E. **Saltykov** traccia invece un cupo quadro del decadimento economico e morale d'una famiglia nobile, segnata da ozio e alcolismo, dopo le riforme del '61, ma fa riemergere alla fine un barlume di coscienza in Juduška che, per rimorso, si suicida sulla tomba della madre. Se nel grande affresco di *Guerra e pace* (1863-69) di Lev Nikolaevič **Tolstoj** appare elemento di rilievo, in *Anna Karenina* (1875-77) la famiglia risulta elemento sostanziale; nel romanzo, accanto all'alido e infelice matrimonio della protagonista, che la passione spinge, superata ogni interiore resistenza, all'adulterio e al suicidio, si pone una vera e propria costellazione familiare, a cominciare dalla storia positiva di Levin e Kitty, quasi contrappunto alla vicenda principale, la sorella di Kitty, Dar'ja, vive invece un'esistenza rassegnata accanto al marito, Stepan Oblonskij, fratello di Anna, uomo cordiale, ma gaudente ed infedele, mentre appare caratterizzata dall'atteggiamento ormai distaccato dell'anziano padre la famiglia Šerbaskij, vecchi aristocratici, genitori di Kitty e Dar'ja; conclude la parabola la relazione irregolare con una donna di bassa estrazione condotta dal fratello di Levin, Nikolaj, rivoluzionario velleitario ed alcolista, che morirà consunto dalla tisi. Chiaramente la famiglia appare, secondo la prospettiva dell'autore, la cellula fondamentale della società russa, nella quale può determinarsi la sua decadenza ma dalla**

quale può anche avere inizio la sua resurrezione. Complesse passioni e istanze ideologiche profondamente sofferte si scontreranno in seno alla famiglia nei *Fratelli Karamazov* di Fëdor Michailovič **Dostoevskij** (1880). In Francia Emile **Zola** nel *Ciclo dei Rougon Macquart* assume la storia di una famiglia sotto il Secondo Impero come campo di un'indagine delle dinamiche psicologiche e sociali condotta secondo criteri «scientifici» che teorizza nel saggio *Il romanzo sperimentale* (1879). Nell'ambito del *Ciclo dei vinti* di Giovanni **Verga** qualcuno dei *Malavoglia* (1881) alla fine si salva rimanendo abbarbicato ai valori della famiglia e della casa, ma, col prevalere del mito della roba, in *Mastro-don Gesualdo* (1889) nessun valore può sopravvivere. Le storie familiari in diverse letterature verranno spesso prese come luogo privilegiato di osservazione per cogliere, con diverse prospettive e sensibilità, il rapporto dell'uomo col mutare dei tempi e, più in generale, con la realtà. In Italia il Risorgimento nazionale viene rivisto con diverse angolature da *I Viceré* di Federico **De Roberto** (1894) o *I vecchi e i giovani* di Luigi **Pirandello** (1913); Thomas **Mann** con *I Buddenbrook* (1901) delinea un «brano della storia dell'anima della borghesia europea», tracciando la parabola, a suo modo esemplare, di una famiglia di imprenditori di Lubeca attraverso quattro generazioni, che, nella quotidianità dei suoi componenti, inseguono i loro obiettivi, le loro ambizioni, i loro sogni, le loro illusioni; la narrazione si apre con la descrizione minuziosa, tra l'ironico e il patetico, del pranzo inaugurale della nuova prestigiosa dimora di famiglia, indugendo su persone, abiti, mobilio e offrendoci una delle più celebri scene gastronomiche della letteratura; la storia si snoda nel corso del tempo, segnata inesorabilmente dal filo sottile della morte, in una società che cambia, giorno dopo giorno, introducendo mutamenti talora impercettibili in sé, ma significativi nella vita di ciascuno e di tutti, fino alla scomparsa del piccolo Hanno, l'ultimo discendente della famiglia, che si spegne di tifo in una modesta villetta di periferia. Nei sei romanzi della *Saga dei Forsyte* (1906-28) John **Galsworthy** traccia un ampio quadro della «buona società» inglese dall'età vittoriana agli anni Venti, attraverso una complessa rete di rapporti ed una vasta gamma di tipi, che si succedono sullo sfondo d'una società che muta profondamente; su questi sinistramente spicca Soames Forsyte, col suo sconfinato desiderio di possesso, che finisce per considerare «cosa» sua la propria stessa moglie e non tollera nessun ostacolo frapposto alla realizzazione dei suoi progetti; in lui la parabola giunge al culmine, ma inizia anche fatalmente la sua discesa. L'intera opera di William **Faulkner** può essere invece considerata una saga americana, nella quale i rapporti delle famiglie, le cui genealogie sono talora minuziosamente ricostruite, risultano sottesi da contrasti di razza e di sesso e sono caratterizzati, già in *Sartoris* del 1929, dalla contrapposizione tra le vecchie dinastie agrarie e i nuovi magnati che creano ingenti fortune; particolarmente significativa in tal senso è la trilogia degli Snopes, già presenti in *Sartoris* e in altre opere, i cui romanzi vengono realizzati nell'arco di circa un ventennio (*Il borgo*, 1940; *La città*, 1957; *Il palazzo*, 1959). *Il Gattopardo* di Giuseppe **Tomasi di Lampedusa** (1958), cui, per complessi motivi, all'enorme successo di pubblico non corrispose un adeguato riconoscimento della critica, ci offre attraverso il rapporto generazionale tra Fabrizio e Tancredi una lettura in chiave esistenziale, quasi paradigmatica, d'un passaggio epocale, mentre *Cent'anni di solitudine* di Gabriel **García Márquez** (1967) appare come parabola d'una solitudine metafisica.

6. Se il tema della famiglia è frequente nella letteratura italiana tra Otto e Novecento, talora in una cornice di ristrettezze economiche costellata di piccoli, grandi, patetici eroismi (Giacinto **Gallina**, Luigi Arnaldo **Vassallo**), o condito di buoni sentimenti e amor di patria (Edmondo **De Amicis**), in Luigi **Pirandello** esso ricorre con una costanza quasi ossessiva, da *L'esclusa* (1901) ai *Sei personaggi* (1921), da *Il fu Mattia Pascal* (1901) ad *Uno, nessuno e centomila* (1925), al teatro dei miti, e si moltiplica con infinite sfaccettature nelle novelle; è l'immagine di un'istituzione cui spesso ci si abbarbica nel vano tentativo di sfuggire alla solitudine e alla dissociazione che investe la propria stessa identità, rimanendone però vittime, irretiti in un gioco delle parti nel quale non ci si può riconoscere; spesso a soccombere sono le donne, votate alla logica del «sacrificio», ed anche questo è un segno dei tempi, che vedono imporsi la questione femminile. In *Casa di bambola* di Henrik **Ibsen** (1879) Nora era stata costretta ad uscire dalla famiglia per tentare di ritrovare se stessa; il dramma tra i benpensanti aveva suscitato scandalo per lungo tempo, ma *Una donna* di Sibilla **Aleramo (1906) riscuoterà un successo notevole. L'indagine di Sigmund **Freud** svela l'esistenza dell'inconscio e, individuando il complesso di Edipo, scopre in seno alla famiglia dinamiche inusitate. Nelle opere di Italo **Svevo** la famiglia si rivela spesso alibi all'inetitudine del personaggio. In James **Joyce** è elemento condizionante al punto di inibire talora ogni possibilità di scelta (ad esempio *Eveline*), ma vi è pure l'esigenza di riconoscersi padre o figlio di qualcuno (*Ulisse*, 1922), desiderio d'un rapporto che rimane deluso. In un contesto familiare, significativamente caratterizzante, si inserisce la produzione di numerosi autori come Arthur **Schnitzler** (vedi *Doppio sogno*, 1926) o Virginia **Woolf**, che in *Gita al faro* (1927) fa emergere una sottile e complessa trama di relazioni, speranze, fantasie, frustrazioni mediante un sapiente intreccio dei punti di vista sull'onda mutevole del flusso di coscienza, nello scorrere del tempo, dove spesso gli oggetti più umili tendono ad assumere ad un significato simbolico. Negli *Indifferenti* (1929) Alberto **Moravia** rappresenta lo squallore morale d'una famiglia borghese dove la figura paterna è sostituita dall'amante della madre, perfetto esemplare dell'uomo di successo. Problematiche proprie di coniugi borghesi sono affrontate in Italia da autori di vario livello (da Lucio **D'Ambra** a Riccardo **Bacchelli**), mentre il fascismo esalta i valori della famiglia, ma, al contempo, raggiunge tirature notevoli una letteratura erotica, o decisamente pornografica (Mario **Mariani**, **Pitigrilli**), che spesso irride esplicitamente la famiglia. In *E adesso, pover'uomo?* (1932) di Hans **Fallada** (pseudonimo di Rudolf Ditzen), ambientato a Berlino alla vigilia dell'avvento del Terzo Reich, per Joan Pinneberg, il piccolo borghese protagonista, il legame con la moglie e il figlio è l'unico punto di forza di fronte alla crisi dilagante che investe la Germania, e il rifiuto finale di aderire al partito nazista per sfuggire alla miseria assume un valore prima etico che politico. Un'interessante scrittura al femminile ci è invece offerta da Alba **de Céspedes**. Le dittature e la guerra infliggono lacerazioni terribili: lo registra in modo particolare il cinema con film come *Germania anno Zero* di Roberto **Rossellini** (1947), o *La terra trema* di Luchino **Visconti** (1948), che presenta sotto una diversa prospettiva il dramma de *I Malavoglia* verghiani. Ne *La casa in collina* (1948) di Cesare **Pavese** si può parlare d'una famiglia mancata, per la stessa irrisolutezza del protagonista che, negli affetti come in politica, non riesce ad operare una scelta. Ancora una donna, Natalia **Ginzburg**, in *Lessico familiare* (1963), con una singolare e sensibile «prospettiva dal**

basso», attraverso i ricordi della propria famiglia ci dà uno squarcio della vita italiana dagli inizi del secolo al secondo dopoguerra attraverso il fascismo, facendo emergere in modo non convenzionale tra l'altro personaggi come Filippo Turati, Adriano Olivetti, Vittorio Foa, Giulio Einaudi, Cesare Pavese o Giacomo Debenedetti. La letteratura americana, prima ricercata e studiata non senza difficoltà, trova ampia diffusione e porta con sé modelli e problemi di quella società, che tendono sempre più ad universalizzarsi: in *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller (1949) il protagonista, privato del suo ruolo morale ed emarginato dalla logica del profitto e del successo, trova un senso alla propria vita suicidandosi per garantire ai suoi un vantaggio economico. La crisi della famiglia entra come elemento determinante nella dinamica di opere significative del secondo dopoguerra come *Il giovane Holden* di Jerome David Salinger (1951) o *Opinioni di un clown* di Heinrich Böll (1963); si tentano altre vie (vedi ad esempio Jack Kerouac e la *beat generation* o, per altro verso, I. Bergman); spesso i figli finiscono per essere il terreno di battaglia tra genitori separati, e significativo è il successo del film di R. Berton *Kramer contro Kramer* (1979), tratto dall'omonimo romanzo di A. Corman. Le famiglie, quando ci sono, appaiono estremamente composite, come in *Rumore bianco* di Don De Lillo (1986), con i problemi che ne seguono, eppure in esse si cerca un appiglio. Ma l'esigenza di rapporti autentici appare destinata alla frustrazione in una società alienata e alienante, dominata dal sistema dei mass media che tutto omologa; emblematico in tal senso può apparire il recente film di G. Muccino *Ricordati di me* (2003), che si conclude con la famiglia, divisa da egoismi e frustrazioni, riunita davanti al televisore per assistere al discutibile debutto della figlia in TV.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Esdra* (sec. VI a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Lettere di Paolo* (secc. I-II); *Proverbi* (secc. X-III a.C. ca.); *Vangeli apocrifi* (secc II-IV d.C.); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Alberti, L.B., *Della famiglia* (1433-41); Alcott, L.M., *Piccole donne* (*Little Women*, 1868); Aleramo, S., *Una donna* (1906); Alfieri, V., *Filippo* (1783); Andrea Cappellano, *De amore* (*De arte honeste amandi*, ca. 1185); Aristotele, *Politica* (sec. IV a.C.); Balzac, H. de, *Eugénie Grandet* (1833); Balzac, H. de, *Fisiologia del matrimonio* (*Physiologie du mariage*, 1830); Balzac, H. de, *La commedia umana* (*Comédie humaine*, 1842-48); Balzac, H. de, *Papà Goriot* (*Le père Goriot*, 1834); Berton, R., *Kramer contro Kramer*, cinema (1979); Boccaccio, G., *Decamerone* (1348-53); Böll, H., *Opinioni di un clown* (*Ansichten eines Clowns*, 1963); Caballero, F., *La famiglia Alvareda* (*La familia de Alvareda*, 1856); Chrétien de Troyes, *Erec e Enide* (*Erec et Enide*, ca. 1170); Corman, A., *Kramer contro Kramer* (*Kramer versus Kramer*, 1979); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-1321); De Lillo, D., *Rumore bianco* (*White Noise*, 1986); De Roberto, F., *I Vicerè* (1894); Dickens, C., *David Copperfield* (1850); Dickens, C., *Oliver Twist* (1838); Dostoevskij, F.M., *I fratelli Karamazov* (1880); Fallada, H., *E adesso pover'uomo?* (*Kleiner Mann, was nun?*, 1932); Faulkner, W., *Il borgo* (*The Hamlet*, 1940); Faulkner, W., *Il palazzo* (*The Mansion*, 1959); Faulkner, W., *La città* (*The Town*, 1957); Faulkner, W., *Sartoris* (1929); Fielding, H., *Tom Jones* (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798; 1802; 1817); Gainsborough, T., *Mr. e Mrs. Andrews*, pittura (1748); Gainsborough, T., *Passeggiata mattutina*, pittura (1785); Galsworthy, J., *La saga dei Forsyte* (*The Forsyte Saga*, 1906-28); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Ginzburg, N., *Lessico familiare* (1963); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden der jungen Werthers*, 1774); Goethe, J.W., *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809); Goldoni, C., *I Rusteghi* (1760); Goldoni, C., *Il Sior Todero brontolon* (1762); Goldoni, C., *La famiglia dell'antiquario* (1750); Greuze, J.B., *La fidanzata di paese*, pittura

(1761); Grigoletti, M., *Ritratto di famiglia*, pittura (1830, Proprietà N.H.C. Palumbo Fossati, Venezia); Hayez, F., *Gruppo della famiglia Stampa di Socino*, pittura (1822, Galleria di Brera, Milano); Hayez, F., *Gruppo di famiglia*, pittura (1807, Museo L. Bailo, Treviso); Hogarth, W., *Matrimonio alla moda*, pittura (*Mariage à la mode*, ca. 1744); Ibsen, H., *Casa di bambola* (1879); Joyce, J.A., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kleist, H. von, *La famiglia Schrockenstein* (*Die Familie Schrockenstein*, 1802); Leskov, N.S., *Una famiglia decaduta* (1867); Machiavelli, N., *Mandragola* (ca. 1518); Malot, H.H., *Senza famiglia* (*Sans famille*, 1878); Mann, T., *I Buddenbrook* (1901); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840); Marx, K. - Engels, F., *Manifesto del partito comunista* (*Manifest der kommunistischen Partei*, 1848); Miller, A., *Morte di un commesso viaggiatore* (*Death of a Salesman*, 1949); Moravia, A., *Gli indifferenti* (1929); Muccino, G., *Ricordati di me*, cinema (2003); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Pavese, C., *La casa in collina* (1948); Pirandello, L., *I vecchi e i giovani* (1913); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pirandello, L., *L'esclusa* (1901); Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca di autore* (1921); Pirandello, L., *Uno nessuno centomila* (1925); Prati, G., *Edmenegarda* (1841); Richardson, S., *Pamela, o la virtù ricompensata* (*Pamela, or the Virtue Rewarded*, 1741); Rossellini, R., *Germania anno zero*, cinema (1947); Salinger, J.D., *Il giovane Holden* (*The Catcher in the Rye*, 1951); Saltykov, M.E., *I signori Golovlev* (1880); Schiller, F., *Don Carlos* (1787); Schnitzler, A., *Doppio sogno* (*Traumnovelle*, 1926); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Le allegre comari di Windsor* (*The Merry Wives of Windsor*, 1600-01); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Terenzio Afro, P., *I fratelli* (*Adelphoe*, 160 a.C.); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1863-69); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1873-77); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958, postumo); Tominz, G., *La famiglia Parisi*, pittura (av. 1936, Collezione Parisi, Venezia); Turgenev, I.S., *Padri e figli* (1862); Van Eyck, J., *I coniugi Arnolfini*, pittura (1434); Verdi, G., *Don Carlos*, musica (1867); Verga, G., *I Malavoglia* (1881); Verga, G., *Mastro-don Gesualdo* (1889); Visconti, L., *La terra trema*, cinema (1948); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (*Candide ou l'optimisme*, 1759); Woolf, A.V., *Gita al faro* (*To the Lighthouse*, 1927); Zola, E., *I Rougon-Macquart* (*Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*, 1870-93); Zola, E., *Il romanzo sperimentale* (*Roman expérimental*, 1879).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *La famiglia del feudatario nel Mosaico del catino absidale* (sec. XII, S. Clemente, Roma); *La famiglia di Augusto*, fregio dell'Ara Pacis (sec. I a.C., Roma); *La leggenda di S. Alessio*, affresco (sec. XI, S. Clemente, Roma); *Stele funeraria romana con coniugi* (sec. I a.C., da Via Stalilia, Palazzo dei Conservatori, Roma).

Alfieri, V., *Mirra* (1784-86); Bacchelli, R., *Una passione coniugale* (1930); Bazile, F., *Riunione di famiglia*, pittura (1867, Museo d'Orsay, Parigi); Bergman, I., *L'immagine allo specchio*, cinema (1976); Bergman, I., *Scene da un matrimonio*, cinema (1973); Bontempelli, M., *Gente nel tempo* (1938); Caravaggio (M. Merisi), *Riposo nella fuga in Egitto*, pittura (ca. 1593, Galleria Doria, Roma); Chagall, M., *La famiglia*, pittura (1958, Collezione dell'artista, Saint-Paul-de-Vence); Comencini, L., *Incompreso. Vita col figlio*, cinema (1966); D'Ambra, L., *Il mestiere di marito* (1924); D'Ambra, L., *La professione di moglie* (1930); De Amicis, E., *Cuore* (1886); De Céspedes, A., *Quaderno proibito* (1952); Degas, E., *La famiglia Bellelli*, pittura (ca. 1859, Museo d'Orsay, Parigi); Dostoevskij, F., *Delitto e castigo* (1866); Fellini, F., *Amarcord*, cinema (1973); Gallina, G., *La famegia del santolo* (1892); Gallina, G., *La famegia in rovina* (1872); Giotto, *La fuga in Egitto*, pittura (ca. 1305, Cappella degli Scrovegni, Padova); Goya, F., *La famiglia di Carlo IV*, pittura (1800, Museo del Prado, Madrid); Halévy, L., *La famiglia Cardinal* (*La famille Cardinal*, 1873); Hayez, F., *La partenza di Ettore*, pittura (1811, Akademijska Likovnih Umjetnosti, Zagabria); Ibsen, H., *Gli spettri* (1881); James, H., *Cosa sapeva Maisie* (*What Maisie Knew*, 1897); Joyce, J.A., *Gente di Dublino* (*Dubliners*, 1914); Joyce, J., *Dedalus: ritratto dell'artista da giovane* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1917); Kaneto Shindo, *L'isola nuda*, cinema (1960); Kerouac, J., *Sulla strada* (*On the Road*, 1957); Le Nain, L., *Famiglia di contadini*, pittura

(1642, Louvre, Parigi); Leopardi, G., *Lettere* (1941, postumo); Loach, K., *Family Life*, cinema (1971); Manet, E., *Il balcone*, pittura (ca. 1868, Museo d'Orsay, Parigi); Mantegna, A., *La famiglia Gonzaga*, affresco (1474, Camera degli sposi, Palazzo ducale, Mantova); Mariani, M., *Le adolescenti* (1919); Mariani, M., *Le signore per bene* (1920); Maupassant, G. de, *Una vita* (*Une vie*, 1885); Michelangelo, *La sacra famiglia*, detta *Tondo Doni*, pittura (ca. 1504, Uffizi, Firenze); Moore, H., *Gruppo di famiglia*, scultura (1948-49, Museo all'aperto Kakone, Kanagawa-ken, Giappone); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Picasso, P., *Famiglia di acrobati con scimmia*, pittura (1905, Konstmuseum, Göteborg); Pitigrilli (Dino Segre), *Dolicocefala bionda* (1936); Pitigrilli (Dino Segre), *La cintura di castità* (1920); Rubens, P.P., *Rubens e Hélène Fourment in giardino*, pittura (1635-38, Alte Pinakothek, Monaco); Saba, U., *Canzoniere* (1948, 1957, 1961 postumo); Schiele, E., *La famiglia*, pittura (1918, Österreichische Galerie, Vienna); Schlöndorff, V., *Morte di un commesso viaggiatore*, cinema (1985); Scola, E., *La famiglia*, cinema (1986); Sironi, M., *La famiglia*, pittura (1933-34, Collezione privata, Milano); Stieler, K., *Un idillio d'inverno* (*Ein Winteridyll*, 1885); Truffaut, F., *I quattrocento colpi*, cinema (1954); Vassallo, L.A., *La famiglia De Tappetti* (1903); Veronese, P., (P. Calari), *La famiglia Cuccina presentata alla Vergine*, pittura (ca. 1565, Gemäldegalerie, Dresda) Visconti, L., *Gruppo di famiglia in un interno*, cinema (1974); Visconti, L., *Il Gattopardo*, cinema (1963); Visconti, L., *Rocco e i suoi fratelli*, cinema (1960).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Brunel, P., *Dizionario dei miti letterari* (1988), Milano 2004; Freud, S., *Tre saggi sulla teoria della sessualità* (1905), in *Opere*, vol. 4, Torino 1989; Freud, S., *Totem e tabù* (1913), in *Opere*, vol. 7, Torino 1989; Freud, S., *Introduzione al narcisismo* (1914), in *Opere*, vol. 7, Torino 1989; Freud, S., *L'Io e l'Es* (1923), in *Opere*, vol. 9, Torino 1989; Hauser, C.A., *Storia sociale dell'arte* (1953), Torino 1959; Héritier, F., voce *Famiglia*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. VI, Torino 1979; Lévi-Strauss, C., *Antropologia strutturale* (1958), Milano 1966; Laing, R.D., *La politica della famiglia* (1971), Torino 1973; Marchiori, C., *La leggenda di S. Alessio nella tradizione popolare italiana*, Genova 1975; Pascoli, G., *Tutte le poesie*, Milano 1967; Plauto, T.M., *Tutte le commedie*, Roma 1992; Rosenberg, C.E. (a c. di), *La famiglia nella storia. Comportamenti sociali e ideali domestici*, Torino 1979; Seneca, L.A., *Le tragedie*, Torino 1987; Svevo, I., *Romanzi*, Milano 1969.

■ **VOCI AFFINI:** Cugini; Dimora, abitazione, casa; Dote; Educazione; Eredità, testamento; Festa nuziale; Fidanzamento; Figlia; Figlio; Fratelli, sorelle; Infanzia; Madre; Matrimonio; Padre; Zio, zia.

ENRICO CARINI

Fanciulla perseguitata. 1. Il tema della fanciulla perseguitata (ingl. *persecuted maiden*, fr. *jeune fille persécutée*, ted. *verfolgtes Mädchen*, sp. *mozuela perseguida*) designa una situazione specifica e non appare suscettibile di cambiamenti radicali: il suo alto grado di formalizzazione spinge a ritenerlo un classico *topos*, destinato, dopo un'espansione vigorosa, alla sclerosi e poi all'esaurimento. Rivela tuttavia una vitalità duttile, adattabile a parecchi generi letterari, dalla fiaba all'epos, dalla tragedia alla commedia; e il suo permanente sostrato etico – la purezza come simbolo di un intransigente nucleo di valori contrapposto al disorientamento della realtà – assume connotati variabili, non sempre ugualmente edificanti.

L'equazione fra virtù e verginità è resistentissima; tuttavia, in numerosi casi la virtù compromessa o misconosciuta è rappresentata da personaggi che con la fanciulla perseguitata hanno molto in comune, salvo appunto lo statuto di fanciulla: il vasto campionario andrebbe almeno dalla Susanna del *Libro di Daniele* (sec. II a.C.) all'Andromaca di **Omero**, **Euripide**, **Virgilio** e Jean **Racine**, dalla Griselda di Giovanni **Boccaccio** alla Marta de *L'esclusa* (1901) di Luigi **Pirandello**.

Nel mito classico il tema è inserito in uno schema narrativo ricorrente: la fuga di una ninfa dalle brame di un dio

o un satiro, culminante nell'abbandono della condizione umana. Un repertorio che ottiene nelle *Metamorfosi* (3 d.C.) di **Ovidio** la versione più celebre, folta di varianti: la trasformazione di Dafne in alloro e quella di Siringa in canna conferisce alle fanciulle un nuovo potere su Apollo e Pan, mentre quella di Aretusa in fonte non impedisce l'amplesso, consentito dal parallelo riconvertirsi in fiume di Alfeo.

La tragedia greca offre al tema una trattazione più polifonica: la fuga dai pretendenti delle figlie di Danao nelle *Supplici* (secc. VI-V a.C.) di **Eschilo** si configura come complessivo orrore degli uomini; la Polissena dell'*Ecuba* (423 a.C.) e l'Ifigenia dell'*Ifigenia in Aulide* (ca. 406 a.C.) di Euripide sono emblemi delle efferatezze in cui precipita la furia belligerante. In una versione più monocorde – e perciò più soggetta a ridursi in stereotipo – il tema alimenta anche il teatro comico: una situazione scenica ricorrente, che dalla Commedia Nuova rifluisce in quella latina, trova spesso il suo centro in figure di fanciulle, oggetto di abusi e maldicenze come nell'*Arbitrato* (ca. 304 a.C.) di **Menandro**, o di prepotenti mire incrociate come nella *Casina* (secc. III-II a.C.) di **Plauto**; ottimi catalizzatori dei comportamenti meschini intrinseci alla commedia, degli equivoci e rivalità che ne costituiscono l'intelaiatura.

Già nella classicità l'attualizzazione più consistente del tema è quella narrativa, dispiegata nella maggior parte dei romanzi ellenistici: *Cherea e Calliroe* (sec. I d.C.) di **Caritone**, *Anzia e Abrocome* (sec. II d.C.) di **Senofonte Efesio**, *Leucippe e Clitofonte* (sec. II d.C.) di **Achille Tazio**, *Le Etiopiche* (secc. III o IV d.C.) di **Eliodoro**; opere incentrate sulle peripezie di una coppia di innamorati, che non privilegiano dunque il protagonismo femminile, ma talora assegnano alla fanciulla un ruolo potenzialmente fertile di sviluppi. Al risalto della Leucippe di Achille Tazio giova la contrapposizione con l'inferiorità morale del partner (tanto unica in questa produzione quanto destinata a successiva fortuna) e con il fascino scaltro e maturo dell'antagonista Melite (sarà frequente contraltare del tema quello della *femme fatale*); mentre è di stampo intellettuale la supremazia della Cariclea delle *Etiopiche*, a dimostrazione che la virtù perseguitata può essere non inerme, ma feconda di reazioni.

Già nel teatro classico e nel romanzo ellenistico si delinea un elemento costante del tema: l'intreccio fra virtù e reputazione; la persecuzione può presentarsi nella forma insidiosa della calunnia; alla definizione dell'identità è essenziale non solo la purezza ma anche il suo riconoscimento pubblico.

2. Il rinnovamento medievale del tema si attua attraverso la devozione cristiana, con un corpus di agiografie delle sante e di leggende affini portato a larga notorietà dalle sacre rappresentazioni medievali: celebri le storie di *Genoveffa di Brabante*, di *Santa Guglielma*, della *Figlia del re di Dacia* e, in particolare, di *Santa Uliva*. La difesa della verginità, che approdi al martirio o al lieto fine, diviene garanzia di risarcimento oltremondano e consacrazione religiosa; lo sfondo etico è offerto da antinomie molto rigide, la virtù è investita di un segno allegorico. Su questo orizzonte si staglia la celebrazione, nel canto III del *Paradiso* (1306-21) di **Dante**, di Piccarda Donati, strappata al chiostro e costretta al matrimonio (caso speculare alle monacazioni forzate poi varianti del tema).

L'evoluzione successiva è paradossalmente inaugurata da un trasgressivo smontaggio, una novella (II, 7) del *Decameron* (1349-51) di Giovanni **Boccaccio**, la cui protagonista Alatiel passa attraverso vari rapimenti senza salvaguardare la castità; riformulazione parodica (così fine-

mente eccentrica da suscitare le interpretazioni più disparate) che non ha il taglio del ribaltamento lineare (data la passività di Alatiel), ma è più provocatoria: la fanciulla, trattata come oggetto erotico, considera gli uomini alla stessa guisa, destituendo di importanza la sopraffazione maschile; la sessualità è sfrondata dalle incrostazioni morali e dei paludamenti sentimentali, il tabù della verginità sfatato tramite la dimostrazione della mutevolezza, se non dell'indifferenziabilità, del desiderio erotico.

Dall'età umanistico-rinascimentale il recupero dei modelli classici sopravanza quello della tradizione cristiana, pur assorbendone le componenti principali: la commedia cinquecentesca – ad esempio la *Clizia* (1525) di Niccolò **Machiavelli** – riesuma la situazione, ricalcata sul modello menandro-plautino, della fanciulla oggetto di concupiscenze intrecciate, involontario detonatore di intrighi nel cosmo familiare. Il poema epico-cavalleresco accavalla le suggestioni: il florido *topos* della donna guerriera è spesso innestato sul dovere di difendere la verginità, in questo caso retaggio dell'impegno a schivare il destino femminile; gli intrecci sono densi anche di vere e proprie fanciulle perseguitate, la cui rappresentante più celebre è l'Angelica creata nell'*Orlando Innamorato* (1495) di Matteo Maria **Boiardo** e portata a fama smisurata dall'*Orlando Furioso* (1532) di Ludovico **Ariosto**, al tempo stesso perfetta incarnazione e sottile smantellamento del *topos*, preda indifesa ed Elena ammaliatrice. Nel *Furioso* il suo rilievo è circonfuso di un alone di significati (ideale inafferrabile, felicità sfuggente, testimonianza della volubilità dei sentimenti), ma insieme ridicolizzato: la sua verginità – infine confermata – è messa in dubbio, il suo ruolo strutturale è scalzato da una precoce uscita di scena, la sua fugace ricomparsa è contrassegnata da un segno caricaturale. La distorsione irriverente, d'altronde, è affiancata da riprese scrupolose: la Ginevra calunniata, l'Olimpia tratta in salvo da Orlando, l'Isabella che suscita la dolente venerazione di Rodomonte.

Le risonanze simboliche della fuga di Angelica sono dilatate, oltre che nei poemi successivi e nel romanzo barocco (che dal *Calloandro fedele*, 1652, di Giovanni Ambrogio **Marini**, alla *Clelia*, 1654-60, di Madeleine de **Scudéry**, mescola gli influssi dell'epos moderno e del modello ellenistico, in figure di fanciulle spesso caste quanto intrepide), nel teatro cinque-seicentesco. L'ibridazione di codici della tragicommedia e del dramma pastorale sfrangia il tema, deputandolo a esprimere non solo e non tanto le peripezie della virtù, ma anche la labilità dei sentimenti, la reversibilità dei ruoli, gli incanti e le angosce dell'incostanza. Il modello ariostesco (intrecciato a suggestioni classiche talora puntualmente riprese, come in uno dei primi melodrammi, la *Dafne*, 1594, di Cino **Rinuccini**, musicata da **Peri** e **Caccini**) diviene tessuto connettivo della trama, dall'*Aminta* (1573) di Torquato **Tasso** al *Pastor Fido* (1590) di Battista **Guarini**, fino al farsi e disfarsi dei legami amorosi del *Sogno di una notte di mezza estate* (1595-96) di William **Shakespeare**; l'instabilità delle passioni rende le persecuzioni sinuose e interrotte, e le fanciulle, che oscillano fra difesa della castità e accensione dell'innamoramento, possono trasformarsi (come già Angelica nell'*Innamorato*) da perseguitate in persecutrici. Shakespeare, attingendo al romanzo e alla novellistica, apre il tema a una gamma variegata di modulazioni, dall'*Hero di Molto rumore per nulla* (1598-99) – derivata dall'episodio ariostesco di Ginevra e dalla ventiduesima delle *Novelle* (1554-73) di Matteo **Bandello** – a personaggi che accentuano mediante i travestimenti maschili i tratti di intraprendenza e ingegno che dalle *Etiopiche* (sec. III o IV d.C.) in poi possono viva-

cizzare il prototipo: la Giulia dei *Due gentiluomini di Verona* (1594-95), la Rosalind di *Come vi pare* (1599) – desunta dal romanzo *Rosalinda* (1590) di Thomas **Lodge** –, la Viola de *La dodicesima notte* (1599-1600), e anche la Porzia de *Il mercante di Venezia* (1596-97), non propriamente perseguitata, ma la cui lamentazione incipitaria («Il mio piccolo corpo è stanco di questo grande mondo») condensa in modo esemplare la frizione fra la fragilità della fanciulla e la brutalità del reale. Figure a cui si avvicina la Juana di *Don Gil dalle calze verdi* (1635) di **Tirso da Molina**, mentre appaiono più convenzionali l'Anna e l'Isabella de *Il beffatore di Siviglia* (1630) ancora di Tirso, e l'Elvira di *Miglior giudice è il re* (1635) di Lope de **Vega**. Il tema esprime la possibilità di riscattare marginalità sociale e debolezza fisica tramite la finezza intellettuale, possibilità resa più dirompente dalla labilità dell'identità sessuale: in abiti maschili Viola, Rosalind, Juana fanno innamorare altre donne; seppur involontariamente la fanciulla, oltre a sottrarsi alle pressioni dell'apparato sociale, minaccia di corroderne le fondamenta.

In veste più canonica il tema dilaga nelle elaborazioni del repertorio fiabesco in cui la persecuzione di una fanciulla è tassello di uno stabile orizzonte etico, che vede l'innocenza contrapposta alla malvagità. Un repertorio tuttavia non privo di asperità e contraddizioni, che i filtri letterari possono approfondire o smussare: nella raccolta di Giambattista **Basile**, *Lo cunto de li cunti* (1634-36), i rapporti non sono scanditi da opposizioni manichee e le fanciulle perseguitate possono dimostrare sorprendenti susulti di crudeltà, tanto che la più celebre, Cenerentola, incomincia le sue traversie con l'assassinio della prima matrigna; non c'è da sorprendersi se la sua fama sarà presto oscurata dalla filiazione francese di Cenerentola e dalle sue consorelle Pelle d'Asino e la Bella Addormentata dei *Racconti di mia madre l'oca* (1697) di Charles **Perrault**, confortanti agglomerati di valori, che conoscono riciclaggi inesauriti.

3. Nel Settecento il tema contribuisce a segnare una fondamentale metamorfosi nel sistema dei generi letterari, l'avvento del romanzo moderno; e, plasmando le trame delle sue biforcazioni tanto contrapposte, il *novel* e il *romance* gotico, ne evidenzia le intersezioni. Nel primo *novel* vero e proprio, la *Pamela* (1740) di Samuel **Richardson**, la fanciulla perseguitata, come nell'archetipo fiabesco personaggio di umili condizioni, riesce a convertire il prepotente desiderio di un aristocratico in una profferta di matrimonio: l'interesse della riconfigurazione è più psicologico che socio-politico, risiede non tanto nella sfida ai pregiudizi di classe, quanto nell'iniziativa della protagonista, estrinsecata anziché nelle doti tradizionali di astuzia e ardimento (precluse dal vincolo di plausibilità dell'intreccio) nella capacità di argomentare oltre che di sostenere la propria moralità, venendo la soavità di ostinazione e combinando alla ritrosia una raffinata abilità dialettica; il tema della persecuzione è così rimodellato in quello del confronto fra i sessi. Rimodellamento che si fa più disorientante nell'altro capolavoro di Richardson, *Clarissa* (1748), in cui la netta attenuazione (non la totale scomparsa) del dislivello di ceto sposta ulteriormente l'asse sulle relazioni interpersonali e al tempo stesso le rende più irresolubili: si tratta di uno dei rari casi in cui il tema non è chiave di una ricomposizione conciliatoria della realtà o di un solido messaggio pedagogico; non tanto per la sua declinazione fosca (la violenza non viene evitata, e la fanciulla finisce per morire) quanto per l'ambiguità dei contrasti, l'alternanza delle prospettive. Gli atteggiamenti morali e concettuali che i

personaggi incarnano, non appiattiti su schieramenti manichei, sono perciò destinati a un costante attrito; il personaggio maschile non è un *villain* a tutto tondo e proprio per la sua complessità non può essere facilmente convertito, quello femminile è irrequieto sui precetti a cui riferirsi e sui propri stessi sentimenti: il loro conflitto fra fascinazione reciproca e irrimediabile diversità non può convergere in rasserenante affermazione di valori. Se *Clarissa* non giunge a cristallizzarsi in archetipo, *Pamela* invece, garantita da un bagaglio morale facilmente tramandabile, rifonda la fortuna del tema con un fittissimo stuolo di filiazioni narrative; stuolo che enfatizza fino alla saturazione i tratti più scontati dell'originale, oltre ad adeguarlo spesso a un paradigma romanzesco più macchinoso (la scommessa richardsoniana di rendere la persecuzione realistica, trasformandola nel graduale avvicinamento fra due individui, non è facilmente ripetibile). Ancora a dimostrazione che la parodia può arricchire anziché impoverire la fortuna di un tema, il successo incomincia con i brillanti stravolgimenti di Henry **Fielding**, *Shamela* (1741) e *Joseph Andrews* (1742). La prima è mordace e puntuale contraffazione del modello, che trasforma l'onesta fanciulla in cinica arrivista; interpretata anche come sussulto di conservatorismo, si segnala soprattutto per la visione disincantata dei moventi umani, la corrosione dell'appello ai buoni sentimenti, e la protesta contro l'ipocrisia sociale che a forza di insistere sul tabù della verginità, l'ha trasformata in merce di scambio (inoltre, mostrando, attraverso la stringata sintesi dei suoi nodi, la scarsità di materiale romanzesco della *Pamela*, invita a diffidare delle risorse narrative del tema). Nel *Joseph Andrews* l'attacco (che riesuma la variante del fanciullo perseguitato, illustrata nell'antichità dal casto Giuseppe biblico, dall'Ippolito euripideo, dai personaggi del romanzo ellenistico, e nella modernità divenuta quasi improponibile) è spunto per un edificio narrativo autosufficiente: il tema è deformato, oltre che dal burlesco capovolgimento iniziale, dalla ricomparsa di Pamela, qui sorella del protagonista, dopo il matrimonio convertita ai pregiudizi aristocratici; d'altronde l'ampiezza della trama richiede un controcanto alla satira, fornito, oltre che dal personaggio di Joseph, da quello della sua innamorata Fanny che, avversata dalla Pamela del romanzo, sembra in fondo una riedizione, più puerile, di quella richardsoniana. Il tema della fanciulla perseguitata si rivela dispositivo così efficace per l'articolazione romanzesca delle qualità positive da esser adoperato – sia pur svestito della sua aura più altisonante – anche in una delle sue principali dissacrazioni.

Nella produzione successiva il tema si situa al crocevia di filoni diversi, prezioso sia sul versante immaginifico che su quello concettuale: le peripezie della virtù provvedono la trama di una linea portante intorno a cui aggregare vicende minori e di un'istanza tale da garantire la solidità edificante del testo; assolvono inoltre la funzione duplice di stuzzicare, con le descrizioni della persecuzione, i risvolti erotici della fantasia, e di raffrenare, con l'encomio della resistenza, le sue degenerazioni, mantenendo la parziale emersione di istinti repressi entro il rassicurante circuito della morale. Contribuiscono quindi a intessere l'ordito dei *romances* gotici: l'Isabella de *Il Castello di Otranto* (1764) di Horace **Walpole** corrisponde alla sua declinazione più passiva, mentre dimostrano una personalità più risentita l'Emily dei *Misteri di Udolpho* (1794) e l'Elena de *L'italiano* (1797) di Ann **Radcliffe**, per cui la salvaguardia della purezza si intreccia a quella del proprio statuto sociale e finanziario, così che la persecuzione, per esasperate che siano le sue tinte, assume la fisionomia di un pur ingenuo romanzo di formazione.

Altrove, invece, la persecuzione sembra non scandire un netto conflitto fra colpa e innocenza, ma piuttosto estrinsecare uno smarrimento impregnato di valenze filosofiche e sociali, decifrabile (fino a ipotesi allegoriche un po' forzate), come disagio prodotto dai rivolgimenti della tecnologia e del costume, difficoltà per l'individuo e in particolare per l'artista di inserirsi nell'assetto borghese, o senso delle contraddizioni e patologie dei sentimenti: ne *Il Monaco* di Matthew Gregory **Lewis** (1796) e negli *Elisir del diavolo* di Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann** (1815-16) gli atteggiamenti di vittime e carnefici possono a tratti apparire due svolgimenti diversi di una stessa istanza. Nell'opera del Marchese de **Sade** dalla lunga vicenda redazionale nota come la *Storia di Justine* (1791), la persecuzione non si struttura più come *climax* volto a dimostrare la superiorità del bene, ma si sgrana in un turbine di torture, che tende a sottolineare le aberrazioni di desideri la cui soddisfazione implica necessariamente l'oltrepassamento di ogni morale e la sopraffazione della volontà altrui. Justine risulta più un condensato della sovversione lancinante degli interdetti, che un carattere dall'effettiva consistenza: paradossalmente, una delle più antonomastiche fanciulle perseguitate è fra quelle che meno hanno offerto al tema un'incarnazione peculiare. La specularità che la oppone alla sorella Juliette è indicativa: l'antagonismo con la *femme fatale* può a volte, attraverso la consanguineità o la somiglianza, impregnarsi di un'affinità inquietante che sottintende l'incertezza della percezione, il metamorfismo del desiderio, l'inconoscibilità degli individui.

Se alcune diramazioni del *romance* ne assottigliano i retaggi didascalici, altre contemporanee varianti del tema li irrobustiscono o rinnovano. Gli adattamenti teatrali della *Pamela* ne appiattiscono l'originalità, spesso eliminando l'infrazione delle barriere di classe, e sempre abolendo la dimensione psicologica con l'addossare gli ostacoli e la loro soluzione a fattori esterni anziché alla dinamica del rapporto: la *Pamela* (1750-51) di Carlo **Goldoni**, oltre a ricorrere all'abusato artificio dell'agnizione, banalizza l'interazione fra i personaggi rendendoli non i rappresentanti di due diverse etiche ma due convenzionali innamorati; in ben altro orizzonte ideologico, la *Nanine* (1749) di **Voltaire**, se conserva la forza eversiva della *mésalliance*, schiaccia anch'essa su coordinate stantie il confronto fra i sessi. Altre opere accentuano in senso diverso l'impatto anticonformista del tema: ne *Il matrimonio di Figaro* (1784) di Pierre-Augustin Caron de **Beaumarchais**, e nell'opera *Le nozze di Figaro* (1786) di Wolfgang Amadeus **Mozart** e Lorenzo **Da Ponte**, le suddivisioni di classe non sono alterate, ma la persecuzione è più pesantemente frustrata, perché la fanciulla anziché adattarsi pur parzialmente al sistema dell'aristocratico, ne mortifica la prepotenza contrapponendole l'orgoglio del rapporto amoroso con un suo pari; alla coesistenza armoniosa fra le classi privilegiate e quelle in ascesa predicata da Richardson, è sostituita un'irruzione dei diritti nobiliari che ne preannunzia il disfacimento.

Già nella seconda metà del secolo e agli inizi del successivo il tema deborda spesso dall'alveo richardsoniano: ne *La monaca* (1780-83) di Denis **Diderot** la persecuzione non proviene da un seduttore ma dalle istituzioni familiari e religiose, e l'agguerrito raziocinio della fanciulla la rende portavoce dell'ideologia del testo, quasi controfigura dell'autore (il tradizionale filtro della commozione è rimpiazzato dall'appello diretto alla riflessione); l'innocenza (che non inibisce la spontaneità del desiderio) della Gretchen del *Faust* (1773-1831) di Johann Wolfgang **Goethe** è elevata ad una metafisica dimensione redentrice.

Fra le parodie, il *Candido* (1759) di Voltaire è più che stravolgimento di un modello, profanazione di una tradizione secolare: la Cunegonde involgarita e invecchiata rappresenta la demistificazione delle illusioni consolatorie sull'intangibilità della purezza e l'eternità del primo amore. Ne *La locandiera* (1753) di Goldoni lo smontaggio del tema è meno tagliente e più insolito: in un ribaltamento simmetrico verosimile anziché paradossale, è la fanciulla che perseguita l'aristocratico, umiliandone la misoginia con una fulminea seduzione, in una sfaccettata dinamica psicologica che preclude ogni riconduzione a morali univoche.

4. Nel XIX secolo lo statuto del tema appare segnato da una contraddizione: la produzione sia narrativa che drammaturgica lo presenta in pieno rigoglio, ma la sua linfa si va inaridendo. I generi ottocenteschi più popolari – romanzo storico, *feuilleton*, teatro melodrammatico, opera lirica – si imbevono della sua valenza etica rendendola più posticcia: basti pensare – nell'ottica querulo-moralistica imposta da un cattolicesimo bigotto – alla virtù incline all'autolesionismo dell'Angiola Maria dell'eponimo romanzo di Giulio **Carcano** (1839); o al successo spropositato di un'opera mediocrissima quale *Le due orfanelle* (1874) di **D'Emery** e **Corman**. In altre occorrenze più originali il tema può, con distorsione del modello canonico, non avallare l'ordine costituito, ma incrinare la compattezza: la Rebecca dell'*Ivanhoe* (1819) di Walter **Scott** è un intenso personaggio di esclusa, che oltre a non ottenere la stabilità sociale e coniugale, ne confuta indirettamente l'autenticità, perché il suo ricordo turba la felicità del protagonista. *I promessi sposi* (1840) di Alessandro **Manzoni** – oltre a riprendere con Gertrude la variante della monacazione forzata – ripropongono con Lucia la mistione, di ascendenza richardsoniana, di timorata dolcezza e caparbio arroccamento nei propri principi, improntandola a un maggior riserbo (che ne accentua l'aura di superiorità, come mostra il confronto con la caratterizzazione più loquace del *Fermo*, 1821) e a un impatto clamorosamente vincente: rispetto a lei l'autentico perseguitato sembra piuttosto Renzo, fra l'altro, caso raro nel romanzo moderno, esemplarmente casto.

Il tema, come altri inclini alla standardizzazione, si raprende in miti di fortuna più o meno duratura, fra i quali la leggenda sviluppatasi intorno alla storia reale di Beatrice Cenci, il cui percorso ottocentesco può seguire versanti problematici o inflazionati, a esempio di come un mito possa rinnovare un tema o esserne snaturato. La tragedia di Percy Bysshe **Shelley** (1819) e la novella di **Stendhal** (1837) intitolate *I Cenci* (come più tardi il dramma di Antonin **Artaud** dallo stesso titolo, 1935) si interrogano a proposito del padre persecutore sulle dinamiche della lussuria e della crudeltà, e a proposito della fanciulla giustiziera sulla sfasatura fra oggettività del crimine e autenticità della colpa; mentre Giovanni Battista **Niccolini** con la tragedia *Beatrice Cenci* (1854) e Francesco Domenico **Guerrazzi** con il romanzo dallo stesso titolo (1853), schiacciano il personaggio sul prototipo più stucchevole, negandone la responsabilità nell'omicidio o persino il coinvolgimento involontario nell'incesto.

I rivolgimenti della società, le sollecitazioni delle metropoli, le urgenze dell'approccio realistico, traggono dal tema la costola della *vierge souillée*, la fanciulla spinta dai soprusi al degrado, trasformata in prostituta o in fuori-legge, ma sempre contraddistinta dalla primitiva innocenza. Fra gli esemplari più celebri (che vanno dalla protagonista di *Ginevra o l'orfana della Nunziata* di Antonio **Ranieri**, 1839, alle Fantine e Eponine de *I Miserabili*, di Victor **Hugo**, 1862) spicca la Fleur-de-Marie de *I misteri*

di Parigi (1842-43) di Eugène **Sue**, a cui la rieducazione cattolica toglie la spontaneità smagliante mantenuta nei patimenti, caricandola di una volontà di espiazione imposta, a dimostrazione di come proprio il volto istituzionale e legittimo della società possa assumere una valenza persecutoria. Anche gli schemi a effetto possono rielaborare il tema: la convenzionale innocenza della Blanche de *Il Re si diverte* (1833) di Hugo e della sua derivazione lirica Gilda del *Rigoletto* (1851) di Giuseppe **Verdi** riceve nuovo risalto dall'eroico sacrificio finale, la cui paradossalità nella versione operistica non risulta artificiosa, grazie alla capacità del teatro musicale di ricomporre gli stridori delle incoerenze nella forza del pathos. L'attenzione per metamorfosi del costume e dinamiche psicologiche rinnova logori *clichés* del *romance*: la Jane Eyre del romanzo di Charlotte **Brontë** (1847), se attraverso peripezie inverosimili, rifugge dai sentimentalismi e ha un aspetto fisico comune, una connotazione positiva non più ammantata degli ornamenti a lungo delegati a rendere accattivante il portato pedagogico del tema. La letteratura del secondo Ottocento illustra spesso la sfasatura fra le esigenze individuali e l'incombere di precetti già avvertiti come stritolanti, spostandosi dalle persecuzioni effettive al più subdolo, e altrettanto funesto, ostracismo dei pregiudizi: ne *Il mulino sulla Floss* (1860) di George **Eliot** la frizione fra il moralismo paesano e lo spirito indipendente di Maggie culmina in un finale ancora topicamente melodrammatico; in *Daisy Miller* (1879) Henry **James** decanta invece il pathos nella reticenza, mostrando il tacito stringersi della *pruderie* benpensante intorno al candido anticonformismo della protagonista; è vittima sia di violenza diretta che della sopraffazione dei preconcetti la protagonista di *Tess dei d'Urbervilles* (1891) di Thomas **Hardy**.

D'altronde, il languore *larmoyant* e la patina moraleggiante delle modulazioni più trite del tema lo espongono oltre che alle parodie a impalpabili erosioni che, mentre sembrano riprenderlo puntualmente, ne esibiscono i risvolti psicologici non onorevoli: la pia testardaggine di Clara nelle *Confessioni di un italiano* (1867) di Ippolito **Nievo** sconfina in ottuso egoismo; la Teresa de *I Viceré* (1894) di Federico **De Roberto** esaspera la canonica mansuetudine in masochismo intriso di compiacimento narcisistico.

5. Il Novecento accentua lo sfibramento del tema: la fanciulla de *La signorina Else* (1924) di Arthur **Schnitzler** è, oltre che vittima del contesto sociale, sommersa da un magma di pulsioni represses; la crudezza di *Santuario* (1931) di William **Faulkner** aggredisce l'immagine dell'immacolata fanciulla americana; Guido **Piovene** in *Lettere di una novizia* (1941) scandaglia l'ovattata strumentalizzazione degli altri che la protagonista cela nell'ostentazione di innocenza. Con l'avanzare del secolo la pur controversa affermazione del femminismo, e l'attacco della psicoanalisi ai concetti di morale e virtù, portano il tema all'isterilimento, e ne smantellano il puntello principale, il tabù della verginità. D'altronde la produzione di consumo seguita a schiacciarlo su zuccherosi stereotipi, che i mutamenti del costume e le rivendicazioni femministe scalfiscono in superficie ma non intaccano nella sostanza: le protagoniste dei romanzetti rosa e delle *soap-operas* attuali, non più ossessionate dalla castità come quelle di inizio secolo di **Delly**, Annie **Vivanti** e Luciana **Peverelli**, sono altrettanto belle, encomiabili e vittime di angherie. Rappresentano in fondo una riedizione del tema anche le *Bond-girls* dei romanzi di Ian **Fleming** e dei relativi film, certo atletiche e disinibite, ma sempre preda dei vari malvagi e salvate dall'eroe galante.

Il tema riemerge invece sgombrato dei suoi retaggi edificanti come canale di accesso agli orrori delle guerre, alle disfunzioni del cosmo istituzionale e familiare, alla pervicacia dei pregiudizi: il vasto campionario comprende la ragazzina succube della crudeltà paterna nel film *Il giglio infranto* (1919) di **Griffith**; la Maria vittima dei franchisti in *Per chi suona la campana* (1940) di Ernest **Hemingway**; le giovinette della produzione italiana dedicata all'arretratezza meridionale, dai racconti di Luigi **Pirandello** (la fanciulla sfiorita di *Scialle nero*, 1922) a variazioni cinematografiche serie (*La moglie più bella* di Damiano **Damiani**, 1970) o parodiche (la satira dal retrogusto amaro di *Sedotta e abbandonata*, 1963, di Pietro **Germi**, la spumeggiante paradosalità de *La ragazza con la pistola*, 1968, di Mario **Monicelli**). In forme prorompenti il tema riaffiora attraverso la tendenza del romanzo sudamericano a riprendere i modi della grande saga: in *Teresa Batista stanca di guerra* (1972) di Jorge **Amado** le vicissitudini della fanciulla assumono una valenza allegorica delle tribolazioni e del coraggio del popolo brasiliano. Infine, la seconda metà del Novecento può trasferire il tema in un'ottica ironica mediante recuperi intertestuali che ne mettono in luce l'inattualità o lo riadattano alla contemporaneità scanzonatamente. In uno stratificato mosaico citazionistico Italo **Calvino**, con la Pamela de *Il visconte dimezzato* (1951) e la Sofronia de *Il cavaliere inesistente* (1959), lo include fra le illusioni sacre all'immaginario del passato, mostrate nel loro scarto con la frantumazione della realtà. *Il professore va al congresso* (1984) di David **Lodge** inquadra l'allusione al modello ariostesco in un impianto ancora tradizionale: l'Angelica del romanzo è ossessivamente corteggiata da professori trasformati dalla frenetica partecipazione ai convegni in moderni cavalieri erranti; persino il dubbio sulla sua verginità ridiviene motore di *suspense*, in quanto attribuito a un giovane cattolico irlandese, fervente assertore della castità prematrimoniale.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Daniele* (sec. II a.C.).

Achille Tazio, *Le avventure di Leucippe e Clitofonte* (secc. II-III); Amado, J., *Teresa Batista stanca di guerra* (*Teresa Batista cansada da guerra*, 1972); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Artaud, A., *I Cenci* (*Les Cenci*, 1935); Bandello, M., *I quattro libri delle Novelle* (1573); Basile, G.B., *Lo cunto de li cunti* (1634-36); Beaumarchais, A.C. de, *Il matrimonio di Figaro* (*La folle journée ou le mariage de Figaro*, 1784); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-51); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1495, postumo); Brontë, Ch., *Jane Eyre* (1847); Calvino, I., *Il visconte dimezzato* (1952); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1959); Carcano, G.C., *Angiola Maria* (1839); Caritone, Cherea e Calliroe (sec. I d.C.); Damiani, D., *La moglie più bella*, cinema (1970); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); D'Emery, A. - Corman, E., *Le due orfanelle* (*Les deux orphelines*, 1874); De Roberto, F., *I viceré* (1894); Diderot, D., *La monaca* (*La religieuse*, 1780-83); Eliodoro, *Le Etiopiche* (sec. III o IV d.C.); Eliot, G., *Il mulino sulla Floss* (*The Mill on the Floss*, 1860); Eschilo, *Supplici* (secc. VI-V a.C.); Euripide, *Ecuba* (423 a.C.); Euripide, *Ifigenia in Aulide* (ca. 406 a.C.); Faulkner, W., *Santuario* (*Sanctuary*, 1931); Fielding, H., *Joseph Andrews* (1742); Fielding, H., *Shamela* (1741); Germi, P., *Sedotta e abbandonata*, cinema (1963); Goethe, W., *Faust* (1773-1831); Goldoni, C., *La locandiera* (1753); Goldoni, C., *La Pamela* (1750-51); Griffith, D., *Giglio infranto*, cinema (*Broken Blossoms*, 1919); Guarini, B., *Pastor Fido* (1590); Guerrazzi, F.D., *Beatrice Cenci* (1854); Hardy, T., *Tess dei D'Urbervilles* (*Tess of the D'Urbervilles*, 1891); Hemingway, E., *Per chi suona la campana* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940); Hoffmann, E.T.A., *Gli elisir del diavolo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815-16); Hugo, V., *I miserabili* (*Les Misérables*, 1862); Hugo, V., *Il re si diverte* (*Le roi s'amuse*, 1833); James, H., *Daisy Miller* (1879); Lewis, M.G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Lodge, D., *Il professore va al congresso* (*Small World*, 1984); Lodge, T., *Rosalinda, l'aurea ere-*

dità di Euphues (*Rosalynde, Euphues Golden Legacie*, 1590); Machiavelli, N., *Clizia* (1525); Manzoni, A., *Fermo e Lucia* (1821); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840); Marini, G.A., *Il Calloandro fedele* (1652); Menandro, *L'arbitrato* (secc. IV-III a.C.); Monicelli, M., *La ragazza con la pistola*, cinema (1968); Mozart, W.A., *Le nozze di Figaro*, musica (*Le mariage de Figaro*, 1786, libretto di Da Ponte, L.); Niccolini, G.B., *Beatrice Cenci* (1854); Nievo, I., *Confessioni di un italiano* (1867); Ovidio Nasone, P. *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Perrault, C., *I racconti di mia madre l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Piovene, G., *Lettere di una novizia* (1941); Pirandello, L., *L'esclusa* (1901); Pirandello, L., *Lo scialle nero* (1922); Plauto, T.M., *Casina* (secc. III-II a.C.); Radcliffe, A., *I misteri di Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794); Radcliffe, A., *L'italiano* (*The Italian*, 1797); Ranieri, A., *Ginevra o l'orfana della Nunziata* (1839); Richardson, S., *Clarissa* (1748); Richardson, S., *Pamela* (1740); Rinuccini, O., *Dafne* (1594; musicato da Peri, I. e Caccini, I.); Sade, D.A.F. de, *Justine o i guai della virtù* (*Justine ou les malheurs de la vertu*, 1791); Schnitzler, A., *La signorina Else* (*Fräulein Else*, 1924); Scott, W., *Ivanhoe* (1819); Scudéry, M. de, *La Clelia* (*La Clélie*, 1654-60); Senofonte Efesio, *Le vicende efesie di Anzia ed Abrocome* (sec. II d.C.); Shakespeare, W., *Come vi pare* (*As You Like It*, 1599-1600); Shakespeare, W., *I due gentiluomini di Verona* (*Two Gentlemen in Verona*, 1594-95); Shakespeare, W., *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*, 1596-97); Shakespeare, W., *La dodicesima notte* (*The Twelfth Night*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Molto rumore per nulla* (*Much Ado about Nothing*, 1598-99); Shakespeare, W., *Sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Dream*, 1595-96); Shelley, P.B., *I Cenci* (*The Cenci*, 1819); Stendhal, *I Cenci* (*Les Cenci*, 1837); Sue, E., *I misteri di Parigi* (*Les mystères de Paris*, 1842-43); Tasso, T., *Aminta* (1573); Tirso de Molina, *Don Gil dalle calze verdi* (*Don Gil de las calzas verdes*, 1635); Tirso de Molina, *L'ingannatore di Siviglia e il convitato di pietra* (*El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, 1630); Vega, L. de, *Miglior giudice è il re* (*El mejor alcalde, el rey*, 1635); Verdi, G., *Rigoletto* (1851; libretto di Piave, F.); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (*Candide ou l'optimisme*, 1759); Voltaire, *Nanine* (1749); Walpole, H., *Il castello di Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764).

■ ALTRE OPERE: Catalani, A. - Illica, P.L., *Wally* (1892); Collins, W., *La donna in bianco* (*The Woman in White*, 1860); De Gamerra, G., *Angelica perseguitata, fuggitiva, tradita e vendicata* (av. 1803); García Lorca, F., *La casa di Bernarda Alba* (*La casa de Bernarda Alba*, 1936); Goldoni, C., *La putta onorata* (1748-49); Goldoni, C., *Pamela nubile* (1750); Goldsmith, O., *Il vicario di Wakefield* (*The Vicar of Wakefield*, 1766); Hugo, V., *Notre-Dame de Paris* (1831); Kleist, H., *Caterina di Heilbronn* (*Das Käthchen von Heilbronn*, 1810); Laclos, P.-A.-F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Lèrmontov, M., *Il demone* (1840); Nievo, I., *Angelo di bontà* (1856); Sand, G., *La piccola Fadette* (*La petite Fadette*, 1849); Wharton, E., *La casa della gioia* (*The House of Myrth*, 1905).

■ BIBLIOGRAFIA: Albertazzi, S., *Evoluzione di uno stereotipo narrativo. La vergine errante nel romanzo gotico inglese*, in AA.VV., *I canoni letterari. Storia e dinamica*, Trieste 1981, pp. 97-109; Avalle, d'Arco S., *Da Santa Uliva a Justine*, Milano 1977; Calder, J., *Woman and Marriage in Victorian Fiction*, London 1976; Fauchery, P., *La destinée féminine dans le roman européen au XVIII siècle*, Paris 1972; Fiedler, L., *Amore e morte nel romanzo americano* (1960), Milano 1983; Kreissman, B., *Pamela-Shamela*, Lincoln 1960; Moers, E., *Literary Women*, London 1978; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze 1996; Veselovskij, A.N., *La favola della fanciulla perseguitata*, Milano 1977.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Castità; Crudeltà; Femme fatale; Innamoramento; Libertino; Monaca; Onore; Passione, desiderio; Pianto, lacrime; Prigionia; Prostituta; Puritanesimo; Sadsimo; Seduzione; Stupro; Tortura; Tradimento, traditore; Vergine; Violenza.

CLOTILDE BERTONI

Fantasma, spettro. 1. Pur essendo una parola dai molti significati, come tema letterario *fantasma* (ingl. *ghost, phantom, phantasm*; fr. *fantôme, fantasma, reve-*

nant; sp. *fantasma*; ted. *Gespens*; *Geist*) indica un essere soprannaturale di solito connesso al mondo dei morti. Il termine deriva dal gr. classico *pháasma* (o *phántasma*), che significava «figura», «immagine», «fantasma», «visione», e che proveniva a sua volta dalla stessa radice indoeuropea di *pháos* (luce) e di *pháino* (appaio, divento visibile). La *phantasia*, facoltà che deve tra l'altro formare immagini coerenti elaborando i dati forniti dai sensi, è soggetta all'errore: non sempre è possibile dare un nome a ciò che si vede, soprattutto quando gli altri sensi non possono essere utili e la mente è turbata.

2. Nella *Bibbia* solo Dio e il Diavolo (e i loro ministri) possono oltrepassare il confine tra la morte e la vita. L'intera *Bibbia* sembrerebbe riportare un solo episodio fantasmatico: quello della negromante di Endor, incaricata da Saul, re d'Israele, di richiamare lo spirito di Samuele dall'oltretomba (*Samuele*, sec. XI a.C.; XXVIII). Saul aveva proibito la negromanzia nel suo regno: l'unico fantasma biblico appare dunque grazie alle pratiche di un'arte proibita. In modo assai diverso rispetto al monoteismo biblico, il politeismo greco-latino pullula di fantasmi. Nella letteratura precristiana le parole usate per esprimere concetti come «anima», «immagine», «rappresentazione onirica», «simulacro», «doppio» o «fantasma» sono intercambiabili. Nell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.) Apollo salva Enea ferito plasmando un fantasma, «proprio ad Enea somigliante e identico per l'armatura». Ignari, Greci e Troiani continuano a combattere attorno a un'irreale parvenza. Nello stesso poema vengono anche descritti alcuni sogni oggettivi: per Greci e Latini (ma questo è vero anche oggi nella cultura popolare) sogni e fantasmi provenivano dagli dei, la loro origine era esterna alla mente. L'ombra di Patroclo, caduto in battaglia, appare in sogno al suo compagno d'armi Achille: un fantasma «somigliante a lui in ogni cosa», a cui è vietato l'ingresso nell'Ade prima che il suo cadavere venga cremato. La perfetta somiglianza del fantasma con una persona reale, quasi sempre defunta, è costante in tutta la cultura greco-latina, e continuerà a caratterizzare spettri e *revenant* fino alle soglie del Novecento. Tipica anche, nel caso del fantasma di Patroclo, la funzione di rimprovero che lo spettro svolge: un dovere sacro è stato violato e il fantasma deve ristabilire l'ordine. Frequenti i fantasmi nella tragedia: un genere letterario che mette in scena conflitti irrisolvibili sembra predestinato ad accogliere l'effetto perturbante che in qualche misura sempre accompagna l'apparizione spettrale. È così per esempio nei *Persiani* (472 a.C.) di **Eschilo**, nell'*Alceste* (438 a.C.) e nell'*Elena* (412 a.C.) di **Euripide**. Sostenitore dei valori della religione ctonia, contro la più recente religione olimpica, è il fantasma di Clitemestra, l'assassina del marito Agamennone, uccisa a sua volta dal figlio Oreste, nelle *Eumenidi* (458 a.C.) di Eschilo. Spettro intriso di *thanatos* e d'impotente violenza, pungola le Erinni contro Apollo, perché vendichino con la dovuta severità il matricidio. Apollo riesce a piegare le Erinni e il fantasma di Clitemestra ai valori della polis e dell'Areopago. Ma le Erinni, divenute benevole, rimarranno in Atene: se si vuole assicurare prosperità alla polis, è necessario addomesticare i fantasmi ctonio-demoniaci, trattenendoli presso di sé. Precludere loro l'accesso ad Atene, esorcizzare la paura che da loro promana, sarebbe non solo sacrilego ma contrario allo stesso ordine politico. Ne *La casa del fantasma* (secc. III-II a.C.) di **Plauto**, il servo Tranione confeziona una storia di spettri per tenere lontano il severo padre dal suo giovane e gaudente padrone. Nella casa in cui il giovane gozzoviglia sarebbe stato commesso un delitto: il precedente proprietario avrebbe

ucciso un suo ospite per rapinarlo e ne avrebbe occultato il cadavere. Il fantasma dell'ucciso torna a terrorizzarne gli abitanti. Tranione si rifà a un sapere largamente condiviso, che si rivelerà tra l'altro estremamente longevo: saranno infatti innumerevoli nella letteratura ottocentesca le case infestate dagli spiriti. Tranione può prendersi gioco del padrone, al punto da impedirgli di entrare in casa propria, ma sarebbe anacronistico fare del servo furbo uno scettico razionalista. Ai tempi di Plauto era talmente ovvia per chiunque l'esistenza di case infestate che il non dichiarare l'eventuale presenza di un fantasma domestico al compratore era ritenuto una truffa. Ridicolo non è affatto il credere nei fantasmi; è ridicola invece la facilità con cui il vecchio padre, che ne sa molto meno degli spettatori e degli altri personaggi, cade nei tranelli del suo servo. Morta da pochi giorni, Cinzia visita Sesto **Properzio** nel quarto libro delle *Elegie* (28 a.C.) per rimproverarlo di averla sepolta con riti affrettati e di averla già dimenticata. Gli giura di essergli stata fedele e lo assicura che presto le loro ossa saranno riunite in un amore eterno. Si tratta di un sogno oggettivo: la fusione del fantasma con il motivo dell'amore oltre la morte avrà grande fortuna tra gli autori fantastici del romanticismo. Splendide storie di fantasmi narra **Apuleio** nelle *Metamorfosi* (sec. II d.C.); tra queste la storia di Carite, fedele trasposizione del mito di Iside. Caduto nell'«abisso senza fondo d'una folle passione», un amante respinto uccide il suo amico fraterno e fortunato rivale in amore. L'ombra dell'ucciso appare in sogno alla moglie e le narra la verità sulla sua morte: si tratta del motivo del fantasma che torna dal mondo dei morti per smascherare i propri assassini, diffusissimo nella letteratura e nel folklore (ricorre spesso anche nelle fiabe).

3. Delineando la dottrina ufficiale della Chiesa sull'argomento, **Agostino di Ippona** si batte con fermezza contro quelli che credono nei fantasmi (*De cura pro mortuis gerenda*, ca. 424 d.C.). Per Agostino è impossibile qualunque forma di contatto tra i vivi e i morti; i fantasmi sono il prodotto di un'immaginazione sovraccitata. Agostino avverte l'urgenza di indurre i fedeli ad abbandonare ogni residuo di culti pagani: ciò che va soprattutto evitato è un fraintendimento materialistico del culto dei morti (e dell'intera dottrina cristiana). L'unica preoccupazione dei vivi deve essere la salvezza dell'anima. Nonostante l'avversione ufficiale, i fantasmi sopravvivono, e proprio nei testi di coloro che li negano. I fantasmi del *Te lucis ante*, l'inno della compieta con cui dall'inizio del VI secolo il breviario cattolico si chiude, possono certo vantare un assoluto primato di diffusione e durata. In quest'inno il fedele, disponendosi al sonno, invoca l'aiuto divino contro i sogni (*somnia*), i fantasmi notturni (*noctium phantasmatum*) e Satana, il nemico (*hostemque nostrum*), perché il corpo non venga profanato (evidente è l'allusione alla sfera della vita sessuale). L'ora topica dell'apparizione soprannaturale non è più il mezzogiorno, come quasi sempre nella cultura classica, ma la mezzanotte. Dal secolo XI, si moltiplicano in tutta Europa i resoconti di apparizioni e interrogazioni di morti, spesso sottomessi al giudizio papale. Dall'Inghilterra arriva in ogni angolo del continente la *Mesnie Hellequin* (masnada di Hellequin, da cui viene il nome di Arlecchino), un esercito di cavalieri morti che seminano il terrore, espiando colpe commesse in vita. Vicinissimi alla *Mesnie Hellequin* i racconti della *Caccia selvaggia*, in cui un gruppo di cacciatori fantasma insegue una preda altrettanto soprannaturale: l'atterrito spettatore non tarda a riconoscere in cacciatori e prede le anime di peccatori defunti. Sull'antichità di questi miti è aperta la discussione; in ogni caso i predi-

catori ecclesiastici li utilizzarono per i propri fini catechetici. In una nota novella (IV, 5) del *Decameron* (1349-51) di Giovanni **Boccaccio** ci imbattiamo ancora una volta in un sogno oggettivo: il fantasma di un giovane trucidato appare alla donna amata per denunciare i propri assassini. In un'altra novella (V, 8), Boccaccio rielabora il motivo della caccia infernale: un cacciatore insegue una donna nuda, la uccide, e ne dà le viscere in pasto ai cani. Sono spettri, anime dannate all'Inferno (lei per non aver ceduto al suo amore, lui per essersi suicidato) costrette a ripetere in eterno la crudele scena. L'ammonimento cristiano permette d'interpretare la caccia fantasmatica, ma l'irruzione di un frammento di inferno sulla terra produce un'angoscia che il lieto fine non riesce a cancellare. Nel *Decameron* incontriamo anche un marito, indotto dalla moglie infedele a credere che sia la «fantasma» a bussare alla sua porta di notte (VII, 1). La posizione di Boccaccio riguardo ai fantasmi è dialettica, nonostante le apparenze. Come si è visto, egli non trova nulla da obiettare riguardo ad apparizioni oniriche e a cacce infernali. Ma neppure nel caso della popolare «fantasma» (una specie di animale mostruoso e terrificante che va in giro la notte) siamo di fronte a un'univoca presa di distanza dell'autore. Il marito ingannato è oggetto di derisione per la sua «semplicità», non perché creda nell'esistenza dei fantasmi. Ci crede infatti anche la narratrice, come (è lei stessa a precisarlo) tutte le donne. L'ambiguità di Boccaccio non è solo sua: a prescindere dalla cultura di appartenenza, sembra che nel soggetto siano sempre presenti due diversi livelli di credulità, in aperta opposizione. L'inconscio, com'è noto, è poco compatibile con il principio di realtà. Quest'ineliminabile contraddittore immaginario è stato esteriorizzato nel corso dei secoli in categorie ai margini come bambini, vecchi, contadini, pazzi, zingari, selvaggi e, appunto, le donne.

4. L'*Orlando furioso* (1516, 1532) di Ludovico **Ariosto** si apre con l'apparizione di un fantasma: lo spirito di Argalia torna a riprendersi l'elmo che il suo uccisore, il cavaliere pagano Ferraù gli aveva ingiustamente sottratto. L'apparizione non provoca in Ferraù che uno spavento di maniera; il lettore si accorge presto che nel mondo del *Furioso* tutto può accadere e la differenza tra fantasmatico e reale è sottile. Il castello del mago Atlante, vero emblema dell'intera opera, è un palazzo fantasma, in cui i desideri di chiunque ne varchi la soglia appaiono sotto forma di fugaci fantasmi («larve»). Il cristiano Astolfo riesce a dissipare l'incantesimo, ma il diabolico mago Atlante trasforma il cavaliere in una folla di fantasmi, in cui ognuno vede l'immagine di ciò che più odia. Ariosto gioca con simmetrie e vertigini e, ripetendo il verbo «parere» con una frequenza ossessiva, induce nel lettore il dubbio che la realtà non esista o che i nostri sensi non siano in grado di afferrarla. Con le loro frequenti e spettacolari apparizioni, i fantasmi («larve») gettano la loro ombra sull'intera *Gerusalemme liberata* (1581) di Torquato **Tasso**. Se Belzebù in persona provvede a confezionare un simulacro della pagana Clorinda con una «cava nube» (IV, 99), sul modello dell'*Elena* (412 a.C.) di **Euripide**, il mago Ismeno, capace di risuscitare i morti, riempie di fantasmi la foresta di Saron, vicina a Gerusalemme. Per seminare discordia nelle fila dei cristiani, la furia Aletto appare a un cavaliere come «larva» del campione Rinaldo mutilato e decapitato; il fantasma regge con l'unica mano il proprio teschio e accusa falsamente il loro supremo comandante, Goffredo di Buglione, di averlo ucciso. L'apparizione viene presa per veridica: è infatti estremamente inusuale che il fantasma dica menzogne. Siamo lontani dall'ironico gioco ariostesco. Os-

sessionato, in piena controriforma, da possibili censure e eterodossie, Tasso demonizza il fantasma: solo quando il cristianissimo Rinaldo spazzerà via le «larve» dalla diabolica foresta, sarà infatti aperta la via alla cruenta conquista cristiana. Il genere tragico abbonda di fantasmi (e alcuni esempi sono stati già discussi). Non fanno eccezione le tragedie di William **Shakespeare**. Nel tardo rinascimento è ormai del tutto cancellata l'unità medioevale: il soprannaturale convive in modo contraddittorio con il moderno razionalismo scettico. Il Fato dei Greci viene parzialmente interiorizzato, nel teatro elisabetiano, in forze psichiche poco controllabili. Il sanguinario spettro di Cesare (*Giulio Cesare*, 1599) sembra rappresentare l'ideologia monarchica imposta dalla storia per imperscrutabili ragioni. Ucciso per mano del fratello, senza poter beneficiare del rito cristiano, il fantasma del padre di *Amleto* (1601) torna dall'oltretomba per chiedere vendetta. Oltre a mettere in moto l'intreccio, lo spirito del vecchio re di Danimarca produce un disorientamento conoscitivo così radicale da «scardinare» il tempo e lo stesso linguaggio di Amleto. Il fantasma condensa e rende rappresentabili le aporie che la tragedia mette in scena. Nel *Macbeth* (1606) Shakespeare tratta il problema della predestinazione. Il rapporto tra i due mondi, il naturale e il soprannaturale, è dunque al centro dell'opera, e streghe, apparizioni e portenti invadono la scena. Il fantasma di Banquo appare a Macbeth, colui che a tradimento lo ha fatto uccidere. L'antico tema del fantasma accusatore viene qui interiorizzato: lo spettro è visibile solo all'omicida e non ha alcun bisogno di parlare per essere interpretato da Macbeth come emblema del rimorso.

5. Mentre è ancora in corso di stampa l'*Enciclopedia* (1751-65), la summa del sapere illuministico, nasce e si sviluppa in Inghilterra e in Scozia il romanzo gotico. A *Il castello di Otranto* di Horace **Walpole** seguono tra il 1760 e il 1824: *L'italiano, ovvero il confessionale dei penitenti neri* e *I misteri di Udolpho* di Ann **Radcliffe**, *Il monaco* (1796) di Matthew Gregory **Lewis**, *Melmoth, l'uomo errante* (1820) di Charles Robert **Maturin**, le *Confessioni di un peccatore* (1824) di James **Hogg**. Il gotico è certo un tentativo cosciente e polemico di superare la riduzione dell'umano al razionale propria della filosofia illuminista. Le sue stesse radici – la riscoperta dell'antico e la poesia delle rovine, l'ossessione cimiteriale del preromanticismo e la poetica del sublime – sono espressione dell'insofferenza verso l'ironia del razionalismo settecentesco. Poco importa alla fine che si tratti di soprannaturale vero e proprio (come nei casi di Lewis, Maturin e Hogg) o di soprannaturale spiegato (i fantasmi di Radcliffe sono in realtà malefici personaggi che amano recitare la parte dello spettro per loschi fini). Gli scrittori gotici, che come i loro lettori appartengono alla classe media, parlano tutti, anche se in modi diversi, di zone della sensibilità incompatibili con la ragionevolezza tollerante del moderno assetto sociale. Non è un caso che tutti senza eccezione allontanino i fantasmi nel tempo e nello spazio per rinchiuderli nei due luoghi più tipici della società feudale: il castello e il convento.

6. Anche se successivo al razionalismo illuministico, l'Ottocento può essere definito il secolo dei fantasmi, e così lo definisce Giacomo **Leopardi**, con profonda consapevolezza filosofica, in un lungo aforisma dedicato alla «fantasma» (*Pensieri*, 1845). Erano infatti necessarie una negazione decisa del soprannaturale e una consolidata affermazione del sapere scientifico e tecnologico, perché l'esistenza degli spettri diventasse un problema di primaria importanza e i fantasmi invadessero svariati

campi della cultura (psicologia, medicina, scienze naturali, letteratura, religione) e della vita borghese (spiritismo, ipnotismo). Amico di psicologi e avido lettore di testi magici e mistici, Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann** pubblica nel 1816 *Gli elisir del diavolo* e nel 1817 i *Racconti notturni*. Tradotti e accolti trionfalmente in Francia, i racconti di Hoffmann danno vita a un vero e proprio genere narrativo: la storia di fantasmi (o fantastica). Tra allucinazioni, incubi, follia e doppi, Hoffmann mette in scena fantasmi la cui effettiva realtà, grazie a un'intricata pluralità di punti di vista e di voci, non è mai affermata apertamente dall'autore. Parte dello straordinario interesse che queste opere suscitano deriva dalla mescolanza del tutto nuova di realismo e soprannaturale. Nella scrittura hoffmanniana il fantasma mina qualsiasi sicurezza intellettuale e rappresenta zone ignote della psiche. Anche i racconti (1831-49) di Edgar Allan **Poe** sono talora visitati da fantasmi. Quelle tra le sue bizzarre creature che meglio possiamo definire fantasmi sono per lo più esangui figure femminili, morte dopo lente consunzioni, che si rialzano dai loro sepolcri. Lady Madeline Usher (*Il crollo della casa Usher*, 1839), *Morella* (1850, postumo), *Ligeia* (1838): quasi sempre in Poe il revenant è connesso alla rappresentazione dell'amore. Attraverso il fantasma Poe ha saputo guardare a fondo nell'ambivalenza, spesso portata agli estremi del sadismo e del masochismo, del rapporto amoroso, vissuto come perdita dell'identità, morte e lutto. Con racconti come *L'Horla* (1886) di Guy de **Maupassant**, *Il giro di vite* (1898) e *L'angolo prediletto* (1908) di Henry **James**, «Loro» (1904) di Joseph Rudyard **Kipling**, ma anche con il ciclo di poesie narrative che chiude i *Canti di Castelvecchio* (1903) di Giovanni **Pascoli**, prosegue il processo d'interiorizzazione dei fantasmi. Diventato quasi una seconda natura, il razionalismo occidentale non consente a un intellettuale borghese di credere apertamente ai fantasmi. Ma gli spettri, dotati di grandi capacità d'adattamento, prosperano in particolari cornici che delimitano situazioni fittizie o poco impegnative (la letteratura, lo spiritismo). La riscrittura in chiave psicologica di un'immagine antica lascia comunque sempre un residuo d'indeterminabilità: in questi racconti di fine Ottocento, è impossibile sapere con certezza se ci troviamo di fronte a una creatura soprannaturale o al frutto di un'allucinazione. Una coppia di fantasmi tenta di corrompere i due bambini affidati alla protagonista del *Giro di vite*, oppure la bambinaia soffre di allucinazioni e isteria? Centinaia di pagine sono state scritte per rispondere al quesito. È assai probabile che James conoscesse di prima mano la letteratura psichiatrica del suo tempo, ma senza la ricca tradizione dei racconti di fantasmi, un testo come il *Giro di vite* non sarebbe stato neppure pensabile.

7. Ravvisare ancora nel fantasma qualche residuale somiglianza con un defunto è un modo di assicurare un accettabile livello d'interpretabilità a un essere che contraddice le più elementari differenziazioni del pensiero, come per esempio l'opposizione vita *vs* morte. Nel Novecento il fantasma diviene del tutto incomprensibile: non esistono codici con cui interpretare l'apparizione soprannaturale. La psicoanalisi ha tra l'altro allargato il campo semantico della parola, utilizzandola per designare le fantasie inconscie scoperte nel corso dell'analisi. In alcuni racconti (*La casa ispirata*, 1925; *Casa «la Vita»*, 1943), Alberto **Savinio** descrive soffocanti interni borghesi infestati da strani fantasmi, riuscendo a coniugare satira e perturbante disorientamento. Tommaso **Landolfi** affida ad angosciose creature semireali il compito di parlare dell'agonia della letteratura e del linguaggio (*Dialogo*

dei massimi sistemi, 1939, *Cancroregina*, 1950). Scrittori sudamericani come Jorge Luis **Borges** (*Finzioni*, 1944; *L'Aleph*, 1949) e Julio **Cortázar** (*I racconti*, 1951-1983) riflettono, attraverso storie prive di chiare conclusioni, sulla labilità delle differenze tra realtà, sogno e immaginario. Nel postmoderno la mancanza di punti di riferimento è assoluta. A quale dimensione appartengono i personaggi vanamente braccati dai protagonisti dei romanzi di Vladimir **Nabokov** (*La vera vita di Sebastian Knight*, 1941), di Alain **Robbe-Grillet** (*Nel labirinto*, 1959), di Thomas **Pynchon** (V., 1961; *L'incanto del lotto 49*, 1966), o di Antonio **Tabucchi** (*Notturmo indiano*, 1984; *Requiem*, 1992)? *Fantasm* (1986, nella *Trilogia di New York*) è il titolo di un immobile racconto poliziesco di Paul **Auster**, in cui le finestre dei grattacieli di Manhattan sembrano funzionare come specchi. La proliferazione delle immagini (telesive, fotografiche, cinematografiche, virtuali) non consente alcun accertamento univoco sul grado di consistenza di uomini e cose. Il mondo dell'oggettività tende nel corso del Novecento a farsi fantasmatico. Eppure, senza la distinzione tra realtà e immaginario è impossibile qualsiasi forma di pensiero razionale: per questo il fantasma è un tema onnipresente e inesauribile.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Samuele* (sec. XI a.C.); *Te lucis ante*, musica (sec. VI d.C.).

Agostino di Ippona, *De cura pro mortuis gerenda* (ca. 424 d.C.); Apuleio, L., *Le metamorfosi o l'asino d'oro* (*Metamorphoseon libri XI*, sec. II); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Auster, P., *Trilogia di New York: Città di vetro. Fantasm. La stanza chiusa* (*The New York Trilogy: City of Glass, Ghosts, The Locked Room*, 1986); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-51); Borges, J.L., *Finzioni* (*Ficciones*, 1944); Borges, J.L., *L'Aleph* (*El Aleph*, 1949); Cortázar, J., *Bestiario* (1951); Cortázar, J., *Disincontri* (*Desbrosas*, 1982); Cortázar, J., *Fine del gioco* (*Final del juego*, 1954); Cortázar, J., *Le armi segrete* (*Las armas secretas*, 1962); Cortázar, J., *Ottadetro* (*Octaedro*, 1974); Cortázar, J., *Tutti i fuochi il fuoco* (*Todos los fuegos el fuego*, 1966); Cortázar, J., *Uno qualunque* (*Alguien que anda para ahí*, 1977); Diderot, D. - Alembert, J.B. le Rond d', *Enciclopedia* (*Encyclopédie*, 1751-65); Eschilo, *Eumenidi* in *Oresteia* (458 a.C.); Eschilo, *Persiani* (*Persai*, 472 a.C.); Euripide, *Alceste* (438 a.C.); Euripide, *Elena* (412 a.C.); Hoffmann, E.T.A., *Gli elisir del diavolo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1816); Hoffmann, E.T.A., *Racconti notturni* (*Nachtstücke*, 1817); Hogg, J., *Confessioni di un peccatore* (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1824); James, H., *Il giro di vite* (*The Turn of the Screw*, 1898); James, H., *L'angolo prediletto* (*The Jolly Corner*, 1909); Kipling, R., «Loro» («They», 1904); Landolfi, T., *Cancroregina* (1950); Landolfi, T., *Dialogo dei massimi sistemi* (1939); Leopardi, G., *Pensieri* (1845); Lewis, M.G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Maturin, C.R., *Melmoth, l'uomo errante* (*Melmoth the Wanderer. A Tale*, 1820); Maupassant, G. de, *L'Horla* (*Le Horla*, 1887); Maupassant, G. de, *Racconti e novelle* (*Contes et Nouvelles*, 1880-90); Nabokov, V., *La vera vita di Sebastian Knight* (1941); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Pascoli, G., *Canti di Castelvecchio* (1903); Plauto, T.M., *La casa del fantasma* (*Mostellaria*, secc. III-II a.C.); Poe, E.A., *Il crollo della casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839); Poe, E.A., *Ligeia* (1838); Poe, E.A., *Morella* (1850, postumo); Properzio, S., *Elegie* (28 a.C.); Pynchon, T., *L'incanto del Lotto 49* (*Crying of Lot 49*, 1966); Pynchon, T., V. (1963); Radcliffe, A., *I misteri di Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794); Radcliffe, A., *L'Italiano ovvero Il confessionale dei penitenti neri* (*The Italian, or The Confessional of the Black Penitents*, 1797); Robbe-Grillet, A., *Nel labirinto* (*Dans le labyrinthe*, 1959); Savinio, A., *Casa «la Vita»* (1943); Savinio, A., *La casa ispirata* (1925); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-1601); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Tabucchi, A., *Notturmo indiano* (1984); Tabucchi, A., *Requiem* (1991); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Walpole, H., *Il castello d'Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764).

■ ALTRE OPERE: Baudelaire, C., *I sette vecchi* (*Les sept vieillards*, 1859), in *I fiori del male* (*Les Fleurs du Mal*, 1861); Bierce, G.A., *I racconti* (1891-93); Blackwood, A., *Il Wendigo* (*The Wendigo*, 1910); Borges, J.L., *Il libro di sabbia* (*El libro de arena*, 1975); Borges, J.L. - Ocampo, S. - Bioy Casares, A., *Antologia della letteratura fantastica* (1976); Britten, E.B., *Owen Wingrave*, musica (1971, libretto di Piper, M.); Britten, E.B., *Il giro di vite*, musica (*The Turn of the Screw*, 1954, libretto di Piper, M.); Buzzati, D., *La boutique del mistero* (1968); Buzzati, D., *Sessanta racconti* (1958); Byatt, A., *Angeli e insetti* (*Angels and Insects*, 1992); Caillois, R. (a c. di), *Antologia del fantastico* (*Anthologie du fantastique*, 1966); Calvino, I., *Fiabe italiane* (1956); Calvino, I., *Racconti fantastici dell'Ottocento* (1983); Clair, R., *Il fantasma galante*, cinema (*The Ghost Goes West*, 1935); Clair, R., *Il fantasma del Moulin-Rouge*, cinema (*Le fantôme du Moulin-Rouge*, 1925); De Filippo, E., *Questi Fantasmi!* (1946); De La Mare, W.J., *Il rinchiuso e altri racconti* (1923-26); Dickens, C., *Racconti di fantasmi* (1850-66); Dottori, C. de', *Aristodemo* (1670); Fogazzaro, A., *Il mistero del poeta* (1888); Fogazzaro, A., *Malombra* (1881); Fruttero, C. - Lucentini, F. (a c. di), *Storie di fantasmi* (1960); Fuentes, C., *Aura* (1962); Gautier, T., *Racconti fantastici* (1831-56); Ghidetti, E. - Lattarulo, L. (a c. di), *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento* (1984); Ghidetti, E. (a c. di), *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento* (1984); Grillparzer, F., *L'avola* (*Die Ahnfrau*, 1817); Grimm, J. e W., *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Hawthorne, N., *Racconti narrati due volte* (*Twice Told Tales*, 1837); James Montague, R., *Tutti i racconti* (1931); Kubrick, S., *Shining*, cinema (1980); Landolfi, T., *Il gioco della torre* (1987); Landolfi, T., *La pietra lunare* (1939); Landolfi, T., *Ombre* (1954); Magno, G., *Dialoghi* (fine sec. VI d.C.); Meyrink, G., *Il Golem* (*Der Golem*, 1915); Mozart, W.A., *Don Giovanni*, musica (1787, libretto di Da Ponte, L.); Nodier, C., *I racconti* (1806-40); Ocampo, S., *E così via* (*Y aci sucesivamente*, 1987); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Parise, G., *Il ragazzo morto e le comete* (1951); Parise, G., *La grande vacanza* (1953); Perodi, E., *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna* (1974); Plinio il Giovane, *Lettere* (*Epistulae*, 100-109); Potocki, J., *Manoscritto trovato a Saragozza* (*Le manuscrit trouvé à Saragosse*, 1805); Schneider, M. (a c. di), *Storie fantastiche di oggi* (*Histoires fantastiques d'aujourd'hui*, 1965); Skey, M. (a c. di), *Fantasmi di Terra, Aria, Fuoco e Acqua* (1996); Svevo, I., *Terzetto spezzato* (1912); Tabucchi, A., *Il gioco del rovescio* (1986); Tarchetti, I.U., *Racconti fantastici* (1869); Tarkovskij, A., *Solaris* (1972); Verdi, G., *Don Carlos*, musica (1867, libretto di Méry, F.J. - Du Locle, C.; da Schiller, F.); Verdi, G., *Macbeth*, musica (1847; libretto di Piave, F.M.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Wilde, O., *Il fantasma di Canterville* (*The Canterville Ghost*, 1887).

■ BIBLIOGRAFIA: Agamben, G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977; Baudrillard, J., *Simulacres et Simulation*, Paris 1981; Bergson, H., *Conferenza sui fantasmi* (1913), Roma-Napoli 1987; Briggs, J., *Visitatori notturni* (1977), Milano 1988; Caillois, R., *I demoni meridionali* (1937), Torino 1988; Franck, G., *Esistenza e fantasma*, Milano 1989; Freud, S., *Il delirio e i sogni nella «Gradiva» di Wilhelm Jensen* (1907), in Id., *Opere*, vol. 5, Torino 1966-1980; Freud, S., *Il perturbante* (1919), in Id., *Opere*, vol. 9, Torino 1966-80; Fusillo, M., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze 1998; Grivel, Ch., *Fantastique-fiction*, Paris 1992; James, T., *Dream, Creativity and Madness in Nineteenth-century France*, Oxford 1995; Kant, I., *I sogni di un visionario spiegati coi sogni della metafisica* (1766), Milano 1982; Laplanche, J. - Pontalis, J.B., *Enciclopedia della psicoanalisi* (1967), Roma-Bari 1968 (voci: *Fantasma; Fantasmi originari*); Laplanche, J. - Pontalis, J.B., *Fantasma originario. Fantasma delle origini. Origini del fantasma* (1985), Bologna 1988; Le Goff, J., *La nascita del purgatorio* (1981), Torino 1982; Mochi, G., *Le «cose cattive» di Henry James*, Parma 1982; Ponnau, G., *La folie dans la littérature fantastique*, Paris 1997; Punter, D., *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi* (1980), Roma 1994; Savinio, A., *Vita dei fantasmi*, Milano 1962; Schmitt, J.C., *Spiriti e fantasmi nella società medievale* (1994), Roma-Bari 1995; Schopenhauer, A., *Saggio sulla visione degli spiriti* (1851), Milano 1993; Vernant, J.-P., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica* (1965), 1970; Vovelle, M., *Immagini e imma-*

ginario nella storia. Fantasmi e certezze nelle mentalità dal medioevo al Novecento, Roma 1989.

■ VOCI AFFINI: Anima; Casa stregata, casa infestata; Delirio; Demone; Diavolo; Doppio, sosia; Follia; Magia, stregoneria; Morte; Oltretomba; Ombra; Orrore; Sogno/Incubo; Vampiro.

FERDINANDO AMIGONI

Fantasticherie. 1. La *fantasticherie* (ingl. *day-dream*, *fancifulness*, *reverie*; fr. *rêverie*, *divagation*; sp. *fantasía*; ted. *Träumerei*, *Phantasterei*, *Schwärmerei*) non può affermarsi come tema autonomo che in seguito all'elaborazione della categoria dell'«interiorità», intesa come una dimensione primaria del soggetto, diversa dall'immagine sociale e anzi spesso opposta a quest'ultima. Si tratta dunque di una modalità psicologica essenzialmente moderna, successiva al tramonto dell'enciclopedia cristiano-medioevale. L'interiorità riserva tra l'altro una posizione di primo piano al desiderio virtualmente illimitato e più appagante di qualsiasi realizzazione, mentre implica una simmetrica svalutazione della realtà esterna al soggetto. Per il tema in esame non è impossibile indicare un anno di nascita, il 1782, l'anno in cui vengono pubblicate postume *Le fantasticherie del passeggiatore solitario* di Jean-Jacques Rousseau. L'autobiografico narratore rousseauiano cerca nell'esclusivo egocentrismo del pensiero fantasticante una riparazione alla congiura che sarebbe stata ordita a suo danno. «Immerso in mille fantasticherie confuse ma deliziose», «abbandonandosi al puro senso della propria esistenza», il passeggiatore solitario trasforma in perfetta pace interiore e ineffabile «godimento» il dolore provocato dall'universale persecuzione. La quinta passeggiata diventa qualcosa di simile a un manifesto programmatico per i romantici che, come Rousseau, assegnano un'alta dignità estetico-filosofica al sogno a occhi aperti, elevando a perenne condizione umana – una condizione di cui il poeta è consapevole, al contrario dell'uomo comune – quello stato di solitudine dovuto nel testo di Rousseau alla paranoide ossessione del complotto. Il desiderio è infinito, la realtà limitata: i «sogni dell'immaginazione» sono dunque la sola fonte di piacere per il Giacomo Leopardi degli *Idilli* (1819-1830). Attraverso lunghe fantasticherie, dettategli dall'«eterna domenica in cuore», il protagonista della *Vita di un perdigiorno* (1826) di Joseph Karl von Eichendorff cerca di sottrarsi all'insopportabile noia di un'esistenza ispirata ai principi dell'utilitarismo della borghesia in ascesa; ma già alla fine del Settecento, seguendo tra l'altro i suggerimenti di mistici e alchimisti, Novalis si era opposto nell'*Enrico di Ofterdingen* (pubblicato postumo nel 1802) al razionalismo illuministico, ravvisando nella fantasticherie e nel sogno le sole fonti della conoscenza.

2. Spesso parodiando apertamente le fantasticherie compensatorie tipiche della poetica romantica, e dunque con tutta l'ambivalente nostalgia implicita in ogni scrittura parodica, i romanzieri dell'Ottocento si servono del sogno a occhi aperti per caratterizzare i loro personaggi. Incapace di rassegnarsi all'immobilismo della società uscita dal congresso di Vienna, il protagonista de *Il rosso e il nero* (1830) di Stendhal è disposto a identificarsi nelle sue frequenti fantasticherie con Napoleone, senza percepire l'oggettiva sproporzione e le profonde differenze storiche che lo separano dal modello ideale. Eugène de Rastignac e Lucien de Rubempré, i giovani protagonisti di *Papà Goriot* (1834) e delle *Illusioni perdute* (1843) di Honoré de Balzac, sognano di conquistare gli inaccessibili salotti del *faubourg Saint-Germain*, di diventare grandi scrittori o ministri, di salvare le loro famiglie dalle difficoltà finanziarie, di vendicarsi dei propri nemici. *Madame Bovary*, l'eroina eponima del romanzo pubblicato

nel 1856 da Gustave **Flaubert**, affida alle letture di romanzi d'appendice il compito di dare forma a un'immagine di se stessa opposta a quella reale. I personaggi creati da Stendhal, Balzac e Flaubert sono assai differenti tra loro, ma a tutti comune è appunto un'inarrestabile attività fantasticante, dal carattere compensatorio, che trae origine da una scissione dell'Io. Nelle *Memorie del sottosuolo* (1864) di Fedor **Dostoevskij** la fantasticherie diventa forse per la prima volta il tema unico della narrazione. Il narratore è il soggetto fantasticante stesso, «una schifosa, inutile mosca», che cerca nel sogno a occhi aperti una via di fuga dal sottosuolo, un'ultima strategia di resistenza alle leggi statistiche che reggono la burocrazia zarista (mentre dai paesi industrializzati giungono fino al sottosuolo notizie in cui si parla di una società ancora più alienante di quella russa). Nei primi romanzi di Italo **Svevo** (*Una vita*, 1892; *Senilità*, 1898) la fantasticherie è il solo modo in cui funziona la psiche dell'«inetto». Il narcisismo chiude il soggetto in una rete di illusioni alla quale è impossibile sottrarsi; la scissione mostra ormai tutta l'inconsistenza dell'Io, e la miseria di quel principio di realtà che dovrebbe guarire dagli effetti del sogno a occhi aperti.

3. Lanterne magiche, vetrate gotiche, monogrammi nobiliari, toponimi, camere da letto, attrici di cui ha solo sentito parlare, salotti aristocratici e paesaggi a lui noti solo attraverso i libri scatenano nel protagonista e narratore della *Ricerca del tempo perduto* (1913-1927) di Marcel **Proust** interminabili sogni a occhi aperti, che la realtà smantella sistematicamente, portando alla luce il vuoto che quei sogni dovevano nascondere. L'estesa fenomenologia dell'amore contenuta nella *Ricerca* è interamente basata sulla dialettica che oppone l'attività fantasticante alla disillusione. Questa rifunzionalizzazione delle ottocentesche illusioni perdute accompagna il racconto di una vocazione letteraria che finisce per coincidere con il farsi del testo stesso. Siamo dunque assai lontani dalla fiducia nel principio di realtà propria di Honoré de **Balzac**: non si tratta di opporre realtà a immaginazione; la verità non risiede fuori dalla scrittura ma coincide con essa. A partire dai primi anni del Novecento gli psicoanalisti s'imbattono in fantasie prodotte dai pazienti non dissimili da quelle descritte dai romanzieri realisti e ne indicano le connessioni con i fantasmi edipici; la scoperta della molteplicità delle istanze psichiche alimenta d'altra parte negli scrittori il sospetto che l'interiorità (ovvero, se si preferisce, la «coscienza») sia uno strumento tutt'altro che semplice da maneggiare. La graduale educazione al principio di realtà, il tema del romanzo di formazione ottocentesco, diventa un imperativo sempre meno credibile, parallelamente allo svanire della realtà stessa in mondi di parole e immagini più o meno virtuali. La fantasticherie rimane tuttavia un tema di primaria importanza. Attraverso le foltissime pagine di V. (1961), il primo romanzo di Thomas **Pynchon**, il fantasticante Herbert Stencil insegue una donna che ricorre nei diari del padre con la sola iniziale del nome. V., a cui capita in un'occasione di apparire sotto forma di ratta, ha una parte in numerosi complotti, connessi a loro volta con avvenimenti storici del primo Novecento. Commentando quasi sillaba per sillaba un autoritratto in versi scritto da un poeta americano nel 1959, Charles Kinbote, il protagonista di *Fuoco pallido* (1962) di Vladimir **Nabokov** ritrova la sua vita e in particolare la sua svagata adolescenza di re di Zembla, deposto in seguito a una rivoluzione. Nella semiosi illimitata di un mondo che non è altro che un multidimensionale sistema di testi e icone, Pynchon e Nabokov non sono i soli a conferire alla fan-

tasticherie una forte connotazione metaletteraria. Non sarà un caso se ambedue avvertono la necessità di tornare all'origine, coniugando, come già accadeva per **Rousseau**, fantasticherie e paranoica ossessione del complotto. In Pynchon e Nabokov tuttavia non esiste realtà che non sia un punto d'intersezione di diversi complotti, e forse non esiste nulla al di fuori del linguaggio.

■ **OPERE CITATE:** Balzac, H. de, *Le illusioni perdute* (*Les illusions perdues*, 1837-43); Balzac, H. de, *Papà Goriot* (*Le père Goriot*, 1834); Dostoevskij, F., *Memorie dal sottosuolo* (1864); Eichendorff, J. von, *Vita di un perdigiorno* (*Aus dem Leben eines Taugenichtes*, 1826); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1856); Leopardi, G., *Grandi Idilli* (1828-30); Leopardi, G., *Canti* (1835, 1845); Nabokov, V., *Fuoco pallido* (1962); Novalis, *Enrico di Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Pynchon T., V. (1963); Rousseau, J. J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario* (*Les rêveries d'un promeneur solitaire*, 1782, postumo); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Svevo, I., *Senilità* (1898); Svevo, I., *Una vita* (1892).

■ **ALTRE OPERE:** Balzac, H. de, *Il figlio maledetto* (*L'enfant maudit*, 1837); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857, 1861); Baudelaire, C., *Lo spleen di Parigi* (*Spleen de Paris*, 1869, postumo); Claudel, C., *Richard Wagner; fantasticherie di un poeta francese* (*Richard Wagner; rêverie d'un poète français*, 1970, postumo); Coleridge, S.T. - Wordsworth, W., *Ballate liriche* (*Lyrical Ballads*, 1798, 1800, 1802); Dickens, C., *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1861); Dostoevskij, F.M., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F.M., *L'adolescenza* (1875); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1869); Fournier, H.A., *Il grande Meaulnes* (*Le Grand Meaulnes*, 1913); Goethe, J.W., *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796); Goethe, J.W., *Gli anni di peregrinazione di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1796-1821); Hoffmann, E.T.A., *La principessa Brambilla* (*Prinzessin Brambilla*, 1821); Hoffmann, E.T.A., *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot* (*Phantasiestücke in Callots Manier*, 1814-15); Hoffmann, E.T.A., *Racconti notturni* (*Nachtstücke*, 1818); Landolfi, T., *Gli sguardi in Tre racconti* (1964); Landolfi, T., *L'eterna provincia in In società* (1962); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-1832); Leopardi, G., *Opelette morali* (1827, 1834, 1836); McEwan, I., *L'inventore dei sogni* (*The Daydreamer*, 1994); Morante, E., *Araceli* (1982); Morante, E., *L'isola di Arturo* (1957); Morante, E., *Menzogna e sortilegio* (1948); Nabokov, V., *La vera vita di Sebastian Knight* (1941); Nerval, G. de, *Le Figlie del Fuoco* (*Les Filles du Feu*, 1854); Nievo, I., *Confessioni di un italiano* (1867, postumo); Pynchon, T., *L'incanto del Lotto 49* (*Crying of Lot 49*, 1966); Savinio, A., *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941); Savinio, A., *Tragedia dell'infanzia* (1937); Stendhal, *La certosa di Parma* (*La Chartreuse de Parme*, 1839); Tennyson, A., *Sogno di giorno* (*Day-dream*, 1886); Tournier, M., *Il re degli ontani* (*Le roi des aulnes*, 1970); Tournier, M., *La goccia d'oro* (*La goutte d'or*, 1985); Verga, G., *Fantasticherie in Vita dei campi* (1880).

■ **BIBLIOGRAFIA:** AA.VV., *La Psychanalyse et la capacité de rêverie de la mère*, Paris 1988; Bachelard, G., *La poetica della rêverie* (1960), Bari 1972; Cranston, M.G.F., *La rêverie vers l'enfance dans l'oeuvre de Guillaume Apollinaire, Saint-John Perse, et René Char*, Berkeley 1966; Davis, H.S.L., *Rêverie et lyrisme dans l'oeuvre de Robert Desnos*, Ann Arbor 1974; Freud, S., *Il romanzo familiare dei nevrotici* (1908), in Id., *Opere*, vol. 5, Torino 1966-80; Giannetto, N., *Il sogno, il gioco, la fantasticherie: lettura de «Il borghese stregato» di Buzzati*, Milano 1987; Girard, R., *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), Milano 1965; Green, G.H., *The Daydream*, London 1923; Jaiglé, C., *Géricault, Delacroix, la rêverie opportune*, Paris 1997; Kohn, S.A., *Étude sur la rêverie à travers Baudelaire et Rousseau*, Paris 1974; Lagazzi, P., *Rêverie e destino. L'opera di Attilio Bertolucci da «Sirio» a «La camera da letto»*, Milano 1993; Laplanche, J. - Pontalis, J.B., *Enciclopedia della psicoanalisi* (1967), Roma-Bari 1968, (voce: *Romanzo familiare*); Luther, S.M., *«Christabel» as dream-reverie*, Salzburg 1976; Moretti, F., *Il romanzo di formazione*, Torino 1999; Ogden, T.H., *Reve-*

rie and interpretation: sensing something human, Northvale, London 1997; Raymond, M., *Jean-Jacques Rousseau, la quête de soi et la rêverie*, Paris 1967; Raymond, M., *Romantisme et rêverie*, Paris 1978; Schampel, I., *Bonner Serenade: Träumerei im Jugendstil*, Konstanz 1992; Sillitoe, A., *Day-dream communiqué*, Knotting 1977; Souriau, P., *La rêverie esthétique: essai sur la psychologie du poète*, Paris 1906; Starobinski, J., *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo* (1971), Bologna 1982; Starobinski, J., *Rousseau e la fantasticheria*, in Rousseau, J.-J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, Milano 1979; Stramba-Badiale, P., *Il mondo del possibile: sogno a occhi aperti e teoria psicoanalitica*, Milano 1985; Touponce, W.F., *Ray Bradbury and the poetics of reverie. Fantasy, science fiction, and the reader*, Ann Arbor 1984; Tripet, A., *La rêverie littéraire: essai sur Rousseau*, Genève 1979; Vaccaro, B.P., *Jules Laforgue: sensazione e rêverie nei «Derniers vers»*, Catania 1992; Zimmermann, M., *Träumerei eines französischen Dichters. Stéphane Mallarmé und Richard Wagner*, Salzburg 1981.

■ VOCI AFFINI: Adolescenza; Delirio; Droga; Fantasma, spettro; Follia; Infanzia; Sogno/Incubo. FERDINANDO AMIGONI

Farfalla. 1. *Farfalla* è il nome comune con cui vengono indicati gli insetti volanti dell'ordine dei Lepidotteri, ordine che include anche le «falene»: non ben distinte peraltro, queste ultime, dalle farfalle, se non per i colori spenti e le abitudini notturne (lo stesso termine italiano *farfalla* discende probabilmente dal greco *phalle* che indica la falena). Da un lato il suggestivo processo di sviluppo di questi insetti, (che vede una completa metamorfosi dalla larva, o bruco, alla crisalide racchiusa in un bozzolo di seta, fino alla farfalla dalle grandi ali variopinte), dall'altro la grazia e la leggerezza affascinanti ma effimere dell'insetto formato, hanno stimolato nella cultura popolare e religiosa e nei testi letterari un'intensa e complessa attività di simbolizzazione. Del resto, a testimoniare la capacità di questo insetto di colpire la sensibilità e l'immaginazione, basterebbe la pittoresca varietà dei vocaboli che nelle varie lingue lo designano: fr. *papillon*; ingl. *butterfly*; sp. *mariposa*; ted. *Schmetterling*. E i nomi sono segno e stimolo allo stesso tempo dei significati simbolici legati all'insetto. Un esempio burlesco è quello di Lewis Carroll, che in *Attraverso lo specchio* (1872), giocando con le suggestioni paretimologiche del termine inglese, inventa straordinarie farfalle con fette di pane imburrate al posto delle ali (*bread-and-butter-fly*, «farfalle pane e burro»). Ma su questo piano il termine più suggestivo e pregnante è il greco *Psyche*, che indica al tempo stesso l'insetto e l'anima: un epigramma di Meleagro (av. 80 a.C.; poi in *Antologia palatina*, V, 57) gioca appunto sul doppio significato del termine. A Meleagro risalgono anche i primi cenni sul mito di Psiche, la fanciulla amata da Eros in incognito, che viene punita per la curiosità di vedere l'amato e sottoposta a molte prove dalla gelosa Afrodite, ma infine resa immortale e unita a Eros per l'eternità. L'iconografia alessandrina raffigura spesso Psiche con ali di farfalla, e anche se tale immagine è assente nella più nota esposizione letteraria del mito, le *Metamorfosi* di Apuleio (sec. II d.C.), la rappresentazione di Psiche come fanciulla alata tornerà nelle reinterpretazioni neoplatoniche e poi cristiane del mito, a simboleggiare l'immortalità dell'anima. Ancora in epoca romantica, John Keats si ripromette di tributare alla «alata Psiche» (*Ode a Psiche*, 1819) l'omaggio che la classicità non fece a tempo a conferirle.

2. La simbologia legata alla sovrapposizione semantica con l'anima genera un denso filone testuale che attribuisce al ciclo vitale dell'insetto il significato ambivalente della rappresentazione della morte (distacco dell'anima-farfalla dal corpo) e della promessa di resurrezione. La farfalla nell'antichità classica è spesso scolpita sulle stele

funerarie o rappresentata nelle pitture mentre fuoriesce dalla bocca del defunto. E Ovidio, nelle *Metamorfosi* (2-8 d.C.), parla di «funeree farfalle». L'iconografia cristiana invece, e i testi ad essa paralleli, accentuano nella miracolosa metamorfosi da crisalide in farfalla il significato di rappresentazione della resurrezione. Il simbolismo della trasformazione da verme in «angelo», compare già nella Bibbia e nei padri della Chiesa (ad esempio in Agostino, *Commento al Vangelo di San Giovanni*, I, 13, 407; 406-22) e lo si ritrova in Dante nella *Commedia* (1306-21) nel *Purgatorio*, dove la farfalla è l'anima immortale contrapposta all'incompiutezza dell'uomo vivo (X, 125). L'immagine che lega la farfalla all'anima attraversa i secoli, e sempre la trasformazione della crisalide è vista come liberazione dalla spoglie mortali e accesso alla vera felicità: nel *Faust* (1832) di Goethe l'anima immortale del protagonista ascende al cielo dopo aver finalmente abbandonato lo stato imperfetto di crisalide; mentre in Shelley, *La mimosa pudica* (1820), il bozzolo è una tomba per le farfalle che attendono di cominciare la vera vita. Così le farfalle bianche che fanno da corona al capo dell'anziana madre, in *Giorno del Ringraziamento* (1997) di Walcott, ne preannunciano con malinconica dolcezza la morte imminente. Tuttavia il disegno fantastico delle ali della farfalla, assai variabile nelle diverse specie, non sempre suggerisce immagini positive e luminose, annunciatrici di rinascita. La simbologia ferale, che associa l'insetto alla morte, rimane in certi casi decisamente tetra. In particolare la farfalla crepuscolare *Acherontia Atropos*, che le credenze popolari vogliono messaggera di sventura, appare spesso, per l'apparente disegno di un teschio formato dalle ali, come simbolo cupo di morte, ad esempio inquietante apparizione che sovverte ogni regola prospettica nel racconto di Poe *La sfinge* (1850); legata al ricordo dei morti è pure la sua comparsa in mezzo ai viburni nel *Gelsomino notturno* di Pascoli (*Canti di Castelvecchio*, 1903).

3. Altrettanto ambivalente è la simbologia che muove dalla bellezza dell'insetto e dal suo volare di fiore in fiore. Da un lato la farfalla appare portatrice di festose novità, di gioia e conforto. Talvolta la sua visita è simile a quella di un angelo come nel *Libro di Thel* di Blake (1789) e la sua visione può bastare ad allontanare la tristezza, come in Frost (*Il ciuffo di fiori* e *La mia farfalla*, 1913). Ma dall'altro il carattere effimero dello sgargiante splendore delle delicatissime ali, e lo stesso incessante pellegrinare da una pianta all'altra suggeriscono immagini di superficialità e associano le abitudini della farfalla a comportamenti umani deprecabili, vacui e incostanti. Spesso è il corteggiatore ozioso o il bellimbusto ad essere assimilato all'insetto variopinto: così è nel *Re Lear* (1605) di Shakespeare e nell'ode *A Mr. John Moore* (1733) di Pope – ma anche il cortigiano servile e adulatore può essere paragonato ad una fatua farfalla, come nel poemetto filosofico *Regina Mab* (1813) di Shelley e nel *Sardanapalo* (1821) di Byron. La farfalla Clarion, protagonista dell'epopea tragicomica del *Muipopotmos* (1590) di Spenser, che spinta dalla curiosità cade vittima della trappola tesale da un ragno, diviene simbolo dell'incontentabilità della natura umana; e sempre la farfalla cui non basta un solo fiore viene a rappresentare la volubilità dell'animo nel *Bardo della Selva Nera* (1806) di Monti. In questa direzione accade che le farfalle, passando in epoca contemporanea da portatrici di valori simbolici a segnali emblematici, accompagnino con la loro evanescente presenza spiriti ineffabili, volubili e fragili, divenendo incarnazione delle loro debolezze e peculiarità o preannunciandone il destino: una tempesta di lepidotteri accoglie il ritorno di

Yvonne in *Sotto il vulcano* (1947) di Malcom **Lowry**; mentre in *Cent'anni di solitudine* (1967) di **García Márquez** nugoli di farfalle gialle precedono l'arrivo dell'effimero Mauricio Babilonia.

4. Un altro denso filone testuale concerne la *falena*, e si esprime nel topos della fiamma che attira e brucia la farfalla, dove spesso il simbolismo riconduce alle dinamiche dell'innamoramento. Il motivo è già nella poesia trobadorica, in **Folchetto di Marsiglia** (*Non appena mi sono*, sec. XII), dove il bel sembiante di Amore trae in inganno l'amante come il fuoco inganna la farfalla, ma l'immagine viene fissata da Francesco **Petrarca** nel *Canzoniere* (1358). Nel sonetto XIX compare la similitudine tra innamorato e falena: l'insetto, attratto dallo splendore della fiamma, vi si getta incontro per morire bruciato, esattamente come l'amante si incendia di passione. La fiamma ha la forza distruttiva e il potere seduttivo dell'amore e la farfalla che se ne lascia irretire è l'innamorato ingannato dalle apparenze e condotto alla morte dal suo stesso desiderio. L'immagine è straordinariamente diffusa a partire dalla lirica di ascendenza petrarchesca fino alla letteratura romantica. La utilizza Matteo Maria **Boiardo** nell'*Orlando Innamorato* (1476), Pietro **Bembo** negli *Asolani* (1505) e meglio di ogni altro la spiega Giordano **Bruno** negli *Eroici furori* (1585): «non è molto difficile la significazione della farfalla, che sedotta dalla vaghezza dello splendore, innocente e amica, va ad incorrere nelle mortifere fiamme». Ancora nell'Ottocento la si ritrova nel *Don Giovanni* (1818) di George **Byron** e più tardi in Charles **Baudelaire**. Ma qui l'immagine acquista risvolti morbosi, non più di universale e inevitabile fatalità: più che rappresentare la cecità del desiderio serve a sottolineare il *caractère maudit* della bellezza e dell'amore. Nel *Don Giovanni* la falena destinata al sacrificio è la donna che cade nell'orbita dell'eroe, mentre nell'*Inno alla Bellezza* dei baudleriani *Fiori del Male* (1861), la farfallina effimera è vittima che non sa resistere ad una bellezza fatale, infernale e divina al tempo stesso.

5. Per la grazia, la bellezza singolare e impalpabile, il suo essere sfuggente e inafferrabile, la farfalla incarna spesso un ideale estetico, e la sua simbologia è spesso collegata all'ispirazione e all'abilità tecnica dell'artista. Nel racconto di Nathaniel **Hawthorne** *L'artista del bello* (1844), l'orologiaio che vuole cogliere l'essenza della bellezza crea una farfalla dai delicati organi meccanici – bellissima ma pur sempre finta. Nel *Maleficio della farfalla* (1920) di Federico **García Lorca**, la farfalla di cui è innamorato lo scarafaggio-poeta è la proiezione del suo ideale estetico e dell'aspirazione alla pienezza poetica. Più in generale, la farfalla corrisponde all'oggetto del desiderio – sia esso artistico o amoroso. Nel *Collezionista* (1963) di John **Fowles**, Clegg rapisce la studentessa d'arte Miranda facendone l'esemplare più prezioso della sua collezione di lepidotteri: la farfalla-Miranda rappresenta la vita, l'arte, la passione.

6. Infine in tempi recenti la farfalla è stata utilizzata come simbolo di libertà: l'ergastolano Papillon, protagonista del romanzo autobiografico omonimo (1969) di Henry **Charrière**, trasportato sul grande schermo da Franklin J. **Schaffner** (1973), deve il suo soprannome ad un tatuaggio a forma di farfalla che porta sul petto e che diverrà emblema dell'aspirazione inalienabile dell'individuo ad essere libero. Per i protagonisti dell'opera teatrale di **Gershe** *Le farfalle sono libere* (1969), questi insetti rappresentano un ideale di indipendenza ed emancipazione; nello *Scafandro e la farfalla* (1997) di **Bauby**, l'autore, col-

pito da un ictus che lo costringe all'immobilità totale riducendo il suo corpo ad una larva, riesce nonostante tutto ad essere libero: gli basta lasciar vagare il pensiero come fosse una farfalla.

7. Ci sono autori, specie nel Novecento, che tematizzano le farfalle non solo come motivo metaforico più o meno occasionale, ma nella loro concreta varietà: per risalire da questa osservazione agli aspetti simbolici sopra citati. Il caso più patente è quello delle *Epistole entomologiche* di Guido **Gozzano** (1916): una serie di poemetti che, usando gli endecasillabi della poesia didascalica settecentesca, non senza ricordi danteschi, passano in rassegna le varie specie di farfalle, descrivendone le caratteristiche e le abitudini – dal *Parnassus Apollo*, «principessa alpestre» dalle ali tonde e trasparenti, candide come la neve, ma chiazze di vermiglio; alla *Pieride* o «Cavolaia», assalita allo stato di bruco da un parassita che le inietta il germe della morte, che se sopravvive si perde comunque nella città, prigioniera del grande labirinto di pietra; all'*Antòcari*, fatta di grazia e di gracilità, annunciatrice della primavera, cui l'anemone ha ceduto per difenderla dalla rapacità degli uccelli, i suoi colori; alla *Ornithoptera Pronomus*, meravigliosa farfalla d'oltremare, «stupendamente barbara» nelle sue ali immense di velluto nero; alla *Acheronzia Atropos*, la «cupa messaggera funeraria», simbolo della Notte e della Morte, uccisa all'alba dalle api che la seppelliscono nel propoli; alla *Macroglossa Stellatarum*, messaggera arcana di annunci fecondi, che celebra le nozze col fiore. Uno sfoggio di descrittivismo didascalico volto ad attingere «i cieli dell'Infinito, dell'Assoluto» come ci era stato annunciato in una poesia precedente, *L'amico delle crisalidi* (1912) appena temperata dal dubbio di un interrogativo: «E tu che canti fisso nel sole, /mio cuore ansante, / e tu non credi quelle parole / che disse Dante?». L'allusione ovvia a *Purgatorio* X 124-25 («non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla?»). Si chiarisce così che sull'impegnato programma di rappresentazione della metamorfica vita dei lepidotteri grava fin dall'inizio una volontà di allegoria: esplicitamente proclamata nel prologo ufficiale della *Storia di cinquecento vanesse* (1916) una storia in cui dovrà «riconoscersi l'Uomo». Un altro scrittore novecentesco che intreccia l'impegno letterario alla passione per l'entomologia è Vladimir **Nabokov**. Il suo interesse per le farfalle (celebre una sua foto che lo ritrae in una boscaglia in calzoni bermuda con la retina in mano) è tutt'altro che dilettantesco: nel 1940 gli fu affidato l'incarico di organizzare la collezione di farfalle al Museo di Zoologia Comparata dell'università di Harvard, e molti sono i suoi lavori scientifici in questo campo, di carattere molto tecnico. Anche se apparentemente non c'è alcun rapporto fra questa attività scientifica e l'opera letteraria di Nabokov, è stato notato che è comune a entrambi i campi l'osservazione per i dettagli «come chiave di accesso a un codice del mondo». Certo è che la caccia alle farfalle e il gusto del collezionista sono spesso tematizzate nei suoi testi letterari come allusione all'inseguimento della bellezza artistica e al desiderio di eternarla. Nel *Dono* (1937-38) la farfalla dalle ali variopinte che mostra l'ingegnosa creatività della natura ed è maschera del mimetismo diventa correlativo zoologico di quell'artificio mimetico che è l'opera d'arte. Anche le farfalle collezionate diventano oggetti d'arte: nel racconto, *Natale* (1924), ad esempio, il collezionista che cattura e uccide la farfalla per imbalsamarla non vuole distruggere, bensì conservare la bellezza, come l'artista vuole eternarla nella sua opera. Nello stesso capolavoro riconosciuto di Nabokov, *Lolita* (1955), la fascinazione me-

taforico-scientifica delle farfalle si esprime nell'invenzione di un oggetto del desiderio, la «ninfetta», caratterizzato da uno stato intermedio fra la crisalide e la farfalla, invenzione supportata dal doppio significato del termine *ninfa*: deità silvestre lieve e affascinante, ma anche, nell'insetto, stadio di riorganizzazione dei tessuti e degli organi larvali che preparano lo sboccio allo stato definitivo. Di farfalle è affollato il suggestivo bestiario della poesia di Eugenio Montale: il loro volo «folle», senza apparente meta, si iscrive nei paesaggi montaliani come segno ambivalente della insensatezza del reale (la «cavolaia folle» de *L'Estate*, nelle *Occasioni*), della fragilità dei destini umani presi nella rete abbagliante dei simboli naturali, dal precoce *Riviere* (1920), dove il poeta si riconosce «farfalla in una ragna / di fremiti d'olivi, di sguardi di girasoli», alla più esplicita *Crisalide* (1924), la cui «rinascita» è in realtà «monca esistenza», emblema di «un prodigio fallito»; ma anche della possibilità di sfuggire momentaneamente alle maglie strette di questa insensatezza, come sembra proporre la «fugace danza di farfalle» che attraversa il riquadro azzurro della finestra (*Tentava la vostra mano la tastiera*, in *Ossi di seppia*, 1925), o la fugevole visione del «cacciatore / di farfalle...con la sua rete» nelle domenicali *Barche sulla Marna* (1933). Ma anche Montale è attento alla varietà delle specie entomologiche, e se ancora una volta la farfalla notturna, «insetto orribile dal becco / aguzzo...», al dosso il teschio / umano», attirata dalla luce vola pazzamente verso la morte (*Vecchi versi*, 1926), meno banalmente, anzi per suggestivo contrasto, è bianca la «folta ...nuvola...delle farfalle impazzite» che scende a costituire sui marciapiedi dell'Arno la coltre su cui il piede umano esercita scricchiolando la strage, preannuncio de *La primavera hitleriana* (*La Bufera*, 1943). Infine, senza perdere il segno di morte e di scomparsa, la farfalla diviene anche però portatrice di memoria, doppio della salvifica donna angelo: «farfalle vivaci» attraversano l'ombra di Clizia in *Voce giunta con le folaghe* (1947), e una «farfallina color zafferano» viene ogni giorno a trovare il poeta al caffè sulla piazza di Dinard, a portargli un «messaggio segreto» (*Farfalla di Dinard*, 1956). Le farfalle montaliane hanno echi in altri scrittori novecenteschi: da Montale viene «the farfalla gasping» di Ezra Pound in *Cantos*, 1960; e una dichiarata discendenza montaliana hanno i racconti di Antonio Tabucchi raccolti in *L'Angelo nero* (a partire da questo titolo; 1991), fra i quali la declinazione in forma interrogativa della formula della teoria delle catastrofi (*Il batter d'ali d'una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?*) intitola il racconto, denso di allusioni ad eventi reali, della immaginaria confessione di un attentato da parte di un pentito che assume il nome di «signor Farfalla»; mentre in *Capodanno* le fantasie angosciose di un bambino che ha vissuto le violenze sanguinose della guerra civile prendono la forma di farfalle che escono a sciame dal baule in cui sono rinchiusi.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Antologia Palatina* (ca. 980); *Bibbia*.

Agostino di Ippona, *Commento al Vangelo di San Giovanni* (In *Evangelium Iohannis tractatus*, 406-422); Apuleio, L., *L'asino d'oro* o *Metamorfosi* (*Metamorphoses*, sec. II); Bauby, J.-D., *Lo scaphandro e la farfalla* (*Le scaphandre et le papillon*, 1997); Baudelaire, C., *Inno alla bellezza* (*Hymne à la Beauté*) in *I Fiori del Male* (*Les Fleurs du Mal*, 1861); Bembo, P., *Gli Asolani* (1505); Blake, W., *Il libro di Thel* (*The Book of Thel*, 1789); Boiardo, M.M., *Orlando Innamorato* (1476); Bruno, G., *Degli eroici furori* (1585); Byron, G.G., *Sardanapalo* (*Sardanapalus*, 1821); Byron, G.G., *Don Giovanni* (*Don Juan*, 1818); Carroll, L., *Attraverso lo specchio* (*Through the Looking-Glass*, 1872); Char-

rière, H., *Papillon* (1969); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Folchetto di Marsiglia, *Non appena mi sono* (*Sitot me soi*, sec. XII); Fowles, J., *Il collezionista* (*The Collector*, 1963); Frost, R., *Il ciuffo di fiori* (*The Tuft of Flowers*) in *Il testamento di un ragazzo* (*A Boy's Will*, 1913); Frost, R., *La mia farfalla* (*My Butterfly*) in *Il testamento di un ragazzo* (*A Boy's Will*, 1913); García Lorca, F., *Il maleficio della farfalla* (*El maleficio de la mariposa*, 1920); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Gershe, L., *Le farfalle sono libere* (*Butterflies are Free*, 1969); Goethe, J.W., *Faust* (1832); Gozzano, G., *Dell'aurora*, in *Le farfalle* (1916); Gozzano, G., *Epistole entomologiche* (1916); Gozzano, G., *L'amico delle crisalidi* (1912); Gozzano, G., *Storia di cinquecento vanesse*, in *Le farfalle* (1916); Gozzano, G., *Testa di Morto*, in *Le farfalle* (1916); Hawthorne, N., *L'artista e il bello* (*The Artist of the Beautiful*, 1844), in *Muschi di un vecchio presbiterio* (*Mosses from an Old Manse*, 1846); Keats, J., *Ode a Psyche* (*Ode to Psyche*, 1819); Lowry, M., *Sotto il vulcano* (*Under the Volcano*, 1947); Meleagro, *Epigrammi* (av. 80 a.C.); Montale, E., *Barche sulla Marna* (1933); Montale, E., *Crisalide* (1924); Montale, E., *Farfalla di Dinard* (1956); Montale, E., *L'Estate*, in *Le Occasioni* (1939); Montale, E., *La primavera hitleriana*, in *La Bufera* (1943); Montale, E., *Riviere* (1920); Montale, E., *Tentava la vostra mano la tastiera*, in *Ossi di seppia* (1927); Montale, E., *Vecchi versi* (1926); Montale, E., *Voce giunta con le folaghe* (1947); Monti, V., *Il Bardo della Selva Nera* (1806); Nabokov, V., *Il dono* (1937-38); Nabokov, V., *Lolita* (1955); Nabokov, V., *Natale* (1924); Ovidio Nasone, P., *Le Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, 2-8 d.C.); Pascoli, G., *Il gelsomino notturno*, in *Canti di Castelvecchio* (1903); Petrarca, F., *Sonetto XIX in Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1358, 1374); Poe, E. A., *La Sfinge* (*The Sphinx*, 1850); Pope, A., *A Mr. John Moore* (*To Mr. John Moore*, 1733); Pound, E., *Cantos* (1960); Schaffner, F.J., *Papillon*, cinema (1973); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1606); Shelley, P.B., *La mimosa pudica* (*The Sensitive-Plant*, 1820); Shelley, P.B., *Regina Mab* (*Queen Mab*, 1813); Spenser, E., *Muiopotmos* (1590); Tabucchi, A., *L'angelo nero* (1991); Walcott, D., *Il giorno del ringraziamento* (*Thanksgiving*) in *Prima luce* (*Bounty*, 1997).

■ ALTRE OPERE: Blaser, R., *Il poema della falena* (*The Moth Poem*, 1964); Bradbury, R., *Un rombo di tuono* (*A Sound of Thunder*), in *Collier's* (1952); Hesse, H., *Scritti e poesie postume di Hermann Lauscher* (*Hinterlassene Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher*, 1901); Hood, T., *No!* (1844); Hughes, T., *Due farfalle-tartaruga* (*Two Tortoiseshell Butterflies*), in *Fiori e insetti* (*Flowers and Insects*, 1986); Keats, J., *Il sonno e la poesia* (*Sleep and Poetry*, 1816); Long, J.L., *Madama Butterfly* (*Madame Butterfly*, 1898); Mann, T., *Dottor Faust* (*Doctor Faustus*, 1947); Sailer, L., *La Vispa Teresa*, in *L'arpa della fanciullezza* (1877); Vollmann, W., *Storie di farfalle* (*Butterfly Stories*, 1993); Wordsworth, W., *Ad una farfalla* (*To a Butterfly* (*First Poem*), 1801); Wordsworth, W., *Ad una farfalla* (*To a Butterfly* (*Second Poem*), 1801); Wordsworth, W., *Il pettirosso che dà la caccia alla farfalla* (*The Redbreast Chasing the Butterfly*, 1806), in *Poesie* (*Complete Poetical Works*, 1888).

■ BIBLIOGRAFIA: Kathleen, M., *Investigative Insects through Literature*, Logan, IA, 1994; Moralwen, M.-J., *The Spirit of Butterflies. Myth, Magic, and Arts*, New York, Harry N. Abrams, 2000.

■ VOCI AFFINI: Caccia; Collezionista; Metamorfosi; Morte; Resurrezione; Volo.

SABRINA FERRI - PINO FASANO

Farmaco. 1. Il termine *farmaco* indica in italiano qualsiasi sostanza chimica, naturale o artificiale, attiva sull'organismo, ma si riferisce quasi sempre a sostanze benefiche, di utilità medicinale. L'originario termine gr. *pharmakon* presentava invece una maggiore polisemia, denotando sia i rimedi (anche metaforici), sia i veleni (una simile ambiguità contraddistingue il termine ingl. *drug*). Esso indicava inoltre la vittima designata, umana o animale, dei rituali di espulsione purificatrice, ossia il capro espiatorio. La principale tradizione medica occidentale, quella inaugurata dalla scuola ippocratica (sec. V a.C.), pose dei limiti all'uso tradizionale, magico-religioso, dei

farmaci. I farmaci da soli non possedevano un'efficacia terapeutica, ma dovevano essere adattati alla costituzione del malato e alle caratteristiche della malattia. Più spesso, inoltre, le cure dei medici ippocratici consistevano in regimi alimentari e non in specifiche sostanze medicinali. Non stupisce così che già all'epoca di **Platone** (427-347 a.C.) il termine *pharmakon* assumesse una sfumatura negativa, legato com'era a un mondo magico e rituale che l'«illuminismo» filosofico voleva mettere al bando (nel *Fedro* «farmaci» pericolosi saranno la scrittura e la retorica non sottomessa alle necessità della politica).

2. La presenza del farmaco in letteratura, così, fin dalle origini, prende la forma dell'efficacia iperbolica ma spesso incontrollabile della magia. È Circe «ricca di farmaci» (*polypharmakon*, *Odissea*, X, 276) a trasformare gli incauti compagni di Ulisse in porci. È Ermes a salvare l'eroe dalla metamorfosi dandogli un antidoto magico: l'erba *moly*. Come a Circe, anche a un'altra perturbante figura femminile, Medea, verrà conferito il titolo ambiguo di conoscitrice dei filtri magici (nella quarta pitica, ca. 462 a.C.) **Pindaro** la definisce *pampharmakos xaina* (v. 233), straniera esperta d'ogni farmaco). Fra le molte opere dell'antichità in cui compare saranno soprattutto le *Metamorfosi* di **Ovidio** (libro VII, vv. 228-37 e 257-94; 3-8 d.C.) ad accentuare questa componente della figura di Medea, presentandola come un temibile fattucchiere e soffermandosi sugli ingredienti favolosi o stregoneschi del filtro con cui ringiovanisce Esone.

3. Nel Medioevo romanzo, la fatale forza del filtro magico troverà nel primo *Tristano e Isotta* (1150-60), quello dell'angolo-normanno **Thomas**, una tragica rappresentazione. Qui il filtro serve da alibi e da nobilitazione patetica per un amore che trasgredisce tutti i codici morali e razionali. Il *Tristano* di Thomas diventerà il modello delle molte rielaborazioni successive della leggenda (per esempio quella di **Gottfried von Strassburg**, scritta verso il 1210 e quella musicale, di R. **Wagner**, del 1859). In ambito germanico, un altro filtro, di efficacia antitetica a quello tristaniano, caratterizza la leggenda di Sigurd, così come è raccontata nella *Saga dei Volsunghi* (ca. 1260-70) che sarà ripresa dal Wagner del *Sigfrido* (1871) e del *Crepuscolo degli dei* (1872). Qui l'eroe protagonista dimentica l'amata Brunilde, a causa di un filtro magico somministratogli dalla madre della rivale Gudhrun, salvo poi tornare al primo amore una volta svanito l'effetto della pozione. Un'efficacia senza pari contraddistinguerà anche gli innumerevoli filtri curativi che permetteranno ai cavalieri di moltissimi romanzi di sanare ferite gravissime. **Cervantes**, nella prima parte del *Don Chisciotte* (1605-15), chiuderà parodiandola quest'intera tradizione. Il presunto balsamo miracoloso che il folle protagonista prepara per rimediare alle botte subite provocherà nel cavaliere e nello scudiero una comica crisi di vomito (cap. 17).

4. La logica ambivalente del farmaco è al centro di *Romeo e Giulietta* di **Shakespeare** (ca. 1595). È l'aiutante dei due innamorati, Frate Lorenzo, esperto di piante medicamentose, a enunciarla (II, 3): non vi sono in natura sostanze così vili da non possedere una qualche utilità, né così benefiche da non poter essere pervertite dall'abuso. Così il sonnifero che egli dà a Giulietta, per inscenare una falsa morte, a causa di una serie di sfortunate circostanze provocherà due morti reali. Romeo, invece, con l'oro «veleno per le anime degli uomini» (V, 211), acquisterà il veleno mortale che sancirà il suo matrimonio in morte con l'amata. Sempre in quegli anni, **Montaigne** confesserà il suo scetticismo nei confronti della medicina

e soprattutto dei farmaci, che tentano di forzare il «naturale» decorso della malattia (*Saggi*, II, 38; 1588).

5. L'Ottocento, non solo grazie alla chimica ma anche alla ricerca empirica nei retrobottega delle farmacie, è il secolo della rinascita della farmacologia moderna. La letteratura, tuttavia, ancora una volta opta per una rappresentazione ambivalente di questa vicenda di progresso. Il farmacista Homais in *Madame Bovary* (1856) di **Flaubert** sarà l'incarnazione della stupidità che nasce dalla tronfia fiducia nella scienza. Dalla sua farmacia l'eroina del romanzo ruberà l'arsenico per suicidarsi. Ancora più trionfali saranno i progressi della farmacia del nostro secolo, legati ormai alla ricerca industriale. Dal secondo dopoguerra essi interesseranno anche i disagi mentali con l'invenzione prima dei sedativi, poi degli psicofarmaci comuni. Ma la stessa ironica sfiducia nei confronti dell'utopia farmaceutica di Flaubert è presente in un romanzo postmoderno come *Rumore bianco* (1985) di **De Lillo**. Qui invano il protagonista e sua moglie tentano di sanare con un farmaco sperimentale, il dylar, quella paura della morte che sembra anzi essere alimentata dalla stessa invadenza dei prodotti tecnologici, sempre più minacciosi e incontrollabili, quanto più si mostrano moderni ed efficaci.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Saga dei Volsunghi* (*Völsunga saga*, ca. 1260-70).

Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); De Lillo, D., *Rumore bianco* (*White Noise*, 1985); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1856); Gottfried von Strassburg, *Tristano* (*Tristan*, ca. 1210); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essai*, 1588); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoses*, 3-8 d.C.); Pindaro, *Le Pitiche* (ca. 462 a.C.); Platone, *Fedro* (ca. 390-367 a.C.); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, ca. 1595); Thomas d'Angleterre, *Il romanzo di Tristano e Isotta* (*Tristan et Yseult*, 1150-60); Wagner, R., *Crepuscolo degli dei*, musica (*Götterdämmerung*, 1872); Wagner, R., *Sigfrido*, musica (*Siegfried*, 1871); Wagner, R., *Tristano e Isotta*, musica (*Tristan und Isolde*, 1859).

■ ALTRE OPERE: De Lillo, D., *Underworld* (1997); Dumas, A., *Il conte di Montecristo* (*Le comte de Montecristo*, 1847); Hoffman, E.T.A., *Gli elisir del diavolo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1817); Ovidio Nasone, P., *I cosmetici delle donne* (*De medicamine faciei*, ca. 1 a.C.-1 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Rimedi d'amore* (*Remedia Amoris*, ca. 1 a.C.-1 d.C.); Shakespeare, W., *Sogno di una notte di mezz'estate* (*A Midnight Summer's Dream*, 1595); Svevo, I., *Lo specifico del dottor Menghi* (1904).

■ BIBLIOGRAFIA: Caglieno, S., *I dieci farmaci che sconvolsero il mondo*, Roma, Laterza, 1994; Cosmacini, G. - Gaudenzi, G. - Sertoli, R. (a c. di), voce *Farmaco* in *Dizionario di storia della salute*, Torino, 1996; Derrida, J., *La farmacia di Platone* (1973), Milano, Jaca Book, 1986; Riva, E., *I segreti di Esculapio. Genesi del farmaco dall'empirismo degli antichi alle ricerche dell'età moderna*, Roma, Primula, 1998.

■ VOCI AFFINI: Debolezza; Droga; Malattia; Medico, medicina; Ospedale; Scienza, scienziato; Veleno. FRANCESCO GHELLI

Faro. 1. Il faro è un apparato, illuminato di notte, che costituisce un punto di riferimento, orientamento e guida per la navigazione marittima. La parola italiana deriva (come i termini corrispondenti fr. *phare* e sp. *faro*) dal gr. *pharos* (lat. *pharus*), nome dell'isola di Pharos presso Alessandria d'Egitto (già ricordata in **Omero**), dove nel sec. III a.C. il re Tolomeo Filadelfo fece costruire il primo faro, una delle sette meraviglie del mondo, dedicandolo agli dei salvatori, quindi con una connotazione di protezione divina e sacrale. (Un fenomeno simile e contrario a quello dell'isola di Pharos si è avuto quando la presenza di un faro ha dato luogo a una denominazione geografica del luogo: la Punta del Faro

vicino a Messina, la Città do Faro sulla costa meridionale del Portogallo). I termini ingl. *lighthouse* (casa della luce), così come l'analogo ted. *Lichturm* (torre della luce) mettono in rilievo la consistenza fisica del faro, e la sua presenza nel paesaggio. Punto di riferimento per i naviganti, la cui funzione di guida e salvataggio è stata molto importante soprattutto al tempo della navigazione lungocosta, senza bussola o sestante, il faro ha facilmente conseguito anche un significato metaforico, per indicare un lume spirituale, una guida morale o intellettuale.

2. Si può dire che il faro, come costruzione fisica, sia stato preceduto, con funzione analoga, dai fuochi accesi su punti elevati delle coste, per aiutare i naviganti. Uno di questi fari primitivi ha una parte importante nella storia di Ero e Leandro, raccontata in un poemetto in esametri del poeta greco **Museo** (secc. IV-V d.C.), ripreso in epoca moderna dal drammaturgo austriaco Franz **Grillparzer**, che ne trasse la tragedia *Le onde del mare e dell'amore* (1831), da cui l'opera in musica di Paul **Caro** *Ero e Leandro* (1912): la leggenda racconta l'infelice fine del bellissimo Leandro che, innamorato della vergine sacerdotessa di Afrodite Ero, ogni sera per incontrarla attraversava a nuoto l'Ellesponto, guidato dalla fiaccola che la fanciulla reggeva come un faro su una torre altissima.

3. Il faro come costruzione fisica è presente soprattutto nella letteratura moderna: sia come punto di riferimento e segnale di pericolo per i naviganti nelle storie marine e in quelle di naufragio, sia come luogo solitario e isolato, per i guardiani che lo abitavano. Un'immagine ricca di ambigue connotazioni è quella gettata dal tema nella famosa *Ballata del vecchio marinaio* (1798), di Samuel Taylor **Coleridge**, dove il faro rappresenta la salvezza anche morale del vecchio marinaio che ritorna in porto dopo le tempeste e l'esperienza quasi soprannaturale del viaggio. Connotazioni più tranquille ha il faro in un'opera come *Il pirata* (1822) di Walter **Scott**, romanzo storico ambientato nelle isole scozzesi, la cui ambientazione fu ispirata dal viaggio che lo scrittore fece nel 1814 insieme con Robert Stevenson, nonno del futuro scrittore Robert Louis Stevenson, per ispezionare i fari scozzesi. In certi casi a ispirare la letteratura furono gli avvenimenti della cronaca: l'impresa coraggiosa di Grace Darling, una ragazza inglese, figlia di un guardiano del faro, che salvò nel 1838 nove marinai naufragati nel Northumberland, fu commemorata dal poeta William **Wordsworth** nella lirica *Grace Darling* (1843): in questo caso venivano messi in rilievo sia la solitudine del faro che la sua qualità salvifica. (La stessa eroina ricomparirà nel 1893 nei versi, intitolati anch'essi *Grace Darling* di un altro poeta vittoriano, Algernon Charles **Swinburne**).

Non sorprende di incontrare fari nell'opera di Robert Louis **Stevenson**: il nonno e il padre erano ingegneri e costruirono molti fari nella Scozia. Si incontrano fari nei romanzi *Rapito* (1886), *La freccia nera* (1888) e *Il naufragio* (1892). Stevenson scrisse anche nel 1872 un libriccino sul faro di Bell Rock (*Il faro di Bell Rock*), isola dove fu poi ambientato *Rapito*.

Ma nei romanzi d'avventura e nelle opere di altri scrittori dell'epoca il tema del coraggio umano veniva spesso sostituito da quello del pericolo e della solitudine esistenziale; così, per esempio, nel frammento inedito di Edgar Allan **Poe**, *Il faro* (1849), dove il faro non rappresenta più la salvezza, ma è, invece, nel suo isolamento tenebroso, una presenza minacciosa di gusto altamente gotico, dove la minaccia esterna si tramuta in minaccia interiore, inspiegabile.

4. Ai primi del Novecento la tematica gotica di Poe vive ancora nella novella di ambientazione americana dello scrittore polacco Henryk **Sienkiewicz**, *Il guardiano del faro* (1905): in una Panama misteriosa e inquietante, il protagonista, il vecchio marinaio Skawinski esule dal suo paese, trova lavoro come guardiano del faro, un luogo protettivo per eccellenza, per sfuggire a una minaccia incombente. La solitudine del suo impiego gli offrirà un'esperienza epifanica, che verrà immediatamente rovesciata col suo licenziamento, per aver provocato il naufragio di una nave, non avendo acceso il faro. In un'atmosfera simile, anche se più direttamente collegata con la tradizione ottocentesca del romanzo d'avventura di **Stevenson** e **Scott**, è immerso il romanzo di Jules **Verne**, *Il faro in capo al mondo* (1905) – ora, però, attribuito al figlio Michel Verne. Ambientato in un'isola remota del Sudamerica, il romanzo ha come protagonisti tre guardiani di faro, di cui due vengono uccisi da pirati, e il terzo deve sopravvivere da solo. Ancora una volta i temi della solitudine, del pericolo e dell'avventura si fondono in questo romanzo che costituisce forse la tappa conclusiva della tradizione precedente. Interessanti sono anche i paragoni tra questi romanzi e *Nostramo* (1904) di Joseph **Conrad**. Ambientato nel fittizio paese sudamericano Costaguana, il romanzo ha come sfondo rivoluzioni e naufragi, in un paesaggio selvaggio ed isolato. La morte del protagonista, innamorato della figlia del guardiano del faro, è contrapposta alla luce del faro che continua a brillare, simbolo dell'incorruttibilità in mezzo alla morte e alla corruzione politica e morale.

5. L'uso della metafora del faro per significare lume spirituale o guida morale è stata particolarmente diffusa nella letteratura dell'Ottocento: lo si incontra in moltissimi scrittori, in espressioni come «il faro della civiltà», «il faro che illumina il cammino del progresso». L'immagine si carica di un forte significato allegorico in un testo come i *Fiori del male* (1857) di Charles **Baudelaire**, nei quali la poesia *I fari* elenca i grandi pittori del passato (Rubens, Leonardo, Rembrandt, Michelangelo), visti romanticamente come guide artistiche, e propone una visione dell'arte come «un faro acceso su mille fortezze». Tali «fari» letterari indicano la via giusta per l'arte e ci avvertono del pericolo del «normale». (Ma il significato simbolico e allegorico tenderà poi a banalizzarsi, con la comparsa di molti fari nell'architettura monumentale, nella pubblicità, nei marchi di industrie e produzioni cinematografiche).

6. Nel Novecento pieno, l'immagine del faro ricompare nell'ambito del modernismo inglese. Al mitico faro di Pharos è dedicato il saggio *Pharos e Pharillon* (1923) di E.M. **Forster**: in parte una discussione storica della costruzione del faro, in parte un omaggio al grande poeta greco **Kavafis**, in parte una celebrazione del significato simbolico e metafisico del faro egiziano, ormai scomparso, che in passato illuminava poeti, filosofi e imperatori. Il mito del faro ritorna in *Gita al faro* (1927) di Virginia **Woolf**, opera fondamentale del modernismo inglese: il romanzo della Woolf (che ha anche alcuni echi stevensoniani) conferisce al faro un ruolo emblematico, in bilico fra inclusione e alterità. La gita al faro (occasione della tensione edipica tra Mr Ramsay e il figlio James, poiché il padre intralcia il desiderio del figlio di andare a visitare il faro), viene rinviata e poi interrotta dalla morte della signora Ramsey e del figlio Andrew, caduto in guerra. Fra i temi che prendono la scena ci sono il passare del tempo, la forza creativa ed elusiva dell'arte, la desolazione della guerra, il lento ritorno alla vita della famiglia. Nell'ultima sezione del ro-

manzo, intitolata appunto *Il faro*, finalmente il giovane James, il padre e la sorella Camilla raggiungono il faro, nonostante le tensioni, le frustrazioni e il sentimento dell'inevitabile trascorrere del tempo. Nel romanzo della Woolf il significato letterale e quello simbolico del faro coesistono.

7. Riferendosi al valore storico del Faro sullo stretto di Messina, che separa la Sicilia dalla penisola italiana, lo scrittore siciliano Vincenzo **Consolo** ha intitolato una sua raccolta di saggi sulla cultura della sua isola *Di qua dal faro* (1999), rovesciando la prospettiva tradizionale di un Nord che descrive la Sicilia come geograficamente ma anche culturalmente «di là» dal faro. C'è probabilmente un rapporto tra il valore simbolico della presenza del faro nella cultura siciliana e quello della sua presenza in opere di scrittori contemporanei irlandesi. Si tratta in entrambi i casi di due isole, consapevoli della loro separazione e dei problemi del rapporto con il resto del mondo.

Due esempi sono la poesia *Un faro a Maine* (inclusa nella raccolta *La caccia notturna*, 1982) del poeta nordirlandese Derek **Mahon** e il romanzo *Il faro di Blackwater* (1999) dello scrittore Colm **Toibin**. In questo caso la distruzione di un antico faro simbolizza la perdita del passato e della memoria collettiva.

■ OPERE CITATE: Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857); Caro, P., *Ero e Leandro*, musica (*Hero und Leander*, 1912); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798); Conrad, J., *Nostromo* (1904); Consolo, V., *Di qua dal faro* (1999); Forster, E.M., *Pharos e Pharillon* (1923); Grillparzer, F., *Le onde del mare e dell'amore* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, 1831); Mahon, D., *La caccia notturna* (*The Hunt at Night*, 1982); Museo, *Ero e Leandro* (sec. IV-V d.C.); Poe, E.A., *Il faro* (*The Lighthouse*, 1849); Scott, W., *Il pirata* (*The Pirate*, 1822); Sienkiewicz, H., *Il guardiano del faro* (*The Lighthouse-Keeper*, 1905); Stevenson, R.L., *Il faro di Bell Rock* (*The Bell Rock Lighthouse*, 1872); Stevenson, R.L., *Il naufragio* (*The Wrecker*, 1892); Stevenson, R.L., *La freccia nera* (*The Black Arrow*, 1888); Stevenson, R.L., *Rapito* (*Kidnapped*, 1886); Swinburne, A.C., *Grace Darling* (1893); Toibin, C., *Il faro di Blackwater* (*The Blackwater Lighthouse*, 1999); Verne, J., *Il faro in capo al mondo* (*Le phare du bout du monde*, 1905); Woolf, V., *Gita al faro* (*To the Lighthouse*, 1927); Wordsworth, W., *Grace Darling* (1843).

■ ALTRE OPERE: Defoe, D., *Robinson Crusoe* (1719); Huxley, A., *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Kipling, R., *L'agitatore del traffico* (*The Disturber of the Traffic*) in *Molte invenzioni* (*Many Inventions*, 1893); Louÿs, P., *Afrodite* (*Aphrodite*, 1896); Nietzsche, F., *Il faro luminoso*, in *Ditirambi di Dioniso* (*Dionisos-Dithyramben*, 1891); Ungaretti, G., *Ultimi cori* in *La terra promessa* (1950).

■ BIBLIOGRAFIA: Beja, M., *Virginia Woolf's To the Lighthouse: a Casebook*, London 1970; Dusinberre, J., *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art*, London 1987.

■ VOCI AFFINI: Albatro, gabbiano; Isola; Luce/Buio; Lume; Mare; Naufragio; Nave; Notte; Tempesta; Viaggio.

CATHERINE O'RAWE

Fascismo, fascismi. 1. *Fascismo* si è chiamato un movimento politico italiano di carattere nazionalista e totalitario, che si proponeva di rigenerare, con metodi autoritari, la vita economica e sociale del paese uscito stremato dalla prima guerra mondiale e agitato da profondi conflitti e rivolgimenti. Benito Mussolini, il fondatore del fascismo, era stato in origine socialista e pacifista, poi era divenuto interventista e aveva organizzato nel 1915 i «fasci di azione rivoluzionaria» per sostenere l'entrata in guerra dell'Italia. Nel 1919 egli fondò i «fasci di combattimento», con cui organizzò gruppi paramilitari e di reduci dalla guerra che si contrapposero, ricorrendo spesso

ad azioni violente, alle organizzazioni operaie e socialiste. Il termine «fascio», con il significato di lega, associazione fra militanti, era già stato usato in Sicilia, a partire dal 1891, da associazioni di operai e braccianti che si battevano contro il latifondismo. Il riferimento, su cui si fondò tutta una mitologia e ritualità fascista, ispirandosi alla romanità, era al «fascio littorio», un'insegna di origine etrusca e in uso nella Roma antica, costituita da un mazzo di verghe tenute insieme da corregge e da una scure, simbolo dell'autorità dello Stato romano. Nel 1922 il movimento fascista riuscì, con l'appoggio di settori conservatori e di organi dello Stato (l'esercito, la polizia) e con la complicità del re a conquistare il potere e a trasformarsi, dopo la Marcia su Roma, da movimento in partito e, dopo l'uccisione del capo socialista Giacomo Matteotti, a dar vita a un regime dittatoriale, che governò l'Italia fino al 1943. Al fascismo italiano e alle sue posizioni ideologiche si ispirarono numerosi movimenti e regimi in Europa e nel resto del mondo. Alcuni studiosi preferiscono limitare l'uso della parola *fascismo* al solo movimento italiano, altri lo estendono anche a numerosi altri movimenti: noi, parlando di *fascismi*, cercheremo di cogliere, anche per i temi da essi offerti alla rappresentazione letteraria, i tratti comuni a molti di questi movimenti. Sul piano storico, è opportuno ricordare che mentre in numerosi paesi europei (la Gran Bretagna, l'Olanda, la Cecoslovacchia, i paesi scandinavi) i gruppi fascisti restarono minoritari e non ebbero molto spazio nella vita politica, in altri paesi europei il fascismo mise radici più profonde, soprattutto negli anni Trenta. In Germania, il movimento nazionalsocialista guidato da Adolf Hitler, che si ispirava al modello italiano, giunse al potere con le elezioni del 1932 e subito dopo si organizzò in Stato dittatoriale con il nome di «Terzo Reich» e con alla testa Hitler (il *Führer*): la Germania era economicamente e militarmente molto più potente dell'Italia e il regime nazista ebbe caratteristiche anche più radicali del movimento italiano: nazionalista, razzista, violento e bellicoso, il regime nazista nel 1939 scatenò la seconda guerra mondiale. In altri paesi, come l'Austria, l'Ungheria, la Romania, la Croazia, il movimento ebbe ampio seguito e diede origine a regimi di orientamento nazionalista e reazionario, alcuni dei quali si schierarono durante la guerra al fianco della Germania o vennero assorbiti dallo Stato tedesco. In Spagna, il movimento prese il nome di «Falange spagnola» e fu guidato da José Antonio Primo de Rivera fino alla sua uccisione da parte dei Repubblicani nel 1936. Quando il generale Francisco Franco si mise alla testa di una rivolta militare contro il legittimo governo repubblicano e diede avvio alla guerra civile, i falangisti, insieme con altri movimenti di destra (i monarchici carlisti, i volontari della milizia) vennero assorbiti nello schieramento di destra. Con l'aiuto dei regimi italiano e tedesco Franco riuscì ad abbattere il governo e divenne dittatore nel 1939, dando vita a un regime autoritario, che durò fino alla sua morte nel 1975 e che si può considerare quasi-fascista. In Portogallo un altro militare, António de Oliveira Salazar conquistò a sua volta il potere nel 1932, assunse poteri dittatoriali e nel 1933 con un plebiscito fondò un «*Estado novo*» (Stato nuovo), con caratteri anch'esso quasi-fascisti e dotato anch'esso di longevità, poiché perdurò sia sotto Salazar sia sotto il suo successore Marcelo Caetano, finché questi fu deposto nel 1974 da un colpo di stato democratico. In Francia, dove i movimenti di tipo fascista furono molto attivi e turbolenti negli anni Trenta, dopo la vittoria lampo tedesca nel 1940 nacque, nella Francia non direttamente occupata dai tedeschi, un governo a essi alleato, che ebbe caratteristiche chiaramente fasciste: esso prese

il nome di «governo di Vichy» (dal nome della città che lo ospitò) e fu capeggiato dal maresciallo Henri Pétain. In Italia il fascismo conservò il potere fino al 25 luglio 1943, quando venne destituito Mussolini; in settembre Mussolini, liberato dai tedeschi, fondò, sotto la protezione tedesca, nella parte settentrionale del paese, la Repubblica di Salò, che durò fino al termine della guerra nel 1945. Se si usa il termine fascismo in senso molto ampio, lo si può estendere anche ad altri regimi che si sono sviluppati in vari paesi al di là del limite della Seconda guerra mondiale: il regime dei colonnelli in Grecia (1967-1974), il peronismo e più tardi la dittatura militare (1977) in Argentina, il regime instaurato da Pinochet (1973) in Cile, ecc.

2. Il fascismo e il nazismo raccoglievano e davano forma a una serie di movimenti di idee e pratiche sociali e artistiche che si erano manifestate in varie forme negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento: filosofie irrazionaliste e vitalistiche (fra cui, naturalmente, anche se veniva letto in modo riduttivo, Friedrich **Nietzsche**); movimenti come l'*Action française*, che venne fondato negli anni 1890 da Charles **Maurras** e Maurice **Barrès**, si fece paladino di un cattolicesimo ultraconservatore e si batté contro la democrazia e per il ritorno della monarchia; una pratica di intervento sindacale rivoluzionario, di cui si fece difensore in Francia Georges **Sorel**, che una strana commistione di marxismo e spiritualismo e di antimodernismo anarchico spinse a sostenere la legittimità della violenza (*Riflessioni sulla violenza*, 1906); movimenti artistici di avanguardia, come il futurismo, lanciato da Filippo Tommaso **Marinetti** con il celebre manifesto del 1909. Le principali caratteristiche ideologiche del fascismo furono: la fine dell'istituzione parlamentare di tipo democratico e il conferimento della rappresentanza a un partito unico, che ponesse fine al conflitto fra le classi e sapesse integrare l'insieme dei rapporti economici e gli interessi delle varie corporazioni; il dirigismo statale; la consegna del potere a un solo capo (il «duce» il «*Führer*»), oggetto di un vero e proprio culto; la soppressione delle libertà politiche e civili (di pensiero, di stampa, di associazione); il militarismo, con forme di organizzazione paramilitare di tipo squadristico e la costituzione di corpi speciali: la milizia, gli avanguardisti, le SS e l'imposizione di forme militaresche alle organizzazioni giovanili, ai «balilla», alle «giovani italiane», alle «donne fasciste», ecc.; lo sviluppo di una politica espansiva e di conquista di paesi coloniali (per l'Italia: la Libia, l'Albania, l'Abissinia); l'elaborazione di ideologie nazionaliste su base etnica e tradizionalista e anche, prima in Germania, più tardi in Italia, apertamente razziste; l'elaborazione di forme di propaganda di massa, l'uso di simboli (il fascio e la camicia nera per l'Italia, la svastica e la camicia bruna per la Germania) e di rituali quasi religiosi (i grandi raduni di popolo, la proclamazione di una nuova era e di un nuovo calendario); un rapporto contraddittorio ma sostanzialmente di collaborazione politica, in chiave anticomunista, con le Chiese (nonostante alcune scelte ideologiche, come un certo recupero delle mitologie pagane, come l'eredità dei Romani in Italia e quella degli Arianzi in Germania si presentassero come alternativa al Cristianesimo). Fra gli aspetti contraddittori del fascismo va anche considerato che esso, mentre esaltava la tradizione, la terra, la rigenerazione, portò avanti in varia misura (forse più in Germania che in Italia) forme di modernizzazione, con mezzi autoritari e con l'uso della forza militare, delle strutture economiche e sociali. Nel dopoguerra, dopo la sconfitta militare e il crollo dei regimi fascisti, hanno continuato a

esistere, in molti paesi (anche in quelli che non avevano conosciuto i regimi fascisti, compresi gli Stati Uniti) gruppi di ispirazione neofascista e neonazista, con posizioni ideologiche confuse e spesso estremistiche, che parteciparono alla strategia della tensione contro i regimi democratici, ricorsero a volte al terrorismo e allo stragismo, diedero vita a fenomeni di costume (*naziskin*).

3. Pur avendo, all'inizio, posizioni abbastanza confuse sul piano culturale, oscillanti tra l'eredità del ribellismo anarcoide, le sperimentazioni e provocazioni futuriste, la nostalgia per le tradizioni (la romanità, più tardi un certo cattolicesimo), il fascismo finì per coltivare alcuni grandi miti culturali: un'estetica individualista e virile tinta di romanticismo (ma anche, in varia misura, un'estetica modernizzante e razionalista, in architettura, nella pianificazione urbanistica, nel design); un attivismo violento e votato all'ardimento; elementi forti di irrazionalismo; un progetto di costruzione di una comunità omogenea, fatta di valori condivisi e fondata su una pretesa purezza razziale (in Germania venne chiamata *Volksgemeinschaft*: comunità di popolo), con la conseguente campagna contro gli «altri»: anzitutto gli ebrei, ma anche gli zingari, gli omosessuali, gli irregolari, i fisicamente handicappati; un programma educativo volto a instillare i principi sani della moralità fascista e, con molta insistenza, quelli della sanità fisica (cura del corpo, esercizi ginnici individuali o di massa, grande sviluppo degli stadi e delle manifestazioni sportive, competizioni e spirito olimpico, che trionfò nelle olimpiadi berlinesi del 1936, splendidamente filmate, proprio per esaltare la bellezza e il vigore dei corpi da Leni **Riefensthal** nel film *Olimpia*). Una prima sistemazione dell'ideologia fascista in Italia venne elaborata nel *Manifesto degli intellettuali fascisti* (1925) del filosofo Giovanni **Gentile** (più tardi estensore della voce programmatica *Fascismo* [1937] per l'*Enciclopedia italiana Treccani*, che uscì con la firma di Mussolini). Posizioni diverse, più radicalmente antimoderniste, intinte di spiritualismo, esotericità e occultismo, furono quelle del filosofo romano Julius **Evola**, autore nel 1934 del libro *Rivolta contro il mondo moderno*. Evola non ebbe rapporti facili con il fascismo ufficiale, fu collegato con il razzismo grazie al titolo dei libri *Il mito del sangue* (1937) e *Sintesi di dottrina della razza* (1941), anche se le sue posizioni erano, più che razziste, aristocratiche ed elitiste. Ebbe un'ampia rete di rapporti culturali con altri esponenti europei, in Francia, in Germania, in Romania, ispirò gruppi fascisti e neo-fascisti anche dopo la guerra. In Germania, dopo il manifesto politico di Adolf **Hitler** *Mein Kampf* (*La mia battaglia*, 1924), il regime, sotto la guida di Joseph **Goebbels** – come testimoniano i suoi discorsi, gli articoli pubblicati sul giornale programmaticamente intitolato «*Der Angriff*» (L'attacco), che lanciò il famoso slogan «*Ein Volk, ein Reich, ein Führer*» (Un popolo, uno Stato, un duce) e i suoi *Diari*, pubblicati postumi (1923-45) – organizzò una spietata campagna di diffusione delle ideologie nazista e razzista nel popolo tedesco, con iniziative come il rogo dei libri degli autori democratici e la mostra dell'arte degenerata tenuta a Monaco, e con un uso spregiudicato della propaganda e dei nuovi mezzi di comunicazione (soprattutto la radio, ma anche il cinema, per esempio con il film antisemita *Süss l'ebreo*, 1940 di Veit **Harlan). Il nazismo conquistò in Germania il sostegno, più o meno esplicito ed entusiastico, di molti intellettuali, soprattutto scienziati, biologi, medici, ma anche di un grande filosofo come Martin **Heidegger**, di un grande giurista come Carl **Schmitt** (il quale, dopo aver combattuto il nazismo nei primi tempi e aver scritto nel 1932 il saggio, da molti ammirato, sul *Concetto***

di «politico», passò nel 1933 al sostegno pieno del regime), di uno scrittore innamorato dell'eroismo bellico come Ernst **Jünger**. Certo dalla Germania molti intellettuali, o perché contrari al regime, come Thomas **Mann** o Bertold **Brecht**, o perché ebrei (come tantissimi altri), dovettero fuggire (quelli che ci riuscirono) e si trasferirono in Francia, in Inghilterra, in Scandinavia, negli Stati Uniti, creando quella che più tardi venne chiamata la *Exil-Literatur* (Letteratura dell'esilio). La diaspora degli intellettuali italiani fu minore di numero (ricordiamo lo storico Gaetano **Salvemini**, lo studioso di estetica Giuseppe Antonio **Borgese**, il fisico Enrico **Fermi**, l'economista Franco **Modigliani**, e altri ne potremmo citare). Due degli intellettuali più importanti (che furono anche tra i più lucidi analisti del fenomeno fascista): il liberale Piero **Gobetti** e il comunista Antonio **Gramsci** finirono vittime del fascismo, l'uno morì a Parigi nel 1926, dove era riparato dopo le aggressioni degli squadristi fascisti, l'altro morì in carcere nel 1937. In Francia non mancarono gli intellettuali che, spesso dopo essere stati comunisti divennero sostenitori dell'ideologia fascista e, durante l'occupazione, collaborarono con il nazismo: ricordiamo, per esempio, l'ideologo e uomo politico Jacques Doriot e, fra gli scrittori, Robert **Brasillac**, l'inquieto Pierre **Drieu la Rochelle** (*Con Doriot: perorazione per un fascismo alla francese*, 1937), il viscerale e immaginifico Louis Ferdinand **Céline**. Nel 1935 si riunì a Parigi, promosso da intellettuali francesi e sostenuto (con qualche imbarazzo degli organizzatori) dall'internazionale comunista un Congresso degli scrittori antifascisti «*Pour la défense de la culture*» (Per la difesa della cultura). Fra i presenti **Aragon**, **Babel**, **Barbusse**, **Benda**, Ernst **Bloch**, **Brecht**, **Ehrenburg**, E. M. **Forster**, Gide, **Huxley**, **Henrich Mann**, **Malraux**, **Nizan**, **Pasternak**, **Salvemini**, **Seghers**, **Tzara** e molti altri. Nell'ottobre 1942, in piena guerra, un'associazione fra gli scrittori simpatizzanti del fascismo, promossa da Goebbels, tenne in Germania una specie di «contro-congresso», a cui parteciparono scrittori tedeschi, finlandesi, spagnoli, balcanici, francesi e italiani. Fra questi ultimi, assente giustificato Giovanni **Papini**, erano presenti Arturo **Farinelli**, Emilio **Cecchi**, Antonio **Baldini**, Enrico **Falqui**, Elio **Vittorini**. Invitati, ma assenti, Bonaventura **Tecchi**, Corrado **Alvaro** ed Eugenio **Montale** (che aveva mandato una lettera espresso dichiarandosi «malato»).

4. Nel 1925 **Gentile** e Mussolini promossero un convegno a Bologna degli intellettuali italiani che appoggiavano il fascismo. Da quel convegno uscì il *Manifesto degli intellettuali del fascismo* steso da Gentile, che doveva stabilire i principi della politica culturale fascista. In quel momento non erano ancora molti i sostenitori aperti del regime, anche se comprendevano molti degli esponenti del Futurismo e, fra i letterati, figure importanti come Salvatore **di Giacomo**, Luigi **Pirandello**, Curzio **Malaparte**, Alfredo **Panzini**, Ugo **Ojetti**. A questi nomi vanno via via aggiunti quelli di Guido **da Verona**, **Pitigrilli** (Dino Segre), Margherita **Sarfatti**, e di altri scrittori e artisti. Un caso particolare è costituito dalla figura di Gabriele **D'Annunzio**. Pur essendo D'Annunzio stato interventista e protagonista di imprese militari di rilievo (la beffa di Buccari, il volo compiuto su Vienna, la marcia su Fiume e la sua successiva occupazione), si può sostenere che la sua opera conceda pochi accenni alle circostanze storiche attraverso le quali il fascismo andò al potere. Egli semmai per qualche tempo si contrappose a Mussolini, cercando di prendere una posizione autonoma rispetto al Duce e presentando, insieme con i suoi seguaci reduci dalla guerra, una possibile linea di fascismo alternativo,

presto comunque rientrata. Il vero apporto che egli fornì al clima esasperato di quel periodo fu quello di aver contribuito a fondare quello che potrebbe definirsi il substrato culturale della mitologia fascista. Al mito del superuomo, derivato da Nietzsche, si aggiunse negli ultimi anni quello della supernazione (le *Canzoni delle gesta d'oltremare*, 1912, sono dedicate alla conquista della Libia), mentre dal punto di vista retorico l'apporto alla prosa di regime e alla nascente comunicazione di massa attraverso la forma del «comizio oceanico» fu decisivo. Si pensi a Stelio Effrena, protagonista del *Fuoco* (1900). Lì l'oratoria del personaggio, inserito in un clima di decadenza esistenziale amplificato dallo sfondo veneziano, sembra già preludere a ben altre prestazioni declamatorie.

Sempre nel 1925, poche settimane dopo il Manifesto di Gentile gli intellettuali contrari al fascismo sottoscrissero a loro volta, per iniziativa di Benedetto **Croce**, una *Risposta di scrittori, professori e pubblicisti italiani, al manifesto degli intellettuali fascisti*, che fu firmato da molte persone. Era, però, ormai troppo tardi. Il regime si stava consolidando e avviava la sua politica culturale (riforma della scuola, giuramento di fedeltà al fascismo imposto ai professori universitari, concordato con la Chiesa cattolica, codice Rocco, Accademia d'Italia, *Enciclopedia italiana*). Ci fu comunque all'interno del fascismo una differenziazione di posizioni. Alcuni gruppi di intellettuali portarono avanti una linea di dissenso dalla politica culturale ufficiale, con posizioni radicali che avrebbero voluto «più fascismo» e reclamavano il rovesciamento della società moderna, liberale e borghese e il ritorno del movimento alle sue origini. Questa linea trovò appoggi nelle zone più provinciali e rurali dello squadristo («Strapae-se») e si raccolse attorno alle riviste «Il Selvaggio» di Mino **Maccari** e «La conquista dello Stato» di Curzio **Malaparte**. Ci fu anche una linea più moderata, che puntava allo sviluppo di una cultura nazionale, quindi «meno fascista», incentrata sulla teoria dello Stato corporativo e fatta a misura di una società urbana e industrializzata. Fra i sostenitori di questa linea spicca la figura di Giuseppe **Bottai**, ministro delle corporazioni e poi dell'istruzione, fondatore della rivista «Primato», che portò avanti una politica di conciliazione e di integrazione degli oppositori. Dopo la guerra civile spagnola e l'entrata dell'Italia nella guerra mondiale a fianco del nazismo, gli intellettuali italiani si divisero e si trovarono di fronte a drammatiche scelte etico-politiche: aumentarono gli oppositori al fascismo, alcuni finirono davanti al tribunale speciale, altri (per esempio Cesare **Pavese**, Altiero **Spinelli** ed Ernesto **Rossi**) vennero inviati al confino, altri andarono a operare all'estero, altri cominciarono a organizzare gruppi di resistenza. In Spagna lo scontro tra da una parte l'ideologia di tipo fascista della Falange e della destra conservatrice o reazionaria e dall'altra le ideologie repubblicane, progressiste, comuniste e anarchiche fu durissimo e venne portato alle estreme conseguenze dalla guerra civile. La generazione di scrittori del '98 (**Azorín**, Pio **Baroja**, Ramiro **de Maetzu**, Antonio **Machado**, Ramón del **Valle-Inclán**, Miguel de **Unamuno**) e ancor più quella più giovane, la generazione del '27 (**Federico García Lorca**, Rafael **Alberti**, Pedro **Salinas**, Jorge **Guillén**, Vicente **Aleixandre**, Gerardo **Diego**, Dámaso **Alonso**, Luis **Cernuda**, Miguel **Hernández**, José **Bergamín**) vennero travolte dagli avvenimenti. Dai primi vennero anche alcuni seguaci o addirittura ispiratori della Falange (Ramón de Maetzu). Unamuno, l'esponente più prestigioso, rettore dell'università di Salamanca, fu destituito una prima volta nel 1914 per gli interventi polemici contro la cultura borghese, andò in esilio sotto la ditta-

tura di Primo de Rivera fino al 1930 quando, caduto il dittatore, rientrò nel suo incarico. Venne una seconda volta destituito dal governo repubblicano e reinstallato da quello franchista nei primi anni del regime. Nel 1936, poco prima della morte, venne di nuovo destituito in seguito a un «incidente»: durante una cerimonia ufficiale polemizzò contro un generale franchista che aveva gridato «Viva la muerte», gridando a sua volta «Viva l'intelligenza» e aggiungendo «Vincerete, ma non convincerete». Quanto alla generazione del '27, quasi tutta schiacciata con le posizioni democratiche e repubblicane, essa venne molto più duramente colpita dagli avvenimenti storici. Solo Diego e Alonso restarono in Spagna, García Lorca morì fucilato dalla Guardia Civile. Hernández morì in carcere, tutti gli altri andarono in esilio, chi in Francia, chi negli Stati Uniti, chi nell'America del Sud. L'ideologia fascista, o più in generale quella conservatrice e reazionaria, esercitò il suo influsso anche sugli intellettuali di altri paesi; in Romania, per esempio, dove si sviluppò il «movimento legionario», impregnato di nazionalismo e spiritualità, e la pratica politica fascistizzante della «guardia di ferro» e dove molti intellettuali, discepoli di Nae Ionescu, tra cui il grande studioso e storico delle religioni Mircea Eliade, ebbero posizioni di destra e di sostegno del movimento legionario e della guardia di ferro. Un caso particolare è costituito dall'adesione al fascismo del poeta americano Ezra Pound. Espovente e stimolatore dei movimenti dell'avanguardia artistica e letteraria (l'imagismo, il verticismo, l'intero movimento modernista), Pound risiedette dal 1925 alla fine della guerra a Rapallo, in Italia. Sedotto dalle teorie economiche di C. H. Douglas, elaborò la teoria che i mali del mondo moderno e delle guerre fossero dovuti al sistema bancario, o dell'usura, e al dominio delle forze finanziarie (*Jefferson e/o Mussolini*, 1935), cercò vanamente di convincere Mussolini a far sue quelle teorie, sostenne il regime e durante la guerra ne divenne il propagandista attraverso le trasmissioni radiofoniche. Dopo la guerra fu processato e condannato per tradimento dallo Stato americano.

5. Fascismo e antifascismo e i diversi aspetti delle politiche sociali e militari che questi movimenti hanno ispirato (violenza politica, esasperazione nazionalistica, persecuzione degli oppositori, politiche razziali, deportazioni e genocidi, guerra civile spagnola, guerra mondiale, resistenza, campi di concentramento, tecniche di sopravvivenza), hanno avuto ampio spazio nelle letterature europee, e anche in quella americana. Di molti testi parliamo nelle voci che riguardano i singoli aspetti (in particolare nelle voci CAMPO DI CONCENTRAMENTO e GUERRE CIVILI). Ricordiamo, scegliendo alcuni esempi fra i molti possibili, alcuni testi in cui la storia del fascismo e dell'antifascismo viene rappresentata in alcune delle manifestazioni più significative e il problema della scelta morale fra sostegno o opposizione ai regimi instaurati in Germania, Italia e in altri paesi europei. Dalla Germania stessa, accanto alle testimonianze degli scrittori costretti a emigrare (fra i testi principali si possono ricordare *Vulcano* [1939] di Klaus Mann, *Esilio* [1940] di Lion Feuchtwanger e *Visto di transito* [1944] di Anna Seghers), accanto alle rappresentazioni acerbamente critiche delle nefandezze e dei comportamenti grotteschi del regime nazista (Bertolt Brecht, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, 1941, il cui protagonista era una controfigura di Hitler), accanto a esami di coscienza tormentosi sulla Germania del passato, lo spirito tedesco, e il loro possibile rapporto con gli avvenimenti recenti (Thomas Mann, *Dottor Faust*, 1947) sono venute una serie di espressioni artistiche e letterarie

impregnate della ideologia nazista (non molte e non di grande valore, per la verità) o ambigualmente connesse all'ideologia nazista (è il caso della produzione del pittore Emil Nolde, perseguitato dai nazisti, ma in rapporti tormentosi con il nazismo, al punto da ispirare, nel 1968 a Siegfried Lenz un romanzo, *Lezione di tedesco*, che ha come protagonista un pittore, di nome Nansen, ispirato alla figura ambivalente di Nolde). Una delle vicende più inquietanti riguarda il poeta Gottfried Benn: medico di professione, egli aveva ottenuto un successo notevole con le sue inquietanti poesie e novelle espressioniste (fra cui le poesie raccolte nel volume *Morgue* del 1912 e le novelle raccolte nel volume *Cervelli*, 1916), aveva partecipato alla prima guerra mondiale e aveva aperto a Berlino uno studio medico per malattie veneree. Alla fine degli anni Venti egli dichiarò il suo distacco dall'avanguardia espressionista e nel 1933, a sorpresa, con la conferenza radiofonica *Il nuovo Stato e gli intellettuali*, aderì al nazionalsocialismo. In quel periodo, quando Klaus Mann gli scrisse dalla Francia chiedendo perché non si fosse dimesso dall'Accademia prussiana delle arti, come avevano fatto altri scrittori, fra cui lo zio Heinrich Mann, Benn rispose in modo sprezzante, accusando gli scrittori in esilio di passare il loro tempo in località balneari mentre il paese aveva bisogno di loro per costruire la nuova Germania. Presto deluso, prese le distanze dal regime e venne circondato di molti sospetti. Nel dopoguerra, la sua produzione lirica (*Poesie statiche*, 1948) e in prosa gli conquistò una enorme stima presso i letterati tedeschi; nel 1950 pubblicò l'autobiografia *Doppia vita*, in cui ricostruì i suoi rapporti con il nazismo. Una notevole ambiguità caratterizza anche la posizione di Ernst Jünger: uomo di destra e sentimenti conservatori, eroe della prima guerra mondiale e intriso di militarismo (tipiche le memorie dal fronte di *Nelle tempeste di acciaio*, 1922, poi ripubblicate negli anni Venti e Trenta con molti cambiamenti, molto ammirate da Hitler), Jünger non aderì mai al nazismo e fece parte di quella che è stata chiamata l'«emigrazione interna» (di cui, secondo alcuni, fece parte anche il filosofo Heidegger). Fortemente criticato da Thomas Mann nel dopoguerra (in una lettera a Harry Stochower egli scrisse: «Jünger ora esprime il suo disprezzo per i torturatori e i loro aguzzini, ma lui non mancò di scorticare alcune vittime e di sguazzare con piacere in bagni di disumanità»), Jünger pubblicò nel 1939 il romanzo *Sulle scogliere di marmo*, ambientato in un'isola subtropicale, dove domina un violento e maligno signore della guerra. Il romanzo può essere letto come una denuncia allegorica del regime nazista, oppure come un racconto gotico con scene orgiastiche di compiaciuta violenza, descritte in uno stile che può essere definito «Kitsch fascista».

In Italia molti scrittori contribuirono attivamente al fascismo e ne avallarono l'immagine ufficiale e le mitologie (Roma, il Risorgimento, la patria, il duce, la razza). Possiamo citare i nomi di Giovanni Papini (che fu brillante agitatore di idee e sperimentazioni letterarie nei primi decenni del secolo, poi cattolico conservatore, poi sostenitore del regime), Ardengo Soffici, anche lui approdato, come prosatore e pittore, dall'avanguardia al classicismo e alla cultura fascista; Ugo Ojetto, grande giornalista, di cui si ricordano alcune prose di esaltazione delle capacità oratorie di Mussolini; Giuseppe Prezzolini e potremmo ricordarne molti altri. Abbastanza rari gli attacchi diretti al fascismo e ai suoi riti. Da un intellettuale importante emigrato in America, Giuseppe Antonio Borgese venne nel 1937 il saggio, pubblicato in inglese, *Golia, la marcia del fascismo*, che denunciava l'origine piccolo-borghese del movimento. Un altro scrittore che, dopo essere stato

attivo nel movimento comunista internazionale e averne preso le distanze, andò nel 1930 a vivere esule in Svizzera, Ignazio **Silone**, scrisse romanzi di grande spessore come *Fontamara* (1933) e *Pane e vino* (1937), pubblicati all'estero, nei quali alla denuncia dell'oppressione delle plebi meridionali si accompagnava quella contro i soprusi dei pochi ricchi e delle autorità fasciste locali, mentre il messaggio comunista si stemperava in uno di solidarismo cristiano. Sulla tormentata e dignitosissima vita di Silone si è abbattuta in anni recenti la scoperta di alcuni documenti che hanno rivelato una sua attività di informatore dell'OVRA, la polizia segreta di Mussolini. A giustificazione di questa attività poco onorevole i difensori di Silone hanno sostenuto che egli dovette offrire i suoi servizi all'OVRA per salvare un fratello e che non fornì mai notizie importanti e che la polizia segreta già non sapesse. Gli scrittori che erano contrari al fascismo e vivevano in Italia, se volevano attaccare il regime aggirando la censura, dovevano ricorrere a forme rappresentative di tipo allegorico o ironico e allusivo. È il caso del romanzo *La mascherata* di Alberto **Moravia** (1941), nella quale la figura del protagonista, Tereso Arango, ricorda in maniera abbastanza evidente quella di Mussolini. L'allegoria del potere fascista passa qui attraverso immagini che alludono alla gerarchizzazione e alla burocratizzazione degli apparati statali, così come alla violenza delle squadre e dei loro manganelli. Spesso il contesto geografico, per ragioni di prudenza e per aggirare la pressione della censura, pur lanciando strali piuttosto evidenti alla situazione italiana, viene accuratamente celato dietro riferimenti a lontane realtà sudamericane. Uno scrittore siciliano, Vitaliano **Brancati**, che da giovane aveva aderito al fascismo e poi ne rifiutò ideologia e atteggiamenti, documentò quel suo itinerario nel romanzo *Singolare avventura di viaggio* (1934), che incappò nella censura. In successivi romanzi e racconti come *Gli anni perduti* (1941), *Don Giovanni in Sicilia* (1941), *Il vecchio con gli stivali* (1947), *Il bell'Antonio* (1949) e l'incompiuto *Paolo il caldo* (1955, postumo), oltre a denunciare la vuotezza e i falsi miti della vita di provincia, satirizzò uno dei miti della cultura fascista, quello della virilità maschile (con ciò anticipando la grande satira della retorica fascista tracciata in un testo del 1967, *Eros e Priapo*, da Carlo Emilio **Gadda**, uno scrittore che era rimasto più a lungo di altri simpatizzante del fascismo, ma poi si era a sua volta rivoltato, facendolo oggetto, insieme con altri aspetti della vita borghese, di satira corrosiva). Non diversa la posizione di un altro grande scrittore che veniva dalle esperienze dell'avanguardia primo-novecentesca ed era poi passato a posizioni più tradizionali: Aldo **Palazzeschi**. A fargli rompere con l'avanguardia futurista e a instillargli ostilità contro il fascismo furono le sue posizioni radicalmente pacifiste, evidenti già in un testo come *Due imperi... mancati* (1920). Egli assunse una posizione molto distaccata e appartata, dedicandosi all'attività letteraria. Più ambigua la posizione di Giuseppe **Prezzolini** che, antico compagno di Papini e come lui grande organizzatore di riviste nei primi due decenni del secolo, mantenne nei confronti del fascismo, per tutto il ventennio, un atteggiamento che fu al tempo stesso di collaborazione (lavorò in istituzioni culturali degli Stati Uniti, fra cui la Casa italiana della Columbia University, che avevano il compito di rappresentare la cultura italiana ufficiale) e di distacco, in quanto riteneva che l'intellettuale fosse al di sopra degli schieramenti politici e semmai dovesse guidarli (come risulta dall'autobiografia *L'italiano inutile*, 1953). Un altro percorso significativo è quello di Curzio **Malaparte**, scrittore e giornalista: volontario nella prima guerra mondiale, aderì al partito fascista

ed esaltò il regime nelle ballate dell'*Arcitaliano* (1928), ma ne fu poi espulso in seguito alla pubblicazione, in Francia nel 1931, di un pamphlet intitolato *Tecnica del colpo di Stato*. Durante la seconda guerra mondiale fu al seguito delle truppe americane e trasse da quell'esperienza rappresentazioni impietose dei disastri provocati dal fascismo (*Kaputt*, 1944, *Il sole è cieco*, 1947, *La pelle*, 1949).

Un caso interessante, e indicativo dell'atteggiamento di una fascia di letterati del tempo, è quello rappresentato da Eugenio **Montale**. Egli, come altri amici fiorentini che dettero origine alla cosiddetta «poesia ermetica», si tenne a distanza dal regime, rimanendo fedele al presupposto che si potesse isolare dalla politica un gruppo di riflessioni più profonde relative all'«umano» in sé. Parlare dell'esistenza e del dolore dell'uomo, in una condizione prepolitica, permetteva di esprimere oscuramente e allusivamente la loro estraneità al fascismo. Quando tuttavia la situazione si fece pericolosa e angosciante, con l'alleanza fra Mussolini e Hitler e la promulgazione delle leggi razziali, la poesia si riempì di accenni criptici, ma presenti, alla situazione e di sinistri presagi, in testi come *La primavera Hitleriana* (1938); *Nuove stanze* (1939), *Dora Markus II* (1939). Sempre da un verso di Montale si può cogliere la misura dello sbandamento e dell'incertezza vissuta a Firenze tra il 25 luglio e l'8 settembre del 1943, con quella scritta, «morte a baffo buco», sulla quale si passa poi una mano di biacca, segno di un antifascismo e di una rivolta all'ormai ex alleato Hitler che ancora non hanno trovato una direzione definitiva: *Madrigali fiorentini* (1943).

L'esperienza della guerra civile spagnola e dell'appoggio dato dal fascismo ai franchisti produsse profonde lacerazioni all'interno dei gruppi intellettuali e artistici italiani e rappresentò per molti, e in particolare per un gruppo di giovani che avevano aderito al fascismo come Vasco **Pratolini** ed Elio **Vittorini**, il momento del disincanto e della verità. La carriera di Elio Vittorini è stata esemplare ed è stata da lui ricostruita nelle pagine del *Diario in pubblico* (1957). Interessano il suo rapporto con il fascismo le prime due fasi, che egli chiama una il periodo della «ragione letteraria» (1929-36), con le prime esperienze esistenziali e letterarie svolte a Firenze, che produssero fra l'altro il romanzo *Il garofano rosso* (1933-36), nella quale il giovane protagonista è fascista ma prova i primi disincanti; e l'altra il periodo della «ragione antifascista», a seguito della crisi provocata dalla guerra civile spagnola, conclusa con il trasferimento a Milano, che produsse, fra l'altro, il romanzo *Conversazione in Sicilia* (1941), nel quale la rappresentazione degli «astratti furori» del protagonista trova una delle sue motivazioni nel disgusto per le posizioni ideologiche del fascismo.

Fra le rappresentazioni del fascismo e dello scontro con l'antifascismo venute da altri paesi, vanno ricordati alcuni importanti testi francesi: *Gilles* (1939) di Pierre **Drieu La Rochelle**, il cui protagonista, simbolo di un'intera generazione e dei suoi errori, racconta attraverso una serie di episodi un itinerario che porta dalla guerra al surrealismo, dal surrealismo al fascismo e ora al nuovo carnaio della guerra imminente; i numerosi romanzi di Louis-Ferdinand **Céline**, che in uno stile espressionistico violento e viscerale, esprime con straordinaria efficacia stilistica molti dei miti della destra più anarchica ed estremista: l'odio per gli ebrei, l'anticomunismo, l'orgia violenta della guerra e nel frattempo denuncia le debolezze e la avidità dei collaborazionisti (*Morte a credito*, 1936; *Bagatelle per un massacro*, 1937; ecc.); *La peste* (1947) di Albert **Camus**, grande allegoria del contagio provocato dalla dittatura e della resistenza europea.

Non vanno poi dimenticati due testi di grande rilievo sul tema della guerra civile spagnola provenienti da altre zone culturali: il romanzo *Per chi suona la campana* (1940) dello scrittore americano Ernest **Hemingway**, che ha come sfondo la guerra civile tra franchisti e repubblicani, nelle fila dei quali il protagonista Robert Jordan, giovane professore americano, si arruola; e il saggio di memoria documentaria *Omaggio alla Catalogna* (1938) dello scrittore inglese George **Orwell** il quale, pur avendo lui stesso militato a fianco dei repubblicani, denuncia le rivalità interne e le atrocità commesse dai seguaci del governo legittimo.

E, da ultimo, va ricordato, fra i molti documenti cinematografici del periodo (fra cui anche il film visto dalla parte dei fascisti e dei franchisti *L'assedio dell'Alcatraz*, 1939-40, di Augusto **Genina**), il grande film di Charlie **Chaplin** *Il grande dittatore* (1940), denuncia sarcastica della perversione del potere, impersonata da Hitler.

6. Dopo la guerra, saranno moltissimi i testi, sia di ricostruzione storica, sia di riflessione morale, sia di ricostruzione narrativa degli avvenimenti provocati dalla ascesa del fascismo e del nazismo in Europa, dai disastri della guerra e della persecuzione di interi popoli, dal riscatto della resistenza e dalla vittoria dei regimi democratici. Non ci soffermiamo qui sui molti testi che, parlando del conflitto, dei campi di concentramento, della guerriglia partigiana danno anche una rappresentazione del nemico fascista e nazista (v. CAMPO DI CONCENTRAMENTO; GENOCIDIO; GUERRA/PACE). Vale la pena invece di soffermarsi su alcuni esami di coscienza e su alcuni testi che ritornano sulla questione degli schieramenti degli intellettuali e sui difficili percorsi di chi, passando attraverso alcune scelte morali e ideologiche, si sforzò di dare un significato alle esperienze compiute.

Il centro dell'attenzione è, inevitabilmente la Germania (in paesi come l'Italia, l'Austria e la Francia l'esame di coscienza parve meno urgente: in Italia c'era stata la Resistenza, in Francia una occupazione e una riscossa guidata da De Gaulle, in Austria c'era la giustificazione della unificazione forzata imposta dalla Germania). Fra i testi più lucidi di analisi di una «colpa» che investiva un'intera nazione, va citato, anche per la tempestività il saggio del filosofo Karl **Jaspers** intitolato *La questione della colpa tedesca* (1946). Prestigioso rappresentante dell'esistenzialismo, Jaspers era stato professore a Heidelberg, ma poi esonerato dall'insegnamento nel 1937 per la sua opposizione al nazismo. Ritornò a Heidelberg sulla sua cattedra nel 1945 e fu allora che scrisse il saggio che contiene un'analisi lucidissima delle responsabilità del popolo tedesco. Nel 1948 si trasferì a Basilea e lì restò fino alla morte. Un altro testo importante, da parte di una filosofa tedesca ed ebrea che fu vittima del nazismo, è un saggio di Hannah **Arendt**, significativamente intitolato *La banalità del male* (1963) scritto in occasione del processo al colonnello delle SS responsabile dello sterminio degli ebrei Adolf Eichmann. La Arendt era stata allieva di Heidegger e di Jaspers, prima di trasferirsi negli Stati Uniti. Il saggio, molto provocatorio, suscitò un'ampia discussione mondiale. Dalla Germania sono venuti anche due romanzi allegorici sulla situazione degli intellettuali tedeschi che non avevano parteggiato né per il nazismo né per l'opposizione, scritti da due professori di filosofia romanza, molto diversi fra loro, che scelsero di vivere nella zona russa della Germania: PLN: *le passioni dell'anima aliconica* [sic] (1946) di Werner **Krauss** e LTI: *quaderno di appunti di un filologo* (1947) di Victor **Klemperer**. Nella Repubblica democratica tedesca prevalse il discorso sul contributo dato dai comunisti all'antifasci-

smo: significativi due romanzi che ricostruivano l'uno, *I morti restano giovani* (1949) di Anna **Seghers**, la storia della Germania dal 1918 al 1944; l'altro, *Parenti e conoscenti* (1949) di Willi **Bredel**, la storia dei movimenti democratici dalla Comune di Parigi nel 1871 alla nuova Germania del 1948. Essi divennero elementi fondatori del discorso con cui il paese del socialismo reale si poneva nei confronti dell'esperienza nazista. Nella Germania federale nella primavera del 1952 lo scrittore Heinrich **Böll** lanciò un appello, dalla sala d'attesa della stazione ferroviaria di Colonia, perché l'uomo comune, il cittadino anonimo tedesco, facesse affiorare alla luce i disastri interiori provocati dal nazismo e dalla guerra. Nel 1953 lo scrittore svizzero Max **Frisch** scrisse un radiodramma per la radio bavarese (e già questo era significativo, visto l'uso che il nazismo aveva fatto della radio nella sua propaganda) intitolato *Il signor Biedermann e gli incendiari*, che è stato considerato esemplare nel processo del «fare i conti con il passato». (Tra gli scrittori che portarono avanti la stessa impresa si possono menzionare Günter **Eich**, Walter **Jens** e Ingeborg **Bachmann**). Nel 1958, con l'uscita del romanzo di Günther **Grass** *Il tamburo di latta*, il processo di analisi delle colpe e dei silenzi del popolo tedesco trovò la sua espressione più potente, con una storia in cui il protagonista non riesce a crescere e diventare adulto e i nazisti sono presentati come finti uomini di potere e decisione e trasformati in caricature grottesche.

In Italia si può ricordare il coraggioso libro di Guido **Piovene** *La coda di paglia* (1963), in cui l'autore ricostruisce la ragione della sua adesione al fascismo. Tra i romanzi si possono citare *Cronache di poveri amanti* (1947), *Un eroe del nostro tempo* (1949) e *Lo scialo* (1960) di Vasco **Pratolini** di cui il primo ha sullo sfondo gli avvenimenti degli anni 1925-26 e le violenze fasciste in un quartiere fiorentino, il secondo ha per protagonista un giovane fascista violento e rozzo, il terzo racconta la crisi della piccola borghesia tra il 1910 e il 1930; *Guerra in camicia nera* (1955) di Giuseppe **Berto**, che è dedicato alle campagne d'Africa; *Lessico familiare* (1963) di Natalia **Ginzburg**, che descrive l'ambiente dell'antifascismo torinese; *Il bottone di Stalingrado* (1972) di Romano **Bilenchi**, in cui il figlio Paolo è fascista per ribellione ai genitori e la prima parte ricostruisce il clima di attesa che si era creato attorno alle dichiarazioni rivoluzionarie del movimento; *Il sistema periodico* (1975) di Primo **Levi**, che fornisce delle attendibili descrizioni della gioventù cresciuta nel mito del fascismo e poi costretta dagli eventi a ricredersi; *La storia* (1974) di Elsa **Morante**, che ha per protagonista una maestra romana di origine calabrese, che vive con i figli Nino e Ueseppe, avuto da un soldato tedesco, sullo sfondo degli avvenimenti storici che coinvolgono la città di Roma sotto l'occupazione. Innumerevoli i film: da *Il federale* (1961) di Luciano **Salce** a *Fascista* (1975) di Nico **Naldini**, a *Una giornata particolare* (1977) di Ettore **Scola** a *La vita è bella* (1997) di Roberto **Benigni**, ai tanti altri. Con il passare del tempo, anche le ragioni della parte sconfitta, spesso descritta nelle opere resistenziali con toni fortemente negativi, hanno trovato un loro spazio e una loro rivendicazione, giungendo sino alle opere di revisionismo storico. Fra le memorie, ricordiamo l'opera di uno storico che da giovane aderì alla repubblica di Salò e che all'atto della pubblicazione ha suscitato polemiche: *La fine di una stagione. Memoria 1943-45* (2000) di Roberto **Vivarelli**. Fra i romanzi meglio riusciti in cui vengono rappresentati gli sconfitti, in questo caso i giovani arruolati nelle milizie della Repubblica di Salò, ricordiamo *Tiro al piccione* (1953) di Giosè **Rimanelli** (da cui il film omonimo [1961] di Giuliano **Montaldo**). Un caso

esemplare, quasi al limite del revisionismo storico è rappresentato dal romanzo di Arrigo **Petacco**, *Il prefetto di ferro* (1975), causa di polemiche e ostacolo ai tempi della pubblicazione.

Romanzi e film stanno lentamente affrontando i temi della lunga stagione franchista e dell'ancor più lunga stagione salazarista in Spagna e in Portogallo. Recentemente, lo scrittore spagnolo Javier **Cercas**, con *Soldati di Salamina* (2001), ha narrato la storia di un prigioniero franchista caduto nelle mani delle truppe repubblicane: verrà graziato dalla fucilazione dopo un tentativo di fuga fallito. Nella finzione del romanzo un giornalista, a distanza di decenni, ha recuperato e messo insieme questo episodio della guerra civile. L'espedito del giornalista come testimone non può non far pensare ad Antonio **Tabucchi** e al suo *Sostiene Pereira* (1994), che narra la sua storia tenendo in equilibrio le realtà del regime di Salazar in Portogallo, il trauma della Spagna divisa dalle lotte fratricide della fine degli anni Trenta e le frequenti allusioni al fascismo italiano.

■ **OPERE CITATE:** Arendt, H., *Eichmann a Gerusalemme. La banalità del male* (*Eichmann in Jerusalem. The Banality of Evil*, 1963); Benigni, R., *La vita è bella*, cinema (1997); Benn, G., *Doppia vita* (*Doppelleben*, 1950); Benn, G., *Cervelli* (*Gehirne*, 1916); Benn, G., *Morgue* (1912); Benn, G., *Poesie statiche* (*Statische Gedichte*, 1948); Berto, G., *Guerra in camicia nera* (1955); Bilench, R., *Il bottone di Stalingrado* (1972); Borgese, G.A., *Golia, la marcia del fascismo* (*Goliath, the March of Fascism*, 1937); Brancati, V., *Don Giovanni in Sicilia* (1941); Brancati, V., *Gli anni perduti* (1941); Brancati, V., *Il bell'Antonio* (1949); Brancati, V., *Il vecchio con gli stivali* (1947); Brancati, V., *Paolo il caldo* (1955, postumo); Brancati, V., *Singolare avventura di viaggio* (1934); Brecht, B., *La resistibile ascesa di Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, 1941); Bredel, W., *Parenti e conoscenti* (*Verwandte und Bekannte*, 1949); Camus, A., *La peste* (*La peste*, 1947); Céline, L.-F., *Bagatelle per un massacro* (*Bagatelles pour un massacre*, 1937); Céline, L.-F., *Morte a credito* (*Mort à crédit*, 1936); Cercas, J., *Soldati di Salamina* (*Soldados de Salamina*, 2001); Chaplin, C., *Il grande dittatore* (*The Great Dictator*, 1940); D'Annunzio, G., *Il Fuoco* (1900); D'Annunzio, G., *Le canzoni delle gesta d'oltremare*, in *Le Laudi: Merope* (1912); Drieu La Rochelle, P., *Con Doriot: perorazione per un fascismo alla francese* (*Avec Doriot: plaidoyer pour un fascisme à la française*, 1937); Drieu La Rochelle, P., *Gilles* (1939); Evola, J., *Il mito del sangue* (1937); Evola, J., *Rivolta contro il mondo moderno* (1934); Evola, J., *Sintesi di dottrina della razza* (1941); Feuchtwanger, L., *Esilio* (*Exil*, 1940); Frisch, M., *Il signor Biedermann e gli incendiari* (*Herr Biedermann und die Brandstifter*, 1953); Gadda, C.E., *Eros e Priapo* (1967); Genina, A., *L'assedio dell'Alcatraz*, cinema (1939-40); Gentile, G., *Fascismo*, in *Enciclopedia italiana* (1937); Gentile, G., *Manifesto degli intellettuali fascisti* (1925); Ginzburg, N., *Lessico famigliare* (1963); Goebbels, J., *Diari* (*Tagebücher*, 1923-45); Grass, G., *Tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*, 1958); Harlan, V., *Süss l'ebreo*, cinema (*Jüdisch Süss*, 1940); Hemingway, E., *Per chi suona la campana* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940); Hitler, A., *La mia battaglia* (*Mein Kampf*, 1924); Jaspers, K., *La questione della colpa tedesca* (*Die Schuldfrage*, 1946); Jünger, E., *Nelle tempeste di acciaio* (*In Stahlgewittern*, 1922); Jünger, E., *Sulle scogliere di marmo* (*Auf den Marmorklippen*, 1929); Klemperer, V., *LTI: Quaderno di appunti di un filologo* (*LTI: Notizbuch eines Philologen*, 1947); Kraus, W., *PNL: Le passioni dell'anima aliconica* (*Die Passionen der balykonischen Seele*, 1946); Lenz, S., *Lezione di tedesco* (*Deutschstunde*, 1968); Levi, P., *Il sistema periodico* (1975); Malaparte, C., *Il sole è cieco* (1947); Malaparte, C., *Kaputt* (1944); Malaparte, C., *L'Arcitaliano* (1928); Malaparte, C., *La pelle* (1949); Malaparte, C., *Tecnica del colpo di stato* (*Technique du coup d'état*, 1931); Mann, K., *Vulcano* (*Vulkan*, 1939); Mann, T., *Dottor Faust* (*Doktor Faustus*, 1947); Marinetti, F., *Manifesto del futurismo* (1909); Montaldo, G., *Tiro al piccione*, cinema (1961); Montale, E., *Dora Markus II* (1939); Montale, E., *La primavera Hitleriana* (1938); Montale, E., *Madrigali fiorentini*, in *La bufera e altro* (1940-54); Montale, E., *Nuove stanze* (1939); Morante, E., *La storia* (1974); Moravia, A., *La*

mascherata (1941); Naldini, N., *Fascista*, cinema (1975); Orwell, G., *Omaggio alla Catalogna* (*Homage to Catalonia*, 1938); Palazzeschi, A., *Due imperi... mancati* (1920); Petacco, A., *Il prefetto di ferro* (1975); Piovene, G., *La coda di paglia* (1963); Pound, E., *Jefferson e/o Mussolini* (*Jefferson and/or Mussolini*, 1935); Pratolini, V., *Cronache di poveri amanti* (1947); Pratolini, V., *Lo scialo* (1960); Pratolini, V., *Un eroe del nostro tempo* (1949); Prezzolini, G., *L'italiano inutile* (1953); Riefensthal, L., *Olimpia*, cinema (1936); Rimanelli, G., *Tiro al piccione* (1953); Salce, L., *Il federale*, cinema (1961); Schmitt, C., *Il concetto di «politico»* (*Der Begriff des Politischen*, 1933); Scola, E., *Una giornata particolare*, cinema (1977); Seghers, A., *I morti restano giovani* (*Die Toten bleiben jung*, 1949); Seghers, A., *Visto di transito* (*Transit*, 1944); Silone, I., *Fontamara* (1933); Silone, I., *Pane e vino* (1937); Sorel, G., *Riflessioni sulla violenza* (*Réflexions sur la violence*, 1906); Tabucchi, A., *Sostiene Pereira* (1994); Vittorini, E., *Conversazione in Sicilia* (1941); Vittorini, E., *Diario in pubblico* (1957); Vittorini, E., *Il garofano rosso* (1933-36); Vivarelli, R., *La fine di una stagione. Memoria 1943-45* (2000).

■ **ALTRE OPERE:** Améry, J., *Intellettuale a Auschwitz* (*Jenseits von Schuld und Sühne*, 1977); Berto, G., *Guerra in camicia nera* (1955); Böll, H., *Il treno era puntuale* (*Der Zug war pünktlich*, 1949); Böll, H., *E dove eri tu, Adam?* (*Wo warst du, Adam?* 1951); Brancati, V., *I fascisti invecchiano* (1967); Camilleri, A., *La presa di Macallè* (2003); Celan, P., *Papavero e memoria* (*Mohn und Gedächtnis*, 1952); Dick, P., *L'uomo nell'alto castello* (*The Man in the High Castle*, 1962); Drieu La Rochelle, P., *Fuoco fatuo* (*Le feu follet*, 1931); Flaiano, E., *Tempo di uccidere* (1947); Forzano, G., *Camicia nera*, cinema (1933); Günther, A., *La scritta sul muro. Diario 1914-1966* (*Die Schrift an der Wand. Tagebücher 1914 bis 1966*, 1967); Klemperer, V., *Porterò la mia testimonianza sino alla fine: Diari 1933-45* (*Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1933-45*, 1995); Kraus, W., *Riflessioni sulle esperienze dell'opposizione tedesca* (*Betrachtungen und Erfahrungen über die deutsche Opposition*, 1946); Kushner, T., *Una stanza chiara chiamata giorno* (*A Bright Room Called Day*, 1994); Levi, C., *Cristo si è fermato a Eboli* (1945); Mann, E., *Escape to Life: la cultura tedesca in esilio* (*Escape to Life: Deutsche Kultur in Exil*, 1991); Mann, T., *Giuseppe e i suoi fratelli* (*Joseph and His Brothers*, 1942); Mann, T., *La guerra e il futuro* (*War and the Future*, 1943); Parise, G., *L'odore del sangue* (1979); Pasolini, P.P., *Una vita violenta* (1959); Pasolini, P.P., *Petrolio* (1975, incompiuto); Pratolini, V., *La costanza della ragione* (1963); Pratolini, V., *Allegoria e derisione* (1966); Reitz, E., *La patria*, serie cinematografica (*Heimat*, 1984); Riefensthal, L., *Trionfo della volontà*, cinema (*Triumph des Willens*, 1934); Speer, A., *Memorie del Terzo Reich* (*Erinnerungen*, 1969); Steinbeck, J., *La luna è tramontata* (*The Moon is Down*, 1942); Schwarz, G., *Una donna al suo fianco: le mogli nella comunità di stirpe delle SS* (*Eine Frau an seiner Seite: Ehefrauen in der «SS-Sippengemeinschaft»*, 1997); Salomon, E. von, *Il questionario* (*Der Fragebogen*, 1951); Spengler, O., *Anni decisivi* (*Jahre der Entscheidung*, 1933); Theweleit, K., *Fantasie maschili* (*Männerphantasien*, 1977); Volponi, P., *Il sipario ducale* (1975).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Aquarone, A. - Vernassa, M. (a c. di), *Il regime fascista*, Bologna 1974; Allen, W.S., *Come si diventa nazisti. Storia di una piccola città, 1930-35* (1966), Torino 1994; Bauer, O. - Marcuse, H. - Rosenberg, A. (a c. di), *Faschismus und Kapitalismus: Theorie über die sozialen Ursprünge und die Funktion de Paris*, Frankfurt 1967; Arendt, H., *Le origini del totalitarismo* (1961), Milano 1967; Canetti, E., *Massa e potere* (1960), Milano 1981; Canfora, L., *Intellettuali in Germania. Tra reazione e rivoluzione*, Bari 1979; Cannistraro, P.V., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Roma-Bari 1975; Collotti, E., *Nazismo e società tedesca (1933-1945)*, Torino 1982; Collotti, E., *L'Europa nazista*, Firenze 2002; Danesi Squarzina, S. - Patetta, L., *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venezia 1976; Davidson, E., *The Making of A. Hitler*, New York 1993; De Felice, R., *Le interpretazioni del fascismo*, Bari 1969; De Felice, R., *Intervista sul fascismo*, a cura di M.A. Ledeen, Bari 1975; De Felice, R., *Antologia sul fascismo. Il giudizio storico*, Roma-Bari 1976; De Felice, R., *Mussolini*, Torino 1995-1998; De Grazia, V., *Consenso e cultura di massa nell'Ita-*

lia fascista: l'organizzazione del dopolavoro, Roma-Bari 1981; De Grazia, V., *Le donne nel regime fascista*, Venezia 1997; De Grazia, V. - Luzzato, S. (a c. di), *Dizionario del fascismo*, Torino 2002-2003; Del Boca, A. - Legnani, M. - Rossi, M.G., *Il regime fascista: storia e storiografia*, Roma-Bari 1995; Dombrovski, R., *L'esistenza ubbidiente: letterati italiani sotto il fascismo*, Napoli 1984; Faye, J.-P., *Langages totalitaires*, Paris 1972; Gerbi, S., *Tempi di malafede: una storia italiana tra fascismo e dopoguerra: Guido Piovene ed Eugenio Colomi*, Torino 1999; Golino, E., *Parola di Duce: linguaggio totalitario del fascismo*, Milano 1994; Gramsci, A., *Sul fascismo*, a c. di Santarelli, E., Roma 1974; Gobetti, P., *La rivoluzione liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*, Torino 1964; Grana, G., *La «rivoluzione fascista»: avanguardia e tradizione. La cultura e gli intellettuali nel fascismo*, Milano 1985; Guerin, D., *Fascismo e gran capitale*, Milano 1957; Guerri, G.B., *Giuseppe Bottai, un fascista critico: ideologia e azione del gerarca che avrebbe voluto portare l'intelligenza nel fascismo e il fascismo alla liberalizzazione*, Milano 1976; Guida, P., *Letteratura femminile del ventennio fascista*, Lecce 2000; Isnenghi, M., *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino 1979; Jesi, F., *Cultura di destra*, Milano 1979; Kershaw, I., *Che cosa è il nazismo? Problemi interpretativi e prospettive di ricerca* (1983), Torino 1995; Klein, G., *La politica linguistica del fascismo*, Bologna 1986; Koonz, C., *Donne del terzo Reich* (1988), Firenze 1996; Lang, P.T., *Masses in Motion: Spaces and Spectacle in Fascist Rome 1917-29*, Ann Arbor 2000; Lazzari, G., *Le parole del fascismo*, Roma 1975; Leone De Castris, A., *Egemonia e fascismo. Il problema degli intellettuali negli anni Trenta*, Bologna 1981; Mann, M., *Fascists*, Cambridge 2004; Mosse, G.L., *Le origini culturali del Terzo Reich* (1964), Milano 1968; Neumann, F., *Behemoth: Struttura e pratica del nazionalsocialismo* (1992), Milano 1999; Ostenc, M., *La scuola italiana durante il fascismo*, Roma-Bari 1981; Ostenc, M., *Intellettuali e fascismo in Italia (1915-1929)*, Ravenna 1989; Pavone, C., *Una guerra civile: saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino 1994; Pérez Montfort, R., *Hispanismo y falange: los sueños imperiales de la derecha española y México*, Mexico 1992; Poulantzas, N.A., *La crise des dictatures: Portugal, Grèce, Espagne*, Paris 1975; Reich, W., *Psicologia di massa del fascismo* (1933), Torino 2002; Quazza, G. (a c. di), *Fascismo e società italiana*, Torino 1973; Salvemini, G., *Scritti sul fascismo*, a c. di Vivarelli, R. - Merola, A. - Valeri, N., Milano 1974; Schieder, W. (a c. di), *Faschismus als soziale Bewegung: Deutschland und Italien im Vergleich*, Hamburg 1976; Schnapp, J., *Staging Fascism: 18BL and the Theater of Masses for Masses*, Stanford 1996; Solchany, J., *Comprendre le nazisme dans l'Allemagne des années zéro, 1945-1949*, Paris 1997; Teroni, S. (a c. di), *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1925*, Roma 2002; Teroni, S. - Klein, W. (a c. di), *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains Paris, juin 1925*, Dijon 2005; Tranfaglia, N. (a c. di), *Fascismo e capitalismo*, Milano 1976; Tranfaglia, N., *Un passato scomodo: fascismo e postfascismo*, Roma-Bari 1999; Turi, G., *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna 1980; Valeri, N., *D'Annunzio davanti al fascismo*, Firenze 1963; Zangrandi, R., *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Milano 1962.

■ VOCI AFFINI: Attentato, assassinio politico; Campo di concentramento; Ebreo; Esilio; Genocidio; Germania; Guerra/Pace; Guerre civili; Italia; Patria; Razza, razzismo; Spagna; Strage; Tiranno, despota, dittatore; Violenza; Vittima.

FABIO ROCCHI - REMO CESERANI

Fatalista. 1. *Fatalismo* è un termine che nella storia della filosofia è talvolta evocato polemicamente (per es. da Leibnitz e Kant), legato com'è più alla saggezza o alla *doxa* popolare che a una rigorosa visione del mondo. In modo analogo anche il personaggio letterario del fatalista – colui che crede nella necessità o nella predestinazione di ogni evento – si colloca in un territorio intermedio e ambiguo: fra filosofia e saggezza quotidiana e fra la generalità delle riflessioni e la particolarità spesso refrattaria delle vicende cui vengono applicate.

2. Se tralasciamo l'ideale antico del saggio stoico che accetta liberamente la necessità di ogni accadimento, glo-

rificato da Seneca e Marco Aurelio, il personaggio fa la sua comparsa nel conte *philosophique* settecentesco. Per il protagonista di *Jacques il fatalista* (ca. 1775) di **Diderot** ogni evento, anche le capricciose peripezie del romanzo, è «scritto lassù». Il fatalismo di Jacques tuttavia non si traduce in accondiscendenza e passività, è bensì la premessa dell'assoluta disponibilità del personaggio, per il quale il futuro, sebbene scritto, è assolutamente imprevedibile. La convinzione di Jacques è duplicata dal narratore che spesso evoca e scarta una serie di possibili romanzi per ribadire di volta in volta la necessità di ciò che racconta. Antitetico è invece il necessitarismo del filosofo Pangloss in *Candide* (1759) di **Voltaire**, che non abbandona il suo ottimismo leibniziano nemmeno dopo una serie interminabile di disavventure. Una comica macchietta, sul modello di Pangloss, sarà Luigi, deuteragonista del racconto di **Hoffman** *La concatenazione delle cause* (ca. 1819). Stavolta il fatalismo si alimenta del nascente determinismo scientifico e fa da alibi a una passività che è ancor più sbeffeggiata dalla contrapposizione alle vicende eroiche e romanzesche dell'amico Eucario.

3. Di tutt'altro tenore è invece la macabra scommessa sulla verità del fatalismo al centro dell'ultimo episodio di *Un eroe del nostro tempo* (1840) di **Lermontov**. Il protagonista Pecorič resta perplesso di fronte a alcuni eventi che sembrano confermarla in modo perturbante, tuttavia ha nostalgia dei gesti eroici e temerari che una tale convinzione ha alimentato in passato. Eroico e tragicamente disincantato sarà il fatalismo con cui il Danton, protagonista del dramma di **Büchner** *La morte di Danton* (1835), accetta il proprio destino sacrificale. Il tema sarà centrale in *Guerra e pace* (1868-9) di **Tolstoj**, infatti il romanzo presenta una concezione della storia come necessità di contro ai miti della libertà individuale incarnati dai grandi strateghi politici e militari come Napoleone. Così i due principali eroi del romanzo, il principe Andrej e Pierre Bezukov, troveranno degli insuperabili modelli di semplicità e saggezza l'uno nel generale Kutuzov, il temporeggiatore convinto che nessuno può dominare la guerra con le sue scelte personali e che si limita a assecondare «l'inarrestabile corso degli avvenimenti». L'altro invece nel contadino Platon Karataev che anche fra le più estreme sofferenze continua a considerare la propria vita «soltanto come una particella di un tutto».

4. È in parte comico, come gli esempi settecenteschi, il fatalismo con cui lo sveviano Zeno chiama spesso in causa il «destino» per scagionarsi delle sue frequenti azioni maldestre. Né appare immune da intenti di auto-giustificazione anche la sua meditazione finale sull'inevitabilità della malattia umana, con le sue profezie apocalittiche. Con implicita rivalutazione del fatalismo popolare per certi versi simile a quella di Tolstoj, **Moravia** in *La romana* (1947) contrapporrà l'ingenua e felice accettazione del proprio destino della prostituta protagonista all'infelice rivolta dell'intellettuale Mino, suo amante.

5. Fatalista con precise ascendenze filosofiche (Schopenhauer) sarà il protagonista di un racconto di **Borges**, *Deutsches Requiem* in *L'Aleph* (1949), che si identifica totalmente con il destino storico della Germania nazista. In un altro racconto della stessa raccolta, *L'immortale*, il fatalismo è il logico approdo dell'immortalità. In una vita illimitata infatti tutte le esperienze umane sono destinate a ripetersi: necessariamente (o meglio per un calcolo probabilistico) prima o poi «ad ogni uomo accadono tutte le cose...». A una sorta di consolatorio fatalismo approda anche Bill Pilgrim, protagonista di *Mattatoio n. 5* (1969) di **Vonnegut**, grazie ai suoi innumerevoli

viaggi nel tempo della propria vita e soprattutto grazie all'esempio degli extraterrestri di Trafalador, che vivono in quattro dimensioni e per i quali passato e futuro esistono accanto al presente. Per loro siamo prigionieri del tempo «come insetti nell'ambra». Infine **Kundera** in *Jacques e il suo padrone* (1981), riscrittura teatrale del romanzo di Diderot, dà al fatalismo un'esplicita connotazione meta-letteraria, coi personaggi consapevoli che il loro destino è «scritto» e «riscritto» da un autore.

■ OPERE CITATE: Borges, J.L., *Deutsches Requiem*, in *L'Aleph* (*El Aleph*, 1949); Borges, J.L., *L'immortale* (*El Immortal*) in *L'Aleph* (*El Aleph*, 1949); Büchner, G., *La morte di Danton* (*Dantons Tod*, 1835); Diderot, D., *Jacques il fatalista* (*Jacques le fataliste et son maître*, ca. 1775); Hoffmann, E.T.A., *I confratelli di San Serapione* (*Die Serapions-Brüder*, 1819-21); Kundera, M., *Jacques e il suo padrone* (1981); Lermontov, M., *Un eroe del nostro tempo* (1840); Moravia, A., *La romana* (1947); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1868-9); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (*Candide ou l'optimisme*, 1759); Vonnegut, K., *Mattatoio n. 5* (*Slaughterhouse n. 5*, 1969).

■ ALTRE OPERE: García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Gončarov, I., *Oblomov* (1855); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Buddenbrook*, 1901).

■ BIBLIOGRAFIA: Berlin, I., *Il riccio e la volpe* (1957), Milano, Adelphi, 1998; *Fatalisme* in *Les notions Philosophiques. Dictionnaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990; May, G., *Le fatalisme et Jacques le fataliste* in *Thèmes et figures du siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1980.

■ VOCI AFFINI: Caso; Destino, fato; Filosofo; Immortalità; Profezia; Rinuncia; Saggezza, sapienza. FRANCESCO GHELLI

Fato, v. DESTINO, FATO.

Fattoria, v. PODERE, FATTORIA.

Felicità. 1. Presso i greci e i latini si distingueva tra la felicità come condizione di chi è privilegiato dalla fortuna e abbonda di beni esteriori (salute, ricchezza) – in gr. *òlbios*, in lat. *felix* – e la felicità come condizione interiore, dell'anima e della mente, di chi si sente beato – in gr. *eudàimon*, in lat. *beatus* – cui corrispondono, anche se non sempre con altrettanta nettezza, i termini delle lingue moderne: in it. *felicità* e *beatitudine*; in fr. *félicité* e *bonheur*; in sp. *felicidad* e *ser dichoso*; in ingl. *happiness* e *bliss*; in ted. *Freude* e *Glückseligkeit*. Un'altra differenza, che ha origini antiche, è fra uno stato d'animo di appagamento interiore durevole e completo, e una situazione fugace e temporanea, uno spontaneo e prezioso piacere d'esistere.

Il tema della felicità ha avuto un posto centrale nella riflessione filosofica antica, dando origine a vere e proprie teorie della felicità: l'*eudemonismo*, cioè l'idea che per gli uomini il bene consiste nella felicità (in gr. *eudaimonia*). Ne discussero i sofisti, **Socrate**, **Aristipppo di Cirene** (per i cui seguaci la felicità consisteva nel piacere e la teoria era quella dell'*edonismo*), **Aristotele** e, in età ellenistica, gli stoici e gli epicurei: per entrambe le scuole la felicità consisteva nella serenità d'animo e nell'imperurbabilità (*atarassia*), ma per gli stoici (**Seneca**, *Sulla felicità*, ca. 58 d.C.) la felicità si poteva raggiungere solo controllando i desideri di piaceri esteriori e dedicandosi a una vita virtuosa, mentre per gli epicurei (**Epicuro**, *Lettera a Meneceo*, sec. IV a.C., tramandata da **Diogene Laerzio**) la felicità poteva anche fondarsi sui bisogni essenziali, i beni materiali e i piaceri dei sensi, a patto di non rendersene schiavi. Altri grandi momenti di riflessione filosofica e morale sulla felicità si sono avuti nel periodo del Rinascimento, in quello dell'illuminismo europeo, nel pensiero utilitarista inglese, in quello pragmatico americano.

2. Quello della felicità è un tema letterario di grande fortuna; la forma lirica in particolare ha fin dall'antichità permesso l'evocazione della dimensione istantanea e fugace della felicità, secondo *topoi* destinati a essere ripresi lungo tutta la tradizione occidentale fino al Novecento. Paradigmatico a questo proposito è **Simonide di Ceo** (VI-V sec. a.C.), nei cui frammenti la vita umana appare provvisoria e fragile come quella delle foglie sugli alberi. Il tempo distrugge tutto e il futuro rimane inaccessibile; analogamente è rappresentata la sorte, che si muove più velocemente delle ali sottili di una mosca, per cui non si può prevedere la durata della felicità.

3. Una tradizione diversa, meno soggettiva e più collettiva, ha proiettato l'immagine della felicità in una dimensione mitica, cioè nella evocazione di un remoto passato ormai trascorso (l'età dell'oro) in cui uomini e dei vivevano insieme e dividevano bisogni e piaceri, fino all'inganno di Prometeo, che, sottraendo il fuoco agli dei, provocò l'ira di Zeus e la decadenza del genere umano; così ne parla **Esiodo** in una digressione morale delle *Opere e i giorni* (sec. VIII-VII a.C.). Questa condizione di felicità perfetta, in cui gli uomini non hanno bisogno di lavorare, grazie alla generosità della natura, e non sono ancora corrotti dalla brama di possesso, dall'insidia di lusinghe e imbrogli, ritorna nel poema fisico di **Empedocle**, *Sulla natura* (sec. V a.C.), dove, in una concezione ciclica del tempo, uno stato di felicità paradisiaca è prospettata all'inizio e alla fine della vita umana, la quale è invece caratterizzata dall'infelicità. Il mito sarà ripreso da altri autori antichi (per esempio Lucrezio, Virgilio) e avrà una longeva fortuna anche nella modernità, in quanto archetipo della rappresentazione del Paradiso perduto, dell'ideale dello stato di natura, di alcuni caratteri delle società utopiche.

La felicità costituisce anche una articolazione del tema tragico della *hybris*: nell'*Agamennone* (458 a.C.) di **Eschilo**, al ritorno dell'eroe in città, il Coro ricorda come le Erinni annientino prima o poi coloro la cui felicità ha empiamente offeso la giustizia; in seguito Agamennone stesso esprimerà il timore che il lusso e la felicità arrogante testimoniati dai festeggiamenti di Clitemestra per la vittoria del marito non eccitino l'invidia di uomini e dei.

4. Nei secoli del Medioevo l'idea di una felicità possibile perde valore a beneficio di una morale, quella cristiana, che esaltava piuttosto la disposizione al sacrificio e alla rinuncia, e in cui predominava la prospettiva remota di un castigo o di un premio ultraterreno in corrispondenza alle azioni dell'uomo in vita. Rappresentazioni festive, come il Carnevale, o mitiche, come il paese di Cuccagna, avrebbero a questo proposito funzione compensatoria rispetto a una impostazione esistenziale che all'*edonismo* individuale oppone repressione e mitezza. Tuttavia il tema della felicità terrena compare nel filone dei romanzi idilliaci: in *Flora e Biancofiore* (sec. XII), i due giovani protagonisti crescono nella cornice di un *locus amoenus* rappresentato astrattamente (nessuna pianta o animale vi è nominato in particolare), fino a divenire metafora stessa della loro felicità; tale condizione è da una parte in rapporto di perfetta armonia con la natura, dall'altra si affina attraverso lo studio comune; è in particolare la lettura degli autori latini che intensifica l'amore nascente dei due allievi e fornisce alla loro felicità un linguaggio e un modello. Anche nella *chanson de geste* *Les Jennesces Doolin* (XIII secolo) di **Doon de Mayence**, è rappresentato un piacere amoroso non segnato da rimorsi o sanzioni; lo stesso ascoltatore della vicenda è invitato a giudicarla per la qualità del sentimento dei due giovani, non già a condannarla secondo i principi della morale. Non

mancono, naturalmente, anche nel Medioevo, le voci che si oppongono alla morale dominante, dai canti goliardici al *Testamento* (1461-1462) di **Villon**, laddove egli deride l'immagine di povertà laboriosa e felicità campestre proposta nel trecentesco *Dit de Franc Gontier* di Philippe de **Vitry** con i versi del suo «Contredit».

Negli ultimi secoli del Medioevo ricompaiono progressivamente i motivi che avevano caratterizzato la discussione sulla felicità nell'antichità. Tipica per esempio è la opposizione tra i desideri che soddisfano solo brevemente l'uomo, sempre vittima di nuove brame, e la vera felicità: essa è letteralmente impedita dalla cupidigia umana nel *Convivio* (1304-1307) di **Dante**, dove le guerre e le tribolazioni della vita delle città sono il risultato materiale di un desiderio mai sazio di gloria e possesso. In **Petrarca** (*Secretum*, 1342-58; *Dei rimedi dell'una e dell'altra fortuna*, 1366), torna la tematica stoica a rispondere con il controllo di sé alle alterne vicende della Fortuna, che echeggia anche in **Boccaccio** nelle riflessioni che precedono, nel *Decameron* (1349-1351), la narrazione della novella di Alatiel.

5. Con l'umanesimo si afferma l'idea della possibilità di una felicità laica, terrena, attuabile nel presente, in opposizione all'ideale di beatitudine ultraterrena che aveva dominato durante i secoli del Medioevo. Il tema più frequente è quello che esalta la felicità come momento prezioso e godimento vitale: «Chi vuol esser lieto, sia:/ Di doman non c'è certezza», come canta la *Canzona di Bacco* (1490), scritta in occasione di un carnevale da **Lorenzo de' Medici** e lontanamente imparentata con il celebre motto di **Orazio**: «carpe diem» (*Carmina* I, 11). La felicità viene collegata con la giovinezza e con l'amore. Pierre de **Ronsard** torna spesso anche lui sul tema della fugacità di ogni stato felice. In *Elegie, Mascarate et Pastorali* (1565) rovescia la dinamica del pentimento cristiano confessando la propria felicità amorosa, che gli toglie il desiderio di ogni altro bene. La certezza del proprio stato d'animo e del proprio sentimento è difesa con immediatezza: egli sfiderebbe a duello chi osasse metterla in dubbio. In altri casi è accentuato il culto degli antichi, testimoniato da riprese puntuali. Joachim **Du Bellay**, per esempio, propone nei *Rimpianti* (1558) le esortazioni della tradizione ellenistica: per essere felici bisogna accontentarsi di poco, limitare la partecipazione alla vita pubblica, assaporare l'istante; l'ideale individuale che ne risulta è espresso dalla immagine dell'uomo che rincasa nel suo villaggio, in una atmosfera di protezione e consuetudini semplici. Con allusione a una passo delle *Metamorfosi* di Ovidio (VII, 20), Du Bellay sostiene che la natura tradisce l'uomo, poiché gli dà un insaziabile desiderio di felicità (tema questo che sarà ripreso, direttamente dagli antichi, in **Leopardi**). Di ispirazione classica è anche il motivo che fa di tristezza e gioia i due poli di una stessa tensione amorosa; se ne serve per esempio Maurice **Scève** in *Delia* (1544).

6. L'epoca aurea della riflessione filosofica sulla felicità nel mondo moderno è senz'altro il Settecento: molte delle concezioni dell'utilitarismo inglese e dell'illuminismo francese ed europeo hanno al proprio centro proprio le meditazioni sulla felicità umana come obiettivo possibile nella vita individuale e sociale. Il tema, in questo riallacciandosi con la tradizione delle opere utopiche, a cominciare dall'*Utopia* (1516) di T. **More**, acquista anche una dimensione politica, combinandosi con gli ideali della libertà e dell'uguaglianza e ispirando il pensiero rivoluzionario. Paradigmatica a questo proposito la celebre frase di Saint-Just rivolta alla Convenzione nel 1793 che definisce la felicità «un'idea nuova in Europa»; la

novità è appunto costituita da questa dimensione sociale ed egualitaria, che si oppone (pur assimilandone non pochi motivi) alla saggezza soltanto individuale dei filosofi antichi e alla promessa di una felicità raggiungibile soltanto dopo la morte che era stata del Cristianesimo. Come testimonia il testo della costituzione degli Stati Uniti d'America, la felicità diventa un vero e proprio diritto a soddisfare i propri bisogni materiali e spirituali. La religione, che aveva oppresso l'umanità con il senso del peccato e della morte, cede il posto alla ragione che tende naturalmente alla felicità; alla mentalità cristiana, che vede nel mutamento storico l'intervento divino, si sostituisce una visione della storia al cui centro c'è l'uomo, con le proprie armi razionali, i propri successi e i propri errori. Un percorso di formazione ispirato a questi principi compie per esempio il protagonista di *Zadig ou la Destinée* (1748, ma già Londra, 1747 con il titolo *Memnon, histoire orientale*) di **Voltaire**: il giovane bello e volenteroso, forte della propria sagacia e di un comportamento onesto ed elegante, attraversa ogni genere di peripezie e ha i mezzi per criticare i difetti inevitabili dei diversi sovrani e delle loro corti, gli abusi del clero, il carattere sociale delle donne, fino a diventare un autentico saggio, e conoscere, soltanto a quel momento, la vera felicità. Una umana misura di ragionevolezza e intelligenza del limite è in *Candide* (1759), dove si afferma il precetto secondo il quale bisogna «coltivare il proprio giardino» ovvero sapere limitare il raggio della propria azione. Tipica del Settecento è anche una visione critica della storia del passato: si rifiuta una concezione provvidenziale del tempo storico e non si riconosce esemplarità didattica alle epoche precedenti; si delegittima in generale la tradizione e sovente in letteratura si elogia un passato remoto, antecedente alla decadenza sociale e individuale dell'uomo. Si tratta di una visione primitivistica, che porta molti autori a contrapporre *homme naturel* e *homme artificiel*, idoleggiando la felicità preistorica e inventando il mito del buon selvaggio. **Diderot**, nel *Supplemento al viaggio di Bougainville* (1772), si esprime contro alcuni aspetti dei costumi europei, esaltando la vita naturalmente felice dei Tahitiani, la cui società utopica non è oppressa dalla proprietà. Nel romanzo pastorale *Paolo e Virginia* (1788) Bernardin de **Saint-Pierre** oppone *bonheur naturel* a *malheur social* mostrando come la vita di una piccola comunità fondata sulla virtù sia tragicamente compromessa dai pregiudizi della società. **Sade**, in *Aline e Valcour* (1795), illustra utopie fondate su principi opposti, i quali finiscono per elidersi l'uno con l'altro, e mettono così in discussione l'utilità stessa di ogni norma sociale o morale. Il nesso tra stato naturale e felicità costituisce una articolazione di una più generale assimilazione tra la felicità e una condizione di innocenza/ingenuità/idiozia: in questi termini **Rousseau** parla di sé bambino nelle *Confessioni* (1781) nell'episodio del pettine di Mlle Lambercier.

7. Con l'Ottocento accanto alla felicità si affaccia, insistente anche l'infelicità; la felicità rivela tutte le sue fragilità oppure prende la forma dell'aspirazione, della *Sehnsucht* romantica. All'inizio del *Werther* di **Goethe** (1774), il protagonista contrappone la propria felicità pura, perfettamente calma, immobile, contemplativa, al desiderio umano di conoscere, di fare nuove scoperte, errare qua e là, cercare vanamente nel mondo; ricorre in tale contesto l'immagine del vagabondo turbolento che trova pace nella casupola dove lo attende la moglie, essendo il suo cuore fatto per le gioie innocenti e semplici, quelle cercate e promesse dalla tradizione del pietismo tedesco. Arthur **Schopenhauer**, contrapponendosi con

forza alle vaghe aspirazioni dei romantici e alla solida e positiva filosofia idealistica di Hegel, elabora (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1819) una visione radicalmente pessimistica per cui dolore, sofferenza e infelicità sono i caratteri necessari e inevitabili della vita umana. **Stendhal** esalta la *chasse au bonheur* nelle passioni dei suoi giovani eroi e presenta, nella *Certosa di Parma* (1839), una vera e propria trasfigurazione della prigionia di Fabrizio per effetto della felicità che egli ha paradossalmente trovato infine dietro le sbarre, grazie all'amore di Clelia per il quale rinunciarebbe senza sacrificio alla propria libertà. In Italia Giacomo **Leopardi**, nello *Zibaldone* (1817-32), nelle *Operette morali* (1836) e in molti dei *Canti* (1831-35), riallacciandosi al pensiero materialistico degli antichi, descrive la condizione umana come inevitabilmente condannata da una natura matrigna alla sofferenza e colloca la felicità, per l'uomo moderno, solo nel mondo delle illusioni. In *Aurelia* (1855), **Nerval** immagina, sotto forma di sogno a occhi aperti, un mondo meraviglioso, un paradiso perduto in forma utopica, dove virtù e bellezza formano i tratti di una felicità perfetta e originaria.

Più frequente, comunque, è l'evocazione del tema in negativo, nella rappresentazione della disillusione che segue l'estasi del sentimento: in *Madame Bovary* (1857) di **Flaubert** Emma demistifica dolorosamente la febbre di felicità che aveva orientato i suoi desideri e la sua passione, prima immaginandola come una pianta, fertile soltanto in certi terreni e non in altri, infine apprendendone la natura menzognera (Il tema verrà ripreso, sia pur diversamente, da Lev **Tolstoj** in *Anna Karenina*, 1877 e da Theodor **Fontane** in *Effi Briest*, 1895). «Félicité» si chiama ironicamente la protagonista di *Un cuore semplice* (1877) di Flaubert: la sua vita solitaria e senza conforti, fatta di attaccamenti istintivi e culturalmente indifesa, la rende l'emblema dell'essere sacrificato dalla società e dal destino.

In molte occasioni la felicità e la morte sono sentite come strettamente collegate; l'idea del suicidio, per esempio (già a cominciare dal *Werther* di Goethe) provoca una felicità più acuta delle altre, la vita essendo una prigione da cui è bello pensare di poter fuggire in qualunque momento. Più melodrammatico è il finale di *I Sciuani* (1829) di **Balzac** dove alla «felicità» fa letteralmente eco la «morte» nelle ultime parole di Alphonse e Marie. Di segno diverso sarà la morte degli amanti in *Tristano e Isotta* (1865) di **Wagner**: il desiderio di annientamento della individualità, già evocato nella lunga notte dell'incontro amoroso in cui tempo e spazio comuni sembrano essere sospesi, trova compimento nella morte; nell'abbandono di sé al Tutto di cui il mondo respira non rimane che la «voluttà suprema» con cui si chiude l'opera.

I motivi della innocenza/purezza e della sospensione del tempo confluiscono nella lirica romantica, di cui la felicità è tema ricorrente. Un celebre esempio è l'*Ode sopra un'urna greca* (1819) di **Keats**: nei disegni che istoriano l'antico vaso si ritrova una immobilità perfetta, che preserva la felicità dal trascorrere del tempo e quindi dal suo proprio compimento, e dalla fine naturale di tutto. Ritorna qui tra l'altro il motivo delle foglie sugli alberi già di Simonide e Mimnermo: questa volta la stagione non trascorrerà, le foglie non cadranno e la felicità non sarà colta. Una somma felicità è destinata agli amanti, il cui amore resterà sul punto di essere goduto e non sarà goduto mai.

8. Connotato ironicamente attraverso motivi e stilemi romantici e melodrammatici (tra cui l'evocazione del fatale gemellaggio tra Felicità e Morte nei versi finali), il tema

compare nel celebre idillio *La signorina Felicità ovvero la Felicità* (1911) di **Gozzano**, identificandosi con una dimensione irreali, illusoria dell'esperienza. L'ambiente borghese provinciale in cui si ambienta l'amore impossibile del giovane avvocato per la signorina di campagna è caratterizzato come moralmente autentico, ma inavvicinabile per il protagonista se non attraverso gli schermi della letteratura; analogamente Felicità piace al giovane proprio perché incapace di comprendere la realtà: si tratta qui di una ulteriore variante del nesso felicità/inconsapevolezza di cui si è già avuto modo di fare cenno. Dello stesso autore, il racconto *L'ombra della felicità* (1918) ha come tema incipitario e di chiusura il valore della felicità in quanto impressione comunicabile: una coppia di novelli sposi di passaggio nel paese d'infanzia del marito, cerca conferma sociale e psicologica alla propria felicità esponendola all'ammirazione e all'invidia degli altri, salvo poi scoprire, quando il protagonista incontra una vecchia amica, il valore distruttivo della disillusione. Alla prova amara della disillusione è messa una giovane moglie in *Felicità* (1920) di Katherine **Manfield**: il suo sentimento perfetto di letizia, cui ingenuamente è portato ad aderire il lettore, si spande con preziosa simpatia sugli oggetti della casa e si precisa, durante la serata che costituisce il racconto, in tenero desiderio sessuale; nel finale esso è però smentito da una rivelazione subitanea e tremenda che separa tragicamente felicità e verità.

9. Così, sottile si mostra il confine tra felicità e infelicità: sulla loro interscambiabilità si costruisce l'ironia tragica nella *Macchina infernale* (1934) di **Cocteau**. Ma è soprattutto in ambito lirico che l'aderenza dei due opposti diventa tematica. Con una immagine analoga la autenticità del sentimento infantile è evocata da **Saba** in *Mezzogiorno d'inverno* (1920) e da **Montale** in *Felicità raggiunta* (1925) per illustrare proprio la fragilità del sentimento di felicità, presto pronto a mutarsi in disperazione: nel primo caso è il «grande dolore» del fanciullo cui è fuggito di mano il palloncino che commuove il poeta un attimo prima felice (e pertanto non senza sentire il peso quasi empio di usare una parola così «grande e tremenda»); nel secondo per il pianto del bambino che ha perso un pallone tra le case non c'è conforto possibile. Lo stesso tema diventa tenera e cupa volubilità nella raccolta poetica *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) di Elsa **Morante**, che si riappropria con insistenza dei termini «felice» e «felicità» per mettere in rilievo, con valore eversivo, un rinnovamento poetico ed esistenziale. Ne sono simbolo onnipresente i ragazzini, che si identificano, nella sezione centrale del testo, con la invenzione creaturale del «Felici pochi». In tale nesso, la cui fortuna diventata proverbiale si deve a **Shakespeare** (*happy few*), ma che deriva alla Morante da Stendhal, sembrano confluire, da una parte, la necessità della conoscenza e la fiducia nella tradizione (sono infatti citati *exempla* autorevoli da **Platone** a **Gramsci**), dall'altra, l'intelligenza istintiva e aggraziata dell'infanzia e dell'idiozia.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Flora e Biancofiore* (*Fleure et Blanchefleure*, sec. XII).

Aristotele, *Etica nicomachea* (sec. IV a.C.); Balzac, H. de, *Gli Sciuani* (*Les Chouans*, 1829); Boccaccio, G., *Decameron* (1348-1353); Cocteau, J., *La macchina infernale* (*La machine infernale*, 1934); Dante Alighieri, *Convivio* (1304-1307); Diderot, D., *Supplemento al viaggio di Bougainville* (*Supplément au voyage de Bougainville*, 1772); Doon de Mayence, *Les Jennesces Doolin* (sec. XIII); Du Bellay, J., *I rimpianti* (*Les Regrets*, 1558); Empedocle, *Sulla natura* (sec. V a.C.); Epicuro, *Lettera sulla felicità o a Meneceo*, (sec. IV a.C.); Eschilo, *Agamennone*, in *Oresteia* (458 a.C.); Esiodo, *Opere e Giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Flau-

bert, G., *Madame Bovary* (1857); Flaubert, G., *Un cuore semplice* (*Un cœur simple*, 1877); Fontane, T., *Effi Briest* (1895); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden der jungen Werthers*, 1774); Gozzano, G., *La signorina Felicità ovvero la Felicità*, in *I colloqui. Liriche* (1911); Gozzano, G., *L'ombra della felicità*, in *L'altare del passato* (1918); Keats, J., *Ode su un'urna greca* (*Ode on a Grecian Urn*, 1819); Leopardi, G., *Canti* (1831-35); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-1832); Leopardi, G., *Operette morali* (1827, 1834, 1836); Lorenzo de' Medici, *Canzona di Bacco* (1490); Mansfield, K., *Felicità e altri racconti* (*Bliss and Other Stories*, 1920); Montale, E., *Felicità raggiunta*, in *Ossi di seppia* (1925); Morante, E., *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968); More, T., *Utopia* (1516); Nerval, G. de, *Aurelia* (*Aurélia, ou le rêve et la vie*, 1855); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 13 a.C.); Petrarca, F., *Secretum* (*De secreto confictu curarum mearum* ca. 1358); Petrarca, F., *Dei rimedi dell'una e dell'altra fortuna* (*De remediis utriusque fortunae*, 1354-66); Ronsard, P. de, *Elegie, Mascherate e Pastorali* (*Élégies, Mascarades et Bergerie*, 1565); Rousseau, J.-J., *Le Confessioni* (*Les Confessions*, 1781); Saba, U., *Mezzogiorno d'inverno* in *Cose leggere e vaganti* (1920); Sade, D.A.F., *Aline e Valcour* (*Aline et Valcour*, 1793); Saint-Pierre, B. de, *Paolo e Virginia* (*Paul et Virginie*, 1788); Scève, M., *Delia* (*Délie, Objet de la plus haute vertu*, 1544); Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819); Seneca, L.A., *Sulla felicità* (*De vita beata*, ca. 58); Simo-nide di Ceo, *Frammenti* (secc. VI-V a.C.); Stendhal, *La certosa di Parma* (*La chartreuse de Parme*, 1839); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1877); Villon, F., *Ballate e testamenti* (*Ballades et testaments*, 1461-62); Vitry, P. de, *Detto di Franc Gontier* (*Dit de Franc Gontier*, sec. XIV); Voltaire, *Candido* (*Candide*, 1759); Voltaire, *Zadig* (*Zadig, ou la destinée*, 1748); Wagner, R., *Tristano e Isotta*, musica (*Tristan und Isolde*, 1865).

■ ALTRE OPERE: Balzac, H. de, *La ricerca dell'assoluto* (*La recherche de l'absolu*, 1834); Barbey d'Aurévilly, J., *La felicità nel crimine* (*Le bonheur dans le crime*, 1874); Chatelet, Mme De, *Discours sur le bonheur* (*Discorso sulla felicità*, 1746); Cornia, U., *Sulla felicità a oltranza* (1999); Ernst, P., *Il sentiero stretto della felicità* (*Der schmale Weg zum Glück*, 1903); Erodoto, *Storie* (*Historiae*, sec. V a.C.); Ferrucci, F., *Lettera a un ragazzo sulla felicità* (1982); Gentili, B. (a c. di), *Lirica corale greca. Pindaro, Bacchilide, Simonide* (1965); Gide, A., *I nutrimenti terrestri* (*Les nourritures terrestres*, 1897); Gide, A., *L'immoralista* (*L'immoraliste*, 1902); Gide, A., *Se il grano non muore* (*Si le grain ne meurt*, 1926); Helvétius, C.-A., *La felicità* (*Le Bonheur*, 1773); Hutchinson, F., *Saggio sulla natura e sullo sviluppo delle passioni e degli affetti* (*An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections*, 1728); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1595); Montefoschi, G., *Il segreto dell'estrema felicità* (2001); Montefoschi, G., *La felicità coniugale* (1982); Mozzi, G., *La felicità terrena* (1996); O'Brien, E., *Ragazze nella felicità coniugale* (*Girls in Their Married Bliss*, 1963); Patmore, C., *L'angelo della casa* (*The Angel in the House*, 1854); Pennavaja, C., *Felicità* (2000); Platone, *Gorgia* (sec. IV a.C.); Pope, A., *Sulla felicità* (*On Happiness*) in *Saggio sull'uomo* (*An Essay on Man*, 1733-34); Porporati, A., *La felicità impura* (1990); Sara, A.A. de, *L'arte di gioire sempre* (*Ars semper gaudendi*, 1666-67); Singer, I.B., *Un giorno di felicità* (*A Day of Pleasure*, 1963); Steinhardt, N., *Diario della felicità* (1994); Tolstoj, L., *La felicità familiare* (1859); Verlaine, V., *Felicità* (*Bonheur*, av. 1896); Yourcenar, M., *Memorie di Adriano* (*Mémoires d'Hadrien*, 1958).

■ BIBLIOGRAFIA: Alain, *Sulla felicità* (1931), Roma 1992; Annas, J., *La morale della felicità* (1993), Milano 1998; Buschinger, D. (a c. di), *L'idea di felicità nel Medioevo*, in *Atti del convegno di Amiens* (marzo 1984), Göppingen 1990; De Lube, F.-Fari-netti, G., *Storia della felicità. Gli antichi e moderni*, Torino 2001; Foucault, M., *Storia della sessualità*, vol. II, *L'uso dei piaceri*, Milano 1984; Foucault, M., *Storia della sessualità*, vol. III, *La cura di sé* (Paris, 1984), Milano 1985; Mauzi, R., *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, Colin, 1965; Natoli, S., *La felicità. Saggio di teoria degli affetti*, Milano 1994; Natoli, S., *La felicità di questa vita. Esperienza del mondo e stagioni dell'esistenza*, Milano 2000; Teilhard de Chardin, P., *Sur le bonheur*, Paris, Seuil, 1966.

■ VOCI AFFINI: Amore; Banchetto; Bello, bellezza, sublime; Carnevale; Danza; Eden; Festa; Fortuna; Gioco; Gioia; Malinconia; Matrimonio; Musica, canto; Noia, tedio; Oblio; Passione, desiderio; Ricchezza; Riso; Utopia; Vittoria/Sconfitta.

CLAUDIA ZUDINI

Femme fatale. 1. *Femme fatale*, dal lat. *femina* e *fatalis*, ovvero «donna imposta dal destino» oppure «artefice del destino, strumento del fato»; per estensione: «donna che reca o causa (volontariamente o meno) morte e distruzione». La denominazione più comune, solitamente accettata ovunque, è appunto quella francese; in italiano *donna fatale*; *fatal woman* in inglese; *mujer fatal* in spagnolo, *die Unwiderstehliche* (più tardi, anche *der Vamp*) in tedesco. Varianti possono essere quella di *Belle Dame sans merci* (dall'omonima poesia di Keats), *donna demoniaca*, *donna vampiro*, *vamp* (per la versione cinematografica novecentesca).

2. La denominazione di *femme fatale*, nella sua accezione etimologica, sta a indicare non tanto le caratteristiche proprie di un personaggio o il suo comportamento, quanto il suo ruolo in una storia. Nel suo senso più generale, quello di «donna che reca sventura» o, meglio, «donna la cui bellezza reca sventura», si potrebbe affermare che la storia del tema della donna fatale inizia con le origini della letteratura occidentale: potremmo cominciare dalla progenitrice Eva, che persuadendo Adamo alla consumazione del frutto proibito si fa strumento della sciagura senza dubbio più grande che il destino avesse in sorte per il genere umano. Oppure, volendo parlare di testi puramente letterari, si può farla nascere con Elena: guardandola, gli anziani troiani non possono trattenersi dal commentare che «non c'è da stupirsi che i Troiani e gli Achei dalle belle armature patiscano tanti mali a cagione di una tal donna; alle dee immortali, terribilmente, somiglia» (*Omero, Iliade*, Libro III). E ancora, nell'antichità, Lilith, Salomé, le Sirene, Circe, Medea, Fedra, Messalina, Cleopatra – giusto per citare le principali fonti delle donne fatali occidentali. La *femme fatale* si situa sul lato oscuro, seducente e mortale della femminilità, al cui polo opposto si colloca la donna angelicata e virtuosa, sia nella sua versione attiva (la Madre, nutrice e salvatrice dell'eroe) che passiva (la Fidanzata-Sorella-Moglie, ovvero la donna indifesa che l'eroe deve salvare e proteggere); la dissociazione dell'immagine femminile in «Madre» e «Prostituta» è originaria, archetipica, e si riscontra in tutte le fasi della civiltà occidentale: il principale attributo tradizionalmente associato alla femminilità negativa e sensualmente perversa (la Sfinge, le streghe medievali, eccetera) è proprio «l'antimaternità».

3. Ma è nella letteratura borghese del XIX secolo che la dicotomia viene contestualizzata e riproposta nell'opposizione tra *femme fatale* e angelo del focolare – ovvero la madre-moglie-sorella, la donna omologata al sistema ideologico e morale maschile, e la donna trasgressiva, perversa, nociva e proprio per questo tanto più seducente. Fisiologi, psichiatri e filosofi ottocenteschi, sulla base di un ingenuo darwinismo o di uno schopenhauerismo esasperato, concordano tutti nel rappresentare la donna come un essere più «naturale» e più «animale» dell'uomo, e pertanto come naturalmente più portata all'eroticismo e alla crudeltà.

Secondo Otto Weininger (*Sesso e carattere*, 1903) soltanto una rigida disciplina, la sottomissione incondizionata all'uomo e la sublimazione dei suoi bassi istinti nella maternità e nella cura della casa possono redimere la donna dalla sua naturale animalità; mentre, affermano Lombroso e Guglielmo Ferrero (*La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, 1893), una maggiore li-

bertà, un'esistenza socialmente irregolare e, soprattutto, l'abbandono ai piaceri erotici, la conducono inevitabilmente alla perversione e, nei casi più gravi, all'isteria. Il sintomo principale, castigo e al tempo stesso segnale inequivocabile della trasgressione sessuale, è la mancanza di capacità riproduttiva: la *femme fatale* è, praticamente senza eccezioni, sterile.

4. Una delle prime manifestazioni di questa netta opposizione tra *femme fatale* e angelo del focolare risale al 1772 e al *Diavolo innamorato* di Jacques **Cazotte**, in cui si scontrano le due opposte influenze, rispettivamente, della demoniaca Biondetta (incarnazione di Belzebù) e della virtuosa madre del protagonista del romanzo, Alvaro, ovviamente vittoriosa; nello stesso giro di anni, la ritroviamo ne *Le Relazioni pericolose* di **Laclos** (1782) e nel *Monaco* di **Lewis** (1796). Molta importanza avrà anche nei romanzi e nei drammi borghesi d'adulterio: per esempio in *Tigre reale* di **Verga** (1873) o in tutta la prima produzione dannunziana (*Il Piacere*, 1889, in cui le due rivali si chiamano significativamente Elena e Maria, nell'*Innocente*, 1892, o nel dramma *La Gioconda*, 1898).

Nel romanzo decadente della seconda metà del secolo il termine positivo della dicotomia è invece soppresso: e il protagonista maschile si ritrova, debole e indifeso, a soccombere alla sua crudele dominatrice. Le caratteristiche principali della donna fatale *fin de siècle*, acutamente delineate da Mario **Praz** nel fondamentale *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1950), sembrano infatti ricalcate sulla figura romantica del superuomo byronico: per un singolare rovesciamento di ruoli, il protagonista maschile diventa preda masochista e impotente, mentre è la donna ad assumere la posizione di dominatrice dispotica e crudele, volta a volta insensibile o passionale e colerica, spesso apertamente sadica (l'esempio forse più compiuto della «bella sadica» è Miss Clara del *Giardino dei supplizi* di Octave **Mirbeau**, 1899). Non di rado è più anziana della sua preda (*Novembre* di **Flaubert**, 1842; *Una notte di Cleopatra* di **Gautier**, 1845; *Saffo* di Alphonse **Daudet**, 1884; *Il fuoco* di **D'Annunzio**, 1898) o superiore per ceti (*Re Candaule* di Gautier, 1844; *Chastelard* di **Swinburne**, 1865); i suoi tratti fisici più comuni sono occhi verdi e capelli rossi (così come ha fissato il tipo Leopold von **Sacher-Masoch** nella sua *Venere in pelliccia*, 1870), uno sguardo la cui forza è difficilmente sostenibile e un certo eccesso di peluria, segnale della sua sensualità animale (Marie di *Novembre*, la Cleopatra di Gautier, la Principessa d'Este del *Vizio supremo* di **Péladan**, 1884); a partire dal celebre saggio di Walter **Pater** sulla *Gioconda* (negli *Studi sulla storia del Rinascimento*, 1873), la sua espressione sarà segnata da un appena accennato, enigmatico sorriso.

Con singolare efficacia, spesso la *femme fatale* coniuga in sé il binomio esotismo-erotismo caro alla sensibilità romantica e specialmente a quella decadente. Penthesilea (**Kleist**, *Penthesilea*, 1808), Velléda (**Chateaubriand**, *I Martiri*, 1809), Cleopatra e Nyssia (di Gautier), la Regina di Saba e Salammô (**Flaubert**, *La tentazione di Sant'Antonio*, 1874, e *Salammô*, 1862), Atalanta (Swinburne, *Atalanta in Calydon*, 1865), Erodiade (quella di **Flaubert**, 1877, e quella di **Mallarmé**, 1898) e sua figlia Salomè (quella del dramma di Oscar **Wilde** del 1893, illustrato nell'edizione inglese da Beardsley, ma anche quella dei due dipinti di Gustave **Moreau** del 1876, *Salomè* e *Apparizione*), Ayesha (Rider **Haggard**, *Lei*, 1886), fino alla Basiliola e alla Fedra di D'Annunzio (*La Nave*, 1908, e *Fedra*, 1909): lo sfondo esotico esalta la crudeltà in barbarie e ammantata di una demoniaca grandezza le passioni della donna fatale, che perde qualsiasi residuo

di naturalistica verosimiglianza e si muta in autentico «idolo», divinità capricciosa e intangibile dell'eros masochistico del protagonista maschile – la cui massima aspirazione è, ovviamente, quella di spargere il proprio sangue ai piedi della divinità. Spesso, anzi, questi idoli non sono neppure lussuosi, bensì vergini devote alla dea Luna, ammantate da una castità di ferro che solo la vista del cruento sacrificio del maschio arriva appena a turbare: e avremo quella particolare varietà di *femme fatale* che Gianfranco **Marmori** ha ribattezzato «vergine funesta» (Salambò, Salomè, Penthesilea, Mary Stuart).

Avanzando sulla via dell'ambiguità e della freddezza, si arriva all'ideale dell'androgino, la donna algida e mascolina, eventualmente anche lesbica, che odia il maschio e prova un intenso piacere nel vederlo soffrire – sofferenza che gli procura soprattutto (sull'esempio di un celebre episodio dei *Misteri di Parigi* di Eugène **Sue**, 1843) non soddisfacendo l'acceso desiderio erotico che gli ha prima procurato. Le occorrenze del tipo si presentano soprattutto nel decadentismo più «bizantino» (sebbene anticipate dalla *Mademoiselle de Maupin* di Gautier, 1835): *Lesbia Brandon* di Swinburne (1867), la *Mefistoféla* (1890) di Catulle **Mendès**, la *Hyacinthe* di **Huysmans** (Laggiù, 1891), *Monsieur Venus* (1884) e *La marquise de Sade* (1886) di **Rachilde** e *Madame Livitinov* di Jean **Lorrain** (*Molto russa*, 1886).

5. Un esotismo in tono minore è quello che si accontenta di ambientare la vicenda erotica nei Paesi mediterranei e soprattutto in Spagna, terra calda e passionale divenuta un mito geografico per i francesi dal Romanticismo in poi: le due principali esponenti della passionalità iberica sono senza dubbio la *Carmen* di Prosper **Mérimée**, 1845, e la Conchita di *La donna e il burattino* di Pierre **Louÿs**, 1898. In questo caso, la donna fatale non è più «idolo» o «vergine funesta», bensì avremo una nuova categoria: un passaporto mediterraneo assicura alla *femme fatale* un'indole fortemente passionale e capricciosa fino alla crudeltà, che talvolta può esasperare l'amante e spingerlo all'assassinio o al suicidio. Non di rado, queste donne non sono neppure propriamente «belle», eppure l'amante è morbosamente attratto dai loro tratti volgari e dai difetti forse più che dalle loro grazie. In questa categoria, a Carmen e a Conchita bisognerà aggiungere almeno la creola Cécily dei *Misteri di Parigi* di Sue, la *Nana* di **Zola** (1880) e Ippolita del *Trionfo della morte* di D'Annunzio (1894).

6. L'ultima varietà di *femme fatale* da considerare è quella che **Praz** ha battezzato «femmina palinsesto» o «donna fatale sintetica», cioè una figura femminile unica che riassume in sé metafisicamente le personalità e i tratti di più donne fatali della storia o del mito (sia in senso mistico, ovvero come incarnazione dell'Eterno Femminino, sia in senso concreto, ovvero per aver vissuto molte volte in ciascuna donna fatale della storia), rappresentando così il concentrato di tutti i desideri erotici possibili del maschio: il topos nasce con **Gautier** (Clarimonde di *La morte innamorata*, 1836) e si precisa con **Flaubert** (il più compiuto esemplare è Ennoia nella *Tentazione di Sant'Antonio*), per poi trovare il suo principale celebratore in **Swinburne**, la cui eredità sarà raccolta da Walter **Pater** (nel già citato saggio sulla *Gioconda*), Oscar **Wilde** (nel poemetto *La Sfinge*, 1894) e **D'Annunzio** (soprattutto nella *Gloria*, 1899, e *La nave*, ma il tratto è in tutte le fatali dannunziane). Nel suo senso più ampio, ovvero quello di «donna molteplice» o dalle molte personalità, si ritrova frequentemente nei romanzi decadenti il cui il protagonista maschile sia un artista: dal momento che la

femme fatale dalle molteplici personalità (o addirittura identità) non può che essere la perfetta Musa, una continua fonte d'ispirazione sempre diversa.

7. Rispetto ai modelli francesi e inglesi, le versioni italiane di *femme fatale* sembrano aver subito un processo di imborghesimento, di adattamento e omologazione ai canoni del modello femminile petrarchesco per quanto riguarda l'aspetto femminile (donne bionde e angeliche), e del romanzo e del teatro naturalisti per lo studio dei caratteri – entrambi poco adatti alle passioni ultraraffinate del romanzo decadente e del poema simbolista, che sono i luoghi d'origine del «tipo». L'esotismo delle figure di Cleopatra e Salambò si traduce in un più modesto passaporto russo o genericamente est-europeo, che è comunque garanzia di eccentricità, di un'educazione e una sensibilità «diverse»; l'eros vampirico e distruttivo è per lo più banalizzato in civetteria, sensualità un po' accesa, e naturalisticamente spiegato con patologie isteriche: gli autori italiani paiono infatti particolarmente affascinati dalle aberrazioni fisiologiche e mentali che si accompagnano all'esuberanza vitale ed erotica della donna fatale. La slava e dispotica Nata, in *Tigre reale* (1873) di Verga, si consuma tra attacchi di tisi e convulsioni; le fatalissime dannunziane alternano non meglio specificati mali uterini a crisi isteriche; ma il caso più interessante è senza dubbio quello di *Fosca* (1867) di Igino Ugo Tarchetti, in cui ritroviamo la donna isterica per eccellenza, un incredibile concentrato di mali di natura nervosa, che riesce fatale al protagonista non più seducendolo ma, al contrario, ispirandogli un formidabile ribrezzo misto a pietà con la propria ineguagliabile brutalità.

L'unica eccezione a quello che si potrebbe definire il «provincialismo» della *femme fatale* italiana è costituita proprio da D'Annunzio, che si ricollega direttamente alla tradizione decadente francese e inglese (Flaubert, Swinburne, Wilde) al cui repertorio attinge a piene mani per la creazione delle sue «fatalissime». Rispetto al modello creato da Gautier e Swinburne, che prevede un rovesciamento radicale dei ruoli erotici e il completo dominio sadico della *femme fatale* sul debole maschio, nei romanzi e nei drammi dannunziani si delinea invece un'opposizione di caratteri e volontà tra l'eroe maschile, di romanzo in romanzo sempre più conforme all'ideale del Superuomo, e la donna fatale che cerca di dominarlo, e che – a partire dall'Ippolita del *Trionfo della morte* (1894) – verrà identificata con la «Nemica» per eccellenza.

Scarso successo ha la *femme fatale* anche in Germania, eccettuate alcune occorrenze romantiche (come la già citata Pentesilea di Kleist o le suggestioni medusee nell'opera di Goethe); una tardiva rinascita si ha al passaggio di secolo, tra i precursori dell'espressionismo (le cui figure femminili ereditano diversi tratti della *femme fatale*, riadattandoli però in configurazioni dal differente significato): i due casi letterari più importanti, soprattutto per la loro influenza nell'immaginario cinematografico novecentesco, sono la Rosa Frölich di Heinrich Mann (*Il Professor Unrat*, 1905, da cui il film *L'angelo azzurro*, di Sternberg, 1930) e la Lulù di Wedekind (*Lo spirito della terra*, 1895, e *Il vaso di Pandora*, 1904).

Un maggior successo la *femme fatale* lo riscuote invece in Austria: oltre all'importante contributo per la definizione del «tipo» offerto da Sacher-Masoch, saranno soprattutto le arti figurative a perpetuare il mito della *femme fatale* nel XX secolo; e dopo le androgine estetizzanti di Gustave Moreau, le estenuate di Delacroix, le impetrate di Dante Gabriele Rossetti e Edward Burne Jo-

nes, le viziose e terribili di Aubrey Beardsley, l'iconografia del personaggio si arricchirà ancora delle belle perverse e crudeli di Gustav Klimt e delle lussuose androgine di Egon Schiele.

8. La *femme fatale*, in quanto tipica espressione di una cultura erotica e di una sensibilità estetica prettamente *fin de siècle*, subisce un rapido declino con l'inizio del Novecento, venendo soppiantata dai nuovi modelli femminili modernisti. Questo non significa che le donne fatali scompaiano completamente dal romanzo e dal teatro: semplicemente, la loro figura perde rapidamente la centralità nell'immaginario letterario, in cui tutt'al più sopravvivono come citazione o esibito cliché (è il caso della tormentata protagonista dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello, 1915) o in versione scopertamente parodica (come in molti testi, soprattutto teatrali, delle avanguardie). Il tema dimostra tuttavia una tenace resistenza tra gli stereotipi del romanzo popolare; ma, soprattutto, al declino in letteratura corrisponde una vera e propria esplosione nel nuovo *medium*, il cinema: con il nuovo nome di *vamp*, la *femme fatale* si trasferisce sul grande schermo a partire da Theda Bara (che, tra l'altro, interpreta una *Carmen*, nel 1915), e domina l'immaginario cinematografico fino agli anni Sessanta con una ricca schiera di «divine» – tra le quali, tanto per citare i nomi più scontati, Marlene Dietrich (interprete dell'*Angelo azzurro*), Louise Brooks (la *Lulù* di Pabst, 1928), Greta Garbo (*Ninotchka*, 1939), Rita Hayworth (*Gilda*, 1946), Brigitte Bardot (*Piace a troppi*, 1956). Negli ultimi 30 anni, proprio come era accaduto in letteratura, la *vamp* perde il proprio potere di suggestione collettiva e diventa una figura episodica (ricorderemo la splendida Glenn Close di *Attrazione fatale*, 1987, e la Sharon Stone di *Basic Instinct*, 1992), non trovando più attrici che leghino la propria immagine e appiattiscano i loro ruoli esclusivamente su un unico «tipo» – del quale un secolo e mezzo di romanzi e di film sembrano aver veramente esaurito tutte le varietà e le potenziali risorse.

■ OPERE CITATE: Cazotte J., *Il diavolo innamorato* (*Le diable amoureux*, 1772); Chateaubriand, F.-R. de, *I martiri* (*Les Martyrs*, 1809); D'Annunzio, G., *Il Piacere* (1889); D'Annunzio, G., *La gioconda* (1898); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); D'Annunzio, G., *Fedra* (1909); D'Annunzio, G., *Gloria* (1899); D'Annunzio, G., *Il fuoco* (1898); D'Annunzio, G., *Il trionfo della morte* (1894); D'Annunzio, G., *La nave* (1908); Daudet, A., *Saffo* (1884); Flaubert, G., *Novembre* (*Novembre*, 1842); Flaubert, G., *Erodiade* (*Hérodiade*, 1877); Flaubert, G., *La tentazione di Sant'Antonio* (*La tentation de saint Antoine*, 1874); Flaubert, G., *Salammô* (*Salammô*, 1862); Gautier, T., *Una notte di Cleopatra* (*Une nuit de Cléopâtre*, 1845); Gautier, T., *La morta innamorata* (*La morte amoureuse*, 1836); Gautier, T., *Mademoiselle de Maupin* (1835); Gautier, T., *Re Candaule* (*Le Roi Candaule*, 1844); Haggard, R., *Lei* (*She: a History of Adventure*, 1886); Huysmans, J.K., *Monsieur Venus* (1884); Huysmans, J.K., *Laggiù* (*Là-bas*, 1891); Kleist, H. von, *Pentesilea* (*Penthesilea*, 1808); Laclos, P.-A.-F. de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Lewis, M.G., *Il Monaco* (*The Monk*, 1796); Lombroso, C. - Ferrero, G., *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893); Lorrain, J., *Molto russa* (*Très Russe*, 1886); Louÿs, P., *La donna e il burattino* (*La femme et le pantin*, 1898); Lubitsch, E., *Ninotchka*, cinema (1939); Lyne, A., *Attrazione fatale*, cinema (*Fatal Attraction*, 1987); Mallarmé, S., *Erodiade* (*Hérodiade*, 1898); Mann, H., *Il Professor Unrat* (*Professor Unrat*, 1905); Mendès, C., *Mefistoféla* (1890); Mérimée, P., *Carmen* (1845); Mirbeau, O., *Il Giardino dei supplizi* (*Le jardin des supplices*, 1899); Moreau, G., *Apparizione*, pittura (*L'apparition*, 1876); Moreau, G., *Salomè*, pittura (1876); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Pabst, G.W., *Lulù*, cinema (*Die Büchse der Pandora*, 1928); Pater, W., *Studi sulla storia del Rinascimento* (*The Renaissance*, 1873); Péladan, J., *Il Vizio supremo* (*Le Vice Suprême*, 1884); Pirandello, L., *Qua-*

derni di Serafino Gubbio operatore (1915); Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1950); Rachilde, *La Marquise de Sade* (1886); Sacher-Masoch, L. von, *Venere in pelliccia* (*Venus in Polz*, 1870); Sternberg, J. von, *L'angelo azzurro*, cinema (*Der Blaue Engel*, 1930); Sue, E., *Misteri di Parigi* (*Les Mystères de Paris*, 1843); Swinburne, A.C., *Atalanta in Calydon* (1865); Swinburne, A.C., *Chastelard* (1865); Swinburne, A.C., *Lesbia Brandon* (1867, incompiuto); Tarchetti, I.U., *Fosca* (1867); Vadim, R., *Piace a troppi*, cinema (*Et dieu crea la femme*, 1956); Verga, G., *Tigre reale* (1873); Verhoeven, P., *Basic Instinct*, cinema (1992); Vidor, C., *Gilda*, cinema (1946); Wedekind, F., *Lo spirito della terra* (*Erdgeist*, 1895); Wedekind, F., *Il vaso di Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1904); Weininger, O., *Sesso e carattere* (*Geschlecht und Charakter*, 1903); Wilde, O., *La Sfinge* (*The Sphinx*, 1894); Wilde, O., *Salomé* (1893); Zola, E., *Nanà* (*Nana*, 1880).

■ ALTRE OPERE: Barbey d'Aureville, J.-A., *Le diabolique* (1874); Beardsley, A., *La storia di Venere e Tannhäuser* (*The Story of Venus and Tannhäuser*, 1896); Bourget, P., *Menzogne* (*Mensonges*, 1887); Capuana, L., *Avventura* (1888); D'Annunzio, G., *Forse che sì forse che no* (1910); D'Annunzio, G., *La Leda senza cigno* (1913); Dostoevskij, F., *L'idiota* (1869); Dumas, A., *I tre moschettieri* (1844); Guido Da Verona, *Mata Hari. La danza davanti alla ghigliottina* (1927); Huysmans, J.-K., *Controcorrente* (*À rebours*, 1884); Invernizio, C., *Peccatrice moderna* (1915); Keats, J., *La bella dama senza pietà* (*La belle dame sans merci*, 1819); Leandro, *L'ultima notte* (1884); Lombard, J., *Bysance* (1890); Mendès, C., *Zo-bar* (1886); Pascoli, G., *Anticipo*, in *Poemi Conviviali* (1904); Pitigrilli, *Cocain* (1921); Prévost, A.-F., *Manon Lescaut* (*Histoire du Chevalier de Grieux et de Manon Lescaut*, 1731); Swinburne, A.C., *Poesie e ballate* (*Poems and Ballads*, 1866); Verga, G., *Una peccatrice* (1866); Verga, G., *Eros* (1875); Villiers de L'Isle-Adam, A., *Eva futura* (*L'Eve future*, 1886); Vivanti, A., *Circe* (1918); Vivanti, A., *Fosca, sorella di Messalina* (1931).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Mythes et représentations de la femme au XIX siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1976; Auerbach, N., *Women and the Demon, The Life of a Victorian Myth*, Cambridge, Harvard University Press, 1982; Bade, P., *Femme Fatale: Images of Evil and Fashinating Women*, New York 1979; Butazzi, G. - Mottola Molfini, A. (a c. di), *La donna fatale*, Novara, I.G.D.A., 1991; Dijkstra, B., *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento* (1986), Milano, Garzanti, 1988; Doane, M.A., *Donne fatali: cinema, femminismo, psicoanalisi*, Parma, Pratiche, 1995; Fass, B., *La Belle Dame sans Merci and the Aesthetic of Romanticism*, Detroit, Wayne State University Press, 1974; Fornari, F., *Carmen adorata. Psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi, 1985; Goldmann, A., *Rêves d'amour perdus. Les femmes dans le roman du XIX siècle*, Paris, Denoël-Gontier, 1984; Krafft Ebing, R. von, *Psychopathia sexualis* (1895), Milano 1952; Marmorì, G., *Le vergini funeste*, Milano, Sugar, 1966; Mullins, E., *La strega dipinta* (1985), Como, Lyra Libri, 1987; Neiger, A. (a c. di), *All'insegna della femme fatale*, Trento, New Magazine, 1994; Paglia, C., *Sexual Personae*, London and New Haven, Yale University Press, 1990; Quiguer, C., *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession mordern style*, Paris, Klincksieck, 1979; Rizzardi Perutelli, B., *Fantasie preraffaellite*, Roma, Bulzoni, 1995; Scaraffia, G., *La donna fatale*, Palermo, Sellerio, 1987; Showalter, E., *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Bloomsbury, 1991; Wagner, N., *Spirito e sesso: la donna e l'eroticismo nella Vienna fin de siècle*, Torino, Einaudi, 1990.

■ VOCI AFFINI: Adulterio; Borghesia; Diavolo; Donna angelicata; Donna guerriera; Gelosia; Lussuria; Mancanza, peccato, errore, colpa; Passione, desiderio; Prostituta; Ribellione; Seduzione; Sterilità; Svenimento; Tentazione; Tradimento, traditore; Vanità.

SIMONA MICALI

Femme savante. 1. Il tema è indicato preferibilmente con il sintagma francese perché il ritratto letterario della donna erudita assume un rilievo paradigmatico in testi francesi del sec. XVII, anche se immagini di saggezza femminile esistono in culture ed epoche diverse. In let-

teratura il ritratto della donna saggia è una delle varianti di una rappresentazione dell'universo femminile spesso fortemente idealizzata; la *femme savante*, quale si va delineando tra il XVI e il XVII secolo, in un momento in cui le donne di estrazione elevata cominciano, seppur con molte limitazioni, ad accedere al sapere, è una raffinata scrittrice e un'abile intrattenitrice, dimostra assoluta saggezza e dominio di sé. Notevolissima è però anche la fortuna parodica del tema nel significato di «donna pedante», che si costituisce fin dall'antichità come motivo particolarmente vitale e che, d'altro canto, soprattutto in certe fasi della civiltà occidentale, testimonia delle reticenze da parte della società ad accettare le trasformazioni dell'identità femminile. L'uso parodico, presente già in **Giovenale**, viene fissato dalla commedia di **Molière** del 1672, *Le donne saccenti*, la cui fortuna è in parte all'origine dell'uso esteso del termine francese anche ad altre culture. In inglese esistono due espressioni: *learned ladies* indica le donne erudite, mentre *blue-stocking* (letteralmente «calze blu»), utilizzato in epoca moderna, equivale a donna saccente; lo stesso termine *der blaus-trumpf* viene usato anche in tedesco. In italiano l'espressione «donna erudita» non ha la stessa valenza letteraria della corrispondente formula francese.

2. Rari sono i riferimenti presenti nelle letterature classiche; un'immagine di donna saggia è contemplata da **Platone** che, nei dialoghi *Della Repubblica* (sec. IV a.C.), libro V, ammette una divisione dei ruoli fondata non solo sul sesso ma anche sulle inclinazioni personali e conclude che anche alle donne meritevoli può essere affidato il governo dello stato. **Giovenale** invece, nel sesto libro delle *Satire* (96-127), inaugura il ritratto parodico della donna saccente che parla in modo insensato di argomenti tradizionalmente riservati agli uomini; lo scrittore latino associa in un'unica condanna la polemica contro le donne che evadono dai ruoli tradizionali alla critica dei costumi corrotti della Roma contemporanea, sempre più lontana dal *mos maiorum*.

Nel medioevo in un contesto in cui l'istruzione femminile è estremamente rara, Eloisa, la badessa vissuta nel XII secolo, nota per la tormentata e drammatica storia d'amore con Abelardo, rappresenta un'eccezione. Nipote del canonico di Notre Dame, Eloisa conosce perfettamente latino, greco e ebraico, recita a memoria **Ovidio** e **Lucano**. Mito letterario più di amante passionale che di donna erudita, ella assume comunque un'identità eccezionale alla quale non è estranea la sua formazione culturale del tutto originale per il tempo; per il suo destino infelice e per la sua personalità forte e priva di pregiudizi Eloisa ha esercitato un innegabile fascino sulla letteratura successiva e viene celebrata da Petrarca, Coluccio Salutati, Rousseau. Un'altra *femme savante*, che non ebbe però altrettanta fortuna letteraria ed è stata riscoperta soprattutto in tempi recenti, è la badessa tedesca vissuta nel XII secolo, Hildegard von **Bingen**, autrice di saggi scientifici.

3. Prima del periodo rinascimentale l'istruzione femminile è oggetto di un interesse eclettico, legato a una cultura enciclopedica e compilatoria; se **Francesco da Barberino** nel *Reggimento e costumi di donna* (1318-20) ammette l'erudizione femminile solo nel rispetto di un sostanziale conservatorismo sociale, più audace è Giovanni **Boccaccio** che nel *Donne famose* (1361) riporta biografie di donne che hanno utilizzato diversamente l'ingegno, scelte perché virtuose, ma anche perché particolarmente geniali.

La svolta avviene verso la fine del XV secolo, quando, nonostante il permanere di veti e di censure, l'accesso

delle donne al sapere, attraverso una formazione familiare o conventuale, si diffonde almeno nel mondo nobile e la letteratura si confronta con una nuova, più composita, immagine della donna. Riscontri positivi di questo processo sono presenti in **Erasmus da Rotterdam** che nelle sue *Lettere* (av. 1536) apprezza le figlie di Thomas Moore, che avevano ricevuto un'istruzione, in Pierre de **Ronsard** che nel poema *Quando le figlie d'Achelois* (1550-52), conosciuto come *Le tre sorelle* elogia le tre dotte sorelle Seymour. Le scrittrici delineano negli epistolari e nei testi autobiografici ritratti di donne che, se non coincidono ancora con l'immagine canonica della *femme savante*, come verrà fissata nel secolo successivo, evidenziano l'importanza dell'istruzione; alla fine del XVI secolo **Marguerite de Valois** descrive nelle sue *Mémoires* (1842) un modello di formazione culturale dedicato alle donne.

Il riconoscimento di un diritto al sapere convive però spesso con la volontà di assimilare la sapienza femminile a un modello ideale, tradizionale di donna virtuosa, con l'esito di circoscrivere e ridurre le implicazioni innovative del fenomeno; nel *Cortegiano* (1528) di Baldassar **Castiglione** è presente una versione edulcorata e astratta della *femme savante*, in cui la saggezza si identifica con la virtù e il sapere è visto come subordinato a un modello di comportamento conforme agli usi della società dell'epoca; la donna deve «sapere tante cose», «aver notizie di lettere, di musica e di pittura», ma gli esempi riportati sono più di donne virtuose che effettivamente sapienti. La possibilità di accedere al sapere è comunque ancora eccezionale come è dimostrato anche dalla violenza delle rivendicazioni di Marie de **Gournay**, una letterata francese amica di Montaigne (*L'ombra di Mlle de Gournay*, 1626) e di **Hélisenne de Crenne** (pseud. di Marguerite Briet, *Epistole invettive di madame Hélisenne*, 1539), che dedicarono scritti polemici alla mancanza di istruzione nelle donne oppure dalla fiaba neerlandese, *Marika o Mary di Nijmegen*, scritta da Anna **Bijns**, una poetessa fiamminga vissuta nel XVI secolo, in cui la protagonista doveva fare un faustiano patto col diavolo per ricevere l'istruzione in cambio dell'anima.

Anche l'uso umanista di stilare delle liste di donne erudite che si diffonde tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento è un segno della diffusione del fenomeno ma anche del fatto che esso veniva percepito come eccezionale.

4. Nel Seicento, dopo la difficile e ambigua gestazione rinascimentale, la *femme savante* rispecchia una realtà sociale abbastanza diffusa nel mondo nobile, soprattutto in Francia, ma corrisponde soprattutto a un tipo letterario fortemente idealizzato e codificato in alcune caratteristiche che sono l'arte della conversazione anche epistolare, il possesso di una buona cultura classica, la saggezza, la conciliazione tra istanze innovative e rispetto delle *bienséances*. Uno dei ritratti più emblematici è quello di Jean de **La Fontaine** che nei *Discorsi a Madame de la Sablière* (1684), nel prologo della *Poesia del Quinquina* (1682) e in quello della favola *Il corvo, la gazzella, la tartaruga e il topo* (1685), dedicata sempre a Madame de la Sablière, suggerisce un'immagine affascinante della *femme savante*, ispiratrice di poesia, interprete di una modernità non in conflitto con l'antico, emblema dell'amicizia e del dialogo. Letterate come **Madame de Sevigné**, nota per il ricco epistolario, o **Madame de La Fayette**, autrice della *Principessa di Clèves* (1678), diventano, attraverso i loro scritti e il loro comportamento, modelli prestigiosi di saggezza femminile.

Il sapere delle donne viene però ancora ammesso solo se coincide con un certo conformismo sociale come affer-

mano nei loro trattati pedagogici **Madame de Maintenon** e **Fénelon**; ogni eccesso suscita irrisione e alimenta una rappresentazione parodica tesa a censurare le deviazioni dalla norma. In *Artamene o il grande Ciro* (1649-1653; X, 2) Madeleine de **Scudéry** contrappone al ritratto di Sapho, sapiente e discreta, il controritratto parodico di Damophile, pedante e eccessiva, incapace di nascondere il suo sapere e sottoposta per questo all'irrisione della società. Ma è soprattutto la commedia di **Molière**, *Le donne saccenti* (1672), a rovesciare l'immagine positiva della saggezza femminile, allo scopo di denunciare, attraverso un'esagerazione caricaturale, la potenziale carica sovversiva nascosta in ogni cambiamento dei costumi e censurare non solo l'istruzione femminile disgiunta da ordine e equilibrio ma, in generale, l'ambizione a risolvere con un sapere astratto le deviazioni della società contemporanea. Le donne saccenti, Philaminte, moglie del bonario Chrysale, e Bélize, regolano tutte le azioni della loro esistenza, anche le più banali, secondo un sapere assoluto e astratto che non ha nulla in comune con la vera saggezza e che le conduce a comportamenti distorti e incoerenti, in contrasto con il buon senso dimostrato dagli altri personaggi garanzia invece di ordine sociale e familiare. La commedia consegna all'immaginario letterario dei tipi di donne saccenti, arroganti e caricaturali che diventeranno dei punti di riferimento imprescindibili per gli autori successivi. Quando la *querelle des femmes* confluisce, a fine secolo, nella più famosa *querelle des anciens et des modernes*, Nicolas **Boileau**, nella satira *X Contro le donne* (1694), riprendendo **Giovenale**, accentua gli aspetti sarcastici della commedia di Molière e unisce in un'unica condanna l'aspirazione al sapere delle donne, indice di una corruzione dei tempi moderni, e l'abbandono del classicismo, che forniva modelli virtuosi di comportamento.

5. Dopo la codificazione secentesca, il ritratto letterario della saggezza femminile nel Settecento si confronta con sollecitazioni diverse. Da un lato la diffusione della cultura illuminista favorisce un sapere femminile più autonomo e libero da pregiudizi e ruoli codificati; le donne animano i salotti, diventano giornaliste, entrano in corrispondenza con i letterati, si interessano di scienza, studiano e scrivono di vari argomenti; nella tragedia *Le amazzoni* (1749) **Madame Dubocage**, esponente di rilievo dell'internazionale «repubblica delle lettere», rivendica l'importanza della conversazione che deve sostituire nelle donne le arti tradizionali della seduzione; si diffondono pubblicazioni, raccolte antologiche, repertori di scrittrici femminili. Dall'altro però permangono censure e resistenze anche da parte degli stessi enciclopedisti e soprattutto di Jean-Jacques **Rousseau** che nell'*Emilio* (1762) esalta i ruoli tradizionali femminili e subordina l'istruzione al rispetto dei costumi sociali e delle regole di comportamento; nella *Nuova Eloisa* (1761) la protagonista, pur ereditando alcune caratteristiche di modelli femminili di saggezza virtuosa, si immola alla fine alla maternità, identificandosi con il tradizionale ruolo di madre.

Dopo il successo della commedia di Molière, la *femme savante* è però non solo la proiezione di una realtà sociale o lo specchio di dibattiti e *querelles*, ma corrisponde a una tipologia letteraria, soprattutto nella versione caricaturale, autonoma e vitale in particolare nei testi teatrali; Carlo **Goldoni** propone nelle sue commedie e nei libretti diversi tipi di *femmes savantes* (Lena in *Amor contadino*, 1760, Erminia in *De gustibus non est disputandum*, 1754, Corallina in *La donna di governo*, 1759) che vengono ri-

dicolizzate quando esibiscono in modo maldestro e inopportuno il loro sapere.

Con la Rivoluzione e con la fine dell'*ancien régime* il tema assume ancora nuovi significati; la rivendicazione dell'istruzione e di una evasione dai ruoli tradizionali coincide con l'impegno politico e le *femmes savantes* dell'epoca sono eroine rivoluzionarie come **Madame de Roland**, autrice delle *Memorie* (1795); in Inghilterra Mary **Wollstonecraft** scrive la *Rivendicazione dei diritti della donna* (1792).

Ma al di là dell'episodio rivoluzionario che si configura come una celebrazione anche politica della nuova identità sociale della donna dell'età dell'illuminismo, il tipo tradizionale della *femme savante* perde sempre più un'identità specifica: all'alba dell'Ottocento **Madame de Staël** delinea in *Corinna* (1807) il ritratto di una donna erudita e passionale, che sfugge a definizioni univoche; nonostante la sopravvivenza di costrizioni sociali, anche se sfumate dallo straniamento geografico, la saggezza non è più una maschera sociale e non rientra in un comportamento dato, ma si configura come un patrimonio personale, che può anche essere associato ad atteggiamenti anticonformisti. Nell'opera romanzesca e autobiografica di autrici come George **Sand** e George **Eliot** si rafforza l'immagine della donna erudita come figura fuori dagli schemi, non più legata a una cultura specificamente femminile e a un'esigenza di fedeltà a comportamenti morali e etici dati, ma sempre più libera fruitrice del sapere. Nuovi ruoli sociali della donna presenti nella società borghese come l'istitutrice, la maestra, più tardi la scienziata, popolano i testi letterari, mentre continua a sopravvivere, soprattutto nella letteratura romanzesca popolare (ad es. nei romanzi di Wilhelmine von **Hillern** o in *La donna emancipata*, 1887, di Thérèse **Blanc**), in funzione moralista, la chiave di lettura sarcastica; nei romanzi citati il sapere femminile viene censurato per la sua carica rivoluzionaria e antiborghese, attraverso la proposta di figure negative di intellettuali che, dopo essersi traviate con gli studi, raggiungono la vera felicità solo nel matrimonio e quindi nel recupero di ruoli tradizionali.

6. In piena modernità, in seguito a una ridefinizione antropologica complessiva del mondo delle donne, il tema della *femme savante* suona, inevitabilmente, come citazione di un'esperienza passata e conclusa, di fronte a un universo femminile che si scompone in immagini diverse; se permangono in certi casi residui di un uso letterario parodico del termine (ad esempio in *I parenti terribili*, 1938, di Jean **Cocteau**), l'accesso al sapere delle donne in tutti i campi implica questioni che rendono troppo limitante e circoscritta la fisionomia della *femme savante*, legata alla società d'*ancien régime* con riti e ruoli fissati in rigidi stereotipi. Il profilo di formazione intellettuale che Simone de **Beauvoir** delinea nei suoi scritti, a partire dalle *Memorie di una ragazza per bene* (1958), è quello di una donna istruita che fa della cultura un'arma per conquistare un'identità autonoma e un riconoscimento nella società al di là di ruoli stereotipati e obbligati.

Virginia **Woolf** nel saggio *Una stanza tutta per sé* (1929) irride l'atteggiamento di chiusura nei confronti del sapere femminile e prende le distanze da ogni idealizzazione dell'immagine della donna che mistifica e deforma la realtà effettiva; l'autrice oppone alla rappresentazione letteraria e edulcorata del mondo, l'estrema difficoltà, scontata sempre dalle donne in tutte le epoche fino all'età contemporanea, di acquisire una formazione culturale e di ottenere un riconoscimento pubblico del proprio valore intellettuale. Il recupero di una memoria dell'esperienza intellettuale delle donne (e Virginia Woolf cita

Aphra **Been**, la prima scrittrice professionista inglese, come modello di riferimento) e la volontà di costruire un archivio della sapienza femminile percorrono tutto il Novecento; donne del passato vengono riscattate da una lettura in chiave parodica, da una idealizzazione che mistifica la realtà effettiva o vengono ricordate per il contributo dato alle scienze e alla cultura: Octavio **Paz** ad esempio ha ricostruito la vicenda di una suora messicana del Seicento, *Suor Juana Inés de la Cruz o le insidie della fede* (1982), poetessa, scienziata e filosofa, cui fu negata la possibilità di esprimersi dalle censure della società del suo tempo.

■ OPERE CITATE: Beauvoir, S. de, *Memorie di una ragazza per bene* (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958); Bijns, A., *Marika o Mary di Nijmegen* (*Marika or Mary of Nijmegen*, 1567); Blanc, T., *La donna emancipata* (1887); Boccaccio, G., *Donne famose* (*De mulieribus claris*, 1361-75); Boileau, N., *Satira X, Contro le donne* (*Satyres, X, Contre les femmes* 1694); Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano* (1528); Cocteau, J., *I parenti terribili* (*Les parents terribles*, 1938); Erasmo da Rotterdam, *Lettere* (*Opus epistolarum Des. Erasmi Roterdami*, av. 1536); Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna* (1318-20); Giovenale, D.G., *Satire* (*Saturae*, 96-127); Goldoni, C., *Amore contadino* (1760); Goldoni, C., *De gustibus non est disputandum* (1754); Goldoni, C., *La donna di governo* (1759); Gourmay, M. de, *L'ombra di Mlle de Gourmay* (*L'ombre de Mlle de Gourmay*, 1626); Hélisenne de Crenne, *Le epistole invettive di madame Hélisenne* (*Les epistres invectives de madame Hélisenne*, 1539); La Fontaine, J. de, *Discorsi a Madame de la Sablière* (*Discours à Madame de la Sablière*, 1684); La Fontaine, J. de, *Il corvo, la gazzella, la testuggine e il topo* (*Le corbeau, la gazelle, la tortue et le rat*) in *Fiabe* (*Fables* 1668-94); La Fontaine, J. de, *Poesia del Quinquina* (*Poème du Quinquina*, 1682); Madame de La Fayette, *La principessa di Clèves* (*La princesse de Clèves*, 1678); Madame de Roland, *Memorie* (*Mémoires*, 1795); Madame de Seigné, *Lettere* (*Lettres*, 1696-97); Madame de Staël, *Corinna, o l'Italia* (*Corinne, ou l'Italie*, 1807); Madame Dubocage, *Le amazzoni* (*Les amazones*, 1749, in *Recueil des oeuvres de Madame Dubocage*, 1770); Marguerite de Valois, *Memorie* (*Mémoires*, 1842); Molière, *Le donne saccenti* (*Les femmes savantes*, 1672); Paz, O., *Suor Juana Inés de la Cruz o le insidie della fede* (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fé*, 1982); Platone, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Ronsard, P. de, *Quando le figlie d'Achelois* (*Quand les filles d'Achelois*) in *Odi* (*Odes*, 1550-52); Rousseau J.J., *Emilio o dell'educazione* (*Emile ou de l'éducation*, 1762); Rousseau, J.J., *Giulia o la nuova Eloisa* (*Julie ou la nouvelle Héloïse*, 1761); Scudéry, M. de, *Artamene o il grande Ciro* (*Artamène ou le grand Cyrus*, 1649-53); Wollstonecraft, M., *Rivendicazione dei diritti della donna* (*A Vindication of the Rights of Woman*, 1792); Woolf, V., *Una stanza tutta per sé* (*A Room of One's Own*, 1929).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *L'almanacco delle donne* (1750).

Abelardo, P., *Epistole* (av. 1142); Agostino della Chiesa, *Theatro delle donne letterate* (1620); Bandiera, A., *Trattato sugli studi delle donne* (1740); Bergalli, L., *Rimatrici. Componimenti poetici delle più illustri rimatrici di ogni secolo* (1726); Fénelon, *Trattato sull'educazione delle fanciulle* (*Traité sur l'éducation des filles*, 1687); Goldoni, C., *Le virtuose ridicole* (1752); Goncourt, E. e J., *La femme au XVIII secolo* (1862); Lacroix, F. de, *Dizionario portatile delle donne celebri* (*Dictionnaire portatif des femmes célèbres*, 1769); Ladvocat, *Dizionario storico portatile* (*Dictionnaire historique portatif*, 1752); Maintenon, F. d'Aubigné, marchesa di, *Consigli alle allieve di Saint-Cyr* (*Conseils aux demoiselles de Saint Cyr*, 1857, postumo); Maintenon, F. d'Aubigné, marchesa di, *Conversazioni* (*Entretiens*, 1856, postumo); Marie de Gournay, *Il lamento delle donne* (*Le grief des dames. Oeuvre composée de mélanges*, 1626); Marie de Gournay, *Uguaglianza degli uomini e delle donne* (*Egalité des hommes et des femmes*, 1622); Sand, G., *Storia della mia vita* (*Histoire de ma vie*, 1854-55).

■ BIBLIOGRAFIA: Badinter, E., *L'amore in più. Storia dell'amore materno*, Milano, Longanesi, 1981; Covato, C., *Sapere e pregiu-*

dizio. *L'educazione delle donne tra '700 e '800*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991; *Femmes savantes et femmes d'esprit: Women Intellectuals of the French Eighteenth Century*, a cura di Roland Bonnel, Catherine Rubinger, New York-Bern-Paris, P. Lang, 1994; *Femmes savantes, savoir des femmes: du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, actes du colloque de Chantilly, 22-24 septembre 1995, études réunies par Colette Nativel, Genève, Droz, 1999; Guerci, L., *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento*, Torino, Tirrenia, vol. I, *Aspetti e problemi*, 1987, e vol. II, *La sposa obbediente*, 1988; Guidi, J. - Piéjus, M.F. - Fiorato, A.C., *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés mysogynes et aspirations nouvelles* (Castiglione, Piccolomini, Bandello), Études réunies par A. Rochon, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1980; Jordan, C., *Feminism and the Humanists: the Case of Sir Thomas Elyot's «Defence of Good Women»*, in *Rewriting the Renaissance. The Discourses of the Sexual Difference in Early Modern Europe*, edited by Ferguson, M.W. - Quilligan, M. - Vickers, N.J. pp. 242-258; Larrington, C., *Woman and Writing in Medieval Europe*, London, Routledge, 1995; Lazard, M., *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985; *Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Paris, Seatt, Tübingen, 1984; Rasy, E., *Le donne e la letteratura. Scrittrici, eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti, 1984; Ricaldone, L., *La scrittura nascosta. Donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*, Paris, Champion, 1996; Soldani, S. (a c. di), *L'educazione delle donne. Scuola e modelli di vita nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Angeli, 1991; Tarcone, F. - Bucci, S., *La condizione della donna nel XVII e XVIII secolo*, Roma, Carucci, 1983; Timmermans, L., *L'accès des femmes à la culture. Un débat d'idées de Saint-François de Sales à la Marquise de Lambert (1598-1715)*, Paris, Champion, 1993.

■ VOCI AFFINI: Conoscenza, sapere; Educazione; Emancipazione della donna; Gentildonna; Saggezza, sapienza; Salotto.

MARIASILVIA TATTI

Ferita, cicatrice. 1. La ferita è una lesione, un taglio o una lacerazione della cute o dei tessuti prodotta da agenti vulneranti con effusione di sangue. Dal verbo *ferire* derivato dal lat. *ferire* propriamente «percuotere col ferro, colpire», si è avuto l'it. *ferita*, e lo sp. *herida*. Il fr. utilizza *blesure*, derivato dal verbo *blesser* dall'ant. fr. *blecier*, a sua volta derivato dal francone *bleitjan*, col significato di «pestare» (comune all'ant. ted. *berjan*, «colpire»). L'ingl. *wound* e il ted. *Wunde* presuppongono una radice comune. Il vocabolo *cicatrice* deriva dal lat. *cicatrix* dal verbo *cingere*, propriamente «legare attorno», che indica l'annodatura o la saldatura della ferita; ma poi usato per indicare il segno che rimane sulla carne della ferita rimarginata.

2. La ferita è una modificazione evidente del corpo che può divenire, dopo la normale cura, una cicatrice, cioè rimanere sulla cute come un segno permanente. Tutte le ferite implicano una modificazione duratura e violenta della cute: in quanto celano esperienze dolorose divengono parte dei riti di iniziazione. La «scarificazione» – l'incisione e il taglio della cute alla scopo di produrre segni evidenti – è un momento significativo nei cosiddetti riti di passaggio: il taglio nella cute marca la repentinità del cambiamento dallo *status* sociale precedente a quello successivo (vedi la circoncisione nella civiltà ebraica o l'infibulazione, nelle società tribali africane). Nelle società preindustriali, la scarificazione è legata a pratiche complesse e inserita in rituali che ritornano ciclicamente: il sistema delle ferite infatti contrassegna l'età, il sesso, lo status e la provenienza sociale. In tal modo, le ferite fissano in forma stereotipa nella memoria del corpo importanti eventi della storia individuale.

3. Il tema della ferita – aperta, cicatrizzata o rimarginata – ha avuto grande fortuna nei testi della letteratura. Ci sono opere, soprattutto della tradizione epica e tragica, le

cui trame si compongono in grandissima parte di guerre, di scontri, sanguinosi duelli: in esse, le ferite dei personaggi, spesso conseguenti, ricoprono il ruolo di snodi diegetici significativi. In quanto marchio, segno immediatamente leggibile impresso sulla pelle del personaggio, la ferita è caratterizzata da una alta potenzialità semiotica e da una speciale capacità di determinazione del *plot*. Uno dei momenti topici della narrazione, il riconoscimento (*anagnorosis*) ha proprio nella cicatrice la risorsa più efficace. La più famosa tra queste si trova descritta nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) di **Omero** (e ha fornito materia a un capitolo del celebre saggio *Mimesis*, 1946, di **Auerbach**). Si tratta della cicatrice che la serva Euriclea scopre praticando ad un oscuro viandante il bagno prescritto dall'uso ospitale: ma quella è il segno che le svela l'identità del reduce Odisseo (XIX, 467-475). La cicatrice denota Odisseo, ma nello stesso tempo l'eroe significa insieme il proprio passato e il proprio futuro narrativo: il segno indelebile, la scrittura corporale, genera qui un'intera storia. In questo caso, la ferita genera la storia di un individuo e per suo tramite anche tutto un mondo narrativo, legato alle cacce compiute in età giovanile. La ferita di Odisseo è un caso di scrittura corporale, sul cui carattere univoco e risolutivo la reazione della vecchia serva non lascia alcun dubbio: essa è un «segno chiarissimo» (*sêma ariphradés*: Od., XXI, 217). Nell'*Elettra* (413 a.C.) di **Euripide**, Oreste viene riconosciuto dalla sorella Elettra grazie a una cicatrice che rinvia ad un episodio della comune fanciullezza (una battuta di caccia: vv. 571-575). La ferita scandisce i momenti essenziali della trama, rappresentando una prova per i personaggi e un'occasione per il testo di rimarcare i propri valori o il messaggio che si intende trasmettere: nell'*Alceste* (438 a.C.) di Euripide è la ferita mortale di Admeto a provocare il sacrificio della protagonista. La ferita diviene, prima che un marchio di identità, il segno evocativo della storia. Così sembra essere per il *Filottete* (409 a.C.) di **Sofocle**. Il morso del serpente è descritto quale permanente *châragma* (266 e ss.), sicché l'eroe eponimo viene emarginato dai compagni perché la sua ferita purulenta è una minaccia di contagio. In questo caso, la ferita non coincide più con il palesarsi di un'identità, ma riassume il passato del personaggio e presuppone il fatale seguito degli eventi. **Erodoto**, nel descrivere i riti funerari che gli Sciti tributano al sovrano morto, stabilisce una complementarità fra il silenzio funebre e la consuetudine a graffiarsi e a ferire i corpi. Essi ferendosi iscrivono sul proprio corpo la legge scita e compiono una celebrazione funebre (IV, 71). Lo statuto della ferita come segno (*sêma*) viene indagato da alcuni scrittori dell'antichità: essa è un marchio che rimane (**Plutarco**, *Moralia*, secc. I-II d.C.; 65d), il suo colore scuro si staglia sulla pelle (**Aristotele**, *Problemi*, sec. IV a.C.; 889b-890b), in particolare su quella del volto (Plutarco, *Moralia*, 800e). La cicatrice va rubricata sotto i segni indiziari, secondo **Sesto Empirico** (*Lineamenti pirroniani*, secc. II-III; II, 102, che la cita accanto all'esempio del fumo quale «indice» del fuoco). Un segno corporale può essere titolo d'onore per un combattente (**Luciano**, *Navigazione*, 37). Nei riti iniziatici si ritrova l'aspetto miserevole dell'iniziando, fatto turpe dalle ferite (segni totemici, fustigazioni, tatuaggi). A Sparta, i giovanetti venivano flagellati davanti all'altare di Artemis Orthia (come riportato da Plutarco, *Licurgo*, secc. I-II d.C.; XVI-XVII).

4. La ferita è una caratteristica fisica il cui riconoscimento suscita una reazione emotiva. Nell'*Anfitrione* (secc. III-II a.C.) di **Plauto**, lo schiavo Sosia ravvisa stupefatto la perfetta somiglianza tra sé e il suo doppio an-

che nelle cicatrici che ha sulla schiena (*tergum cicatricosum*). La percezione dell'identità passa attraverso il riconoscimento delle singole parti del corpo, ivi comprese le ferite sulla schiena (vv. 441-449). **Orazio**, negli *Epodi* (30 a.C.; 17, 8-10), ricorda il mito di Telefo. Costui, re combattente contro i Greci, è ferito dalla lancia di Achille con un colpo alla coscia: ma la ferita non guarisce. L'oracolo di Apollo rivela che può sanarlo solo chi lo ha ferito. Otto anni dopo, sempre afflitto dalla sua piaga, Telefo si presenta vestito da mendicante presso i Greci in Aulide e commuove il nemico Achille con le sue suppliche. Achille mette sulla ferita un po' di ruggine tolta dalla sua lancia e la ferita si chiude (fonti principali del mito sono i tragici greci, come risulta dai *corpora* frammentari di **Eschilo** ed **Euripide**). Telefo che due volte sperimentò la lancia di Achille, venendone prima ferito, e poi risanato, è ricordato da **Ovidio** nelle *Metamorfosi* (ca. 3-8 d.C.; XII, 112 e XIII, 171, 172). Negli ovidiani *Remedia amoris*, il motivo della lancia di Achille serve a veicolare la dichiarazione che lo stesso maestro che ha insegnato prima ad amare, insegna ora a guarire, e che dunque una stessa mano può dare la ferita e il soccorso (vv. 43-48). In *Tristezze* (9-12 d.C.), Ovidio esule fa delle raccomandazioni al suo libro, perché arrivi a Roma, nelle mani di Augusto, che lo ha bandito, nel momento propizio per alleviare i suoi mali: nessuno infatti può guarire la sua ferita, se non colui che l'ha inferta, alla maniera di Achille con Telefo (I, 1, 99-100). **Virgilio** nell'*Eneide* (29-19 a.C.) svolge il motivo tradizionale della ferita che non trova guarigione legandolo a un intervento farmacologico per mano divina, nell'episodio in cui il dolore della piaga di Enea viene lenito dal dittamo del monte Ida a Creta (XII, 318-429). Enea, ferito da una freccia lanciata da mano ignota, vorrebbe liberarsi del dardo confitto nel corpo strappandolo o allargando la ferita; né riesce ad aiutarlo il valente medico Iapige. Finalmente, la madre Venere si impietosisce, coglie sull'Ida il dittamo e di nascosto lo aggiunge all'acqua pronta per il lavaggio. L'effetto dell'infusione è miracoloso, il dolore cessa, il sangue si coagula e la freccia esce dalla ferita senza sforzo.

5. Un motivo destinato a grande fortuna iconografica e letteraria è quello delle ferite del Cristo. Si pensi a un soggetto molto frequentato dalla pittura medievale e rinascimentale, come quello della Deposizione. Le piaghe del Cristo ferito si dispongono ad essere una vera e propria ermeneutica, *stigmata* corporali che sono segni di una vicenda fondamentale per l'umanità, di un valore emblematico assoluto. Per questa via, le piaghe si dispongono come segni da interpretare, da raccontare come atto di devozione: i segni costituiscono una rivelazione, un'ulteriore glorificazione del corpo ferito e della sua costituzione in feticci ideali. Si pensi alla tradizione medievale delle stimmate, nella storia di **Francesco d'Assisi**. La storia delle stimmate di Francesco è raccontata nella *Vita di San Francesco* (sec. XIII) di **Tommaso da Celano** (IX) e nella *Leggenda maggiore* (1260) di **Bonaventura da Bagnoregio** (XIII). **Caterina da Siena**, ne *Il dialogo della divina provvidenza* (1378), nel *Secondo salone*, ha una visione in cui le appare la piaga aperta del costato di Cristo crocifisso. La ferita al costato è come una finestra aperta attraverso la quale l'anima vede in segreto il cuore di Gesù. Come la bocca, la ferita si fa tramite tra interiorità ed esteriorità: ciò mostra la tela di **Caravaggio** in *Incredulità di San Tommaso* (1602-03) conservata a Potsdam, in cui Cristo sforza e vince quasi la debolezza dell'apostolo, guidandogli le dita a penetrargli la ferita mentre con l'altra mano scosta la tunica, per mostrare il petto ferito. Nel madrigale CXLVI, dalla *Lira* (1608), Giovan Battista Ma-

rino si rivolge alla piaga del costato di Cristo, che chiama, con espressione desunta dal linguaggio mistico, «piaga dolce d'amore». La ferita si rivela come la «bocca» del cuore di Cristo – in quanto egli è parola di Dio fattosi carne. Il tema delle ferite di Cristo arriva sino al Pier Paolo **Pasolini** de *La passione*, in *L'usignolo della chiesa cattolica* (1958) e alla *Crocifissione* di **Testori**, contenuta nella *Suite per Francis Bacon* (II), 1965.

6. Di qualsiasi storia, vicenda o peripezia sia la traccia, il segno corporeo, la ferita tradisce con la sua iscrizione sul corpo il passato recente o remoto del soggetto: ne rinvia la presenza a una trama di accadimenti che condizionano la sua identità. La ferita marchia, rimane un segno «sovraimpresso» che continua ad offrirsi come accidente che nasconde una essenza storico-sociale. Si pensi al Re Pescatore, grande figura mitica dell'epica medievale: egli è il custode del Graal, sofferente per una ferita che non si rimargina. Nel *Perceval* (sec. XII) di **Chrétien de Troyes**, l'appellativo di Re Pescatore è spiegato col fatto che il re, essendo stato ferito in battaglia da un colpo di giavelotto tra le anche, non può montare a cavallo né cacciare tra le foreste; e allora per svagarsi si fa trasportare in barca, per pescare all'amo. Nel *Parzival* (1210) di **Wolfram von Eschenbach**, il Re Pescatore si chiama Anfortas e la sua infermità punisce una colpa. Egli è stato ferito all'inguine dalla lancia avvelenata di un pagano, in duello, mentre compiva imprese al servizio di un amore non casto, disdicevole quindi per un cavaliere addetto alla cura del Graal. In questo caso, la ferita marca un peccato, e insieme è vergogna e desiderio di morte. La piaga sempre sanguinante di Anfortas, a cui nessuna medicina ha potuto giovare, viene guarita d'incanto dalla domanda posta da Parzival, ospite al castello, sulla salute del re. Il poema è la fonte del *Parsifal* (1877-82) di **Richard Wagner**. Se la ferita è strumento di agnizione, può anche al contrario fungere da ostacolo della conoscenza: nell'*Aliscans* (XII sec.), si racconta di Guglielmo d'Orange che ritorna in patria in condizioni talmente straziate da non essere identificato da alcuno. Nella tradizione figurale cristiana la ferita può anche essere una sorta di castigo o di contrappasso o di marchio, insomma uno stigma del malvagio e del diverso: il «segnalato» che dalla Bibbia discende fino a **Dante**, o a un'opera cruciale nella storia della narrativa occidentale, il *Sir Galvano e il Cavaliere Verde* (1374) di autore ignoto, dove proprio la ferita dell'eroe non è altro che la punizione per aver nascosto la cintura prodigiosa al suo ospite. L'archetipo è sempre la figuratività dantesca (vedi Manfredi e le sue due atroci ferite di battaglia: *Purgatorio*, III). Bisogna anche ricordare il contrappasso feroce della sanguinosa nona bolgia dell'*Inferno* di Dante, in cui vengono descritti i corpi feriti e mutilati dei seminatori di scandalo e di scisma. Maometto ha il torso squarciato; Ali il volto spaccato in due; Pier da Medicina il naso troncato e una sola orecchia e parla dalla gola forata; Bertran de Born, tronco senza testa, impugna il proprio capo e parla dall'alto del suo braccio disteso. Nel *Lai* (ca. 1180) di **Maria di Francia** *Guigemar*, l'eroe è dapprima colpito, solitamente in guerra ma non solo, e viene poi accudito, consolato e medicato da una donna di cui finisce per innamorarsi. A proposito di modalità «estreme» della ferita, sul crinale tra reale e fantastico, non bisognerà dimenticare il medievale *Servizio di donna* (1255) di U. von **Lichtenstein**: l'eroe, mutilato in duello, avvolge il proprio dito mozzo in un panno di velluto e lo offre in pegno all'amata.

7. Un'ulteriore declinazione del tema è quella della ferita d'amore. Il motivo della ferita d'amore, di derivazione ovidiana, è connessa da una salda catena di immagini e

metafore di caccia da parte di Amore armato. Egli è un arciere che compie duri assalti, con armi che pungono, trafiggono e feriscono. All'aspetto feroce della signoria di Amore spietata e sleale corrisponde l'aspetto malsano del cuore-corpo ferito che langue. Negli *Amori* di **Ovidio** (20 a.C.; libro I, 1-2). Cupido è armato, sceglie le frecce destinate a trafiggere il cuore del poeta, tende l'arco e colpisce. In un contesto di lirica amorosa, sono molti i richiami alle frecce che colpiscono il cuore dell'innamorato; in particolar modo, si fa riferimento al motivo mitologico della *lancia di Achille* (ovvero della *lancia di Peleo*, suo padre: poi passata in eredità ad Achille). Quest'arma poteva sanare una ferita che aveva prima inferito. Occorrenze della fatidica lancia che ferisce e sana si trovano nella letteratura del Duecento: nel sonetto *A l'aire claro ho vista la pioggia dare* (vv. 9-10) di **Giacomo da Lentini** (1210-ca. 1260) e nel componimento di Jacopo **Mostacci**, *A pena pare - ch'io scaccia cantare* (sec. XIII). Il motivo torna nel poemetto *Mare amoroso* (sec. XIII), nel quale si paragona un bacio alla «lancia di Pelùs» che al primo colpo dà pene e morte e al secondo vita e allegrezza (vv. 103-108). In **Dante**, il motivo si presenta realizzato in apertura di *Inferno*, XXXI, 1-6, ma fuori del contesto amoroso: qui è la lingua di Virgilio che prima ferisce con parole irate di rimprovero, e poi dà il rimedio assolvendo alla colpa, come «solea far la lancia d'Achille e del suo padre». Nel *Trionfo d'amore* di Francesco **Petrarca** – nell'episodio in cui Cupido scaglia un dardo – Petrarca ci parla della pena del ferito d'amore, paragonato al cervo ferito, che più sollecito fugge dalla persona amata, più sente dolore la sua piaga. Sul versante fisiologico, Petrarca in una lettera delle *Familiari* (1325-66; XI, 1), svolge il motivo della ferita come momento succedaneo della morte. L'autore riconosce nella propria gamba malamente ferita l'*exemplar* della putredine corporale e si paragona a un cadavere. Egli narra la vicenda al Boccaccio: in viaggio verso Roma è colpito accidentalmente dal calcio di un cavallo che gli causa una frattura. L'odore disgustoso della ferita gli ispira delle considerazioni pensose sulla caducità umana e sulla morte, in cui campeggiano immagini di consumazione e di sfacelo fisico. In Giovanni **Boccaccio** nell'*Elegia di madonna Fiammetta* (1343-44) torna il tema della piaga d'amore. Il motivo trova ampia trattazione nelle *Rime* (1558, postume) di Giovanni **Della Casa** (sonetti XXI e XXII). Ancora torsioni amorose e surreali del tema, sulla scorta di riprese mitologiche e medievali (ricordiamo le celebri «cinque frecce» del *Roman de la Rose*, 1230-77) giungono sino al *Münchhausen* (1839) di K.L. **Immermann**, in cui il conte Oswald intende colpire un capriolo e invece ferisce Lizbeth, finché i due non si innamorano. Uno dei moduli narrativi più diffusi è poi quello che si riassume nella sequenza: ferita → cura → innamoramento. Nel celebre episodio dell'*Orlando furioso* (1516-32) di Ludovico **Ariosto**, Angelica dopo lungo fuggire vari cavalieri innamorati, cade infine innamorata del giovane Medoro, il saraceno ferito da lei curato. La donna è seduta al fianco di Medoro, ferito e privo di sensi; così mentre cura la ferita del giovane sente in lei aprirsi nel cuore la ferita d'amore. In *Angelica*, contenuto ne *La Galeria* (1620) di **Marino**, torna il concetto della ferita d'amore proprio in riferimento all'episodio ariostesco. La situazione di sensuale erotismo è moltiplicata dal gioco retorico e concettoso della «piaga d'amore». È il languido abbandono del ferito Medoro a «ferire» l'interiorità della donna («ferita da l'altrui ferita»), a farla innamorare. All'atto del curare da parte della donna corrisponde specularmente l'atto di ferire del giovane – anche se è la donna

che agisce («la piaga sua chiudo e risano»), mentre il giovane è oggetto esclusivamente passivo.

8. La ferita non è un motivo inerte, bensì un vero «nucleo» dispositivo della trama. Si pensi alla funzione fatale che spetta alla ferita velenosa nel duello finale dell'*Amleto* (1600-01) di William **Shakespeare** o al valore di sigillo simbolico che ha l'accecamento del duca di Gloucester nel *Re Lear* (1605-06). Il tema torna più volte nel teatro shakespeariano; ad es. nella commedia *Tutto è bene quel che finisce bene* (1602-03; atto IV, scena 5), Lafeu, un vecchio signore, dichiara al buffone che una ferita nobilmente ricevuta è una «buona livrea di gloria». Come segno sociale, dunque, le ferite rimarginate o cicatrizzate possono simbolizzare – almeno negli uomini – forza e coraggio, in quanto rinviano ad altri fisici nel passato o ad eroiche prestazioni in guerra. Un motivo affine è quello dello «sfregio», la ferita da taglio ricevuta in un duello (per lo più sulla guancia) e la cicatrice che ne consegue. In *Rinconete e Cortadillo* una delle *Novelle esemplari* (1613) di Miguel de **Cervantes**, che racconta di una setta di malandrini operante a Siviglia, c'è il motivo dello «sfregio» fatto per marcare e offendere: in questo caso, recare sul volto una cicatrice una ferita è un marchio di infamia e rappresenta un castigo per se stessi e un monito per gli altri. Si pensi al Satana sfregiato del *Paradiso perduto* (1667) di John **Milton**. Lo stigma a forma di croce in *La devozione della Croce* (1633) di Pedro **Calderón de la Barca** consente a Curzio di riconoscere il figlio Eusebio. Questa precisione estrema nella descrizione del corpo straziato, che si rifà al principio classico (e segnatamente omerico) della *enárghēia*, non smetterà nei secoli a venire di costituire un'opzione stilistica privilegiata. Tra gli altri esempi, senza dimenticare la ferita di Don Chisciotte per difendere Dulcinea, da cui principierà la sua follia cavalleresca (Cervantes, *Don Chisciotte*), citiamo la *Caccia alle pulci* (1573) di Mathias **Holtz-wart** e Johannes **Fischart** in cui il tema della ferita è connesso all'animale; motivo che torna nel poema pastorale *Atis e Camilla* (1760) di **Creutz**, che narra dapprima la ferita inferta da Atis a un cervo, che provoca sdegno in Camilla, e poi quella che un serpente procura a costei, e che all'altro offre la maniera per provare il proprio amore e conquistarla, succhiandole il sangue che sgorga dalla pelle. Una ferita può svelare, ma anche ingannare: essere, cioè, non vera, o almeno non letale come si crede. In *Zadig* (1749) di **Voltaire** si sparge la diceria che il protagonista è divenuto guercio in seguito a una ferita, e la sua fidanzata gli preferisce un altro: quando egli torna dalle sue battaglie, è già troppo tardi. L. **Sterne**, in *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (1767), dedica molte pagine alla ferita che zio Toby ha contratto nella battaglia di Namur, e che di fatto continua a strutturare la sua esistenza sedentaria e ossessiva, inducendolo a passare il tempo fra mappe di fortificazioni e strumenti di guerra di ogni sorta sistemati nella sua camera, e a tornare infine sul luogo del trauma bellico col fido caporale Trim.

9. La ferita costituisce l'occasione ispirativa della scrittura dell'ode di Ugo **Foscolo** *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* (1802), ricca di riferimenti mitici connessi, come il *topos* di Venere ferita. Il motivo della ferita come promozione dell'ispirazione poetica, così come il pelli-cano nutre del proprio sangue la prole, torna nelle *Notti* (1835) di Alfred de **Musset**. Una funzione simbolica e paradigmatica della ferita è quella che le assegna un legame con il carattere del personaggio; sicché il legame corpo-carattere diviene valenza sia estetica che etica. La ferita diviene allora un traslato che indica un male inte-

riore. In questo senso, l'Achab del *Moby Dick* (1851) di Hermann **Melville**, orrendamente mutilo in volto e amputato di una gamba, ne costituisce un mirabile esempio. Ne *I Borboni di Napoli* (1862) di Alexandre **Dumas**, il ritratto di Nelson è incentrato sulla descrizione delle sue ferite di guerra: egli, dopo aver perduto in battaglia un occhio e un braccio, nel '98 riceve una terribile ferita che gli fa scendere la pelle della fronte sino alla bocca. Egli per coprire la ferita porta una fascia nera sul volto (Libro II, cap. VII). Il motivo della fascia che ricopre l'occhio è tipico marchio degli uomini di mare e in particolare dell'iconografia consueta dei pirati. Altre occorrenze del tema riguardano un importante campo tipologico connesso alla figura del reduce di guerra. *Il Colonnello Chabert* (1832) di Honoré de **Balzac** presenta un ufficiale dato per morto da dieci anni che fa ritorno a Parigi, miracolosamente guarito da un'orribile ferita al cranio: ma verrà respinto dalla città e lasciato a un destino di reiezione sociale. Il tema della ferita misteriosa appare in un altro racconto balzacchiano, *Una passione nel deserto* (1830), del quale è protagonista un soldato napoleonico abbandonato in Africa e la sua mutilazione di misteriosa origine. Ne *Le avventure di Oliver Twist* (1838) di Charles **Dickens** la ferita segue al tentativo di effrazione da parte del protagonista. Proprio perché immette l'individuo in una condizione di passaggio, sulla soglia fra la vita e la morte, la ferita si connette al motivo della confessione in punto di morte, allo svelamento di una verità nascosta: in *Mcyri* (1840) di M.J. **Lermontov** il giovane e misterioso eroe decide di sfatare il mistero che lo avvolge solo dopo essere stato ferito a morte da una feroce pantera. Una precisa tipologia è la ferita soprannaturale, che compare nelle *Ballate* (1851) di János **Arany**: davanti alla salma di Benedetto Bárczy sfilano tutti i possibili colpevoli, e la piaga ricomincia a sanguinare quando giunge la fidanzata che così viene condannata senza appello (*Chiamata al cadavere*). Per converso, il personaggio di Bazarov in *Padri e figli* (1862) di I.S. **Turgenev** vorrebbe curare un tifico, ma si infetta per non aver cauterizzato la ferita e ne muore. Nell'idillio campestre *La piccola ereditiera dei canneti* (1868) di Júlio **Diniz**, torna il motivo della ferita come causa amorosa: Henrique, il protagonista ferito, accetta le profferte di Cristina, in un primo tempo respinta, proprio grazie alle sue medicazioni. La ferita segna un punto di svolta del racconto, quello in cui un personaggio si appressa alla morte o comincia lo sfacelo generale: come ne *L'ammazzatoio* (1876) di Émile **Zola**, la cui spirale negativa si origina da un incidente sul lavoro di Copeau; o nell'inquietante primo tassello della «Patologia sociale» di Abel Alácio de **Almeda Botelho**, *Il barone di Lavos* (1891), che «precipita» dopo la ferita riportata in duello dal protagonista: la moglie e il suo efebo avranno modo di conoscersi e innamorarsi durante la sua convalescenza, dandogli il dolore più forte. Si ricordi anche la ferita del principe Andrej in *Guerra e pace* (1863-69) di Lev **Tolstoj**. In *Nella vecchia Virginia* (1887) di Thomas Nelson **Page**, la ferita è stimolo a una passione tra una gentildonna sudista e un ufficiale nordista; così anche ne *La campana sommersa* (1896) di Gerhart **Hauptmann**, che vede l'eroe Enrico colpito da folletti pagani e poi curato da una fanciulla di cui s'infatua.

10. Le conseguenze del ferimento, riscontrabili in visioni, allucinazioni, ricordi, dolori, incapacità di muoversi, costituiscono il movente principale del *Notturmo* (1916) di Gabriele **D'Annunzio**, scritto in stato di cecità dovuta a una ferita subita in volo. In *Tre soldati* (1921) di John **Dos Passos**, uno dei personaggi decide di abbandonare la guerra e di abbracciare la propria antica passione per

la musica solo in seguito a una ferita che gli viene inferta in un combattimento. Ne *Il berretto a sonagli* (1917) di Luigi **Pirandello**, uno sfregio sulla fronte emblemizza una incrinatura del soggetto borghese, una sua difficoltà a stare al mondo e ad accettarne la «pupazzata». In *Demian* (1919) di Hermann **Hesse**, il personaggio di Sinclair, ferito, ha in ospedale una allucinazione, in cui gli pare di ascoltare da vicino le parole sentenziose e profonde del suo «demone» Demian. Su un versante più surreale, il personaggio di Roberto Coracaglia, protagonista del racconto *Il mar delle blatte* (1939) di Tommaso **Landolfi**, uscendo da una bottega di barbiere, mostra al padre una grande ferita al braccio da dove escono oggetti e cose strane, tra cui un verme, che rappresenta il suo *alter ego*. *La fine di Sigfrido* (1934) di Jean **Giraudoux** è una sorta di tortura letale che si consuma nella doppia lacerazione del protagonista, quella fisica e quella politica.

11. La ferita del sopravvissuto, afflitto dalla «nevrosi di guerra in tempo di pace», con carni lacere e animo traumatizzato, è presente nella narrativa dei due dopoguerra mondiali; così ne *L'amante di Lady Chatterley* (1928) di David Herbert **Lawrence**: Clifford è rimasto paralizzato in seguito a una ferita di guerra; così anche in altri romanzi come *Il sole sorge ancora* (1926) di Ernst **Hemingway**, *Viaggio al termine della notte* (1932) di Louis-Ferdinand **Céline**, *L'età incerta* (1953) di L.P. **Hartley**. Un altro motivo significativo è quello della ferita finta, mendace. Nei *Peccati di Peyton Place* (1956) di **Metalious**, Norman Page torna nella sua provincia con piaghe prodotte artatamente e medaglie posticce: in realtà è stato congedato solo in quanto psicotico. Rivisitazione parodica del tema si trova in *Storie da calendario* (1959) di Bertolt **Brecht**. Lo scrittore manipola ironicamente la sublime leggenda apologetica di Socrate: una spina che penetra nella carne e procura un taglietto al piede è il vero, domestico, minimo, motivo della mancata fuga del filosofo. Il motivo della ferita soprannaturale torna ne *La ferita luminosa* (1954) di Josep Maria de **Sagana**. In *Durant. Un poema dell'età virile* (1920) di R. **Borchardt**, l'amore sgorga dalle cure di una vedova per una ferita; in *Addio alle armi* (1929) di Hemingway, l'ospedale funge da teatro della passione tra Henry ferito e l'infermiera Catherine. La ferita come motivo di incontro amoroso torna anche nell'ultimo episodio della saga dell'agente 007, scritta da Ian **Fleming**: *Si vive solo due volte* (1964).

12. Ne *Il visconte dimezzato* (1952) di Italo **Calvino**, un'estesa cucitura dell'enorme ferita consente la sopravvivenza del visconte Medardo, tagliato a metà verticalmente da una cannonata nemica. L'uomo dimezzato è diventato così, a causa della ferita, un doppio fantastico, in cui le due metà asimmetriche conducono una vita propria. Solo alla fine del racconto, le due metà verranno messe insieme dal dottore con una stretta fasciatura. In questo caso, la ferita allude a una scissione del corpo e della mente: un trauma non solo fisiologico ma anche psicologico. Il personaggio di Vaughan, in *Crash* (1973) di J.G. **Ballard**, scatta alle vittime di incidenti stradali e alle loro ferite, segni visibili e indelebili dell'impatto, una serie di fotografie che vanno poi a costituire un archivio fotografico personale. Il corpo lesionato dall'incidente diventa per lui un motivo di eccitazione sessuale (dal romanzo è stato tratto l'omonimo film di David **Cronenberg**, 1996). Il corpo ferito è l'oggetto delle *performances* degli artisti della cosiddetta *Body art*. Il termine viene usato per la prima volta nel 1969 per segnalare gli interventi degli artisti newyorkesi Vito **Acconci** e Jan **Wilson**.

Ma già nel 1965, un gruppo di artisti austriaci, gli Azionisti viennesi, ricorrono alla crudeltà verso il proprio corpo ferendosi con rasoi e mettendo in scena cerimoniali pagani, riti tribali e cerimonie di trasformazione cruenta. Gli artisti agiscono in modo cruento sul proprio corpo con tagli, ferite, abrasioni o si fanno ritrarre in fotografie che mostrano le loro cicatrici, i lividori e le tumefazioni che si sono inflitte. Il corpo diventa così il supporto, la superficie artistica su cui si incidono gli avvenimenti, le sconfitte, le sofferenze dell'esistenza.

13. Per il suo grande impatto segnico «visivo», la ferita occupa un ruolo significativo nel cinema, soprattutto come «violazione» del corpo che rivela o nasconde l'interiorità di un personaggio. A parte i feriti a vario titolo che occupano le scene dei film di guerra o d'avventura (il filone western o noir o poliziesco), occorre ricordare le molteplici pellicole che hanno come protagonista Frankenstein (tratte dal romanzo di Mary **Shelley**), che esibisce suture e cicatrici su un volto deturpato (ricordiamo Bela Lugosi protagonista nel film e De Niro nel recente film di **Branagh**). Sono da ricordare anche le ferite lasciate sul collo delle vittime dai vampiri negli innumerevoli film sul tema (da *Nosferatu* di **Murnau** al *Dracula* di Francis Ford **Coppola**, passando per *Nosferatu* di Werner **Herzog**, con Klaus Kinski). Un altro celebre personaggio è «Scarface», ovvero «lo sfregiato», il boss mafioso che reca anche a livello esteriore i segni della sua deformità morale: in due versioni, la prima di Howard **Hawks** (1932) e la seconda di Brian **De Palma** (1983), con Al Pacino. In *Barry Lyndon* (1975) di Stanley **Kubrick**, tratto dall'omonimo romanzo di William **Thackeray**, la ferita in duello chiude per sempre la carriera dell'avventuriero, che rimarrà in seguito a quella ferita menomato per sempre. Ne *Lo zoo di Venere* (1985) di Peter **Greenaway**, una lunga cicatrice lungo tutto il fianco destro di uno dei gemelli Deacon (la traccia che porta la protagonista femminile ad una inquietante scoperta: i suoi due amanti, Eric e Brian Deacon, un tempo erano gemelli siamesi. Un altro volto sfigurato è quello del solitario Justin McLeod nel film *L'uomo senza volto* (1993) di Mel **Gibson**. Il tema della ferita mortale inferta dall'arma da fuoco torna ne *Il mestiere delle armi* (2001) di Ermanno **Olmi**, che racconta il tragico destino del condottiero di ventura Giovanni de' Medici, che muore in seguito a una ferita andata in cancrena (la storia è stata raccontata in *Giovanni dalle bande nere*, 1857, di Luigi **Capranica**).

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Aliscans* (sec. XII); *Sir Galvano e il cavaliere verde* (*Sir Gawayne and the Green Knight*, ca. 1374).

Almeda Botelho, A.A. de, *Il barone di Lavos* (*O Barão de Lavos*, 1891); Arany, J., *Ballate* (*Balladak*, 1851); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Aristotele, *Problemi* (sec. IV a.C.); Auerbach, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946); Ballard, J.G., *Crash* (1973); Balzac, H. de, *Il Colonnello Chabert* (*Le Colonel Chabert*, 1832); Balzac, H. de, *Una passione nel deserto* (*Une passion dans le désert*, 1830); Boccaccio, G., *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-44); Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore* (*Legenda maior*, 1260); Borchardt, R., *Durant. Un poema dell'età virile* (*Der Durant. Ein Gedicht aus dem männlichen Zeitalter*, 1920); Branagh, K., *Frankenstein*, cinema (1994); Brecht, B., *Storie da calendario* (*Kalendergeschichten*, 1959); Calderón de la Barca, P., *La devoluzione della Croce* (*La devoción de la Cruz*, 1633); Calvino, I., *Il visconte dimezzato* (1952); Capranica, L., *Giovanni delle Bande Nere* (1857); Caravaggio, *Incredulità di San Tommaso*, pittura (1602-03); Caterina da Siena, *Dialogo della divina provvidenza* (1378); Céline, L.F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-

15); Cervantes, M. de, *Rinconete e Cortadillo* (*Rinconete y Cortadillo*) in *Novelle esemplari* (*Novelas Ejemplares*, 1613); Chrétien de Troyes, *Parsifal* (*Perceval*, sec. XII); Coppola, F.F., *Dracula*, cinema (*Bram Stoker's Dracula*, 1992); Creutz, G.P., *Atis e Camilla* (1760); Cronenberg, D., *Crash*, cinema (1996); D'Annunzio, G., *Notturmo* (1916); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Della Casa, G., *Rime* (1558, postumo); De Palma, B., *Scarface*, cinema (1983); Dickens, C., *Le avventure di Oliver Twist* (*The Adventures of Oliver Twist*, 1838); Diniz, J., *La piccola ereditiera dei canneti* (*A Morgadinha dos Canaviais*, 1868); Dos Passos, J., *I tre soldati* (*The Three Soldiers*, 1921); Dumas, A., *I Borboni di Napoli* (*Les Bourbons de Naples*, 1862); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Euripide, *Alceste* (438 a.C.); Euripide, *Elettra* (413 a.C.); Fleming, I., *Si vive solo due volte* (*You only Live Twice*, 1964); Foscolo, U., *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* (1802); Giacomo da Lentini, *A l'aire claro ho visto la pioggia dare* (av. 1260); Gibson, M., *L'uomo senza volto*, cinema (1993); Giraudoux, J., *Fine di Sigfrido* (*Fin de Siegfried*, 1934); Greenaway, P., *Lo zoo di Venere*, cinema (1985); Guillaume de Lorris-Jean de Meung, *Romanzo della Rosa* (*Roman de la Rose*, 1230-77); Hartley, L.P., *L'età incerta* (*The Go-Between*, 1953); Hauptmann, G., *La campana sommersa* (*Die versunkene Glocke*, 1896); Hawks, H., *Scarface*, cinema (1932); Hemingway, E., *Addio alle armi* (*Farewell to Arms*, 1929); Hemingway, E., *Il sole sorge ancora* (*The Sun Also Rises*, 1926); Herzog, W., *Nosferatu*, cinema (1978); Hesse, H., *Demian* (1919); Holtzwardt, M. - Fischart, J., *Caccia alle pulci* (*Flo Hatz*, 1573); Immermann, K.L., *Münchhausen* (1839); Kubrik, S., *Barry Lyndon*, cinema (1975); Landolfi, T., *Il mar delle blatte* (1939); Lawrence, D.H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928); Lermontov, M.J., *Mcyri* (1840); Lichtenstein, U. von, *Servizio di donna* (*Frauen dienst*, 1255); Luciano, *Navigazione* (sec. II d.C.); Maria di Francia, *Lais* (ca. 1180); Marino, G.B., *Angelica* in *La Galeria* (1619); Marino, G.B., *La lira* (1608); Melville H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Metalious, G., *I peccati di Peyton Place* (*Peyton Place*, 1956); Milton, J., *Il paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Mostacci, J., *A pena pare - chio saccia cantare* (sec. XIII); Mostacci, J., *Mare amoroso* (sec. XIII); Murnau, F., *Nosferatu*, cinema (1922); Musset, A. de, *Notti* (*Nuits*, 1835); Olmi, E., *Il mestiere delle armi*, cinema (2001); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Epodi* (*Epodon liber*, 30 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Amori* (*Amores*, 20 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Tristezze* (*Tristia*, 9-12 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Rimedi d'amore* (*Remedia Amoris*, ca. 1 a.C.-1 d.C.); Page, T.N., *Nella vecchia Virginia* (*In Old Virginia*, 1887); Pasolini, P.P., *La passione in L'usignolo della chiesa cattolica* (1958); Petrarca, F., *Familiari* (*Familiares o Familiarium rerum libri*, 1325-66); Petrarca, F., *Trionfi* (*Triumphs*, 1340-74); Pirandello, L., *Il berretto a sonagli* (1917); Plauto, *Anfitrione* (*Amphitruo*, secc. III-II a.C.); Plutarco, *Licurgo* (secc. I-II d.C.); Plutarco, *Moralia* (secc. I-II d.C.); Sagana, J.M. de, *La ferita luminosa* (*La ferida lluminosa*, 1954); Sesto Empirico, *Lineamenti pirroniani* (*Ipotiposi pirroniane*, secc. II-III); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Tutto è bene quel che finisce bene* (*All Is Well That Ends Well*, 1602-03); Shelley, M.W., *Frankenstein o il Prometeo moderno* (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818); Sofocle, *Filottete* (409 a.C.); Sterne, L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, 1767); Testori, G., *Crocifissione in Suite per Francis Bacon* (1965); Thackeray, W.M., *Le memorie di Barry Lyndon* (*The Memoirs of Barry Lyndon Esquire by Himself*, 1844-56); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1863-69); Tommaso da Celano, *Vita di San Francesco* (*Vita prima Sancti Francisci*, sec. XIII); Turgenev, I.S., *Padri e figli* (1862); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Voltaire, *Zadig o il destino* (*Zadig ou la destinée*, 1749); Wagner, R., *Parsifal*, musica (1877-82); Wagner, R., *Tristano e Isotta*, musica (*Tristan und Isolde*, 1859); Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (1210); Zola, E., *L'ammazzatoio* (*L'Assommoir*, 1876).

■ **ALTRE OPERE:** Opere anonime: *Cantare dei Nibelunghi* (*Nibelungenlied*, ca. 1200).

Achille Tazio, *Le avventure di Leucippe e Clitofonte* (secc. II-III); Alemán, M., *Guzmán di Alfarache* (*Vida del pícaro Guzmán*

de Alfarache, 1599-1604); Anzengrüber, L., *Il contadino spergiuro* (*Der Meineidsbauer*, 1871); Arnim, L.A. von, *L'invalido pazzo del Forte di Ratonneau* (*Der tolle Invalide vom Fort Ratonneau*, 1818); Bartók, B., *Il mandarino meraviglioso*, musica (*A csodálatos mandarin*, 1926); Bataille, G., *Le lacrime di Eros* (*Les larmes d'Eros*, 1961); Bernanos, G., *La grande paura dei benpensanti* (*La grande peur des bien-pensants*, 1931); Blasco Ibáñez, V., *La capanna* (*La barraca*, 1899); Blok, A.A., *La Rosa e la croce* (1915); Boito, C., *Il collare di Budda in Senso* (1883); Bousquet, J., *Non fa abbastanza scuro* (*Il ne fait pas assez noir*, 1932); Bruckner, F., *Gioventù malata* (*Krankheit der Jugend*, 1928); Čechov, A.C., *Il duello* (1892); Char, R., *Animale ferito* (*Brute Blessée*) in *La parete e la prateria* (*La paroi et la prairie*, 1952); Creutz, P.G., *Atis e Camilla* (1760); Cruls, G., *L'Amazonia misteriosa* (*A Amazônia misteriosa*, 1925); D'Annunzio, G., *Ditirambo I - Romae Frugiferae dic. in Alcyone* (1903); D'Annunzio, G., *Ditirambo IV in Alcyone* (1903); D'Annunzio, G., *Il fanciullo in Alcyone* (1903); De Roberto, F., *I Vicerè* (1894); De Roberto, F., *Il passato in Documenti umani* (1888); Delavrancea, S.B., *Tramonto* (1909); Drosinis, *L'erba d'amore* (1888); Dumas, A., *La regina Margot* (*La reine Margot*, 1845); Dygasinski, A., *Le feste della vita* (1901); Euripide, *Elettra* (413 a.C.); Flaiano, E., *Tempo di uccidere* (1947); Freiligrath, F., *Il poeta emigrato* (*Der ausgewanderte Dichter*, 1838); Gautier, T., *Capitan Fracassa* (*Le capitain Fracassa*, 1863); Goethe, J.W., *Aquila e colomba* (*Adler und Taube*, 1773); Goethe, J.W., *Pandora* (1808); Guidi, A., *Endimione* (1681); Hemingway, E., *Isole nella corrente* (*Islands in the Stream*, 1970); Heyse, P. von, *L'arrabbiata* (1855); Jacobsen, J.P., *Niels Lyhne* (1880); Kalidasa, *Vikramorvasi* (secc. IV-V); Keats, J., *Endimione* (*Endymion*, 1818); Kipling, R., *La luce che si spense* (*The Light that Failed*, 1891); Kleist, H. von, *Il terremoto in Cile* (*Das Erdbeben in Chili*, 1807); Kleist, H. von, *Pentesilea* (*Penthesilea*, 1808); Koyo, *Il demone dorato* (1897); Lagerkvist, P., *Angoscia* (1916); Lawrence, D.H., *La coccinella* (*The Ladybird*, 1923); Levi, P., *Se questo è un uomo* (1947); Lussu, E., *Un anno sull'altipiano* (1938); Luzi, M., *Durissimo silenzio in Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994); Machado, A. - Machado, M., *Juan De Mañara* (1927); Maeterlinck, M., *Arianna e Barbablu* (*Ariane et Barbebleu*, 1902); Mauriac, F., *Galigai* (1952); Meyer, C.F., *La tentazione del marchese di Pescara* (*Die Versuchung des Pescara*, 1887); Molière, *Don Garzia di Navarra o il Principe geloso* (*Don Garcie de Navarre, ou le Prince jaloux*, 1661); Montale, E., *Non recidere forbice quel volto in Le occasioni* (1939); Negri, A., *Stella mattutina* (1923); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Pérez Galdós, B., *Angel Guerra* (1891); Petrović, *La quaglia nella mano e altre simili storie* (1948); Poliziano, A.A., *Le stanze per la giostra* (1494); Raspe, R., *Le avventure del Barone di Münchhausen* (*Singular Travels, Campaigns and Adventures of Baron Munchhausen*, 1785); Rawlings, M., *Il cucciolo* (*The Yearling*, 1938); Righi Stern, M., *Il sergente nella neve* (1953); Saba, U., *Dopo la giovinezza in La serena disperazione* (1913-15); Saba, U., *Il melancolico in I prigionieri* (1924); Sagana, *La ferita luminosa* (*La ferida lluminosa*, 1954); Scott, W., *Guy Mannering* (1815); Sestini, B., *Pia de' Tolomei* (1822); Shiga, N., *A Kinokaki* (1917); Soffici, A., *La ritirata del Friuli* (1919); Sofocle, *Elettra* (409 a.C.); Tabucchi, A., *Tristano muore* (2004); Tasso, T., *Aminta* (1573); Torre, F. de la, *Poesie* (*Poesías*, 1631); Tozzi, F., *Bestie* (1917); Ungaretti, G., *La pietà in Sentimento del tempo* (1933); Valle-Inclán, R. del, *I crociati della causa* (*Los cruzados de la causa*, 1908); Weiss, E., *Il testimone oculare* (*Der Augenzeuge*, 1938); Wilcock, R.J., *La ferita in Lo stereoscopio dei solitari* (1972); Witkiewicz, S.I., *Insaziabilità* (1930); Wycherley, W., *L'onesto mercante* (*The Plain Dealer*, 1677).

■ BIBLIOGRAFIA: Bárberi Squarotti, G., *Il tragico cristiano: da Dante ai moderni*, Firenze 2003; Boine, G., *La ferita non chiusa*, Firenze 1921; Gigliucci, R., *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, Anzio 1994; Laserra, A., *Joe Bousquet: la ferita e la parola*, Roma 1994; Lavagetto, M., *La cicatrice di Montaigne: sulla bugia in letteratura*, Torino 1992; Le Breton, D., *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, Roma 2005; Longhi, S., *Forme di mostri. Creature fantastiche e corpi vulnerati da Ariosto a Giudici*, Verona 2005; Pasi, C., *Georges Bataille: la ferita dell'eccesso*, Torino 2002; Rousset, J., *La littérature de l'Age baroque en France: Circé et le paon*, Paris 1954; Turner, V., *Segni e alterazioni corporee*, in *Enciclopedia*

delle religioni (1987), Milano 1994, vol. 2, pp. 564-570; Wilson, E., *La ferita e l'arco: sette studi di letteratura*, Milano 1956.

■ VOCI AFFINI: Assassinio di congiunti; Assassinio passionale; Battaglia; Corpo; Duello; Guerra/Pace; Malattia; Tortura; Violenza.

GIUSEPPE EPISCOPO

Festa. 1. Il termine it. *festa* nell'accezione di «celebrazione, commemorazione, festività, solennità» deriva dal lat. *fastus*, agg. (*fasti-orum* erano i giorni in cui si poteva parlare, quindi in cui si poteva pronunciare un giudizio, si teneva corte). Al termine italiano corrispondono il fr. *fête*; l'ingl. *feast, celebration, festival, festivity*; lo sp. *fiesta*; il ted. *Fest*.

Dalla cerimonia sacrale-rituale alla manifestazione di stato o politica, dal banchetto privato alla fiera popolare, la festa presenta un'estrema complessità di forme e aspetti che rendono impossibile una sua precisa delimitazione. Nelle sue diverse varianti essa mostra però alcuni caratteri distintivi che possono essere riassunti nel suo carattere sociale, ovvero nella creazione di un rapporto tra individuo e comunità attraverso rituali e simbologie, e nella sua dimensione temporale, nel senso di uno scarto tra quotidianità e tempo festivo.

2. Nel mondo greco-latino la festa ha un ruolo di primaria importanza: il gran numero di feste, legate di volta in volta a una divinità, a una fase di passaggio nel tempo cosmico o biologico, o a un avvenimento di interesse politico o sociale, presentano una varietà egualmente numerosa di forme e rituali. Stretto è il legame tra festa e letteratura, anche per il ruolo che le celebrazioni festive hanno come luogo privilegiato di produzione letteraria, dalla poesia monodica e corale al teatro. Tra le feste che troviamo in **Omero** spicca nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) la forma del BANCHETTO (v.) come quello organizzato da Alcinoos in onore di Ulisse (libro VII), interessante anche per la dettagliata descrizione delle sue fasi costitutive: l'invito alla festa e la partecipazione della comunità, il sacrificio, il canto, l'agone, le danze, tutti elementi variamente ricorrenti nelle feste greche. Il banchetto come festa privata conoscerà in seguito una codificazione ben definita nel cerimoniale del simposio, descritto in una ricca letteratura che va da un frammento di elegia di **Senofane di Colofone** (sec. VI a.C.) al *Simposio* (390/89-367 a.C.) di **Platone**. Più in generale la festa, pur senza essere il tema specifico delle varie opere, appare sempre indirettamente sullo sfondo della poesia composta per manifestazioni festive fissate dal calendario in onore degli dei, manifestazioni che possono diventare oggetto di una descrizione più o meno approfondita, a partire dall'*Inno omerico ad Apollo Delio* (sec. VI a.C.) alla poesia agonale di **Pindaro** (secc. VI-V a.C.). Una funzione tematica più esplicita assume talvolta la festa nella produzione teatrale: nelle *Baccanti* (ca. 410-406 a.C.) di **Euripide**, dove le inquietanti feste in onore di Dioniso sul Citerone si pongono in opposizione alla città di Tebe, o nell'ambiente completamente diverso delle *Tesmoforesie* (411 a.C.) di **Aristofane**, leggera e divertente raffigurazione delle donne ateniesi che celebrando le Tesmoforesie si riuniscono in assemblea per punire il loro nemico Euripide.

Di centrale importanza è anche la festa nel mondo romano, in cui l'atto festivo si stabilizza concettualmente nei termini *festum* (dalla cui forma plurale deriva l'italiano *festa*) e *feriae* (giorni di astensione dal lavoro, in onore degli dei). Tra le varie testimonianze letterarie del motivo occorre ricordare, accanto ai *Fasti* (8 d.C.) di Ovidio, poema eziologico, la continuazione della tradizione simposiale con opere come *I Saturnali* (sec. V a.C.) di **Macrobio**, in cui il dialogo s'immagina tenuto durante

i tre giorni di festeggiamenti in onore di Saturno. Opera di particolare rilievo è poi il *Satyricon* (ca. 60 d.C.) di **Petronio**, che con l'immagine grottesca della cena di Trimalcione mette in relazione la festa all'elemento funebre, diventando il modello del banchetto orgiastico tardoromano (v. anche **ORGIA**) che conoscerà numerose riprese in epoca moderna (fino alla versione cinematografica del *Satyricon* di **Fellini**, del 1969).

3. Nel medioevo la festa di corte è un elemento centrale all'interno della poesia epica, in cui viene a riflettere i valori ideali della società feudale anche attraverso riferimenti a eventi storici (si veda, nell'*Eneide* di **Heinrich von Veldeke**, il paragone tra il matrimonio di Enea e Lavinia e la festa dell'imperatore Barbarossa a Magonza, nel 1184). La festa di corte rappresenta lo spazio ideale di una socialità garantita da un complesso cerimoniale come quello narrato nell'episodio della «benedizione della spada» del giovane Sigfrido nella *Canzone dei Nibelunghi* (sec. XIII). Il tempo della festa si pone anche in opposizione a quello della guerra, le cui dinamiche vengono trasposte e neutralizzate nei tornei cavallereschi, ovvero in una dimensione in cui dominano l'ordine e il rispetto reciproco. L'importanza della festa nei romanzi del ciclo arturiano ha fatto proporre, in particolare a proposito dell'*Erec e Enide* (ca. 1170) di **Chrétien de Troyes**, l'identificazione della corte di Artù, in cui regna la «gioia», con la festa stessa. Ma la festa di corte medievale conosce anche iconografie negative, come la festa-carneficina che conclude la *Canzone dei Nibelunghi*, o versioni parodistiche come quella di *L'anello* di **Heinrich von Wittenwiler** (1410).

4. Proseguendo sulla linea tracciata nel medioevo, in epoca rinascimentale e barocca la festa diventa luogo principale di autorappresentazione delle corti europee, simbolo e specchio di un'epoca. Cifra fondamentale della festa rinascimentale e barocca è la teatralità, lo spettacolo che si esprime in tutte le sue forme, dai lavori teatrali rappresentati all'interno della festa ai «trionfi» e ai fuochi d'artificio. Se si escludono le numerose opere a carattere cronachistico, la festa come motivo letterario sembra occupare un ruolo marginale. In realtà essa è presente sullo sfondo delle opere composte appositamente per manifestazioni festive, come pure in alcune scene dell'epica cavalleresca che ricalcano cerimoniali dell'epoca quali l'ingresso trionfale (si veda, nell'*Orlando Furioso* ariostesco, 1532, l'entrata dei paladini a Parigi), mentre elementi e immagini della festa popolare e contadina vengono accolti all'interno di lavori che privilegiano il grottesco e l'iperbolico (*Gargantua* di **Rabelais**, 1532-64). Un ruolo importante assume la festa nell'opera di **Shakespeare**, con valenze anche estremamente diverse, presentando tratti sia della festa di corte che della festa popolare. Motivo particolarmente ricco di risvolti è quello della festa mascherata (*Romeo e Giulietta*, 1596, e *Molto rumore per nulla*, 1598), che confondendo le identità favorisce l'approccio amoroso, ma non mancano figure negative quali la festa turbata o interrotta, come in *Macbeth* (1606) con l'apparizione dello spettro di Banquo. Il tema della festa interrotta è d'altronde un luogo comune narrativo, presente anche nelle fiabe popolari: basti ricordare *Cenerentola*, ma anche *Rosaspina*, in cui una strega interrompe con una maledizione la festa per la nascita della bambina, entrambe note nelle versioni dei fratelli **Grimm** (in *Fiabe*, 1812-22).

5. La molteplicità di prospettive della festa shakespeariana prelude al complesso rapporto della società e letteratura borghese con la festa, di cui possiamo individuare

le prime avvisaglie nella polemica di **Lutero** contro gli abusi festivi nella lettera *Alla nobiltà cristiana di nazione tedesca* (1520). La critica alla festa come manifestazione che invita all'ozio e alla dissolutezza culmina quindi nell'Illuminismo, mentre contemporaneamente si assiste alla riscoperta, da parte di **Rousseau**, del valore sociale dell'atto festivo. Nella *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli* (1758) Rousseau teorizza una festa collettiva che trasformi la folla festante da spettatrice a attrice, mentre raffigura nella scena della vendemmia (parte V, lett. 7) della *Nuova Eloisa* (1761) una festa popolare e primitiva come luogo di socialità spontanea e felice. Le teorie rousseauiane saranno in parte tradotte con la Rivoluzione Francese in una nuova tipologia festiva le cui tracce sono percepibili anche nell'inno *Festa di pace* (1802) di **Hölderlin**, che a partire dall'evento storico della pace di Lunéville evoca una festa utopica che dovrà segnare la definitiva riconciliazione tra uomini e Dei. Già nel Settecento, tuttavia, e ancor più nei secoli successivi, la festa appare in letteratura soprattutto nella forma di festa privata che si svolge nei salotti aristocratici o borghesi. La riuscita della festa è qui indice di un rapporto armonico tra i membri della società, anche se questa armonia deve essere costruita attraverso una nuova ritualità, come quella della partita a carte nell'ambiente artigiano di *Una delle ultime sere di carnevale* (1762) di **Goldoni**. In particolare è il ballo a diventare il ritratto delle dinamiche sociali, come nelle danze minuziosamente descritte da **Tolstoj** in *Guerra e pace* (1865-69), in cui le feste danzanti, dal primo ballo in casa Rostov alla grande festa di corte a San Pietroburgo, rappresentano il polo di ordine e integrazione sociale alternativo al tumulto bellico. Innumerevoli sono nella letteratura dell'Ottocento le scene di festa da ballo, che si dà spesso come illusoria dimensione di felicità, di un ordine diverso dal quotidiano (*Madame Bovary* di **Flaubert**, del 1857). In generale prevale nell'Ottocento il motivo della festa interrotta o fallita, luogo in cui si scatena un dramma che ha origine in un rapporto conflittuale tra singolo e società. Nell'*Evgenij Onegin* (1823-1831) di **Puškin** è proprio il ballo, in cui Onegin corteggia Olga provocando lo scontro con Ljenski, a far scoppiare la crisi. La versione operistica del romanzo in versi di Puškin, composta da **Čajkovskij** nel 1879, è indicativa del significativo rapporto dell'opera con il motivo della festa, per le possibilità compositive e drammatiche che esso offre (danze, scene di massa). Tra le numerose opere in cui la festa ha un ruolo centrale ci limitiamo a ricordare *La traviata* (1853) di **Verdi** (tratta dal dramma di Alexandre **Dumas** *La signora dalle camellie*, 1852) in cui la festa, presente in tutti e tre gli atti, accompagna la parabola della relazione tra Alfredo e Violetta, fino al momento di massima distanza tra il singolo – Violetta morente nella sua stanza – e la folla che festeggia il carnevale fuori scena.

6. La distanza tra singolo e collettività festante è un nodo centrale della letteratura otto-novecentesca, e tema ricorrente nella poesia di **Leopardi** (*La sera del dì di festa*, 1820, e *Il passero solitario*, 1835). Nel *Tonio Kröger* (1903) di Thomas **Mann** il singolo a cui è negato il piacere della festa è identificato più precisamente con la figura dell'artista, incapace a unirsi alla comunità danzante che è costretto a osservare di nascosto.

Altrove abbiamo il tema del fallimento della festa, come nel caso della fiera di beneficenza nei *Demoni* (1871-72) di **Dostoevskij**, che si trasforma in manifestazione popolare dal carattere caotico e anarchico, metafora di una rivoluzione dagli esiti catastrofici. In altri casi la festa, e in particolare la festa ufficiale, di corte, è associata alla fine

di un'epoca, a un momento di crisi storica, come ne *La marcia di Radetzky* (1932) di Joseph Roth, in cui la festa del 28 giugno 1914 è turbata dalla notizia della morte di Francesco Ferdinando, o nelle numerose feste dei *Buddenbrook* (1901) di Thomas Mann, in cui aleggia un'atmosfera di morte che prelude alla fine della dinastia. Con schemi e valenze analoghe – tramonto di un'epoca, spettro della morte – sarà costruita anche la festa nel *Gattopardo* (1958) di Tomasi di Lampedusa, culminante nel valzer tra don Fabrizio e Angelica, scena chiave dell'omonimo film diretto da Visconti nel 1963. La crisi della festa sembra giungere a un punto di non ritorno, ne *L'uomo senza qualità* (1930-1952) di Musil, nell'impossibilità stessa della festa, nel grande sforzo organizzativo ma senza esito dell'«Azione parallela», il progetto di festeggiamenti in onore di Francesco Giuseppe.

7. Se da un lato proliferano in letteratura feste fallite o impossibili, dall'altro si assiste, a partire da Nietzsche, alla riscoperta della festa dionisiaca, in cui si articola a cavallo tra Ottocento e Novecento la critica al moderno. Tale festa dai caratteri orgiastici che appare come unica possibilità di esperienza collettiva del piacere diventa il punto di riferimento di una letteratura che si vuole opposta agli schemi realistico-borghesi. Emblematica in tal senso la poesia *Festa* (1907) di Stefan George, evocante una festa orgiastica che abbatte i limiti spaziotemporali attraverso una fusione dei partecipanti in un unico corpo nel nome di Dioniso. Ma l'immagine di un'ideale festa dionisiaca conosce contemporaneamente un rovesciamento ironico nell'atto unico *Baccanale* (1915) di Schnitzler, in cui l'orgia dionisiaca viene solamente prospettata, ma non realizzata, all'unico scopo di ristabilire l'ordine del matrimonio. L'immagine vitalistica della festa continua comunque a improntare la letteratura del Novecento, sebbene essa si dia soprattutto come realtà esterna e distante, testimone di una diversità, quale quella che trapela nel rituale della corrida in *Fiesta* (1926) di Hemingway. Pur nelle diversità di impostazione del motivo la festa appare quindi nel Novecento un evento inaccessibile e impraticabile, sia in forma di festa privata fallita o impossibile quale specchio di crisi storica e sociale (fino alla crudeltà del dramma *Una festa per Boris* di Thomas Bernhard, 1970), sia, e soprattutto in ambito filosofico, come radicale alterità rispetto al presente, luogo di trasgressione, di distruzione e spreco (Bataille, *La nozione di dispendio*, 1933), spazio alternativo al quotidiano borghese, nel quale tutt'al più possono darsi soltanto le «ferie» (Roger Callois, *Teoria della festa*, 1940, e Horkheimer-Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, 1947).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Inno omerico ad Apollo Delio* (sec. VI a.C.); *La canzone dei Nibelunghi* (*Nibelungenlied*, 1200-1205).

Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Aristofane, *Tesmofoziause* (411 a.C.); Bernhard, T., *Una festa per Boris* (*Ein Fest für Boris*, 1970); Čajkovskij, P.I., *Evgenij Onegin*, musica (1879); Chrétien de Troyes, *Erec e Enide* (*Erec et Enide*, ca. 1170); Dostoevskij, F., *I demoni* (1871-72); Dumas, A., *La signora dalle camelie* (*La dame aux camélias*, 1852); Euripide, *Baccanti* (ca. 410-406 a.C.); Fellini, F., *Satyricon*, cinema (1969); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); George, S., *Festa* (*Fest*), in *Il settimo anello* (*Der siebente Ring*, 1907); Goldoni, C., *Una delle ultime sere di carnevale* (1762); Grimm, J. e W., *Cenerentola* (*Aschenputzel*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Grimm, J. e W., *Rosaspina* (*Dornröschen*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Heinrich von Veldeke, *Eneit* (1184); Heinrich von Wittenwiler, *L'anello* (*Der Ring*, 1410); Hemingway, E., *Fiesta. Il sole sorge ancora* (*Fiesta. The Sun also Rises*, 1926); Hölderlin, F., *Festa di pace* (*Friedensfeier*, 1802); Leopardi, G., *La sera del dì di festa* (1820); Leopardi, G., *Il passero solitario* (1835); Lutero, M., *Alla nobiltà cristiana di na-*

zione tedesca (*An den christlichen Adel deutscher Nation*, 1520); Macrobio, *I Saturnali* (sec. V a.C.); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Buddenbrook*, 1901); Mann, T., *Tonio Kröger* (1903); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-52); Nietzsche, F., *La nascita della tragedia* (*Die Geburt der Tragödie*, 1871); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio, *I Fasti* (8 d.C.); Petronio Arbitro, T.G., *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Platone, *Il Simposio* (390/89-367 a.C.); Puškin, A., *Evgenij Onegin* (1823-1831); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-1564); Roth, J., *La marcia di Radetzky* (*Radetzkymarsch*, 1932); Rousseau, J.-J., *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli* (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1759); Rousseau, J.-J., *Giulia o la Nuova Eloisa* (*Julie ou La Nouvelle Héloïse*, 1761); Schnitzler, A., *Baccanale* (*Das Bacchusfest*, 1915); Senofane di Colofone, *Frammento - Simposio* (sec. VI a.C.); Shakespeare, W., *Macbeth* (1606); Shakespeare, W., *Molto rumore per nulla* (*Much Ado about Nothing*, 1599); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1596); Tolstoj, L.N., *Guerra e pace* (1865, 1869); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958, postumo); Verdi, G., *La traviata*, musica (1853); Visconti, L., *Il Gattopardo*, cinema (1963).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence 1987; Alewyn, R. - Sälzle, K., *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, Hamburg 1959; Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Torino 1979; Bataille, G., *La nozione di dispendio* (1933), tr. it. in *La parte maledetta*, a c. di Serna, F., Torino 1992, pp. 1-22; Calame, C., *Morfologia e funzione della festa nell'antichità*, in «AION», Sezione filologico-letteraria, IV-V (1982-1983), pp. 3-23; Callois, R., *Teoria della festa* (1940), tr. it. in *Il collegio di sociologia. 1937-1939*, a c. di Hollier, D., Torino 1991; Haug, W. - Warning, R. (a c. di), *Das Fest*, München 1989; Haupt, B., *Das Fest in der Dichtung*, Düsseldorf 1989; Horkheimer, M. - Adorno, T.W., *Dialettica dell'illuminismo* (1947), tr. it. Torino 1966; Jacquot, J. (a c. di), *Les fêtes de la Renaissance*, 3 voll., Paris 1957-1975; Jesi, F. (a c. di), *La festa. Antropologia, etnologia, folklore*, Torino 1977; Kirchoff, U., *Die Darstellung des Festes im Roman um 1900*, Münster 1969; Laroque, F., *Shakespeare et la fête*, Paris 1988; López Poza, S. - Pena Sueiro, N. (a c. di), *La Fiesta*, Ferrol 1999; Núñez Rodríguez, M. (a c. di), *El Rostro y el Discurso de la Fiesta*, Santiago de Compostela 1994; Schultz, U. (a c. di), *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1988; Squarzina, L. (a c. di), *Le feste della Rivoluzione Francese da Rousseau al 1794*, Bulzoni, Roma 1990; Vetta, M. (a c. di), *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Bari 1983.

■ VOCI AFFINI: Banchetto; Carnevale; Castello; Danza; Festa nuziale; Fidanzamento; Folla, moltitudine; Matrimonio; Musica, canto; Orgia.

PAOLO SCOTINI

Festa nuziale. 1. Il tema della festa di matrimonio come rappresentazione di un rito si collega da una parte all'elemento religioso, dall'altra alla tradizione sociale alla quale appartengono gli sposi. Nella letteratura antica e sino al Settecento alla fissità del rituale corrisponde una scrittura celebrativa «per nozze» composta in occasione del matrimonio di personaggi mitologici o umani, in cui il tema coincide con specifici generi letterari nuziali. In seguito la progressiva desemantizzazione della connotazione sociale della cerimonia conduce alla perdita di sacralità del rito matrimoniale: nella letteratura moderna esso viene tematizzato autonomamente dal genere letterario, fino a divenire più che altro pretesto creativo.

2. Nell'antica lirica greca era chiamato *epitalamio* (composto da *epi-* e da *thálamos*, camera nuziale) il canto intonato dal coro nuziale presso il talamo la sera delle nozze, e veniva distinto dall'*imeneo* (da *Hyménaios*, dio delle nozze) che si cantava durante il corteo di accompagnamento della sposa in casa dello sposo; a partire dal tardo ellenismo con *epitalamio* si designò tuttavia l'intero carne nuziale. Fra i pochi testi degli epitalami greci per-

venutici i primi sono quelli lirici di **Saffo**: il 44, di spunto mitologico, è scritto per il corteo nuziale di Ettore e Andromaca (*Frammenti*, secc. VII-VI a.C.), mentre i 103-117 compongono il libro degli *Epitalami*.

Le nozze mitologiche ricorrono nella letteratura antica nelle descrizioni di feste e doni nuziali, come in quelle delle nozze fra Peleo e Teti (**Catullo**, carme 64, *Carmi*, sec. I a.C.), fra Cadmo e Armonia (**Ovidio**, *Metamorfosi*, sec. I; III, 6; IV, 563), fra Zeus ed Era (**Apollodoro**, *Biblioteca*, 150 a.C.), e le nozze cruenti di Piritoo e Ippodamia (**Omero**, *Iliade*, secc. IX-VIII a.C.; I, 262; II, 742; *Odissea*, secc. IX-VIII a.C.; XXI, 295-302) durante le quali si svolge il combattimento dei Lapiti contro i Centauri che volevano violentare la sposa e rapire le altre donne. In età ellenistica gli epitalami dedicati a persone viventi si sostituiscono a quelli mitologici e proseguono nella letteratura latina adattandosi alla tradizione dei *fecennini*, canti rustici e nuziali. **Callimaco** nell'epitalamio di *Aconzio e Cidippe* (*Aitia*, sec. III a.C.), poi ripreso da Ovidio nelle *Eroidi* (18 a.C.), illustra nella storia di una travagliata cerimonia i riti matrimoniali dell'epoca, dalle immolazioni bovine all'intonazione dell'imeneo. A testimonianza della fortuna della letteratura d'occasione nuziale in Grecia, **Dionigi di Alicarnasso** dedica un capitolo della sua *Arte retorica* (sec. I a.C.) al *Metodo degli epitalami* composti per persone viventi, mentre la tematica matrimoniale è sottesa a molti dei *carmina docta* del *Liber* (sec. I a.C.) di Catullo, nel quale i carmi epitalamici 61 e 62 uniscono elementi rituali e letterari greci e romani. Al modello lirico saffico-catulliano si aggiunge l'epitalamio epico di **Stazio** (*Le Selve*, 89-95; I, 2), spunto di composizioni tardoantiche (**Ausonio**, *Canto nuziale*, 368 d.C.) e di adattamenti cristiani, come in **Sidonio Apollinare** (*Carme XV*, 461-62). Il genere dell'epitalamio fu in voga fin verso il IX secolo.

Nella *Bibbia* si ritrova uno dei primi esempi in cui il tema della cerimonia nuziale è scisso dal genere letterario specifico: alla metafora religiosa del matrimonio come momento di unione mistica con Dio si accompagna la narrazione, nell'episodio delle *Nozze di Cana* (*Giovanni*, 2, 1-12), del miracolo del vino che Gesù compie durante una festa di sposi.

3. Nell'ambito della letteratura «di nozze», altra forma di epitalami, detti anche imenei, sono le pubblicazioni occasionali che, stampate fra il XV e il XIX secolo, includono accanto a prosa e poesia generi quali l'operetta, l'opuscolo d'arte, l'epistola. Realizzati inizialmente in latino per le nozze di membri di famiglie nobili o regnanti, si presentano come opere singole o raccolte poetiche. Fra gli autori di tali epitalami spiccano accanto ad **Ariosto** (*Epithalamium*, 1553), **Tasso** (*Rime d'occasione e d'encanto*, 1560) e ai poeti arcadici, **Spenser** (*Epitalami*, 1595) e John **Donne** (*Epitalami*, 1633).

4. Il tema della cerimonia di nozze, una volta assunta l'autonomia dal genere letterario, ha nella letteratura medievale e moderna diverse fisionomie a seconda della funzione svolta nel testo: esso può essere tema centrale della narrazione oppure trovarsi alle soglie del testo, in apertura o chiusura, secondo modalità diverse. Nel primo caso il tema ha un ruolo cardine nella narrazione: la letteratura cortese introduce ad esempio personaggi femminili e motivi spesso legati all'amore coniugale, inclusi gli stratagemmi (incantesimi, filtri d'amore) che accompagnano le vicende nuziali, come ad esempio nel *Cligès* (sec. XII) di **Chrétien de Troyes**. Nella letteratura moderna la coincidenza fra le nozze e l'aspirazione all'ascesa sociale ha esempi significativi nella *Pamela* (1740-42) di **Richardson** e nella prosa comica epitala-

mica del *Joseph Andrews* (1742) di **Fielding**, o nella commedia del *Matrimonio per concorso* (1765) in cui **Goldoni** denuncia le rigidità sociali dell'epoca e la violenza dei benpensanti in materia di matrimonio. Le commedie di Caron de **Beaumarchais** – *Il barbiere di Siviglia* (1775) e *Le nozze di Figaro* (1783), musicato da Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte nel 1786 – ruotano intorno alla serie di travestimenti ed equivoci che accompagnano il matrimonio. Nel romanzo *Un matrimonio in provincia* (1885) della **Marchesa Colombi** la contestazione del mito della donna romantica passa attraverso l'ironica storia della realizzazione del matrimonio della protagonista, dramma di un'esistenza il cui lieto fine contiene in sé la noia più mortale. Negli stessi anni **Tolstoj** spegne ogni velleità al romanzo d'amore nel racconto *La felicità domestica* (1859), in cui tutto l'ardore matrimoniale si racchiude nel pensiero della sposa al momento delle nozze («Tutto qui, dunque») e nella prospettiva del ritiro in campagna al seguito del marito. Una cerimonia di nozze mancata, i cui resti giacciono nel reliquiario di una stanza chiusa, sono invece lo spunto per *Grandi speranze* (1860-61) di **Dickens**, romanzo nella cui conclusione si trova anche l'immagine desacralizzata di un matrimonio celebrato come per caso, durante una passeggiata.

5. L'altra funzione svolta della festa di nozze è quella che si sviluppa a seconda della collocazione iniziale o finale del tema nella narrazione. Questo prevede da una parte un effetto straniante quando la posizione iniziale è antitetica al tono e alle vicende che seguono e dall'altra una funzione conclusiva a sostegno o a negazione del tradizionale lieto fine della commedia, corrispondendo a un preciso disegno dell'entelechia, del *quo tendit* della narrazione. Le nozze sono ad esempio tema d'apertura ne *La ballata del vecchio marinaio* (1798) di **Coleridge**, testo centrale della poesia romantica, dove alla celebrazione del matrimonio viene sottratto l'ospite nuziale «costretto» ad ascoltare la storia del vecchio marinaio. La scissione fra il mondo della festa che rimane sullo sfondo e quello della narrazione produce un effetto straniante, così come in *Madame Bovary* (1857) di **Flaubert** la descrizione iniziale della festa di nozze è la tappa funzionale a un percorso che conduce alla perdizione della famiglia stessa e dei suoi valori.

6. Sull'altro versante la chiusura con festa di nozze può essere finalizzata o meno a un «e vissero felici e contenti» e dare luogo sia al compimento della narrazione quanto a un inaspettato, e spesso drammatico, capovolgimento. Le storie amorose delle avventure cavalleresche, ad esempio, segnano i presupposti dell'azione e il lieto fine, come nel *Racconto del cavaliere* (1386-1400) di **Chaucer**, dove il matrimonio fra Palemone ed Emilia si celebra al termine della serie di vicissitudini che il cavaliere deve superare. Le relazioni fra cavalieri e dame tendono infatti a concludersi col matrimonio, come anche nella commedia e nella poesia rinascimentale: così nel testo anonimo de *Gli ingannati* (1531), giocato su incastri di travestimenti ed equivoci fra gli amanti, che fornirà a **Shakespeare** lo spunto per le duplici nozze finali de *La dodicesima notte* (1599-1600). Ugualmente le nozze principesche nelle *Fiabe* (1812-1822) dei fratelli **Grimm**, o il matrimonio tra il ricco proprietario del grande magazzino e la modesta commessa, che chiude il *Paradiso delle signore* (1883) di **Zola** e che rappresenta, come la scena finale del maestoso matrimonio in *Bel-Ami* (1885) di **Maupassant**, l'unione di diversi livelli sociali nella prospettiva del mondo moderno. Altrove invece il tema in chiusura della narrazione si propone come finale drammatico secondo varie modalità.

Può infatti sovvertire il disegno narrativo come ne *Le nozze di Buchenhorst* (1931) di **Hauptmann**, dove i preparativi di nozze di una coppia della ricca borghesia tedesca culminano con la fuga dello sposo subito prima della cerimonia. La festa si svolgerà comunque, senza gli sposi, divenendo occasione di sollievo per lo «scampato pericolo». Può altrimenti sviluppare il rapporto fra i temi della morte e del matrimonio, due riti di passaggio ripresi spesso dalla tragedia greca, in cui talvolta sono inseparabili, come era stato nell'*Andromaca* (415 a.C.) di **Euripide**. La coincidenza fra il giorno della cerimonia nuziale e quello del ferimento o della morte di uno degli sposi è ad esempio ne *La sposa di Lammermoor* (1819) di Walter **Scott**, dramma di rivalità familiari che si risolvono tragicamente nel giorno delle nozze quando la sposa infelice, Lucia, giunge alla follia e poi alla morte. L'opera venne musicata da **Donizetti** nella *Lucia di Lammermoor* (1835). Finale tragico è anche nella *Venere d'Ille* (1837) di **Mérimée** dove sulla scena nuziale interviene la statua di Venere a riprendersi, con gesto fatale, il suo «sposo». Nel Novecento con **García Lorca** la carica tragica è popolare di *Nozze di sangue* (1933) fa sì che lo sposo vendichi nel giorno delle nozze tutti i morti della famiglia, chiamati con la collettività a testimoniare della crisi del nucleo familiare.

7. Il tema tende sempre più a trasformarsi, a partire dal XX secolo, nella rappresentazione di un'occasione sociale nella quale emerge l'inadeguatezza del rito a contenere uno sfaldamento esistenziale e collettivo che trova nel momento nuziale lo sbocco verso la farsa tragica. *Le nozze* (1889) di **Čechov** è un atto unico nel quale la preoccupazione di fornire alle esigenze pressanti dello sposo, oltre alla dote della figlia, anche un generale fra gli invitati, porta allo scadimento assoluto quando alla fine del ricevimento il generale si rivelerà posticcio. La mostruosità degli esseri umani, reificati nel loro linguaggio, emerge pienamente qui come nel dramma di **Elías Canetti**, *Nozze* (1932), in cui il rito è ancora più frantumato e diviene occasione per una parata delle ossessioni borghesi, fra cui dominano la cupidigia patrimoniale e sessuale, in una rappresentazione della nullità sociale dei personaggi che culmina nella deflagrazione finale del terremoto. L'intreccio fra storia e vicende personali è invece centrale in *Nozze a Brownsville* (1957) di **Singer**, in cui la cerimonia di un matrimonio ebreo a New York è l'occasione per la denuncia amara della condizione disastrosa del giudaismo americano.

Il tema della festa di nozze appartiene altresì alle opere che narrano le grandi saghe di famiglie appartenenti a diverse estrazioni sociali: da una parte, ad esempio, la descrizione di arcaici rituali di nozze all'interno del ciclo romanzesco sul mondo rurale ceco di Josef **Holeček** (*Il matrimonio di Adam*, 1907), dall'altra i riti nuziali presenti nella narrativa americana che attinge all'epopea della guerra di secessione, come in *Assalonne, Assalonne!* (1936) di **Faulkner**, romanzo sospeso tra storia e leggenda, o in *Via col vento* (1936) di **Mitchell**. La storia è ancora sfondo a una storia familiare nell'ironica saga de *Le nozze del poeta* (1999), del cileno Antonio **Skármeta**, dove i preparativi di una cerimonia di nozze si svolgono fra conflitti d'inizio secolo e aspirazioni indipendentiste.

8. La rappresentazione del momento delle nozze ha trovato nell'arte europea una notevole fortuna, in particolare a partire dal XIX secolo, ispirando artisti e musicisti, fra le cui opere basti ricordare le tele di **Chagall**, la marcia nuziale di **Wagner** tratta dal *Lohengrin* (1845-47) e quella di **Mendelssohn** tratta dal *Sogno di una notte di*

mezza estate (1827-43), e *Le nozze* (1914-17) di **Stravinskij**, scena coreografica sulle nozze contadine ispirata a favole popolari russe. Fra le numerose scene cinematografiche di ricevimenti nuziali, il tema è centrale ad esempio in *Un matrimonio* (1978) di Robert **Altman**, dove il tempo di un ricevimento di nozze caotico è sufficiente tanto ad aprire uno spiraglio sulle verità nascoste e le ipocrisie di una famiglia di arricchiti americani del sud quanto a richiuderlo come se niente fosse accaduto, e nel *Padre della sposa* (1950) di Vincente **Minnelli**, ritratto familiare della media borghesia americana alle prese con le complicazioni e le preoccupazioni per la cerimonia di matrimonio di una figlia. Il testo di Lorca citato sopra ha ispirato vari adattamenti e riduzioni, fra cui il film *Nozze di sangue* (1981) di Carlos **Saura**, mentre la funzione diegetica delle nozze come soglia a un'altra storia è presente nel film di **Truffaut** *La sposa in nero* (1968), dove la scena dell'assassinio iniziale dello sposo appena uscito dalla chiesa conduce l'intera successione di vendette della vedova prematura.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Gli Ingannati* (1531); *Vangelo di Giovanni* (90-100).

Altman, R., *Un matrimonio*, cinema (*A Wedding*, 1978); Apollodoro di Atene, *Biblioteca* (sec. II a.C.); Ariosto, L., *Epithalamium* in *Carmina* (1553); Ausonio, D.M., *Canto nuziale* (*Canto nuptialis*, 368 d.C.); Beaumarchais, P.-A. Caron de, *Il barbiere di Siviglia* (*Le barbier de Séville*, 1775); Beaumarchais, P.-A. Caron de, *La folle giornata ovvero il matrimonio di Figaro* (*La folle journée ou Le mariage de Figaro*, 1783); Callimaco, *Aconzio e Cidippe*, in *Aitia* (sec. III a.C.); Canetti, E., *Nozze* (1932); Catullo, G.V., *Carmi* (*Carmina*, sec. I a.C.); Čechov, A., *Le nozze* (1889); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*, 1386-1400); Chrétien de Troyes, *Cligès* (sec. XIII); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798); Dickens, C., *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1860-61); Dionigi di Alicarnasso, *Arte retorica* (sec. I a.C.); Donizetti, G., *Lucia di Lammermoor*, musica (1835); Donne, J., *Epitalami* (*The Epithalamions. Anniversaries and Epicedes*, 1633); Euripide, *Andromaca* (415 a.C.); Faulkner, W., *Assalonne, Assalonne!* (*Absalom, Absalom!*, 1936); Fielding, H., *La storia delle avventure di Joseph Andrews e del suo amico Messer Abraham Adams* (*The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of His Friend, Mr. Abraham Adams*, 1742); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); García Lorca, F., *Nozze di sangue* (*Bodas de sangre*, 1933); Goldoni, C., *Il matrimonio per concorso* (1765); Grimm, J. e W., *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Hauptmann, G., *Le nozze di Buchenhorst* (*Die Hochzeit auf Buchenhorst*, 1931); Holeček, J., *Il matrimonio di Adam* (1907), in *I nostri* (1898-1931); Marchesa Colombi (pseud. di Maria Antonietta Torelli-Viollier), *Un matrimonio in provincia* (1885); Maupassant, G. de, *Bel Ami* (1885); Mendelssohn, F., *Sogno di una notte di mezza estate*, musica (1827-43); Mérimée, P., *La Venere d'Ille* (*La Venus d'Ille*, 1837); Minnelli, V., *Il padre della sposa*, cinema (*The Father of the Bride*, 1950); Mitchell, M., *Via col vento* (*Gone with the Wind*, 1936); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Eroidi* (18 a.C.); Richardson, S., *Pamela, o la virtù ricompensata* (*Pamela, or the Virtue Rewarded*, 1740-42); Saffo, *Frammenti* (secc. VII-VI a.C.); Saura, C., *Nozze di sangue* (*Bodas de sangre*, cinema, 1981); Scott, W., *La sposa di Lammermoor* (*The Bride of Lammermoor*, 1819); Shakespeare, W., *La dodicesima notte* (*Twelfth Night*, 1599-1600); Sidonio Apollinare, *Carne* XV (461-462); Singer, I.B., *Nozze a Brownsville* in *Gimpel l'idiota* (*Gimpel the Fool and Other Stories*, 1957); Skármeta, A., *Le nozze del poeta* (*La boda del poeta*, 1999); Spenser, E., *Epithalamion* (1595); Stazio, Publio P., *Le selve* (*Silvae*, 89-95); Stravinskij, I., *Les nocces*, musica (1914-17); Tasso, T., *Rime* (1560); Tolstoj, L., *La felicità domestica* (1859); Truffaut, F., *La sposa in nero*, cinema (*La Mariée était en noir*, 1968); Wagner, R., *Lohengrin*, musica (1845-47); Zola, E., *Il paradiso delle signore* (*Au bonheur des dames*, 1883).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Inni omerici* (*Hymni Homeric*, secc. VIII-VI a.C.).

Balzac, H. de, *Il contratto di matrimonio* (*Le Contrat de mariage*, 1834); Bataille, H., *La marcia nuziale* (*La marche nuptiale*, 1905); Benali, A., *Matrimonio al mare* (1999); Cecchi, G.M., *Gl'incantesimi* (1585); Cecchi, G.M., *La dote* (1542); Cecchi, G.M., *La moglie* (1545); Claudiano, C., *Epitalamio per Onorio e Maria* (*Epithalamium de nuptiis Honorii et Mariae*, sec. V); Col-luto, *Il ratto di Elena* (sec. V d.C.); Dryden, J., *Matrimonio alla moda* (*Marriage à la mode*, 1672); Gombrowicz, W., *Il matrimonio* (1946); Guarini, B., *Pastor Fido* (1590); Hardy, T., *Via dalla pazza folla* (*Far From the Madding Crowd*, 1874); Heywood, T., *Una donna uccisa con la dolcezza* (*A Woman Killed With Kindness*, 1603); Ibsen, H., *Quando noi morti ci destiamo* (1889); Imerio, *Himerii decamationes et orationes* (sec. IV d.C.); Loti, P., *Il matrimonio di Loti* (*Le mariage de Loti*, 1880); Marino, G., *Rime* (1602); Marziano Capella, *Le nozze di Filologia e Mercurio* (*De nuptiis Mercurii et Philologiae*, sec. V); McCullers, C., *Invito di nozze* (*Member at the Wedding*, 1946); Schiller, F., *La fidanzata di Messina* (*Die Braut von Messina*, 1803); Seneca, *Medea* (sec. I d.C.); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Shelley, M., *Frankenstein* (1818); Sidonio Apollinare, *Le nozze di Polemio e Araneola* (*Carme XV*, 461-62); Spenser, E., *Amoretti* (1595); Teocrito, *Idilli* (idillio XVIII, sec. II a.C.); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958, postumo); Verga, G., *Mastro don Gesualdo* (1889); Webster, J., *La duchessa di Amalfi* (*The Duchess of Malfi*, 1614); Welty, E., *Nozze sul delta* (*Delta Wedding*, 1946); Wyspiański, S., *Le nozze* (1901); Zola, É., *Dietro la facciata. Pot-Bouille* (*Pot-Bouille*, 1882).

■ BIBLIOGRAFIA: Brooke, C., *Il matrimonio nel medioevo*, Bologna 1991; Contades-Tsitsoni, E., *Hymenaios und Epithalamion: das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*, Stuttgart 1990; De Giorgio, M.-Klapisch Zuber, C., *Storia del matrimonio*, Roma-Bari 1996; Duby, G., *Il matrimonio medievale*, Milano 1994; Edwards, R.E. - Spector, S. (a c. di), *The Olde Daunce. Love, Friendship, Sex and Marriage in the Medieval World*, Albany 1991; Pinto, O., *Nuptialia. Saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Firenze 1971; Rush, R., *Marriage to Death: the Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994.

■ VOCI AFFINI: Anello; Banchetto; Donna angelicata; Festa; Fidanzamento; Matrimonio.

MARINA GUGLIELMI

Fidanzamento. 1. *Fidanzamento*, in it. equivalente tanto alla «promessa di matrimonio» che al «periodo che precede il matrimonio», deriva dal verbo *fidare*, cioè «consegnare una cosa utile o preziosa a persona degna di fiducia», e quindi in ultima analisi dal lat. *fides*, rimandando così alla pratica di chiedere e ottenere la donna in sposa dal padre di lei – il quale, appunto, la «affida» al fidanzato. In lat. manca un termine per descrivere l'atto; il fidanzato si definisce *sponsus*, *desponsus*, mentre la fidanzata può anche essere definita *pacta*. Per l'ingl. abbiamo una scelta di termini piuttosto ampia: nella lingua letteraria e formale il fidanzamento è *betrothal* (da *to betroth*, «fidanzare, promettere in sposa/o», per cui i fidanzati sono *betrothed*); l'ingl. comune preferisce *engagement* e *engaged*, ma i fidanzati possono essere denominati anche *fiancé* e *fiancée*, *boyfriend* e *girlfriend* o, colloquialmente, *sweetheart* (per entrambi); l'atto del fidanzare (da parte del genitore) può essere reso con *to promise*. In ted. il fidanzamento è *die Verlobung* (per fidanzato si può usare *Bräutigam*, per fidanzata *Braut*); in fr. *fiançailles* (e i fidanzati sono *fiancé* e *fiancée*); in sp. *desponsorio*, *esponsales* (per i fidanzati: *novio* e *novia*, che peraltro indicano anche i freschi sposi).

2. Uno degli schemi romanzeschi fondamentali è quello delle nozze ostacolate o rimandate: la coppia di innamorati, legati tra loro da un patto d'amore (fidanzamento

ufficiale o segreto) viene ostacolata da un oppositore, o semplicemente divisa dai capricci del destino, e dovrà superare una serie di difficili prove prima di unirsi in matrimonio – e sarà appunto la cerimonia nuziale o, nella versione tragica, il funerale comune degli amanti, a segnare lo scioglimento della trama. Attraverso i secoli e i diversi generi letterari questo schema di trama si adatta alle differenti concezioni dell'amore e del matrimonio, e l'elenco delle opere che vi ricorrono è assai lungo. Tra le moltissime coppie di fidanzati che devono attraversare molteplici peripezie per potersi unire in matrimonio, c'è l'episodio di Carite rapita dai ladroni (e liberata dal fidanzato che si unisce alla banda) nelle *Metamorfosi* (sec. II d.C.) di **Apuleio**; per il romanzo ellenistico, andranno ricordate le numerose avventure dei pastorelli protagonisti in *Dafni e Cloe* (sec. III d.C.) di **Longo Sofista** (cui si ispireranno numerosi rifacimenti, tra cui le opere musicali omonime di Jacques **Offenbach**, 1860, e Maurice **Ravel**, 1912), nonché quelle dei cugini innamorati nelle *Avventure di Leucippe e Clitofonte* (sec. IV) di **Achille Tazio**.

Il *romance* medievale si disinteressa del fidanzamento, individuando l'ambito dell'avventura e del corteggiamento nell'amore adulterino o (più raramente) in quello coniugale: con l'unica vistosa eccezione della vicenda di Tristano e Isotta (di cui esistono le diverse versioni di **Thomas d'Angleterre**, 1170, **Bérout**, sec. XII, e **Goffredo di Strasburgo**, secc. XI-XIII), i quali bevono il filtro che li innamora mentre il giovane conduce la donna in sposa a re Marco. Invece la novellistica si interessa maggiormente alle possibilità romanzesche delle nozze ostacolate o dilazionate: un caso esemplare è quello di Alatiel nel *Dcameron* (1349-51; II, 7) di Giovanni **Boccaccio**, che ci mette quattro anni a raggiungere il suo promesso sposo re del Garbo, e nel frattempo passa allegramente da un uomo all'altro e dall'una all'altra avventura. Anche Ruggiero e Bradamante, nell'*Orlando furioso* (1516) di Ludovico **Ariosto**, devono superare infiniti ostacoli prima di potersi unire in matrimonio: religioni e nazioni nemiche, ma soprattutto l'opposizione di famiglie e tutori – prima Atlante, che vuol preservare il pupillo Ruggiero dalla profezia mortale, e in seguito i genitori di Bradamante, che giudicano il futuro genero troppo umile per la fanciulla. Assai spesso tuttavia la peripezia degli innamorati viene innescata dalla presenza di un oppositore, pretendente indesiderato che mira a impedire il matrimonio e togliere di mezzo lo sposo per insidiare la virtù della sposa. Il caso certamente più celebre è quello de *I promessi sposi* (1825-27) di Alessandro **Manzoni** – e, come sappiamo, saranno necessarie pesti, rivolte, protettori potenti e tutti gli sforzi della divina Provvidenza per fermare il malvagio don Rodrigo e consentire le nozze di Renzo e Lucia. Abbiamo un lieto fine con la celebrazione delle nozze anche nella parodia del modello che ci offre Henry **Fielding** nel *Joseph Andrews* (1741): in questo caso la virtù minacciata è quella del fidanzato, concupito da ben due nobildonne, ma l'amore di Joseph e della sua fidanzata Fanny trionfa attraverso le molte peripezie e avversità. Non sempre però una Provvidenza benigna interviene a fermare i prepotenti e a consentire le nozze: in *Emilia Galotti* (1772) di Gotthold Ephraim **Lessing**, lo spietato signorotto di Guastalla uccide il fidanzato il giorno delle nozze, perciò alla protagonista non resta che la morte se vuol sottrarsi alla violenza; ma anche in *Paolina* (1865) di Igino Ugo **Tarchetti** le nozze promesse verranno impediti dal malvagio di turno, un anziano marchese, in un *tour de force* di violenza, stupri e brutalità.

Nel secondo Ottocento, l'oppositore è sempre più spesso una donna, la temibile *femme fatale* che insidia di

preferenza gli uomini altrui – mariti o appunto, più comodamente, fidanzati. È la Velleda che soffoca l'idillio tra Adele e Alberto in *Eros* (1874) di Giovanni **Verga**, la Eustacia Vye del *Ritorno del nativo* (1878) di Thomas **Hardy**, e la Vera Nestoroff dei *Quaderni di Serafino Gubbio* (1915) di Luigi **Pirandello**; rifiuta invece di seguire sino in fondo il modello la Maggie de *Il mulino sulla Floss* (1860) di George **Eliot**, rifiutandosi, quando ormai è già compromessa, di portar via il fidanzato all'amica Lucy.

3. Nella commedia classica di solito l'oppositore è uno dei due genitori, che impedisce le nozze del figlio o della figlia con quello che ritiene essere un «cattivo partito», ossia appartenente a una classe sociale inferiore, o semplicemente perché preferisce stabilire un'alleanza matrimoniale con un'altra famiglia; normalmente lo scioglimento (e il matrimonio) giunge a seguito di un'agnizione, che riporta i due giovani alla stessa classe sociale e rimuove il divieto alle nozze. È quanto accade per esempio nella *Cistellaria* e nel *Poenulus* (sec. III-II a.C.) di **Plauto**, nell'*Andria* (166 a.C.) di **Terenzio**, ma anche nelle *Etiopiche* (sec. III d.C.) di **Eliodoro di Emesa**. Il tema ha una lunga tradizione, che dalla commedia latina passa al romanzo sentimentale medievale (per esempio con la leggenda di Florio e Biancofiore, raccontata da Giovanni **Boccaccio** nel *Filocolo*, ca. 1340); arriva poi sino alla commedia rinascimentale (per esempio *La Clizia*, ca. 1520-27, di Niccolò **Machiavelli**), al romanzo pastorale (come *Il pastor fido*, 1590, di Giovan Battista **Guarini** e *Persile e Sigismonda*, 1617, di Miguel de **Cervantes**) e al romanzo moderno (per esempio *Tom Jones*, 1749, di Henry **Fielding**, o *Evelina*, 1778, di Fanny **Burney**). Una versione in chiave brillante hollywoodiana del modello è il film *Arsenico e vecchi merletti* (1944) di Frank **Capra**, in cui le nozze imminenti sono ostacolate dall'inattesa scoperta da parte del protagonista di essere il discendente di una famiglia di pazzi e maniaci: in questo caso, l'agnizione che consente il matrimonio rivelerà che il protagonista è stato adottato. Nella versione tragica, l'agnizione impedisce invece le nozze rivelando che i due fidanzati sono consanguinei: così per il divieto dell'unione tra Charles e Judith in *Assalonne, Assalonne!* (1936) di William **Faulkner** – dove però l'unione costituirebbe anche una mescolanza delle razze bianca e nera, inaccettabile per Sutpen e suo figlio Henry.

Tuttavia non sempre interviene un'agnizione a risolvere definitivamente nel bene o nel male l'opposizione paterna o tutoriale alle nozze. Basta ricordare le novelle della quarta giornata del *Decameron*, in cui «si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine», e specialmente quelle su Tancredi di Salerno (che uccide l'innamorato della figlia e le fa mangiare il cuore di lui) e su Lisabetta da Messina (i cui fratelli le uccidono l'amante, loro servitore). Invece, nelle commedie shakesperiane, i padri sono più facili a commuoversi: così il divieto di Egeo è rimosso e il finale del *Sogno di una notte di mezza estate* (1595-96) concede doppie nozze per le due coppie di protagonisti fuggiaschi. Più in generale, si tratta di un tema caratteristico del romanzo borghese, in cui l'unione di due innamorati è impedita dai genitori di uno dei due per ragioni economiche o di convenienza sociale: come accade per esempio ne *I Malavoglia* (1881, per il fidanzamento tra Ntoni e Barbara Zuppidda) e ne *Il marito di Elena* (1881) di Giovanni **Verga**, o nella novella *La ricca* (1892) di Luigi **Pirandello**.

Non sono infrequenti le contaminazioni tra i due modelli – ossia tra il matrimonio ostacolato da un pretendente prepotente, e il divieto alle nozze del genitore o del superiore, che in questo caso è lui stesso il pretendente in-

desiderato o ne appoggia le mire. In versione comica, la situazione solitamente viene risolta anche qui con un'agnizione: ne *Il barbiere di Siviglia* (1775) di **Beaumarchais**, da cui i melodrammi di **Paisiello** (1782) e Gioachino **Rossini** (1816), il conte di Almaviva e Rosina prevarranno con l'inganno sul tutore di lei, don Bartolo, che impedisce la loro unione in quanto è deciso a sposare lui stesso la ragazza; mentre nel successivo *Matrimonio di Figaro* (1784, da cui Lorenzo **Da Ponte** e Wolfgang Amadeus **Mozart** trassero le celeberrime *Nozze di Figaro*, 1786) è Almaviva ad appoggiare le pretese di Marcellina su Figaro perché lui stesso si è incapricciato di Susanna, e la situazione verrà risolta solo con la scoperta che Marcellina è la madre naturale di Figaro. Lieto fine e matrimonio anche per Lady Rowena e Ivanhoe, nonostante l'opposizione paterna giustificata dalle mire politiche, in *Ivanhoe* (1820) di Walter **Scott**.

Come esempio di versione tragica dello schema, possiamo citare *Il danno* (1991, da cui è stato tratto l'omonimo film di Louis **Malle**, 1992) di Josephine **Hart**, in cui una torbida passione tra una donna e il padre del suo fidanzato causa morte e disperazione per tutti e tre.

4. Una variante importante del divieto paterno alle nozze è quella dell'amore tra i figli di due famiglie nemiche – e si tratta di una variante quasi immancabilmente tragica. Nell'immaginario mitologico classico, una simile sventura tocca a Piramo e Tisbe, come ci viene raccontato da **Ovidio** nelle *Metamorfosi* (ca. 3-8 d.C.; 1, IV): recatosi sul luogo dell'appuntamento con l'amata, Piramo ne trova il velo insanguinato, e credendola morta si uccide; ma Tisbe era stata messa in fuga da una leonessa, perciò torna di lì a poco: non le resterà che imitare Piramo e uccidersi a sua volta. Lo schema di trama resterà il medesimo attraverso i secoli, per dar vita alla leggenda medievale di Romeo e Giulietta: il primo a darne una versione narrativa è **Masuccio Salernitano** nel suo *Novellino* (1476; 33), in cui i protagonisti sono ancora i senesi Giannozza e Mariotto; seguirà Luigi **Da Porto**, che nella sua novella *Giulietta e Romeo* (1524) ribattezza i due innamorati e trasporta la vicenda a Verona, fornendo quasi integralmente la trama alle versioni posteriori. Tra di esse, va registrato un riadattamento nelle *Novelle* (II, 9, 1554) di Matteo **Bandello**, e uno di **Lope de Vega** (*Castelvini e Montesi*, 1606-12); ma soprattutto il *Romeo e Giulietta* (1597) di William **Shakespeare** – al quale seguirà una lunghissima serie di drammi e opere in musica. Miglior fortuna hanno invece Ferdinando e Miranda ne *La Tempesta* (1611), giacché i genitori nemici si riconciliano grazie alle potenti arti magiche messe in atto da Prospero.

Un finale tragico attende pure i due fidanzati segreti, figli anch'essi di due famiglie rivali, della *Sposa di Lammermoor* (1819, da cui Gaetano **Donizetti** trarrà la sua *Lucia di Lammermoor*, 1835), di Walter **Scott**: Lucia impazzisce e uccide il marito impostole la prima notte di nozze, mentre Ravenswood muore inghiottito dalle sabbie mobili, mentre corre a affrontare il fratello e il marito dell'amata. Si gettano insieme nel fiume i protagonisti dell'adattamento svizzero e borghese della tragedia shakesperiana, *Romeo e Giulietta al villaggio* (1856) di Gottfried **Keller**. E, ancora nel Novecento, un bagno di sangue all'indomani delle nozze chiuderà anche il dramma *Nozze di sangue* (1933) di Federico **García Lorca**.

5. Nell'Ottocento, il progressivo sviluppo dell'analisi psicologica dell'individuo porta la letteratura a trascurare sempre più gli elementi romanzeschi della dilazione e dell'ostacolo alle nozze, per concentrarsi sull'importanza di una scelta del partner matura e libera da condiziona-

menti. Le vicende di un fidanzamento o la sua rottura possono dunque diventare un momento fondamentale nel romanzo di formazione: in questo senso, è significativo che una delle più ricche e sottili auto-analisi ottocentesche, il *Diario del seduttore* (1843) di Søren **Kierkegaard**, tragga spunto dal tentativo di chiarire le motivazioni della rottura del fidanzamento con Regina Olsen. Di fidanzamenti interrotti, rimandati, riallacciati sono pieni i romanzi di Jane **Austen** – per esempio *Mansfield Park* (1814) o *Persuasione* (1818) – che abbandona risolutamente gli stereotipi del *romance* sentimentale per una rappresentazione più realistica del sentimento e del rapporto di coppia: il fidanzamento diviene così non una tappa rituale nel percorso di una passione predestinata e destinata al matrimonio, bensì un momento di verifica e approfondimento nella scelta del marito adeguato. Sull'esempio delle eroine della Austen, numerose saranno le giovani donne che comprendono come il fidanzamento non sia un destino, e lo rompono alla ricerca di una realizzazione personale – che includa o meno l'amore e il matrimonio: così accade alle protagoniste di *Notte e giorno* (1919) di Virginia **Woolf** e di *Camera con vista* (1908) di Edward Morgan **Forster**.

Un'accezione particolare del tema del fidanzamento nell'Ottocento è quella del «fidanzamento delle anime», strettamente legata alla concezione dell'amore romantico: spesso accade infatti che i due protagonisti, legati dall'affinità elettiva e dunque evidentemente destinati a essere una coppia, non possano unirsi legalmente in quanto uno dei due è già sposato – come nel *Daniele Cortis* (1885) di Antonio **Fogazzaro** – o addirittura morto – è il caso della ballata *La fidanzata di Corinto* (1797) di Johann Wolfgang **Goethe**, di *Spirite* (1865) di Théophile **Gautier** e di *Gli amici degli amici* (1896) di Henry **James**. In questo caso, a imitazione di Tristano e Isotta – che pongono una spada tra i loro corpi quando dormono insieme – essi possono decidere di non infrangere i divieti, ma di rimandare la loro unione all'esistenza che certo li attende nell'al di là, e nel frattempo amarsi a distanza, e platonicamente: è una prova in più di come nella narrativa occidentale matrimonio e morte sostanzialmente si equivalgano nel segnare il limite e al tempo stesso il fine della passione amorosa.

6. Nel corso del Novecento, i rapporti amorosi diventano più liberi e personali e bandiscono di conseguenza buona parte dei rituali tradizionali, avvertiti come costrizioni sociali che ingabbiano e falsano il sentimento. Il fidanzamento dunque – al pari del corteggiamento – tende a scomparire dalla scena letteraria, se non per segnalare aridità spirituale e una convenzionalità piccolo-borghese – come nel *Fidanzamento* (1956) di Goffredo **Parise**. Persiste invece più a lungo come importante momento di passaggio nel *romance* sentimentale: lo ritroviamo così nel romanzo postmoderno che gioca con le convenzioni di modo e genere – un caso esemplare è *La donna del tenente francese* (1969) di John **Fowles** – oppure nella commedia sentimentale hollywoodiana. È interessante forse notare come quest'ultima sembri particolarmente affezionata al topos della presentazione del fidanzato (più raramente, della fidanzata) alla famiglia: basterà ricordare un classico come *Indovina chi viene a cena?* (1967) di Stanley **Kramer** – in cui il fidanzato è nero, uno scandalo per una buona famiglia WASP degli anni '60 – e un riadattamento recente del tema come *Ti presento i miei* (2000) di Jay **Roach**; a cui potremmo aggiungere film dove l'importanza del momento rituale del fidanzamento si giustifica con una maggiore tradizionalità del contesto culturale e sociale della coppia – come avviene

per *Il mio grosso grasso matrimonio greco* (2002) di Joel **Zwick** e *La sposa turca* (2004) di Fatih **Akin**.

Rimane da osservare che esistono tipologie di personaggi i quali non possono sposarsi per convenzioni di genere o caratteristiche di target: come gli eroi seriali dei cartoni animati e fumetti di Walt **Disney**, per esempio, dai quali viene espunto accuratamente qualsiasi riferimento al sesso o alla procreazione. In questi casi, l'affettività dei personaggi viene convogliata in un elaborato meccanismo di relazioni di parentela indiretta (zii, nipoti, raramente nonni), e il fidanzamento assolve al ruolo di fornire una vita sentimentale depurata di ogni erotismo per i protagonisti in età adulta: si veda il caso degli «eterni fidanzati» Topolino (Mickey Mouse) e Minnie, o Paperino e Paperina (Donald e Daisy Duck).

Un altro tipo di personaggio che strutturalmente non può sposarsi è il detective dei romanzi gialli (non a caso anche il Topolino disneyano è un detective): infatti la *detection* – come il sacerdozio cattolico – è incompatibile con una vita familiare. Il detective classico è tradizionalmente scapolo, e l'unica figura che lo affianca nel corso delle sue avventure è l'assistente: Watson per Sherlock Holmes, Archie Goodwin per Nero Wolfe. Tuttavia sempre più spesso, nel corso del Novecento, ritroviamo al suo fianco una fidanzata: un buon compromesso tra le opposte esigenze di rendere il detective più «umano», ma al tempo stesso di mantenerlo libero da legami familiari. A volte la fidanzata può trasformarsi in aiuto-detective lei stessa, o comunque avere un ruolo attivo nell'intreccio: come accade per i fidanzati-detective Tommy e Tuppence in *Avversario segreto* (1922) di Agatha **Christie**, per Anne in *Una pistola in vendita* (1936) di Graham **Greene**, o per la Julie fidanzata di Malhaussène nei romanzi di Daniel **Pennac**; altre volte può avere un semplice ruolo di supporto emotivo o salutare distrazione per il detective, come accade per Charo nei romanzi di Manuel Vazquez **Montalbàn** su Pepe Carvalho, o per Livia nei romanzi di Andrea **Camilleri** sul commissario Montalbano.

Ma un destino da *single* tocca quasi ineluttabilmente al personaggio seriale: così il supereroe, più o meno fornito di superpoteri, è un solitario che non può instaurare legami sentimentali stabili e, a meno che non abbia la fortuna di imbattersi in una supereroina con cui allacciare un rapporto alla pari, dovrà al limite accontentarsi del solito assistente. Non di rado però tenta di procurarsi un surrogato di vita «normale» proprio ricorrendo a una fidanzata, stabile, intermittente o rinnovata a ogni episodio – come fanno per esempio Zorro, Superman, Spiderman, Daredevil, e i nostri Diabolik, Dylan Dog e Martin Mystere.

■ OPERE CITATE: Achille Tazio, *Avventure di Leucippe e Clitofonte* (sec. IV); Akin, F., *La sposa turca*, cinema (*Gegen die Wand*, 2004); Apuleio, L., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri XI*, sec. II d.C.); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Austen, J., *Mansfield Park* (1814); Austen, J., *Persuasione* (*Persuasion*, 1818); Bandello, M., *Novelle* (1554); Beaumarchais, P.A. Caron de, *Il matrimonio di Figaro* (*La folle journée ou le mariage de Figaro*, 1784); Beaumarchais, P.A. Caron de, *Il barbiere di Siviglia* (*Le barbier de Séville ou La précaution inutile*, 1775); Bérroul, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-51); Boccaccio, G., *Filocolo* (1340 ca.); Burney, F., *Evelina, o La storia dell'ingresso nel mondo d'una fanciulla* (*Evelina or the History of a Young-lady's Entrance into the World*, 1778); Capra, F., *Arsenico e vecchi merletti*, cinema (*Arsenic and Old Lace*, 1944); Cervantes, M., *Persile e Sigismonda* (*Trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*, 1617) Christie, A., *Avversario segreto* (*The Secret Adversary*, 1922); Da Porto, L., *Giulietta e Romeo* (1524); Donizetti, G., *Lucia di Lammermoor*, musica (1835); Eliodoro di

Emesa, *Etiopiche* (sec. III d.C.); Eliot, G., *Il mulino sulla Floss* (*The Mill on the Floss*, 1860); Faulkner, W., *Assalonne, Assalonne!* (*Absalom, Absalom!*, 1936); Fielding, H., *La storia delle avventure di Joseph Andrews e del suo amico Messer Abraham Adams* (*The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of His Friend, Mr. Abraham Adams*, 1741); Fielding, H., *Tom Jones* (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749); Fogazzaro, A., *Daniele Cortis* (1885); Forster, E.M., *Camera con vista* (*A Room with a View*, 1908); Fowles, J., *La donna del tenente francese* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969); García Lorca, F., *Nozze di sangue* (*Bodras de sangre*, 1933); Gautier, T., *Spirite* (1865); Goethe, J.W., *La fidanzata di Corinto* (*Die Braut von Corinth*, 1797); Goffredo di Strasburgo, *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*, secc. XI-XIII); Greene, G., *Una pistola in vendita* (*A Gun for Sale*, 1936); Guarini, G.B., *Il pastor fido* (1590); Hardy, T., *Il ritorno del nativo* (*The Return of the Native*, 1878); Hart, J., *Il danno* (*Damage*, 1991); James, H., *Gli amici degli amici* (*The Friends of the Friends*, 1896); Keller, G., *Romeo e Giulietta al villaggio* (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*, 1856); Kierkegaard, S., *Diario del seduttore* (1843); Kramer, S., *Indovina chi viene a cena?*, cinema (*Guess Who's Coming to Dinner?*, 1967); Lessing, G.E., *Emilia Galotti* (1772); Longo Sofista, *Dafni e Cloe* (sec. III d.C.); Lope de Vega, *Castelvini e Montesi* (*Castelvines y Montes*, 1606-12); Machiavelli, N., *La Clizia* (ca. 1520-27); Malle, L., *Il danno*, cinema (*Damage* 1992); Manzoni, A., *Promessi sposi* (1825-27); Masuccio Salernitano, *Novellino* (1476); Mozart, W.A., *Nozze di Figaro*, musica (*Le mariage de Figaro*, 1786, libretto di Da Ponte, L.); Offenbach, J., *Dafni e Cloe*, musica (1860); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Paisiello, G., *Barbiere di Siviglia*, musica (1782); Parise, G., *Il fidanzamento* (1956); Pirandello, L., *La ricca* (1892); Pirandello, L., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915); Plauto, *Cistellaria* (secc. III-II a.C.); Plauto, *Poenulus* (secc. III-II a.C.); Ravel, M., *Dafni e Cloe*, musica (1912); Roach, J., *Ti presento i miei*, cinema (*Meet the Parents*, 2000); Rossini, G., *Il barbiere di Siviglia*, musica (1816); Scott, W., *Ivanhoe* (1820); Scott, W., *La sposa di Lammermoor* (*The Bride of Lammermoor*, 1819); Shakespeare, W., *La Tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Shakespeare, W., *Sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Dream*, 1595-96); Tarchetti, I.U., *Paolina* (1865); Terenzio, A.P., *Andria* (166 a.C.); Thomas d'Angleterre, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, 1170); Verga, G., *Eros* (1874); Verga, G., *I Malavoglia* (1881); Verga, G., *Il marito di Elena* (1881) Woolf, V., *Notte e giorno* (*Night and Day*, 1919); Zwick, J., *Il mio grosso grasso matrimonio greco*, cinema (*My Big Fat Greek Wedding*, 2002).

■ ALTRE OPERE: Ariosto, L., *La cassaria* (1508, 1528-29); Ariosto, L., *I suppositi* (1509); Artale, R., *Il fidanzamento* (2002); Austen, J., *Emma* (1816); Austen, J., *Northanger Abbey* (1818); Austen, J., *Orgoglio e pregiudizio* (*Pride and Prejudice*, 1813); Austen, J., *Ragione e sentimento* (*Sense and Sensibility*, 1811); Cecchi, G.M., *La dote* (1550); Čechov, A., *Le nozze* (1889); Gautier, T., *Il piede della mummia* (*Le Pied de la Momie*, 1840); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1782); Goldoni, C., *Il matrimonio per concorso* (1763); Goldoni, C., *Il ventaglio* (1765); Groto, L., *Emilia* (1579); Hauptmann, G., *Le nozze di Buchenhorst* (*Die Hochzeit auf Buchenhorst*, 1931); Hoffmann, E.T.A., *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, 1816); Hoffmann, E.T.A., *La principessa Brambilla* (*Prinzessin Brambilla*, 1820); Kleist, H. von, *Il fidanzamento a San Domingo* (*Die Verlobung in St. Domingo*, 1811); Louÿs, P., *La donna e il burattino* (*La femme et le pantin*, 1898); Marivaux, P. de, *Il gioco dell'amore e del caso* (*Le jeu de l'amour et du hasard*, 1730); Medici, Lorenzino de', detto Lorenzaccio, *Aridosia* (1536); Minnelli, V., *Il padre della sposa*, cinema (*Father of the Bride*, 1950); Morley, C., *Tuono a sinistra* (*Thunder on the Left*, 1925); Plauto, *Pseudolo* (*Pseudolus*, 191 a.C.); Plauto, *Rudens* (secc. III-II a.C.); Plauto, *Trinummus* (secc. III-II a.C.); Polo, G.G., *Diana innamorata* (*Diana enaorada*, 1564); Rubini, S., *Il viaggio della sposa*, cinema (1997); Schiller, F., *La fidanzata di Messina* (*Die Braut von Messina*, 1803); Scott, W., *La promessa sposa* (*The Betrothed*, 1825); Secchi, N., *Gli inganni* (1549); Shakespeare, W., *Tutto è bene quel che finisce bene* (*All Is Well That Ends Well*, 1602-03);

Simenon, G., *Il fidanzamento del Sig. Hire* (*Les Fiançailles de Monsieur Hire*, 1932); Skármeta, A., *Le nozze del poeta* (*La boda del poeta*, 1999); Smetana, B., *La fidanzata venduta*, musica (1866); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Terenzio Afro, P., *Gli adelfi* (160 a.C.)

■ BIBLIOGRAFIA: Brooke, C.N.L., *Il matrimonio nel Medioevo*, Bologna 1991; Buss, D.M., *The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating*, New York 1994; Daly, M. - Wilson, M., *Sex, Evolution and Behavior*, Belmont (California) 1983; De Rougemont, D., *L'amore e l'Occidente*, Milano 1998; Di Battista, M., *First Love. The Affections of Modern Fiction*, Chicago 1991; Duby, G. (a c. di), *L'amore e la sessualità*, Bari 1986; Gaude-met, J., *Il matrimonio in Occidente*, Torino 1989; Giddens, A., *La trasformazione dell'intimità. Sessualità amore ed erotismo nelle società moderne*, Bologna 1995; Goody, J., *Famiglia e matrimonio in Europa*, Milano 1984; Guerri, L., *La sposa obbediente: donna e matrimonio nella discussione dell'Italia del Settecento*, Torino 1988; Lamb, R. (a c. di), *Love Analyzed*, Boulder 1997; Lombardi, D., *Matrimoni di antico regime*, Bologna 2001; Phillips, A., *On Flirtation*, Cambridge (Massachusetts) 1994; Soble, A.G., *The Structure of Love*, New Haven 1990.

■ ALTRE VOCI: Amore; Anello; Corteggiamento; Dote; Famiglia; Matrimonio.

SIMONA MICALI

Figlia. 1. La parola *figlia* (lat. *filia(m)*), dalla stessa radice indoeuropea di *femina* e *fecundus*; fr. *filles*; sp. *hija*; ingl. *daughter*; ted. *Tochter*; russo *doc'ka*) indica la prole di sesso femminile, il cui ruolo nella società, e nella letteratura, è condizionato dai modelli culturali dominanti, che, nell'ambito della tradizione indoeuropea e giudaico-cristiana, hanno nettamente privilegiato la figura maschile, quindi il figlio; la figlia è, di volta in volta, a seconda delle epoche, delle società, degli autori, oggetto di predilezione o vittima sacrificale, essere bramato o creatura respinta, e l'evolversi del suo ruolo anche in letteratura è spesso legato all'emancipazione o all'oppressione della donna.

2. «Venne l'usanza in Israele che ogni anno le fanciulle andassero a piangere per quattro giorni la figlia di Jefte» (*Giudici*, 11; secc. VI-V a.C.); costei era stata sacrificata dal padre che aveva fatto il voto, in caso di vittoria contro gli Ammoniti, di offrire in olocausto chi per primo gli fosse andato incontro al suo ritorno, ed era stata proprio sua figlia, con cembali e danze; conosciuta la sua sorte, la fanciulla chiese al padre di potersi recare sui monti con le compagne a piangere la sua verginità: al ritorno fu sacrificata, e questa volta non giunse, come per Isacco, l'angelo del Signore ad impedire il colpo fatale. Spesso la figlia assume il ruolo di vittima sacrificale. Innocente espiatrice delle colpe dei Pelopidi è Ifigenia, figlia di Agamennone, immolata in Aulide affinché la flotta greca salpi per Troia; lo ricorda **Eschilo** all'inizio dell'*Agamennone* (ca. 458 a.C.): il coro degli Anziani di Argo depreca che a nulla sia valsa la preghiera della figlia al padre, il quale, udito il vaticinio che la voleva vittima, dopo l'iniziale esitazione, «si strinse sul collo le stanghe del fato», «deviò la mente su una rotta contraria, di sacrilega, oscena empietà» e «ebbe cuore, lui stesso, di fare da boia sacro alla figlia». Diverso il mito in **Euripide**: nel momento fatale Artemide sostituisce una cerva alla fanciulla che viene trasportata in un suo santuario in Tauride; l'autore con *Ifigenia in Tauride* (ca. 413 a.C.) affronta prima la parte finale del mito: sacerdotessa della dea in una terra selvaggia Ifigenia è costretta dal re Toante a presiedere al sacrificio di tutti gli stranieri che approdano a quei lidi: lì giungerà suo fratello Oreste, assolto dal matricidio ma perseguitato ancora dalle Erinni, per completare la sua espiazione; riconosciuto la fanciulla si mostrerà astuta nell'architettare la fuga ingannando il re, ma sarà Atena a salvare i fuggiaschi bloccati da una tempe-

sta, costringendo il re a lasciarli liberi e ad abbandonare per sempre l'uso barbarico dei sacrifici umani. *Ifigenia in Aulide* (ca. 406 a.C.) è invece l'ultima tragedia di Euripide: la fanciulla è fatta giungere col pretesto di sposare Achille da un Agamennone che vuole e disvuole, intimamente combattuto tra dovere di re e amore di padre; saputa la verità Ifigenia piange la propria sorte e la debolezza di tutto il genere umano; poi, benché Achille sia pronto a difenderla contro i più che la vogliono sacrificata, va alla morte, convinta che sia necessaria e gloriosa, e solo all'ultimo la salverà l'intervento della dea invocata dal coro. **Lucrezio** ne *La natura* (sec. I a.C.) per dimostrare che l'abbattimento della religio non causa il venir meno d'ogni morale, ma è piuttosto essa a generare fatti scellerati ed empi, adduce come *exemplum* proprio il sacrificio di Ifigenia (secondo la denominazione di Omero che però non conosceva la leggenda del sacrificio), seguendo non Euripide ma Eschilo, dal cui coro trae più d'uno spunto, scegliendo però per la vergine, con sublime intuizione, in luogo delle suppliche il silenzio, allorché dal susseguirsi di indizi avverte quale è la sua sorte. **Racine** (*Ifigenia in Aulide*, 1674) riprende la dolce immagine euripidea e la rappresenta docile al padre, ma nell'intimo animata da una profonda passione per Achille, le pone accanto Erifila, anch'ella innamorata dell'eroe; escluso l'intervento divino alla fine sarà quest'ultima ad essere uccisa, rivelandosi essere lei la vittima designata. Tra i molti autori che ripresero il tema **Goethe** ne *L'Ifigenia in Tauride* (1787), prendendo spunto da Racine, ci dà uno dei suoi capolavori, in cui i fermenti stürmndranghiani si placano in una superiore classica armonia dominata dalla pura e nobile figura della protagonista. Numerose pure le opere in musica (**Scarlatti**, **Traetta**, **Cherubini**, **Gluck**) e le raffigurazioni iconiche, antiche (affreschi pompeiani) e moderne (G.B. **Tiepolo**). Elettra è l'eroina della dedizione al padre ucciso da Clitemnestra ed Egisto; in Eschilo (*Coefore*, 458 a.C.) agogna il ritorno del fratello Oreste ed è riluttante a fare i sacrifici voluti dalla madre assassina sulla tomba di Agamennone: qui incontra il fratello sopraggiunto in incognito e, nonostante gli indizi colti (un ricciolo sull'altare simile al suo, delle orme simili alle sue), indugia a riconoscerlo, timorosa d'ingannarsi, poi riversa su di lui tutta la sua tenerezza, ma al tempo stesso gli è sprone e sostegno alla vendetta da compiere per volere di Dike; in seguito ella non conoscerà il tormento di Oreste, perseguitato dalle Erinni per il matricidio; in lei **Jung** coglie il corrispettivo femminile di Edipo (Complesso di Elettra), in disaccordo con **Freud**, che ritiene l'Edipo femminile non simmetrico a quello maschile. Euripide (*Elettra*, ca. 413 a.C.) rappresenta la fanciulla che, costretta a nozze (non consumate) con un umile contadino per precluderle una progenie illustre che potesse vendicare Agamennone, è violenta ispiratrice dell'azione di Oreste, al punto da attirare nella sua casa la madre, non senza poi rimorso per il matricidio; quando in seguito il fratello è in preda alla disperazione (*Oreste*, 408) per l'uccisione di Clitemnestra, lo assiste con amorevole sollecitudine, e cerca in ogni modo di salvarlo, giungendo, quando le speranze riposte in Menelao verranno tradite, a collaborare nell'uccisione di Elena; a questo punto solo un *deus ex machina* può risolvere la vicenda: Apollo rivela che Elena non è morta, ma è stata assunta in cielo, costellazione protettrice dei naviganti coi fratelli Castore e Polluce, Oreste è avviato al giudizio dell'Areopago di Atene che lo assolverà, ed Elettra alle nozze con Pilade. Posteriormente all'omonima tragedia euripidea l'*Elettra* (409 a.C.) di **Sofocle** ci offre un personaggio complesso, che unisce alla strenua volontà di vendetta (vorrebbe sulle prime

ella stessa compierla coinvolgendo la sorella Crisotemi) l'angoscia nell'apprendere la falsa notizia della morte di Oreste, della quale si sente responsabile avendolo proprio lei allontanato da Argo per sottrarlo ad Egisto. **Alfieri** nell'*Agamennone* (1777) rappresenta una fanciulla sensibile e intuitiva, che coglie il delitto che sta maturando, cercando di distoglierne la madre e mettere in guardia il padre; nell'*Oreste* (1777) la mostra assetata di vendetta e fieramente avversa alla madre, che pure all'ultimo vorrebbe salvare. **Hofmannsthal** nella sua tragedia *Elettra* (1904), poi musicata da R. **Strauss** (1909) ci presenta un'eroina barbarica secondo il gusto decadente; **O'Neill** ne *Il lutto si addice ad Elettra* (1931) inserisce nella vasta materia tradizionale elementi psicanalitici. Antigone, figlia delle nozze incestuose tra Edipo e Giocasta, già presente nella parte finale dei *Sette a Tebe* di Eschilo (467 a.C.), in Sofocle con profonda pietà filiale, dimentica di sé, accompagna il padre cieco ed errabondo fino alla sua prodigiosa scomparsa (*Edipo a Colono*, 401 a.C.); fedele ai doveri verso la famiglia onora di sepoltura il fratello Polinice (*Antigone*, 442 a.C.), contravvenendo al decreto di Creonte, risoluta nella sua determinazione, antepone alle leggi dello stato leggi che ritiene più giuste e più sacre, chiama all'azione la sorella Ismene, che si sente però impari all'impresa, e allora, vistala riluttante, la allontana da sé, rifiutando poi anche la sua spontanea dichiarazione di correttezza a fatto avvenuto; è proprio la dolce debolezza della sorella a far risaltare il carattere eroico di Antigone; nell'atteggiamento di Ismene è stato visto il traslato scenico del conflitto interiore della protagonista, che deve vincere le obiezioni della propria femminilità, presupposto in certo modo necessario ad Atene, data la posizione di disdistanza in cui erano tenute le donne; ma dopo che nel terzo stasimo il coro ha evocato l'invincibile e distruttiva forza d'amore, precludendo al suicidio di Emone, figlio di Creonte promesso ad Antigone, la fanciulla, avviandosi alla sua sorte («al talamo che tutti addormenta»), lamenta la sua vita spezzata, e il motivo delle mancate nozze si intreccia ossessivamente con quello del dovere prevalente verso i consanguinei che l'hanno preceduta all'Ade; rinchiusa viva nel sepolcro si impiccherà come già si era impiccata sua madre. **Racine** nella *Tebaide* (1664) introduce l'elemento dello struggente amore di Antigone per Emone; nel '900 il mito sarà ripreso da autori come **Cocteau** (prima adattamento da Sofocle, con musiche di **Honegger**, nel '22, poi dramma lirico nel '27), e **Anouilh** (1942).

3. Se il messaggio di Cristo rivendica dignità per tutte le creature umane, nel medioevo, in un clima sessuofobico, la figura femminile è spesso simbolo di tentazione e peccato, a ciò si contrappone il culto di Maria, della quale **Dante** esalta il sublime paradosso d'essere vergine madre, figlia del suo figlio (*Par.* XXXIII). Nel *Decameron* (1349-53) di **Boccaccio**, dedicato alle «gentilissime donne», la figura femminile acquista nuova vitalità e spirito di iniziativa nel rivendicare il naturale diritto dei propri desideri mutando necessariamente anche i rapporti con le figure dei genitori: basti ricordare la novella del canto dell'usignolo (V, 4), dove Caterina inganna il padre per starsene a suo agio con l'amante; ma non sempre l'esito del contrasto è felice: i fratelli di Lisabetta da Messina, che svolgono un ruolo parentale, prima le uccidono proditoriamente Lorenzo, ritenuto socialmente indegno di lei, poi le sottraggono il vaso di basilico nel quale ella ha sepolto il capo del giovane, portandola fatalmente alla morte (IV, 5); nella contrapposizione tra Tancredi principe di Salerno e sua figlia Ghismonda, con significativo capovolgimento dei ruoli codificati, mentre il padre, ani-

mato da un ambiguo amore, si rivela debole, querulo e crudele, la figlia mostra prima astuzia e decisione nello scegliere «con deliberato consiglio» Guiscardo e nel condurre il suo amore, poi, quando il giovane è fatto uccidere dal padre, orgoglio e determinazione nel rivendicare il proprio diritto d'amare e nell'affrontare volontariamente la morte (IV, 1).

Nell'*Amleto* (1600) di **Shakespeare** Ofelia, figlia del ciarliero Polonio, un tempo corteggiata, poi trattata con sprezzante ed esibita crudeltà dal principe di Danimarca, ingenua vittima d'un dramma più grande di lei, impazzisce e muore, commuovendo intere generazioni di spettatori. In *Re Lear* (1605-06) il vecchio e irruente sovrano, ingannato dalle false dichiarazioni d'affetto di Goneril e Regan, le due figlie maggiori, cui lascia tutti i suoi domini, disereda e scaccia la minore Cordelia, candida e sincera, che non possiede «l'arte molle e insinuante di parlare senza mantenere» e alla quale «è più facile fare quello che pens(a), che non esprimerlo», ma sarà proprio questa ad accoglierlo ed accudirlo, ormai mendico e folle, quando è stato scacciato dalle sue sorelle, i cui intrighi perversi, intrecciati con quelli del bastardo Edmund, causeranno non solo la morte di Cordelia e del vecchio re, ma anche la propria.

4. La *Pamela* di **Richardson** (1741) è costituita da «una serie di lettere familiari scritte da una bella giovinetta ai genitori», nelle quali la protagonista narra le vicissitudini della propria virtù perseguitata, coronate poi da un lieto fine; ben diverso sarà invece l'esito delle avventure della Justine del Marchese **de Sade** (*Justine o gli infortuni della virtù*, 1791) cui fanno da contrappunto quelle della sorella Juliette. Per preservare l'integrità del patrimonio familiare fin dal medioevo fu usanza diffusa avviare alla monacazione le figlie femmine; **Diderot**, con l'abile finzione de *La religiosa* (1760), suscitò una vasta eco ben prima della pubblicazione postuma dell'opera (1790); in **Manzoni** il tema acquista ulteriore spessore ambientale, psicologico e pedagogico nell'analisi dei condizionamenti e dei ricatti morali cui Gertrude è sottoposta da parte di chi detiene il potere nell'ambito familiare («il principe – non ci regge il cuore di dargli in questo momento il titolo di padre –», *I promessi sposi*, X; 1840-42); il motivo ritornerà più volte: si pensi a *La storia di una capinera*, di **Verga** (1870). Fanciulla violata dal padre, il crudele e depravato Francesco Cenci, fu secondo le cronache Beatrice che, appena sedicenne, per sottrarre sé e i suoi a quell'obbrobriosa tirannia, insieme alla matrigna e ai fratelli uccise il padre e con costoro fu condannata a morte e giustiziata a Roma sul finire del '500; questi fatti attirarono l'attenzione di diversi autori dell'800; P.B. **Shelley** ne trasse una tragedia, *I Cenci* (1819), nella quale Beatrice, figura eminentemente lirica, è una dolce fanciulla oltraggiata che affronta una dura lotta interiore per decidersi al parricidio e poi va con coraggio e serena dignità verso la morte; **Stendhal** in una delle *Cronache italiane* (*I Cenci*, 1837), mosso dal suo gusto per le passioni forti e violente, si sofferma su Francesco, visto come un don Giovanni italiano del XVI sec., e sulla figlia, gaia ed intelligente, di radiosa bellezza, segregata e piegata dal padre ai suoi voleri, la quale ordisce contro di lui la congiura e ne affronta le conseguenze con coraggio superiore a quello della matrigna. G.B. **Niccolini** rappresenta Beatrice innocente della morte del padre, e quindi vittima due volte; G.D. **Guerrazzi** in *Beatrice Cenci* (1854), romanzo dai toni drammatici e truculenti, vuole anch'egli innocente la protagonista, che, nonostante la confessione del colpevole, è condotta a morte con i suoi perché si ritiene opportuno liberare Roma dalla perico-

losa famiglia dei Cenci. Spesso gli autori si ispirano ad un quadro attribuito a Guido **Reni**, erroneamente ritenuto il ritratto di Beatrice (1599-1600): su di esso si sofferma **Stendhal**, **Melville** ne è affascinato e vi ritorna più volte, interpretandolo con trasporto in *Pierre* (1852), romanzo ambientato nella New York di metà '800, su cui aleggia il dubbio dell'incesto tra il protagonista e Isabella sua presunta sorella naturale.

5. Nell'ampio affresco della *Commedia umana* (1842-48) di **Balzac**, sullo sfondo d'una società parigina protesa alla ricchezza e al successo, Papà Goriot, protagonista del romanzo omonimo (1835), è vittima del proprio cieco amore per le figlie, delle quali non sa vedere egoismi e cattiverie; egli ha procurato loro matrimoni prestigiosi, riducendosi a trascorrere la vecchiaia in una sordida pensione popolata da spregiudicati arrivisti e nella quale vive anche la dolce e mite Victorine, una ragazza respinta dal padre che ha basato la sua fortuna su un delitto; le figlie si recano a trovarlo unicamente per spargli ancora denari per i propri lussi e i propri amanti; durante una di queste visite, di fronte ad una furibonda lite esplosa tra le due sorelle, il vecchio è colto da un attacco apoplettico, ma finirà per morire solo, assistito unicamente da Rastignac, giovane arrampicatore sociale, poiché le figlie sono tutte prese da inderogabili impegni mondani. La piccola Pearl, la figlia dell'adultera Hester Prynne ne *La lettera scarlatta* di **Hawthorne** (1850), bimba gioiosa ed enigmatica, è oggetto d'amore della madre, e fusione delle caratteristiche dei due genitori, che il padre, il reverendo Dimmesdale, riconoscerà pubblicamente confessando il suo peccato in punto di morte davanti a tutta la comunità della puritana Boston; sulla bimba la madre proietta i propri timori credendo di scorgere nelle contraddizioni del suo carattere i segni d'una natura diabolica, ma, al tempo stesso, spera in lei una emancipazione della condizione femminile che personalmente le è preclusa.

Maria Ivanovna ne *La figlia del capitano* di **Puškin** (1836) è la semplice e generosa figlia dell'eroico comandante della fortezza di Bielogorsk espugnata dalle bande di Pugaciov, ella è l'oggetto d'amore, ispiratrice e guida di Griniov, che alla fine, dopo innumerevoli vicende, salva col proprio inconsapevole intervento presso la zarina. In *Delitto e castigo* di **Dostoevskij** (1866) Sonja, figlia dell'alcolista Marmelodov che, spinta dalla matrigna, si prostituisce per far fronte all'indigenza della famiglia, rappresenta col suo spirito candido e generoso, ispirato all'amore evangelico, la polarità positiva che si contrappone alla distruttiva passione ideologica di Raskolnikov, il protagonista che ella contribuisce a mettere in crisi e accompagna poi nel cammino verso la redenzione; ruolo rilevante nel romanzo ha anche Dunja, sorella del giovane, votata inizialmente ad un matrimonio di interesse per consentire l'agognato successo del fratello; vanificata tale ipotesi dalla stessa grettezza del promesso sposo che le ripugna, deve resistere alle pressioni ricattatorie del suo ex datore di lavoro Arkadij Svidrigailov, il quale di fronte al suo definitivo rifiuto, oppresso dalla solitudine e consapevole della propria incapacità di amare, si uccide; alla fine sposerà l'onesto e generoso Razumichin e con questi, insieme a Sonja, seguirà in Siberia Raskolnikov che sconta la pena inflittagli per il suo delitto.

H. **James** in *Cosa sapeva Maisie* (1897) rappresenta il contrasto tra due coniugi separati che usano, come spesso accade, la propria figlia come campo di battaglia, adottando nella narrazione l'angolazione del punto di vista della piccola. Nel romanzo *Destino* di **Conrad** (1914) Flora de Barral dalla condizione dorata di figlia d'un di-

sinvolto uomo d'affari precipita nell'indigenza per la bancarotta e l'arresto del padre, sposa l'innamorato capitano Anthony, credendo di farlo per garantire sicurezza al genitore uscito di prigione, ma quando questi, mosso da una morbosa gelosia, tenta di ucciderle il marito scopre di amarla veramente; il vecchio allora si uccide, ma ben presto anche Anthony muore in un naufragio e la giovane sarà consolata dal buon Powel. L'autore conduce una sottile analisi psicologica ed ambientale con tecnica raffinata, mediante un abile gioco di ipotesi, reticenze e trasposizioni temporali, servendosi d'un narratore che conosce i fatti in gran parte attraverso il racconto di altri (compreso lo stesso Powel).

6. Nora Helmer in *Casa di bambola* di **Ibsen** è vittima prima della dorata sottomissione al padre, poi a quella del marito che a questi succede nel ruolo dominante; scoperta la precarietà della propria condizione esistenziale abbandona marito e figli per conoscere veramente se stessa; il dramma suscitò a suo tempo enorme scalpore, ci furono attrici che si rifiutarono di interpretare la parte d'una «madre snaturata», e in proposito **Gramsci** scrisse nel 1917 un celebre articolo dal titolo *La morale e il costume*. Il romanzo *Una donna* di Sibilla **Aleramo** (1906), apprezzato dal pubblico e da autori come Pirandello, France e Zweig, iscrive il dramma della protagonista nella sua condizione di figlia: ella vive una fanciullezza «libera e gagliarda», prediletta dal padre, uomo apparentemente moderno e d'ampie vedute che si trasferisce al Sud per avviare un'impresa, e accanto ad una madre mite e sommessia; traumatico è per lei scoprire che il padre ha un'amante e come il modello del sacrificio per la famiglia gravi sulla madre, spingendola prima a tentare il suicidio, poi in manicomio. Anch'ella sperimenta la violenza d'una società maschilista: subirà giovanissima lo stupro, il forzato matrimonio riparatore, la gelosia d'un marito gretto e violento che teme la sua vivacità intellettuale, la segrega e la percuote; per seguire la propria irrinunciabile volontà di crescere e di determinarsi come persona è costretta ad abbandonare tutto, persino il figlio, nella speranza di contribuire come scrittrice a riformare la coscienza dell'uomo e a creare quella della donna, spezzando la «mostruosa catena» che, di madre in figlia, impone il «sacrificio» e l'immolazione materna, perché «una madre non sopprim(a) in sé la donna, e un figlio apprend(a) dalla vita di lei un esempio di dignità». **Pirandello** nella novella *L'ombrello* (1909) opera il rovesciamento di luoghi comuni ispirati ai «buoni sentimenti», basati su ruoli convenzionalmente codificati. La vicenda è incentrata sul rapporto tra una madre, giovane vedova, alla quale non è attribuito neanche un nome, poiché si identifica col «sacrificio» del suo ruolo, e le due figlie, che riflettono specularmente due diversi e contrastanti aspetti del suo essere: l'esuberante Mimì, che infantilmente incarna il desiderio, volendo e non tollerando ostacoli al suo volere, e la maggiore Dinuccia, metastamente contegnosa e responsabile; quest'ultima si rivela perturbante per la madre, ricordandole col suo comportamento gli obblighi che si è imposta, e quando la giovane donna fantastica, pur tra mille remore, un suo ipotetico futuro coniugale, è portata ad eliminare mentalmente Dinuccia, avvertendo poi ciò come orribile colpa; quando la bimba morrà rimarrà annichilita, rivelandosi in tal modo la vera vittima della vicenda. Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) il dramma che vorrebbe essere rappresentato sfiora il tabù dell'incesto e la Figliastrà, «nell'atroce inderogabilità della (sua) forma», incarna la vendetta nei confronti del Padre, ed è portatrice d'una carica emotiva e passionale che, unitamente

all'incapacità degli attori di intendere realmente i personaggi, rende quel dramma irrepresentabile nell'ambito del teatro tradizionale. Ne *Gli indifferenti* di **Moravia** (1929) Carla, la figlia, decide di cedere alle avances di Leo, l'amante di sua madre, per sfuggire «alla noia e al meschino disgusto delle abitudini»: nello squallore morale d'un ipocrita ambiente borghese l'atto liberatorio per una giovane donna sembra non poter essere altro che una trasgressione sessuale che ha il sapore di un «quasi-incesto»; è volontà di evasione da una quotidianità opprimente, ma anche desiderio di autodistruzione («così nessuno più l'avrebbe desiderata per moglie»); al rapporto sessuale segue uno squallido risveglio, e la vicenda, nonostante i velleitari e goffi interventi del fratello Michele, si avvierà ad una conclusione «dignitosa» con la proposta di matrimonio fatta per interesse dal maturo amante alla giovane, che ha in animo di accettare, sicura che, alla fine, anche la madre si adatterà. **Vittorini** nel romanzo incompiuto *Erica e i suoi fratelli* (1936) narra la storia di un'adolescente, figlia di operai, abbandonata con due fratellini che si dà alla prostituzione, quale unico doloroso mezzo per sopravvivere; l'opera si interrompe quando la protagonista va a comprare le provviste coi primi soldi guadagnati.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Giudici* (secc. VI-V a.C.); *Il sacrificio di Ifigenia*, pittura (sec. I, Casa del Poeta Tragico, Pompei).

Aleramo, S., *Una donna* (1906); Alfieri, V., *Oreste* (1777); Alfieri, V., *Agamennone* (1777); Anouilh, J., *Antigone* (1942); Balzac, H. de, *Papà Goriot* (*Le père Goriot*, 1835); Balzac, H. de, *La commedia umana* (*Comédie humaine*, 1842-48); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Cherubini, L., *Ifigenia*, musica (1788); Cocteau, J., *Antigone* (1922); Conrad, J., *Destino* (*Chance*, 1914); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Diderot, D., *La religiosa* (*La religieuse*, 1760); Dostoevskij, F.M., *Delitto e castigo* (1866); Eschilo, *Agamennone* (ca. 458 a.C.); Eschilo, *Coefore*, in *Oresteia* (458 a.C.); Eschilo, *I sette a Tebe* (467 a.C.); Euripide, *Elettra* (ca. 413 a.C.); Euripide, *Ifigenia in Aulide* (ca. 406 a.C.); Euripide, *Ifigenia in Tauride* (ca. 413 a.C.); Euripide, *Oreste* (408 a.C.); Gluck, C.W., *Ifigenia in Aulide*, musica (1774); Gluck, C.W., *Ifigenia in Tauride*, musica (1779); Goethe, J.W., *Ifigenia in Tauride* (*Iphigénie auf Tauris*, 1787); Gramsci, A., *La morale e il costume* (1917); Guerrazzi, F.D., *Beatrice Cenci. Storia del secolo XVI* (1854); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta* (*The Scarlet Letter*, 1850); Hofmannsthal, H. von, *Elettra* (*Elektra*, 1904); Honegger, A., *Antigone*, musica (1927); Ibsen, H., *Casa di bambola* (1879); James, H., *Cosa sapeva Maisie* (*What Maisie Knew*, 1897); Lucrezio, *La natura* (*De rerum natura*, sec. I a.C.); Manzoni, A., *I Promessi Sposi* (1840-1842); Melville, H., *Pierre o le ambiguità* (*Pierre or the Ambiguities*, 1852); Moravia, A., *Gli indifferenti* (1929); O'Neill, E., *Il lutto si addice ad Elettra* (*Mourning Becomes Electra*, 1931); Pirandello, L., *L'ombrello* (1909); Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921); Puškin, A.S., *La figlia del capitano* (1836); Racine, J., *Ifigenia in Aulide* (*Iphigénie en Aulide*, 1674); Racine, J., *La Tebaide o I fratelli nemici* (*La Thébaïde ou Les frères ennemis*, 1664); Reni, G., (*Presunto*) *Ritratto di Beatrice Cenci*, pittura (1599-600); Richardson, S., *Pamela* (1741); Sade, D.A.F. de, *Justine o gli infortuni della virtù* (*Justine ou les malheurs de la vertu*, 1791); Sade, D.A.F. de, *La nuova Justine, o le sventure della virtù. Seguita dalla storia di Juliette, sua sorella* (*La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu. Suivie de l'histoire de sa soeur, Juliette*, 1797); Scarlatti, D., *Ifigenia in Tauride*, musica (1713); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shelley, I Cenci (*The Cenci*, 1819); Sofocle, *Antigone* (442 a.C.); Sofocle, *Edipo a Colono* (401 a.C., postumo); Sofocle, *Elettra* (409 a.C.); Stendhal, I Cenci (*Les Cenci*, 1837); Strauss, R., *Elettra*, musica (*Elektra*, 1909); Tiepolo, G.B., *Il sacrificio di Ifigenia*, pittura (1728) Traetta, T., *Ifigenia in Tauride*, musica (1759); Traetta, T., *Antigone*, musica (1772); Verga, G., *Storia di una capinera* (1870); Vittorini, E., *Erica e i suoi fratelli* (1936).

■ ALTRE OPERE: Bencovich, F., *Il sacrificio di Ifigenia*, pittura (1715, Collezione von Schönborn, Pommersfelden); Dickens, C., *Le due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Ferreri, M., *Storia di Piera*, cinema (1983); Ginzburg, N., *Lessico familiare* (1963); Maraini, D., *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990); Melville, H., *Clarel: poema e pellegrinaggio in terra santa* (*Clarel: a Poem and Pelerinage in the Holy Land*, 1876); Millais, J.E., *Ofelia*, pittura (1852, Tate Gallery, Londra); Rota, G., *Beatrice Cenci*, musica (1863); Saba, U., *Canzoniere* (1948, 1957, 1961 postumo); Shakespeare, W., *Pericle, principe di Tiro* (*Pericles, Prince of Tyre*, ca. 1608); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1955-56); Turgeniev, I.S., *Terre vergini* (1876); Verdi, G., *Rigoletto*, musica (1851); Visconti, L., *Bellissima*, cinema (1951); Zeffirelli, F., *Storia di una capinera*, cinema (1993).

■ BIBLIOGRAFIA: Carini, E., *Norma e desiderio nella novella «L'ombrello»*, in «Rivista di studi pirandelliani», VI, dicembre, 1988; Duby, G. - Perrot, M. (a c. di), *Storia delle donne in occidente*, Bari 1990-92; Freud, S., *Psicogenesi d'un caso di omosessualità femminile* (1920), in *Opere*, vol. 9, Torino 1989; Freud, S., *Sessualità femminile* (1931), in *Opere*, vol. 9, Torino 1989; Hauser, A., *Storia sociale dell'arte* (1953), Torino 1959; Jung, C.G., *Saggio di esposizione della teoria psicanalitica* (1913), in *Il contrasto tra Freud e Jung*, Torino 1975; Rossanda, R., *Antigone ricorrente*, in Sofocle, *Antigone*, Milano 1987.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Adolescenza; Amore; Assassino di congiunti; Dote; Educazione; Emancipazione della donna; Eredità, testamento; Famiglia; Festa nuziale; Figlio; Fratelli, sorelle; Gioventù; Incesto; Infanticidio; Infanzia; Madre; Nascita; Padre; Principe, principessa; Sacrificio; Sanguine; Vittima.

ENRICO CARINI

Figlio. 1. La parola «figlio» (lat. *filiu(m)*, dalla stessa radice indoeuropea di *femina* e *fecundus*; fr. *filz*; sp. *hijo*; ingl. *son*; ted. *Sohn*; russo *syn*) indica prole di sesso maschile; nella tradizione indoeuropea e giudaico-cristiana, basata sulla preminenza della figura maschile in seno alla famiglia, il figlio, specie se primogenito, è oggetto di predilezione da parte del padre, che lo vede come propria continuazione biologica e ideale, erede e proiezione del suo stesso io al di là delle barriere della morte e del tempo; egli è legato da una rete di rapporti e di obblighi nei confronti degli altri membri della famiglia, secondo una scala gerarchica; tali rapporti sono andati mutando nel corso del tempo, col mutare di strutture sociali e modelli culturali; il diritto, nelle varie epoche, si è impegnato a definirli, l'antropologia ne ha indagato le dinamiche, la psicanalisi ha ricercato le cause profonde dei legami tra figlio e figure parentali. Il rapporto padre/figlio, inteso come legame forte, non solo, e non tanto, da un punto di vista biologico, ma anche, e soprattutto, culturale, è diventato ben presto simbolo d'una relazione significativa e importante, dando origine ad una vasta serie di espressioni metaforiche e traslate. Il tema del figlio è quindi pressoché onnipresente nelle letterature di tutti i tempi e di tutti i paesi, nei più svariati generi letterari, acquistando particolare risalto specie nei periodi in cui entrano in crisi vecchi modelli e se ne elaborano di nuovi.

2. Dio concede ad Abramo un figlio, Isacco, garanzia d'una progenie numerosa come la polvere della terra e le stelle del cielo (*Genesi*), il popolo di Israele, da cui nascerà il Messia. Come prova di obbedienza al patriarca viene chiesto di sacrificare quel figlio, e solo all'ultimo l'angelo del Signore ferma la sua mano; Isacco, vittima sacrificale, sarà poi letto come «figura» di Cristo. La nascita del figlio legittimo impone l'allontanamento dell'illegittimo Ismaele, figlio della schiava, con grande dolore del padre, ma Dio gli promette che anche la progenie di questi sarà numerosa e grande. Centrale e discriminante nell'*Antico Testamento* è il motivo della primogenitura, che si pone già in modo singolare tra Esaù e Giacobbe, figli legittimi di Isacco: i due sono gemelli, ma, secondo la

norma in vigore presso gli ebrei, la primogenitura spetta a chi per primo ha visto la luce, in questo caso ad Esaù, incalzato però fin dalla nascita da Giacobbe, che lo tiene per il tallone, e, una volta adulto, approfitta del fatto che il fratello è tornato esausto dai campi per farsi cedere la primogenitura in cambio di un piatto di lenticchie (*Genesi*, 25-26). Il Messia verrà dalla casa di David, ma David e la sua famiglia non sono esenti da colpe, non solo perché il re, che pure poi si pentirà, è adultero e omicida, ma anche perché il suo terzo figlio, Assalonne, ad onta del suo nome ('*Abšalom* = Padre di pace), è fratricida e ribelle, uccide infatti il fratellastro Amnon, che aveva usato violenza a sua sorella, ma che era anche il primogenito, e si contrapporrà al padre, contendendogli il regno: nello scontro finale egli morrà, e ciò sarà per David motivo di inconsolabile dolore (*Samuele*, secc. VIII-VII a.C.). Figlio di Dio Padre, e Dio egli stesso, è Cristo, la cui genealogia da Abramo apre il *Vangelo di Matteo* (*Matteo*, 1); salvatore del mondo suggerirà un nuovo patto con il Signore, improntato ad un rapporto di figliolanza e d'amore, gli uomini potranno quindi rivolgersi a Dio chiamandolo «Padre nostro...» (*Matteo*, 6, 9-13; *Luca*, 11, 1-4), e di questa dimensione è indice la stessa parabola del figliol prodigo, ove il padre sacrifica il vitello più grasso per il ritorno nella sua casa di colui che volontariamente se ne era allontanato (*Luca*, 15).

3. Ettore, incontrando i suoi cari presso le Porte Scee, al di là d'ogni ragionevole speranza augura al suo piccolo Astianatte una vita lunga e più gloriosa della sua (*Omero*, *Iliade*, VI), ma diverso è il disegno del Fato: Ettore morrà, con lui verranno meno le speranze di Troia, durante l'incendio della città Astianatte verrà ucciso, negando così ogni sopravvivenza all'eroe (*Euripide*, *Troadi*, 415 a.C.). Nell'*Odissea* Telemaco, figlio di Ulisse, sogna il ritorno del padre e prontamente accoglie le sollecitazioni di Atena: stupendo tutti convoca lui, per la prima volta da che il re è partito, l'assemblea, attacca i pretendenti della madre che hanno invaso la casa per convincerla a nuove nozze, parte per raccogliere notizie dell'eroe; molte genti vede, molto chiede e molte cose sagge ascolta; ritorna cambiato, pronto ad aiutare il padre quando questi tornerà e farà giustizia. Ulisse, padre e modello per Telemaco, è anche figlio, e l'astuto eroe, quando si presenta incognito a Laerte, non regge di fronte alle lacrime del vecchio e gli svela la propria identità abbracciandolo e ponendo fine alla sua pena (*Odissea*, XXIV). Poeti minori greci immaginarono il futuro di un Telemaco adulto, con modesto successo; solo François de Salignac de la Mothe **Fénélon** a fine '600 saprà trarre dal mito un'opera come *Le avventure di Telemaco* (1695), romanzo d'educazione incentrato sui viaggi che il giovane fa in Grecia e in Italia, raccogliendo esperienze umane, sociali e politiche tali da renderlo degno di salire al trono. All'inizio dell'*Odissea* Zeus, deprecando le umane colpe, ricorda la fine di Agamennone e il doloroso destino di Oreste; a questi **Eschilo** dedica l'*Orestea* (458), l'unica trilogia tragica a noi giunta per intero; in essa il giovane, dopo l'uccisione del padre ad opera di Clitemnestra ed Egisto suo amante (*Agamennone*), tornato ad Argo coll'amico Pilade, spinto dalla sorella Elettra, segue l'oracolo di Apollo ed uccide i responsabili della morte del padre, al momento di colpire la madre però esita e deve intervenire Pilade perché egli agisca; compiuto l'atto è assalito dal rimorso per il matricidio (*Coefore*); le Erinni, istigate dal fantasma di Clitemnestra, lo perseguitano e solo il giudizio dell'Areopago di Atene, presieduto da Pallade con la difesa di Apollo, lo manderà assolto (*Eumenidi*). Oreste, eroe suo malgrado, per una

delittuosa tradizione familiare e volere di Dike, dea della giustizia, è costretto a punire le altrui colpe ma per ciò stesso si macchia d'una colpa che deve espiare. **Sofocle** ci ripropone il giovane nell'*Elettra*. Euripide riprende il mito in diverse opere (*Andromaca*, *Elettra*, *Oreste*, *Ifigenia in Tauride*): perseguitato dalle avversità Oreste, dopo il tragico amore per Ermione, incontra la sorella Ifigenia in Tauride e corre il rischio d'esserne ucciso, ne è salvato e la salva a sua volta dall'orribile ufficio cui era stata destinata dopo che Artemide l'aveva sottratta alla morte in Aulide. In età moderna **Racine** nell'*Andromaca* (1667) ce lo presenta strumento della vendetta di Ermione ai danni di Pirro, alla fine pronto ad accettare il necessario destino di espiatione. Vittorio **Alfieri** nel suo *Oreste* (1788) mostra l'eroe come tirannicida: scoperto e incarcerato prima, liberato poi a furor di popolo, è trascinato dall'impeto della vendetta, infierisce su Egisto e non si avvede di trafiggere anche sua madre; quando lo scopre a stento Elettra e Pilade riescono a trattenerlo dal suicidio. Luigi **Pirandello** ne *Il fu Mattia Pascal* (1904) per bocca di Anselmo Paleari ci presenta Oreste come esempio di un mondo di certezze, proprio del passato, in contrapposizione ad Amleto, portatore del dubbio che esprime la condizione dell'uomo moderno, ma il dramma dell'eroe greco sarà rappresentato in un teatrino di marionette meccaniche. Già presente in Omero (*Odissea*, XI), il mito di Edipo fu cantato da una *Edipeia* non pervenutaci (cfr. **Pausania**, IX, 5, 11); lo ritroviamo in **Pindaro** (*II Olimpica*), ma la sua fama è legata ai tragici; della trilogia di Eschilo ad esso dedicata ci è giunta solo *I sette a Tebe* (467 a.C.), in cui Edipo è ricordato non come vittima di un cieco fato ma come colui che sconta la colpa del padre Laio e che, accecatosi una volta consapevole d'esser parricida e incestuoso, maledirà poi i figli che si uccideranno a vicenda per impadronirsi del regno. Nell'*Edipo re* di Sofocle (la tragedia più nota che anche Aristotele prediligeva) non c'è riferimento alle antiche colpe di famiglia, l'attenzione è concentrata sui protagonisti: Edipo da buon re vuole salvare Tebe dalla pestilenza, è fiero del suo ingegno, si ritiene prediletto dalla buona sorte, ma per ciò stesso sembra destare la *hybris* degli dei; egli, che ha svelato l'enigma della Sfinge, vuole conoscere la verità che lo riguarda e non riesce a decifrarne gli indizi fin troppo evidenti, a nulla valgono gli inviti a desistere di Giocasta, la madre-sposa che ha ormai capito e, di fronte alla sua pervicacia, preferisce uccidersi; scoperte infine le sue inconsapevoli colpe il protagonista si acceca e abbandona ramingo la sua terra, mentre il coro commenta che nessuno può ritenersi felice finché non è giunto al termine della propria vita: *L'Edipo a Colono* è il dramma della morte e della trasformazione in Eroe di Edipo, ma è anche la tragedia in cui il padre maledice i figli che lo avevano abbandonato. Il mito è stato oggetto di molteplici interpretazioni; Sigmund **Freud** vi ha letto uno dei nodi fondamentali della strutturazione della personalità e dell'orientamento dei desideri umani, che egli chiama appunto complesso di Edipo, in base al quale si vuole la morte del genitore dello stesso sesso, avvertito come rivale, e si desidera sessualmente quello di sesso opposto. Claude **Lévi-Strauss**, dal canto suo, sceglie proprio Edipo per esemplificare il suo metodo di analisi strutturale, in rapporto al problema della sopravvalutazione o della sottovalutazione dei legami di sangue in seno ad una società. Esempio di figlio innocente sacrificato sarà invece Ippolito, vittima delle calunnie della matrigna, ma anche delle colpe del padre (Euripide, *Ippolito*); pure questo mito avrà ampio seguito, sebbene spesso l'attenzione, come in **Seneca** e in Jean Racine, si sposterà sulla matrigna Fedra.

4. In **Plauto** il rapporto padri/figli, fortemente schematizzato, è in genere conflittuale: i figli, per soddisfare i loro desideri, spesso ingannano i padri con l'aiuto d'un servo scaltro (*Cistellaria*, *Mercator*, *Mostellaria*, *Trinummus*, secc. III-II a.C.), né mancano casi d'antagonismo amoroso tra padre e figlio (*Casina*). In **Terenzio** invece i genitori appaiono sollecitati verso i figli (*La suocera*, 165), le scelte dei quali sono talora vissute con senso di colpa dai padri (*Il punitore di se stesso*, 163); nei *Fratelli* (160) il sistema educativo tradizionale, espresso da Demea, è messo a confronto con quello moderno e liberale di Micionne, che sembra chiaramente prevalere. La società romana in questo periodo sta vivendo profondi mutamenti, che impongono una revisione di modelli, anche sotto il crescente influsso della cultura greca, ma non mancano tenaci e autorevoli oppositori: Marco Porcio **Catone** detto il Censore nei *Libri ad Marcum filium* si fa precettore di suo figlio, secondo l'antico costume, contestando energicamente ogni concessione al nuovo. **Virgilio**, che trae auspici di pace dalla nascita del figlio di Asinio Polione (*Bucoliche*, IV, 40 c.), rifacendosi alla leggenda di Enea che riconduce nel Lazio i penati di Troia, segue una linea genealogica e, scostandosi dall'originario epicureismo, abbraccia una prospettiva providenzialistica nel tentativo di dare un senso alla storia, per giustificarne le negatività di fronte al dolore di padri e madri che vedono i figli morire *ante diem*; né manca in lui il motivo del figlio immagine del padre nelle attenzioni rivolte da Didone a Iulo, sotto le cui sembianze si cela Cupido (*Eneide*, I). È tradizione che Cesare, scorgendo il proprio figlio adottivo Bruto tra i congiurati, esclamasse: «Tu pure, figlio mio?» (**Svetonio**, *Cesare*, 82); e la figura di Bruto è stata ripresa e variamente interpretata da diversi autori: William **Shakespeare** ce lo presenta dominato dall'astutezza del proprio ideale di giustizia, che spegne in lui la voce della riconoscenza e dell'affetto e lo spinge a compiere un'azione fatale della quale è poi incapace di gestire le conseguenze; in **Voltaire** Bruto è nato da un matrimonio segreto tra Cesare e la sorella di Catone, Servilia, che lo ha educato ai rigidi principi repubblicani, e quando il dittatore, commosso, gli rivela le sue vere origini, egli sprezzante lo sfida ad ucciderlo immediatamente o a restituire a Roma la libertà: al suo rifiuto condurrà contro di lui i congiurati (*La morte di Cesare*, 1796); anche per Vittorio **Alfieri** nel *Bruto Secondo* il protagonista è figlio di Cesare: egli tenta di convincerlo a restaurare la repubblica, e grande è il suo turbamento alla rivelazione che questi è suo padre naturale, ma, quando vede che insiste nel suo disegno di dominio e dichiara addirittura di volerlo designare come proprio successore, rompe ogni indugio e aderisce alla congiura che dovrebbe liberare Roma dalla tirannide.

5. Nel medioevo la mentalità feudale accentua il motivo della discendenza di sangue e della primogenitura, dei figli cadetti e degli illegittimi, spesso filo conduttore di complesse vicende non di rado costellate di agnizioni. Galaad, l'eroe puro tra i puri, che in più tratti presenta analogie con la figura di Cristo, è riconosciuto come proprio figlio da Lancillotto, che precedentemente lo aveva ordinato giovanissimo cavaliere, e inizia tra avvenimenti prodigiosi la «queste» che lo porterà a rintracciare il sacro Graal (*La ricerca del Graal*, inizio sec. XIII). **Hartmann von Aue** nel poemetto *Gregorio sullo scoglio* (inizio sec. XIII) narra la leggenda di papa Gregorio, cristianizzando il mito di Edipo, per mostrare come la provvidenza sappia trarre secondo imperscrutabili disegni anche dal male il bene. L'avvento del comune oppone alla nobiltà di schiatta le doti individuali, esaltate dalla teoria

stilnovistica del «cuor gentile», e **Dante Alighieri** antepone alla «nostra poca nobiltà di sangue» una discendenza ideale, che lo fa riconoscere come «figlio» dal trisavolo Cacciaguida, testimone con la spada e col sangue di quella fede di cui egli vuol essere testimone col suo poema (*Paradiso*, XV-XVII). La materia cavalleresca legata al tema genealogico avrà però ancora vasto seguito tra i ceti popolari, come dimostra il *Guerin Meschino* di **Andrea da Barberino**, comparso quando ormai negli ambienti colti era diffuso l'Umanesimo (inizi sec. XV, ma stampato nel 1473).

6. Centrale nell'Umanesimo è il problema dell'educazione (si pensi a **Vittorino da Feltre** o a **Guarino Veronese**). Ampio spazio gli dà Leon Battista **Alberti** nel libro I del *Della famiglia* (1433). Ludovico **Ariosto** nella *Satira VI* (1525) chiede consigli al Bembo per l'educazione del figlio, in realtà è un pretesto per esaltare la funzione formatrice e civilizzatrice della poesia, ma è significativo. Con ironia esilarante François **Rabelais** descrive in *Gargantua e Pantagruel* (1532-64) i percorsi educativi dei suoi eroi. Ricorrente è il motivo dei rapporti padri/figli nella commedia del '500, spesso sulla scia dei classici. Luigi **Tansillo** dedica un poemetto alla balia nel 1552. La propria condizione di figlio per Torquato **Tasso** oscilla tra rimpianto del padre e commiserazione di se stesso (*Al Metauro*, 1578). L'*Amleto* di William **Shakespeare** (1600-01) è la tragedia di un figlio chiamato a vendicare la morte del padre, che la melanconia rende irresoluto, e solo un concorso di fatti, orditi alcuni a suo danno, gli consente al fine di compiere quanto dovuto e morire; ostile allo zio usurpatore e assassino, è combattuto nei confronti della madre fedifraga e complice, e ambiguo con Ofelia. L'opera è stata nel corso del tempo oggetto di svariate e talora contrastanti interpretazioni: vi si è letta la tragedia della debolezza della volontà (August Wilhelm von **Schlegel**), l'eccesso di pensiero che soffoca l'azione (Samuel Taylor **Coleridge**), o, addirittura, capovolgendo la tradizionale polarità di lettura, si è visto nel protagonista con la sua irresolutezza un principio negativo di morte e, di contro, nello zio, deciso ad andare avanti per la sua strada, un principio positivo di vita (George Wilson **Knight**). Sulla condizione di figlio di Amleto hanno concentrato l'attenzione le letture di tipo psicanalitico, che lo hanno ricondotto in vario modo al complesso di Edipo. James **Joyce** nell'*Ulisse* (1922) attribuisce a Stephen una particolare interpretazione dell'eroe shakespeariano, egli infatti immagina che l'autore interpreti la parte del fantasma del re padre: «A un figlio egli parla, al figlio dell'anima sua, il principe, il giovane Amleto, e al figlio del suo corpo, Hamlet Shakespeare che è morto a Stratford affinché il suo omonimo potesse vivere per sempre. È possibile (...), vorrei sapere, o probabile che egli non traesse o prevedesse la conclusione logica di quelle premesse: tu sei il figlio spodestato: io sono il padre assassinato: tua madre è la regina colpevole. Ann Shakespeare, nata Hathaway?». Esperienza esistenziale dell'autore e creazione artistica si intrecciano e interferiscono, e l'esame si allarga ad altri drammi, con evidente parodia d'una procedura psicanalitica, ma ponendo al tempo stesso una questione cruciale quale quella del rapporto tra il vissuto dell'autore e la sua opera. Un «bastardo» di Re Riccardo è Faulconbridge, intrigante mestatore in *Re Giovanni* (1596-97); in *Re Lear* (1605-06) «bastardo» del conte di Gloucester è Edmund, genio malefico, che per brama di potere con l'inganno fa bandire il fratello, causa la rovina di suo padre cui sottrae il feudo, ed è responsabile della morte di Cordelia e del vecchio re; a lui si contrappone il legittimo

Edgar, eroe positivo, che sotto mentite spoglie assiste il padre cieco, e sarà poi il vendicatore.

7. Nel '700 illuminista l'esuberante Tom Jones, nel romanzo omonimo di Henry **Fielding** (1749), è un trovatello (*a foundling*) che, calunniato, viene scacciato dal suo benefattore; dopo infinite peripezie e avventure (non sempre encomiabili!) grazie all'agnizione finale è reintegrato nel ruolo che gli spetta e può sposare l'amata Sophia, ma non mancheranno tra i critici coloro cui dispiacque che fosse toccato un premio finale a quello scapestrato del protagonista. Essere figlio illegittimo è un handicap, ma può essere anche un vantaggio: Candido di **Voltaire** (1759) lo è, e per questo occupa una posizione non ben definita nella società del castello di Thunder-ten-tronckh, nobiliamente strutturata in senso verticale; la sua condizione sarà causa non ultima della cacciata da quel «paradiso terrestre» ma, per ciò stesso, avvio ad un percorso di educazione, che consente alla fine nella Proponide di dar vita ad una società strutturata orizzontalmente di tipo borghese, dalla quale verrà, saggiamente, escluso un figlio legittimo eccellente: il fratello di Cune-gonde, nobile, gesuita e militare. Jean-Jacques **Rousseau** nell'*Emilio* (1762), dovendo immaginare un discepolo alla sua pedagogia, opportunamente lo vuole orfano.

8. Il rapporto con la madre è ricorrente nelle opere di Ugo **Foscolo**, e la sua figura, spesso associata a quella della terra natia (*Ortis*, *Sonetti*, *Sepolcri*), si carica di forti valori ideali, ma anche d'una simbologia regressiva. In Giacomo **Leopardi** il rapporto col padre risulta improntato a volontà di emancipazione e distinzione (*Lettera a Monaldo* del luglio 1819; «paterno ostello» di *A Silvia*, 1828). Ne *Il rosso e il nero* di **Stendhal** (1830) Julien Sorel, nella plumbea atmosfera della Restaurazione progetta il proprio futuro affascinato dal mito di Napoleone, ed è in contrasto insanabile col padre rozzo, gretto ed avido, che lo tormenterà perfino alla vigilia della sua morte. Un trovatello deturpato da un'orrenda ferita è il Gwynplaine de *L'uomo che ride* (1869) di Victor **Hugo**, riconosciuto nobile entrerà alla Camera dei Lord, ma ne fuggirà disgustato, per tornare ormai troppo tardi alla vita di girovago. Tare ereditarie e condizionamenti sociali segnano la vita dei figli nel *Ciclo dei Rougon-Macquart* (1870-93) di Emile **Zola** che ci offre una galleria di quadri significativi della società francese sotto il Secondo Impero. In *Cime tempestose* (1847) Heathcliff, il personaggio creato con geniale ingenuità da Emily **Brontë**, è uno zingaro trovatello, di carattere violento e appassionato, che fugge dalla casa degli Earnshaw, dove era stato accolto, per sottrarsi alle angherie del figlio del suo benefattore; vi tornerà anni dopo ormai ricco per consumare la sua vendetta. Charles **Dickens** ci descrive con forte evidenza narrativa, non esente da cadute melodrammatiche, ingiustizie e brutture della società inglese contemporanea, secondo l'ottica d'un riformismo filantropico che non mette in discussione le strutture sociali, solidale in ciò col suo pubblico borghese; in questo contesto abbiamo la figura del trovatello *Oliver Twist* (1837-38) che subisce il sadismo d'una educazione violenta e repressiva, passa attraverso l'inferno dei bassifondi di Londra, sperimenta la miseria, i tentativi di travimento e corruzione di chi vuol indurlo a delinquere, è percosso e ferito, ma trova anche persone generose, ed infine viene riconosciuto come figlio della sorella d'una sua benefattrice, mentre i malvagi vengono puniti; *David Copperfield* (1849-50), orfano in tenera età, pur attraverso ingiustizie e colpi avversi della sorte, riesce a risalire la scala sociale raggiungendo una vita dignitosa e felice. La letteratura russa ci dà *Padri e figli* di Ivan **Turgenev** (1862); il ro-

manzo, scritto a ridosso dell'abolizione della servitù della gleba e ambientato in quel cruciale momento di passaggio, rappresenta un contrasto generazionale che si carica di tensioni radicali fino all'utopia, incarnate nel giovane Bazarov, per il quale è coniato il termine «nichilista»; egli si oppone con irriverente aggressività ai valori tradizionali, ma vive al suo interno la contraddizione tra il proprio scientismo razionalistico e l'insorgere d'un sentimento amoroso che sarà deluso, per poi morire a causa d'un incidente incorso nell'operare un contadino malato. La critica dell'astrattismo dei «figli» (fonte di tante polemiche al di là delle stesse intenzioni dell'autore) non è disgiunta da un severo giudizio sui «padri», che alla fine del romanzo risultano comunque dei sopravvissuti, mentre un alone di umana religiosità avvolge gli inconsolabili genitori di Bazarov. *I fratelli Karamazov* (1879-80) di Fëdor **Dostoevskij** è incentrato sul rapporto conflittuale tra Fëodor Karamazov, vecchio cinico e libertino, e i suoi figli: l'irruente Dimitrij, che si innamora della donna di cui il padre è invaghito e lo minaccia di morte; Ivan, intellettuale scettico e tormentato, che nega Dio perché non accetta il male del mondo e, al tempo stesso, ha ansia di fede, perché se Dio non c'è tutto è lecito; Smerdjakov, l'illegittimo reso schiavo, malato e subdolo; a nulla valgono gli sforzi di Aleša, il figlio più giovane, in cui l'originaria sensualità dei Karamazov appare dominata dalla paternità spirituale dello *starec* Zosima; si giungerà al patricidio, di cui è imputato Dimijtri; in realtà l'ha commesso Smerdjakov, ma questi, prima di suicidarsi, ne addosserà la responsabilità morale ad Ivan, che se ne sentirà colpevole e ne rimarrà sconvolto, rivelandosi così il più dostoevskiano dei personaggi del romanzo.

9. Il lutto per la perdita dei genitori genera in Giovanni Pascoli l'aspirazione all'impossibile ricostruzione di un «nido». Nel *Piacere* (1889) di Gabriele **D'Annunzio** Andrea Sperelli appare come il «capolavoro» della pedagogia paterna; ne *Le vergini delle rocce* (1895) Claudio Cantelmo brama un figlio eccezionale, destinato a salvare l'Italia dalle miserie del presente; *L'innocente* (1891), ammantato di toni tolstoiani, è incentrato su un infanticidio; la figura materna nel *Poema paradisiaco* (1893) è simbolisticamente stilizzata, nel *Notturmo* (1918) è ritratta con un realismo crudo e violento. In Italo **Svevo** le figure genitoriali, reali o simboliche (si pensi ad Amalia di *Senilità*, 1898) offrono ai figli un alibi per la loro inettitudine. In *Una vita* (1892) la madre, idealizzata, è all'inizio garante della raffigurazione idillica del paese natio, contrapposto alla città che Alfonso Nitti si illude di disprezzare non riuscendo ad inserirvisi organicamente; poi la malattia mortale della donna gli offre l'occasione di sottrarsi alla lotta per la vita, abbandonando Annetta in un momento cruciale. Nella *Coscienza di Zeno* (1923) il padre con la sua presenza consente al protagonista di rinviare ogni assunzione di responsabilità; verso il genitore egli nutre un atteggiamento ambivalente di sollecitudine ed aggressività che si intrecciano e si fondono in modo inestricabile, generando un senso di colpa che spiega come egli avverta inappellabile il gesto estremo del padre morente; un transfert negativo d'altro canto segna tutti i suoi rapporti coi personaggi che detengono autorità, dal suocero allo psicanalista Dottor S. In Luigi **Pirandello** Mattia Pascal da giovane presenta i tratti tipici dello scapestrato, figlio d'un padre la cui fortuna ha origini dubbie, legatissimo alla madre, che pur fa soffrire, e la cui morte spinge alla fuga dalle angosce quotidiane e ad una singolare avventura (*Il fu Mattia Pascal*, 1904). Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) netta è la distinzione tra figlio legittimo e illegittimi, avvertita dal

primo come discriminante assoluta che lo cristallizza in un rifiuto categorico, opponendolo al Padre e, soprattutto, alla Madre che tutti i figli ama dello stesso amore. Per Moscarda è fondamentale nel suo itinerario etico-conoscitivo distruggere in sé l'immagine introiettata del padre, connotata nella memoria dai simboli dell'opulenza e del possesso borghese, legge all'azione e modello verso il quale si è sempre fatalmente in difetto; egli allora compie una trasgressione fondamentale e liberatoria rubando a se stesso, dissacrando l'immagine di quel padre del quale, mentre si accinge a compiere il furto, significativamente gli appaiono d'un tratto le mani (*Uno, nessuno e centomila*, 1926). Michele negli *Indifferenti* (1929) di Alberto **Moravia** sperimenta la propria apatica inadeguatezza al modello di figlio e fratello offeso che cerebralmente si impone con un atto mancato: il tentativo di vendetta con una pistola scarica. James **Joyce** con Stephen Dedalus (*Ritratto dell'artista da giovane*, 1916) nella cattolica Irlanda che aspira all'indipendenza rappresenta il dramma della propria infanzia ed adolescenza, segnate da famiglia e gesuiti, che gli inculcano una gerarchia di valori ed una disciplina mentale cui egli reagisce tra ribellione e rimorsi, mentre comincia ad emergere la sua vocazione artistica, senza riuscire tuttavia a rimuovere del tutto dal suo intimo il peso condizionante di quel mondo che pur ormai razionalmente rifiuta; ritroveremo nell'*Ulisse* (1922) Stephen, novello Telemaco, accanto a Mr. Bloom, figure complementari, che cercano nell'altro l'uno il padre di cui ha bisogno, l'altro il figlio che ha perso. Catalizzatore del dramma di Willy Loman, protagonista di *Morte di un commesso viaggiatore* (1949) di Arthur **Miller**, è proprio il rapporto con i figli, che ha deluso e ferito col suo comportamento e nel confronto dei quali per la sua incoerenza non può svolgere il ruolo di guida che vorrebbe in una società caratterizzata sempre più da efficienza, produttività e consumo: per loro potrà solo morire garantendogli del denaro e acquistando così finalmente un senso alla propria vita. Umberto **Saba** nel *Canzoniere* ci appare segnato dalla propria condizione di figlio sia per un padre assente, presentatogli come colpevole e ostile (*Mio padre è stato per me «l'assassino»*), che per una duplice figura di madre: quella naturale, verso la quale si sentirà perennemente in colpa per il solo fatto di essere nato, e la balia «madre di gioia». Ruolo rilevante ha la madre, Annina, nella poesia di Giorgio **Caproni**. Nel *Gattopardo* (1957) di Giuseppe **Tomasi di Lampedusa** Tancredi, nipote del Principe di Salina, è il figlio che questi si sceglie nel suo sogno d'onnipotenza come colui che avrebbe potuto condurre, «sotto mutate uniformi», il contrattacco della nobiltà al nuovo ordine politico («questi era il figlio suo vero», non quel «babeo» di Paolo!); ma la prospettiva narcisistica impedisce ogni vero dialogo tra i due e, mentre con lo svanire del sogno la figura di Tancredi scolora, Don Fabrizio non lascia dietro di sé nessuna eredità: è «la fine di tutto»; solo superando il narcisismo ne *La sirena* tra il professor La Ciura e il giovane Corbera ci sarà un rapporto vero che va oltre la morte.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *La ricerca del Santo Graal* (*La Queste del Saint Graal*, inizio sec. XIII); *Libri di Samuele* (secc. VIII-VII a.C.); *Vangeli* (sec. I d.C.).

Alberti, L.B., *Della famiglia* (1433); Alfieri, V., *Bruto II* (1789); Alfieri, V., *Oreste* (1788); Andrea da Barberino, *Guerin Meschino* (1473, postumo); Ariosto, L., *Satira VI* (1525); Brontë, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); Caproni, G., *Il seme del piangere* (1959); Catone, M.P., *Il Censore, Libri ad Marcum filium* (sec. II a.C.); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1889); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1891); D'Annunzio, G., *Le Ver-*

gini delle rocce (1896); D'Annunzio, G., *Notturmo* (1918); D'Annunzio, G., *Poema paradisiaco* (1893); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Dickens, C., *Oliver Twist* (1837-38); Dostoevskij, F.M., *I fratelli Karamazov* (1880); Eschilo, *Agamennone*, in *Oresteia* (458 a.C.); Eschilo, *Coefore*, in *Oresteia* (458 a.C.); Eschilo, *Eumenidi*, in *Oresteia* (458 a.C.); Eschilo, *I sette a Tebe* (467 a.C.); Eschilo, *Oresteia* (458 a.C.); Euripide, *Andromaca* (415 a.C.); Euripide, *Elettra* (413 a.C.); Euripide, *Ifigenia in Tauride* (ca. 413 a.C.); Euripide, *Ippolito* (428 a.C.); Euripide, *Oreste* (408 a.C.); Euripide, *Troadi* (415 a.C.); Fénélon, F. de Salignac de la Mothe, *Le aventure di Telemaco* (*Les aventures de Télémaque*, 1695); Fielding, H., *Tom Jones* (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749); Foscolo, U., *I sepolcri* (1807); Foscolo, U., *Sonetti* (1803); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798; 1802; 1817); Hartmann von Aue, *Gregorio sullo scoglio* (*Gregorius auf dem Steine oder der gute Suander*, inizio sec. XIII); Hugo, V., *L'uomo che ride* (*L'homme qui rit*, 1869); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Joyce, J., *Dedalus: ritratto dell'artista da giovane* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916); Leopardi, G., *A Silvia* (1828); Leopardi, G., *Lettera a Monaldo* (1819); Miller, A., *Morte di un commesso viaggiatore* (*Death of a Salesman*, 1949); Moravia, A., *Gli indifferenti* (1929); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Pausania il Periegeta, *Guida della Grecia* (ca. 135-150 d.C.); Pindaro, *Le Odi Olimpiche* (secc. VI-V a.C.); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921); Pirandello, L., *Uno, nessuno e centomila* (1926); Plauto, T.M., *Il mercante* (*Mercator*, secc. III-II a.C.); Plauto, T.M., *La cesta* (*Cistellaria*, secc. III-II a.C.); Plauto, T.M., *La commedia degli spettri* (*Mostellaria*, secc. III-II a.C.); Plauto, T.M., *La fanciulla del caso* (*Casina*, secc. III-II a.C.); Plauto, T.M., *Le tre monete* (*Trinummus*, secc. III-II a.C.); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Racine, J., *Andromaca* (*Andromaque*, 1667); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1677); Rousseau, J.J., *Emilio o dell'educazione* (*Emile ou De l'éducation*, 1762); Saba, U., *Canzoniere* (1948, 1957, 1961 postumo); Seneca, L.A., *Fedra* (sec. I); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Re Giovanni* (*King John*, 1596-97); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Sofocle, *Edipo a Colono* (ca. 406 a.C.); Sofocle, *Edipo re* (430-25 a.C.); Sofocle, *Elettra* (409 a.C.); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Svetonio, *Vita dei Cesari* (*De vita Caesarum*, 121); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Svevo, I., *Senilità* (1898); Svevo, I., *Una vita* (1892); Tansillo, L., *La balia* (1552); Tasso, T., *Al Metauro* (1578); Terenzio, *I fratelli* (*Adelphoe*, 160 a.C.); Terenzio, *Il punitore di se stesso* (*Heautontimorumenos*, 163 a.C.); Terenzio, *La suocera* (*Hecyra*, 165 a.C.); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1957); Tomasi di Lampedusa, G., *La sirena*, in *Racconti* (1961, postumo); Turgenev, I.S., *Padri e figli* (1862); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolica* o *Eclogae*, 42-39 a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Voltaire, *La morte di Cesare*. Traduzione dell'abate Melchior Cesarotti (*La mort de César*, 1796); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (*Candide ou l'optimisme*, 1759); Zola, E., *I Rougon-Macquart* (*Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*, 1870-93).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Annunciazione* (metà sec. III, Catacombe di Priscilla, Roma); *Madonna col Bambino e il profeta Balaam*, pittura (230-240).

Bernini, P., *Enea e Anchise*, scultura (1618-20, Galleria Borghese, Roma); Buñuel, L., *I figli della violenza*, cinema (*Los olvidados*, 1950); Caravaggio, *Il sacrificio di Isacco*, pittura (1591, Uffizi, Firenze); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Comencini, L., *Incompreso. Vita col figlio*, cinema (1966); Corradini, E., *Giulio Cesare* (1902); De Amicis, E., *Cuore* (1886); Eliot, T.S., *Impiegato di fiducia* (*The Confidential Clerk*, 1953); Kafka, F., *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1915); Kafka, F., *Lettera al padre* (*Brief an den Vater*, 1919); Kurosawa, A., *Ran*, cinema (1985); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1863-69); Lawrence, D.H., *Figli e amanti* (*Sons and Lovers*, 1913); Menandro, *L'arbitrato* (secc. IV-III a.C.); Orazio Flacco, Q., *Epodi* (*Epodon liber*, 30 a.C.); Orazio Flacco, Q., *Satire* (*Sermonum libri duo*, 35-30 a.C.); Pasolini, P.P., *Mamma Roma*, cinema (1962); Patini, T., *L'eredità*, pittura (1880, Galleria Nazionale d'Arte Mo-

derna, Roma); Pavese, C., *La casa in collina* (1948); Ronsard, P. de, *Franciaide* (av. 1585, incompiuto); Schiele, E., *La famiglia* (1918, Österreichische Galerie, Vienna); Schlöndorff, V., *Morte di un commesso viaggiatore*, cinema (1985); Scott, W., *Ivanhoe* (1819); Stendhal, *La certosa di Parma* (*Chartreuse de Parme*, 1839); Truffaut, F., *I quattrocento colpi*, cinema (1959); Visconti, L., *Il Gattopardo*, cinema (1963); Visconti, L., *Rocco e i suoi fratelli*, cinema (1960); Wilde, O., *L'importanza di chiamarsi Ernesto* (*The Importance of Being Earnest*, 1895).

■ BIBLIOGRAFIA: Bachtin, M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), Torino 1976; Brunel, P., *Dizionario dei miti letterari* (1988), Milano 2004; Carini, E., *Giuseppe Tomasi di Lampedusa e «Il Gattopardo»*, Torino 1991; Carini, E., «La sirena» di G. Tomasi di Lampedusa e il superamento della specularità, in «Italienisch», maggio 1998; Freud, S., *Dostoevskij e il parricidio* (1927), in *Opere*, vol. 3, Torino 1989; Freud, S., *Introduzione al narcisismo* (1914), in *Opere*, vol. 3, Torino 1989; Freud, S., *L'interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere*, vol. 3, Torino 1989; Freud, S., *Totem e tabù* (1913), in *Opere*, vol. 3, Torino 1989; Garin, E., *Educazione umanistica in Italia*, Bari 1966; Jones, E., *Amleto e Edipo* (1949), Milano 1987; Lévi-Strauss, C., *Antropologia strutturale* (1958), Milano 1966; Pascoli, G., *Tutte le poesie*, Milano 1967; Starobinski, J., *Amleto e Freud*, in *L'occhio vivente*, Torino 1975.

■ VOCI AFFINI: Cugini; Dimora, abitazione, casa; Dote; Educazione; Eredità, testamento; Famiglia; Festa nuziale; Fidanamento; Figlia; Fratelli, sorelle; Infanzia; Madre; Matrimonio; Padre.

ENRICO CARINI

Figure geometriche. 1. Il termine *geometria* deriva dal gr. *gê* «terra» e *metron* «misura». Il primo a usarlo fu **Erodoto** (V a.C.) nel descrivere come gli antichi Egizi «misuravano la terra», e in particolare, i confini dei campi dopo le inondazioni del Nilo. Questo tipo di geometria «empirica» fiorì infatti in Egitto ed ebbe la sua prima formulazione sistematica con **Talete di Mileto** (VII-VI a.C.), cui si attribuisce il merito di aver introdotto in Grecia le ricerche geometriche degli Egizi. Successivamente, **Pitagora** (VI-V a.C.) pose le basi della geometria scientifica collegando le numerose leggi della geometria empirica a un numero limitato di assiomi o postulati. In questo passaggio di senso, dall'etimologia del tracciare confini alle fondamenta di una nuova scienza, si intersecano i vari piani di ricorrenza tematica delle figure geometriche in letteratura: quello geografico, architettonico, astronomico, filosofico-religioso, per poi arrivare a quello fantascientifico.

2. La teoria greca delle proporzioni viene comunemente attribuita alla scuola dei Pitagorici ed è caratterizzata da una stretta correlazione tra intervalli sonori armonici, rapporti di numeri interi e figure geometriche. Simbolo fondamentale della dottrina pitagorica è infatti il *Tetraktis*, che rappresenta sia i primi quattro numeri interi e la loro somma (dieci, il numero perfetto), sia la figura regolare del triangolo equilatero, sia i rapporti armonici di ottava, quarta, e quinta. Questo stretto rapporto tra numeri, figure e suoni si trova anche nell'astronomia pitagorica, che spiega la struttura dell'universo come un'unica sfera all'interno della quale i pianeti si muovono secondo uno schema numerico corrispondente alle lunghezze armoniche, producendo così una «armonia delle sfere». Similmente, nel *Timeo* (IV a.C.), **Platone** fornisce la sua teoria cosmogonica servendosi di figure geometriche. Ai quattro elementi – fuoco, terra, aria e acqua – il filosofo attribuisce la forma di quattro dei cinque possibili poliedri regolari secondo delle corrispondenze di tipo matematico-fisico. Per esempio, alla terra corrisponde l'esadro regolare, ovvero il cubo, in quanto tra le figure è la più stabile. Il quinto poliedro invece è il dodecaedro, la cui forma complessa viene attribuita all'universo. Nel mito del *Timeo*, il demiurgo è l'artefice

divino che crea un mondo ordinato («cosmos») a partire dal caos: «trovandosi tutte le cose in disordine, il dio introdusse in ciascuna in rapporto a se stessa, e nelle une in rapporto alle altre, delle simmetrie». La figura perfetta che contiene tutte le altre figure è la sfera (V.), e l'essere umano, prima della divisione dei sessi, era sferico. Le proporzioni introdotte dal demiurgo sono le stesse sia per «il corpo» sia per «l'anima» del mondo, per cui le figure geometriche regolari, con le loro proporzioni, sono la forma visibile di un contenuto ideale, quali le «idee» platoniche del «Bene» e del «Bello». Alla fine del XVI secolo, i poliedri platonici tornano alla ribalta con Johannes **Kepler** e il suo studio delle orbite planetarie. Nel *Mysterium Cosmographicum* (1596), egli infatti utilizza i poliedri regolari per ipotizzare la disposizione planetaria, partendo dalla convinzione che in tutto ciò che Dio ha creato ci sia una ragione matematica, e che attraverso lo studio delle proporzioni e delle figure regolari si possa arrivare a comprendere il moto dei pianeti. Dall'antichità fino all'epoca moderna, geometria e astronomia sono intimamente connesse nel pensiero filosofico occidentale, tanto che un secolo e mezzo dopo gli studi di Keplero, nell'*Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* (1751-1772) a cura di **Diderot** e **D'Alembert**, quest'ultimo descriveva il termine «geometra» come quello che «si usa generalmente per tutti i matematici [...] Così, parlando di Newton, si dice che era un gran geometra per dire che era un grande matematico».

3. In molte religioni e culture le figure geometriche, e in particolare il cerchio e il quadrato, ricorrono con una forte valenza simbolica. Il primo generalmente rappresenta l'anima, il divino, il cielo, l'eternità, la perfezione; il secondo invece la terra, l'umanità, la materialità. Per gli antichi cinesi la terra era quadrata, mentre nel Buddismo Zen l'ultima tappa del perfezionamento interiore è raffigurata da cerchi concentrici. Nell'iconografia cristiana, l'immagine di un uomo sormontato da una volta e che poggia i piedi su di uno sgabello rettangolare rappresenta la discesa di Dio sulla terra, così come il passaggio della sfera, del cerchio, e dell'arco alle forme rettangolari simboleggia l'Incarnazione. Nella cosmologia islamica, sono la sfera e il cubo a occupare ruoli fondamentali. I sette cieli sono descritti come tende rotonde sovrapposte, mentre simbolo supremo dell'Islam è la Ka'ba, l'enorme cubo nero della Mecca che rappresenta l'unicità di Dio. L'architettura religiosa offre molti altri esempi di utilizzo simbolico delle figure geometriche. Nella *Guida del Pellegrino di San Giacomo di Compostella* comunemente attribuita a Aimery **Picaud** di Parthenay-le-Vieux (1130-1135), la chiesa è paragonata al corpo umano, di cui la navata è simile al tronco, e i transetti alle braccia. Ciò ricorda l'uomo di Hildegard von **Bingen** (*Libro delle opere divine*, sec. XII), con i piedi uniti e le braccia tese, le cui proporzioni sono analoghe a quelle di una chiesa *ad quadratum*, ovvero una chiesa che si iscrive in un rettangolo e la cui lunghezza è composta da tre quadrati di eguale misura. Negli autori medievali, l'uomo con i piedi uniti e le braccia tese, o uomo quadrato, veniva inoltre collegato ai quattro Vangeli, ai quattro fiumi del Paradiso, alla figura del Cristo, e alla Crocifissione. Per quanto riguarda invece l'ambito esoterico, il cerchio e il quadrato sono di nuovo presenti – questa volta con funzione magica – in varie epoche e culture. Dal cerchio magico dei Celti che simbolizza un limite invalicabile e dunque una protezione, ai quadrati magici nella letteratura cinese tra il X e il XIV secolo, a quelli descritti nell'*Occulta Philosophia* (1533) dallo scienziato e teologo te-

desco Agrippa von **Nettesheim**, al quadrato magico nell'incisione *Melancholia* (1514) di Albrecht **Dürer**.

4. Nel dibattito rinascimentale sulla città ideale le tematiche geometriche e lo studio delle relazioni formali tra i vari elementi del tessuto urbano si collegano a tematiche di tipo politico-sociale in relazione all'evoluzione ideologica delle città-stato. Il primo ad affrontare il tema in modo sistematico fu Leon Battista **Alberti** il quale nel *De re aedificatoria* (1485) si ispirò all'opera dell'architetto romano **Vitruvio**, autore del *De Architectura* (27 a.C. ca.), un vero e proprio compendio dell'architettura antica. L'estetica vitruviana si fonda sui concetti della triade e della decade di tradizione pitagorica, e fu a lungo studiata dagli architetti del rinascimento italiano come esempio e metro di confronto nelle loro teorizzazioni. Per l'Alberti la città doveva riflettere le differenze gerarchiche di una società oligarchico-borghese ed essere costruita razionalmente sulle necessità umane. Il **Filarete**, d'altro canto, proponeva un modello urbano più complesso, a metà tra utopia e realtà. La sua Sforzinda, descritta con la tecnica del romanzo dialogato (*Trattato di architettura*, 1460-64), è una città «babelica e nembrotica» a schema stellare, nata sotto auspici astrologici. Nei *Trattati* (ca. 1492), Francesco di Giorgio **Martini** modella invece la sua città sulla forma del corpo umano. Questa forte visione antropomorfa unisce in sé la simbologia religiosa medievale con la cosmologia neoplatonica, per cui l'uomo essendo l'immagine di Dio racchiude in sé le armonie dell'universo e il corpo umano può essere misurato matematicamente. La planimetria della città martiniana è radiocentrica e il centro è la piazza che corrisponde al ventre, o «umbelico». Nel '500 il dibattito sulla città ideale continua con il **Bramante** e la sua scuola, sostenitori della pianta centrale, con la planimetria ortogonale di Sebastiano **Serlio**, e infine col **Palladio** che nel terzo libro dell'*Architettura* (1570) rifiuta l'urbanistica quattrocentesca e le sue astrazioni geometriche e propone una città inserita nella storia e caratterizzata da una spazialità aperta.

5. A livello più propriamente letterario, le figure geometriche sono presenti sia come figure retoriche sia come veri e propri temi letterari. Nel primo caso si potrebbero fare infiniti esempi in cui triangoli, quadrati, cubi e sfere vengono utilizzati con una valenza simbolico-metaforica, e sul piano testuale e su quello metanarrativo. Si pensi per esempio alla struttura conica dell'*Inferno* e del *Purgatorio* nella *Divina Commedia* (1306-21) – al contempo simbolo e scenario del disegno provvidenziale – o a quella conico-piramidale della *Città del Sole* di Tommaso **Campanella** (1602) il cui sistema politico-sociale si fonda su precisi rapporti gerarchici, oppure al cerchio come metafora della perfezione nel *Congedo* di John **Donne** (1633), all'utilizzo della circonferenza nella poesia di Emily **Dickinson** per indicare sia l'estensione che il limite dello spirito, al triangolo viola dipinto da Lily Briscoe in *Gita al Faro* di Virginia **Woolf** (1927), o al monolito rettangolare, le cui dimensioni sono nell'esatto rapporto di 1 a 4 a 9, i quadrati dei tre primi numeri interi, che nel romanzo di Arthur C. **Clarke** e nel film di Stanley **Kubrick** si scoprirà essere una porta delle stelle (2001, *Odisea nello spazio*, 1968).

6. La tematizzazione della geometria può nascere occasionalmente a margine di testi finzionali ma impegnati nel dibattito scientifico. Ad esempio la satira licenziosa dei *Gioielli indiscreti* (1748) di Denis **Diderot** «incarna» le due fazioni che dividono l'Accademia delle Scienze di Banza, quella dei Vorticosi e quella degli Attrazionisti, in

due dei «gioielli» parlanti: quello di Sferoide l'Appiattita, tonda come un globo, convinta per questo di esser chiamata allo studio della geometria, che sfodera un repertorio di «rette, superfici concave, quantità date, ...coni, cilindri, sezioni coniche, curve, curve elastiche, curve rientranti», e l'altro più modesto denominato Girgiro l'Attorcigliato. In altri casi le figure geometriche diventano protagoniste, fornendo i temi, gli scenari e i personaggi intorno a cui si costruiscono le storie. Basti pensare al particolare intreccio tra letteratura e scienza nell'Inghilterra di fine Ottocento che vide la fioritura di testi fantascientifici a sfondo matematico. Pietra miliare di questo genere è *Flatlandia* (1882) di Edwin A. **Abbott**, in cui il narratore, un quadrato, descrive la vita, gli usi e i costumi del suo mondo a due dimensioni, e le sue avventure in altri mondi quali Linelandia (a una dimensione) e Spacelandia (a tre dimensioni). In *Flatlandia* le donne sono pericolosissime linee rette che con un sol gesto involontario possono distruggere un'intera famiglia. I soldati e gli operai sono triangoli isosceli, anch'essi molto pericolosi a causa dei loro angoli acuti. I triangoli equilateri sono invece commercianti «della Classe Rispettabile» mentre i quadrati sono professionisti e gentiluomini. L'aristocrazia è divisa per vari gradi, a partire dagli esagoni «per continuare, via via che il numero dei lati aumenta, fino a ricevere il titolo onorifico di Poligionali». Infine, quando il numero dei lati è così alto che la figura non è distinguibile da un cerchio si arriva all'ordine «Circolare o Sacerdotale». Se *Flatlandia* può dunque essere letta sia – secondo il progetto di Abbott – come una introduzione alle problematiche della quarta dimensione, sia come satira della società vittoriana, i *Racconti Scientifici* di Charles H. **Hinton** (1888) seguono un intento più rigorosamente propedeutico. In *Un mondo piano* l'autore cerca di dare un quadro scientificamente accurato del suo universo a due dimensioni. Hinton infatti era critico del testo di Abbott che riteneva matematicamente scorretto. Ciò nonostante scrisse un racconto basato su di esso, *Un episodio di Flatlandia* (1907). E non fu l'unico. Si pensi per esempio a *Messaggio trovato in una copia di Flatlandia* scritto quasi un secolo più tardi da Rudy **Rucker** (1983), in cui ci si chiede dove si trovi questo strano mondo a due dimensioni: per caso nella cantina di un ristorante Pakistano a Londra? Nel corso del '900 la fantascienza matematica continua a esplorare questi temi e in particolare le problematiche relative alla quarta dimensione. Ne *La casa nuova* di Robert A. **Heinlein** (1941), un architetto, Quintus Teal, vuole costruire una casa nella forma di un ipercubo o tessaratto, ovvero un cubo a quattro dimensioni. Per convincere un potenziale cliente realizza un oggetto tridimensionale che ne è una rappresentazione prospettica. Quando finalmente costruisce la casa lo fa secondo questo modello ma un terremoto la fa ripiegare nella quarta dimensione. All'apparenza essa ha la forma di un cubo, mentre nella quarta dimensione è un tessaratto. Sempre di quarta dimensione si parla nel racconto di Howard Phillips **Lovecraft**, *La casa delle streghe* (1933), in cui un matematico affitta l'abitazione di una strega che si narra essere sfuggita al rogo aprendo un varco nella quarta dimensione, ma anche nella *Macchina del tempo* (1895) e *La storia di Plattner* (1896) di Herbert G. **Wells**, in cui si trattano gli effetti della quarta dimensione sul mondo tridimensionale. Ne *La seezza della quasità* (1957), Walter S. **Tevis** affronta invece il tema della quinta dimensione. Farnsworth, uno dei protagonisti, costruisce il modello di un cubo a cinque dimensioni e vi guarda dentro. Col moltiplicarsi delle dimensioni le costruzioni diventano sempre più complesse, labirintiche, ricordando i di-

segni di Escher e un sottogenere della letteratura fantascientifica, quello delle architetture mostruose o aliene. *Il popolo dell'abisso* di Abraham **Merritt** (1918) è considerato il capostipite di questo sottogenere e narra appunto di «contorte mostruosità architettoniche» indescrivibili per un essere umano. Tali architetture sono esempi di «forme informi», ovvero quelle forme che secondo il matematico René **Thom** sono instabili in quanto «non offrono all'analisi che pochi o punti elementi identificabili» oppure ne offrono un numero limitato ma la loro «associazione in uno stesso oggetto appare contraddittoria» (1972). La città aliena come esempio di tale forma si ritrova in un altro racconto di Lovecraft, *Il richiamo di Cthulhu* (1928), in cui il professor Thurston indaga la strana morte del suo prozio, un antropologo che aveva scoperto un culto legato a una vasta città aliena sommersa nelle acque del Pacifico, una città costruita secondo una geometria non euclidea. Nel racconto *Città morta* (1960 ca.) di Murray **Leinster** troviamo un altro esempio di fanta-archeologia. Questa volta la città di origine aliena viene scoperta nello Yucatan e gli archeologi sono particolarmente colpiti da una scultura che a una estremità rappresenta una bambina mentre dall'altra raffigura una donna anziana. Si accorgono che la stanno osservando «nel tempo», ovvero dalla quarta dimensione. Visti dalla terza dimensione, gli spazi non euclidei e le strutture a quattro dimensioni non solo appaiono incomprensibili ma anche deformi, «sbagliate». La forma «giusta» è quella simmetrica, quella che funziona secondo gli assiomi della geometria euclidea. La forma sbagliata invece, non solo è mostruosa ma anche «empia», malvagia. Bene e male vengono fatti corrispondere a categorie quali simmetria e asimmetria. La malvagità contiene qualcosa di storto, sghembo, «non finito», come la città ne *L'immortale* (1949) di Jorge Louis **Borges**, le strutture contorte dei labirinti, il foglio tagliato nel racconto di Gilbert K. **Chesterton**, intitolato appunto *La forma sbagliata* (1911), in cui il detective, Padre Brown, risolve il mistero analizzando ciò che manca, ciò che il taglio nasconde.

Ma il superamento della geometria euclidea non sempre è visto con questo segno anche eticamente negativo. Un grande poeta matematico, Leonardo **Sinigalli**, scrive nel 1935 un *Quaderno di geometria* che muove dalla convinzione dell'incapacità delle figure geometriche tradizionali, nella loro definitezza razionale, di dar conto dell'essere profondo dell'universo: proponendo di valorizzare al loro posto quella che lui chiama una geometria «barocca» (forme elicoidali, parabole, viti, il «fagiolo») propria allo stesso tempo del matematico e del poeta, nella misura in cui si apre sul vertiginoso mistero dell'essere anziché pretendere di ridurlo alle linee chiuse e schematiche del triangolo, del quadrato, del parallelepipedo o della sfera. Il contatto fra poesia e geometria si realizza attraverso la figura dell'ellissi, nel suo duplice significato retorico e matematico, cui Sinigalli intitola la raccolta delle sue poesie fra 1932 e 1972 (*L'ellisse*, 1974).

Andrà infine ricordato il gruppo dell'*Oulipo* (laboratorio di letteratura potenziale) fondato dal matematico-scacchista François **Le Lionnais** e dallo scrittore Raymond **Queneau**: il gioco delle «costrizioni» a cui è sottoposta la formazione del testo costituisce spesso figure geometriche, come la scacchiera 10x10 della *Vita, istruzioni per l'uso* di George **Perec** (1978), o il quadrato semiotico di Greimas adoperato da Italo **Calvino** per la costruzione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Alle sessantquattro caselle di una scacchiera è riconducibile anche la complessa struttura delle *Città invisibili* (1972), che tuttavia offre una via d'uscita dalle astrazioni matemati-

che recuperando l'esigenza di un rapporto con la realtà: non le singole pietre, ma la linea dell'arco sostiene il ponte, dice Marco Polo al Gran Kan, e tuttavia «senza pietre non c'è arco».

■ **OPERE CITATE:** Abbott, E.A., *Flatlandia* (*Flatland*, 1882); Alberti, L.B., *De re aedificatoria* (1485); Averlino, A. (detto Filarete), *Trattato di architettura* (1460-64); Bingen, H. von, *Il libro delle opere divine* (*Liber divinarum operum*, sec. XII); Borges, J.L., *L'immortale* (*El Immortal*, 1949); Calvino, I., *Le città invisibili* (1972); Calvino, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); Campanella, T., *La Città del Sole* (1602); Chesterton, G. K., *La forma sbagliata* (*The Wrong Shape*, 1911); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Diderot, D. - D'Alembert, J., *Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* (*Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Artes et des Métiers*, 1751-1772); Diderot, D., *I gioielli indiscreti* (*Les bijoux indiscrets*, 1748); Donne, J., *Congedo a vietarle il lamento* (*A Valediction: Forbidding Mourning*, 1633); Dürer, A., *Melancolia*, incisione (1514); Heinlein, R.A., *La casa nuova* (*And He Built a Crooked House*, 1941); Hinton, C.H., *Un episodio di Flatlandia* (*An episode of Flatland*, 1907); Hinton, C.H., *Racconti scientifici* (*Scientific Romances*, 1888); Kepler, J., *Mysterium Cosmographicum* (1596); Kubrik, S., *2001 Odissea nello spazio*, cinema (2001: *A Space Odyssey*, 1968); Leinster, M., *Città morta* (*Dead City*, ca. 1960); Lovecraft, H.P., *Il richiamo di Cthulhu* (*The Call of Cthulhu*, 1928); Lovecraft, H.P., *La casa delle streghe* (*The Dreams in the Witch House*, 1933); Martini, F. di G., *Trattati* (1492); Merritt, A., *Il popolo dell'abisso* (*The People of the Pit*, 1918); Nettesheim, A. von H.C., *Occulta Philosophia* (1533); Palladio, A., *Architettura* (1570); Perec, G., *La vita istruzioni per l'uso* (*La Vie mode d'emploi*, 1978); Picaut, A., *Guida del pellegrino di San Giacomo di Compostela* (*Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, 1130-1135); Platone, *Timeo* (sec. IV a.C.); Rucker, R., *Messaggio trovato in una copia di Flatlandia* (*Message Found in a Copy of Flatland*, 1983); Sinisgalli, L., *L'ellisse* (1974); Sinisgalli, L., *Quaderno di geometria* (1935); Tevis, W. S., *La seezza della qualità* (*The Ifth of Oofth*, 1957); Vitruvio, *De architectura* (ca. 27 a.C.); Wells, H.G., *La macchina del tempo* (*The Time Machine*, 1895); Wells, H.G., *La storia di Plattner* (*The Plattner Story*, 1896); Woolf, V., *Gita al faro* (*To the Lighthouse*, 1927).

■ **ALTRE OPERE:** Borges, J.L., *L'Aleph* (*El Aleph*, 1949); Buzzi, P., *L'ellisse e la spirale* (1915).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Chevalier, J. - Gheerbrant, A., *Dizionario dei simboli, miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri* (1969), Milano 1986; Castellani, E., *Simmetria e natura. Dalle armonie delle figure alle invarianze delle leggi*, Bari 2000; *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano 1963; *Dizionario letterario Bompiani*, cit., Milano 2005; Giovannoli, R., *La scienza della fantascienza*, Milano 1991; *Grande Dizionario Enciclopedico UTET* (quarta edizione), Torino 1995; Piccato, A., *Dizionario dei termini matematici*, Milano 1987; Sciolla, G.C., *La città ideale nel Rinascimento*, Torino 1975; *The Oxford English Dictionary* (seconda edizione), Oxford 1989; Thom, R., *Stabilité Structurale et Morphogénèse*, Paris 1972.

■ **VOCI AFFINI:** Cosmo; Firmamento; Mondi; Numeri; Scienza, scienziato; Sfera.

ILARIA SBORGI

Figure mitologiche. 1. Sono figure mitologiche, in senso lato, gli dèi, gli eroi e i diversi esseri soprannaturali presenti presso tutte le culture, da quella greca e romana a quella celtica, da quella germanica e scandinava a quelle dell'Oriente o dei popoli d'interesse etnologico. Talvolta l'espressione viene usata anche per riferirsi ai protagonisti di alcune prestigiose opere letterarie occidentali moderne, come Tristano, Faust, don Chisciotte o don Giovanni, mentre ne restano solitamente escluse le figure fantastiche come maghi, streghe, elfi o fate, presenti nelle fiabe e nella tradizione favolistica e popolare (v. CREATURE MAGICHE).

Presso molte culture, soprattutto nell'antichità, i confini tra personaggi storici e figure mitologiche non erano ri-

gidamente definiti: i primi potevano essere mitizzati attribuendo loro origini divine o un destino di eternità dopo la morte (come avvenne nel mondo classico ad Alessandro Magno o Cesare), mentre delle seconde, specialmente dei protagonisti di componimenti poetici celebri (i poemi omerici, per esempio), non si metteva seriamente in dubbio la reale esistenza in un remoto passato. Ma anche a prescindere dal rapporto tra protagonisti del mito e personaggi reali la definizione della natura delle figure mitologiche è problematica in quanto coinvolge il significato del mito in generale. Se il mito riferisce un evento che ha avuto luogo nel tempo favoloso degli inizi (Mircea Eliade, *Aspetti del mito*, 1963), esso è dunque innanzitutto una narrazione (come indica l'etimologia della parola greca, che vuol dire appunto «racconto»; lo stesso significato hanno il latino *fabula* e l'islandese *saga*). Ma il mito è anche una spiegazione delle origini soprannaturali del cosmo, o di una parte di esso, e serve a dare legittimazione a pratiche culturali o strutture sociali; è una rivelazione del divino e può quindi essere presentato come una storia sacra (Eliade, *Miti, sogni e misteri*, 1957). Le figure mitologiche sono pertanto poste ai confini tra il mondo della letteratura e quello della religione; trovandosi su tali confini, e facendo parte di una tradizione, esse non possono essere ricondotte in modo esclusivo all'opera di un solo autore, anche se per alcune di esse, come Ulisse o Antigone, sarebbe naturalmente impossibile prescindere da Omero o da Sofocle. Il loro valore universale tuttavia fa sì che esse possano essere continuamente riproposte caricandosi nel tempo di significati sempre nuovi. Esse ricompaiono perciò costantemente come temi letterari con valori diversi: come protagoniste di storie favolose, come portatrici di un significato simbolico o allegorico, come spiegazione di istituzioni o tradizioni, come incarnazione di valori. Nelle letterature occidentali le figure mitologiche che hanno conosciuto le più frequenti rivisitazioni sono quelle della tradizione classica greca e latina; ad esse sono dedicati i §§ 2-10 che seguono.

2. Un ruolo di primo piano tra le figure della mitologia classica spetta agli dèi. Nella letteratura greca e romana gli dèi, al di là dei caratteri specifici che contraddistinguono ciascuno di essi, hanno alcuni elementi comuni: sono immortali, ma non eterni (a differenza del dio biblico), e per ciascuno la tradizione racconta le modalità, spesso straordinarie, della nascita; su di loro il tempo non ha potere, e conseguentemente essi non invecchiano mai, anche se nel mito passano attraverso un'età giovanile e matura, quest'ultima destinata a protrarsi indefinitamente; conducono una vita facile, perché i loro poteri appianano ogni difficoltà, anche se ciò non li dispensa dal provare, al pari degli uomini, dispiaceri ed affanni; con gli uomini, inoltre, condividono la capacità di nutrire sentimenti come amore, gelosia, invidie reciproche, avversioni e simpatie, cosa che rende più facili e molto frequenti, nei racconti del mito, la comunicazione fra la sfera divina e quella umana e gli amori fra gli dèi e i mortali. Nonostante la familiarità che intrattengono con gli uomini, la loro apparizione nel mondo è terrificante e quindi essi si manifestano di solito sotto mentite spoglie, con sembianze di esseri umani o dietro l'apparenza di animali o fenomeni naturali. Il loro straordinario potere può abbattersi sugli uomini che si sono macchiati della colpa della *hybris*, la tracotanza e il superamento dei limiti umani, e attraverso il meccanismo dell'«invidia» (*phthonos*) degli dèi ristabilire i confini assegnati a ciascuno dal destino. Il loro potere, tuttavia, non è assoluto: anch'essi, infatti, sono sottoposti alla legge superiore del

cosmo, che si chiami Fato, Moira o ordine naturale del mondo.

Il regno degli dèi non ha nulla da spartire con l'oltretomba: l'aldilà dell'uomo è completamente separato, nella cultura classica, dal regno divino, che trova la sua sede nell'Olimpo, anche se a specifiche divinità tocca la sovranità sulle diverse parti del mondo. L'organizzazione del mondo divino peraltro non è rigida: la mancanza di una rivelazione e di un dogma rende il pantheon classico estremamente permeabile all'apporto di divinità e culti stranieri, fenomeno particolarmente marcato a partire dall'età ellenistico-romana, quando la divaricazione fra mondo divino della tradizione poetica e valori morali si fa sempre più marcata e religioni e filosofie di stampo misterico rispondono, meglio di quelle tradizionali, alle esigenze di spiritualità.

La famiglia degli dèi propriamente detti può allargarsi a comprendere, accanto alle figure maggiori dell'Olimpo classico, anche i demoni, gli eroi e le innumerevoli divinità secondarie e locali legate a culti particolari, e anche i defunti che hanno avuto il privilegio di essere eroizzati dopo la morte (per la tematizzazione di queste figure v. anche DEMONE; EROE, EROISMO).

3. La caratterizzazione delle figure mitologiche si può ripercorrere fin dalle origini della letteratura greca. **Omero**, nell'*Iliade* e nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.), dà infatti vita a personaggi sicuramente di origini più antiche (alcuni dei loro nomi figurano già nelle tavolette in lineare B di età micenea) e ben caratterizzati. Vi sono gli dèi, immortali e dotati di grande potenza (anche se a volte nulla possono contro il Fato), che partecipano alle vicende umane ma non si differenziano dagli uomini, di norma, per particolari valori morali; vi sono gli eroi, talvolta discendenti da un mortale e una divinità, che si distinguono per le loro imprese eccezionali e incarnano in Omero le qualità tipiche di una società aristocratica, che identifica la virtù (*arete*) con il valore militare e il coraggio; vi sono altri esseri soprannaturali, come le Ninfe, le Sirene o i Ciclopi, che popolano il mondo naturale e possono talvolta incrociare i loro destini con quelli dell'uomo. Tutte queste figure appaiono organizzate in genealogie e in una precisa relazione tra di loro e con gli eventi del mondo in **Esiodo** (in particolare nella *Teogonia*, secc. VIII-VII a.C.). All'immenso patrimonio di credenze condivise così formatosi attingono i poeti lirici, che sviluppano specifici episodi del mito (**Bacchilide**, **Pindaro**) oppure, come **Stesicoro**, si cimentano in versioni alternative della tradizione omerica (come quella che attribuisce a un *eidolon* o immagine di Elena il tradimento e il viaggio a Troia, mentre l'Elena in carne ed ossa sarebbe rimasta fedelmente a Sparta); vi attingono inoltre la pittura e la scultura greche, i cui temi, per tutta l'età arcaica e classica, sono quasi esclusivamente mitologici.

Con i poeti tragici, **Eschilo**, **Sofocle** ed **Euripide**, i personaggi della mitologia compiono un passo determinante da una parte verso la caratterizzazione individuale, che ne fa spesso figure indimenticabili, e dall'altra verso la trasformazione in simbolo o incarnazione di un'idea, cosa che assicura loro una lunga sopravvivenza nei secoli seguenti. Pur prendendo le distanze dal racconto mitico, neanche gli storici possono esimersi dal fare i conti con esso. **Erodoto**, che pure nell'esordio delle sue *Storie* (sec. V a.C.) chiama a fondamento della propria opera la propria personale ricerca, distinguendosi quindi dai poeti, che si pongono sotto la tutela della rivelazione di Apollo o delle Muse, parla tuttavia di molti personaggi mitologici; e **Tucidide**, nel narrare la storia remota della Grecia

nella *Guerra del Peloponneso* (sec. V a.C.), non manca di cimentarsi con la versione dei fatti tramandata dal mito. Nello stesso periodo, l'età classica della Grecia (secc. V-IV a.C.), le figure del mito acquisiscono un ruolo particolare nel pensiero dei filosofi. Per **Platone** esse diventano strumento di conoscenza, unico mezzo che permetta di comunicare l'ineffabile attraverso l'analogia simbolica. L'attività mitopoietica di Platone è una conferma dell'estrema libertà con cui gli scrittori potevano attingere, reinterpretandolo, al patrimonio di credenze comuni. In un contesto completamente diverso, tale libertà si coglie tanto nella commedia antica, con **Aristofane**, quanto, ormai nel II secolo d.C., nei dialoghi di **Luciano**, dove ironia e comicità non risparmiano neppure gli dèi.

Il nuovo assetto della civiltà greca dopo le conquiste di Alessandro Magno, dalla fine del IV secolo a.C. in poi, investe anche i destini delle figure mitologiche, che si svuotano progressivamente di molti dei loro valori religiosi, parallelamente al decadere della religiosità tradizionale, mantenendo tuttavia inalterata la loro forza d'ispirazione poetica. Autori come **Callimaco**, **Apollonio Rodio** o **Licofrone** (sec. III a.C.) attingono al repertorio classico con grande libertà e raffinata ricercatezza. Nello stesso periodo, con i suoi *Idilli* (sec. III a.C.), anche **Teocrito** mette in scena episodi secondari e ricercati del mito, in un'atmosfera bucolica che fornirà il modello a una ricchissima serie di imitatori in tutte le letterature moderne europee.

4. Nella cultura latina, figure di eroi e di divinità italiche, che pure avevano una loro tradizione locale, vengono accostate, fino a identificarsi, alle figure della mitologia greca, nobilitata da una più lunga storia artistica e letteraria. La più antica poesia latina, con **Livio Andronico**, **Ennio**, **Nevio** (secc. III-II a.C.), compie appunto i primi passi in questa direzione, secondo un gusto che troverà conferma anche nell'opera di storici romani come **Tito Livio**, a cavallo tra I secolo a.C. e I d.C. Non si tratta di semplici travasi dalla letteratura greca a quella latina: le figure del mito si caricano di connotati nuovi e originali, per esempio, nell'*Anfitrione* (secc. III-II a.C.) di **Plauto**, dove la storia della nascita di Ercole viene rivisitata in chiave comica; o nella poesia di **Catullo** (sec. I a.C.), che per declinare i temi a lui più congeniali attinge largamente alla mitologia, per esempio con il racconto delle nozze di Peleo e Tetide e dell'abbandono di Arianna a Nasso (carme 64), o della vicenda delle infelici nozze di Laodamia e Protesilao (carme 68), che adombrano, come mitico archetipo, la storia d'amore dello stesso Catullo con Lesbia. Anche **Properzio**, nella seconda metà del I secolo a.C., dà spazio alle figure del mito nel IV e ultimo libro delle sue elegie, illustrando miti e riti della tradizione romana ed italica. Ma saranno soprattutto **Ovidio** e **Virgilio** ad assimilare completamente alla cultura latina l'immenso patrimonio mitologico della Grecia e a fungere da tramite perché tale patrimonio possa sopravvivere nei secoli nella cultura occidentale.

La divaricazione fra la dimensione religiosa delle figure della mitologia e la loro valenza letteraria, di cui si vedono segni evidenti già al principio dell'ellenismo, si accentua ulteriormente nella piena età imperiale romana, nel sec. I d.C., con le tragedie di **Seneca**, che scelgono del mito le figure più drammatiche, cupe ed efferate, e con le opere di **Stazio**. Nello stesso tempo l'espansione dell'impero, soprattutto verso Oriente, permette l'accoglienza e l'acclimatazione a Roma di nuove figure mitologiche di derivazione orientale, come Psiche, evocata da **Apuleio** ne *L'asino d'oro* (sec. II); acquistano cittadinanza nuovi

culti, soprattutto misterici (per esempio quelli di Iside, ai quali **Plutarco**, tra I e II secolo, dedica il suo *Iside e Osiride*, o quelli mitraici); la mancanza di una religione rivelata aveva del resto sempre reso il pantheon greco e latino particolarmente aperto all'immissione di nuove figure divine di ogni provenienza, ed è in tale temperie culturale che avviene anche la prima diffusione del cristianesimo. Il progressivo affermarsi di quest'ultimo a scapito della tradizione pagana non impedisce a **Claudio** (sec. IV) di illudersi sulle sorti future del paganesimo e di lasciare, con il suo *Ratto di Proserpina* (e con la precedente *Gigantomachia*), una delle ultime testimonianze di una letteratura mitologica latina che crede ancora nel proprio destino. Nel secolo seguente, mentre **Nonno di Panopoli** scrive le *Dionisiache* (sec. V), immenso epos in lingua greca sulla storia del dio Dioniso, il greco **Quinto Smirneo** nei suoi *Postomerica* (secc. III o IV) narra le storie degli eroi omerici già note attraverso l'antico ciclo epico, mentre **Museo** lascia, sempre in greco, un fortunato poemetto sulla storia di Ero e Leandro. Ma la dimensione del mito sembra aver fatto il suo tempo: Rutilio **Namaziano**, intraprendendo un viaggio da Roma verso la Gallia devastata dai Visigoti, lascerà ne *Il ritorno* (sec. V) un accorato addio a Roma e ai suoi dèi che suona come l'elogio funebre di un mondo apparentemente destinato a sparire.

L'attività mitopoietica dei poeti latini è complessivamente meno produttiva di quella greca, ma ne è fondamentale il ruolo come tramite di quella tradizione alle epoche successive, anche grazie all'opera di mitografi greci e latini vissuti nell'impero di Roma, come **Igino** (sec. II?), **Apollodoro** (secc. II-III?) o **Fulgenzio** (sec. V), fino ai Mitografi Vaticani, di età ormai medievale.

5. Con l'affermarsi del cristianesimo le figure della mitologia perdono i loro valori religiosi ma non scompaiono: di volta in volta possono essere sfruttate per lo straordinario potenziale narrativo di cui sono portatrici, offrire la materia prima per allegorie e per simboli, essere inserite in una interpretazione cristiana della storia dell'uomo e della salvezza, servire da *exempla* per ammonimenti morali o venire impiegate per la celebrazione di principi e regnanti. Con queste funzioni esse permangono vitali per tutto il Medioevo con una presenza che le consegna senza soluzione di continuità all'Umanesimo e al Rinascimento.

Nel Medioevo cristiano l'accoglienza riservata alle figure della mitologia è duplice. Da una parte esse vengono trasformate in personificazioni diaboliche e incarnazioni del male, e gli «dèi falsi e bugiardi» degli antichi, relegati in secondo piano, diventano portatori di tutti i valori negativi. Si assiste a una sorta di iconoclastia nei loro confronti che, dai Padri della Chiesa in poi (si pensi al *Paradiso perduto*, 1667, di John **Milton**, dove gli antichi dèi sono diventati i capi dell'esercito di Lucifero) non cancella le figure della mitologia, ma le trasferisce nella sfera del male. D'altra parte però la loro sopravvivenza in una luce meno negativa è resa possibile nel Medioevo cristiano dalla loro rilettura in chiave storica e allegorica. Ispirandosi all'evemerismo (così chiamato dallo scrittore greco **Evemero**, che per primo, tra IV e III secolo a.C., aveva divulgato questa teoria esegetica nel suo *Scritto sacro*), molti autori cristiani, a partire da **Lattanzio** (secc. III-IV), scorgono negli dèi e negli eroi degli esseri mortali mitizzati dagli antichi come eccezionali benefattori dell'umanità. Il mito poté così essere accolto anche entro una cornice cristiana e, inteso come momento del cammino umano ancora non guidato dalla rivelazione, entrò a far parte di uno schema interpretativo della storia assai diffuso. La vicenda di Enea, per esempio, potrà diven-

tare per **Dante** momento di un percorso che si orienta per volontà divina verso l'istituzione dell'Impero. Il singolare spazio che Dante riserva nella *Commedia* (1306-21) alle figure del mito, ricorrendo alla scelta di demoni illustri per tormentare i dannati, collocando alcuni eroi antichi nei gironi infernali o raccontando spesso interi episodi della mitologia classica, ha il duplice scopo di offrire agli uomini un ammonimento, illustrando alcuni esempi di umana perdizione, e insieme di mostrare la funzione antipatrica che tali figure hanno rispetto alle verità contenute nella *Bibbia*.

È una visione del mito e della storia sottesa anche all'opera di Francesco **Petrarca**, il quale nel *De viris illustribus* (iniziato nel 1338-39) alterna le vite dei Patriarchi con quelle di eroi del mito classico come Giasone o Ercole, con lo stesso spirito con cui, nel campo dell'arte, statue di profeti e sibille sono affiancate sui portali delle cattedrali. La valutazione della favola avviata dal Petrarca trova accenti ancor più espliciti nel *Genealogia degli dei gentili* (concluso intorno al 1365) di Giovanni **Boccaccio**, con il quale è ormai avvenuto il recupero dell'essenza autonoma del mito: il mito è poesia, e la sua validità non va ricercata nel suo rapporto con il vero, ma nella sua capacità di strappare l'evento alla contingenza e alla precarietà assicurandone un significato sempre attuale. Significato che viene ribadito anche attraverso la tendenza a «moralizzare» le figure mitologiche pagane, a riconoscere loro, cioè, un senso morale o religioso (si pensi alle innumerevoli moralizzazioni delle *Metamorfosi* ovidiane).

Una singolare vitalità letteraria viene inoltre conferita alle figure mitologiche dal modo in cui esse vengono spesso anacronisticamente tuffate nell'atmosfera meravigliosa del racconto di fate o nella galante vita cortese medievale. È quanto avviene ai personaggi della cosiddetta materia di Roma, i cui temi principali – la guerra di Troia, l'assedio di Tebe, i viaggi di Enea e le storie di Alessandro Magno – furono popolarissimi in Europa e in Inghilterra. Nel *Romanzo di Troia* (sec. XII) di **Benoît de Sainte-Maure** compare tra l'altro per la prima volta la vicenda di Troilo e Cressida (che Benoît chiama Briseide) che avrebbe sollecitato l'immaginazione, fra gli altri, del Boccaccio per il *Filostrato* (1335, 1339 o 1340), e per suo tramite di Geoffrey **Chaucer** (*Troilo e Criseide*, ca. 1385) e poi di William **Shakespeare** (*Troilo e Cressida*, 1601-02). La stessa anacronistica trasfigurazione interessa altri miti: quello di Orfeo ed Euridice viene trasformato in un'avventura a lieto fine nel poemetto inglese *Sir Orfeo* (sec. XIII-XIV); e Chaucer, nella *Leggenda delle donne virtuose* (1386 ca.), fa comparire per la prima volta nella letteratura inglese le figure di Tisbe, Didone, Ipsipile, Medea, Lucrezia, Arianna, Ipermestra, trasformate in dame dei tempi suoi.

Uno dei motivi della grande popolarità degli eroi classici nel Medioevo risiede nel fatto che essi, trasformati in personaggi storici di fama, diventano capostipiti di prestigio di popoli e famiglie: come i Romani vengono fatti discendere dal troiano Enea, i Franchi, secondo i chierici merovingi, sono discendenti di un altro eroe troiano, Franco, e i Britannici (come narra Robert **Wace** nel *Romanzo di Bruto*, del 1155 circa) di un Bruto preteso pronipote di Enea.

Ora piegate a interpretazioni evemeristico-allegoriche, ora recuperate per il loro intrinseco fascino poetico e narrativo, ora accostate a tradizioni e consuetudini cortesi, le figure del mito non cessano di arricchire la propria biografia per tutta la durata del Medioevo e tramandano all'Umanesimo e al Rinascimento un'immagine profondamente trasformata di sé stesse.

6. Da tale immagine gli scrittori dell'Umanesimo e del Rinascimento prendono progressivamente le distanze nel momento in cui, grazie al fiorire degli *studia humanitatis*, essi cominciano ad avvicinarsi direttamente alle fonti antiche, rileggendole, traducendole (e talvolta riscrivendole, come nella tragedia *Didone* di Christopher **Marlowe**, 1587) con inedita consapevolezza storica. Alla traduzione diretta delle fonti riscoperte si affianca inoltre lo sforzo di mettere un po' d'ordine nelle compilazioni medievali per offrire materiale al quale attingere, anche sul piano iconografico (*Iconologia* di Cesare **Ripa**, 1593). Rivitalizzati dal contatto diretto con i testi antichi, i personaggi del mito classico, guardati ormai come portatori di un conchiuso modello letterario da imitare e non più, come nel Medioevo, come precedente da continuare e inverare nel presente, vengono letti sempre più spesso in chiave allegorica e simbolica. Il Rinascimento sviluppa per esempio il tema degli dèi come precursori della civiltà; Orfeo, Pigmalione, Prometeo diventano trasparenti allegorie del creatore, dell'uomo di genio, del tecnico alle prese con le difficoltà e l'ostilità del loro ambiente; Ercole, oltre che simboleggiare la forza e la tenacia, è visto sotto il profilo morale (Sebastian **Brant**, *Il gioco della virtù*, 1512; Pierre de **Ronsard**, *Ercole cristiano*, 1556) e diventa portatore, almeno fino a tutto il Seicento, dei valori della società aristocratica; Ulisse appare il precursore poetico dei navigatori e degli scopritori del mondo nuovo (nel canto XV della *Gerusalemme liberata*, 1581, Torquato **Tasso** lo presenta come lo sfortunato predecessore di Colombo); Antigone, nell'*Antigone* (1580) di Robert **Garnier**, incarna il tema delle divisioni fratricide provocate dalle guerre di religione; e così via. Diventa particolarmente evidente proprio nel Rinascimento quella tematizzazione di alcune figure esemplari della mitologia che avranno una lunghissima sopravvivenza nelle letterature occidentali e conosceranno una parallela vitalità nelle arti figurative.

Divinità ed eroi continuano poi come nel Medioevo a essere scelti come progenitori e patroni di intere stirpi e casate (Jean **Lemaire de Belges**, *Illustrazioni di Gallia e singolarità di Troia*, 1509-13); o offrono un modello per l'esaltazione dei grandi del presente (Francesco **Filelfo**, *Sforziade*, 1450-73; Ronsard, *La Franciade*, 1565; Luis **Zapata**, *Carlo famoso*, 1566).

Il mito è utilizzato in modo originale nei poemi di Luigi **Pulci**, di Matteo Maria **Boiardo** e di Ludovico **Ariosto**: nelle storie di Orlando e dei paladini di Carlo Magno interi episodi avventurosi ricalcano fedelmente le vicende toccate ad alcuni eroi della tradizione classica, dischiudendo per i personaggi mitologici la possibilità di nuove forme di sopravvivenza e offrendo ai nuovi eroi il supporto di una celebrata tradizione letteraria. Così, per esempio, nell'*Innamorato* (1476 e ss.) del Boiardo, Orlando può imbattersi nella Sirena e nell'Arpia, Mandricardo può conquistare le armi di Ettore, è possibile trovare la tomba di Narciso in India e frequenti cortocircuiti vengono stabiliti con personaggi come Medusa, Cadmo, Perseo e Andromeda, che appaiono inseriti con naturalezza nello stesso mondo descritto nel poema, al quale si collegano senza soluzione di continuità.

A partire dal Rinascimento l'uso delle figure mitologiche diventa poi sempre più spesso allusivo a situazioni amorose e stati d'animo particolari soprattutto nella poesia pastorale. In questo filone, che si richiama all'illustre precedente classico di Teocrito e del **Virgilio** delle *Bucoliche* (42-39 a.C.), i personaggi della mitologia (soprattutto ninfe e divinità agresti o protagonisti di storie d'amore come Orfeo ed Euridice, Apollo e Dafne, Venere e Adone, Eco e Narciso) godono di immutata fortuna per

lo meno fino a tutto il Seicento. Nel genere si distinsero in Italia il Boiardo, il **Poliziano**, **Niccolò da Correggio** con le loro ecloghe e favole mitologiche, Iacopo **Sannazaro** con l'*Arcadia* (1480-84), Baldesar **Castiglione**, Antonio **Beccari**, il Torquato Tasso dell'*Aminta* (1573) e il **Guarini** per i loro drammi pastorali, e Giambattista **Marino**, il cui *Adone* (1623) rivelerà le infinite trasformazioni cui un esile aggancio a un tema mitologico può condurre mediante l'uso di una fantasia e una lingua lussureggianti. In Spagna i nomi sono soprattutto quelli del Marchese di **Santillana**, del Miguel de **Cervantes** della *Galatea* (1585), e ancora di Garcilaso de la **Vega**, Luis **Góngora**, Francisco de **Quevedo**, Lope de **Vega**, o, direttamente ispirati al Sannazaro, Jorge de **Montemayor**, Gil **Polo** e Alonso **Pérez**. In Inghilterra si possono ricordare almeno Edmund **Spenser**, il **Marlowe** del poemetto *Ero e Leandro* (1593) e Philip **Sidney**; in Francia Honoré **d'Urfé** con la sua *Astrea* (1607-24), apice grandioso di una dedizione alle ambientazioni mitologico-pastorali estremamente prolifica in tutte le letterature europee.

7. Il Medioevo aveva conosciuto un pressoché totale abbandono della tragedia e della commedia di stampo classico. Il recupero avviene negli ambienti umanistici e raggiunge l'apice nel Cinque e Seicento. L'influsso del gusto senecano per l'orrore orienta la scelta dei personaggi mitologici nella tragedia, dal «teatro orroroso» di Giovambattista **Giraldi Cinzio** a quello elisabettiano e a William **Shakespeare**, in particolare nel *Tito Andronico* (1593-94); ma l'approccio di Shakespeare ai personaggi del mito, nell'ambito del suo più generale accostamento al mondo classico, è assai complesso e avviene attraverso le fonti più varie, da Plutarco a Virgilio a Ovidio a Plauto, traducendosi sia in opere teatrali (*Troilo e Cressida*, 1601-02; *Sogno di una notte di mezza estate*, 1595-96) sia in poemetti di carattere erotico-mitologico, come *Venere e Adone* (1593) e *Lucrezia violata* (1594); senza contare che Shakespeare attinge anche alla mitologia nordica per svariati personaggi, per esempio per Oberon, corrispondente al nano Andvari dell'*Edda* (secc. IX-XIII; v. oltre, § 12), e fa interagire i personaggi di mitologie diverse (nel *Sogno*, per esempio, Oberon e Titania intrecciano le loro vicende con quelle di Teseo; e nello stesso *Sogno* viene messo in scena il mito classico di Piramo e Tisbe).

Il recupero delle figure mitologiche sulle scene teatrali avviene in misura massiccia soprattutto con i grandi poeti del classicismo francese, da Pierre **Corneille** (*Medea*, 1635; *Edipo*, 1659; *Andromeda*, 1649; *Il vello d'oro*, 1660; *Psiche*, 1671) a Jean **Racine** (*Tebaida*, 1664; *Andromaca*, 1667; *Ifigenia*, 1674; *Fedra*, 1677), nei cui drammi la psicologia dei personaggi del mito è dominata dai conflitti interiori e dal dilemma della scelta impossibile. Nella seconda metà del Seicento, però, col crollo dell'ideologia aristocratica che si era ispirata all'estetica classica, le figure del mito ritornano stancamente solo in una tragedia che sopravvive a sé stessa o che si riduce a pretesto per peripezie orripilanti.

Anche nel teatro comico del Seicento ricorrono personaggi mitologici (l'*Anfitrione* di **Plauto** viene rivisitato da **Molière** nel 1668); ma frattanto alla mitologia si erano aperti scenari nuovi con la diffusione del melodramma, a partire da *La favola di Dafne* (1594) di Ottavio **Rinuccini**. Nello stesso periodo nelle grandi corti europee si organizzano balli e feste dalle imponenti coreografie che traggono spesso dal mito i loro spunti più preziosi. Il più grande drammaturgo spagnolo del *siglo de oro*, Pedro **Calderón de la Barca**, fa largo uso di soggetti mitologici per le sue commedie (*La figlia dell'aria*, 1653; *Il castello di*

Lindabridis, 1660; *La statua di Prometeo*, 1669), spesso messe in scena nelle più fastose e dispendiose feste reali. In Francia, nei balletti di corte, Luigi XIV, diventato re Sole e già assimilato ad Alessandro Magno, viene rappresentato ormai direttamente come Apollo, appunto la divinità solare. E se i personaggi del mito continuano a offrire dei modelli per celebrare i grandi del tempo, insieme servono però anche a sottoporre a satira il regime, come avviene con François de Fénelon ne *Le avventure di Telemaco* (1699).

Contro la moda mitologica spinta talora all'eccesso, continua nel Seicento l'uso burlesco delle figure del mito (*Lo scherno degli dei*, 1618-26, di Francesco Bracciolini; il *Virgilio travestito*, 1648-53, di Paul Scarron), mentre un riscatto della materia mitica è offerto dal filone impegnato dell'allegoria mitologica, nel quale si colloca John Milton, che ricorre sistematicamente alla giustapposizione di miti e racconti di origine classica e biblica soprattutto nel *Paradiso perduto* (1667).

Frattanto però in Francia la «querelle des anciens et des modernes» sta mettendo in discussione il dogma del valore assoluto degli antichi e di riflesso anche l'esemplarità delle figure mitologiche. E intanto i grandi viaggi di scoperta hanno fatto conoscere ambienti e racconti di origine esotica (come quelli de *Le mille e una notte*, sec. XV): i personaggi della mitologia greca e latina devono quindi fare i conti con l'irrompere di figure che la tradizione classica ignorava.

8. Quest'ultima si trova nel corso del Settecento in una posizione ambivalente. Da un lato infatti essa riceve nuovo impulso grazie alle scoperte archeologiche (Ercolano, dal 1711; Pompei, dal 1748), che alimentano la grande fioritura del neoclassicismo e l'opera dei suoi maggiori teorici, da Johann Joachim Winckelmann (*Storia dell'arte nell'antichità*, 1764) a Gotthold Ephraim Lessing (*Laocoonte*, 1776). Dall'altro però in molti poeti del periodo il personaggio mitologico è ormai approdato all'inconsistenza di un vacuo lirismo e sembra essere prossimo all'esaurimento delle sue potenzialità letterarie, a meno che non venga riscattato dall'originalità poetica di qualche autore in stato di grazia (come il Metastasio delle composizioni più riuscite, dalla *Didone abbandonata* del 1724 al *Romolo ed Ersilia* del 1765) oppure da un uso impegnato ed esemplare del mito. Così, per esempio, Vittorio Alfieri propone in tragedie come *Polinice* (1775-83), *Antigone* (1776), *Mirra* (1784-86) alcune figure del mito classico come campioni dell'umanità in lotta per la propria affermazione, nei quali si incarnano i temi più tipici dello scrittore: la libertà, il potere, la contrapposizione dell'individuo nei confronti della tirannide. Voltaire (*Edipo*, 1718) fa di Edipo il portavoce del disgusto crescente per l'autorità monarchica ed ecclesiastica, e anche nelle sue tragedie successive (*Erifile*, 1732; *Oreste*, 1750) affida ai personaggi mitologici il compito di incarnare conflitti nuovi. Più tardi, un alto valore simbolico verrà loro attribuito in Francia dal neoclassicismo della fine del Settecento nella sua versione «rivoluzionaria». Le figure mitologiche trovano un eccezionale interprete in Johann Wolfgang Goethe (*Ganimede*, 1774; *Prometeo*, 1774-1779; *Ifigenia in Tauride*, 1787; *Achilleide*, 1799; *Pandora*, 1808), che ne fa il portavoce della coscienza del dolore dell'uomo e dell'orgogliosa lotta implicita nella condizione umana. Nel *Faust* (1808; 1832), accanto alla fantasmagoria enciclopedica di tutte le immagini del mito nella *Notte di Valpurga classica*, alle figure di Elena e Faust è affidato il compito di simboleggiare la fusione tra l'antichità classica e il Medioevo, dalla quale scaturisce la poesia moderna. Tale fusione, e la ca-

pacità del mondo antico di rinnovare la modernità, sono temi che i personaggi mitologici incarnano anche nell'opera di altri autori del Settecento tedesco, da Friedrich Schiller (*Gli dèi della Grecia*, 1788; *L'anello di Policrate e La gru di Ibico*, 1797), a Friedrich Hölderlin (*Inno al genio della Grecia*, 1790; *Lamento di Menone per Diotima*, 1799-800; *Iperione*, 1792-99), a Heinrich von Kleist (*Pentesilea*, 1808).

Soprattutto nel tardo Settecento inglese, tuttavia, l'attenzione per il mito classico – che pure aveva conosciuto grande popolarità per tutto il secolo con Alexander Pope, Matthew Prior e con il Jonathan Swift del *Bauci e Filemone* (1709) – cede il passo a una crescente attenzione per l'epoca medievale, vista come età meravigliosa e selvaggia in cui si radica la genesi delle nazioni: i personaggi classici vengono così soppiantati dai nuovi eroi di un immaginario medioevo celtico, il cui leggendario cantore, Ossian, deve la sua straordinaria fortuna alla penna del suo creatore, James Macpherson (*Canti di Ossian*, 1765).

9. Nel corso dell'Ottocento e nel primo Novecento alle figure del mito è affidata la riflessione sul tempo e sul rapporto tra passato e presente. Tale è il caso, in Italia, di Ugo Foscolo, che dopo la sua prima tragedia (*Tieste*, 1796), nel *Commento alla Chioma di Berenice* (1803) e ne *I Sepolcri* (1807) indica alle origini della poesia il continuo dialogo che lega il presente e la memoria del passato e sottolinea il ruolo delle divinità come apportatrici di civiltà (*Le Grazie*, 1823). In una dimensione di profonda riflessione morale il mito compare anche nell'opera di Giacomo Leopardi, che oltre alla traduzione di «favole antiche», ai calchi e ad alcuni componimenti d'ispirazione classica (*Inno a Nettuno*, 1816; *Odae adespotaie*, 1816; *Alla primavera o delle favole antiche*, 1820-22; *Ultimo canto di Saffo*, 1820-22; *Storia del genere umano*, 1824; *Dialogo d'Ercole e Atlante*, 1824; *La scommessa di Prometeo*, 1824; *Paralipomeni della Batracomiomachia*, 1833) rivela nello *Zibaldone* (1817-32) un recupero del tutto antiaccademico del classicismo, che vede nel passato più remoto un'età non contaminata dal progresso. E se Giosue Carducci (nelle *Primavere elleniche*, 1872, e nelle *Odi barbare*, 1877-89) lascia spazio piuttosto alla dimensione della storia, per quanto mitizzata, che non ai personaggi del mito classico, essi sono invece portavoce essenziali della tensione eroica e dell'estetica decadente perseguita da Gabriele D'Annunzio (*La città morta*, 1898; *Le Laudi*, 1903-12; *Fedra*, 1909; *La Leda senza cigno*, 1916); le figure che egli predilige sono Ermete, la divinità più inquieta, ambigua e notturna, Ulisse, l'eroe che incarna il mito del superamento di tutti i limiti (*Preudio a Intermezzo*), e Dedalo, che impersona l'anelito all'assoluto (*Ditirambo di Icaro*). La profonda educazione umanistica che accomuna la maggioranza dei poeti italiani del periodo induce anche Giovanni Pascoli ad attingere al mito, ma la sua attenzione è concentrata sulla componente umana dell'antico: gli eroi, soprattutto nei *Poemi conviviali* (1904), anche se si chiamano Ulisse, Achille, Anticlo o Alessandro Magno, non sono invincibili, ma consapevoli della propria fragilità e ripiegati nel ricordo degli affetti e della vita familiare.

Il filo conduttore che attraverso le figure del mito collega passato e presente affiora nel *Prometeo liberato* (1820) di Percy Bysshe Shelley, dove Prometeo è incarnazione di innumerevoli significati allegorici (la distruzione della tirannia, la rigenerazione dell'umanità, la lotta e il trionfo del bene sul male, ecc.) e compimento della figura di Gesù Cristo e del Satana miltoniano. Nel poema *Adonais* (1821) Adonis, il dio classico, si fonde con Adonais, il dio

ebraico, entrambi incarnati nella poesia di John Keats. Anche per quest'ultimo l'esperienza delle figure del mito e della Grecia classica è irrinunciabile; il suo itinerario prende le mosse dall'Arcadia, dalle Muse, da Flora e Pan, e i suoi personaggi sono Endimione e Iperione. Alcuni poeti inglesi dell'epoca poi rielaborano specifici episodi omerici secondo la propria particolare sensibilità, come Alfred Tennyson per *I mangiatori di loto* (1832), *Ulisse* (1842) e *Titone* (1860); mentre il mito ricompare, allusivamente, anche in un'opera in prosa apparentemente lontana dalle sorgenti dell'ispirazione classica, il *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, il cui sottotitolo è *Il Prometeo moderno*. Per Algernon Charles Swinburne, invece, autore di varie opere di ispirazione mitologica, tra cui la tragedia *Atalanta a Calidone* (1865), gli antichi «dèi detronizzati e defunti» sono stati «gettati, spazzati via un giorno» dalla venuta del cristianesimo (*Inno a Proserpina*, 1866).

Il rapporto passato-presente informa naturalmente la polemica classico-romantica, particolarmente accesa al principio dell'Ottocento soprattutto in Francia e che vede da parte dei romantici il rifiuto della favola antica. Nel confronto vero-falso le figure del mito non potevano che riuscire scornate; per salvarle occorreva trasferirle nel campo della visione o dell'allegoria. L'eroe epico può essere allora chiamato a simboleggiare l'intera umanità, o i mezzi di cui l'uomo dispone per affrontare il proprio destino: il sacrificio nell'*Antigone* (1816) di Pierre-Simon Ballanche, la poesia e l'iniziazione nel suo *Orfeo* (1827-32), la creazione di nuove forme religiose nel *Prometeo* (1838) di Quinet. Il personaggio mitologico può essere invocato per rappresentare l'attività letteraria (Erato ispiratrice, come nel Paul Verlaine dell'*Epilogo dei Poemi saturnini*, 1866); può incarnare l'amore romantico, come nel *Pigmalione* di William Morris (nel *Paradiso terrestre*, 1868-70) e più tardi nel *Pigmalione* (1916) di George Bernard Shaw; può essere presente nella poesia epica (*Leggenda dei secoli* di Victor Hugo, 1859-83); la scuola parnassiana, con la ricerca dell'arte per l'arte, fa del mito uno strumento impeccabile della sua poetica (Théophile Gautier, Charles-Marie Leconte de Lisle); con il *Pomeriggio d'un fauno* (1876) Stéphane Mallarmé apre la via alla poesia simbolista evocando immagini mitiche; ormai alle soglie del nuovo secolo, Jean Moréas rievoca il mito con la tragedia *Ifigenia* (1903), anche se il teatro, diventato istituzione borghese per eccellenza, abbandona di norma i temi della mitologia, salvo recuperarli come strumento di brillanti parodie (Offenbach, *Orfeo all'inferno*, 1858; *La bella Elena*, 1865).

Non l'attualità del mito classico, ma la sua corrosione e la distanza che lo separa dall'oggi emergono in Germania in un dramma di particolare originalità, *Gige e il suo anello* (1856) di Christian Friedrich Hebbel. Ma la letteratura ottocentesca deve soprattutto a Friedrich Wilhelm Nietzsche e a Richard Wagner un uso nuovo del mito: al primo per la sua lettura in chiave mitica delle origini della tragedia (*La nascita della tragedia*, 1872), con l'elaborazione dei concetti di apollineo e dionisiaco, e successivamente per l'accoglienza del mito nella filosofia (*Così parlò Zarathustra*, 1883-85); al secondo per la sua scelta di figure tratte dalla tradizione mitologica germanica e dall'epopea cavalleresca medievale per i libretti che egli stesso scrisse per le sue opere musicali (v. anche § 11).

Al mito classico, contaminato con le tradizioni locali e spesso riproposto secondo chiavi di lettura originali, che lo trascinano talora prepotentemente nell'oggi, attingono anche numerosi scrittori russi a partire dalla seconda metà del Settecento (Vasilij Trediakovskij, Majkov,

Knjažnin, Bogdanovič) e nell'Ottocento (Vilgel'm Kjučel'becher e Fet-Šensin); senza contare che la nascita dell'opera nazionale russa era avvenuta all'insegna delle figure di Cefalo e Procri e di quella di Alceste, con i primi due libretti di Aleksandr Petrovič Sumarokov (1755 e 1758).

10. Pur con infinite variazioni, sul finire dell'Ottocento le figure mitologiche sembrano dunque aver stabilmente acquisito la funzione di contribuire alla comprensione del presente. Lo confermano, all'alba del XX secolo, gli scritti di Sigmund Freud e di Carl Gustav Jung, che aprono la strada all'irrompere della mitologia in tutte le sue accezioni – e non solo di quella classica – nella psicologia, nella filosofia e nell'antropologia: alle sue immagini si ricorre per spiegare i processi mentali e lo sviluppo psicologico dell'individuo o l'elaborazione delle credenze e delle forme di pensiero delle società umane (Kereny, Lévi-Strauss, Lévy-Bruhl). La filosofia utilizza le figure del mito per analizzare gli aspetti dell'assurdo nel mondo moderno (*Il mito di Sisifo* di Albert Camus, 1942); alla mitologia in senso lato guardano la semiologia strutturale (Propp), la critica letteraria, la storia delle religioni, la saggistica antropologica, la psicanalisi (Mircea Eliade, Roland Barthes, Deleuze e Guattari). Il ruolo delle figure del mito come chiave per interpretare il presente raggiunge l'apice letterario nell'*Ulisse* (1922) di James Joyce, nel quale una giornata nella vita del protagonista ricalca episodio dopo episodio le avventure dell'eroe omerico, in una trama fittissima di richiami e allusioni.

L'attualizzazione del contenuto e della forma mitica, al di là delle infinite variazioni specifiche, è una costante di tutte le principali letterature europee. In quelle di lingua inglese le figure del mito tornano in Ezra Pound (*Cantos*, 1919-60) e in Robert Graves (dalla *Dea bianca*, 1947, ai suoi originali studi sulla mitologia), in William Butler Yeats (che tracciò analogie tra la Grecia classica e l'Irlanda celtica) e in Edward Morgan Forster (*L'omnibus celeste*, 1911, 1947); Thomas Stearn Eliot, in *Terra desolata* (1922), affida a Tiresia il ruolo di coscienza unificante del poemetto, e anche nelle opere teatrali si accosta ai personaggi del mito, per esempio in *Cocktail Party* (1949), dove il riferimento è alla figura di Alceste, o in *L'onorevole statista* (1958), dove il richiamo è al vecchio Edipo a Colono, anche se tutto questo resta come mimetizzato e sullo sfondo. Il mito ispira le originali rivisitazioni dello scrittore caribico di lingua inglese Derek Walcott (*Omero*, 1990 e *Odissea*, 1992); o quelle della poetessa Elaine Feinstein, che rivela ne *La festa di Euridice* (1980) una caratteristica comune anche ad altri poeti degli ultimi anni, cioè la capacità di liberare del mito aspetti e versanti inconsueti.

Anche nella letteratura francese i personaggi mitologici sono presenti in tutte le possibili declinazioni: burlesche (Alfred Jarry, *Il supermaschio*, 1902; Raymond Queneau, *I fiori blu*, 1965), sottilmente umoristiche (André Gide fa passeggiare il suo *Prometeo mal incatenato*, 1899, fra i caffè dei boulevards), marcatamente surrealiste (Guillaume Apollinaire, *Bestiario di Orfeo*, 1911 e *Le mammelle di Tiresia*, 1917). I personaggi del mito rivisitati possono apparire vicini alle grandi figure classiche (come Antigone o gli Atridi ne *Le mosche*, 1943, di Jean-Paul Sartre) o diventare portatori di temi attuali e scottanti. Jean Cocteau, con *La macchina infernale* (1934), riprende la storia di Edipo, della quale si era occupato anche con adattamenti dell'*Antigone* (1923) e dell'*Edipo re*. Jean Giraudoux, con *Anfitrione* 38 (1929), *La guerra di Troia non si farà* (1935) e *Elettra* (1937), fa irrompere nella

quotidianità gli antichi dèi come messaggeri di destini crudeli. Jean **Anouilh**, con *Euridice* (1942), *Antigone* (1944), *Medea* (1953), sceglie a protagoniste dei suoi drammi figure femminili di straordinaria umanità e insieme incapaci di compromessi. Marguerite **Yourcenar**, nei suoi testi drammatici, contamina la tradizione classica con tratti contemporanei spesso molto marcati (*Elettra o la caduta delle maschere*, 1954; *Il mistero di Alceste*, 1963; *Chi non ha il suo Minotauro?*, 1963). Le figure del mito sono in posizione centrale in un certo numero di opere musicali per le quali collaborano poeti e musicisti celebri: Paul **Valéry** scrive *l'Anfione* (1931) musicato da **Honegger**, Gide una *Persefone* (1934) musicata da Igor **Stravinskij**, e quest'ultimo musica anche *l'Edipo re* (1937) di Cocteau.

Nella letteratura di lingua tedesca, analogie con il percorso dannunziano si possono cogliere nell'approccio al mito greco da parte di Gerhart **Hauptmann** (*L'arco di Odisseo*, 1914; *Tetralogia degli Atridi*, 1941-48). L'influsso delle teorie di **Nietzsche** sull'origine della tragedia è evidente nella rivisitazione in chiave moderna che Hugo von **Hofmannsthal** propone delle figure di Elettra (*Elettra*, 1904) e di Edipo (*Edipo e la Sfinge*, 1906), mentre *l'Arianna a Nasso* (1912), con musica di Richard **Strauss**, segna la nascita di un nuovo genere di dramma musicale. Osteggiato dalla censura guglielmina che ne proibì la rappresentazione fu il dramma *Eracle* (1917) di Frank **Wedekind**, che metteva in primo piano attraverso il protagonista gli istinti repressi dall'ipocrisia e dal conformismo sociale. Premiato viceversa con il Nobel per la letteratura nel 1919 fu Carl **Spitteler**, che in un titanico lavoro di recupero della mitologia classica compose *Prometeo ed Epimeteo* (1881), *La primavera olimpica* (1900-06) e *Prometeo il paziente* (1924). In molti testi le figure del mito incarnano gli incubi del mondo contemporaneo e l'angoscia del vivere: esse servono ad elevare su un piano universale la riflessione ispirata ai fatti e alle situazioni più drammatiche dell'attualità. Come in Bertolt **Brecht**, la cui *Antigone* (1947) è una vittima che si ribella a un'autorità disumana e incarna la sconfitta davanti all'affermarsi di un nuovo diritto, non naturale né positivo, che è quello imposto dalla guerra e dall'imperialismo moderno; o come in Christa **Wolf**, nella cui *Cassandra* (1983) il contrasto tra la profetessa e la società troiana adombra la minaccia del conflitto nucleare, e nella cui *Medea* (1996) la protagonista, innocente, è schiacciata dalla brutale ferocia dei maschi; o come in Heiner **Müller**, che rielabora le figure di *Filottete* (1966), di *Prometeo* (1968) o degli Argonauti (*Riva abbandonata Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti*, 1983); o ancora come in Karl **Mickel**, per il cui *Ulisse a Itaca* (1976) il mito offre il linguaggio metaforico per descrivere un paesaggio futuro di rovina e desolazione. L'immagine mitica del labirinto e del Minotauro viene scelta da Friedrich **Dürrenmatt** per alludere alla attuale società della simulazione, in cui la percezione è sempre più affidata alla tecnologia e sempre meno all'immediatezza delle sensazioni umane (*Il Minotauro*, 1985, e *L'incarico*, 1986). Lo stesso mito è evocato da Jorge Luis **Borges** ne *La casa di Asterione* (1952), dove di fronte al caos dell'universo il minotauro Asterione sceglie lo spazio ordinato offertogli da una costruzione umana, il labirinto di Dedalo.

Alle soglie del Novecento, la più rilevante ripresa delle figure del mito classico si ha in Russia con Innokentij Fëdorovič **Annenskij**, il cui esordio poetico col volume *Canti sommessi* (1904) è emblematicamente firmato Nik.T-o, trasposizione in russo dell'omerico Nessuno (*Outis*), cui seguono opere teatrali come *Melanippa la filosofa* (1901), *Issione re* (1902), *Laodamia* (soggetto trat-

tato nella letteratura russa anche da Valerij **Brjusov**) e *Tamira il citaredo* (1905): la semplice lista dei titoli rivela la forte presenza nella sua poetica della tradizione classica. In Italia dopo l'esperienza dannunziana Alberto **Savinio** richiama i personaggi mitologici sul filo sottile dell'ironia in *Achille innamorato* (1938), ne *L'infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941), in *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942) e in diverse opere per il teatro, oltre che nella sua attività di pittore. La tragedia *La lunga notte di Medea* (1949) di Corrado **Alvaro** sceglie di accentuare, della tragica eroina del mito, l'aspetto della diversità, presentandola come vittima dell'intolleranza razziale (come era stata, molto tempo prima, anche nel *Vello d'oro* di Franz **Grillparzer** del 1821); ma è forse nell'opera dei massimi poeti italiani del Novecento che le figure del mito sono tematizzate nel modo letterariamente più originale. Ecco allora, di Giuseppe **Ungaretti**, il *Sentimento del tempo* (1933) o *La Terra promessa* (1950), dove l'amore di Didone ed Enea simboleggia la forza delle passioni terrene che nonostante la loro profonda dolcezza hanno esiti irrimediabili; ecco le traduzioni di classici di Salvatore **Quasimodo**; ecco la lettura del mito di Euridice proposta da Eugenio **Montale** in *Ossi di seppia* (1925), dove il volto della sposa perduta, riflesso nell'acqua del secchio calato nel pozzo, scompare per sempre quando Orfeo vi accosta le labbra; ecco ancora, nei versi de *Il passaggio di Enea* (1956) di Giorgio **Caproni**, la caduta di Troia come immagine della cupa desolazione del secondo conflitto mondiale. Ancora gli dèi e gli eroi della Grecia, ricondotti però alle loro origini contadine e alla loro natura primordiale, sono i protagonisti dei *Dialoghi con Leucò* (1947) di Cesare **Pavese** e di quella che si potrebbe definire la loro trasposizione napoletana, *Gli alunni del Sole* (1952) di Giuseppe **Marotta**. Singolari recuperi delle figure del mito si devono a Massimo **Bontempelli** (*Viaggio d'Europa*, 1939-40), a Giuseppe **Tomasi di Lampedusa** (*La sirena o Lighea*, 1961) e a Gesualdo **Bufalino**, autore, oltre che di *Argo il cieco* (1984), di un racconto nel quale Orfeo, nella sua discesa agli inferi alla ricerca di Euridice, si volta indietro apposta. In *Horcynus Orca* (1975) di Stefano **D'Arrigo** il ritorno del reduce dopo la guerra è un pellegrinaggio che ricalca le tappe del viaggio di Ulisse. La figura di quest'ultimo, forse in assoluto la più riletta e rifrequentata in tutte le letterature moderne, non può non ricomparire nella terra che le aveva dato i natali, e ispira infatti una delle opere più importanti della letteratura neoellenica, *l'Odissea* (1938) di Nikos **Kazantzakis**, metafora del viaggio dell'uomo verso la compiutezza.

11. In confronto con le figure del mito classico, quelle delle altre mitologie hanno conosciuto nelle letterature occidentali una diffusione assai minore. La scomparsa dei documenti letterari del Vicino Oriente antico e la scarsa conoscenza di quelle lingue e di quelle tradizioni, che solo la ricerca archeologica e filologica ha cominciato a riportare alla luce in tempi relativamente vicini a noi, hanno fatto sì che gli espliciti recuperi di episodi e figure siano solitamente storia recente (Paola **Capriolo**, per esempio, ha pubblicato una rilettura letteraria della saga di Gilgamesh nel 2003). Non va tuttavia dimenticato che gli intensi contatti culturali tra gli antichi regni del Vicino Oriente e il mondo greco-romano favorirono il travaso di molti miti di quelle aree nella più nota mitologia classica, anche se in misura e con modalità spesso estremamente difficili da definire. La situazione dell'Egitto è complessivamente più nota, ma non molto diversa nella sostanza: anche le figure del mito egizie sono state infatti presto fatte proprie dal mondo classico. Del resto la mania egittizzante che in secoli diversi e a più riprese ha caratteriz-

zato l'Occidente si è ispirata in generale al fascino delle rovine, dell'arte figurativa e della cultura egizia in senso lato, dando luogo a un fenomeno che nel suo insieme interessa più la storia del costume che quella propriamente letteraria.

12. Una storia più articolata riguarda invece le figure dei miti dei popoli germanici, nordici e celtici, molte delle quali conobbero una rinascita significativa già dalla fine del Settecento, con il fiorire dell'interesse per la genesi delle nazioni (v. sopra, § 7).

Nelle regioni nordeuropee fin da epoche molto antiche doveva essere in vigore un tipo di poesia trasmesso oralmente da poeti girovaghi, che cantavano in carmi encomiastici o eroici le gesta di principi e condottieri e celebravano gli dèi e gli eroi. Della fioritura di tali componimenti e dei loro protagonisti mitologici siamo informati solo da più tarde rielaborazioni e trascrizioni o da testimonianze antiche ma straniere, come quella di **Tacito** nella *Germania* (secc. I-II), le quali lasciano intuire che in origine la religione nordica venerasse le grandi forze della natura, progressivamente antropomorfizzate – il tuono, Thor; l'Oceano, Aegir; la Terra, Jörd; il Sole, Sol; il Furore, Odino – e i grandi antenati fondatori di stirpi e lignaggi, che acquisirono progressivamente statuto soprannaturale. A partire dal poema anglosassone *Beowulf* (secc. VII-VIII), e fino al *Cantare dei Nibelunghi* (sec. XIII) tedesco e all'*Edda* (secc. IX-XIII), emerge una poesia nella quale l'eroe, spesso a sua volta un dio, è immerso in un intreccio denso di riferimenti favolistici e caratterizzato da una dimensione magica. Nel *Beowulf* le glorie dei Dani sono celebrate attraverso la storia del loro mitico capostipite, Scyld Scefing, e di Beowulf, l'eroe dei Geati. Tutta la storia di Beowulf è una sequenza di imprese terribilmente difficili contro mostri paurosi, condotte, anche con l'ausilio di strumenti magici, con il pieno successo e il trionfo finale dell'eroe; ma al di là della dimensione epica, magica e celebrativa, si colgono continue allusioni alla vita agricola, al succedersi delle stagioni, al perenne ciclo di morte e rinascita della natura, e insieme precisi riferimenti a rituali iniziatici propri di una società che deve alla caccia il proprio sostentamento.

I canti dell'*Edda*, indicati solitamente come *Edda* poetica, furono composti in luoghi e tempi diversi nel mondo nordico e riordinati presumibilmente da qualche dotto che diede loro un ordine coerente, prima che **Snorri Sturluson** (1178-1241, autore anche di altri componimenti, tra cui la *Saga di Egill Skallagrímsson*) ne redigesse una trascrizione in prosa (nota come *Edda in prosa*). L'*Edda* offre una completa interpretazione delle origini del mondo. Vi compaiono tutte le principali figure dei miti nordici: oltre a Odino, ai primi esseri umani Ask ed Embla, al lupo di Fenre che affronta e uccide lo stesso Odino, sono descritte le tre norne Urd, Verdandi e Skuld, e ancora il dio Heimdal, che sceso sulla terra genera tre bambini che personificano le tre principali condizioni dell'uomo (lo schiavo, Träl; il vero uomo, Karl; il signore, Jarl); il dio Tor, derubato dal gigante Trym del suo martello; la dea dell'amore Freja, simbolo della maternità; il dio Loke, il re Frode, il fabbro Volund che ha numerosi punti in comune con il Dedalo del mito classico, il nano Andvari, più noto con il nome di Alberico con il quale è indicato nella Tetralogia di Richard **Wagner** o di Oberon con il quale è menzionato nel ciclo arturiano e in William **Shakespeare**; e soprattutto i personaggi legati al ciclo del germanico Sigfrido, tra valchirie (Brunilde), principesse (Gudrun o Crimilde), il re degli Unni Attila che non esita a uccidere i fratelli della

moglie per impadronirsi dell'oro del Reno del quale essi conoscono l'ubicazione. Queste figure, attraverso le forme diverse dei loro nomi e le varianti dei loro miti, animano anche il *Cantare dei Nibelunghi* (sec. XIII), che innesta su una base di vicende storiche – la distruzione del regno dei Burgundi ad opera di Attila nel 437 – le gesta di eroi e figure mitiche appartenenti a diversi cicli poetici. Autentica *summa* di tutte le figure mitologiche germaniche (vi compare anche il leggendario scudiero del re goto Teodorico, protagonista dell'anonima canzone epica tedesca dei secc. VIII-IX *Canzone di Ildebrando*), il poema venne celebrato come un vero e proprio classico da Johann Wolfgang **Goethe** (che ad esso si ispirò per la *Mascherata romantica*, 1810), e i suoi protagonisti vennero a più riprese riproposti in successive opere letterarie non solo tedesche: Hans **Sachs** ne ricavò materia per la tragedia *Sigfrido dalla pelle di corno* (1557), Friedrich Heinrich Karl **Fouqué** per la trilogia poetica *L'eroe del Nord* (1810), Esaias **Tegnér** per *La saga di Frithjof* (1825), Emanuel **Geibel** per la tragedia *Brunilde* (1857), William **Morris** per *Sigurd il Volsungo e la caduta dei Nibelunghi* (1876), Agnes **Miegel** per la ballata *I Nibelunghi* (1907). Henrik **Ibsen**, che ne *I guerrieri di Hælgeland* (1857) si era ispirato direttamente ai protagonisti del mito germanico, ricuperò di quest'ultimo non pochi aspetti anche nel *Peer Gynt* (1867), soprattutto nella descrizione del viaggio di Peer nel paese dei troll. Le rivisitazioni più famose furono però quella di Hebbel e quella di Wagner. Nella trilogia teatrale *I Nibelunghi* (1861), Christian Friedrich **Hebbel** propose una sorta di cristianizzazione delle antiche figure mitiche pagane, sottolineando soprattutto la presenza di una legge che, al di sopra della volontà dei singoli, si impone su di essi e alla fine trionfa. Nella tetralogia dell'*Anello del Nibelungo* (1853-1874), comprendente *L'oro del Reno*, *La valchiria*, *Sigfrido* e il *Crepuscolo degli dei*, **Wagner**, autore dei libretti oltre che della musica, non poté risalire alle fonti norrene più antiche, non conoscendone la lingua, ma offrì una reinterpretazione di quelle saghe di grande originalità letteraria oltre che musicale. Echi delle figure del mito germanico e dell'*Edda*, spesso recuperate in parallelo ai personaggi mitologici greco-romani, si leggono in un testo apparentemente lontanissimo, se non altro per coordinate cronologiche e geografiche, da quello dell'Europa medievale, la *Castalia Bárbara* (1899) dell'ispanoamericano Ricardo Jaimes **Freyre**. Nell'Europa del Novecento, poi, le figure del mito germanico, e Odino in particolare, conobbero un'aberrante rilettura nell'ambito dell'ideologia nazista, che era alla ricerca di simboli attraverso i quali esaltare il principio della purezza e superiorità della stirpe germanica. Nello stesso volgare di anni, agganci alla mitologia germanica intrecciati a motivi della letteratura fantastica medievale si colgono ne *Lo Hobbit* (1937) di John Ronald Reuel **Tolkien**, e successivamente ne *Il signore degli anelli* (1954-55) dello stesso autore.

Alcuni dei personaggi del ciclo dell'*Edda* compaiono anche nell'opera storica danese *Gesta Danorum* (secc. XII-XIII) di **Saxo Grammaticus**, che attingendo alle fonti più disparate – le saghe islandesi e norrene, ma anche le cronache medievali di **Adamo di Brema** e le per noi inverificabili tradizioni orali ancora vive ai suoi tempi – redige un'opera molto singolare, nella quale personaggi storici intrecciano le loro vicende a quelli del mito classico, che frequentemente si sentono come modelli sullo sfondo, e soprattutto agli eroi dei miti nordici: in nove libri sono narrate le gesta di cinquanta re, a partire da quelli leggendari dell'epoca preistorica, Dan e Angel. Le vicende storiche e mitologiche si alternano a quelle più propria-

mente favolistiche, con abbondanza di draghi e di serpenti mostruosi, ma anche con la presenza di personaggi che sembrano preludere a eroi letterari più tardi e più noti: la storia d'amore di Hagbard e Signe, per esempio, destinata a un tragico epilogo di morte, anticipa quella di Giulietta e Romeo, e anche l'Amleto scespiriano trova qui la sua fonte.

13. Di matrice profondamente diversa è la mitologia della Finlandia, nota soprattutto grazie alla pubblicazione del *Kalevala*, una raccolta di canti popolari compilata da Elias Lönnrot nel 1835 e poi ampliata nel 1849. All'eroe nazionale Kaleva, mitico progenitore della stirpe finnica, si affiancano il poeta-mago Väinämöinen, una sorta di Orfeo nordico, la dea Ilmatar, progenitrice del mondo, la bella e giovane Aino e via via una serie di altri personaggi, eroi, figure divine e semidivine che il poeta, pur attingendole a fonti tradizionali, non mancò di colorare con una sfumatura di simbolismo. Il *Kalevala* venne considerato in Finlandia una vera e propria epopea nazionale e i suoi protagonisti ritornano in diversi componimenti successivi di poeti e narratori, oltre ad aver ispirato opere d'arte figurativa e musicisti come J. Sibelius.

14. Le figure mitologiche del mondo celtico irlandese sono note principalmente attraverso codici di epoca medievale che trasmettono testimonianze spesso anteriori all'era cristiana. Raggruppate in quattro cicli (storie mitologiche dei Tuatha Dé Danann – un popolo di divinità ed eroi che davanti all'incalzare del cristianesimo si ritirò a vivere sotto terra –, ciclo dell'Ulster, ciclo feniano o ossianico – dai nomi dei protagonisti, Finn e suo figlio Oisín o Ossian – e ciclo delle storie dei re d'Irlanda), le più antiche storie del corpus narrativo irlandese mettono in scena eroi e divinità diverse tra le quali spicca Cu Chulainn, giovane e imbattibile eroe protagonista di vicende che gli stessi codici medievali raggruppano per temi: il concepimento (di Cu Chulainn), il corteggiamento (dell'eroe nei confronti di Emer, con la gelosia di quest'ultima per Fann, dea dell'oltretomba), la fuga degli amanti, la spedizione militare, la razzia del magico toro di Cooley, la battaglia e il viaggio, fino alla morte dell'eroe. La popolarità maggiore toccò ad alcuni episodi del ciclo, come quello della razzia del toro e quello dell'amore di Cu Chulainn e Emer; il tema della gelosia di quest'ultima per la dea degli inferi Fann ispirò anche un dramma di William Butler Yeats (*La sola gelosia di Emer*, 1919), e lo stesso autore si cimentò con la morte dell'eroe in un'altra opera teatrale, *La morte di Cuchulainn* (1939), consacrando, anche con la raccolta di fiabe *Il crepuscolo celtico* (1893), come uno dei principali rappresentanti del cosiddetto Celtic Revival o rinascimento irlandese, che tra fine Ottocento e primo Novecento, affiancandosi sul piano politico alla riconquista dell'indipendenza da parte dell'Irlanda, segnò un fondamentale recupero delle più antiche tradizioni culturali e letterarie irlandesi. A queste ultime guarda con particolare attenzione, non limitandosi a riproporle ma filtrandole e trasformandole in qualcosa di nuovo, anche James Joyce, che ne *I morti* (1914) si ispira con grande sottigliezza al mito narrato nella *Distruzione della dimora di Da Derga*, uno dei molti componimenti medievali irlandesi incentrati sulle storie di re eroici, e che nella *Veglia di Finnegan* (1939) fa convivere in un intricato tessuto miti di diversa origine e travestimenti della realtà contemporanea. Una ripresa di personaggi del mito celtico si legge anche in opere come *La pentola dell'oro* (1912) di James Stephens, dove compaiono tra gli altri il dio Angus Og e la personificazione della natura femminile Caitlin, immersi in un'atmosfera fiabesca e surreale.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*; *Beowulf* (secc. VII-VIII); *Edda* (secc. IX-XIII); *Le mille e una notte* (sec. XV); *Cantare dei Nibelunghi* (*Nibelungenlied*, sec. XIII); *Canzone di Ildebrando* (*Hildebrandslied*, secc. VIII-IX); *Sir Orfeo* (secc. XIII-XIV).

Alfieri, V., *Antigone* (1776); Alfieri, V., *Mirra* (1784-86); Alfieri, V., *Polinice* (1775-83); Alvaro, C., *La lunga notte di Medea* (1949); Annenskij, I.F., *Canti sommessi* (1904); Annenskij, I.F., *Issione re* (1902); Annenskij, I.F., *Laodamia* (1905); Annenskij, I.F., *Tamira il citaredo* (1905); Annenskij, I.F., *Melanippa la filosofa* (1901); Anouilh, J., *Antigone* (1944); Anouilh, J., *Euridice* (*Euridice*, 1942); Anouilh, J., *Medea* (*Médée*, 1953); Apollinaire, G., *Bestiario di Orfeo* (*Bestiaire d'Orphée*, 1911); Apollinaire, G., *Le mammelle di Tiresia* (*Les mamelles de Tirésias*, 1917); Apuleio, *L'asino d'oro o Metamorfosi* (*Metamorphoses*, sec. II); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1521, 1532); Ballanche, P.-S., *Antigone* (1816); Ballanche, P.-S., *Orfeo* (*Orphée*) in *Saggi di palingenesi sociale* (*Essais de Palingénésie sociale*, 1827-32); Benoît de Sainte-Maure, *Romanzo di Troia* (*Roman de Troie*, sec. XII); Boccaccio, G., *Filostrato* (1335, 1339 o 1340); Boccaccio, G., *Genealogia degli dei gentili* (*Genealogia deorum gentium*, ca. 1365); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1476 e ss.); Bontempelli, M., *Viaggio d'Europa* (1939-40); Borges, J.L., *La casa di Asterione* (*La casa de Asterión*, 1952); Bracciolini, F., *Lo scherno degli dei* (1618-26); Brant, S., *Il gioco della virtù* (*Tugent Spyl*, 1512); Brecht, B., *Antigone* (1947); Bufalino, G., *Argo il cieco* (1984); Calderón de la Barca, P., *Il castello di Lindabridis* (*El castillo de Lindabridis*, 1660); Calderón de la Barca, P., *La figlia dell'aria* (*La hija del aire*, 1653); Calderón de la Barca, P., *La statua di Prometeo* (*La estatua de Prometeo*, 1669); Camus, A., *Il mito di Sisifo* (*Le mythe de Sisyphe*, 1942); Capriolo, P., *Qualcosa nella notte. Storia di Gilgamesh, signore di Uruk, e dell'uomo selvatico cresciuto tra le gazzelle* (2003); Caproni, G., *Il passaggio di Enea*, 1956); Carducci, G., *Odi barbare* (1877-89); Carducci, G., *Primavera ellenica* (1872); Catullo, G.V., *Libro* (*Liber*, sec. I a.C.); Cervantes, M. de, *La Galatea* (1585); Chaucer, G., *La leggenda delle donne virtuose* (*The Legend of Good Women*, ca. 1386); Chaucer, G., *Troilo e Criseide* (*Troilus and Criseyde*, ca. 1385); Claudiano, C., *Gigantomachia* (fine sec. IV); Claudiano, C., *Il ratto di Proserpina* (*De raptu Proserpinae*, fine sec. IV); Cocteau, J., *Edipo re* (*Oedipus rex*, 1937, musicato da Stravinskij, I.); Cocteau, J., *Antigone* (1923); Cocteau, J., *La macchina infernale* (*La machine infernale*, 1934); Corneille, P., *Andromeda* (*Andromède*, 1649); Corneille, P., *Edipo* (*Oedipe*, 1659); Corneille, P., *Il vello d'oro* (*Le Toison d'or*, 1660); Corneille, P., *Medea* (*Médée*, 1635); Corneille, P., *Psiche* (*Psyché*, 1671); D'Annunzio, G., *Fedra* (1909); D'Annunzio, G., *La città morta* (1898); D'Annunzio, G., *La Leda senza cigno* (1916); D'Annunzio, G., *Le Laudi* (1903-12); D'Arrigo, S., *Hercynus Orca* (1975); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Dürrenmatt, F., *Il Minotauro* (*Minotaurus*, 1985); Dürrenmatt, F., *L'incarico* (*Der Auftrag*, 1986); Eliade, M., *Aspetti del mito* (*Aspects du mythe*, 1963); Eliade, M., *Miti, sogni e misteri* (*Mythes, rêves et mystères*, 1957); Eliot, T.S., *L'onorevole statista* (*The Elder Statesman*, 1958); Eliot, T.S., *Cocktail Party* (1949); Eliot, T.S., *Terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Esiodo, *Teogonia* (secc. VIII-VII a.C.); Evemerio, *Scritto sacro* (sec. III a.C.); Feinstein, E., *La festa di Euridice* (*The Feast of Euridice*, 1980); Fénelon, F. de, *Le avventure di Telemaco* (*Les aventures de Télémaque*, 1699); Filelfo, F., *Sforziade* (*Sphortias*, 1450-73); Forster, E.M., *L'omnibus celeste* (*The Celestial Omnibus*, 1911, 1947); Foscolo, U., *Commento alla Chioma di Berenice* (1803); Foscolo, U., *I Sepolcri* (1807); Foscolo, U., *Le Grazie* (1823); Foscolo, U., *Tieste* (1796); Fouqué, F.H.K. De La Motte, *L'eroe del Nord* (*Der Held des Nordens*, 1810); Freyre, R.J., *Castalia Barbara* (1899); Garnier, R., *Antigone* (1580); Geibel, E., *Brunilde* (*Brunbild*, 1857); Gide, A., *Persefone* (*Perséphone*, 1934, con musica di Stravinskij, I.); Gide, A., *Prometeo mal incatenato* (*Prométhée mal enchaîné*, 1899); Giraudoux, J., *Anfitrione* 38 (*Amphitryon* 38, 1929); Giraudoux, J., *Elettra* (*Electre*, 1937); Giraudoux, J., *La guerra di Troia non si farà* (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935); Goethe, J.W., *Achilleide* (*Achilleis*, 1799); Goethe, J.W., *Faust* (1808; 1832); Goethe, J.W., *Ganimede* (*Ganymed*, 1774); Goethe, J.W., *Ifigenia in Tauride* (*Iphigenie auf Tauris*, 1787); Goethe, J.W., *Ma-*

scherata romantica (*Romantische Maskerade*, 1810); Goethe, J.W., *Pandora* (1808); Goethe, J.W., *Prometeo* (*Prometheus*, 1774-1779); Graves, R., *La dea bianca* (*The White Goddess*, 1947); Grillparzer, F., *Il vello d'oro* (*Das goldene Vlies*, 1821); Hauptmann, G., *L'arco di Odisseo* (*Der Bogen des Odysseus*, 1914); Hauptmann, G., *Tetralogia degli Atridi* (*Atridentetralogie*), comprendente *Ifigenia a Delfi* (*Iphigenie in Delphi*, 1941-48); Hebbel, C.F., *Gige e il suo anello* (*Gyges und sein Ring*, 1856); Hebbel, C.F., *I Nibelunghi* (*Die Nibelungen*, 1862); Hofmannsthal, H. von, *Arianna a Nasso* (*Ariadne auf Naxos*, 1912, con musica di Strauss, R.); Hofmannsthal, H. von, *Edipo e la Sfinge* (*Oedipus und die Sphinx*, 1906); Hofmannsthal, H. von, *Elettra* (*Elektra*, 1904); Hölderlin, F., *Iperione* (*Hyperion*, 1792-99); Hölderlin, F., *Inno al genio della Grecia* (*Hymne an den Genius Griechenlands*, 1790); Hölderlin, F., *Lamento di Menone per Diotima* (*Menons Klage um Diotima*, 1799-800); Hugo, V., *La leggenda dei secoli* (*Légende des siècles*, 1859-83); Ibsen, H., *I guerrieri di Helgeland* (1857); Ibsen, H., *Peer Gynt* (1867); Jarry, A., *Il supermaschio* (*Le surmâle*, 1902); Joyce, J. A., *I morti* (*The Dead*) in *Gente di Dublino* (*Dubliners*, 1914); Joyce, J., *La veglia di Finneghan* (*Finnegans Wake*, 1939); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kazantzakis, N., *Odissea* (1938); Keats, J., *Endimione* (*Endymion*, 1818); Keats, J., *Adonais* (1821); Keats, J., *Iperione* (*Hyperion*, 1818-19); Kleist, H. von, *Penthesilea* (*Penthesilea*, 1808); Lemaire de Belges, J., *Illustrazioni di Gallia e singolarità di Troia* (*Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, 1509-13); Leopardi, G., *Alla primavera o delle favole antiche* (1820-22); Leopardi, G., *Storia del genere umano* (1824); Leopardi, G., *Dialogo d'Ercolo e Atlante* (1824); Leopardi, G., *Inno a Nettuno* (1816); Leopardi, G., *La scommessa di Prometeo* (1824); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-32); Leopardi, G., *Odae adespotaee* (1816); Leopardi, G., *Paralipomeni della Batracomiomachia* (1833); Leopardi, G., *Ultimo canto di Saffo* (1820-22); Lessing, G. E., *Laocoonte* (*Laokoon*, 1776); Lönnrot, E., *Kalevala* (1835, 1849); Luciano, *Dialoghi* (sec. II); Macpherson, J., *Canti di Ossian* (*The Poems of Ossian*, 1765); Mallarmé, S., *Il pomeriggio d'un fauno* (*L'après-midi d'un faune*, 1876); Marlowe, G., *Adone* (1623); Marlowe, C., *Didone* (*Dido*, 1587); Marlowe, C., *Ero e Leander* (*Hero and Leander*, 1593); Marotta, G., *Gli alunni del sole* (1952); Metastasio, P., *Didone abbandonata* (1724); Metastasio, P., *Romolo ed Ersilia* (1765); Mickel, K., *Ulisse a Itaca* (*Odysseus in Ithaka*, 1976); Miegel, A., *I Nibelunghi* (*Die Nibelungen*, 1907); Milton, J., *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Molière, *Anfitrione* (*Amphitryon*, 1668); Montale, E., *Ossi di seppia* (1925); Moréas, J., *Ifigenia* (*Iphigénie*, 1903); Morris, W., *Pigmalione* (*Pygmalion*), in *Il paradiso terrestre* (*The Earthly Paradise*, 1868-70); Morris, W., *Sigurd il Volsungo e la caduta dei Nibelunghi* (*The Story of Sigurd the Volsung*, 1876); Müller, H., *Prometeo* (*Prometheus*, 1968); Müller, H., *Riva abbandonata* *Materiale per Medea* *Paesaggio con Argonauti* (*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, 1983); Müller, H., *Filottete* (*Philoktetes*, 1966); Namaziano, R., *Il ritorno* (*De reditu suo*, sec. V); Nietzsche, F., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883-85); Nietzsche, F., *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (*Die Geburt der Tragödie*, 1872); Nonno di Panopoli, *Dionisiache* (*Dionysiaca*, sec. V); Offenbach, J., *La bella Elena*, musica (*La belle Hélène*, 1865); Offenbach, J., *Orfeo all'inferno*, musica (*Orphée aux enfers*, 1858); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Pascoli, G., *Poemi conviviali* (1904); Pavese, C., *Dialoghi con Leucò* (1947); Petrarca, F., *De viris illustribus* (1338 e ss.); Plauto, T.M., *Anfitrione* (*Amphitruo*, secc. III-II a.C.); Plutarco, *Iside e Osiride* (secc. I-II); Pound, E., *Cantos* (1919-60); Quasimodo, S., *Lirici greci* (1940, traduzioni di Omero, Catullo, Virgilio, *Antologia palatina*); Queneau, R., *I fiori blu* (*Les fleurs bleues*, 1965); Quinet, E., *Prometeo* (*Prométhée*, 1838); Quinto Smirneo, *Postomerica* (*Posthomerica*, secc. III o IV); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1677); Racine, J., *Andromaque*, 1667); Racine, J., *Ifigenia* (*Iphigénie*, 1674); Racine, J., *Tebaide o i fratelli nemici* (*La Thébaine ou les frères ennemis*, 1664); Rinuccini, O., *La favola di Dafne*, musica (1594); Ripa, C., *Iconologia* (1593); Ronsard, P. de, *Ercole cristiano* (*Hercule chrestien*), in *Inni* (*Hymnes*, 1556); Ronsard, P. de, *La Franciade* (1565); Sachs, H., *Sigfrido dalla pelle di corno* (*Der Hürnen Seu-*

frid, 1557); Sannazaro, I., *Arcadia* (1480-84); Sartre, J.-P., *Le mosche* (*Les mouches*, 1943); Savinio, A., *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942); Savinio, A., *Achille innamorato* (1938); Savinio, A., *L'infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941); Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum* (secc. XII-XIII); Scarron, P., *Virgilio travestito* (*Vergile travesti*, 1648-53); Schiller, F., *Gli dèi della Grecia* (*Die Götter Griechenlands*, 1788); Schiller, F., *L'anello di Policrate* (*Der Ring des Polykrates*, 1797); Schiller, F., *La gru di Ibico* (*Die Kraniche des Ibykus*, 1797); Shakespeare, W., *Lucrezia violata* (*The Rape of Lucrece*, 1594); Shakespeare, W., *Sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer-night's Dream*, 1595-96); Shakespeare, W., *Tito Andronico* (*Titus Andronicus*, 1593-94); Shakespeare, W., *Troilo e Cressida* (*Troilus and Cressida*, 1601-02); Shakespeare, W., *Venere e Adone* (*Venus and Adonis*, 1593); Shaw, G. B., *Pigmalione* (*Pygmalion*, 1916); Shelley, M., *Frankenstein, il Prometeo moderno* (*Frankenstein, the Modern Prometheus*, 1818); Shelley, P.B., *Adone* (*Adonais*, 1821); Shelley, P.B., *Prometeo liberato* (*Prometheus Unbound*, 1820); Sidney, P., *Arcadia* (1590); Sir Orfeo (secc. XIII-XIV); Snorri Sturluson, *Edda in prosa* (secc. XII-XIII); Snorri Sturluson, *Saga di Egill Skallagrimsson* (secc. XII-XIII); Spitteler, C., *La primavera olimpica* (*Olympischer Frühling*, 1900-06); Spitteler, C., *Prometeo ed Epimeteo* (*Prometheus und Epimetheus*, 1881); Spitteler, C., *Prometeo il paziente* (*Prometheus der Dulder*, 1924); Stephens, J., *La pentola dell'oro* (*The Crock of Gold*, 1912); Sumarokov, A.P., *Alceste*, musica (1758); Sumarokov, A.P., *Eufone e Procri*, musica (1755); Swift, J., *Bauci e Filemone* (*Baucis and Philemon*, 1709); Swinburne, A.C., *Atalanta a Calidone* (*Atalanta in Calydon*, 1865); Swinburne, A.C., *Inno a Proserpina* (*Hymn to Proserpina*, 1866); Tacito, C., *La Germania* (secc. I-II); Tasso, T., *Aminta* (1573); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Tegnér, E., *La saga di Frithjof* (*Frithjofs saga*, 1825); Tennyson, A., *I mangiatori di loto* (*The Lotos-eaters*, 1832); Tennyson, A., *Titone* (*Tithonus*, 1860); Tennyson, A., *Ulisse* (*Ulysses*, 1842); Teocrito, *Idilli* (sec. III a.C.); Tolkien, J.R.R., *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-55); Tolkien, J.R.R., *Lo Hobbit* (*The Hobbit*, 1937); Tomasi di Lampedusa, G., *La sirena o Lighea*, in *Racconti* (1961); Tuciddide, *La guerra del Peloponneso* (sec. V a.C.); Ungaretti, G., *La terra promessa* (1950); Ungaretti, G., *Sentimento del tempo* (1933); Urfé, H. d', *Astrea* (*Astrée*, 1607-24); Valéry, P., *Amfione* (*Amphyon*, 1931, con musica di Honegger, H.); Verlaine, P., *Poemi saturnini* (*Poèmes saturniens*, 1866); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Eclogae*, 42-39 a.C.); Voltaire, *Edipo* (*Oedipe*, 1718); Voltaire, *Erifile* (*Eriphyle*, 1732); Voltaire, *Oreste* (1750); Wace, R., *Romanzo di Bruto* (*Roman de Brut*, 1155 ca.); Wagner, R., *L'anello dei Nibelunghi*, musica (*Der Ring des Nibelungen*, 1852-74); Walcott, D., *Odissea* (*Odyssey*, 1992); Walcott, D., *Omero* (*Omeros*, 1990); Wedekind, F., *Eracle* (*Herakles*, 1917); Winckelmann, J. J., *Storia dell'arte nell'antichità* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764); Wolf, C., *Cassandra* (*Kassandra*, 1983); Wolf, C., *Medea* (1996); Yeats, W.B., *Il crepuscolo celtico* (*The Celtic Twilight*, 1893); Yeats, W.B., *La morte di Cuchulain* (*The Death of Cuchulain*, 1939); Yeats, W.B., *La sola gelosia di Emer* (*The Only Jealousy of Emer*, 1919); Yourcenar, M., *Chi non ha il suo Minotauro?* (*Qui n'a pas son minotaure?*, 1963); Yourcenar, M., *Elettra o la caduta delle maschere* (*Electre ou la chute des masques*, 1954); Yourcenar, M., *Il mistero di Alceste* (*Le mystère d'Alceste*, 1963); Zapata, L., *Carlo famoso* (1566).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Inni omerici* (secc. VIII-VI a.C.); *Libro de Alexandre* (metà sec. XIII); *Mabinogion* (secc. XII-XIII); *Roman d'Enéas* (metà sec. XII); *Roman de Thèbes* (sec. XII).

Adamo di Brema, *Storia degli arcivescovi della chiesa d'Ambrurgo* (*Gesta Hammaburgensis ecclesiae Pontificum*, 1073-75); Apollodoro, *Biblioteca* (secc. II-III?); Apollonio Rodio, *Argonautiche* (sec. III a.C.); Ariosto, L., *Tragedia di Tisbe* (opera giovanile perduta); Aristofane, *Commedie* (secc. V-IV a.C.); Bacchilide, *Epinici* e *Dirammi* (sec. V a.C.); Bahr, H., *Dialogo di Marsia* (*Dialog von Marsyas*, 1905); Barthes, R. *Mitologie* (*Mythologies*, 1953); Batjuškov, K.N., *Una visione sulle rive del Lete* (1809); Beccari, A. de', *Sacrificio* (1555); Boccaccio, G., *La caccia di Diana* (1334); Boccaccio, G., *Ninfale d'Ameto* (1341-42); Boccaccio, G., *Ninfale fiesolano* (1345-46); Boccaccio, G., *Teseida delle nozze di Emilia* (1339-41); Bodel, J., *Canzone dei*

- Sassoni (*Chanson des Saisnes*, secc. XII-XIII); Bogdanović, I. F., *Dušen'ka* (1783); Boscán, J., *Leandro* (Leander, 1543); Brjusov, V. J., *Protesilao defunto* (1913); Brjusov, V.J., *Rea Silvia* (1915); Brjusov, V.J., *Giove abbattuto* (post.); Callimaco, *Aitia* e *Inni* (sec. III a.C.); Calprenède, G. de Coste de, *Cassandra* (Cassandre, 1642-45); Cañizares, J. de, *Acì e Galatea* (*Acis y Galatea*, 1742); Cañizares, J. de, *L'anello di Gige* (*El anillo de Gíges*, 1742); Castiglione, B., *Tirsi* (1506); Chaucer, G., *Il racconto del cavaliere nei Racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1387-1400 ca.); Cocteau, J., *Orfeo* (*Orphée*, 1927); Cocteau, J., *Bacco* (*Bacchus*, 1952); Conti, N., *Mitologie* (*Mythologiae*, 1568); Corneille, T., *Circe* (*Circée*, 1675); Correggio, N., *Psiche e Fabula di Cefalo* (1487); Cortázar, J., *L'idolo delle Cicladi*, in *Bestiario* (1951); Crébillon, P.J. de, *Atreo e Tieste* (*Atrée et Thieste*, 1707-08); Darete Frigio, *Storia della rovina di Troia* (*De excidio Troiae historia*, sec. VI); Darío, R., *Il satiro sordo* (*El sátiro sordo*, in *Azul*, 1888); Deleuze, G. - Guattari, F., *L'anti-Edipo* (*L'anti-Oedipe*, 1972); Ditti Cretese, *Effemeridi della storia della guerra di Troia* (*Ephemeris de Historia Belli Troiani*, sec. IV); Ennio, *Annali* (*Annales*, secc. III-II a.C.); Eschilo, *Tragedie* (sec. V a.C.); Espinosa, P., *Favola del Genil* (*Fábula del Genil*, post., 1935); Fet-Sensin, A.A., *Diana e La Venere di Milo* (1856); Foscolo, U., *Alace* (1811); Fouqué, F.H.K. de La Motte, *Sigurd, l'uccisore del drago* (*Sigurd, der Schlangentöter*, 1808); Freud, S., *L'io e l'Es* (*Das Ich und das Es*, 1922); Freud, S., *Totem e tabù* (*Totem und Tabu*, 1912-13); Frischlin, N., *Didone* (*Dido*, 1581); Frischlin, N., *Venere* (*Venus*, 1584); Fulgenzio, *Mitologie* (*Mythologiae*, sec. V); Gautier, T., *Smalti e cammei* (*Emaux et camées*, 1852); Gelli, G.B., *La Circe* (1549); Gide, A., *Filottete* (*Philoctète*, 1895); Gide, A., *Edipo* (*Oedipe*, 1930); Gide, A., *Persefone* (*Perséphone*, 1934); Gide, A., *Teseo* (*Thésée*, 1946); Giraldu Cinzio, G., *Tragedie* (1583); Gluck, C.W., *Ifigenia in Aulide*, musica (1774); Gluck, C.W., *Orfeo ed Euridice*, musica (1774); Gnedič, N.I., *Il lamento di Tetide* (1815); Gnedič, N.I., *La nascita di Omero* (1816); Goffredo di Monmouth, *Storia dei re di Britannia* (*Historia regum Britanniae*, prima metà sec. XII); Góngora y Argote, L. de, *Favola di Polifemo e Galatea* (*Fábula de Polifemo y Galatea*, 1612); Graves, R., *Il vello d'oro* (*The Golden Fleece*, 1944); Graves, R., *La figlia di Omero* (*Homer's Daughter*, 1955); Guarini, B., *Il pastor fido* (1589); Guérin, M. de, *Il Centauro* (*Le Centaure*, 1840); Guido delle Colonne, *Storia della distruzione di Troia* (*Historia destructionis Troiae*, sec. XIII); Hardy, A., *Proci* (*Proci*, 1623-28); Hardy, A., *Arianna rapita* (*Ariane ravie*, 1623-28); Hardy, A., *Alceste* (1623-28); Hauptmann, G., *Elettra* (*Elektra*, 1948); Hauptmann, G., *La morte di Agamennone* (*Agamemnon's Tod*, 1948); Hauptmann, G., *Ifigenia in Aulide* (*Iphigenie in Aulis*, 1944); Hunt, J.L., *Bacco e Arianna* (*Bacchus and Ariadne*, 1819); Hunt, J.L., *Ero e Leandro* (*Hero and Leander*, 1825); Igino, *Favole* (*Fabulae*, sec. II?); Jahnn, H.H., *Medea* (1924-1959); Jung, C.G., *Trasformazioni e simboli della libido* (*Wandlungen und Symbole der Libido*, 1912); Kapnist, V.V., *Antigone* (1812); Karlfeldt, E.A., *Flora e Pomona* (1906); Karlfeldt, E.A., *Flora e Bellona* (1918); Katenin, P.A., *Andromaca* (1827); King, W., *Orfeo e Euridice* (*Orpheus and Euridyce*, 1704); Kjuhel'becher, V.K., *Gli Argivi* (1822-23); Knjažnin, J.B., *Didone* (1769); Knjažnin, J.B., *Orfeo*, musica (1792); La Fontaine, J. de, *Gli Amori di Psiche e Cupido* (*Les Amours de Psyché et de Cupidon*, 1669); La Pérouse, J.B. de, *Medea* (*Médée*, 1554); Lalli, G., *Eneide travestita* (1633); Lattanzio, *Istituzioni divine* (*Divinae institutiones*, secc. III-IV); Leconte de Lisle, Ch.-M., *Poesie antiche* (*Poèmes antiques*, 1852); Lévi Strauss, C., *Dal miele alle ceneri* (*Du miel aux cendres*, 1967), in *Mitologiche* (*Mythologiques*, 1964-71); Lévi Strauss, C., *Il crudo e il cotto* (*Le cru et le cuit*, 1964), in *Mitologiche* (*Mythologiques*, 1964-71); Lévi Strauss, C., *L'origine delle buone maniere a tavola* (*L'origine des manières de table*, 1968), in *Mitologiche* (*Mythologiques*, 1964-71); Lévi Strauss, C., *L'uomo nudo* (*L'homme nu*, 1971), in *Mitologiche* (*Mythologiques*, 1964-71); Lévy-Bruhl, L., *La mitologia primitiva* (*La mythologie primitive*, 1935); Lévy-Bruhl, L., *L'esperienza mistica e i simboli presso i primitivi* (*L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, 1938); Licofrone, *Alessandra* (secc. IV-III a.C.); Livio Andronico, *Odusia* (sec. III a.C.); Luciano, *Storia vera* (sec. II); Lydgate, J., *Libro di Troia* (*Troy Book*, 1412-21); Lydgate, J., *L'assedio di Tebe* (*The Siege of Thebes*, 1421-22); Majkov, V.I., *Elisej, ovvero Bacco furioso* (1771); Malerba, L., *Itaca per sempre* (1998); Malfilâtre, J.-Ch.-L. de, *Narciso nell'isola di Venere* (*Narcisse dans l'île de Venus*, 1769); Marivaux, P. de, *Omero travestito* (*Homère travesti*, 1717); Marivaux, P. de, *Telemaco travestito* (*Télémaque travesti*, 1736); Martello, P.I., *Edipo tiranno*, *Ifigenia in Tauride*, *Alceste*, in *Teatro* (1709); Medici, Lorenzo de', *Canzona a Bacco*, nei *Canti carnascialeschi* (1490); Mena, J. de, *Il labirinto della fortuna* (*El laberinto de Fortuna*, 1444); Metge, B., *Il sogno* (*Lo somni*, 1398-99: comprende un racconto della vita di Orfeo); Milton, J., *Comus* (1634); Montemayor, J. de, *La Diana* (1559); Montherlant, H. de, *Pasifae* (*Pasiphaé*, 1936); Monti, V., *Musogonia* (1723); Monti, V., *Nozze di Cadmo ed Ermonione* (1825); Monti, V., *Sermone sulla mitologia* (1825); Museo, *Ero e Leandro* (*Hero et Leander*, sec. V); Nerveux, G., *Il viaggio di Teseo* (*Le voyage de Thésée*, 1943); Nevio, G., *Guerra punica* (*Bellum Poenicum*, sec. III a.C.); Ovidio Nasone, P., *Amori* (*Amores*, 20 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Eroidi* (*Heroides*, 18 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Fasti* (secc. I a.C.-I d.C.); Ozerov, V.A., *Edipo ad Atene* (1804); Ozerov, V.A., *Fingal* (1805); Partenio di Nicea, *Passioni d'amore* (*Erotikà pathémata*, sec. I a.C.); Pascoli, G., *Catullo calvos* (1898); Pascoli, G., *Fanum Apollinis* (1904); Peele, G., *Il giudizio di Paride* (*The Arraignment of Paris*, 1584); Pérez Galdós, B., *Electra* (*Elettra*, 1901); Pérez, A., *La seconda parte della Diana* (*Segunda parte de la Diana*, sec. XVI); Perrault, C., *L'Eneide burlesca* (*Enéide burlesque*, 1648); Piccinni, N., *Didone* (1783); Piccinni, N., *Penelope* (1785); Pickering, J., *Oreste* (*Orestes*, 1567); Pindaro, *Epinici* (sec. V a.C.); Platone, *Dialoghi* (secc. V-IV a.C.); Plauto, T.M., *Commedie* (secc. III-II a.C.); Poliziano, A., *Fabula di Orfeo* (1480); Polo, G.G., *Diana innamorata* (*Diana enamorada*, 1564); Pope, A., traduzione dell'*Iliade* (1715-20); Pope, A., traduzione dell'*Odissea* (1725-26); Prati, G., *Psiche* (1876); Prati, G., *Iside* (1878); Prior, M., *Poesie* (*Poems*, 1707-18); Properzio, Sesto, *Elegie* (sec. I a.C. - I d.C.); Propp, V., *Morfologia della fiaba* (1928); Propp, V., *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946); Pseudo-Callistene, *Romanzo di Alessandro* (sec. II); Pulci, L., *Il Morgante* (1478); Quevedo, F. de, *Il Parnaso spagnolo* (*El Parnaso español*, 1648); Quevedo, F. de, *Le tre muse ultime castigiane* (*Las tres musas últimas castellanas*, 1670); Rapisardi, M., *Atlantide* (1894); Rapisardi, M., *Poemeti* (1885-1907); Ritsos, G., *Filottete* (1965); Ritsos, G., *Oreste* (1966); Ritsos, G., *Crisotemi* (1972); Ritsos, G., *Elena* (1972); Ritsos, G., *Ismene* (1972); Ronsard, P. de, *Gli amori di Cassandra* (*Les Amours de Cassandre*, 1562); Rossetti, D.G., *La città di Troia* (*Troy Town*, in *Poems*, 1870); Rossi, L., *Orfeo* (1647); Samain, A., *Polifemo* (*Polyphème*, 1904); Santillana, Í. López de Mendoza, Marchese di, *L'inferno degli innamorati* (*El infierno de los enamorados*, av. 1458); Santillana, Í. López de Mendoza, Marchese di, *Piccolo trionfo d'amore* (*Triumphete de Amor*, av. 1458); Santillana, Í. López de Mendoza, Marchese di, *Sogno* (*Sueño*, av. 1458); Santucci, L., *Orfeo in paradiso* (1967); Savinio, A., *La morte di Niobe* (1925); Savinio, A., *Capitan Ulisse* (1934); Savinio, A., *Alceste di Samuele* (1949); Savinio, A., *Emma B. vedova Giocasta* (1949); Savinio, A., *Orfeo vedovo* (1950); Scève, M., *Delia* (*Délie*, 1544); Scudéry, M. de, *Clelia* (*Clélie*, 1654-60); Seneca, L.A., *Tragedie* (sec. I); Shelley, P.B., *Aretusa* (*Arethusa*, 1820); Sibelius, J., *Le Oceanine*, musica (1914); Sibelius, J., *La Driade*, musica (1910); Sibelius, J., *La figlia di Pohjola*, musica (1906); Smollet, T., *La spedizione di Humphrey Clinker* (*The Expedition of Humphrey Clinker*, 1771); Sofocle, *Tragedie* (sec. V a.C.); Spenser, E., *Il calendario del pastore* (*The Shepheard's Calendar*, 1579 o '80); Stazio, Publio P., *Tebaide* (*Thebais*, sec. I); Stazio, Publio P., *Achilleide* (*Achilleis*, sec. I); Stesicoro, *Palinodia* (secc. VII-VI a.C.); Tamayo y Baus, M., *Virginia* (1853); Trediakovskij, V.K., *Giasone* (av. 1768, tragedia perduta); Urfé, H. d', *Sirena* (*Sireine*, 1604); Vasilikós, V., *Racconto di Giasone* (1951); Vega, G. de la, *Ecolghe* (1543); Vega, L. de, *Il marito più costante* (*El marido más firme*, 1625); Ventavoli, G.B., *Assassino sull'Olimpo* (1995); Viau, Th. de, *Piramo e Tisbe* (*Pyrame et Thisbé*, 1621); Villiers de l'Isle-Adam, Ph.-A.-M. de, *Iside* (*Isis*, 1862); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Wordsworth, W., *Laodamia* (1815); Yeats, W.B., *I vagabondaggi di Oisín* (*The Wanderings of Oisín*, 1889).
- BIBLIOGRAFIA: Albouy, P., *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Paris 1968; Beller, M., *Philemon und Baucis in der europäischen Literatur*, Heidelberg 1967; Bettini, M. -

Brillante, C., *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002; Boitani, P., *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992; Bono, P. - Tessitore, M.V., *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano 1998; Bordas, E., *Mythe*, in Aron, P. - Saint-Jacques, D. - Viala, A. (a c. di), *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris 2002; Brunel, P., *Le Mythe d'Electre*, Paris 1971; Calasso, R., *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano 1988; Clauss, J.J. - Johnston, S.I., *Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton 1996; De Anna, L., *Il mito del Nord. Tradizioni classiche e medievali*, Napoli 1994; Demerson, G., *La Mythologie dans l'oeuvre de la Pléiade*, Genève 1972; Duchemin, J., *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, Paris 1974; Dumezil, G., *Gli dei dei Germani* (1959), Milano 1984; Dunand, F., *Le culte d'Isis*, Leiden 1973; Eliade, M., *Miti, sogni e misteri* (1957), Milano 1990; Eliade, M., *Aspects du mythe*, Paris 1963; Fusini, N., *Genealogia di Fedra*, Milano 1990; Galinski, J.K., *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972; Gibellini, P. (a c. di), *Il mito nella letteratura italiana. Dal neoclassicismo al decadentismo*, Brescia 2004; Graves, R., *I miti greci* (1955), Milano 1989; Jung, C.G. - Kerenyi, K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (1941), Torino 1972; Kerenyi, K., *Gli dei e gli eroi della Grecia* (1963), Milano 1989; Molinari, C., *Storie di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre*, Bari 1977; Rolleston, T.W., *I miti celtici*, Milano 1994; Rossi Cittadini, M. (a c. di), *Presenze classiche nelle letterature occidentali. Il mito dall'età antica all'età moderna e contemporanea*, Atti del Convegno (1990), Perugia 1995; Rubino, M. - Degregori, C., *Medea contemporanea*, Roma 2000; Segal, Ch., *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore 1989; Seznec, J., *La sopravvivenza degli antichi dei* (1980, II ed.), Torino 1981; Snell, B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* (1948, II ed.), Torino 1951; Stanford, W.B., *The Ulysses Theme*, Oxford 1956; Steiner, G., *Le Antigoni* (1984), Milano 1995; Trousson, R., *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne* (1964), Genève 1976; Trousson, R., *Les Etudes de Thèmes* (1965), rielaborato con il titolo *Thèmes et Mythes*, Bruxelles 1981.

■ VOCI AFFINI: Animali fantastici; Antichi; Creature magiche; Creazione; Demone; Diluvio universale; Eden; Eroe, eroismo; Grecia; Guerra celeste; Immortalità; Invisibilità; Labirinto; Medusa; Metamorfosi; Mostro; Natura; Oltretomba; Profezia; Sacro, divinità; Titanismo; Troia.

ANNA FERRARI

Filatura, v. TESSITURA, FILATURA.

Filosofo. 1. Sin dagli esordi, il termine *filosofo* (fr. *philosophe*; ingl. *philosopher*; sp. *filósofo*; ted. *Philosoph*) descrive un atteggiamento e un modello di vita oltre che un personaggio storico: **Pitagora** è definito infatti per primo da **Eraclito** (frammento 40) un «filosofo» perché ama la saggezza, non perché si ritiene un saggio (*sofos*). Questa estensione del termine spiega perché la figura del filosofo sia da sempre associata ad aneddoti e a tratti più o meno fittizi che lo trasformano in un vero e proprio tipo umano.

Nella *Bibbia*, i due personaggi di spicco che più corrispondono all'immagine, tendenzialmente di estrazione greca, del filosofo sono **Qohelet**, il supposto autore del libro dell'*Ecclesiaste* (ca. sec. III a.C.), e il re **Salomone**, che dirime una lite tra due donne, identificando la madre del bambino oggetto della disputa attraverso la sua reazione alla minaccia di dividere il bambino in due (*Re*, sec. VII a.C.; 3, 23-7).

Il primo ritratto compiuto di filosofo è quello di **Socrate**, celebrato negli scritti di **Platone** e **Senofonte** e reso invece oggetto di scherno da parte di **Aristofane**. Platone enfatizza la bruttezza fisica di Socrate e il suo disinteresse per gli abiti (*Fedro*, sec. IV a.C., 86D; *Simposio*, sec. IV a.C., 215B; anche Senofonte, *Simposio*, sec. IV a.C., 8, 4), creando il modello che verrà poi ripreso dai filosofi successivi, in particolare dai cinici (**Diogene Laerzio**, *Vite*, sec. III d.C., II, 28), per indicare la differenza tra ciò a cui

la società attribuisce valore (ad esempio il denaro, *Apologia*, sec. IV a.C., 30B-C) e ciò che invece ha realmente valore (ad esempio, la discussione con Calicle nel *Gorgia*, sec. IV a.C.; *Repubblica*, sec. IV a.C., VIII e IX). Nei dialoghi platonici che raccontano gli ultimi giorni della sua vita, Socrate appare come colui che mette in discussione l'idea tradizionale di azione «santa» (*Eutifrone*, sec. IV a.C.), rifiutando di difendersi da accuse che comunque respinge (*Apologia*) in base al principio che le leggi, qualunque esse siano, devono essere rispettate (*Critone*); e la pena di morte a cui è condannato diventa per lui una liberazione dalla vita (*Fedone*). Aristofane troverà in questi atteggiamenti una conferma del sospetto che circonda la figura del filosofo, vale a dire che egli sia lontano dai modi di vita della gente comune (*Nuvole*, sec. IV a.C.). Ciononostante, l'esempio di Socrate verrà ripreso con le più varie declinazioni da tutte le scuole filosofiche dell'età ellenistica come modello non solo di argomentazione filosofica, ma di uno stile di vita. La speciale condotta del filosofo è ribadita da **Aristotele**, che attingendo ad una fonte pitagorica (cfr. anche **Giamblico** *Vita pitagorica*, 58; secc. III-IV) distingue tra coloro che si occupano di affari o di politica e il filosofo, dedito ad una «vita da spettatore» («*bios theoretikos*»: *Etica Nicomachea*, sec. IV a.C., I, v, 1095^b, 17-9; anche X, vii-viii) che lo avvicina all'attività degli dei.

Una tappa importante nell'evoluzione del filosofo come tipo culturale è segnata dal testo di Diogene Laerzio *Raccolta delle vite e delle dottrine dei filosofi* (sec. III d.C.). Anche se non sappiamo nulla della vita e delle dottrine del suo autore, i dieci libri di Diogene Laerzio, con i loro minuziosi racconti che si estendono da **Talete di Mileto** (secc. VI-V a.C.) a **Epicuro di Samo** (sec. III a.C.), ci informano soprattutto sulle aspettative legate in quell'epoca alla figura del filosofo. Così ad esempio Talete risponde a coloro che si prendono gioco delle sue attività puramente astratte mostrando come sia facile diventare ricchi, e noleggia i frantoi del luogo in previsione di un abbondante raccolto delle ulive (*Vite*, I, 26) dimostrando così come sia meglio per tutti che il filosofo si limiti ad attività teoretiche. Allo stesso modo, Epicuro è accusato di non essere in grado di arricchirsi (*Vite*, X, 4) e di ignorare le cose quotidiane della vita (*Vite*, X, 7), nonostante egli dispensi consigli anche su come procurarsi i mezzi per vivere, attingendoli però unicamente dalla filosofia (*Vite*, X, 121b). Dal ritratto che ci propone Diogene, Aristotele emerge come uno dei pochi saggi dell'antichità interessati al proprio aspetto (*Vite*, V, 1; di contro vedi l'ideale dello stesso Aristotele in *Etica Nicomachea*, IV, III, 1125^a, 11-16) e spiritoso nella conversazione (*Vite*, V, 17-21), a differenza dell'insolente **Diogene il cinico**, noto per aver risposto all'offerta di **Alessandro Magno** di fare qualunque cosa per lui chiedendogli solo di togliersi dal sole (*Vite*, VI, 38).

A questo periodo risale anche l'uso, benché improprio se riferito alle rispettive scuole di pensiero, di termini come «epicureo», ad indicare colui che indulge nei piaceri della carne; «cinico», attribuito a chi sospetta delle motivazioni altrui; e «stoico», detto di chi ha coraggio nella cattiva sorte. Il caso più rappresentativo di stoicismo è senza dubbio quello di **Seneca**, tutore dell'imperatore **Nerone**, a cui fu ordinato di lasciare Roma con l'accusa di essersi indebitamente arricchito (**Tacito**, *Annali*, secc. I-II d.C., XIV, 52) e quindi costretto a suicidarsi (**Svetonio**, *Nerone*, sec. I d.C., 35), secondo alcuni per volere dell'aspirante imperatrice Poppea, che intendeva così disfarsi dei consiglieri troppo onesti (**Monteverdi**, *L'incoronazione di Poppea*, 1642). La dignità con cui Seneca si congeda dal mondo, raccontata da Tacito (*Annali*, XV,

62-3), fornisce ai filosofi una lezione su come morire, e ricorda loro quanto sia pericoloso aver a che fare con i potenti. A questa lezione sembra rifarsi anche **Dante** (*La divina commedia*, 1306-21), quando sceglie di collocare il suicida Seneca non «in su li alberi strani» (*Inf.*, XIII, 15) ma nel Limbo, accanto agli altri «spiriti magni» dell'antichità (*Inf.*, IV, 119, 141).

Due altri casi di racconti di morte violenta vanno segnalati come emblematici dei modi in cui si costruiscono aspettative rispetto al comportamento dei filosofi. Il primo è quello molto contestato di **Empedocle**. Secondo una delle molte versioni riportate da Diogene Laerzio, il filosofo agrigentino si sarebbe lanciato nel cratere dell'Etna per confermare o per dimostrare la stupidità delle lusinghe fattegli dai suoi ammiratori (*Vite*, VIII, 69-71). A queste vicende Matthew **Arnold** dedicherà il suo secondo volume di poesie (*Empedocle sull'Etna*, 1852). L'altro caso è quello di **Lucrezio**. Secondo un'aggiunta da parte di san **Gerolamo** alla versione latina della *Cronaca* di **Eusebio di Cesarea** (378, per l'anno 93-4 d.C.), il poeta epicureo che aveva ferocemente condannato la passione erotica (*Della natura*, IV) si sarebbe tolto la vita in preda, appunto, ad una smania d'amore.

2. Mentre la figura di sant'**Agostino** è spesso associata alla prima forma di autobiografia (*Le Confessioni*, 397-401), lo scambio epistolare tra Pietro **Abelardo** (1079-1142) ed **Eloisa** (*Lettere e Storia delle mie calamità*, av. 1142) trasforma l'amore contrastato del filosofo in un esempio di idealità cortese, a cui si rifarà ad esempio il romanticismo (Charles de **Rémusat**, *Abelardo*, 1877). L'immagine più pregnante del filosofo medievale è però offerta da **Tommaso d'Aquino** (1225/6-1274), dove la fama di mistico (*Somma contro i Gentili*, 1259-64; I, 4) si combina con un aspetto fisico che pare incarnare la grande mole del suo sapere, al punto da meritargli il soprannome di «bue muto» nei circoli studenteschi parigini. Nel Prologo Generale a *I racconti di Canterbury* (1386-1400, vv. 283-310), Geoffrey **Chaucer** ci propone invece con il «Clerke of Oxenford» la figura dello studioso costretto all'indigenza dalla penuria di denaro, ma pronto a fare debiti pur di acquistare i libri di Aristotele. Questa devozione al sapere, rievocata da Umberto **Eco** nel personaggio di Adso da Melk, secondo cui una biblioteca equivarrebbe addirittura a una mappa mundi (*Il nome della rosa*, 1980, quarto giorno, dopo compieta), è spesso ritenuta un attributo tipico dell'intellettuale, come ci testimonia l'ideale joyceano Stephen Dedalus scorrendo sull'estetica di San Tommaso nel *Ritratto dell'artista da giovane* (1916, cap. V, 1) e poi esponendo i suoi paradossi shakespeariani nella biblioteca in *Ulisse* (1922; II, 9). Tra le figure medievali recuperate da Eco è inclusa anche quella del filosofo della natura (Guglielmo da Baskerville), riconoscibile all'inizio del romanzo per la sua capacità di risalire al percorso e alla razza di un cavallo basandosi solo su indizi circostanziali (primo giorno, prima). L'episodio, che Eco riprende da *Zadig* (1749) di **Voltaire**, segnala quella sovrapposizione tra i ruoli del filosofo-prete e del detective che ritroveremo nei racconti di Padre Brown di Gilbert Keith **Chesterton** e nella serie di romanzi di Ellis **Peters** su «Frate Cadfael» (1977 e sgg.), dove il prete-filosofo risolve appunto un crimine grazie alla sua conoscenza della natura, in special modo quella umana. Il rovescio di questa immagine è invece al centro del racconto di Jorge Luis **Borges** *Ricerca di Averroé* (1956), dove il filosofo arabo intento a capire i termini «tragedia» e «commedia» (attività bandite nella sua cultura musulmana) nella *Poetica* (ca. 334 a.C.) di Aristotele, non si rende conto che i bambini nel

cortile stanno di fatto inscenando il richiamo del muezzin alla preghiera.

Il rimprovero mosso a Orazio da Amleto, che gli ricorda come ci siano più cose in cielo e in terra di quante possa sognare la sua filosofia (William **Shakespeare**, *Amleto*, 1600-01; I, v, 166-7), sintetizza il moderno atteggiamento di diffidenza nei confronti di una saggezza che possa dirsi onnicomprensiva, e dunque nei confronti di un'azione davvero incisiva del filosofo sulle questioni pratiche. Amleto stesso pare incarnare questo difetto, ribadito in parte dalla scelta di Michel Eyquem de **Montaigne** di ritirarsi nella propria torre (*Saggi*, 1580, ad esempio I XLVII, II X), e trasformato in una vera e propria strategia filosofica da René **Descartes** nel suo ritiro olandese (*Discorso*, 1637, III ad fin.).

Tra il XVII e XVIII secolo, emerge un uso del termine *filosofo* (fr. *philosophe*) per designare non tanto chi si dedica allo sviluppo di posizioni teoriche, quanto la figura di una persona (di solito maschile) di buon senso che, come il signor Vanderk eroe della commedia di Michel-Jean **Sédaine** *Filosofo senza saperlo* (1765), riesce a sostenere una visione equilibrata del valore di beni esterni come i soldi e l'onore, anche davanti all'eccessivo attaccamento di chi lo circonda. È questo uso che viene sancito non solo dal giornalismo prescrittivo, ad esempio di Joseph **Addison**, per cui la filosofia deve uscire dall'università ed entrare nei «coffee-houses», osterie stabilite per lo scambio sia culturale che economico (*Lo Spettatore*, 1711, N° 10, cfr. Alexander **Pope**, *Saggio sull'uomo*, 1733; IV, 390), ma anche dall'*Enciclopedia* (1750; s.v., XII pp. 466-7) di Denis **Diderot** e Jean-Baptiste d'**Alembert**, secondo cui il filosofo non è in esilio nel mondo degli affari, e lo spirito filosofico è un dono di natura perfezionato dal lavoro, dall'arte e dall'abitudine al fine di giudicare sanamente tutte le cose (XII p. 471). Nel suo sviluppo politico, il filosofo ha il compito di denunciare le infamie dell'*ancien régime* e di promuovere le rivoluzioni borghesi in America prima e in Francia poi.

L'immagine del filosofo alieno ai desideri umani si impone via via come una sorta di stereotipo, tanto che nel Settecento Jonathan **Swift** la renderà oggetto di satira nel popolo degli Struldbrugg (*I Viaggi di Gulliver*, 1726; III, x), che detengono il segreto dell'immortalità fisica tanto agognata dalle ricerche mediche del secolo precedente (cfr. *Descartes*, *Discorso*, VI) ma non quello dell'eterna giovinezza o della cura contro il *tedium vitae*. Viceversa, nella descrizione di Lagado (*Gulliver*, III v), Swift prende di mira i professori dediti a ricerche futili, come ad esempio il tentativo di abolire la lingua sostituendola con le cose – un attacco presumibilmente alle teorie dell'inglese Società Reale e di John **Locke** (*Saggio*, 1689; III, xi, 14). In modo simile, rifacendosi a un aneddoto su **Talete** troppo preso dalle sue osservazioni celesti per non cadere in un fosso (Diogene Laerzio, *Vite*, I, 34) Swift descrive gli astronomi laputani (*Gulliver*, III, II ad init.) come esseri deformi a forza di guardare il cielo, e bisognosi di un aiutante che ricordi loro di ascoltare e parlare tanto sono distratti dalle loro speculazioni. In *Rasselas* (1759), Samuel **Johnson** esprime una satira analoga nelle figure di saggi o eremiti che non capiscono nemmeno le proprie parole, mentre in *Declino e Caduta dell'Impero Romano* (1766-1788; cap. XIII) Edward **Gibbon** cita le dispute scolastiche che tentavano di riconciliare Platone e Aristotele su questioni a cui nessuno, e tantomeno i disputanti, poteva dare risposta. In David **Hume** e **Voltaire** ritroviamo perciò, anche se in modi diversi, un riconoscimento delle capacità modeste del filosofo. Hume giunge a scusarsi per aver finto di essere un filosofo, intendendo con ciò un «uomo astuto» (saggio sullo Scet-

tico, 1742), e per essersi dedicato a speculazioni vane a cui nessuno può credere (*Trattato*, 1739-40, I, 4, vii). Voltaire oppone invece al filosofo Pangloss, che pretende di riconoscere in tutto il Creato il migliore dei mondi possibili, il buon senso di Candide e la sua decisione di «coltivare il proprio giardino» (*Candido*, 1759).

3. La nascita del filosofo professionista, testimoniata ad esempio dalla rigida routine accademica di Immanuel Kant, interrotta solo per leggere *Emilio* (1762) di Jean-Jacques Rousseau o per avere notizie sulla Rivoluzione Francese, fa emergere una netta distinzione tra le categorie dei filosofi. Friedrich Nietzsche la sintetizza attraverso due atteggiamenti filosofici contrastanti: il primo, specificamente attribuito a Kant, è legato ad una figura passiva e disinteressata di spettatore anche laddove, come nel caso della bellezza, il coinvolgimento personale dovrebbe essere imprescindibile (*La genealogia della morale*, 1887; III, 6); il secondo, in cui si riconosce Nietzsche stesso, spinto ad un agire rischioso simile alla scelta di vivere sempre tra i ghiacci e le vette più alte (*Ecce Homo*, 1888, Prefazione, §3).

Nella prima tipologia rientrano personaggi letterari come Mr. Ramsey in *Gita al faro* (1927) di Virginia Woolf, ma anche il mitografo Causabon descritto da George Eliot in *Middlemarch* (1871-72), o il sinologo Peter Kien in *Auto da Fé* (1935) di Elias Canetti, tutti talmente accecati dal fervore libresco da non vedere o capire i desideri di coloro che li circondano, in un filo che poi si estende nel genere dei *campus novels*, romanzi ambientati nelle università inglesi e americane. Anche Albert Einstein, così come è stato ritratto da Dino Buzzati (*Appuntamento con Einstein*, 1954) con la sua visione della quadrimensionalità dello spazio analoga ad una moderna esperienza mistica, appartiene a questa categoria, mentre Thomas Stearns Eliot ci presenta il filosofo Bertrand Russell intento in una conversazione «arida e appassionata» che i suoi interlocutori interpretano come un segno di squilibrio (*Mr Apollinax*, 1917). G.E. Moore ispira invece l'immagine del filosofo in *Acrobati* (1972) di Tom Stoppard, ancora una volta, preso dai suoi astrusi ragionamenti di logica mentre attorno a lui si scatena la violenza dello stupro e dell'omicidio. La critica all'atteggiamento disinteressato del filosofo è resa esplicita da Jean-Paul Sartre nei personaggi dello storico Antoine Roquentin (*La Nausea*, 1938) e del professore di filosofia Mathieu Delarue (*Les Chemins de la Liberté*, trilogia composta da *Il rinvio: romanzo*, 1945; *L'età della ragione: romanzo*, 1945; *La morte nell'anima*, 1945), in cui si fa evidente la scissione dell'intellettuale tra un desiderio di consolazione proiettato in un mondo astratto e l'insensibilità con cui tratta viceversa le persone reali.

L'immagine più romantica del filosofo attraversa invece l'Ottocento nella forma attribuitagli ad esempio da Giacomo Leopardi, ossia come una figura perennemente in lotta contro «la discordanza assoluta [della] presente condizione umana» (*Zibaldone*, 1817-32; I, 96). La natura personale di questa lotta, intesa come ricerca di senso, dà origine nel romanzo ottocentesco russo ad un vero e proprio tipo di personaggio-filosofo, che va da Pecorin di Michail Jurevič Lermontov (*Un eroe del nostro tempo*, 1839-40) a Pierre Bezuchov di Lev Tolstoj (*Guerra e Pace*, 1869). Nella modernità, queste figure si accompagnano sempre di più alla dimensione di autoironia tipica di Ulrich in *L'uomo senza qualità* (1930) di Robert Musil, a ribadire l'incapacità del filosofo di fornire certezze. In Miguel de Unamuno, questa ricerca insensata è vista sconfinare addirittura nella follia, attraverso un moderno Don Chisciotte (*Commento alla vita di*

don Chisciotte, 1905) che lotta tragicamente contro un mondo in cui la sua esasperata sensibilità e il suo desiderio di eternità diventano nient'altro che una folle malinconia. Davanti al presunto fallimento della filosofia, John Cowper Powys ci presenta in Wolf Solent (*Wolf Solent*, 1929) l'emblema di un uomo moderno che ricerca qualcosa di più profondo e autentico rispetto ai «quadri» (cap. 5) offerti dalle filosofie tradizionali, replicando l'invito già formulato da André Gide ne *I nutrimenti terrestri* (1897) ad abbandonare i libri per seguire la natura e poi rielaborato dagli eroi di Hermann Hesse (*Siddhartha*, 1922, *Il giuoco delle perle di vetro*, 1943). Il culmine di questa tradizione, che assegna anche al restio filosofo professionista una vita di tormento, è forse rappresentato dal caso di Ludwig Wittgenstein (1889-1951), che il cinema più recente (Derek Jarman, *Wittgenstein*, 1993) ha significativamente eletto a emblema delle contraddizioni stesse della filosofia nella contemporaneità.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Ecclesiaste* o *Qōbēlet* (ca. sec. III a.C.); *Libri dei Re* (ca. 600 a.C.); *Re* (sec. VII a.C.).

Abelardo, P., *Epistole* (av. 1142); Abelardo, P., *Storia delle mie sventure* (*Historia calamitatum mearum*, av. 1142); Addison, J. - Steele, R., «Lo Spettatore» («The Spectator», by Addison, Steele and Others, 1711-12 e 1714); Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-401); Aristofane, *Nuvole* (sec. IV a.C.); Aristotele, *Etica Nicomachea* (sec. IV a.C.); Aristotele, *Poetica* (ca. 334 a.C.); Arnold, M., *Empedocle sull'Etna* (*Empedocle on Etna*, 1852); Borges, J.L., *La ricerca di Averroè* (*La busca de Averroes*, 1956); Buzzati, D., *Appuntamento con Einstein* (1954); Canetti, E., *Auto da fé: romanzo* (*Der Blendung*, 1935); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*, 1386-1400); Chesterton, G.K., *I racconti di Padre Brown* (*The Father Brown Stories*, 1911-35); Cowper Powys, J., *Wolf Solent* (1929); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Descartes, R., *Discorso sul Metodo* (*Discours de la Méthode*, 1637); Diderot, D. - Alembert, J.B. le Rond d', *Enciclopedia* (*Encyclopédie*, 1751-65); Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* (sec. III d.C.); Eco, U., *Il nome della rosa* (1980); Eliot, G., *Middlemarch* (1871-72); Eliot, T.S., *Mr. Apollinax in Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock* (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1917); Eraclito di Efeso, *Frammenti* (sec. V a.C.); Eusebio di Cesarea, *Cronaca* (*Chronicon*, ca. 303); Giamblico, *Vita pitagorica* (secc. III-IV); Gibbon, E., *Storia della decadenza e caduta dell'Impero romano* (*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776-88); Gide, A., *I nutrimenti terrestri* (*Le Nourritures Terrestres*, 1897); Hesse, H., *Il giuoco delle perle di vetro* (*Der Glasperlenspiel*, 1943); Hesse, H., *Siddhartha* (1922); Hume, D., *Lo scettico* (*The Sceptic*, 1742); Hume, D., *Trattato sulla natura umana* (*Treatise on Human Nature*, 1739-40); Jarman, D., *Wittgenstein*, cinema (1993); Johnson, S., *Rasselas, principe d'Abissinia* (*Rasselas, Prince of Abyssinia*, 1759); Joyce, J., *Ritratto dell'artista da giovane* (*Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-1832); Lermontov, M.J., *Un eroe del nostro tempo* (1840); Locke, J., *Saggio sull'intelletto umano* (*Essay Concerning Human Understanding*, 1689); Lucrezio Caro, T., *Della natura* (*De rerum natura*, sec. I a.C.); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1580); Monteverdi, C., *L'incoronazione di Poppea*, musica (1642); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-33); Nietzsche, F., *Ecce Homo* (1888); Nietzsche, F., *La genealogia della morale* (*Zur Genealogie der Moral*, 1887); Peters, E., *La bara d'argento* (*A Morbid Taste for Bones*, 1977); Platone di Atene, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Platone di Atene, *Apologia di Socrate* (sec. IV a.C.); Platone di Atene, *Critone* (sec. IV a.C.); Platone di Atene, *Eutifrone* (sec. IV a.C.); Platone di Atene, *Fedone* (sec. IV a.C.); Platone di Atene, *Fedro* (sec. IV a.C.); Platone di Atene, *Gorgia* (sec. IV a.C.); Platone di Atene, *Simposio* (sec. IV a.C.); Pope, A., *Saggio sull'uomo* (*Essay on Man*, 1733); Rémusat, C. de, *Abelardo* (*Abélard*, 1877); Rousseau, J.-J., *Emilio* (*Émile ou l'éducation*, 1762); Sartre, J.-P., *Il rinvio: romanzo* (*Le Sursis*, 1945); Sartre, J.-P., *L'età della ragione: romanzo* (*L'Âge de la Raison*, 1945); Sartre, J.-P., *La morte nell'anima* (*La Mort dans l'Âme*, 1945); Sartre, J.-P., *La nausea* (*La Nausée*, 1938); Sé-

daïne, M.-J., *Filosofo senza saperlo* (*Le philosophe sans le savoir: comédie*, 1765); Senofonte di Atene, *Simposio* (sec. IV a.C.); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1602); Stoppard, T., *Acrobati* (*Jumpers*, 1972); Svetonio Tranquillo, C., *Nerone* (sec. I d.C.); Swift, J., *I viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Tacito, C., *Annali* (*Annales*, secc. I-II d.C.); Tolstoj, L.N., *Guerra e pace* (1865-68); Tommaso d'Aquino, *Somma contro i Gentili* (*Summa Contra Gentiles*, 1259-64); Unamuno, M. de, *Commento alla vita di Don Chischiote* (*Vida de Don Quijote y Sancho*, 1905); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (*Candide ou l'optimisme*, 1759); Voltaire, *Zadig e altri racconti filosofici* (*Zadig ou la destinée*, 1749); Woolf, A.V., *Gita al faro* (*To the Lighthouse*, 1927).

■ **ALTRI TESTI:** Aretino, P., *Comedia intitolata il filosofo* (1546); Bellow, S., *Herzog* (1965); Bradbury, M., *The History Man* (1975); Chiari, P., *Il filosofo veneziano* (1753); Goldoni, C., *Il filosofo di campagna* (1754); Krell, D.F., *Nietzsche: un romanzo* (*Nietzsche: a Novel*, 1996); Lodge, D., *Il professore va al congresso* (*Small World*, 1984); Lodge, D., *Scambi* (*Changing Places*, 1975); Murdoch, I., *Sotto la rete* (*Under the Net*, 1954); Prévost, A.F., *Il filosofo inglese o Storia del Signor Cleveland* (*Le philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cleveland*, 1732-39); Senofonte di Atene, *Economico* (sec. IV a.C.); Yourcenar, M., *Le memorie di Adriano* (*Les mémoires d'Adrien*, 1951).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Cruickshank, J., *The Novelist as Philosopher*, Oxford, Oxford University Press, 1962; Hamlyn, D.W., *Being a Philosopher: the History of a Practice*, Londra, Routledge, 1992; Oberreuter-Kronable, G., *Der Tod des Philosophen: Untersuchungen zum Sinngehalt eines Sterblichkeitstypus*, Monaco (Baviera), Fink, 1986; Rée, J., *Philosophical Tales*, Londra, Methuen, 1987; Said, E., *Dire la verità: gli intellettuali e il potere* (1994), Milano, Feltrinelli, 1995; Scharfstein, B.-A., *The Philosophers: Their Lives and the Nature of Their Thought*, Oxford, Blackwell, 1980; Zanker, P., *La maschera di Socrate* (1995), Torino, Einaudi, 1997.

■ **VOCI AFFINI:** Conoscenza, sapere; Saggezza, sapienza; Scienza, scienziato; Utopia.

RICHARD DAVIES

Finestra, balcone. 1. La *finestra* è un elemento importante della casa, anche se non assolutamente essenziale come la porta. Il termine italiano, come il fr. *fenêtre* e il ted. *Fenster* derivano dal lat. *fenestra*, collegato per il significato con il gr. *phainein*: mostrare, rendere visibile. I termini ingl. *window* e sp. *ventana* rinviano invece per significato al vento, all'aria che la finestra consente di far entrare nella casa. Un altro termine gr. *ope* (plur. *opai*), con cui venivano designate le strette aperture nelle pareti per fare entrare in casa la luce, era invece legato etimologicamente con termini riguardanti l'atto e l'organo del vedere: gli occhi. Già nell'antichità la finestra era provvista di battenti di legno e con il tempo è stata corredata di un'intelaiatura con vetri trasparenti e da protezioni esterne (persiane, gelosie, ecc.) e interne (tende, cortine). Un elemento aggiunto alla finestra, con alcune caratteristiche e funzioni proprie, è il *balcone* (fr. *balcon*, ingl. *balcony*, ted. *Balkon*, sp. *balcón*), che pur facendo parte integrante della casa è già elemento esterno, aperto, visibile: un punto di fuga – sovente effimera – dallo spazio domestico, ma anche un luogo di osservazione e di proiezione verso la vita della comunità sociale. Un elemento intermedio è quello che viene di solito indicato con il termine inglese *bow-window* (italiano *bovindo*): un balcone aggettante dalla facciata di un edificio, di solito a pianta semicircolare o poligonale, chiuso da vetrate. Un tipo molto speciale di finestra è, nella città moderna, la *vetrina* (fr. *vitrine*, ingl. *(shop-)window*, ted. *Schaufenster*, sp. *escaparate*) nella quale i negozianti espongono le merci, per attirare l'attenzione di possibili compratori. La finestra è diventata una presenza essenziale della casa gradualmente: gli uomini delle caverne avevano a disposizione una sola apertura per entrare o uscire dallo spazio domestico o al massimo degli sfatatoi per liberarsi dal

fumo. Non molto diversi i ripari di tante popolazioni primitive. In molte tribù africane sono state a lungo diffuse delle capanne a forma conica o cilindrica, con pareti cieche di canne o di argilla e tetti di paglia (sul tipo dei noti *tukul*). Presso molte popolazioni del Pacifico, pur essendo le abitazioni più complesse e variate nelle funzioni, le finestre erano abbastanza rare. Anche presso greci e romani, di solito i muri perimetrali delle case erano senza finestre e la luce e l'aria entravano dal porticato che circondava il cortile (*peristilio*). Nelle società greca e romana (così come in altre società urbane sia dell'Estremo che del Medio Oriente) la presenza delle finestre sembra che si sia diffusa soprattutto nelle case cittadine: si può quindi affermare con una certa sicurezza che la finestra, elemento necessario negli aggregati urbani per fare entrare la luce nella casa e favorire il ricambio dell'aria, ha avuto anche una importante funzione sociale, di mediazione fra interno ed esterno, spazio interiore della famiglia e spazio esteriore della società. Tre quindi le funzioni principali: 1) di tramite e inquadramento (*framing*) della percezione della realtà naturale e sociale da parte del soggetto osservatore (l'abitante della casa), del suo occhio e punto di vista; 2) di controllo reciproco degli esseri umani (in particolare degli abitanti dei nuclei urbani), cioè possibilità di vedere dall'interno della casa quanto succede fuori, e anche in una certa misura di vedere da fuori quanto avviene dentro la casa, così contribuendo a vari tipi di interscambio e alla formazione di una comunità partecipe e coesa (in termini moderni potremmo parlare di società «trasparente»); 3) di comunicazione, e cioè per gli abitanti della casa di affacciarsi e parlare, o di ricevere messaggi dalla strada o dalla piazza (gesti, segnali, biglietti, serenate). Per queste funzioni connesse con aspetti importanti della vita individuale e sociale la finestra ha avuto, anche più della porta, una presenza rilevante, con valenze concrete, metaforiche e simboliche nell'immaginario di tutte le società umane. E tuttavia i significati letterali e simbolici della finestra (a differenza di quanto avvenuto per la porta, oggetto molto più semplice e universalmente diffuso) hanno avuto articolazioni molto diverse nei diversi sistemi culturali storicamente definiti.

2. La finestra fa entrare nella casa la luce e l'aria. Può trattarsi della luce che entra la mattina dopo il risveglio, come nel ricordo infantile del protagonista della *Recherche* (1913-1927) di Marcel Proust (un autore, nel quale il tema della finestra compare ossessivamente e con tanti significati diversi); siamo a Balbec (*Dalla parte di Swann*) e la fedele serva Françoise apre la finestra: «mentre Françoise toglieva gli spilli dalle imposte, staccava le stoffe, tirava le tende, il giorno d'estate che veniva scoprendo sembrava qualcosa di non meno morto, non meno remoto d'una mummia millenaria e sontuosa che la nostra vecchia domestica stesse liberando con cautela da tutte le sue fasce prima di farla apparire alla luce, imbalsamata nella sua veste d'oro» (dove l'immagine della mummia è quasi un'allegoria del tempo).

Sono molto numerose le descrizioni, pittoriche e letterarie, degli interni che ricevono luce da una finestra. Si può trattare, per esempio, di eremiti nel deserto, intenti, come i tanti San Gerolamo della tradizione figurativa, a scrivere (o leggere, o tradurre la Bibbia), che non si lasciano attirare dai bei panorami di natura che si intravedono dalla finestra (o in certi casi, da apparizioni diaboliche che si affacciano alla finestra nell'ora meridiana). O si può trattare delle tante scene di *Annunciazione*, nelle quali la finestra non fornisce soltanto la luce ma spesso veicola, nel raggio che va a illuminare il soggetto, un forte significato

simbolico (l'intervento fecondante del Verbo). Molto più frequente, nella pittura che rappresenta interni borghesi (per esempio in Vermeer e altri fiamminghi), la presenza di donne, tradizionali protagoniste della vita domestica, che cuciono, leggono, attendono ad altri lavori, ricevendo la luce dalla finestra. In letteratura abbondano gli esempi: basti citare, nella *Recherche* di Proust, le descrizioni della stanza della nonna, di quella della zia Léonie, della sala da pranzo dell'albergo di Balbec. Nel romanzo *Donne innamorate* (1919) di D. H. Lawrence, la vicenda inizia con una conversazione fra le due sorelle protagoniste del romanzo sedute a una bow-window.

Ugualmente presenti sia in pittura che in letteratura le descrizioni di un interno di una cattedrale, di un salone, di una stazione ferroviaria, che ricevono luce dai finestroni, a volte da vetrate dipinte. Si possono ricordare, per esempio, descrizioni di interni di chiese e cattedrali, con l'ombra fonda delle navate e la luce che piove dall'alto, in quadri di maestri fiamminghi, o in letteratura, una chiesa di Lucca nei *Reisebilder* (1826-1831, IV, III) di Heinrich Heine, la cattedrale di Notre-Dame a Rouen in *Madame Bovary* (1857, III, 1) di Gustave Flaubert (un altro scrittore in cui il tema della finestra ha una presenza ossessiva), le vetrate della chiesa di Saint-Hilaire a Combray nella *Recherche* di Proust (*Dalla parte di Swann*, I, II), il duomo di Modena in «Era un giorno di festa» (1881, *Rime nuove*, LXXI) di Giosue Carducci.

La contemplazione dalla finestra sembra essere attività prediletta di sognatori e poeti. Celebre la canzone di Francesco Petrarca «Standomi un giorno solo a la finestra, / onde cose vedea tante e sì nove / ch'era sol di mirar quasi già stanco» (*Canzoniere*, CCCXXIII, 1-3), dove la finestra funge da soglia fra il mondo reale e quello dell'immaginazione interiore e incornicia una serie di visioni allegoriche. Del resto una funzione di soglia fra mondo reale e mondo magico la finestra la svolge in molte fiabe: per esempio nella nota Prezzemolina (che si trova in *Basile*, nei *Grimm* e nelle *Fiabe italiane*, 1956, n. 86, di Italo Calvino): «La donna [...] s'affaccia alla finestra e nell'orto delle Fate vede tutto un prato di prezzemolo». È da una finestra di questo tipo che si affaccia, in *Pinocchio* (1883, capp. XV-XVI) di Carlo Collodi la fata dai capelli turchini. Allegorico-fiabesco è anche la visione (una cavalcata di dannati vista dalla finestra di una strega) descritta nel poemetto *Atta Troll* (1843, XVIII-XIX) di Heine. Vere contemplazioni sono quelle di Giacomo Leopardi (un altro scrittore nella cui opera le finestre e i balconi hanno una forte presenza tematica) in «La sera del dì di festa», «A Silvia», «Le Ricordanze», ecc. (in *Canti*, 1831-35), di Victor Hugo: «Alla finestra, durante la notte» (in *Le contemplazioni*, 1856, VI 9); in molti testi di Charles Baudelaire, altro grande poeta delle finestre, contemplatore di città e di nuvole (*Curiosités esthétiques*, *Salon*, 1859), di Giovanni Pascoli (a sua volta ossessionato dalle finestre): «M'affaccio alla finestra, e vedo il mare/ vanno le stelle, tremolano l'onde» (in *Myricae*, 1891, *Dolcezza* IV), nel solito Proust, che allinea molte scene di contemplazione di paesaggi incorniciati dalle finestre (quelli marini di Balbec, quelli nebbiosi di Doncières, quelli intrisi di ricordi infantili di Combray, in tutta la *Recherche*).

Frequentemente i personaggi che sono attratti dalla finestra sono afferrati da un momento di pietosa malinconia (già in Dante, *Vita Nova* 24) o da un momento di *rêverie*. Emma Bovary, nel romanzo di Flaubert, come ha osservato Jean Rousset, in tutti momenti cruciali della sua vicenda si affaccia alla finestra e si abbandona a pensieri, ricordi, desideri: «Una sera che la finestra era aperta e, seduta al davanzale, era stata a guardare...» (II, VI). Ca-

pita anche, nei romanzi moderni, che i personaggi vengano descritti mentre si avvicinano alla finestra e guardano fuori senza ragione, soprappensiero: è quanto accade, per esempio, nel *Mulino sulla Floss* (1860, cap. II) di George Eliot e nelle *Ali della colomba* (1902, cap. IX-XXXI), di Henry James, dove compare l'espressione «to moon at the window» («guardare con aria trasognata alla finestra»).

Molti romanzi cominciano con un personaggio che contempla un paesaggio da una finestra. È quanto succede, per esempio, in *Sarrasine* (1830) di Honoré de Balzac, che anche in *La pelle di zigrino* (1831), si sofferma sulla vista dei tetti di Parigi (destinati a tornare all'inizio della *Bohème*, 1896, di Giacomo Puccini e in tanti film), o all'inizio di *La bestia umana* (1890) di Émile Zola, in cui uno dei personaggi apre la finestra e contempla gli intrecci dei binari e la formazione dei treni all'entrata della stazione di Austerlitz, o in *Hotel del Lago* (1985) di Anita Brookner, che comincia con una vista deludente e grigia dalla finestra di un albergo sul lago di Ginevra dove la protagonista ha preso alloggio fuori stagione. In altri casi non è all'inizio che compare la finestra ma nel punto culminante della storia: è quanto avviene nei *Promessi sposi* (capitoli XX, XXI) di Alessandro Manzoni, quando l'Innominato, dall'«alta finestra» del castellaccio attende l'arrivo della carrozza con Lucia e alla stessa finestra ha la visione del chiaro di luna, dell'alba e sente lo scampanio: tutte quelle sensazioni spingono l'anima tormentata ad aprire la finestra e a dare inizio al processo della conversione.

Una posizione particolare e particolarmente interessante è quella di coloro che, per una qualche ragione (un'infermità, la vecchiaia) sono costretti a contemplare la vita dalla finestra. È il caso di un perturbante racconto di E.T.A. Hoffmann che ha attirato l'attenzione di molti critici fra cui Walter Benjamin: *La finestra d'angolo del cugino* (1822). Il protagonista è appunto un personaggio costretto dalla paralisi a vivere solo alla finestra, ma lì sviluppa capacità quasi magico-profetiche: dalla sua finestra, che si affaccia sulla piazza del mercato, osserva le persone che si muovono sulla piazza, attribuisce loro carattere, pensieri e intenzioni, fa previsioni sul loro futuro. Una situazione simile la si incontra nel racconto fantastico di Henry James *L'inquilino fantasma* (1876), in *Le finestre* (1866) di Stéphane Mallarmé e in episodi della *Recherche* di Proust con zia Léonie che, costretta in casa e immobilizzata, segue tutta la vita del villaggio di Combray (*Dalla parte di Swann*).

Sono sottotemi specifici, in questo ambito, quello dell'interno della casa come nido, a cui si affacciano come a un balcone gli implumi (tema pascoliano); quello della pioggia alla finestra (tema baudelairiano: *La doppia stanza*, in *Lo Spleen di Parigi*, 1869); quello della neve alla finestra e del gran paesaggio di neve fuori dalla finestra: una vista solitamente gaia e gioiosa, che trova una sua realizzazione ambigua nel grande racconto finale dei *Dublinesi* di James Joyce: *I morti* (1907).

3. Grande importanza ha avuto la finestra come uno degli elementi costitutivi della vita sociale e dei rapporti interpersonali. Non è un caso che il teatro, sia quello della tragedia e della commedia antica, sia quello rinascimentale e della commedia dell'arte, sia quello moderno, dell'opera, dell'operetta e del balletto, abbia non solo spesso scelto la città, con una piazza, alcune vie, e le «case» come elementi fissi della scena, ma che anche abbia utilizzato le finestre e i balconi come «luoghi» della rappresentazione e a volte come strumenti essenziali della trama. Alle finestre si affacciano i personaggi e i balconi

permettono giochi di maschere, travestimenti e scambi di identità che servono a ingannare altri personaggi, pur restando perfettamente visibili al pubblico.

Fin dalla prime occorrenze c'è uno stretto legame tra le finestre e i balconi e la tematica dell'amore. Un momento fondativo è rappresentato da un passo del *Cantico dei Cantici* (2, 8-10): «Sento la voce [è una "lei" che parla] del mio amore, / eccolo, arriva! Salta per le montagne, / come fa la gazzella; / corre sulle colline, / veloce come un cerbiatto. / Eccolo, / sta dietro al nostro muro; / guarda dalla finestra, / spia fra le grate. / Ora, / il mio amore mi parla». L'immagine dell'amante che spia l'amata e che cerca di comunicare con lei attraverso la finestra (*per fenestras*) ha suscitato molti commenti. Non è chiaro infatti di che tipo di finestre si tratti o di che tipo di grate. Accanto al significato letterale (che rimanda a un rapporto d'amore) sono sorte molte interpretazioni simboliche e spirituali, presso i commentatori e i padri della Chiesa. Contrapponendo il passo del *Cantico* a una profezia di *Geremia* (9.20) che suona: «La morte è entrata dalle nostre finestre, / è penetrata nei nostri palazzi, / ha falcato i bambini per strada / e i giovani nelle piazze») il commentatore della Bibbia **Origene** ha osservato: «Possiamo considerare i sensi corporei come finestre, attraverso cui entra nell'anima la vita oppure la morte. E come fa la morte a entrare per le finestre? Quando gli occhi di un peccatore vedono una donna provandone concupiscenza; e poiché colui che in questo modo vede una donna commette adulterio in cuor suo, così la morte è entrata nell'anima attraverso la finestra degli occhi» (*Commentari*, ad Cant. 2, 12). L'immagine della morte che entra attraverso la finestra, secondo la profezia di *Geremia* ritorna in molti testi, da san **Gerolamo** ad **Abe-lardo** a **Petrarca** (*Canzoniere*, CCCXXXV 12-14): «Oh belle ed alte e lucide finestre / Onde colei che molta gente attrista / Trovò la via d'entrare in sì bel corpo!» e forse è ancora vagamente presente nella canzone popolare napoletana di anonimo: *Funesta che lucive e mo' nun luce*.

La rappresentazione dei sensi come finestre e degli occhi come veicoli speciali dell'amore, è molto diffusa nella tradizione: da **Dante** (*Convivio* III, VIII): «Ne la faccia massimamente in due luoghi opera l'anima... cioè ne li occhi e ne la bocca... Li quali due luoghi, per bella similitudine, si possono appellare balconi de la donna che nel edificio del corpo abita, cioè l'anima»; a Guido **Guinizelli** (*Rime*, XIII, 9-11): «Per li occhi passa come fa lo trono, / che fèr per finestra de la torre / e ciò che dentro trova spezza e fende», a *Petrarca* (*Canzoniere*, LXXXVI, 1-2): «Io avrò sempre in odio la finestra / Onde Amor m'aventò giù mille strali», a **William Blake** (*Europa, Una profezia*, 1-6: «Five windows light the cavern'd Man»), a **Pascoli** («una finestra, come una pupilla/aperta»: in «Mezzanotte» prima poesia della breve raccolta intitolata appunto «Finestra illuminata» in *Myricae*) e riaffiora ancora in **Proust**, quando viene descritta l'apparizione di *Gilberte* in *Dalla parte di Swann* (I, 2): «Io la guardavo, dapprima con quello sguardo che non è soltanto il portavoce degli occhi, ma la finestra dalla quale si sporgono tutti i sensi, ansiosi e impietriti, quello sguardo che vorrebbe toccare, catturare, portar via il corpo che guarda e insieme la sua anima».

L'innamoramento alla vista di una donna attraente ha il suo episodio archetipico nella *Bibbia* quando (2 *Samuele*, 11) il re *Davide* si infiamma di desiderio per *Betsabea*, scorgendola dalla sua terrazza mentre la giovane donna si bagna a una fonte. Più di rado la finestra o il balcone fanno trapelare invece (con l'orecchio che si sostituisce all'occhio) il suono della voce o i segni della presenza

della donna amata: così in **Leopardi**: «Il primo amore», vv. 40-48, «A Silvia» (in *Canti*), o in **Lev Tolstoj**, *Guerra e pace* (1863-69, II, III, 2), nella scena in cui il principe *André* alla finestra, al chiaro di luna, i sensi tutti all'erta, il paesaggio immobile sotto di lui, sente la voce di *Nataša* affacciata a una finestra del piano superiore, o in **Thomas Mann**, *La montagna incantata* (1924, cap. 6). L'immagine della donna alla finestra può assumere toni onirici (**Gérard de Nerval**, *Fantasia*, 1832) o malinconici (**Alfred Tennyson**, *La finestra*, 1867), può comportare illusione e frustrazione: si pensi a **Leopardi** ma soprattutto al motetto «Il balcone» (1928) di **Eugenio Montale**, collocato in apertura della raccolta *Le occasioni*, dedicato alla donna assente: «La vita che dà barlumi / è quella che sola tu scorgi. / A lei ti sporgi da questa / finestra che non s'illumina».

Se ci si sposta dall'altra parte della finestra, bisogna tener conto della condizione tradizionale femminile: spesso chiuse in casa, guardate e rinchiusate da padri e mariti (dove il nome di *gelosie* dato alle imposte o *persiane*) le fanciulle avevano ben poche possibilità: accanto, quando ciò era consentito, alla passeggiata, alla cerimonia in chiesa o a teatro, restava solo quella di occhieggiare dalla finestra o di aspettare alla finestra: donde l'immagine stereotipa della donna alla finestra. Esempio il caso di *Margherita*, secondo il racconto di *Mefistofele*, nel *Faust* (I, 3315-3319; 1834) di **Goethe**: «Il tempo non le passa mai, uno strazio. / Sta alla finestra, vede le nuvole che vanno / sopra le antiche mura / e «Fossi un uccellino» è la canzone / di tutto il giorno e metà della notte», o quello della *Madame Bovary* (I, 6) di **Flaubert**: «Avrebbe voluto vivere in qualche antico maniero come quelle castellane dal lungo corsetto che, sotto le ogive trilobate, passavano i loro giorni con il gomito sul davanzale e il mento nella mano in attesa di vedere dal fondo della campagna arrivare al galoppo, su un cavallo nero, un cavaliere dal bianco cimiero»; un'immagine che ha indotto *Victor Brombert* a dire che in *Madame Bovary* «la finestra diviene simbolo di ogni attesa». Il tema riecheggia nella descrizione che *Pascoli*, in «Notte» (in *Myricae*) fa delle fanciulle agli arcolai: «i biondi capi, i neri occhi stellanti, / volgono alla finestra ad ora ad ora: / attendon esse a cavalieri erranti/ che varcano la tenebra sonora?» Un rovesciamento di questa immagine è quello della donna civetta, che mette in atto la strategia dell'apparire e mostrarsi alla finestra, spesso accanto a fiori o colombe, o di nascondersi, e insomma comportarsi secondo il modello della *Gezebele* biblica (2 *Re*, 9.30) che quando *Ieu* andò a *Izeel* «si truccò gli occhi, si ornò il capo e si affacciò alla finestra» o secondo il proverbio popolare toscano: «Le donne sono sante in chiesa, angeli in istrada, diavole in casa, civette alla finestra e gazze alla porta». La situazione si traduce in un gioco di gesti e comportamenti da entrambe le parti: civetteria o ritrosia della donna alla finestra e corteggiamento dell'uomo dalla strada, il quale passa e ripassa sotto la finestra, intona serenate, invia messaggi, dialoga, intreccia duetti: si va dal *Lancillotto* (1177-81) di **Chrétien de Troyes** al *Romeo e Giulietta* (1594-95) di **William Shakespeare**, dal *Barbiere di Siviglia* (1775) di **Pierre-Augustin de Beaumarchais** al *Don Giovanni* (1787, II, 3) di **Lorenzo Da Ponte** - **Wolfgang Amadeus Mozart**: «Vieni alla finestra o mio tesoro»; dall'*Educazione sentimentale* (1869, I, 5) di **Flaubert**, a *Giuda l'oscuro* (1896, II, 7) di **Thomas Hardy**, dove si assiste al tiro di sassolini dalla strada per comunicare con l'amata, alle molte occorrenze nella *Recherche* di **Proust**.

In molti testi della tradizione fiabesca e romanzesca la situazione di quasi prigioniera della donna e di conqui-

statore-assalitore dell'uomo acquista un valore archetipico. Sono molte le fiabe che raccontano di principesse chiuse in una torre e protette contro possibili seduttori. Una delle più note, quella di *Raperonzolo* nelle *Fiabe* (1812-15, 12) dei fratelli **Grimm**, mette in scena i lunghi capelli della fanciulla che vengono lasciati cadere dalla finestra e vengono utilizzati dal salvatore-seduttore per salire fino a lei (il tema della fanciulla che si pettina alla finestra ritorna nel dramma simbolista *Pelléas e Mélisande*, 1892, di Maurice **Maeterlinck**, musicato nel 1902 da Claude **Debussy**. La congiunzione degli amanti, ottenuta attraverso il mezzo indiretto e trasgressivo della finestra o del balcone, è presentata in modo esemplare nella novella dell'*usignuolo* del *Decameron*, V, 4, di Giovanni **Boccaccio**, in cui la giovane Caterina di Valbona ottiene dal padre il permesso di dormire sul balcone, affinché l'amante possa raggiungerla nottetempo. Essa ispira una delle poesie più gioiose di **Baudelaire**, *Il balcone* (in *Fiori del male*, 1861) che celebra con entusiasmo un incontro d'amore sul balcone. Quando poi sorge l'alba come cantano tanti testi della tradizione medievale che si intitolano appunto «albe», l'amante che deve contro voglia lasciare l'amata, viene spesso rappresentato mentre scende della finestra, per non essere colto dai guardiani della donna. Per l'uomo innamorato, stare accanto alla donna amata alla finestra o al balcone è un'esperienza di straordinaria esaltazione (Goethe, *Werther*, 1774, I, lettera del 16 giugno; Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, I). Un caso curioso è offerto dalla *Certosa di Parma* (1839) di **Stendhal**, nella quale i due protagonisti scoprono il loro amore allorché sono entrambi reclusi: dalla finestra sbarrata delle Torre Farnese, ove è imprigionato, Fabrizio può vedere Clelia, che è la figlia del generale del carcere, oltre le vetrate della voliera del suo palazzo, e riesce a comunicarle il suo sentimento d'amore.

Di questi momenti di contatto e comunicazione alla finestra il teatro e la narrativa offrono molte variazioni e complicazioni: nell'episodio di Ariodante e Ginevra nell'*Orlando furioso* (1532, canto V) di Ludovico **Ariosto** la serva Dalinda fa salire di notte l'amante Polinesso su un balcone e di qui nella stanza della padrona quando essa non c'è, ma poi, per ingelosire l'amico Ariodante, che è innamorato di Ginevra, Polinesso induce Dalinda a travestirsi da Ginevra e a fingere un proprio incontro d'amore con la padrona, sotto gli occhi indignati di Ariodante; nei *Capricci di Marianna* (1833) di Alfred de **Musset**, Celio si traveste e dichiara il suo amore a Marianna, che dal balcone crede di riconoscere Ottavio; nei *Maestri cantori di Norimberga* (1868) di Richard **Wagner**, Eva si sottrae alla serenata di Beckmesser facendo indossare le proprie vesti alla sua fantesca; infine, in *Cirano di Bergerac* (1897) di Edmond **Rostand**, l'eroe, nascosto sotto il balcone di Rossana, suggerisce al rivale Cristiano le parole d'amore per sedurre la bella, in una scena che rivela l'equivoco che sta alla base dell'intero dramma.

Il termine «spiare» che già abbiamo visto usato nel *Cantico dei cantici* per l'atto dell'innamorato che guarda l'amata attraverso una finestra apre alla tematica del voyeurismo amoroso: nella *Principessa di Clèves* (1678) di **Madame de La Fayette** il duca di Nemours spia da varie finestre la principessa, in scene fortemente erotiche; nell'*Educazione sentimentale* (I, 3) di Flaubert, Frédéric spia l'ombra di Mme Arnoux attraverso le finestre; in *La gelosia* (1957) di Alain **Robbe-Grillet**, il protagonista osserva ossessivamente da una terrazza, attraverso le finestre e le gelosie (di qui il titolo ambiguo), i gesti e i movimenti della moglie. Ma è in **Proust** che questo tema ha il maggiore sviluppo: esso affiora nella storia della pas-

sione di Swann per Odette (*Dalla parte di Swann* I); nell'episodio in cui il protagonista assiste da una finestrella interna alle scene di sadismo di cui è protagonista il barone di Charlus (*Sodoma e Gomorra*, II); ma soprattutto in un episodio dell'adolescenza, quando il protagonista intravede, attraverso una finestra non sufficientemente chiusa, una scena di amore lesbico fra Mlle Vinteuil e un'amica nella casa di Montjouvain (*Dalla parte di Swann*, I). L'episodio ritornerà ossessivamente, aprendo ripetutamente una finestra nella sua memoria, per tutto il ciclo di romanzi e alimenterà sospetti sulle amicizie di Albertine. Un elemento voyeuristico è stato anche ritrovato, da alcuni interpreti, in chiave psicanalitica, in una famosa poesia di Pascoli, *Il gelsomino notturno* (1901, in *Canti di Castelvecchio*), che combina il tema della luce notturna nella casa di sposi novelli con quello della fecondazione dei fiori.

Ci sono anche casi in cui il tema della finestra non si riferisce al rapporto fra innamorato e innamorata, ma a un rapporto d'amore diverso, quello tra madre e figli: anche in questo caso è Proust che (in *Albertine scomparsa*) offre l'esempio più significativo: il ricordo d'infanzia della finestra chiusa e del bacio della buonanotte dato dalla madre ritorna più tardi a Venezia, dove l'attenzione si ferma su «un balcone gotico quadrilobato sormontato da un'ogiva arabeggiante in cui si riverbera il sorriso della madre, quasi ripetendo e prolungando la modulazione curvilinea delle labbra» (Curletto); anche nel romanzo di Virginia **Woolf** *Gita al faro* (1927), in tutta la prima parte significativamente intitolata «Finestre» («Windows») il rapporto vita interiore-vita esteriore, desideri-rinunce è ricondotto agli affetti che legano madre e figlio.

4. Al di fuori della tematica amorosa si collocano altre esperienze e rappresentazioni letterarie in cui la finestra o il balcone fanno da tramite di vari tipi di rapporto sociale: dal gesto di propaganda politica (Benito Mussolini che si affaccia alla finestra di palazzo Venezia e arringa la folla) a quello di comunicazione religiosa (il pontefice cattolico che si affaccia alla finestra del palazzo del Vaticano per benedire la folla). Una visitazione grottesca di questo tema si ha nel dramma di Jean **Genet** intitolata appunto *Il Balcone* (1956), che mette in scena una «casa delle illusioni», nella quale i diversi personaggi, impersonando per gioco gli uomini del potere, soddisfano in modo perverso le loro frustrazioni. Quando giunge notizia che il palazzo reale è saltato in aria in seguito a un'esplosione, la tenutaria della casa e i suoi clienti vengono indotti a presentarsi al popolo dal balcone mimando, con una grande mascherata, le autorità scomparse.

5. Abbiamo già accennato a una forte presenza tematica della finestra nella pittura. Il suo ruolo è stato importante nella teoria e pratica della prospettiva, a cui ha offerto la metafora fondante di quel procedimento che presenta un quadro come se fosse un'apertura in una parete, fornita di una superficie trasparente e di una cornice, dietro la quale sta una scena con la profondità che è della realtà a tre dimensioni. Il primo a parlare di un quadro come una finestra è stato Leon Battista **Alberti** nel trattato *Della pittura* (1435), ma idee simili espressero Leonardo **Da Vinci** e Albrecht **Dürer**. Un concetto simile ha espresso poi molti anni dopo **Baudelaire** a proposito dei pittori del suo tempo: «Così aprono una finestra e tutto lo spazio compreso nel riquadro della finestra, alberi, cielo e casa, prende per essi il valore di una poesia compiuta» (*Curiosità estetiche*, VIII).

Nella pittura e nella fotografia moderna la finestra è diventata spesso un tema preciso, quasi un sottogenere fi-

gurativo: dai quadri di Paul **Klee** a quelli di Robert **De-launey**, da quelli di Henri **Matisse** a quelli di Pierre **Bu-raglio**, con un trattamento particolarmente originale e inventivo, in chiave surrealista, nei quadri di René **Ma-gritte**. Dopo tanta massiccia presenza in quadri e fotografie la finestra è poi ritornata a farsi tema di film (*Jules e Jim*, 1961, di François **Truffaut**) e di opere letterarie: Antonio **Tabucchi** è, fra gli scrittori contemporanei, uno di quelli che ha con maggiore insistenza visitato sia il tema della fotografia sia quello della finestra sia quello magrittiano della finestra che «si apre nella testa». Finestre compaiono, con forte investimento tematico, in molti dei suoi racconti e romanzi: da *I pomeriggi del sabato*, in *Il gioco del rovescio* (1981), al *Filo dell'orizzonte* (1986) a parecchi altri. In un racconto sotto forma di lettera, che dà il titolo alla raccolta *Si sta facendo sempre più tardi* (2001), la donna che scrive la lettera dice a un certo punto: «Finestre, ciò di cui abbiamo bisogno, mi disse una volta un vecchio saggio in un paese lontano, la vastità del reale è incomprensibile, per capirlo bisogna rinchiuderlo in un rettangolo, la geometria si oppone al caos, per questo gli uomini hanno inventato le finestre che sono geometriche, e ogni geometria presuppone gli angoli retti. Sarà che la nostra vita è subordinata anch'essa agli angoli retti?».

Agli studiosi di cinema non è sfuggita l'analogia tra lo spettatore che seduto immobile in una sala cinematografica vede scorrere sullo schermo le scene in movimento e quella del viaggiatore in un treno che, attraverso il finestrino, vede scorrere il «paesaggio inquadrato» (Aumont), una serie di quadri in movimento. Se ne era accorto già **Proust**, che si era soffermato più volte (*All'ombra delle fanciulle in fiore*, I) sulle impressioni che il viaggiatore riceve guardando fuori dal finestrino di un treno.

Quanto alle vetrine, il loro fascino ha naturalmente attirato molti pittori moderni, a cominciare da Ernst Ludwig **Kirchner** per arrivare a molti artisti della pop art e a tante variazioni sui manichini esposti nelle vetrine. In letteratura è precoce l'interesse di Hoffmann, che esalta la pericolosa attrazione delle vetrine di pasticciere e di venditori di giocattoli (*Le avventure della notte di San Silvestro*, 1815). Al personaggio di esteta di Joris-Karl **Huysmans** piacciono invece le vetrine degli antiquari (*Secondo la corrente*, 1883), mentre alla *Signora Dalloway* (1925) di Virginia **Woolf** piacciono le sensazioni eccitanti della città in movimento e delle vetrine piene di oggetti. In *La goccia d'oro* (1985) di Michel **Tournier**, l'oggetto prezioso che dà il titolo al romanzo, dopo essere stato perduto da una danzatrice africana in Marocco, raccolto dal protagonista il giovane Idriss, rubato da una prostituta, ricompare nella vetrina di un gioielliere parigino, che va in frantumi a causa di un martello pneumatico maneggiato dallo stesso Idriss.

6. È noto il mito della caverna narrato da **Platone** (*Repubblica* VII, 514-16) per rappresentare la condizione dell'uomo e i limiti della sua conoscenza: la caverna che riceve luce solo da un ingresso, non ha finestre e presenta all'uomo che volge la schiena le ombre proiettate sulla parete di fondo è diventata una potente rappresentazione di una situazione claustrofobica e di un malessere esistenziale. Le vite che si svolgono in spazi chiusi, senza finestre o con le finestre sbarrate, diventano emblema della solitudine umana, della dolorosa separazione del soggetto dalla comunità e dal mondo. Forse ancor più misteriosa e angosciante, e anche complessa, con la complessità che è propria del sentimento della modernità, è l'immagine che **Baudelaire** ha tracciato, spostando il

punto di vista al fuori, da chi vivendo nella città osserva gli spazi interni attraverso finestre illuminate e finestre chiuse, in un celebre poemetto in prosa (*Le finestre*, 1863, in *Lo Spleen di Parigi*), «Chi dal di fuori guarda dentro a una finestra aperta non vede mai tante cose quante chi guarda a una finestra chiusa. Non v'ha cosa più profonda, misteriosa, più feconda e tenebrosa e abbagliante d'una finestra illuminata da una candela. Quel che è dato vedere al sole è sempre meno curioso di quel che avviene dietro un vetro, buco nero, o luminoso che sia, nel quale vive la vita, sogna, soffre la vita».

In molti testi della modernità alla finestra come luogo del rapporto fra esterno e interno, della proiezione all'esterno di desideri e sogni, della comunicazione, della trasgressione si sostituiscono finestre chiuse, spazi di angoscia e isolamento, spiragli che consentono sorveglianza, inganno, minaccia. Gli interni della casa divengono luoghi di isolamento, di una vita asfittica, di esilio rispetto alla libera vita della natura (la vita là fuori): è il caso dello *Jacopo Ortis* (1817) di Ugo **Foscolo** e della lettera del 7 settembre 1789, in cui Jacopo annuncia il suicidio. Il protagonista del racconto di Henry **James** *L'angolo prediletto* (1907), che ogni notte torna in una casa infestata e una notte, dopo aver forse rinchiuso in una stanza il fantasma che rappresenta l'altro se stesso, rimane a lungo bloccato davanti alla porta, poi apre finalmente la finestra, ma sente che anche quello spazio esterno gli è nemico. Negli spazi notturni delle case moderne gli insetti imprigionati cercano disperatamente di uscire dalle finestre e vanno a sbattere contro i vetri. Le falene e le farfalle entrano attratte dalla luce, come l'Acherontia Atropos «simbolo della Notte e della Morte/ messaggiera del Buio e del Mistero» (Guido **Gozzano**, *Le farfalle*, postumo; **Montale**, *Vecchi versi*, in *Le occasioni*). I gatti si allungano sui davanzali in uno stato di contemplazione. Nella lirica di Rainer Maria **Rilke** *Il balcone* (in *Nuove poesie*, 1908) un gruppo familiare, osservato dalla strada, sembra prigioniero della sua solitudine e decrepitezza, consegnato alla morte.

Alla finestra compaiono i fantasmi o le anime dei morti: «uccelli raminghi ai vetri appannati» (**Carducci**, *Nevicata*, in *Odi barbare*, 1877); **Pascoli**, *Notte di vento*, in *Myricae*), oppure compaiono gli indesiderati, i criminali minacciosi, come nel racconto di Ray **Bradbury** *Persona sola* (1992). Baudelaire ha colto con grande acutezza questa particolare atmosfera: «Incantevole sera, amica del delitto, ecco venire / a complici passi di lupo. L'orizzonte / Si chiude lentamente come un'immensa alcova, / l'uomo impaziente si trasforma in belva / ... Per l'aria intanto, dèmoni malsani / si svegliano come gente d'affari, pesantemente, e in volo / sbattono contro imposte e pensiline» (*Il crepuscolo della sera*, in *Fiori del male*). L'atmosfera di cui parla Baudelaire è quella stessa che circonda le tante finestre che popolano i romanzi e i film del filone giallo, da Raymond **Chandler** (*Finestra sul vuoto*, 1942) ad Alfred **Hitchcock** (*Rebecca, la prima moglie*, 1940; *Finestra sul cortile*, 1954; *Vertigo*, 1958) e via via fino a Paul **Auster** (*La trilogia di New York*, 1985-86) a Krzysztof **Kieślowski** (*Decalogo* 6, 1989).

Il tema della finestra svolge un ruolo cruciale e inquietante in un altro filone letterario: quello, fornito di una forte carica filosofico-esistenziale, che ha i suoi autori più significativi in Dostoevskij e Kafka ed è stato attentamente studiato da Bruno Basile. Fëdor Michajlovič **Dostoevskij**, che dall'esperienza terribile vissuta da ergastolano e «uomo del sottosuolo» (*Memorie dalla casa dei morti*, 1860) trasse ispirazione per immaginare la vita dell'uomo, quasi riallacciandosi al mito platonico della caverna, come una claustrofobica prigioniera priva della luce

divina, fu spesso indotto a collocare i suoi personaggi dentro spazi chiusi e una dialettica allucinata tra interno ed esterno. Raskolnikov, il protagonista di *Delitto e castigo* (1866) resta metaforicamente imprigionato nella stanza in cui ha ucciso la vecchia usuraia, una stanza che ha tutte le finestre chiuse. Il protagonista del lungo soliloquio in cui consiste il grande racconto *La mite* (1876), si analizza e tormenta nello spazio ristretto di una stanza, davanti al cadavere della moglie suicida, tra due simboli forti: la finestra da cui la donna si è gettata e l'icona a cui ha affidato le sue aspirazioni di purificazione, fra nichilismo ed evangelismo, fra morte e salvezza. In **Kafka** «la finestra da oggetto quotidiano diviene l'accesso inaccessibile all'indifferenza di un *Deus absconditus* che fornisce la luce metaforica per illuminare solo le aporie di un'esistenza ridotta al vegetare nevrotico in uno spazio prigione» (Basile). Questo gelido immaginario degli spazi e delle finestre aveva una base nell'esperienza stessa biografica di Kafka, dei suoi sogni, dei suoi incubi, dei lacerti di racconto che si leggono nei suoi *Diari*. In *La metamorfosi* (1915), Gregor Samsa, trasformato in insetto, si arrampica sul davanzale della finestra in un vano sforzo di liberazione. Nel *Processo* (1914), il protagonista K. che sta per vivere l'esperienza traumatica e misteriosa dell'interrogatorio dei suoi inquisitori, compare in scena sotto gli occhi di un anonimo coro che, da una finestra vicina alla sua casa d'affitto, rimasta aperta senza ragione, assiste, indifferente, all'arrivo degli uomini della legge. Una finestra, altrettanto misteriosa, si apre anche alla fine della vicenda e da essa un uomo si sporge compiendo un gesto difficile da interpretare, forse una deprecazione, forse un messaggio disperato di solidarietà.

A questo filone tematico si possono ricondurre numerosi autori: finestre e balconi si affacciano sul nulla nel romanzo, capolavoro del grottesco, di Heimito von **Doderer** *Le finestre illuminate* (*Die erleuchteten Fenster*, 1951) nei romanzi e drammi di Samuel **Beckett** *Malone muore* (1952), *Finale di partita* (1957), nel romanzo *Una finestra sul bosco* (1958) di Julien **Gracq**, nel dramma di Harold **Pinter**, *Il guardiano* (1960). Nel dramma di J.-P. **Sartre**, *A porte chiuse* (1945) la claustrofobia tocca limiti angosciosi e nel racconto di Julio **Cortázar**, *Casa occupata* (*Casa tomada*, 1945), la casa in questione, che viene occupata in due tempi da esseri misteriosi, al di là di porte massicce, sembra avere poche finestre (solo alcune porte-finestre che danno sul patio) e però viene invasa ugualmente non solo dai fantasmi ma dalla polvere che a Buenos Aires si deposita ovunque.

A questo filone Basile fa risalire l'ispirazione anche di due autori italiani: Alberto Moravia e Cesare Pavese. Nel romanzo d'esordio di Alberto **Moravia** *Gli indifferenti* (1929), che Basile legge come una «tragedia domestica», che si svolge dentro spazi claustrofobici e labirinti interiori senza uscita, «serre asfittiche» degne del teatro da camera di Strindberg o di una pittura metafisica, le finestre, che sembrano aprirsi sul vuoto, essere percorse d'improvviso da venti gelidi e promettere fughe impossibili, sono elementi costitutivi, insieme con gli onnipresenti specchi, di una «semiologia dell'angoscia»: da una parte la finzione e il compiacimento narcisistico offerto dallo specchio, dall'altra la realtà sconvolgente del vuoto suggerito dalla finestra. In numerose poesie e racconti, ma anche in pagine di diario e saggi, di Cesare **Pavese** (fra le poesie *Il paradiso sui tetti*, *Il figlio della vedova*, *La notte*, *Mania di solitudine*, *Dopo*, *Ritratto d'autore*, *Poggio Reale in Lavorare stanca*, 1943; fra i saggi *Stato di grazia* e *Il tempo in Fiera d'agosto*, fra i racconti *Suicidi*, *Il gruppo*, *Il capitano*, raccolti in *I racconti*, 1968; le pagine di diario in *Il mestiere di vivere*, 1968), Bruno **Basile**, sulla scia di

alcune intuizioni critiche di Dominique **Fernandez**, riscontra la presenza di un vero e proprio «mito personale», quello dell'alba e della finestra che affiorano nell'inconscio da lontani ricordi d'infanzia e di un pensiero ossessivo, quello del suicidio e della morte.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.); *Fenesta che lucive e mo' nun luce*, musica, canzone anonima napoletana; *Geremia* (ca. secc. VII-II a.C.).

Alberti, L.B., *Della pittura* (*De pictura*, 1435); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Auster, P., *La Trilogia di New York* (*The New York Trilogy*, 1985-86); Balzac, H. de, *La pelle di zigrino* (*La peau de Chagrin*, 1831); Balzac, H. de, *Sarrasine* (1843); Basile, B., *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese* (1982; 2003); Basile, G., *Cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille* (1634-6, postumo); Baudelaire, C., *Curiosità estetiche* (*Curiosités esthétiques*, 1868); Baudelaire, C., *Fiori del male* (*Fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *Lo Spleen di Parigi* (*Spleen de Paris*, 1869); Beaumarchais, P.-A. de, *Barbiere di Siviglia* (*Le barbier de Séville*, 1775); Beckett, S., *Malone muore* (*Malone meurt*, 1952); Beckett, S., *Finale di partita* (*Fin de partie*, 1957); Blake, W., *Europa, Una profezia* (*Europe, A Prophecy*, 1794); Boccaccio, G., *Decameron* (ca.1349-53); Bradbury, R., *Persona sola* (*The Lonely One*, 1992); Brookner, A., *Hotel del lago* (*Hotel du Lac*, 1985); Calvino, I., *Fiabe italiane* (1956); Carducci, G., *Odi barbare* (1877); Carducci, G., *Rime nuove* (1887); Chandler, R., *Finestra sul vuoto* (*The High Window*, 1942); Chrétien de Troyes, *Lancelotto o Il Cavalier della carretta* (*Lancelot ou le Chevalier à la charrette*, 1177-1181); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Cortázar, J., *Casa occupata* (*Casa tomada*, 1945); Da Ponte, L. - Mozart, W.A., *Don Giovanni*, musica (1787); Dante Alighieri, *Convivio* (1304-1307); Dante Alighieri, *Vita nuova* (1292-93); Doderer, H.V., *Le finestre illuminate* (*Die erleuchteten Fenster*, 1951); Dostoevskij, F.M., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F.M., *La mite* (1876); Dostoevskij, F.M., *Memorie della casa dei morti* (1860); Eliot, G., *Il mulino sulla Floss* (*The Mill on the Floss*, 1860); Fernandez, D., *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna* (1960); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1869); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1817); García Lorca, F., *La casa di Bernarda Alba* (*La casa de Bernarda Alba*, 1936); Genet, J., *Il balcone* (*Le Balcon*, 1956); Goethe, J.W. von, *Faust* (1834, postumo); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werthes*, 1774); Goldoni, C., *Il Ventaglio* (1765); Gozzano, G., *Le farfalle* (1909, incompiuto); Gracq, J., *Una finestra sul bosco* (*Un balcon en forêt*, 1958); Grimm, J. e W., *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Guinzelli, G., *Rime* (sec. XIII); Hardy, T., *Giuda l'oscuro* (*Jude the obscure*, 1896); Heine, H., *Atta Troll* (1843); Heine, H., *Impressioni di viaggio* (*Reisebilder*, 1826-1831); Hitchcock, A., *Vertigo*, cinema (1958); Hitchcock, A., *Rebecca, la prima moglie*, cinema (Rebecca, 1940); Hitchcock, A., *Finestra sul cortile*, cinema (*Rear Window*, 1954); Hoffmann, E. T. A., *La finestra d'angolo del cugino* (*Des Vetters Eckfenster*, 1822); Hoffmann, E.T.A., *Le avventure della notte di San Silvestro* (*Die Abenteuer der Sylvesternacht*, 1815); Hugo, V., *Le contemplazioni* (*Les contemplations*, 1856); Huysmans, J.K., *Secondo la corrente* (*À vau-l'eau*, 1883); James, H., *L'angolo prediletto* (*The Jolly Corner*, 1907); James, H., *Le ali della colomba* (*The Wings of the Dove*, 1902); James, H., *L'inquilino fantasma* (*The Ghostly Rental*, 1876); Joyce, J., *I morti* (*The Dead*), in *I dublinesi* (*Dubliners*, 1907); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*, 1914); Kafka, F., *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1915); Kieślowski, K., *Decalogo 6* (1989); Lawrence, D.H., *Donne innamorate* (*Women in Love*, 1919); Leopardi, G., *Canti* (1831-35); M. de La Fayette, *La principessa di Clèves* (*La Princesse de Clèves*, 1678); Maeterlinck, M. - Debussy, C., *Pelléas e Mélisande*, musica (*Pelléas et Mélisande*, 1892-1902); Mallarmé, S., *Le finestre* (*Les Fenêtres*, 1866); Mann, T., *La montagna incantata* (*Der Zauberberg*, 1924); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1840); Montale, E., *Le occasioni* (1939); Moravia, A., *Gli indifferenti* (1929); Musset, A. de, *Capricci di Marianna* (*Les caprices de Marianne*, 1833); Nerval, G. de, *Fantasia* (*Fantaisie*, 1832); Origene, *Commentari* (sec. III d.C.); Pascoli, G., *Canti di Castelvecchio* (1903); Pascoli, G.,

Myrica (1891); Pavese, C., *Feria d'agosto* (1946); Pavese, C., *Il mestiere di vivere* (1968); Pavese, C., *Lavorare stanca* (1943); Pavese, C., *Racconti* (1968); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Pinter, H., *Il guardiano* (*The Caretaker*, 1960); Platone, *Le Repubblica* (sec. IV a.C.); Proust, M., *Dalla parte di Swann* (*Du côté de chez Swann*, 1914), in *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Puccini, G., *La Bohème*, musica (1896); Rilke, R.M., *Nuove poesie* (*Neue Gedichte*, 1908); Robbe-Grillet, A., *La gelosia* (*La Jalousie*, 1957); Rostand, E., *Cirano di Bergerac* (*Cyrano de Bergerac*, 1897); Sartre, J.-P., *A porte chiuse* (*Huis clos*, 1945); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Stendhal, *La certosa di Parma* (*La Chartreuse de Parme*, 1839); Tabucchi, A., *Il filo dell'orizzonte* (1986); Tabucchi, A., *Il gioco del rovescio* (1981); Tabucchi, A., *Si sta facendo sempre più tardi* (2001); Tennyson, A., *La finestra* (*The Window, or Song of the Wrens*, 1867); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1863-69); Tournier, M., *La goccia d'oro* (*La goutte d'or*, 1985); Truffaut, F., *Jules e Jim*, cinema (*Jules et Jim*, 1961); Wagner, R., *Maestri cantori di Norimberga*, musica (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868); Woolf, V., *Gita al faro* (*To the Lighthouse*, 1927); Woolf, V., *La signora Dalloway* (*Mrs. Dalloway*, 1925); Zola, E., *La bestia umana* (*La Bête humaine*, 1890).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Le mille e una notte* (sec. XV).

Aleixandre, V., *La finestra* (*La ventana*), in *La distruzione o l'amore* (*La destrucción o el Amor*, 1935); Alvaro, C., *L'Amata alla finestra* (1953); Andersen, H.C., *L'ombra e l'uomo di neve*, in *Fiabe* (1872); Balzac, H. de, *La casa del gatto che gioca* (*La Maison du chat-qui-pelote*, 1830); Balzac, H. de, *Una doppia famiglia* (*Une double famille*, 1830); Bassani, G., *Il giardino dei Finzi Contini* (1962); Becher, J.R., *Addio* (*Der Abschied*, 1945); Bergman, I., *Come in uno specchio*, cinema (1961); Boileau, N., *Arte poetica* (*Art poétique*, 1674); Bresson, R., *Lancillotto e Ginevra*, cinema (*Lancelot du Lac*, 1974); Brontë, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); Calderón de la Barca, P., *Guardati dall'acqua cheta* (*Guárdate del agua mansa*, 1649); Carné, M., *Alba tragica*, cinema (*Le jour se lève*, 1939); Chaplin, C., *Luci della città*, cinema (*City Lights*, 1931); Clarín, L.A., *La Presidentessa* (*La Regenta*, 1884); D'Amico, S., *Le finestre di Piazza Navona* (1961); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Dickens, C., *La bottega dell'antiquario* (*The Old Curiosity Shop*, 1840); Dickens, C., *Domby e figlio* (*Domby and son*, 1847-48); Feydeau, E.A., *Fanny* (1858); Forster, E.M., *Camera con vista* (*A Room with a View*, 1908); Fouqué, F.H.K. de La Motte, *Ondina* (*Undine*, 1811); Galsworthy, J., *Il Fiore oscuro* (*The Dark Flower*, 1913); Gautier, T., *La Commedia della morte* (*La Comédie de la mort*, 1838); Gide, A., *Betsabea* (*Bethsabé*, 1903); Gide, A., *Il viaggio di Urien* (*Le voyage d'Urien*, 1893); Gide, A., *Paludi* (*Paludes*, 1895); Hawthorne, N., *Domenica a casa* (*Sunday at Home*), in *Racconti narrati due volte* (*Twice Told Tales*, 1837); Heiberg, G., *Il Balcone* (*Balkonen*, 1894); Hugo, V., *Hernani* (1830); Huysmans, J.-K., *La cattedrale* (*La Cathédrale*, 1898); Krestung, G.F., *Ricamatrice*, pittura (1818); Lovecraft, H.P., *La musica di Erich Zann* (*The Music of Erich Zann*, 1921); Maistre, F.X. de, *Spedizione notturna intorno alla mia camera* (*Expédition nocturne autour de ma chambre*, 1825); Manet, E., *Balcone*, pittura (*Balcon*, 1868); Maupassant, G. de, *La finestra* (*La Fenêtre*), in *Novelle* (*Nouvelles*, 1883); Montale, E., *Finestra fiesolana*, in *La bufera e altro* (1940-54); Moravia, A., *La finestra aperta in L'epidemia* (1944); Moravia, A., *La noia* (1960); Moravia, A., *Sogno nell'altana*, in *L'epidemia* (1944); Palazzeschi, A., *Il Doge* (1967); Pasternak, B., *Il dottor Živago* (1957); Pasternak, B., *Poesie* (1932-45); Pessoa, F.A.N., *Il libro dell'inquietudine* (*Livro do desassossego*, 1982, postumo); Pirandello, L., *Vestire gli ignudi* (1922); Platone, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Ponge, F., *La finestra* (*La fenêtre*), in *La grande raccolta* (*Le grande recueil*, 1961); Puškin, A., *La donna di picche* (1834); Renoir, J., *Il delitto del signor Lange*, film (*Le crime de Monsieur Lange*, 1935); Rilke, R.M., *Donna su un balcone* (*Dame auf einem Balkon*), in *Nuove Poesie* (*Neue Gedichte*, 1902-1910); Robbe-Grillet, A., *Il voyeur* (*Le Voyeur*, 1955); Robbe-Grillet, A., *Progetto per una rivoluzione a New York* (*Projet pour une révolution à New York*, 1970); Rojas, F. de, *La Celestina* (*Comedia de Calisto y Melibea*, 1499); Schiller, F., *Il Guanto* (*Der Handschuh*, 1797); Simenon, G., *La finestra dei*

Rouet (*La Fenêtre des Rouet*, 1962); Simon, C., *Storia* (*Histoire*, 1967); Soldati, M., *La Finestra* (1991); Stendhal, *Lucien Leuwen* (1836); Stevenson, R., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886); Stoker, B., *Dracula* (1897); Strindberg, A., *La sonata dei fantasmi* (1907); Strindberg, A., *Inferno* (1897); Tennyson, A., *Mariana* (1855); Ungaretti, G., *Stasera*, in *L'Allegria* (1916); Vega, L.F. de, *La Stella di Siviglia* (*La Estrella de Sevilla*, ca. 1617); Verga, G., *Storia di una capinera* (1871); Vojnovic, I., *Sulla terrazza*, in *Trilogia ragusea* (1902); Yeats, W.B., *Le parole sul vetro della finestra* (*The Words upon the Window-pane*, 1930); Zola, E., *L'ammazzatoio* (*L'Assommoir*, 1877).

■ BIBLIOGRAFIA: Adams, R.M., *Nil; Episodes in the Literary Conquest of Void during the Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 1966 (capitolo su *Mirror and Window: Poe, Gogol*); Aumont, J., *L'occhio interminabile. Cinema e pittura* (1989), Venezia, Marsilio, 1991; Ashkenazy, N., *Woman at the Window. Biblical Tales of Oppression and Escape*, Detroit, Wayne State University Press, 1998; Bachelard, G., *La dialectique du dehors et du dedans*, in *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957; Bächtold-Stäubli, H. (ed.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Handwörterbuch zur deutschen Volkskunde*, n. 1, Berlin, W. De Gruyter, 1927-42, s.v. *Fenster*; Barthes, R., *S/Z*, Paris 1971; Belton, J., *Alfred Hitchcock's Rear Window*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; Berger, J., *Ways of seeing*, London 1972; Bertone, G., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999; Binder, H., *Kafka in neuer Sicht*, Stuttgart, Metzler, 1976; Boatto, A., *Lo sguardo dal di fuori*, Bologna 1981; Bordwell, D., *«The Viewer's Activity»*, in *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985; Branigan, E., *Point of view in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton, 1984; Brombert, V., *I romanzi di Flaubert*, Bologna, Il Mulino, 1966; Bruggeman, H., *Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*, Frankfurt am Main, Fischer, 1989; Crary, J., *Techniques of the Observer*, Cambridge (Mass.) 1990; Curletto, S., *Finestre. Immagini letterarie di uno spazio perduto*, Pisa, ETS, 2003; Debray, R., *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris 1992; Deleheny, S., (ed.), *The Window in Twentieth-Century Art*, New York, Purchase, 1986; Del Lungo, A., *Fenêtres à l'envers*, in *Envers balza-ciens*, «La Licorne», 56, 2001; «Eden'Art», 2, Paris 1994, numero tematico *La Fenêtre* (brevi testi di architettura, pittura, fotografia, cinema e letteratura); Esslin, M., *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1965; Fawell, J., *Hitchcock's Rear Window. The Well-made Film*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2001; Fickert, J., *The Window Metaphor in Kafka's Trial*, «Monatshefte für deutschen Unterricht», 58 (1966), pp. 345-52; Frank, E., *Literary Architecture. Essays toward a Tradition: W. Pater, G.M. Hopkins, M. Proust, H. James*, Los Angeles-London 1979; Friedberg, A., *Window Shopping. Cinema and the Post-Modern*, Berkeley, University of California Press, 1993; Gottlieb, C., *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of the Window Symbolism in Western Painting*, New York, Abaris Books, 1981; Greenstein, M., *Magic Casement and Victorian Transparencies: Post-Romantic Modes of Perception*, in «Dickens Studies Annual», 14, 1985; Hale, J.H., *The Broken Window. Beckett's Dramatic Perspective*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1987; Hamon, P., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris 1981, cap. 5 e 6; Hamon, P., *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983; Hamon, P., *Esposizioni: letteratura e architettura nel 19° secolo* (1989), Bologna 1995; Hamon, P., *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993; Horn, H.J., *Respiciens per fenestras. Prospiciens per cancellos. Zur Typologie des Fensters in der Antike*, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 10 (1967), pp. 30-60; Lukács, G., *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950; Kern, S., *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels*, London, Reaktion Books, 1996; Kolonowski, W., *Perception and Perspective: the Function of Windows in Doctor Zhivago*, in «Modern Fiction Studies», 27 (4), 1981-82; Meneghelli, D., *Una forma che include tutto: Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1997; Miller, M.B., *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Department Store* (1869-

1920), Princeton, Princeton University Press, 1981; Milner, M., *Les dispositifs voyeuristes dans le récit balzacien*, in Vachon, S. (a c. di), *Balzac. Une poétique du roman*, Montreal 1996; Mitchell, J.T., *The Reconfigured Eye*, Cambridge 1992; Nerlich, M., *La finestra: note a Mallarmé, Kafka e Gide*, «Sigma», 14 (1967); Panofsky, E., *La prospettiva come «forma simbolica»*, Milano, Feltrinelli, 1927; Perrot, M. (a c. di), *La vita privata: IV. L'Ottocento* (1986), Bari, Laterza, 1988; Roda, V., *Verga e le patologie della casa*, Bologna, Clueb, 2002; Rousset, J., *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962 (capitolo 5: *Madame Bovary ou Le livre sur rien*, § 3: *Les fenêtres et la vue plongeante*), tr. it. *Forma e significato*, Torino, Einaudi, 1976; Rousset, J., *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1981; Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth, *Fensterbilder: Motivketten in der europäischen Malerei*, in *Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts*, a cura di Ludwig Grote, München, Prestel-Verlag, 1970; Schor, N., *Zola: from Window to Window*, in «Yale French Studies», 42, 1969; Shefer, E., *Birds, Cages and Women in Victorian and Pre-Raphaelite Art*, cap. 5, New York 1990; Starobinski, J., *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961; Starobinski, J., *Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire)*, in Guéry, F. (a c. di), *L'idée de la ville*, Seyssel 1984; Starobinski, J., *Largesse, catalogo dell'esposizione*, Paris, Musée du Louvre, 1994, pp. 119-124; Stout, J.P., *Through the Window, Out of the Door. Women's Narrative of Departure, from Austin and Cather, to Tyler, Morrison, and Didion*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1998; Vöckers, O., *Glas und Fenster, ihr Wesen, ihre Geschichte und ihre Bedeutung in der Gegenwart*, Berlin, Bauwelt-Verlag, 1939; Wienstein, J., *La donna alla finestra: spazio letterario, spazio figurativo*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, a c. di Franceschetti, Firenze, Olshki, 1988; Williams, R., *Dream Worlds: Mass Consumption in late Nineteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1982; Zolkovskij, A.K., *The Window in the poetic World of Boris Pasternak*, in «New Literary History», 2 (1978), pp. 279-314.

■ VOCI AFFINI: Alba, aurora; Amore; Appartamento; Attesa; Corteggiamento; Dimora, abitazione, casa; Monumento; Paesaggio; Palazzo; Porta, uscio; Quadro, dipinto, ritratto; Specchio; Spia; Torre; Travestimento; Villa.

REMO CESERANI - ANDREA DEL LUNGO

Fiori. 1. Nel senso proprio di inflorescenza delle piante, il vocabolo deriva dalla parola lat. *flōs, flōris*, di origine indoeuropea, da cui si sono avuti l'it. *fiore*, lo sp. *flor*; mentre l'ingl. *flower* è un prestito dal francese *fleur*, che è di genere femminile (come il provenzale *la flor*). Il ted. ha il femminile *die Blume*, parola derivata dalla radice **blo* (*fiorire*, da cui l'ingl. *blossom*). In senso figurato, il vocabolo indica la parte migliore, scelta, di certe sostanze (*fior di latte*), o di una nazione, di una città, di un ordine di persone (*il fior fiore*). Il legame profondo tra fiore e uomo è testimoniato da metaforici accenni e locuzioni ispirate al mondo vegetale: *essere un fiore*, ovvero essere giovane e bello, di aspetto florido (la giovinezza è il *fiore degli anni*); *fiorente* si dice di chi è in condizione di prosperità; *fiorire* è prendere forma, acquistare vigore. La verginità femminile è indicata come *primo fiore* e la parola *deflorare* sta per «privare della verginità» (dal lat. *deflorare*). Vocaboli derivati dal mondo floreale: Firenze deriva da *Florentia* (dal lat. *florens, -entis*); Fiorile, ottavo mese del calendario francese repubblicano (adattamento del fr. *floréal* sul modello di «aprile»); Florida fu chiamata la penisola meridionale degli Stati Uniti, poiché i primi navigatori vi approdarono il giorno della domenica delle palme, che in sp. è detta *pascua florida*. In gr. *anthologia* (da *Ánthēia*, la dea dei fiori) era la «raccolta dei fiori», poi passata a indicare il florilegio (lat. *florilegium*), o raccolta di composizioni poetiche, di testi scelti (fr. *antologie*, ingl. *anthology*); da cui i «fioretti»; raccolte di detti e sentenze memorabili (ad es. la materia del *Novellino*, 1476, era la «memoria d'alquanti fiori di parlare»; o i *Fioretti di San Francesco*, 1370 - ca. 1385).

2. I fiori, annunciatori della primavera, esprimono la speranza di una prossima fruttificazione. I diversi tipi di fiore evocano, secondo tradizioni e simbologie popolari, un sentimento o un messaggio, per cui, a proposito di significati profani e sacri derivati da usanze e leggende, si parla di un «linguaggio dei fiori». Nell'araldica, i fiori sono elementi simbolici importanti che allignano negli stemmi e nelle imprese di casate e famiglie nobili: ad esempio il giglio simboleggiava il regno di Francia ma anche la città di Firenze; il crisantemo era l'emblema della casa imperiale giapponese. In Giappone, l'arte di composizione di fiori, chiamata *ikebana*, prevede un simbolismo molto particolare, in cui il fiore viene considerato come il modello di sviluppo della manifestazione dell'arte spontanea, privo di artifici tuttavia perfetto, e insieme l'emblema del ciclo vegetale, sintesi del ciclo vitale e tuttavia effimero. I fiori sono elementi significativamente presenti nelle feste popolari, come la cosiddetta «Infiorata», tradizione storicamente legata alla festa del Corpus Domini, risalente al sec. XIII. Era uso che i fedeli, al passaggio della processione del Santissimo Sacramento, spargessero fiori alla rinfusa. La prima «Infiorata», realizzata componendo un tappeto di fiori si ebbe per la prima volta a Roma nel 1625. Il 29 giugno, giorno dei santi Pietro e Paolo, per iniziativa dell'allora capo della Floreria Vaticana, Benedetto Drei, si diede avvio alla tradizione di decorare la Basilica Vaticana con un mosaico di fiori, a formare un motivo figurato. A Genzano, la prima «Infiorata» realizzata sul corso principale della città, e che tuttora si ripete ogni anno, si celebrò nel 1782.

3. A livello iconografico, nel Medioevo diviene un soggetto topico, nella scena della Visitazione dell'Arcangelo Gabriele a Maria, il giglio offerto alla Madonna, che simboleggia l'Immacolata Concezione, la purezza e la fecondità muliebre. Numerosi altri esempi pittorici pongono i fiori come componenti essenziali della rappresentazione, ad es. ne *La Primavera* (1478; Firenze, Uffizi) di Sandro Botticelli o nei dipinti *Primavera* del 1573 (Parigi, Louvre) e la *Flora* (1589) di Arcimboldi. Nel corso del secolo XVII si sviluppa il genere delle nature morte di fiori, in cui mazzi di fiori meravigliosi figurano accanto ad altri che iniziano ad appassire e i cui petali cadono ai piedi del vassoio che raccoglie la composizione, come in *Vaso di fiori con gioiello* (1606, Milano, Pinacoteca Ambrosiana) di Jan Bruegel il Vecchio. Per raffigurare con precisione fiori che crescevano in stagioni diverse, i pittori barocchi avevano a disposizione i cosiddetti *florilegi*, raccolte di immagini di fiori derivate dagli erbari botanici, che iniziarono a diffondersi un secolo prima. Un'arte direttamente ispirata ai motivi floreali, sul finire del secolo XIX e l'inizio del successivo, è il *liberty*. Tale modello iconografico si basa sull'uso dei fiori come elementi decorativi e trova espressione nei piccoli oggetti, nei vasi, nei gioielli, persino nei fiori di cera, che s'allineano accanto ai fiori freschi per conferire alle stanze l'aria di serre.

4. I fiori sono stati da sempre paragonati alla vicenda umana: come l'uomo, il fiore presenta una misteriosa affinità con la luce e la vita e sottostà alla legge del trascorrere e del finire. Nel linguaggio figurato della Bibbia, i fiori alludono alla transitorietà di ciò che è terreno: l'uomo stesso è «come il fiore del campo, così egli fiorisce. Lo investe il vento e più non esiste» (*Salmi*, sec. X-II a.C.; 103, 15-16). In *Isaia* (sec. VIII a.C., 40, 6), si mette in risalto il fatto che l'uomo cresce e appassisce mentre la parola di Dio dura in eterno; così Israele, allontanatosi da Dio, assomiglia a un fiore caduco (28, 1-4). Nell'Antico

Testamento, il fiorire e l'essere uniti a Dio sono in stretta correlazione: in tal senso, va intesa la fioritura della verga di Aronne (*Numeri*, secc. V-IV a.C.; 17, 17-23), che è un prodigio fuor di natura, giacché la fioritura avviene senza il concorso di elementi naturali. Anche la venuta del Messia viene paragonata alla fioritura del tronco di Jesse, (*Isaia*, 11, 1): questo venne rappresentato nel Medioevo come l'albero (v. ALBERO) del Cristo, nato, secondo la profezia, da una Vergine della stirpe di Davide, figlio di Jesse. In tutti questi esempi, tuttavia, non emerge il significato simbolico della singola specie di fiori; tra di essi, spicca sempre, tuttavia, il giglio, eloquente immagine della bellezza e della purezza. Per il suo popolo, Dio vuole essere come rugiada, così che esso, puro e fertile, «fiorirà come un giglio» (*Osea*, 14, 6; sec. VIII a.C.). Nel *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.), l'immagine del giglio rimanda a un'idea di bellezza e ristoro, connessa con la figura della fanciulla amata, destinata a fiorire come un giglio fra i cardi (2, 2; 4, 5; 5, 13). Secondo la tradizione induista, riportata nel *Bhagavatapurāna* (sec. X), un loto che si schiude sulla superficie delle acque è il simbolo della prima manifestazione dell'Essere Supremo, è la porta o la bocca del grembo dell'universo. Viene raffigurato come un fiore d'oro dai mille petali: esso è il loto cosmico, l'organo riproduttivo delle acque, l'aspetto materno e fecondo dell'Assoluto che si apre per dare alla luce Brahṃā, seduto al centro del fiore sorto dall'ombelico di Viṣṇu. Nel mito egiziano, il sole veniva raffigurato come un bambino seduto su un loto, o ninfea bianca, che s'ergeva dal limo delle acque primordiali, secondo quanto scrive **Giamblico** (*I misteri*, sec. II d.C.; VII).

5. Il fiorire del prato segnava, nei calendari greco e romano, la stagione in cui i morti uscivano dalla terra, all'inizio del mese di Anthesterion, verso l'incipiente primavera; per questo, i fiori avevano una grande importanza nel culto dei morti come simboli di vita e di sopravvivenza. Nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) di **Omero**, i fiori sono spesso correlati a immagini di oblio (loto, papavero) e di morte (asfodelo). Il frutto del loto, «cibo di fiori» (IX, 84), induce all'oblio, come sperimentano Ulisse e i suoi compagni quando, dopo dieci giorni di venti furiosi, approdano nella terra dei Lotofagi; mentre il «*pharmakón*», versato da Elena agli invitati per liberarli dalla malinconia suscitata in loro da Menelao che aveva rievocato Ulisse alla presenza di Telemaco, è probabilmente il seme del papavero (IV, 220-232), che per tradizione cresceva dinanzi all'antro del Sonno (come riporta **Ovidio**, *Metamorfosi*, ca. 3-8 d.C.; XI, 605). Nell'*Odissea* compare anche il sintagma «prato asfodelo» in associazione al mondo infero (XI, 573), perché questo fiore veniva piantato sulle tombe. Nella ripartizione del mondo infero, i prati di asfodelo occupano la porzione mediana, quella destinata a coloro che in vita non furono malvagi né buoni; mentre la bellezza del prato primaverile è invece connessa all'immagine dei Campi Elisi, la sede dei beati, ricordata da **Virgilio** in *Eneide* (29-19 a.C.; VI, 703-709). Il prato fiorito di primavera evoca simboli e miti come il luogo della Kore, la figlia di Demetra, divinità del prato fiorito. Negli *Inni Omerici* (secc. VIII-VI a.C.; II), Demetra è raffigurata nell'atto di cogliere fiori, e **Sofocle**, nell'*Edipo a Colono* (410 a.C., postumo), ricorda che le corone di gigli con narcisi e crochi ornano il capo delle due dee agresti Demetra e Kore (vv. 681-685). **Pausania**, in *Periegesi della Grecia* (160 d.C.), riferisce che le donne si recavano in primavera nei prati per raccogliere i fiori da portare in offerta a Era, in un tempio di Argo dove era onorata come *Ántheia*, la

«dea dei fiori» (II, 17, 2). Alle divinità dei fiori erano dedicate feste come le «*Anthesfōria*», che prevedevano la raccolta e l'offerta di fiori, che nel mondo romano prese il nome di *Floralia*, le feste nelle calende di maggio in onore di Flora, dea dei fiori, che aveva la funzione di proteggere tutti i vegetali utili all'uomo nel momento delicatissimo della loro fioritura (ne parla **Varrone**, *Sull'agricoltura*, 37 a.C., I, 1, 6; **Macrobio**, *Saturnali*, sec. V, 4, 14). Nei *Fasti* (8 d.C.; V, 183 e ss.), Ovidio racconta la storia di Cloride che, inseguita da Zefiro, si mutò in Flora. La dea è rappresentata nell'atto di parlare, espirando fiori dalla bocca, mentre le Ore e le Grazie intrecciano fiori e ghirlande.

6. Il culto dei fiori, nell'antichità, si alimentava alle fonti della mitologia, come nel mito di Narciso (v. NARCISISMO), il cui racconto della trasformazione in fiore è riportato da **Ovidio**, in *Metamorfosi* (III, 339-510). Il mito di Giacinto, ucciso per errore da Apollo, dal cui sangue nacque un fiore più splendente della porpora di Tiro, viene rievocato da Ovidio, *Metamorfosi* (XIII, 385-398) e **Nonno di Panopoli**, *Dionisiache* (sec. V; III, 156; X, 250). **Pausania** (*Periegesi della Grecia*, 160 d.C.; III, 19, 1-5) ricorda che ad Amicle, presso Sparta, nel santuario di Giacinto, si svolgevano le feste dette «*Giacinzie*» («*Hyákinthia*»), che cadevano nel periodo in cui il fiore sbocciava. Il mito tragico di Giacinto fu ripreso da Giambattista **Marino** nel poema *Adone* (1623) che rievoca, sulla falsariga ovidiana, la metamorfosi vegetale con le parole di Apollo (XIX, 61-62). Anche il mito di Adone si risolve nella creazione «divina» di un fiore. Afrodite, infatti, piangendo sul giovane morente, versa una sostanza magica sul sangue dell'amato da cui nasce l'anemone, un fiore di breve durata perché i venti lo privano dei petali. Le versioni del mito sono riportate da **Igino**, *Fabulae*, (sec. I a.C.; 58, 164 e 251); Ovidio, *Metamorfosi*, X, 300-560 e 710-740; e trovano una codifica moderna nel poemetto *Venere e Adone* (1593) di William **Shakespeare** e nell'*Adone* di Marino (XIX, 420). Nella lirica antica, il tema dei fiori svolge generalmente una funzione esornativa, nell'ambito della descrizione di un «*locus amoenus*», ovvero come contorno decorativo sotto forma di ghirlande e serti, collegandosi da un lato al mito dell'eterna primavera, del giardino simbolico (v. GIARDINO) e dall'altro al fiore imperituro della poesia. Si pensi alla *Corona*, o *Ghirlanda*, di **Meleagro** (sec. I a.C.), contenuta nel IV libro dell'*Antologia Palatina* (ca. sec. XI), che stabilisce un legame tra fiori e poeti. Le indicazioni floreali sono legate alla patria o ad alcuni aspetti contenutistici o stilistici dei poeti: chiunque ami i fiori delle Muse, suggerisce il poeta, spiccandone lo stelo dal mazzo potrà trovare quello preferito.

7. La polimorfia floreale trova una codifica scientifica nella *Storia delle piante* (secc. IV-III a.C.) di **Teofrasto**, la prima opera sistematica su fiori e piante. Nel suo «*hortus*», **Varrone** prevede uno spazio per la coltivazione dei fiori ai fini di produzione (*De re rustica*). La ripresa di questa categoria utilitaristica si ha nella *Storia naturale* (77 d.C.) di **Plinio il Vecchio**. Più che il fiore è l'erba il vero prodotto della terra e da come viene estratto fino alla sua completa configurazione mostra possibilità associative con la figura umana. Questi trattati antichi, insieme all'erbario di **Dioscoride**, il *De Materia medica* (sec. I d.C.), forniscono la più diffusa fonte del sapere botanico e floro-vivaistico nel corso di tutto il medioevo. Gli erbari medievali (il *Codice di Giuliana Anicia* prodotto nel 512 d.C., conservato alla Biblioteca Nazionale di Vienna, l'erbario detto dello **Pseudo-Apuleio** e i *Tacuina sanitatis* di **Ibn Botlan** del sec. XI) conservano un

sapere legato alla farmacopea, in cui piante e fiori vengono usati come medicinali in preparati e decotti. Verso il secolo XV e XVI, parallelamente all'invenzione della stampa, vengono prodotti due erbari che presentano raffigurazioni botaniche di più moderna concezione: l'*Erbario Carrarese* (conservato alla British Library di Londra), che figurava nella biblioteca del celebre naturalista **Alldrovandi**, e il *Liber de simplicibus* di Benedetto **Rinio** (conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia).

8. I fiori sono protagonisti di un genere allegorico tipico del medioevo: il genere della *disputatio*, o contrasto. La tematica di due fiori a confronto si incontra nel *Certamen rosae lilique* (sec. XI) di **Sedulio Scoto**. La struttura dell'operetta è quella di un dibattito processuale: la Primavera, che sta passeggiando nei prati, ascolta i due contendenti, e li dichiara pari in virtù. Il contrasto alla fine si chiude con la descrizione del bacio dei due fiori. Il «lilium», in questo caso, non indica il giglio da giardino, ma un fiore prativo. Costruito sul modello giuridico è anche la celebre *Disputa fra la rosa e la viola* (sec. XII) di **Bonvesin da la Riva**. Le due contendenti vengono rappresentate nella loro realtà e proprietà fisiche e nella loro qualità allegorica. La rosa, che punge con le sue spine e sta chiusa con orgoglio nei giardini, impersona le virtù e i predicati e i vizi della classe dei magnati, i *potentes*; mentre la viola, che non fa male a nessuno e sta vicino alla terra, incarna qualità e predicati della classe cittadina e borghese. In questa prospettiva si intende la vittoria della viola, decretata dal giglio, giudice della contesa floreale. Diversa la struttura dell'*Epistola* (sec. XIII) di **Pier della Vigna**, responsiva a una dell'imperatrice, moglie di Federico II, che aveva posto il quesito sulla superiorità della rosa o della viola. Lo schema è quello della contrapposizione delle proprietà dei due fiori, secondo l'ordine della *disputatio* filosofica: prima sono esposte tutte le proprietà di un fiore (viola), poi dell'altro (rosa), concludendo che la rosa è da anteporre alla viola. Nell'anonimo *Conflictus rose et viole* (sec. XIII), compare il poeta come giudice della disputa floreale. L'esposizione delle qualità dei due fiori si rifà alla terminologia processuale, per concludere che la rosa e la viola sono due buone sorelle. In una successiva anonima *Disputatio roxe et viole* (sec. XIII), si dà la vittoria alla rosa, connotandola di nuovi significati sociali: la rosa infatti ha le foglie che la difendono «come fa lo signore lo servente».

9. Il tema del fiore è meccanismo onomastico e romanzesco nel *Fiore* attribuito a **Dante** e nel *Cantare di Fiorio e Biancifiore* (sec. XIII), derivato dal poemetto francese medievale di *Floire et Blanceflor* (1160), passato anche nella letteratura inglese (*Floris and Blancheflour*, secc. XII-XIII): l'unico modo in cui il giovane Fiorio può raggiungere l'amata Biancifiore in cima alla torre delle fanciulle dove è rinchiusa è quello di farsi mettere in un cesto di fiori dal guardiano della torre. Nelle *Rime* (1293-96) di Dante il fiore viene utilizzato in funzione comparativa (C, 47; CI, 12; CIII, 16). La ballata *Per una ghirlandetta* (LVI) è tutta intessuta sul gioco offerto dal nome della destinataria (Fioretta) e dalle parole chiave del componimento (ghirlandetta-fiore). Nella *Commedia* (1306-21), il fiore appare invece connesso a una vasta tipologia di comparazioni di alto valore poetico e suggestivo, come la celebre descrizione di *Inferno*, II, 127-129 («Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca, / si drizzano tutti aperti in loro stelo») e altre di stampo naturalistico (Pg, XXIV, 145-147; Pd, XXIII, 79-81 e XXX, 109-111). I fiori adornano con grazia primaverile e con meravigliosi colori la Valletta dei principi negligenti (*Purgatorio*, VII, 76 e 82). L'elemento

floreale è tipico dell'idillico paesaggio del Paradiso Terrestre (Pg, XXVII, 134), dove la figura di Matelda, pervasa di grazia e di bellezza, «si già/ e cantando e scegliendo fior da fiore» (XXVIII, 40-41), così come la sua prefigurazione Lia coglie fiori (XXVII, 98-99) in un paesaggio ameno. I fiori vengono associati al cerimoniale: nella processione mistica del canto XXIX, i sette personaggi che rappresentano i libri minori del Nuovo Testamento sono coronati di gigli e di fiori vermigli (XXIX, 145-148); mentre l'apparizione di Beatrice avviene in una nuvola di fiori (XXX, 20-21), in armonia con lo spettacolo naturale offerto dal Paradiso Terrestre. I beati sono definiti «fiori», perché adornano con la loro bellezza il prato del cielo (*Paradiso*, XIX, 22; XXX, 65 e 95).

10. Nella lirica trecentesca e umanistica, il fiore è *figura amoris* che viene personificata nella donna. Nella canzone *Chiare, fresche e dolci acque* (CXXXVI) del *Canzoniere* (1373) di Francesco **Petrarca**, il motivo floreale è spettacolo armonioso di bellezza fisica e spirituale: esso si dispiega con vaghezza di immagini nella «pioggia di fior» (IV, 42). Una dettagliata rappresentazione floreale e arborea, che si rifà al modello classico ovidiano (*Met.*, XIV, 623-643) è quella che Giovanni **Boccaccio** presenta in *Commedia delle Ninfe fiorentine* (1341-42; 26). Vi si narra delle bellezze naturali e artificiali dei giardini e delle terre curate dalla dea Pomona e da Vertumno, in un contesto di virtuosa allegoria erotica. Il fiore è associato alla festa, alla gioventù, nel poemetto inglese anonimo *La foglia e il fiore* (sec. XIV). La vicenda si incentra sugli intrattenimenti nel bosco di due brigate di creature misteriose, che si dividono in seguaci della Foglia e del Fiore. Questi ultimi sono afflitti dalla calura eccessiva e da violenti scrosci di pioggia, mentre i primi se ne stanno al riparo di un alloro. Terminato il temporale, i servitori della foglia, che sono freschi e asciutti, offrono ospitalità ai seguaci del Fiore, fradici e coperti di vesciche. Alla fine, una dama spiega il significato allegorico della visione: la regina della Foglia è Diana e Flora la regina dei Fiori e le loro due corti sono composte unicamente da spettri: gli spettri delle vergini, degli amanti e dei cavalieri seguono Diana, mentre la schiera di Flora è composta dagli oziosi che amano giocare sui prati.

11. Il grande passaggio dalla simbologia del *locus* floreale dal Medioevo al Rinascimento, è proprio nella riscoperta del mito pagano, lontano dall'eden classico e vicino all'Arcadia. Nella *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) di Francesco **Colonna**, viene descritto il trionfo di Vertumno e Pomona, ovvero della terra ferace, regolata dalle stagioni, e sottoposta alle forze di Eros. Il testo è costellato di continui richiami alla sapiente coltivazione della terra, al felice connubio tra artificio e natura nel rispetto del transito delle stagioni. Il trionfo di Vertumno e Pomona è appunto il trionfo dei prodotti della terra: Vertumno ha il grembo pieno di «odoriferi e spettatissimi fiori» e Pomona nelle mani tiene una cornucopia di fiori e frutti e foglie. Ninfe e fanciulle inghirlandate di fiori attorniano un'ara, rivestita di fiori e di frutta e sorreggente una cupola floreale, dove si erge Priapo. Nel poemetto *Il cardo e la rosa* (1503) di William **Dunbar**, il modello della contesa floreale viene assunto in senso parodico e giocoso e il gioco floreale viene piegato a puri scopi decorativi. Nei *Blasoni* di Pierre de **Ronsard**, il quale enuncia il celebre verso «*Poème est une fleur*», la poesia diviene un teatro galante, in cui immagini e figure sono metafore orticolo-floreali. In *L'amante resuscitato dalla morte d'amore* (1555) il «*bouquet*» composito simboleggia il legame tra corpo femminile e blasone floreale; nel sonetto *Folâtries* (1587), le bianche nudità

della donna si legano a immagini floreali. Il tema del fiore collegato alla sfera della sensualità e del piacere torna in un altro autore dell'epoca, **Guy de Tours**, nel poemetto *Louange du pré de son Anne*, in cui il sesso femminile trova una metaforizzazione vegetale. La morbida altura che cattura i desideri dell'uomo diventa un prato fiorito, rallegrato da mille fiori (vv. 1-2; 103-105; 108-112). Il sonetto *La may*, contenuto in *Sospiri amorosi* (1583) di **Béroalde de Verville**, gioca sull'ambivalenza del termine, che rimanda al mese fiorito della primavera, ma anche al robusto albero inghirlandato che per tradizione si piantava il primo maggio e, quindi, metaforicamente, al sesso maschile. Sulla fioritura come allegoria amorosa torna il poema *La regina delle fate* (1590) di Edmund **Spenser**, in cui il fiore è associato alla sensualità. La «*Bower of Bliss*» (Pergola del Piacere) è la dimora di Acrasia (II, 5), adorna di tutte le bellezze dell'«*orgoglio di Flora*» («*Floraes pride*») (II, 12), ma risulta frutto del prodotto artificiale e non naturale. Mentre l'arte ha dipinto sul cancello della Pergola di Acrasia la vicenda di un falso amore, nel Giardino di Adone gli amanti fedeli nascono dal suolo come fiori viventi (III, 6).

12. Nel quadro della visione della immutata perfezione del fiore si accampa la riflessione sulla transitorietà, sulla cognizione dello sfiorire, del mutare e del corrompersi, come nei *Sonetti* (1609) di William **Shakespeare**, in cui si parla dei «gigli che puzzano» (sonetto 94). L'opposizione è tra i fiori del giardino e i fiori di campo: sono i delicati fiori di giardino da difendere dalle erbacce che li fanno avvizzire e morire e puzzare. Nel *Sogno di una notte di mezza estate* (1595-96), il fiore viene utilizzato come strumento magico: l'incantesimo col quale viene legata Titania è provocato dal succo di un fiore che viene tinto di rosso dal sangue d'amore di una Vestale. Cupido ha trafitto la donna col suo dardo e il fiorellino bianco di giglio si è tinto di sangue vivo: il succo di fiore viene così spremuto sulle ciglia di Titania, che s'innamora della prima persona che vede al suo risveglio. In *Amleto* (1603), i fiori sono organismi plurisimbolici e investono il livello della convenzione iconografica e del livello metaforico. Ofelia canta e prega servendosi dei fiori: il rosmarino simboleggia il buon ricordo, le viole sono i fiori dei pensieri, insieme alle violaciocche e ai finocchi, mentre la ruta è per gli amanti, ma anche erba di tristezza che le richiama alla mente la morte del padre. La stessa morte di Ofelia, in mezzo ai fiori, sarà un *topos* letterario di grande fortuna: i fiori divengono paesaggio della morte per acqua, tra richiami al biancore e all'oscurità. In *Pene d'amor perdute* (1594-95) compare una iconografia topica della primavera, soprattutto nelle specie selvatiche dei fiori: margherita, viola, ciclamino, iris, ranuncolo, anemone, giglio, biancospino (V, 2). Si tratta di una recita della metafora arcadica, in cui si assiste alla sostituzione del *topos* medievale del contrasto floreale con quello dello scontro dei fiori come scontro di significati. L'impatto dei fiori selvatici, ibridi, provenienti dal Nuovo Mondo, stimola una riflessione sul problema della natura lussureggiante. Per Perdita ne *Il racconto d'inverno* (1610-11), i garofani selvatici sono bastardi e nella creazione vi è qualcosa di innaturale. Il colore è un pericolo che proviene dal paganesimo e dai nuovi mondi selvaggi contro la castità, la purezza del giardino fiorito tradizionale.

13. Nella lirica secentesca, la tematica dei fiori si orienta verso il mondo della donna elegante, compare spesso in relazione agli oggetti di cui la dama si circonda, nelle varianti tematiche del fiore caduto dal capo della donna (son. IV delle *Rime*, 1621, di **Campeggi**; son. *Splendea d'alta finestra il viso adorno*, in *Rime*, 1601, di Tommaso

Stigliani). L'immagine del fiore o del prato fiorito viene adoperata come accorgimento retorico in funzione di amplificazione iperbolica. La metafora dei «prati del cielo» compare nella *Lira* (1608) di Giambattista **Marino** (I, 79) e nel poema *Lo Stato rustico* (1607) di Gianvincenzo **Imperià**, in cui la somiglianza tra cielo e prato dà luogo a una gara, descritta con termini che si organizzano dentro lo schema della metafora continuata (il prato è «di bei fiori armato», II, 50; «fiorio di stelle [...] stelleggiò di fiori», X, 358). Il prato è il cielo e il cielo è il prato, in uno scambio continuo di attributi per cui stellato è il prato e fiorito di stelle il cielo (IX, 299). L'identificazione fiori-stelle ha conosciuto un largo impiego nella poesia del Seicento, come ad es. nello strambotto (6) *Si stellato di fior ride il terreno*, in *Rime* di Luigi **Tansillo**; o nel madrigale (71) *Stelle fiori del cielo*, nelle *Rime* (1605) di Stigliani.

14. Accanto alla dimensione allegorica e simbolica connessa ai fiori, prende corpo a partire dal sec. XVIII anche una letteratura di tipo scientifico-informativo, in testi come *Anatomia delle piante* (1671) di **Malpighi**, il primo trattato di anatomia vegetale, e la monumentale enciclopedia *Species plantarum* (1753) di **Linneo** (v. PIANTE). Si sviluppa l'erboristeria, attività che ha origine da un modello presente nella pittura dei disegnatori scientifici e degli illustratori dei trattati di botanica del XVI e XVIII secolo. Particolarmente importanti si rivelano i corredi iconografici dei vari trattati naturalistici, che divengono così ricchi repertori di piante e fiori, restituiti con un alto grado di fedeltà mimetica, come i *Generi delle piante* (1789) di **Laurent de Jussieu**. I fiori compaiono come ultima immagine naturale in *Clarissa* (1748) di Samuel **Richardson**: la protagonista farà incidere sulla bara, tra gli altri emblemi del tempo e dell'eternità, un giglio spezzato. I fiori avvizziti che compaiono nella prigione dei debitori, sottolineano una ulteriore tappa dell'itinerario della degradazione della protagonista: simboli di rimpianto e amarezza, essi si stagliano in una stanza dove ogni particolare allude al disfacimento e alla consunzione. Con le *Fantasticherie del passeggiatore solitario* (1772-78) di Jean Jacques **Rousseau**, inizia un consapevole trasbordare di generi: il descrittivismo informativo e scientifico viene messo in relazione con la descrizione dello stato d'animo individuale, che pone l'essere, l'emotività umana, in relazione con gli oggetti della natura (e quindi anche con i fiori). Il fiore è inteso come creatura isolata, e come partecipe al mistero cosmico: nell'ansia di abbracciare tutto il sistema della natura, trova posto l'osservazione rigorosa e l'isolamento del dettaglio floreale-botanico. Il gusto erboristico roussoiano ha un corrispettivo romanzesco in *Paolo e Virginia* (1788) di Bernardin de **Saint-Pierre**, una pastorale esotica che situa tematiche amorose in un ambiente silvano d'ambiente americano. Nelle Isole Felici dominano le felci, le piante preistoriche, e una messe di fiori esotici che vengono descritti e messi in comparazione con i fiori europei, con enfasi anche sul problema dell'edulità dei fiori esotici.

15. L'*herborisation* delle passeggiate roussoiane apre una nuova stagione di sensibilità floreale, che trova in poesia un fecondo terreno. I fiori, variamente presenti nella poesia dell'Ottocento con un ampio spettro simbolico, implicano un godimento da giardino dell'eden o divengono simboli della natura e del mistero cosmico. Il più famoso fiore del romanticismo è il misterioso fiore azzurro («die blaue Blume») del romanzo di **Novalis**, *Enrico di Ofterdingen* (1802), che simboleggia allo stesso tempo la poesia e il primordiale stato di natura, accessibile solo in sogno (Parte prima, cap. I). Il fiore rinvia a

un'età dell'oro, in cui gli animali, gli alberi e le rocce parlavano con gli uomini. In quest'ottica, il fiore è un *numen* protettivo, un elemento ineffabile e poetico che consente di tornare a quell'epoca. Samuel Taylor **Coleridge** allude alle genziane («*Flowers of loveliest blue*») in *Inno al levarsi del sole nella valle di Chamouni*; mentre in *Il ricordo* (1802), rievoca la leggenda del miosotide, o non-ti-scordar-di-me. Nella lirica *Gli asfodeli* di William **Wordsworth** si evidenzia una corrispondenza tra fiori e astri: il poeta paragona gli «aurei» asfodeli alle stelle che brillano per la via lattea. Mentre egli cammina per la campagna vede brillare sui prati un immenso stuolo di asfodeli. Esiste una simbiosi tra l'errare e i fiori, una complementarità: luogo deputato alle apparizioni di fiori è la campagna. Poiché il poeta trova che non vi sia nulla di più festoso e gaio degli asfodeli, al suo ritorno nella camera rievoca la gioia della loro apparizione. Il motivo dei «*daffodils*» torna in un passo di *Bisbigli di immortalità* di Thomas Stearns **Eliot**. Nel panorama dei simboli floreali un posto importante ha *La ginestra o il fiore del deserto* (1836) di Giacomo **Leopardi**. Fiore pioniere che colonizza le pendici del vulcano, sopra ceneri infeconde e materiali ruinosi, la ginestra emblemizza la condizione autentica dell'uomo di fronte al divenire sterminatore e formidabile radice di male. Nel simbolo del fiore che spande il suo profumo sui «deserti» del nulla, il tema della grandezza e della commiserazione dei danni altrui si lega al motivo dell'alleanza umana contro l'empia natura. I fiori vengono associati al tema della morte in *Il mietitore e i fiori* di Henry Wadsworth **Longfellow** (in *Voci della notte*, 1839), allegoria mortuaria in cui la morte, sotto veste di angelo, visita la terra e coglie i fiori più teneri per trapiantarli nel paese del cielo. In un'altra sua lirica, *Fiori*, invece, torna il motivo dell'associazione tra fiori e stelle. Nel componimento *Fine di settembre* (1847) di Sandor **Petőfi**, la fioritura tardiva («Fioriscono ancora nella valle i fiori del giardino»), che è in contrasto con le prime nevi sui monti, allude alla giovinezza del poeta che sente tuttavia l'approssimarsi della morte e dell'oblio. Nel poemetto *Maud* (1855) di Alfred **Tennyson** torna il motivo della simbiosi tra donna e fiore, ma in una complementarità funebre: il giardino è il luogo deputato del ricordo, in cui il poeta invoca la sua amata Lena (I, 22). Il titolo del capolavoro di Charles **Baudelaire**, *I fiori del male* (1857, 1861) chiama in causa una serie di elementi dalla connotazione non sempre positiva. Al poeta interessa il fiore reciso, asportato, estraniato dal contorno vegetale della natura, un elemento che contiene le premesse apparenti, simboliche di un movimento ascensionale di uno slancio potenziale e d'offerta. La simbologia è connessa alla paura della dissipazione vitale e del fallimento artistico ed esistenziale: allude al fiore che dovrebbe sbocciare, dotato di un valore artistico positivo (*Armonia della sera*), oppure richiama il fiore che spande il suo profumo contro voglia, ma lo spande per consolarsi del rischio dell'impotenza creativa e dell'oscurità (*La scalogna*). Proprio in quanto elemento naturale disgiunto dalla natura, il fiore diventa adatto a simboleggiare l'idea stessa della poesia come valore supremo: «la poésie [...] comme une rare fleur!» (*L'anima del vino*). I fiori sono oggetti che paiono lavorati dall'arte: inutili e ornamentali come l'arte stessa, sono manufatti strani e rari e, perciò, possono figurare recisi in quadri festosi o malinconici (*Il rinnegamento di San Pietro*; *Il vino degli straccivendoli*), oppure adornare di sé camere irreali ed esotiche (*L'invito al viaggio*), oppure sono simboli immateriali del ricordo (*L'ideale*; *Un fantasma*), o alludere a una vitalità oscura sentita come sessuale e femminile (*Un viaggio a Citera*).

16. Una florealità ambigua, esotica e malsana domina anche il panorama del romanzo ottocentesco, in cui si assiste a un capovolgimento di quella che era l'arcadia elisabettiana. Nel racconto *La figlia di Rappaccini*, in *Muschi di un vecchio presbitero* (1846) di Nathaniel **Hawthorne**, i fiori sono allegorie di supporto del tema del giardino: esso, ricco e lussureggiante, nasconde la farmacopea che avvelena i fiori. La scelta dell'erborista Rappaccini è fortemente emblematica per quel che riguarda le implicazioni dei fiori e del regno vegetale. I fiori nascondono oscurità e veleno: la contaminazione è associata al peccato che priva l'uomo di qualunque riscatto. Ne *La fiera delle vanità* (1847-48) di William **Thackeray**, torna il motivo del «bower», del verziere, ossia il recesso del giardino vittoriano, lontano dagli strepiti della *wilderness* o dalla scena della città, un rifugio nel *landscape* pittoresco. Nel testo c'è un'opposizione continua tra il fiore che sfida il sole e il fiore che, timidamente, lo teme, anche a livello metaforico per indicare i tratti denotativi e connotativi delle due donne protagoniste. L'addomesticamento dei fiori è il tratto simbolico che mostra una visione alternativa alla *wilderness*, relativa soprattutto alle colonie americane, mentre l'Europa offre una visione contemplativa, sensoriale. La similitudine tra mondo botanico e mondo umano, complice l'azione del vento che trasporta i semi, si trova ne *Il mulino sulla Floss* (1860) di George **Eliot**. Il paragone è tra il seme spirituale («*spiritual seeds*») di Mr. Tulliver e certi fenomeni del mondo vegetale, sensibile alle sollecitazioni del vento (libro IV, cap. 1). Tassonomie floreali improbabili e meravigliose, come i fiori parlanti, compaiono in *Attraverso lo specchio* (1871) di Lewis **Carroll**. I fiori raggiungono il massimo di implicazione con i livelli di realtà: il fiore è umano, si comporta vanitosamente come gli esseri umani, ma opera nella convenzione di un codice floreale, di un linguaggio dei fiori, al quale Alice si deve adeguare per comunicare. In *Bouvard e Pécuchet* (1881) di Gustave **Flaubert**, i due protagonisti compiono caotici esperimenti sui fiori. Dopo l'esperienza fallimentare della coltivazione dei frutti, i due, come «artisti» all'opera, decidono di intraprendere qualcosa di totalmente improduttivo: la coltivazione dei fiori. Ma Pécuchet pianta i fiori in maniera sbagliata, posiziona le viole al sole e le passiflore all'ombra, mescola girasoli e pagode, fornisce eccessivo nutrimento ai giacinti o annaffia in modo disordinato i gigli. Gli ospiti borghesi si domandano a cosa possa mai servire questo giardino obbrobrioso e Bouvard risponde che a lui non importa niente dei frutti. La necessità di scegliere ad ogni costo tra fiori e frutti è la falsa antinomia del mondo descritto da Flaubert, diviso tra gretti e rapaci borghesi e raffinati, inutili esteti. La coltivazione dei fiori simboleggia dunque un allontanamento dalla natura attraverso l'artificio: e i mostruosi coltivi di Pécuchet, che vengono distrutti da un enorme falò, si presentano come un corrispettivo metaforico dell'opera d'arte moderna. In *Il fiore rosso* (1883) di Vsevolod Michailovič **Garšin**, il papavero diventa simbolo del sacrificio che l'uomo deve compiere per riscattarsi dal male. Il protagonista, un pazzo idealista rinchiuso in un manicomio, immagina che in quel fiore sia concentrato tutto il male del mondo e si sacrifica portandolo con sé nella tomba. Nel *Monaco nero* (1894) di Anton **Čechov**, il filosofo Kövrin, ai primi segni della malattia, si reca in campagna, ospite di amici. Le prime pagine sono occupate dalla descrizione del frutteto dove egli ha passato la sua infanzia: è un giardino di fiori e di frutti, che produce bellezza e utilità ed è una sorgente di vita.

17. Nel giardino Paradou, descritto in *La colpa dell'abate Mouret* (1875) di Émile **Zola**, i fiori hanno una ambiguità

metaforica: da un lato richiamano la vita spontanea nella libertà naturale, che simboleggia quella del paradiso terrestre, agli albori del genere umano; dall'altro, vengono associati alla sensualità e alla cupidine nella visione della natura come deposito oscuro del male. Albine, sedotta e violata come un fiore tra i fiori dall'abate Serge, muore d'amore tra i fiori, come una pianta senz'acqua, perché il prete, riscossosi dal peccato, si allontana dal giardino. Il romanzo è caratterizzato dalla tecnica del catalogo e da una accumulazione nominalistica: Zola semina nella pagina fiori di tutti i tipi ammucchiandoli caoticamente per paura di tralasciarne uno solo, portando così agli estremi una tendenza enciclopedistica e classificatoria già presente nel romanzo flaubertiano. Il distacco verso tutto ciò che è borghese e produttivo e quindi volgare diventa il criterio di scelta di vita e di arte di Des Esseintes, l'aristocratico protagonista de *Controcorrente* (1884) di Joris-Karl **Huysman**. Nel suo grande laboratorio floreale, egli ordina i suoi fiori come in un museo (cap. VIII). Dal fiore autentico, egli passa al simulacro, al fiore prodotto con stoffe preziose, capolavoro dell'artificio. In base al principio che «i fiori naturali imitano i fiori falsi», egli crea la serra, in cui raccoglie e accumula tutti gli esemplari di fiori più strani ed esotici, alla ricerca del «capolavoro della falsità». La sfilata di questi mostri floreali, che sembrano malati di lebbra o di ulcera, rimanda all'inestricabile confusione tra arte e vita, tra spontaneità e artificio, tipica dell'opera d'arte decadente. I fiori carnivori dai colori intensi e dai profumi violenti de *Il giardino dei supplizi* (1899) di Octave **Mirbeau** fanno da sfondo e sono elementi di narrazione di stragi e carneficine, tormenti e torture. Sono rari fiori mostruosi fortemente olezzanti, esotici e paradossali, che crescono in un angolo cupo e allo stesso tempo soave del bagno penale di Canton; non si limitano a provocare incubi angosciosi, ma sono la cornice adatta e partecipa a efferate torture. Fantasie di supplizi in ambienti floreali si ritrovano anche ne *Il giardino di Berenice* (1891) Maurice **Barrès** e nella *La principessa dei gigli rossi* (1894) di **Lorrain**.

18. L'assimilazione tra le bellezza floreale e quella femminile si ripropone in Guido **Gozzano** nella figura dei «fiori alle finestre». Giocando sul rimpianto del mondo cortese-cavalleresco, il poeta allude ai fiori ai balconi di oggi che sostituiscono le dame del passato le quali protendevano dalle finestre grandi capigliature di «garofani bianchi rossi gialli» (*Gareccio*, 1905). La tradizionale associazione tra femminile e floreale, passando dai modelli stilistici del preraffaellismo al medievismo di «maniera» dell'*Isotteo* (1886) di Gabriele **D'Annunzio** e attraverso le fanciulle-fiore («*Blumenmädchen*») del *Parsifal* (1882) di Richard **Wagner** (atto II), perviene alle fanciulle in fiore («*jeunes filles en fleur*») proustiane. Ne *I Guermantes* (1920) di Marcel **Proust**, l'osmosi fiori-fanciulle trova nell'indolente ondeggiare davanti ai davanzi una cifra simbolica della vanità dell'esporsi, dell'autocompiacimento del mostrarsi. Nella conversazione tra la principessa di Parma e la duchessa di Guermantes si allude, attraverso la metafora dei fiori che celebrano il matrimonio per procura per mezzo degli insetti, alla sorte delle fanciulle che è quella di essere come fiori seducenti e fertili. L'attenzione per il ruolo sessuale degli insetti all'interno del mondo botanico si fonda su uno sconfinamento reciproco dei regni umano e vegetale, ma è l'elemento aereo che opera l'unione. Le potenzialità erotiche e riproduttive sono potenziate dal vento che crea un effetto di reciprocità tra attivo e passivo, tra maschile e femminile. Nella intera *Ricerca del tempo perduto* (1913-27) proustiana la struttura del fiorito è ricchezza di

significato: ogni fiore suggerisce precise sensazioni attraverso il colore (il violetto della seduzione, il rosso della sensualità, il blu della spiritualità), la struttura (la disseminazione puntillistica dei lillà, la soffice pluralità dei biancospini, i grappoli floreali delle serre) e la sostanza (la polpa della magnolia, la tenerezza della violetta, la setosità del geranio, la dolcezza torbida della rosa). Il tema floreale si congiunge a quello carnale. Non solo i personaggi vengono caratterizzati da fiori (i bouquets invertiti di Legrandin, la serra di Madame Swann, i crisantemi, le orchidee di Madame de Guermantes), ma i fiori sono lo strumento metaforico preferito da Proust per sottolineare una sensualità impudica, ovvero un organo sessuale, una parte del corpo, o per sottolineare una generica allusione sensuale (i fiori della consumazione sessuale, come i gerani a foglia multipla di Albertine). I motivi floreali servono anche per creare sfondi paesaggistici o decorativi (si pensi al giardino di Combray o ai biancospini delle passeggiate familiari). Per lo scrittore, la Normandia è un immenso parco all'inglese, le foreste sono quelle delle immense aiuole e i fiori compongono delle vere selve, in una confusione di confini tra l'ordinato e il selvatico, e di commistioni metaforiche, tra essere e sembrare, in cui i fiori stessi somigliano alle cose ricreate artisticamente, come gli ornamenti di bronzo o di metallo prezioso.

19. Giovanni **Pascoli**, che rimproverava **Leopardi** per il «mazzolin di rose e di viole» de *Il sabato del villaggio* (1828-30), avvertendo che i due fiori crescono in stagioni diverse, ed esortava a dare il proprio nome alle cose, alberi, uccelli, fiori, avendo come fine quello di rinnovare il linguaggio poetico, ha scritto numerose liriche sui fiori: *Viole d'inverno*; *Rosa di macchia*; *I gigli*, in *Myrica* (1891). Nella celebre lirica *Il gelsomino notturno* (in *Canti di Castelveccchio*, 1903), il fiore si carica di un complesso simbolismo sessuale, connesso al motivo della fecondità nuziale: c'è l'allusione alla nuova vita che si è dischiusa nel grembo della sposa (la poesia fu scritta per le nozze di un amico). I fiori si schiudono mentre il poeta è immerso in pensieri luttuosi, il loro invitante e seducente profumo assomiglia vagamente a quello delle fragole rosse. Trascorsa la notte, i petali del fiore si chiudono e covano dentro «l'urna molle e segreta» una sorta di inesprimibile felicità. Un'esplosione floreale è quella delineata ne *L'asfodelo* (in *Alcyone*, 1903) di Gabriele **D'Annunzio**. La nominazione floreale prende spunto dalla tenzone poetica tra Glauco e Derbe, in cui si precisano nomi di piante e fioriture: lo stesso ritmo cumulativo precisa la poderosa erudizione botanica del testo, in cui si sovrappongono la dimensione metaforica e quella descrittivo-naturalistica, il nomenclatorio e il letterario. Guillaume **Apollinaire**, in *Calligrammi* (1918), ricorre a ideogrammi a forma di fiore, riprendendo una tradizione rinascimentale di gusto iconico. Si tratta di componimenti in cui veniva usato il simbolo del fiore in forma di calligramma: le lettere che compongono il nome dell'encomiato sono iscritte sui petali, il cui profilo è tracciato dai versi e serve a indicare l'ordine progressivo di lettura. L'insegna del fiore in Apollinaire perde il carattere encomiastico dei carmi medievali, per farsi portatore di significati erotici.

20. I fiori sono metafore del femminile in *Il fiore oscuro* (1913) di John **Galsworthy**. La donna acquista tratti denotativi dei fiori oppure ama esprimersi attraverso segnali floreali. Il fiore è misteriosa forza biologica ed energia in *Donne innamorate* (1921) di David Herbert **Lawrence**, in cui domina il dualismo sessuale del fiore descritto soprattutto nella sua anatomia (cap. III).

L'energia oscura e il biologismo ancestrale dell'uomo delle sue pulsioni sessuali vengono metaforizzate nel paesaggio, con allusione al mito della rigenerazione di Afrodite dalla corruzione e trasmutazione dei fiori. I fiori sono oggetti psico-emotivi che simboleggiano la vita del corpo, ma valgono anche come metafore di morte, di cessazione di azioni biologiche, come ne *L'amante di Lady Chatterley* (1928) di Lawrence, in cui l'avanzamento industriale-siderurgico segna metaforicamente la morte dei fiori e del sesso. L'importanza della nomenclatura botanica sta alla base dell'episodio raccontato da Lawrence in *Luoghi etruschi* (1985, postumo): un giovane contadino, interrogato dallo scrittore sul nome comune dell'asfodelo, se la cava dicendo che è soltanto un fiore dal cattivo odore (cap. I). La filatrice di Paul Valéry, assorbita dal ritmo monotono e ripetitivo della ruota del filato, reclina il piccolo capo in una abbondanza di fiori: «*tant de fleurs*» (*La filatrice*). I fiori hanno uno spazio privilegiato nell'opera di Attilio Bertolucci, da *La capanna indiana* (1951) a *Sirio* (1929) al *Viaggio d'inverno* (1971). Rose, viole, gaggie e garofani sono simboli costanti della grazia femminile e della poesia domestica. Non soltanto i versi del poeta mostrano l'umanità sotto spoglie vegetali e floreali (*I pescatori*; *Incompiuta*; *Dove i tigli fioriscono nel mese nottambulo*), ma gli elementi antropomorfizzati mostrano una simbiosi di regno umano e floreale. La poesia di Bertolucci è disseminata di donne-fiore, che rimandano alle *filles-fleurs* proustiane: le descrizioni femminili sono esplicitamente sostenute da immagini floreali (*La fidanzata*; *E viene un tempo*; *Due stagioni a Parma*) e su tutte domina la metafora dei «fiori di carne» per sottolineare l'aura di tumescenza sensuale (*Risveglio*; *Rivolgendosi alla propria anima*; *Farfalle esitanti e presagi*; *Sciopero*). Ma soprattutto, il motivo floreale segna nella poesia bertolucciana il malinconico sperpero della propria vita e gli stessi fiori simboleggiano l'im maturità e la precocità indifesa della giovinezza e sottolineano la nevrosi dell'abbandono (*O bruna violetta*; *Le viole*), fino a rovesciarsi in un doppio antinomico: è il tempo che passa e la stagione che s'allontana che dividono il poeta dai suoi amati fiori (*Per un bel giorno*).

21. In ambito musicale, la *Traviata* (1853) di Giuseppe Verdi rese popolare il fiore della camelia, simbolo della vita stroncata della protagonista Violetta. Nel testo originale di Alexandre Dumas, *La signora dalle camelie* (1848), la protagonista Marguerite Gautier era identificata con il fiore ed era solita portare la camelia bianca per venticinque giorni al mese e quella rossa negli altri cinque. Si ricordi il celebre «valzer dei fiori» nella suite sinfonica dello *Schiaccianoci* (*Casse-Noisette*) di Čajkovskij. I fiori sono evocati come simboli del desiderio di morte nell'aria «Amici fiori» in *Suor Angelica* (1918) di Giacomo Puccini.

22. A parte le ovvie apparizioni come motivo decorativo, i fiori nel cinema hanno fornito spunti per alcune significative scene. La scena finale di *Luci della città* (1931) di Charlie Chaplin si svolge all'esterno di un negozio di fiori. Quando la fioraia getta i fiori appassiti in un rigagnolo, il vagabondo si china a raccoglierne uno mettendoselo all'occhiello. Commossa dal gesto, la fioraia gli dona una rosa fresca e lo vede andare via sorridendo fra le lacrime. A volte i fiori rari funzionano da metafora della raffinatezza intellettuale, come le orchidee collezionate da Nero Wolfe. Sul personaggio creato da Rex Stout sono stati ricavati dieci lungometraggi italiani con Tino Buazzelli e Paolo Ferrari, per la regia di Giuliana Berlinguer (1975-77). Da ricordare anche *La sequenza del fiore di carta* di Pier Paolo Pasolini, episodio di *Amore e rab-*

bia (1968). Il film è la storia di uno svagato individuo che attraversa giocosamente una strada di Roma con un fiore di carta in mano. Dall'alto dei cieli, la voce di Dio gli rimprovera la sua innocenza, punendolo perché non si accorge delle disgrazie del mondo. La raffinata sequenza dell'appassire di un fiore compare nei titoli di testa del film *L'età dell'innocenza* (1993) di Martin Scorsese, dall'omonimo romanzo di Edith Wharton. Per indicare la perdita dell'innocenza della protagonista, la contessa Olenska, causata dalle amare vicissitudini della propria vita travagliata, e insieme della classe sociale cui appartiene, l'alta borghesia della New York di inizio Novecento, il regista fa apparire i titoli di testa davanti a un fiore che lentamente, ma inesorabilmente, si apre perdendo la sua freschezza. Il film *Pane e tulipani* (1999) di Silvio Soldini, con Bruno Ganz, racconta la storia di Rosalba, una casalinga insoddisfatta, che cambia involontariamente vita, lavorando in un negozio di fiori. I tulipani sul tavolo di casa diventano il simbolo di una rinnovata speranza e gioia di vivere.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Antologia Palatina* (ca. sec. XI); *Bhagavatapurāna* (sec. X); *Cantare di Fiorio e Biancifiore* (sec. XIII); *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.); *Codice di Giuliana Anicia* (512 d.C.); *Conflictus rose et viole* (sec. XIII); *Disputatio roxe et viole* (sec. XIII); *Erbario Carrarese* (secc. XV-XVI); *Floire et Blanceflor* (1160); *Floris and Blancheflour* (secc. XII-XIII); *Inni omerici* (secc. VIII-VI a.C.); *Isaia* (sec. VIII a.C.); *La foglia e il fiore* (*Flower and the Leaf*, sec. XIV); *Numeri* (secc. V-IV a.C.); *Osea* (sec. VIII a.C.); *Salmi* (secc. X-II a.C.).

Apollinaire, G., *Calligrammi* (*Calligrammes*, 1918); Arcimboldi, *Flora*, pittura (1589); Arcimboldi, *Primavera*, pittura (1573); Barrès, M., *Il giardino di Berenice* (*Jardin de Berenice*, 1891); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857); Berlinguer, G., *Nero Wolfe*, televisione (1975-77); Béroalde de Verville, *La may in Sospiri amorosi* (*Soupirs amoureux*, 1583); Bertolucci, A., *La capanna indiana* (1951); Bertolucci, A., *Sirio* (1929); Bertolucci, A., *Viaggio d'inverno* (1971); Boccaccio, G., *Commedia delle ninfe fiorentine* (1341-42); Bonvesin de la Riva, *Disputa fra la rosa e la viola* (sec. XII); Botticelli, F., *La primavera*, pittura (1478); Bruegel, J. il Vecchio, *Vaso di fiori con gioiello*, pittura (1606); Čajkovskij, P.I., *Schiaccianoci*, musica (*Casse-noisettes*, 1892); Campeggi, R., *Rime* (1621); Carroll, L., *Attraverso lo specchio* (*Through the Looking-glass*, 1871); Čechov, A., *Monaco nero* (1894); Chaplin, C., *Luci della città*, cinema (*City Lights*, 1931); Coleridge, S.T., *Il ricordo* (*The Keenepake*, 1802); Coleridge, S.T., *Inno al levarsi del sole nella valle di Chamouni* (*Hymn before Sunrise, in the Vale of Chamouni*, 1802); Colonna, F., *Hypnerotomachia Poliphili* (1499); D'Annunzio, G., *Isottee* (1886); D'Annunzio, G., *L'asfodelo in Alcione* (1903); Dante Alighieri, *Il fiore* (sec. XIII; edito 1881); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Per una ghirlandetta in Rime* (1293-96); Dioscoride, *De Materia Medica* (sec. I d.C.); Dumas, A. (figlio), *La Signora delle camelie* (*La Dame aux camélias*, 1848); Dunbar, W., *Il cardo e la rosa* (*The Thistle and the Rose*, 1503); Eliot, T.S., *Il mulino sulla Floss* (*The Mill on the Floss*, 1860); Eliot, T.S., *Bisbigli d'immortalità* (*Whisper of Immortality*, av. 1965); Flaubert, G., *Bouvard e Pécuchet* (*Bouvard et Pécuchet*, 1881, postumo); Galsworthy, J., *Il fiore oscuro* (*The Dark Flower*, 1913); Garšin, V.M., *Il fiore rosso* (1883); Giamblico, *I misteri* (*De Mysteriis*, sec. II d.C.); Gozzano, G., *Garzino* (1905); Guy de Tours, *Elogio al prato della sua Anna* (*Louange du pré de son Anne*, sec. XVI); Hawthorne, N., *La figlia di Rappaccini* (*Rappaccini's Daughter*) in *Muschi di un vecchio presbitero* (*Mosses from an Old Manse*, 1846); Huysmans, J.-K., *Controcorrente* (*A rebours*, 1884); Ibn Botlan, *Tacuina sanitatis* (sec. XI); Igino, *Fabulae* (sec. I a.C.); Imperial, G., *Lo Stato rustico* (1607); Laurent de Jussieu, A., *Generi delle piante disposti secondo gli ordini naturali* (*Genera plantarum secundum ordines naturales disposita*, 1789); Lawrence, D.H., *Luoghi etruschi* (*Etruscan Places*, 1985, postumo); Lawrence, D.H., *Donne innamorate* (*Women in Love*, 1920); Lawrence, D.H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928); Leopardi, G., *Il sabato del villaggio*

(1828-30); Leopardi, G., *La ginestra o il fiore del deserto* (1836); Linneo, *Species plantarum* (1753); Longfellow, H.W., *Fiori* (Flowers), in *Voci della notte* (Voices of the night, 1839); Longfellow, H.W., *Il mietitore e i fiori* (The Reaper and the Flowers) in *Voci della notte* (Voices of the Night, 1839); Lorrain, J., *La principessa dei gigli rossi* (Princesse aux lys rouges, 1894); Macrobio, A.T., *Saturnali* (Saturnaliorum convivium, sec. V); Malpighi, M., *Anatomia delle piante* (Anatomes plantarum idea, 1671); Marino, G.B., *Adone* (1623); Marino, G.B., *La lira* (1608); Meleagro, *Ghirlanda* in *Antologia Palatina* (sec. I a.C.); Mirbeau, O., *Il giardino dei supplizi* (Le jardin des supplices, 1899); Nonno di Panopoli, *Dionisiache* (V sec.); Novalis, *Enrico di Ofterdingen* (Heinrich von Ofterdingen, 1802); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *Fasti* (8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (Metamorphoseon libri, ca. 3-8 d.C.); Pascoli, G., *Canti di Castelvecchio* (1903); Pascoli, G., *Myricae* (1891); Pasolini, P.P. *La sequenza del fiore di carta in Amore e rabbia*, cinema (1968); Pausania, *Periegesi della Grecia* (160 d.C.); Petöfi, S., *Fine di settembre* (Szeptember végén, 1847); Petrarca, F., *Chiare, fresche e dolci acque* in *Canzoniere* (Rerum vulgarium fragmenta, 1374); Pier della Vigna, *Epistolario* (sec. XIII); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (Naturalis Historia, 77 d.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (À la recherche du temps perdu, 1913-27); Proust, M., *I Guerrieri* (Le côté de Guerrieri, 1920); Puccini, G., *Suor Angelica*, musica (1918; libretto di Forzano, G.); Richardson, S., *Clarissa* (Clarissa or the History of a Young Lady, 1748); Rinio, B., *Libro dei semplici* (Liber de simplicibus, 1419); Ronsard, P. de, *Blasoni* (Blasons, av. 1585); Ronsard, P. de, *Folleggiamenti* (Folâtries, 1587); Ronsard, P. de, *L'amante resuscitato dalla morte dell'amore* (L'Amant ressuscité de la mort d'Amour, 1555); Rousseau, J. J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario* (Les rêveries du promeneur solitaire, 1772-78); Saint-Pierre, B. de, *Paolo e Virginia* (Paul et Virginie, 1788); Scorsese, M., *L'età dell'innocenza*, cinema (The Age of Innocence, 1993); Sedulio Scoto, *Certamen rosae lilique* (sec. XI); Shakespeare, W., *Amleto* (Hamlet, 1600-01); Shakespeare, W., *Il racconto d'inverno* (The Winter's Tale, 1610-11); Shakespeare, W., *Pene d'amore perdute* (Love's Labour's Lost, 1594-95); Shakespeare, W., *Sogno di una notte di mezza estate* (A Midsummer Night's Dream, 1595-96); Shakespeare, W., *Sonetti* (Sonnets, 1609); Shakespeare, W., *Venere e Adone* (Venus and Adonis, 1593); Sofocle, *Edipo a Colono* (401 a.C., postumo); Soldini, S., *Pane e tulipani*, cinema (1999); Spenser, E., *La regina delle fate* (The Faerie Queene, 1590-96); Stigliani, T., *Splendea d'alta finestra il viso adorno* in *Rime* (1601); Stigliani, T., *Stelle fiori del cielo* in *Rime* (1605); Tansillo, L., *Sì stellato di fior ride il terreno* in *Rime* (av. 1568); Tennyson, A., *Maud* (1855); Teofrasto, *Storia delle piante* (secc. IV-III a.C.); Thackeray, W.M., *La fiera della vanità* (Vanity Fair, 1847-8); Valéry, P., *La filatrice* (La fileuse, av. 1945); Varone, M.T., *Sull'agricoltura* (De re rustica, 37 a.C.); Verdi, G., *La Traviata*, musica (1853); Virgilio Marone, P., *Eneide* (Aeneis, 29-19 a.C.); Wagner, R., *Parsifal*, musica (1882); Wharton, E., *L'età dell'innocenza* (The Age of Innocence, 1920); Wordsworth, W., *Gli asfodeli* (The Daffodils, 1875); Zola, E., *La colpa dell'abate Mouret* (La faute de l'Abbé Mouret, 1875).

■ ALTRE OPERE: Balzac, H. de, *Il giglio nella valle* (Le lys dans la vallée, 1839); Betteloni, V., *Crisantemi* (1903); Casson, L., *Esaltazione del fiore* (Exaltation de la fleur) in *Hellenic Studies* (1920); Da Verona, G., *Mimi Bluetie, fiore del mio giardino* (1916); Delille, J., *I giardini* (Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages, 1782); Desbordes-Valmore, M., *Poveri fiori* (Pauvres fleurs, 1839); García Lorca, F., *Donna Rosita nubile, o il linguaggio dei fiori* (1935); Gautier, T., *Smalti e cammei* (Emaux et camées, 1852); Gourmont, R. de, *Moritura*, in *Sixtine* (1890); Hugo, V., *Una volta* in *Contemplazioni* (Les contemplations, 1856); Huillard-Bréholles, A., *Vita e corrispondenza di Pier delle Vigne* (Vie et correspondance de Pierre de la Vigne, 1864); Keats, J., *Fancy* (1821); La Capria, R., *Fiori giapponesi* (1989); Lodoli, M., *I fiori* (1999); Lope de Vega, F., *I fiori di Don Giovanni* (Los Flores de don Juan, 1619); Maeterlinck, M., *Le serre calde* (Serres chaudes, 1889); Mansfield, K., *Festa in giardino* (The Garden Party, 1922); Neruda, P., *Canto generale* (Canto general, 1950); Neruda, P., *Ode ai fiori gialli* (Odes a unas flores amarillas, 1952); Nievo, I., *Il fiore d'eternità* (av. 1861); Pirandello, L., *L'uomo dal fiore in bocca* (1923); Queneau, R., *I fiori*

blu (Le fleurs bleues, 1965); Ramos, J. de Deus, *Campo di fiori* (Campo de flores, 1893); Rilke, R.M., *Ortensia azzurra* (Blaue Hortensie), *Ortensia rosa* (Rosa Hortensie), in *Nuove poesie* (Neue Gedichte, 1907-08); Swinburne, A.C., *Il giardino di Prosperina* (The Garden of Prosperine, 1866); Thoreau, H.D., *I boschi del Maine* (The Maine Woods, 1864); Tieck, L., *Il principe Zerbino ovvero il viaggio verso il Buon Gusto* (Prinz Zerbino oder Reise nach dem guten Geschmack, 1799).

■ BIBLIOGRAFIA: Bacchelli, R., *Il fiore della mirabilis*, Milano 1963; Biadene, L., *Contrasto della rosa e della viola*, in «Studi di filologia romanza», VII, 1899, pp. 99-131; Bigongiari, P., *Io dico: un fiore*, Firenze 1987; Brasiello, A., *I fiori: racconti e leggende*, Bologna 1961; Bunt, W. - Stearn, W.T., *The Art of Botanical Illustration*, Kew 1994; Cattabiani, A., *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano 1996; Combe, E., *Plant Lore of Shakespeare*, London 1878; Coppens, C., *L'empire de Flore: histoire et représentation des fleurs en Europe du 16. au 19. siècle*, Bruxelles 1996; Corti, M., *Il genere «disputatio» e la transcodificazione indolore di Bonvesin da la Riva*, in Id., *Il viaggio testuale*, Torino 1978, pp. 257-288; Curletto, S., *Finestre. Immagini letterarie di uno spazio perduto*, Pisa 2003, pp. 81-83; De Gubernatis, A., *La mythologie des plantes*, Paris 1878; *Fiorevolmente. Immagini di fiori e poesie*, a c. di Schneider, M. e Pizzetti, I., Roma 2003; *Floralia: florilegio delle collezioni fiorentine del Sei-Settecento*. Catalogo della Mostra (Firenze, 10 gennaio-10 aprile 1988), a c. di Mosco, M.-Rizzotto, M., Firenze 1988; Gibellini, P., *Fiori di carta*, in Id., *Logos e Mythos*, Firenze 1985, pp. 133-152; *Gli erbari medievali tra scienza simbolo magia*, Testi del VII Colloquio Medievale, Palermo 1990; Goody, J., *La cultura dei fiori*, Torino 1993; Hughes, *Fiori e insetti* (1986), a c. di Gardini, N., Milano 2000; *La letteratura e i giardini*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Verona-Garda, 2-5 ottobre 1985), Firenze 1987; Lanzani, A.A., *Le piante nella mitologia*, Milano 1982; Le Foll, J., *La peinture de fleurs*, Paris 1997; Lewis, C.S., *L'allegoria d'amore* (1936), Torino 1969; *Lirici marinisti*, a c. di G. Getto, Torino 1962; Lurker, M., *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici* (1987), Milano 1990, pp. 83-84; Masiola Rosini, R., *Interflora: il testo floreale con i suoi simboli e metafore nella lingua e nella letteratura inglese*, Trieste 1990; Meunier, C., *Le Jardin d'Hiver de Madame Swann*, Paris 1995; Olmi, G., *L'inventario del mondo*, Bologna 1992; Orlando, F., *Le costanti e le varianti*, Bologna 1983, pp. 260-269; *Poeti del Duecento*, a c. di G. Contini, Milano-Napoli 1960, vol. I, pp. 671-681; Pozzi, G., *La parola dipinta*, Milano 1981, pp. 132-142; Praz, M., *Fiori freschi*, Firenze, 1943; Praz, M., *Nomi di fiori*, in *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi sui rapporti letterari anglo-italiani*, Firenze 1962, pp. 415-428; Richard, J.-P., *Proust et le monde sensible*, Paris 1974, pp. 95-100; Taussig, M., *The Language of Flowers*, in «Critical Inquiry», XXX, 2003, pp. 98-131; Tongiorgi Tomasi, L.-Tosi, A., *Italian Botanical Art*, Firenze 2001; Wilson, A.L., *The «Blaue Blume». A New Dimension*, in «Germanic Review», XXXIV, 1959, pp. 50-58.

■ VOCI AFFINI: Alberi; Giardino; Narcisismo; Natura.

CRISTIANO SPILA

Firenze. 1. Della romana *Florentia* (il nome deriva forse dalla stagione in cui la città fu fondata: i *ludi floreales* in onore della dea Terra) non ci sono pervenute testimonianze letterarie tranne una citazione di **Tacito** (*Annales*, I, 79); nel corso dell'Alto Medioevo Firenze fu oggetto di racconti leggendari (la mitologica fondazione ad opera di Marte, la distruzione di Totila, la miracolosa ricostruzione voluta da Carlomagno), che verranno narrati da cronisti e poeti nei secoli successivi.

La presenza di Firenze nell'immaginario letterario prende avvio a metà del sec. XIII, quando la città, insieme ad una formidabile ascesa economica e politica, produce la scuola poetica dello «stilnovo», con cui assume la guida della cultura letteraria toscana ed italiana. La poetica intellettualistica e idealizzante degli stilnovisti esclude però una rappresentazione realistica della città: per **Lapo Gianni** (*Rime*, 4, sec. XIII) e **Gianni Alfani** (*Rime*, 35, sec. XIII) Firenze è solo il luogo ove risiede

l'amata lontana, lo stesso luogo nostalgicamente evocato, ma non descritto, da Guido **Cavalcanti** nella celebre *Balata dell'esilio* (ca. 1300); anche nella *Vita nuova* (1292-93) di **Dante** (la cui vicenda si svolge interamente a Firenze), la rappresentazione di vie, abitazioni, chiese è priva di qualsiasi concreta riconoscibilità. Nel frattempo i drammatici eventi politici e le lotte intestine tra Bianchi e Neri vanno segnando profondamente non solo il tessuto sociale, ma anche la sensibilità collettiva: ne danno testimonianza le Cronache e le storie che molti Fiorentini scrivono in questi anni, prima fra tutte la *Cronica* di Dino **Compagni** (m. 1324), colma di sdegno e di dolore «per gli orrori della città martoriata dalle lotte delle maledette parti fiorentine». La stessa visione, drammaticamente vissuta, della vita politica della città costituisce uno dei nuclei ispiratori fondamentali della *Divina Commedia*: Dante legge la storia fiorentina, di cui egli stesso è stato protagonista, come uno dei grandi e decisivi segni con cui interpretare il presente e il futuro della storia del mondo. Nell'*Inferno* gli incontri con Ciaccio (VI), Farinata (X), Brunetto Latini (XV) rivelano come la crisi di Firenze, con l'interdipendenza tra corruzione morale e frantumazione del tessuto politico e sociale, costituisca un emblema della decadenza dell'intero mondo; nel *Purgatorio* la violenza della polemica si mitiga nella pietà e nel rimpianto attraverso gli incontri con Belacqua (III), Guido del Duca (XIV) e Forese Donati (XXIII-XXIV); nel *Paradiso* Cacciaguida (nel capitale trittico dei canti XV-XVII) riassume due secoli di vita fiorentina come «exemplum» della decadenza dell'umanità intera, nella prospettiva escatologica di un riscatto universale a cui proprio l'opera del fiorentino Dante è chiamata a dare un contributo profetico fondamentale. Questo legame drammatico tra l'universalità dell'opera dantesca e Firenze è fissato una volta per tutte da **Boccaccio**, il cui *Trattatello in laude di Dante* (ca. 1355-70) vuole riscattare «l'iniquità fiorentina» nei confronti del suo poeta più grande. Del resto anche l'opera del Boccaccio (a partire dal suo ritorno in città nel 1341) si identifica interamente col mondo e il pubblico di Firenze. Se già i versi della *Commedia delle Ninfe fiorentine* (1341-42) e del *Ninfale fiesolano* (1345-46) raccontano vari episodi relativi alle origini leggendarie e mitologiche della città, la struttura stessa del *Decameron* (ca. 1349-53) è impensabile senza Firenze: le dimore e le strade devastate dalla peste, la Chiesa di Santa Maria Novella dove si riunisce «l'allegra brigata», la vicina campagna teatro del «novellare», costituiscono la «cornice» delle 100 novelle, quasi un terzo delle quali sono ambientate proprio a Firenze. La poetica realista del Boccaccio richiede la verosimiglianza dei luoghi, e quindi contrade, piazze, vie, chiese, conventi, palazzi, tutti veri e riconoscibili, costituiscono l'essenziale spazio narrativo per intrecciare intrighi d'amore, beffe e inganni; Firenze fornisce i luoghi e le occasioni per rappresentare quella varietà inesauribile degli scambi e rapporti sociali, che è uno dei nodi centrali della visione boccaccesca del mondo (ad esempio la bottega di Cisti dove può avvenire l'incontro con Geri e gli ambasciatori - VI, 2 o la Chiesa di S. Giovanni ove Maso del Saggio incontra casualmente Calandrino - VII, 3). Firenze è soprattutto il teatro ideale per le novelle delle beffe (ad esempio le quattro in cui la vittima è Calandrino) e dei motti di spirito (ben sei della quinta giornata): col Boccaccio prende corpo uno stereotipo di «fiorentinità», caratterizzato dal gusto per la satira e il dileggio, la prontezza per la battuta licenziosa e salace, la facilità nell'invenzione di storie. Nel frattempo, pur tra lotte interne e crisi politiche, Firenze espande quella potenza economica con cui nel se-

colo XV diverrà una delle più importanti città europee. Questo destino di grandezza è ben presto percepito dalla cultura cittadina e proiettato nell'immagine mitica della «renovatio Romae». È questo lo sfondo ideologico della *Cronica* di Giovanni **Villani** (m. 1348), il quale dichiara di aver deciso di scrivere la sua opera dopo un viaggio a Roma dove ha constatato come la città eterna stia «calando» mentre «monta» la potenza di Firenze; simbolo di questa eredità è il Battistero, che (secondo la leggenda raccontata dal Villani) è stato costruito sullo stesso luogo e con i materiali stessi di un famoso tempio di Marte edificato dai Romani; e non è certo un caso se dal XII al XV secolo il «bel San Giovanni» è il monumento centrale nell'iconografia della città. In questa direzione il destino di Firenze può essere addirittura identificato escatologicamente con la «città celeste» dell'*Apocalisse*. È quanto esplicitamente dichiara il **Savonarola**, che profetizza «l'ombelico dell'Italia» come nuova Gerusalemme del mondo; anche in questo caso la tradizione iconografica conferma il mito: nel celebre *Dante e il suo poema* (1465) di **Domenico di Michelino** l'immagine di Firenze rappresenta il Paradiso, e nella *Crocifissione mistica* (ca. 1497) di **Botticelli** l'evento sacro s'accampa sullo sfondo della città assolata, sorvolata dagli angeli che tengono lontane le nuvole dal suo cielo. La cultura dell'Umanesimo partecipa all'elaborazione del mito sviluppandolo in prospettive più laiche. Il testo esemplare è la *Lode della città di Firenze* (1404) di Leonardo **Bruni**, il quale esalta la funzionalità e la bellezza della struttura urbanistica, vista come il prodotto della perfezione nell'ordine sociale e politico; Firenze assume così nell'immaginario umanistico i tratti della «città ideale», che realizza la razionalità e l'armonia della misura platonica. Nel Rinascimento a questa idealizzazione contribuisce il **Bembo**, che nelle *Prose della volgar lingua* (1522) esalta la lingua fiorentina e la propone, attraverso l'opera del Petrarca e del Boccaccio, come modello ideale, come la lingua «più gentile e vaga» per la creazione poetica. Questa centralità di Firenze è dal **Vasari** estesa alle arti figurative: le sue celebri *Vite* vogliono dimostrare come la storia delle arti, rinate con Giotto e Cimabue, abbia raggiunto la sua perfezione con Michelangelo nella Firenze di Cosimo de' Medici. Anche chi fiorentino non è, come l'**Ariosto**, non può non riconoscere questa eccellenza della città, la bellezza del suo paesaggio, la ricchezza dei monumenti, delle piazze, dei ponti, che la rendono più grande della stessa Roma (*Rime*, I, XI). A questo processo di idealizzazione religiosa e culturale, **Machiavelli** accompagnò la riflessione politica; la tesi di fondo delle *Istorie fiorentine* (1520-25) è che Firenze, miracolosamente cresciuta sulle sue stesse sventure e divisioni, sia stata sul punto di realizzare, attraverso Lorenzo il Magnifico, la fondazione di uno stato moderno in Italia; la tensione drammatica del *Principe* (1532) è mossa proprio dal timore che la decadenza politica di Firenze possa far tramontare definitivamente quel progetto. Questa storica consapevolezza affiora anche ne *La mandragola* (ca. 1518) dove l'ambientazione fiorentina, oltre a ricalcare la tradizione delle novelle di beffa inaugurata dal Boccaccio, costituisce anche il realistico ritratto del «tempo presente che per tutto traligna da l'antica virtù».

2. La perdita dell'autonomia cittadina (1530), l'instaurarsi in Toscana di uno stato assoluto privo di autonomia politica e sotto l'influenza della dominazione spagnola, sottraggono a Firenze, per quasi due secoli, il suo ruolo centrale nella cultura italiana ed europea. Il risveglio dell'interesse per la città prende avvio solo nel '700, quando l'Italia acquista progressivamente importanza come meta

dei viaggi dell'aristocrazia e della nascente borghesia europea; l'immagine di Firenze recupera allora una sua originalità rispetto al richiamo e la fama di altre città italiane, come Venezia e Roma. Viaggiatori enciclopedici francesi come De **Brosses** (1740) e **Lalande** (1765) scoprono per primi la bellezza particolare del paesaggio della campagna fiorentina, mentre **Montesquieu** (1729) preferisce la misura e l'equilibrio del gotico fiorentino rispetto a quello d'oltralpe; Firenze è tappa obbligata del «Grand Tour» dei viaggiatori europei, tanto che **Goethe** sente il bisogno di giustificare la sua sosta frettolosa, preso com'era dalla furia di arrivare a Roma, vera meta del suo *Viaggio in Italia* (1828). È un viaggiatore italiano a fissare per primo le ragioni della riscoperta grandezza della città: Vittorio **Alfieri** racconta di aver recuperato la sua vocazione letteraria a Firenze, dove s'ode «l'amoroso e grande parlare» (*Rime*, CX), dove è viva la lezione dei grandi, da Michelangelo a Dante, da Galilei a Machiavelli (LX); Firenze è «l'attica Flora» indorata dal sole anche in inverno, è «l'Atene d'Italia» modello di bellezza di arte e natura (XLV). Sulla scia dell'Alfieri il **Foscolo** (prima nell'*Ortis* [1798] poi nei *Sepolcri* [1807]), individua nelle tombe della chiesa di Santa Croce l'emblema del glorioso passato della città e accentuando il motivo politico propone Firenze come esempio e sprone per chi voglia lottare per la libertà d'Italia; nelle *Grazie* (1803-22) il paesaggio e la storia letteraria dell'«Atene d'Italia» si trasfigurano in mito e sul poggio di Bellosguardo tre donne fiorentine fanno risorgere nella danza, nella poesia e nella musica l'incanto eterno dell'armonia delle Grazie. A questa immagine di una Firenze ellenizzante si ispirano del resto i contemporanei ritratti del **Fabre**, alla cui solenne compostezza fa da sfondo la città, immersa in un paesaggio arcadico senza tempo. La lettura «politica» della tradizione culturale fiorentina viene confermata e sviluppata in chiave liberale ed europea dal **Sismondi**: nella sua *Storia delle repubbliche italiane nel Medio Evo* (1809-18) la bellezza della città è interpretata come il frutto delle istituzioni comunali fiorentine, additate come vero e proprio incunabolo dell'Europa borghese e mercantile moderna. Durante il Risorgimento molti intellettuali stranieri indicano Firenze come simbolo della futura grandezza d'Italia: amica e corrispondente di Mazzini, Marie de **Flavigny** rievoca lo splendore degli artisti fiorentini e vi individua la sorgente di un'Italia modello di civiltà e libertà per l'intera Europa; Barrett **Browning**, dalle finestre della sua casa in via Romana a Firenze (*La finestra di Casa Guidi*, 1851) descrive ed esalta il fermento dei primi moti liberali italiani. Proprio del salotto di Casa Guidi i coniugi Elizabeth e Robert Browning fecero il luogo d'incontro prediletto dalla popolosa colonia degli «anglofiorentini»; nell'itinerario del Grand Tour, infatti, Firenze, con l'originalità della sua arte e la composta bellezza della sua campagna, corrispondeva perfettamente alle esigenze culturali snobistiche e razionalistiche dell'aristocrazia e borghesia inglesi; a partire da **Byron**, che nel quinto libro del *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (1818), dedicato all'Italia, celebra le tombe di Santa Croce e soprattutto il paesaggio della campagna fiorentina, «corno dell'abbondanza e della bellezza»; a Byron l'amico Samuel **Rogers** rimproverava la scarsa attenzione all'arte della città, che egli dal canto suo descrisse diffusamente nel poema *Italia* (1830) i cui versi, arricchiti dalle incisioni di **Turner**, diffusero ulteriormente in Inghilterra il mito di Firenze, la cui arte, nella sintesi tra bellezza delle forme e verità umana, poteva perfino sembrare superiore a quella della Grecia (Robert Browning, *Quadri antichi a Firenze* [1852]). Diversa la posizione del francese **Stendhal**, il quale se da

una parte ammira le bellezze della città (celebre l'episodio della declamazione dei *Sepolcri* foscoliani dopo la visita a Santa Croce), dall'altra vi rintraccia i segni premonitori dell'eccessiva razionalità dei Fiorentini, dal carattere «secco e senza passione» (*Roma, Napoli et Firenze*, 1817). È invece proprio con sensibilità romantica che un'altra francese, M.me de **Staël**, rappresenta la città: nel romanzo *Corinne, o l'Italia* (1807) gli scenari dell'innamoramento e della gloria letteraria della protagonista sono Roma e Napoli, ma la sua morte e l'ultimo disperato canto d'amore sono circondati, in malinconico contrasto, dallo splendore dei monumenti di Firenze. Del resto per gran parte dell'800 il gusto romantico europeo è attirato dall'ambiguità dell'arte fiorentina del '400 e '500, dietro la cui bellezza intravede i misteriosi intrighi della corte dei Medici, la violenza e le passioni delle lotte politiche: il poema *Savonarola* (1837) di **Lenau** è tutto percorso dalla contrapposizione tra l'eroismo ascetico del protagonista e la vita menzognera e corrotta della corte; allo stesso modo nel romanzo *Romola* (1863) di G. **Eliot**, la protagonista si riabilita alla fine col sacrificio, ma rinnegando la storia d'amore con Tito Melema, emblema del vizio e della lussuria fiorentine; nel dramma *Lorenzaccio* (1834) di De **Musset** lo stesso contrasto lacerava l'animo del protagonista, amleticamente combattuto tra il dovere di uccidere il tiranno Alessandro de' Medici e il perverso fascino della vita cortigiana.

3. A Firenze le trasformazioni della rivoluzione industriale coincidono con la temporanea elevazione a capitale, quando la città subisce radicali mutamenti nel tessuto urbano; è quanto fra i primi lamenti drammaticamente **Ruskin** (*Mattinate fiorentine*), che nella Firenze invasa dal turismo di massa e dalle nuove attività industriali avverte il tramontare di un intero mondo estetico ed etico; è quanto rilevano i diari di viaggio di tanti letterati d'oltralpe (**Lamartine**, **Dumas**, **Taine**, **Hesse**); è quanto annota malinconicamente Henry **James** nel vedere la città «perdere se stessa in polverosi boulevards» (*Ore italiane*, 1909); ecco allora la maledizione di **Block** per Firenze-Giuda che ha tradito «l'antica leggiadria» per il «pigia-pigia mercantile del Capitale». Al contrario, naturalmente, a rallegrarsene sarà F.T. **Marinetti**, che percorre i luoghi più romantici della città «passatista» per cominciare di lì a «futurizzarla» (*Firenze biondazzura sposerebbe futurista morigerato*).

Tra '800 e '900 la permanenza di Firenze nell'immaginario letterario può sopravvivere quindi solo come rievocazione nostalgica o in una funzione simbolica. In *Ritratto di signora* (1872) di Henry James Firenze è lo snodo centrale del romanzo, perché è in mezzo alle sue bellezze che l'estetismo cinico di Osmond ingannerà la protagonista, inducendola ad un matrimonio rovinoso. Nel racconto *La Madonna del futuro* (1873) un pittore americano per venti anni progetta solo mentalmente un capolavoro e morirà lasciando la tela del quadro vuota: la vicenda, con le implicazioni estetiche ed esistenziali tipiche di James, trae il suo misterioso fascino dall'atmosfera notturna di una Firenze insolita, quasi metafisica. E.M. **Forster** nel romanzo *Camera con vista* (1908) utilizza Firenze come momento fondamentale dell'educazione sentimentale della giovane turista inglese protagonista, che scopre nel fondo della «chiara bellezza» della città la forza di «passioni, buone o cattive», si innamora di un giovane anti-conformista e tornata in Inghilterra troverà la forza di sposarlo, ribellandosi al conformismo vittoriano (la contrapposizione dei paesaggi naturali e morali fiorentino e inglese è sottolineata nella trasposizione cinematografica di James **Ivory** - 1985). Nel dramma *Fiorenza* (1906) di

Thomas **Mann**, la cortigiana Fiorenza è la città stessa, contesa tra Lorenzo dei Medici e Savonarola, simbolo dell'irriducibile contrasto, storico e metastorico, tra paganesimo e ascetismo, tra ragione e istinto. Questo processo di idealizzazione dell'immagine della città è espresso esemplarmente da **Proust** nella chiusura del primo volume della *Ricerca*: Firenze coincide col valore evocativo del suo «nome», mitica immagine, avvolta dalla luce della primavera mediterranea, «miracolosamente fragrante e simile ad una corolla».

Su questa strada è inevitabile che nel '900 l'immagine di Firenze, con l'avanzare della modernità, perda progressivamente la sua presa e il suo fascino sull'invenzione letteraria. La sua permanenza può passare solo con il recupero di una immagine più reale, attraverso l'attenzione al tessuto umano e sociale. Nel '900 italiano ciò avviene con l'opera di autori radicati nella tradizione della vita cittadina: **Palazzeschi** in *Stampe dell'Ottocento* (1932) costruisce una galleria di piccoli personaggi in bilico tra invenzione ironica e osservazione quotidiana, **Bonsanti** nel romanzo autobiografico *La nuova stazione di Firenze* (1965) ricostruisce la vita culturale e il clima dei tempi della rivista fiorentina «Solaria», **Pratolini** traccia un vastissimo affresco della Firenze moderna, attraverso la «cronaca» della vita dei quartieri popolari (*Il quartiere* - 1944, *Cronaca familiare* - 1947, *Cronache di poveri amanti* - 1947, *Le ragazze di San Frediano* - 1949), la ricostruzione storica delle lotte operaie del primo '900 (*Metello* - 1955), e dello sfacelo della borghesia fiorentina sotto il fascismo (*Lo scialo* - 1960).

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Apocalisse* (96); *Madonna della Misericordia*, pittura.

Alfani, G., *Rime* (sec. XIII); Alfieri, V., *Rime* (1789); Ariosto, L., *Rime* (av. 1533); Bembo, P., *Prose della volgar lingua* (1522); Blok, A., *Poesie* (av. 1921); Boccaccio, G., *Trattatello in laude di Dante* (ca. 1355-70); Boccaccio, G., *Commedia delle Ninfe fiorentine* (1341-42); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Boccaccio, G., *Ninfale fiesolano* (1345-46); Bonsanti, A., *La nuova stazione di Firenze* (1965); Botticelli, *Crocifissione mistica*, pittura (ca. 1497); Bosses, C. de, *Lettere familiari sull'Italia* (*Lettres familières sur l'Italie*, 1740); Browning, E. Barrett, *Le finestre di Casa Guidi* (*Casa Guidi Windows*, 1851); Browning, R., *Quadri antichi a Firenze* (*Old Pictures in Florence*, 1852); Bruni, L., *Lode della città di Firenze* (1404); Byron, G.G., *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812, 1816, 1818); Cavalcanti, G., *Ballata dell'esilio* (ca. 1300); Compagni, D., *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi* (1310-12); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Vita nuova* (1292-93); Domenico di Michelino, *Dante e il suo poema*, pittura (1465); Dumas, A., *Impressioni di viaggio* (1850); Eliot, G.T., *Romola* (1863); Fabre, F.X., *Allen Smith che contempla Firenze*, pittura (1793); Fabre, F.X., *Vittorio Alfieri e la contessa d'Albany*, pittura (1793); Flavigny, M.de, *Firenze e Torino, studio d'arte e di politica* (*Florence et Turin, étude d'art et politique*, 1862); Forster, E.M., *Camera con vista* (*A Room with a View*, 1908); Foscolo, U., *Dei sepolcri* (1807); Foscolo, U., *Le Grazie* (1803-22); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798); Goethe, J.W., *Viaggio in Italia* (*Italianische Reise*, 1828); Ivory, J., *Camera con vista*, cinema (*A Room with a View*, 1985); James, H., *Ore italiane* (*Italian Hours*, 1909); James, H., *Ritratto di signora* (*A Portrait of a Lady*, 1879); Lalande, J.J., *Viaggio di un francese in Italia* (*Voyage d'un français en Italie*, 1765); Lapo Gianni, *Rime* (sec. XIII); Lenau, N., *Savonarola* (1837); Lenzi, D., *I poveri accolti da Firenze*, pittura; Machiavelli, N., *Il Principe* (1532, postumo); Machiavelli, N., *Istorie fiorentine* (1520-25); Machiavelli, N., *Mandragola* (ca. 1518); Mann, T., *Fiorenza* (1906); Marinetti, F.T. - Viviani, A.S., *Firenze biondazzurra sposerebbe futurista morigerato* (1992, postumo); Montesquieu, C. L. de Secondat, barone de la Brède e di, *Viaggi* (*Voyages*, 1729); Musset, A. de, *Lorenzaccio* (1834); Palazzeschi, A., *Stampe dell'Ottocento* (1932); Pratolini, V., *Cronaca familiare*

(1947); Pratolini, V., *Cronache di poveri amanti* (1947); Pratolini, V., *Il quartiere* (1944); Pratolini, V., *Le ragazze di San Frediano* (1949); Pratolini, V., *Lo scialo* (1960); Pratolini, V., *Metello* (1955); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Rogers, S., *Italia* (*Italy, a poem*, 1830); Ruskin, J., *Mattinate fiorentine* (*Mornings in Florence*, 1875-77); Savonarola, G., *Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze* (1498); Sismondi, J.C.L.S. de, *Storia delle repubbliche italiane nel Medio Evo* (*Histoire des républiques au moyen age*, 1809-18); Staël, Madame de, *Corinna o l'Italia* (*Corinne ou l'Italie*, 1807); Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze* (*Rome, Naples et Florence*, 1817); Tacito, C., *Annali* (*Annales*, 115-117); Taine, H.A., *Viaggio in Italia* (*Voyage en Italie*, 1866); Vasari, G., *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550, 1568); Villani, G., *Cronica* (1537, 1554 postumo).

■ **ALTRE OPERE:** Browning, R., *Andrea del Sarto*, in *Liriche e monologhi drammatici* (*Short Lyrics and Dramatic Monologues*, av. 1889); Cecchi, E., *Firenze* (1969); Chateaubriand, F.-R. de, *Viaggio in Italia* (*Voyage en Italie*, 1827); Dickens, C., *Impressioni d'Italia* (*Pictures from Italy*, 1846); Ferrigni, P., (Yorick), *Su e giù per Firenze* (1878); France, A., *Il giglio rosso* (*Le lys rouge*, 1894); Guicciardini, F., *Le cose fiorentine* (1945 postumo); Guicciardini, F., *Storia d'Italia* (1537-40); Guicciardini, F., *Storie fiorentine* (1508-10); Heinse, J.J.W., *Ardinghella e l'isole beate* (*Ardinghella und die glückseligen Inseln*, 1787); Kurz, I., *Novelle fiorentine* (*Florentiner Novellen*, 1890); Lamartine, A. de, *Graziella* (1845); Montaigne, M.E., de, *Diario di viaggio in Italia* (*Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne*, 1774, postumo); Palazzeschi, A., *Sorelle Materassi* (1934); Rilke, R.M., *Diario fiorentino* (*Florenzer Tagebuch*, 1942, postumo).

■ **BIBLIOGRAFIA:** AA.VV., *Firenze e la sua immagine: cinque secoli di vedutismo*, Venezia 1994; Battafarano, I., *L'Italia irreale*, Trento 1992; Bossi, M.- Tonini, L., *L'idea di Firenze*, Firenze 1986; Carpegna Falconieri, F. M., *L'Italia nella poesia tedesca*, Roma 1997; Cecchi, E., *Fiorentinità ed altri saggi*, Firenze 1985; Hoffmann, E., *Florenz in Dichtung*, Berlino 1911; Mascilli Migliorini, L., *L'italia dell'Italia*, Firenze 1995; Paloscia, F., *Firenze dei grandi viaggiatori*, Roma 1993; Ritter Santini, L., *Nel giardino della storia*, Bologna 1988; Ross, M., *Storied cities, literary imaginings of Florence*, London 1994; Savelli, D., *Firenze nella pittura dal XIV al XVI secolo*, Firenze 1993; Walzel, O., *Florenz in Deutscher Dichtung*, Koeln 1937.

■ **VOCI AFFINI:** Arte, artista; Città; Lingua; Risorgimento.

BRUNO TORREGIANI

Firmamento. 1. All'insieme del cielo e degli astri si dà il nome di *firmamento*, dal lat. *firmamētum*(m) propriamente «sostegno (del cielo)», (quasi identici i termini fr. *firmament*; ingl. *firmament*; sp. *firmamento*; ted. *Firmament*), dal lat. *firmāre*, sostenere, tener saldo: a indicare la supposta fisicità della volta celeste, solida come uno specchio di metallo fuso (*Giobbe*, 37, 18). La parola *cielo* (dal lat. *caelu[m]*, d'etimo incerto, fr. *ciel*; sp. *cielo*; ingl. *sky*; ted. *Himmel*) indica la volta aerea, circoscritta dall'orizzonte, che sembra avvolgere la terra, presentandosi come una cupola di colore azzurro più o meno intenso, il giorno, scura e trapunta di stelle la notte; l'atmosfera che avvolge la terra; lo spazio in cui si muovono gli astri. Pur offrendosi all'esperienza immediata dell'uomo, questi, animale terrestre, ha avvertito il cielo come una dimensione «altra», piena ad un tempo di fascino e di mistero; Marco Terenzio **Varrone**, nelle sue fantasiose etimologie, ne faceva risalire il nome al verbo *caelare*, cioè «nascondere». E l'uomo, nel corso dei secoli, ha popolato questo spazio delle proprie fantasie, di timori e speranze; ne ha fatto cassa di risonanza dei propri sentimenti, oggetto della propria indagine. Simbolo delle potenze superiori, benevole o terribili, quasi universalmente, dai tempi più antichi, il cielo appare connesso alla credenza nell'essere o negli esseri divini, coi quali talora si identi-

fica, e cui è ricondotta la creazione dell'universo, la fecondità della terra, le leggi morali, con le loro imposizioni e divieti, e, in molti casi, l'origine dell'autorità dei sovrani: l'imperatore della Cina veniva detto «Figlio del Cielo», ma anche Romolo, mitico fondatore di Roma e suo primo re, era creduto figlio del dio Marte e, dopo la morte, assunto in cielo e venerato col nome di Quirino (Tito **Livio**, *Dalla fondazione di Roma*, 16, 1; sec. I a.C.). I corpi celesti, gli *astri* (lat. *astru[m]* dal greco *astron*, d'etimo incerto; fr. *astre*; sp. *astro*; ingl. *celestial body*; ted. *Gestirn*, *Stern*), partecipano delle qualità di trascendenza e di luce che caratterizzano il cielo e sono stati talora variamente identificati con le divinità o intesi come simboli di queste. Nell'antico Egitto, ad esempio, Ra è divinità solare e Iside viene spesso identificata con la luna; sul finire della XVIII dinastia Amenofi IV tenta un profondo mutamento culturale e politico promuovendo, in direzione monoteistica, il culto del disco solare Aton: cambia il proprio nome in Ekhnaton e ci lascia, tra l'altro uno stupendo inno al sole («Tu sorgi bello all'orizzonte del cielo, / o Aton vivo che hai dato inizio al vivere [...]»). Universalmente nota, d'altro canto, è l'associazione tra dei ed astri nell'Olimpo greco-romano.

2. Nella *Bibbia* «in principio Dio creò il cielo e la terra» (*Genesi*, 1, 1), nel secondo giorno «fece il firmamento e separò le acque che sono sotto il firmamento, da quelle che sono al di sopra [...] e chiamò il firmamento «cielo»» (*ibid.*, 1, 7-8); il quarto giorno fece i luminari e «li pose nel firmamento del cielo» (*ibid.*, 1, 14-19); e il firmamento del cielo sarà fino al giorno del Giudizio. Nell'*Apocalisse* (96 d.C.) Giovanni infatti dice che all'apertura del sesto sigillo, «il sole diventò nero come un sacco di crine e la luna diventò tutta come il sangue; le stelle del cielo caddero sulla terra [...], e il cielo si ritirò come un rotolo che si avvolge» (*Ap.*, 6, 12-14) (di questa ultima immagine si ricorderà **Giotto** nel *Giudizio universale*, ca. 1305, della Cappella degli Scrovegni). Dopo il Giudizio ci sarà un nuovo cielo e una nuova terra, la nuova Gerusalemme, sede degli eletti, che «non hanno bisogno di luce di lampade, né di luce di sole perché il Signore Iddio li illuminerà» (*Ap.*, 22, 5). Luogo di Dio e premio promesso ai fedeli in Cristo, nella tradizione cristiana il cielo apparirà minaccioso o benigno a seconda che prevalga l'idea di un Dio di giustizia o di un Dio di misericordia; **Francesco d'Assisi** nel *Cantico delle creature* (1224) ci mostrerà un universo pervaso di mistico amore, nel quale il sole, la luna, le stelle e gli stessi fenomeni atmosferici, colti nel loro significato simbolico, ma anche nella loro bellezza e nella loro utilità, sono percorsi da un afflato fraterno in Dio. In Grecia per la tradizione orfica il cielo è la parte superiore dell'uovo d'argento primordiale deposto dalla Notte, dal quale balza fuori Eros, per **Esiodo** è Gea, unitasi ad Erebo, a generare «simile a sé Urano stellato, che l'avvolgesse tutta intorno, e fosse agli dei beati sede sicura per sempre» (*Teogonia*, 126 e segg.; sec. VIII a.C.). Per una elementare simbologia spaziale l'alto rappresenta positività, e **Platone** pone le idee, che l'anima un tempo ha pur colte, al di sopra del cielo, nell'iperuranio: i cocchi delle anime divine e quelli delle anime dei mortali che sono al loro seguito «pervenendo su al sommo della volta, fuori trascorrendo, si posano sul dosso del cielo; e, posando esse, lo stesso girare del cielo le fa volgere così che esse vedono tutto quello che è fuori del cielo» (*Fedro*, sec. IV a.C.). Ma in genere, nell'antichità greco-romana, il luogo destinato ai defunti, anche a quelli che si distinsero in vita, era posto ai confini del mondo o, addirittura, sotto terra (cfr. **Omero**, *Odissea*, XI, secc. XI-VIII a.C.; **Virgilio**, *Eneide*, VI, 29-19 a.C.;

Plutarco, *Sertorio*, 8, sec. I d.C.). Marco Tullio **Cicerone**, nel *Somnium Scipionis* (sec. I a.C.) sulla scorta di elementi pitagorici e stoici, immagina che, «per tutti coloro che abbiano conservato, sostenuto e accresciuto la patria, ci sia in cielo un luogo certo e definito dove godano beati una vita sempiterna» (*De re publica*, XIII; sec. I a.C.), in una visione cosmica che avrà grande successo, specie negli ambienti neoplatonici, e il *Somnium*, grazie anche a Ambrosio Teodosio **Macrobio**, potrà così sopravvivere, cristianamente inteso, durante tutto il medioevo. Nella mitologia nordica il cielo è costituito dal cranio di Ymir, capostipite dei giganti delle brume, ucciso dai figli di Birr, è unito alla terra dall'arcobaleno (Bifröst) ed è sede di Odhinn, degli Elfi della luce, degli Asi di stirpe divina e in esso si trova il Valhöll, dove le Valchirie portano gli eroi caduti in battaglia (**Snorri Sturluson**, *Edda*, sec. XIII).

3. Inizialmente nell'osservazione del cielo le dimensioni mitica, religiosa e conoscitiva erano compenstrate, fondendosi e confondendosi; col passar del tempo lo spirito di indagine tende ad acquistare autonomia, seppur ancora confuso di un'aura religiosa come in **Pitagora**, secondo il quale gli astri, con i loro movimenti, genererebbero una meravigliosa armonia. Nel sec. IV a.C. **Aristotele** formula una teoria geocentrica dell'universo che, successivamente rielaborata da **Tolomeo**, influenza la cultura europea per oltre un millennio. **Lucrezio**, in base alla fisica che **Epicuro** aveva scelto quale più consona alle esigenze della sua etica, ci rappresenta un universo infinito, popolato da più mondi, aperto all'indagine umana dall'eroica impresa intellettuale di quell'uomo greco che per primo ha osato andare oltre le fiammeggianti mura del mondo; vi è d'altra parte in **Lucrezio** una profonda sensibilità per il cielo sia nel suo diffuso splendore primaverile che nelle notti stellate o nell'imperversare degli elementi. Nella *Commedia* di **Dante Alighieri**, che riprende la cosmologia aristotelico-tolemaica, non ignorando le suggestioni derivanti dal mondo arabo attraverso il *Libro della scala* di **Muhammad** (sec. XVI) il cielo e la sua percezione costituiscono una discriminante fondamentale: la loro assenza è costitutiva della condizione infernale e lo dichiara inequivocabilmente Caronte alle anime che giungono in riva all'Acheronte («Non isperate mai veder lo cielo», *Inf.*, III); con lo svelarsi del cielo, in una scenografia nella quale si fondono dimensione psicologica e significato allegorico, si apre il *Purgatorio* («Dolce colore d'oriental zaffiro», *Purg.*, I); una dimensione cosmica caratterizza il *Paradiso*, dove i beati risplendono come fulgide luci, per il definitivo prevalere in esse dell'amore di Dio, e il poeta, coll'appressarsi a «l'ultima salute», quando entra nel segno dei Gemelli, si volge a riguardare le sette sfere celesti, scorgendo in fondo nel «suo vil sembante [...] l'aiuola che ci fa tanto feroci» (XXII), per continuare poi il suo viaggio fino alla contemplazione de «l'amor che move il sole e l'altre stelle». **Francesco Petrarca** invece, nel proprio dissidio interiore, umanizza il paradiso: invoca il «Padre del ciel» (*Canzoniere*, 52; 1374), ma il suo Sole è Laura (275), e in lei ravvisa la beatitudine («credendo esser in ciel, non là dov'era», 126). D'altro canto fino alle soglie del sec. XVII la ricerca astronomica si intreccia con l'astrologia, che presume di scoprire gli influssi degli astri sulla vita dell'uomo per prevederne il futuro. In Grecia, dove **Arato di Soli** scriverà i *Fenomeni* (sec. III a.C.), ne troviamo testimonianze nella letteratura e nell'arte; a Roma la credenza nell'astrologia è assai diffusa, presente nelle lettere e nell'iconografia (vedi *Efesto con lo scudo di Achille*), ad essa sono sensibili personaggi come Augusto

e Tiberio, e nel periodo a cavallo tra il principato di Augusto e quello di Tiberio, Marco **Manilio** scrive gli *Astro-nomica* (secc. I a.C.-I d.C.) cui attingerà, prima della conversione al cristianesimo, per la sua *Mathesis* (il più vasto trattato astrologico a noi giunto dal mondo classico) **Firmico Materno**, cui dobbiamo una preghiera d'orientamento pagano e sincretico che interpreta i pianeti secondo un simbolismo morale. Nel mondo arabo si hanno il *Kitab al-Bulhan* (*Introductorum maius*) di **Albumasar** e il *Liber introductorius* (sec. IX d.C.) che Michele **Scoto** offre a Federico II di Svevia. Il medioevo cristiano, che conosce rappresentazioni del firmamento come il mosaico pavimentale della cattedrale d'Otranto, tende a conciliare la teoria degli influssi astrali col libero arbitrio (Dante, *Purg.*, XVI). Nell'area umanistico-rinascimentale Giovanni **Pontano**, che già si era mostrato interessato all'astrologia col giovanile *De rebus coelestibus* (ca. 1494), nel 1476 mette mano al poema *Urania*, dove sostiene l'influsso degli astri sulla vita dell'uomo, ma esprime anche la capacità di commuoversi di fronte all'immensità del firmamento; nell'ambito del neoplatonismo, che vede il macrocosmo rispecchiarsi nel microcosmo, Marsilio **Ficino** rappresenta l'universo pervaso dalla potenza di Dio, luce che «per tutto senza tempo si distende», e nel terzo libro del *De vita* (1489) analizza minutamente i rapporti tra gli oggetti sensibili e gli influssi astrali; agli inizi del '500 nei *Dialoghi d'amore* di **Leone Ebreo** i cieli appaiono animati da «perfetto e reciproco amore», «e la terra o materia ha amore al cielo come a diletissimo marito, o amante, e benefattore; e le cose generate amano il cielo come padre pio ed ottimo curatore», in una filosofia della natura che si riveste di favole astrologiche interpretando gli antichi miti. Dal canto suo **Pico della Mirandola**, pur sensibile ad influssi occultistici e mistici, nell'ultimo periodo (vedi *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, 1494), per difendere l'autonomia dell'uomo, si schiererà contro l'astrologia giudiziaria, in una polemica antiastrologica che ha chiara eco anche in Ludovico **Ariosto** (*Orlando furioso*, XVIII). L'interesse per la materia è comunque assai diffuso, come testimonia una vasta produzione figurativa, dalle *formelle* (1449-57) di **Agostino di Duccio** nel Tempio Malatestiano di Rimini agli *Affreschi dei mesi* di Palazzo Schifanoia a Ferrara (eseguiti intorno al 1470), dall'*Oroscopo di Agostino Chigi* (1509-1511) di B. **Peruzzi** nella Farnesina a Roma, alla *Volta della sala del mappamondo* nel Palazzo Farnese a Caprarola di G. **Antonio da Varese**. Il cielo e i riferimenti agli influssi astrali, veri o presunti, compaiono più volte in William **Shakespeare** (*Re Lear*, 1605-06; *Troilo e Cressida*, 1601-02; *Macbeth*, 1605-06). Nella *Città del Sole* (1611) Tommaso **Campagna**, delineando uno stato ideale, si ispira a concezioni astrologiche che improntano di sé la struttura della città, «distinta in sette gironi grandissimi nominati dai sette pianeti», dominata da un tempio in cui sono posti un mappamondo «dove è tutto il cielo dipinto», ed uno dove è dipinta la terra, mentre sulla cupola sono riprodotte le stelle maggiori «notate coi nomi loro e le virtù c'hanno sopra le cose terrene»; la stessa vita degli abitanti è regolata in base agli astri, dalla coltivazione dei campi all'accoppiamento umano, e gli astri consentono la misurazione del tempo e sembrano preannunciare l'avvento di un'età felice di progresso e di unificazione universale. Ne *La vita è sogno*, di **Calderón de la Barca** (1635), il re astrologo Basilio, per i sinistri presagi dedotti dalle stelle, rinchiuso fin dalla nascita il figlio Sigismondo in una torre remota.

4. Il cielo come dimensione «altra» può consentire di contemplare il nostro mondo da un punto di vista privi-

legiato. Già nel secondo secolo **Luciano di Samosata** con la *Storia vera* (ca. 180) si era abbandonato ad un gioco di pura invenzione («Io narro cose che non ho mai veduto, né ho saputo da altri, che non sono, né potrebbero mai essere»), eppure immaginando un viaggio sulla luna (v. LUNA), in un ambiente fantastico e meraviglioso, presenta situazioni non certo ignote ai terrestri come la guerra che il re Endimione prepara contro Fetonte re del sole. Nell'*Orlando furioso* (1516-1532) di Ludovico **Ariosto** Astolfo si recherà sulla luna per recuperare il senno d'Orlando e vi trova tutto quanto si perde sulla terra; a ben guardare non manca proprio nulla, tranne la pazzia, che è tutta qui tra noi. Nella terza parte dei *Viaggi di Gulliver* (1726) di Jonathan **Swift**, dove la satira si fa più amara e pungente, il protagonista trova nell'isola volante di Laputa filosofi, scopritori e scrittori ingolfarsi nelle ricerche più ridicole e vane. **Voltaire** pure stigmatizzerà dal cosmo l'uomo e certo suo filosofare (*Micromegas*, 1752; *Il sogno di Platone*, 1756).

5. Se sul finire del '500 Torquato **Tasso**, nella sua inquietudine, ci offre ambientazioni celesti suggestive e dense di significati simbolici (vedi il duello tra Tancredi e Clorinda o l'ascesa di Rinaldo sul Monte Oliveto, ma anche tanti madrigali), già all'inizio del secolo Nicolò **Copernico** (*De revolutionibus orbium coelestium*, 1536, ma precedente sembra essere il *Commentariolus*) formula una teoria eliocentrica destinata a rivoluzionare il rapporto tra uomo e universo. Nel 1610 il *Sidereus nuncius* di Galileo **Galilei**, frutto delle osservazioni fatte nei mesi precedenti col telescopio, ha un impatto enorme sull'immaginario dell'epoca, infrangendo il mito dell'alterità dei corpi celesti: la superficie della luna non appare diversa da quella della terra, la Via lattea risulta composta da una miriade di stelle, attorno a Giove ruotano dei satelliti, costituendo un sistema che contribuisce a confermare le tesi copernicane. L'opera ha una rapidissima diffusione, non solo nell'Europa occidentale: ne giunge presto notizia in Russia, Corea, Giappone, Cina; né influenza solo l'ambiente scientifico: già nel 1609 (prima cioè della pubblicazione dell'opuscolo, a dimostrazione di come circolassero velocemente certe notizie!) Adam **Elsheimer** dipinge a Roma, sede peraltro dell'Accademia dei Lincei, *La fuga in Egitto*, nella quale il vero protagonista è il paesaggio, raffigurato secondo le nuove scoperte galileiane; Giambattista **Marino** nell'*Adone* (1623) descrive la luna facendo esplicito riferimento allo scienziato che saluta come novello Colombo. Galileo, che nel *Saggiatore* (1623) affronta il discorso sulle comete in polemica col gesuita Orazio Grassi, dedica anche nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632) pagine stupende alle questioni celesti, non escludendo l'ipotesi che possano esservi forme di vita sulla luna. Giovanni **Keplero**, nella seconda parte del *Sogno* (1634, postumo), narrando il viaggio sulla luna, descrive con scrupolo la posizione e la geografia dell'astro; poi, pur rispondendo all'istanza scientifica di studiare l'influenza dell'ambiente su chi vi abita, lo immagina come un mondo dai forti contrasti, dove vivono esseri che in quelle condizioni eccessive si distinguono per il loro non essere umani; di tale raffigurazione della luna si ricorderà John **Milton** per creare l'inferno del suo malinconico Satana nel *Paradiso perduto* (1667). Il '600 conosce pure cieli tempestosi ed esaltanti paradisi quali quelli illusionisticamente resi da **Pietro da Cortona** (*Trionfo della Divina Provvidenza*, 1633, Palazzo Barberini, Roma) o da **Andrea Pozzo** (*Gloria di Sant'Ignazio*, Chiesa di Sant'Ignazio, Roma 1685), ma anche i sereni orizzonti di Claude **Lorrain**. Il '700 ci dà con l'Arcadia albe e tramonti, meriggi e notti, spesso legati ai

cicli stagionali o diurni (vedi **Manfredi**, **Savioli**, de' **Giorgi Bertola**), ma anche l'*Aurora boreale* (av. 1788) di Alfonso **Varano**, i cieli di Giovanni Battista **Tiepolo**, **Canaletto** e **F. Guardi**, e le pagine di Jean-Jacques **Rousseau** o di Edwuard **Young** che preannunciano il sorgere d'una nuova sensibilità.

6. I primi voli aerostatici suscitavano entusiasmo e meraviglia: gli artisti li rappresentano come una grande festa, uno straordinario evento mondano (vedi *La corte di Carlo IV assiste al decollo di una mongolfiera* di A. **Carnicero**, 1764); Vincenzo **Monti** nell'*Ode al Signor di Mongolfier* (1784) esalta la superiorità della moderna impresa su quella degli Argonauti e preconizza da parte dell'uomo la conquista del cielo e dell'immortalità; ma ben altra immagine ci offre **F. Goya** ne *La mongolfiera* (1813-16, periodo in cui peraltro vennero eseguite le incisioni dei *Disastri della guerra* e dipinti come *Le fucilazioni del 3 di maggio*): all'apparire dell'aerostato nella pianura sottostante tutti fuggono, quello che si presenta come una conquista strabiliante appare dunque al tempo stesso oscura minaccia. Il progresso della scienza e della tecnica abbate antiche barriere e apre prospettive inusitate, ma toglie sicurezza; l'illuminismo ha messo in discussione l'idea di un Dio padre, che dall'alto volge lo sguardo verso i suoi figli, sostituendolo con un'entità impersonale, garante dell'economia dell'universo ma insensibile alle sofferenze e alle preghiere delle creature, contro la quale si scaglia il *Prometeo* (1774) di Johann Wolfgang **Goethe**, proclamando la propria volontà di costruire un mondo a dimensione d'uomo, mentre **Jean Paul** con *Il discorso del Cristo morto* (1789), poco dopo la rivoluzione francese, scrive il racconto inaugurale di una morte di Dio che, in un'atmosfera d'apocalisse, lascia l'uomo solo davanti all'orbita forata dell'infinito; Friedrich **Schiller** nell'inno *Gli dei della Grecia* (1788) rimpiange gli antichi tempi, quando l'universo era popolato di divinità: «Triste ora indago nel cielo stellato, / ma te, o Selene, non ritrovo più». Analogamente Giacomo **Leopardi** nella canzone *Alla Primavera* (1822) contrappone un passato animato dall'immaginazione, «la bella età, cui la sciagura e l'atra / face del ver consunse», al presente: «poscia che vote / son le stanze d'Olimpo, e cieco il tuono / per l'atre nubi e le montagne errando, / gli iniqui petti e gli innocenti a paro / in freddo orror dissolve»; il poeta, che adolescente aveva composto una *Storia dell'Astronomia* (1813), avverte particolarmente il fascino del cielo, specie di quello notturno, coerente con la poetica che presiede a gran parte della sua produzione, e ce ne offre immagini indimenticabili dalla *Sera del dì di festa* (1820) a *L'ultimo canto di Saffo* (1822), da *Alla luna* (1819) alle *Ricordanze* (1829), al paesaggio essenziale del *Canto notturno* (1829-30) per giungere allo scenario poderoso della *Ginestra* (1836), nel quale in un firmamento trapunto di stelle, capovolgendo il punto di vista, viene colta, da una prospettiva infinita, l'infinita piccolezza della terra e la totale insignificanza dei suoi presuntuosi abitanti. Il cielo nei suoi molteplici aspetti compare frequentemente nell'ambito della produzione romantica, colorandosi dei vari moti dell'animo in un'età densa di fermenti e votata alla poesia e all'arte; si pensi ai diversi aspetti del «cielo di Lombardia» in Alessandro **Manzoni**, a certe immagini di Alphonse de **Lamartine** o di François-René de **Chateaubriand**; lo stesso **Stendhal**, nel suo stile da «codice civile», non manca talora di darcene rapidi scorci suggestivi, come l'alba sul lago di Como nella *Certosa di Parma* (1839). Il tema è ricorrente in Percy Bysshe **Shelley**: tumultuoso nell'*Ode al vento occidentale* (1819), trascolora dall'alba al tramonto, ornando

dosi dell'arcobaleno, ne *La nuvola* (1820) «la figlia dell'acqua e della terra / e la pupilla del cielo»; inquietante, ma non senza un finale raggio di speranza, appare a conclusione di *Sera: Ponte a mare, Pisa* (1820) dove la barriera incombente di una «nube cinerea [...] perfora splendida la stella della sera», e segna lo stupendo inizio dei *Versi scritti nel Golfo di Lerici* (1822). Nella *Ballata del vecchio marinaio* (1798) di Samuel Taylor **Coleridge** i mutamenti del cielo, popolato talora d'arcanne presenze, accompagnano e scandiscono la vicenda del protagonista, mentre nell'*Ode ad un usignolo* (1819) di **Keats** un'apertura celeste segna il passaggio dalla opprimente condizione umana alla volontà di librarsi con l'usignolo sulle ali del canto. Il cielo compare con squarci visionari sia nelle opere letterarie che in quelle figurative di William **Blake**, e **W. Turner** crea con ardito cromatismo affascinanti e sconvolgenti mutamenti atmosferici. In **C. Friedrich** figure minuscole di fronte a cieli infiniti ci danno il brivido del sublime. Il *Faust* (1832) di Goethe raggiunge infine il paradiso, ma negli *Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister* (1829) il narratore, considerando il turbamento di Wilhelm, che dal terrazzo di una specola ha l'impressione di vedere «per la prima volta [...] in tutta la sua magnificenza la sfera celeste», commenta: «L'immenso cessa di essere sublime, sorpassa la nostra capacità di comprensione, minaccia di sommergerci». Analoga sensazione riferisce Victor **Hugo** ne *Il promontorio del sogno* (1864) di fronte alla luna e all'impalpabilità della notte: «Questa sospensione dell'universo dà la vertigine [...]; questa presenza ti stringe il cuore [...] Il silenzio accresce l'orrore. Orrore sacro». La protagonista del *Condor* (1841) di Adalbert **Stifter**, sconvolta da un volo aerostatico per la perdita dei riferimenti consueti, tornata a terra non saprà riadattarsi ad una vita che le appare ormai priva di un qualsiasi appiglio sicuro. Charles **Baudelaire** conosce le altitudini in cui si libra l'albatro, gli spazi infiniti di *Elevazione* (1857) le sere odorose di lidi esotici, ma anche il cielo piovoso, «basso [...] come un coperchio / sullo spirito che geme» di *Spleen* (1857). In Stéphane **Mallarmé** il poeta, prostrato dalla serena ironia dell'eterno azzurro, invoca le nebbie e proclama che «il Cielo è morto», ma infine «trionfa l'Azzurro» che tutto lo invade, vanificando la «rivolta inutile e perversa» (*L'azzurro*, 1864).

7. Nell'ambito del realismo di secondo Ottocento al paesaggio, e quindi anche al cielo, è spesso affidato quel commento emotivo ai fatti, dal quale l'autore si astiene in ossequio al canone dell'impersonalità: si pensi al ruolo che assume il firmamento in certe pagine di Gustave **Flaubert**, di Emile **Zola** o di Giovanni **Verga**: in *Rosso Malpelo* (1878) le stelle brillano nel cielo notturno, mentre il protagonista, che aborrisce la luna perché con la sua tenue luce fa apparire la *sciara* più brulla e desolata, pensa che per coloro che sono «fatti per vivere sottoterra [...] dovrebbe essere buio sempre e dappertutto»; nei *Malavoglia* (1881) si spia il cielo per sapere come sarà il mare domani e «le stelle che ammiccavano più forte, quasi s'accendessero», sembrano triste presagio del naufragio della «Provvidenza». La fiducia positivista nella scienza suscita in genere prospettive ardite ed ottimistiche; opere divulgative come l'*Astronomia popolare* (1879) di **C. Flammarion**, illustrata da Gustave **Doré**, hanno una diffusione enorme e influenzano scrittori come Giosue **Carducci** (vedi *Su Monte Mario*, 1882). Jules **Verne** più volte pone nei suoi romanzi l'uso dell'aerostato e immagina un viaggio *Dalla Terra alla Luna* (1865). Al cielo tende ormai a sostituirsi lo spazio, che col suo essere infinito può inebriare l'uomo, ma lo priva an-

che d'una rassicurante cupola protettiva. La pittura conosce non solo i cieli vibranti di C. **Monet**, ma anche quelli di Vincent **Van Gogh**, spesso inquietanti come in *Notte stellata* (1889) o nel *Campo di grano con corvi* (1890). Giovanni **Pascoli**, che tratta il tema con acuta sensibilità (si pensi a *Vespro*, 1894; *L'assiuolo*, *Temporale*, *Gelsomino notturno*, ...), in *X agosto* vede nelle stelle cadenti il pianto dell'universo su questo «atomo oscuro del male» e in *Vertigine* immagina il precipitare senza fine in un firmamento, popolato da costellazioni mostruose, nella perenne e vana speranza dell'Assoluto. Nel *Fu Mattia Pascal* (1904) di Luigi **Pirandello** già all'inizio il protagonista se la prende con Nicolò Copernico («Maledetto sia Copernico!») che, negando la centralità della terra, ha privato d'ogni certezza l'uomo, la cui condizione ormai è come quella delle marionette di un teatrino nel quale si sia fatto uno strappo nel cielo di carte, donde piovono malefici influssi che inibiscono l'azione: la sua condizione è ormai il dubbio e la sua immagine Amleto.

8. Il futurista Filippo Tommaso **Marinetti**, proprio nell'anno in cui l'aeroplano è impiegato la prima volta in operazioni di guerra, si scaglia contro le immagini tradizionali del cielo (*Uccidiamo il chiaro di Luna!*, 1911). Seguirà l'aeropittura e l'aeropoiesia, coi relativi manifesti: G. **Dottori** dipinge *A 300 km sulla città* (1934), T. **Crali** la serie di *Aerocaccia* (1936), ma al contempo Alberto **Savinio** ci dà quadri come *Melanthon* (1928) e *Sodoma* (1928) o *La caduta degli angeli* (1929), dove enigmatiche figure navigano in cieli lattiginosi e René **Magritte** crea cieli nei quali reale e immaginario si confondono. Nel 1931 Antoine de **Saint-Exupéry** pubblica *Volo di notte*, in cui un pilota, nella quotidiana avventura del suo lavoro, lottando contro gli elementi e i limiti del suo mezzo, va incontro alla morte; nel *Piccolo principe* (1943) il protagonista bambino, che ama i tramonti, dal cielo viene e, dopo aver portato l'adulto narratore in giro per asteroidi abitati da personaggi singolari ed emblematici, al cielo ritorna. D'altro canto nell'*Allegria di naufragi* (1919) di Giuseppe **Ungaretti** troviamo il ricordo nostalgico dei cieli d'Africa, l'inebriarsi dell'universo in una notte stellata (*La notte bella*, 1916) e la «campana fioca» che le «urla / feriscono» e «sprofondano / impaurite» (*Solitudine*, 1917), l'illuminazione di *Mattina* (1917) il limpido stupore dell'immensità che improvvisa appare sulle macerie (*Vanità*, 1917), lo svelarsi delle stelle ad una ad una dopo tanta nebbia e il riconoscersi «immagine / passeggera / Presa in un giro / immortale» (*Sereno*, 1918); ma il motivo ritorna, frequente e significativo, in *Sentimento del tempo*, 1933 (cfr. *Nascita d'Aurora*, 1925; *Fine di Crono*, 1919; *Ultimo quarto*, 1927; *Stelle*, 1927), in *Dolore* (1947), nel *Taccuino del Vecchio* (1960). Nel *Cimitero marino* (1922) di Paul **Valéry** il cielo meridiano col suo complesso simbolismo è protagonista come il mare. Nel 1930 esce il poemetto di Samuel **Beckett** *Whoroscope*, dal titolo praticamente intraducibile (**Wilcock** vi ha provato con *Puttanoroscopo*), dedicato a Cartesio, che, sull'alone di un occultismo esasperato al limite dell'ironia, attingendo a figure variamente significative della storia della cultura, rappresenta il dramma della condizione umana, in una prospettiva nichilistica dominata dall'incombere della morte, la cui ora è senza oroscopo come quella della nascita. Nei suoi cieli Eugenio **Montale** ci dà meriggi sospesi, bagliori lontani, aperture improvvise che, per un attimo, c'illudono di impossibili fughe: il crepuscolo sinistramente presago di *Dora Markus*, «in fondo al borro l'alluciolio / della Galassia» (*Notizie dall'Amiata*), le alte nebulose percorse da Clizia, angelo visitatore, e gli orizzonti gelidi, che si animano ad un tratto

di cangianti colori, là dove «Albe e notti [...] variano per pochi segni» (*Il sogno del prigioniero*). Il principe di Salina, protagonista del *Gattopardo* (1957) di Giuseppe **Tomasi di Lampedusa**, è uno scrutatore del cielo, «in lui orgoglio e analisi matematica si erano a tal punto associati da dargli l'illusione che gli astri obbedissero ai suoi calcoli», e se sulle prime, contemplando dall'alto dell'osservatorio il sole «violento e sfacciato» signoreggiare la Sicilia, commentava mentalmente «Ce ne vorranno di Vittori Emanueli per mutare questa pozione magica che sempre ci viene versata!», quando, vedendo svanire il suo sogno politico di onnipotenza, avrà constatato il proprio scacco esistenziale, chiederà a Venere «un appuntamento meno effimero [...] nella propria regione di perenne certezza». Nell'omonimo romanzo di Italo **Calvino** (1983) Palomar, ironica figura di intellettuale, ai margini dell'incongruo evolversi dell'odierna civiltà di massa, considera con scrupolosa attenzione spazi definiti nel tentativo di cogliere quelle regole che possano fargli intendere un ordine universale: esamina le onde del mare, i fili d'erba di un prato, guarda il cielo, ma «trovandosi davvero in presenza del cielo, tutto sembra che gli sfugga [...] Se i corpi luminosi sono carichi d'incertezza, non resta che affidarsi al buio, alle regioni deserte del cielo. Cosa può esserci di più stabile del nulla?». Si distacca ancor più dalle cose e da se stesso, impara ad essere morto e, mentre cerca di pensare alla propria morte, muore. In *Rumore bianco* (1985) di Don **De Lillo** dal cielo viene la minaccia della fine, come nell'*Apolcalisse*, ma, questa volta, a portarla è una nube tossica, frutto dell'improvvisa «creatività» umana.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Affreschi dei mesi*, pittura (1467-70, Palazzo Schifanoia, Ferrara); *Apocalisse* (96); *Efesto con lo scudo di Achille*, affresco (sec. I d.C., Casa degli Urbani, Pompei); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Giobbe* (secc. VI-IV a.C.). Agostino di Duccio, *Formelle* (ca. 1450, Tempio Malatestiano, Rimini); Albumasar, *Libri introductorii maioris ad scientiam iudiciorum astrorum* (sec. IX d.C.); Antonio da Varese, G., *Soffitto della Sala del Mappamondo*, affresco (1573); Arato di Soli, *Fenomeni* (*Phaenomena*, sec. III a.C.); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857, 1861); Beckett, S., *Whoroscope* (1930); Calderón de la Barca, *La vita è sogno* (*La vida es sueño*, 1635); Calvino, I., *Palomar* (1983); Campanella, T., *La città del Sole* (1611); Carducci, G., *Su Monte Mario* (1882); Carnicero, A., *La corte di Carlo IV assiste al decollo di una mongolfiera*, pittura (*Globo Montgolfier en Aranjuez*, 1764); Cicerone, M.T., *De re publica* (sec. I a.C.); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*Rime of the Ancient Mariner*, 1798); Copernico, N., *Commentariolus* (ca. 1510); Copernico, N., *De revolutionibus orbium coelestium* (1536); Crali, T., *Aerocaccia*, pittura (1936); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-1321); De Lillo, D., *Rumore bianco* (*White Noise*, 1985); Dottori, G., *A 300 km. sulla città*, pittura (1934); Elsheimer, A., *La fuga in Egitto*, pittura (1609); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Ficino, M., *De vita* (1489); Firmico Materno, *Matheseos* (sec. IV); Flammarion, C., *Astronomia popolare* (*Astronomie populaire*, 1879); Francesco d'Assisi, *Cantico delle creature* (1224); Galilei, G., *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632); Galilei, G., *Il Saggiatore* (1623); Galilei, G., *Sidereus Nuncius* (1610); Giotto, *Giudizio universale*, pittura (ca. 1304); Goethe, J.W., *Faust* (1832); Goethe, J.W., *Gli anni del pellegrinaggio di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meister Wanderjahre*, 1829); Goethe, J.W., *Prometeo* (1774); Goya, F., *Disastri della guerra*, incisioni (*Estragos de la guerra*, 1810-20); Goya, F., *La mongolfiera*, pittura (1813-16); Goya, F., *Le fucilazioni del 3 di maggio*, pittura (*Fusilamientos del 3 de mayo*, 1814); Hugo, V., *Il promontorio del sogno* (*Le promontoire du songe*, 1864); Jean Paul, *Il discorso del Cristo morto e altri sogni* (*Rede des toten Christus vom Weltgebäude*, 1796); Keats, J., *A un usignolo* (*To a Nightingale*, 1819); Keplero, G., *Sogno* (*Somnium*, 1634 postumo); Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore* (1535); Leopardi, G., *Alla luna* (1819); Leopardi,

G., *Alla Primavera* (1822); Leopardi, G., *Canto notturno di un pastore errante per l'Asia* (1829-30); Leopardi, G., *La ginestra* (1836); Leopardi, G., *L'ultimo canto di Saffo* (1822); Leopardi, G., *Ricordanze* (1829); Leopardi, G., *Sera del dì di festa* (1820); Leopardi, G., *Storia dell'astronomia* (1813); Livio, T., *Storie. Dalla Fondazione di Roma (Ab urbe condita, lib. VII, sec. I a.C.)*; Luciano di Samosata, *Storia vera* (ca. 180); Macrobio, A.T., *I Commentarii in somnium Scipionis* (secc. IV-V); Mallarmé, S., *L'azzurro (L'azur, 1864)*; Manilio, M., *Astronomica* (secc. I a.C.-I d.C.); Marinetti, F.T., *Uccidiamo il chiaro di luna!* (1911); Marino, G.B., *Adone* (1623); Milton, J., *Paradiso perduto (The Paradise Lost, 1667)*; Montale, E., *Dora Markus* (1939); Montale, E., *Il sogno del prigioniero* (1954); Montale, E., *Notizie dall'Amiata* (1939); Monti, V., *Ode al Signor di Montgolfier* (1784); Muhammad, *Il libro della scala* (sec. XVI); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Pascoli, G., *Gelsomino notturno* (1901); Pascoli, G., *Il temporale in Myricae* (1891); Pascoli, G., *L'assiuolo* (1897); Pascoli, G., *Vertigine*, in *Nuovi poemetti* (1909); Pascoli, G., *Vespro in Myricae* (1894³); Pascoli, G., *X agosto* (1896); Peruzzi, B., *Oroscopo di Agostino Chigi* (1511); Petrarca, F., *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta, 1374)*; Pico della Mirandola, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* (1494); Pietro da Cortona (Pietro Berrettini), *Trionfo della Divina Provvidenza*, pittura (1633, Palazzo Barberini, Roma); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Platone, *Fedro* (sec. IV a.C.); Plutarco, *Sertorio in Le Vite parallele* (105-115); Pontano, G., *De rebus coelestibus* (ca. 1494); Pontano, G., *Urania* (1476); Pozzo, A., *Gloria di Sant'Ignazio*, pittura (1685, Chiesa di Sant'Ignazio, Roma); Saint-Exupéry, A. de, *Il piccolo principe (Le petit prince, 1943)*; Saint-Exupéry, A. de, *Volo di notte (Vol de Nuit, 1931)*; Savinio, A., *La caduta degli angeli*, pittura (1929); Savinio, A., *Melanthion*, pittura (1928); Savinio, A., *Sodoma*, pittura (1928); Schiller, F., *Gli dei della Grecia (Die Götter Griechenlands, 1788)*; Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Shakespeare, W., *Re Lear (King Lear, 1605-06)*; Shakespeare, W., *Troilo e Cressida (Troilus and Cressida, 1601-02)*; Shelley, P.B., *La nuvola (The Cloud, 1820)*; Shelley, P.B., *Ode al vento dell'ovest (Ode to the West Wind, 1819)*; Shelley, P.B., *Sera: Ponte a mare, Pisa (Evening: Ponte al Mare, Pisa, 1820)*; Shelley, P.B., *Versi scritti nel Golfo di Lerici (Lines Written in the Bay of Lerici, 1822)*; Snorri Sturluson, *Edda* (sec. XIII); Stendhal, *La certosa di Parma (La Chartreuse de Parme, 1939)*; Stifter, A., *Condor* (1841); Swift, J., *I viaggi di Gulliver (Gulliver's Travels, 1726)*; Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1957); Ungaretti, G., *Dolore* (1947); Ungaretti, G., *Fine di Crono* (1919), in *Sentimento del tempo* (1933); Ungaretti, G., *La notte bella* (1916), in *Allegria di naufragi* (1919); Ungaretti, G., *Mattina* (1917), in *Allegria di naufragi* (1919); Ungaretti, G., *Nascita d'aurora* (1925), in *Sentimento del tempo* (1933); Ungaretti, G., *Sereno* (1918), in *Allegria di naufragi* (1919); Ungaretti, G., *Solitudine* (1917), in *Allegria di naufragi* (1919); Ungaretti, G., *Stelle* (1927), in *Sentimento del tempo* (1933); Ungaretti, G., *Taccuino del vecchio* (1960); Ungaretti, G., *Ultimo quarto* (1927), in *Sentimento del tempo* (1933); Ungaretti, G., *Vanità* (1917), in *Allegria di naufragi* (1919); Valéry, P., *Il cimitero marino (Le Cimetière marin, 1922)*; Van Gogh, V., *Campo di grano con corvi*, pittura (1890); Van Gogh, V., *Notte stellata*, pittura (1889); Varano, A., *Aurora boreale* (av. 1788); Varrone, M.T., *De lingua latina* (sec. I a.C.); Verga, G., *I Malavoglia* (1881); Verga, G., *Rosso Malpelo* (1878); Verne, J., *Dalla terra alla luna (De la terre à la lune, 1865)*; Virgilio Marone, P., *Eneide (Aeneis, 29-19 a.C.)*; Voltaire, *Il sogno di Platone (Songe de Platon, 1756)*; Voltaire, *Micromegas* (1752).

■ ALTRE OPERE: Alfieri, V., *Rime* (1789, 1804 postumo); Alfieri, V., *Vita scritta da esso* (1803); Aristofane, *Gli uccelli* (414); Bernardin de Saint-Pierre, *Paolo e Virginia (Paul et Virginie, 1788)*; Blake, W., *La scala di Giacobbe*, pittura (1808, British Museum, Londra); Blake, W., *Libri profetici (The Prophetic Writings, 1790-1804)*; Blake, W., *Visioni delle figlie di Albione (Visions of the Daughters of Albion, 1793)*; Bonvesin de la Riva, *Libro delle tre scritture (De scriptura nigra; De scriptura rubra; De scriptura aurea, 1270-74, 1901 postumo)*; Camus, A., *La peste (La peste, 1947)*; Camus, A., *Lo straniero (L'étranger, 1942)*; Canaletto (G.A. Canal), *Bacino di San Marco*, pittura (1754-57, Museum of Fine Arts, Boston); Chagall, M., *Nel cielo*, pittura (1983, Coll. dell'artista, Saint-Paul-de-Vence); Chagall, M., *So-*

pra la città, pittura (1917, Galleria Tretjakov, Mosca); Chateaubriand, F.-R. de, *Atala (Atala, 1801)*; Chateaubriand, F.-R. de, *René* (1802); Dickinson, E., *Poesie (Poems, 1955, postumo)*; Ficino, M., *Teologia platonica (Theologia platonica de immortalitate animorum, 1482)*; Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Foscolo, U., *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802); Friedrich, C., *Paesaggio al tramonto con due figure*, pittura (1830-35, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo); Friedrich, C., *Viaggiatore al di sopra del mare di nuvole*, pittura (1818, Kunsthalle, Amburgo); Giacomino da Verona, *La Babilonia infernale (De Babilonia civitate infernali, sec. XIII)*; Giacomino da Verona, *La Gerusalemme celeste (De Jerusalem celesti, sec. XIII)*; Goethe, J.W., *Le affinità elettive (Die Wahlverwandtschaften, 1809)*; Guardi, F., *Gondola sulla laguna*, pittura (1760-70, Museo Poldi Pezzoli, Milano); Hölderlin, J.C.F., *Iperione (Hyperion, 1797-98)*; Klein, Y., *Rilievo planetario*, pittura (1961); Loi, F., *I cart* (1973); Loi, F., *L'aria* (1981); Lucrezio, *Della natura (De rerum natura, sec. I a.C.)*; Macpherson, J., *Canti di Ossian (The Poems of Ossian, 1765)*; Magritte, R., *La condizione umana*, pittura (1933); Magritte, R., *La promenade di Euclide*, pittura (1955, The Art Institute, Minneapolis); Magritte, R., *La voix des airs*, pittura (1931, Coll. Guggenheim, Venezia); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Melville H., *Moby Dick o la Balena (Moby Dick, or the Whale, 1851)*; Monet, C., *Donna con l'ombrello*, pittura (1886, Musée d'Orsay, Parigi); Monet, C., *Regata a Argenteuil*, pittura (1872); *Mosaico pavimentale della Cattedrale*, pittura (sec. XII); Novalis, *Inni alla notte (Hymnen an die Nacht, 1800)*; Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi (Metamorphoseon libri, ca. 3-8 d.C.)*; Poe, E. A., *La beffa del pallone (The Ballon Hoax, 1924)*; Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto (À la recherche du temps perdu, 1913-27)*; Saramago, J., *L'anno della morte di Ricardo Reis (O Ano de Morte de Ricardo Reis, 1984)*; Saramago, J., *Storia dell'assedio di Lisbona (História do Cerco de Lisboa, 1989)*; Stendhal, *Il rosso e il nero (Le rouge et le noir, 1830)*; Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Tiepolo, G.B., *Allegoria con Venere e il Tempo*, pittura (1754-57, National Gallery, Londra); Tolomeo, *Almagesto* (sec. II d.C.); Tomasi di Lampedusa, G., *La sirena* (1961, postumo); Turner, W., *La sera del Diluvio*, pittura (1843, National Gallery of Arts, New York); Turner, W., *Regolo*, pittura (1829-37, Tate Gallery, Londra); Turner, W., *Tifone in arrivo*, pittura (1840, Museum of Fine Arts, Boston); Van Gogh, V., *Il casolare*, pittura (*La Chaumière*, 1885, Rijksmuseum V. Van Gogh, Amsterdam); Voltaire, *Il cielo degli antichi (Ciel des anciens)* in *Dizionario filosofico (Dictionnaire Philosophique, 1764)*; Young, E., *Il lamento, ovvero pensieri notturni sulla vita, la morte, l'immortalità (The Complaint or Nights Thoughts on Life Death and Immortality, 1742-46)*; Zola, E., *I Rougon-Macquart (Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire, 1870-93)*.

■ BIBLIOGRAFIA: Aristotele, *Le opere*, Bari, 1973; Bauer, U., *Der Liber introductorius des Michael Scotus*, München 1983; Beckett, S., *Poesie in inglese*, a c. di Wilcock, R.J., Torino 1976; Boll, F. - Bezold, H., *Storia dell'astrologia* (con aggiunte di H. Gundel), Bari 1977; Bonnefoy, Y., *Dizionario delle mitologie e delle religioni* (1981), Milano 1989; Chevalier, J. - Gheerbrant, A., *Dizionario dei simboli* (1969), Milano 1986; Clair, J., *Cosmos. Da Goya a De Chirico, da Friedrich a Kiefer. L'arte alla scoperta dell'infinito*, Milano 2000; D'Annunzio, G., *Tutte le opere*, Milano 1939-50; Durand, G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario* (1963), Bari 1972; Eliade, M., *Trattato di storia delle religioni* (1949 e 1964), Torino 1970 e 1976; Eratosthenes, *Le ciel: mythes et histoire des constellations: Les Catasterismes*, Paris 2001; Firmicus & Porphyre & Saklustris, *Trois dévots païens* (1944) tr. Festugière, A.J., Paris 1998; Foscolo, U., *Poesie e Carmi*, Firenze 1985; Hölderlin, J.C.F., *Poesie*, Torino 1987; Kerényi, K., *Gli dei e gli eroi della Grecia* (1963), Milano 1989; Kern, O., *Orphicorum fragmenta*, Dublin Zürich 1972; Klopstock, F.G., *Klopstocks Oden und Elegien*, Stuttgart 1974; Lamartine, A. de, *Oeuvres poetiques complètes*, Paris 1968; Maier, B. (a c. di), *I lirici del Settecento*, Milano-Napoli 1951; Neruda, P., *Poesie*, Firenze 1963; Pavese, C., *Poesie*, Torino 1961; Penna, S., *Poesie*, Milano 1995; Rebora, C., *Poesie*, Milano 1988; Rilke, R. M., *Poesie*, Torino 2000; Rousseau, J.-J., *Oeuvres complètes*, Paris 1969; Tasso, T., *Rime*, in *Opere*, Mi-

lano 1963; Timpanaro Cardini, M., *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1969-73.

■ VOCI AFFINI: Luna; Nuvole; Uccelli; Volo. ENRICO CARINI

Fiume, fiumi. 1. Corsi d'acqua dolce (v. ACQUA) che scorrono di solito verso il mare e sono a regime costante e di considerevole lunghezza. Dal lat. *fluvius*. Termini corrispondenti in fr. *fleuve*, in ingl. *river*, in sp. *rio* (dal lat. *rivus*), in ted. *der Fluss* (collegato con il verbo *fließen*: scorrere) e *der Strom* (da una radice indoeuropea, v. ingl. *stream*: corrente). Si distinguono dai torrenti e dai rii, che hanno corso più breve e regime variabile (fr. *rivière*, dal lat. *riparius*: sp. *arroyo*; ingl. *stream* o *creek*; ted. *Bach*). Fanno parte della morfologia del fiume la sorgente (v. SORGENTE), il letto, le rive, le rapide, le cascate, la foce, che può essere a estuario (con un unico sbocco nel mare) o a delta (con vari rami che si gettano nel mare). Gli uomini possono attraversarli nei punti in cui l'acqua è più bassa (guadi), o costruendo dei ponti o utilizzando delle barche (traghetti). Già i popoli antichi sono intervenuti nel regolare il flusso dei fiumi, costruendo argini, aprendo canali (famoso il canale o istmo di Corinto), laghi artificiali, giardini. I Romani, da buoni ingegneri delle acque, inventarono gli acquedotti, costruzioni apposite per portare le acque dei fiumi e delle sorgenti nelle città. Anche nei tempi moderni le società umane sono intervenute ampiamente a regolare i corsi dei fiumi, deviando percorsi, costruendo argini, dighe, canali (famosi quelli di Suez e di Panama). Dalle caratteristiche dei fiumi si sono formati nell'immaginario alcuni rilevanti sistemi semantici, basati sulla contrapposizione tra acque stagnanti e acque correnti, fiumi che fecondano le terre aride e portano la vita e fiumi rovinosi che inondano campagne e città e portano la morte, fiumi perenni e fiumi stagionali, fiumi di superficie e fiumi sotterranei. Dal rapporto fra gli uomini e i fiumi sono nate storie e percorsi infiniti, ricerche avventurose delle sorgenti risalendo la corrente, annegamenti, salvataggi, suicidi. I fiumi hanno ispirato molte metafore; lo scorrere delle acque ha generato immagini del tempo, della vita, della coscienza, della memoria, dell'oblio, della morte; la quantità delle acque trasportate e il loro perenne fluire (la qualità «fluviale» o «fluviale» dei fiumi) hanno suggerito altre metafore: fiumi di gente, fiumi di lacrime, fiumi di sangue, fiumi di parole, discorso-fiume, romanzo-fiume.

2. La presenza dei fiumi nell'immaginario e nella letteratura è molto ampia. Nel mondo antico attorno al Mediterraneo e al Medio Oriente si distinguono tipi diversi di fiumi a cui corrispondono tipi diversi di culture: a) Il Nilo, con la sua tipologia singolare, ha avuto un ruolo fondamentale nella cultura degli antichi Egizi, di cui il fiume fu una componente fondamentale. Si tratta di un fiume perenne, dal letto profondo e dalla corrente placida, dalle sorgenti lontane e misteriose e dal grande delta finale, frequentemente personificato e divinizzato, per la sua capacità di fecondare le terre attraversate e di essere utile anche con le sue inondazioni (rappresentando quindi la vita anche nella morte). Il fiume ha avuto per gli antichi Egizi il ruolo storico di creare unità nella diversità, di costruire un paese e una civiltà partendo da elementi eterogenei (alto e basso Nilo), di rendere possibili l'agricoltura e i commerci. Gli Egizi lo chiamavano semplicemente *iteru*, il fiume, e lo venerarono come un dio, con il nome di Hapi; a lui erano associate (tramite una serie di leggende) le divinità di Iside e Osiride, che avevano insegnato agli uomini le tecniche della coltivazione. Il nome di *Nilo* (e anche la sua divinizzazione come figlio di Oceano) gli venne dato dai Greci. Furono

questi ultimi (da Erodoto a Diodoro Siculo) a definire l'Egitto «dono del Nilo» e ad alimentare il mito del fiume; essi per primi si interrogarono sulle sue sorgenti, identificate da Claudio Tolomeo (*Geografia*, II sec. d.C.) con i laghi e i Monti della Luna; b) le civiltà mesopotamiche hanno avuto anch'esse un rapporto assai stretto con i fiumi (lo stesso è avvenuto per i fiumi della Persia, dell'India, della Cina, che non prendiamo qui in considerazione). Il Tigri e l'Eufrate, i due fiumi della Mesopotamia (che significa appunto «la terra tra i due fiumi») hanno avuto un ruolo decisivo nella formazione di un territorio fertile, e di una serie impressionante di civiltà, da quella Sumera a quella Babilonese a quella Assira. Nell'*Epopoea di Gilgamesh*, testo assiro-babilonese del sec. XXVI a.C., vengono raccontate le vicende dell'eroe Gilgamesh sullo sfondo delle civiltà mesopotamiche e viene rappresentata una grande alluvione (o diluvio), simile a quella che comparirà più tardi nella Bibbia; c) il paese abitato dal popolo ebraico (regno di Israele e regno di Giuda), era a sua volta attraversato in lungo da nord a sud da un fiume, il Giordano, che, partendo dal mare di Galilea e sboccando nel mar Morto, assicurava la fertilità della valle e delle colline e teneva lontano il deserto. Questo fiume non aveva tuttavia il carattere maestoso e regale, a volte terribile, dei grandi fiumi di Egitto e Mesopotamia: nell'immaginario biblico esso era il luogo della terra promessa, che simbolicamente si riallacciava all'Eden, era protetto da un dio monoteista (anche se la sua mitologia si nutrive di non pochi elementi derivanti dalle mitologie egiziane e assiro-babilonensi) e si contrapponeva ai fiumi dell'esilio e della prigionia (la cattività egiziana e poi quella babilonese). La voce di Jahvé risuona come quella di tante acque, minacciosa, torrentizia: «Io farò venire una grande inondazione che distruggerà tutti gli esseri viventi» (*Genesi* 6, 17; fine sec. IV a.C.); «Due sono le colpe che ha commesso il mio popolo: ha abbandonato me, sorgente di acqua fresca e viva, e ha preferito scavarsi cisterne, cisterne screpolate, incapaci di contenere acqua» (*Geremia* 2, 13; ca. secc. VII-II a.C.). Nel *Nuovo Testamento* la predicazione di Cristo si svolgerà spesso nella valle del Giordano e il fiume sarà scelto da Giovanni Battista per l'atto purificatorio del battesimo. Il Nilo, per contro, pur essendo il fiume che ha protetto Mosé bambino, è spesso simbolo, con i suoi rigonfiamenti alluvionali, della superbia straripante del faraone (*Geremia*, 46, 7-8); d) carattere sostanzialmente diverso e prevalentemente torrentizio, avevano i fiumi dalla vita breve e spesso violenta della Grecia, dell'Asia Minore, della Sicilia. Il paesaggio greco e mediterraneo, spesso roccioso, era percorso da fiumi che, quando divenivano violenti, prendevano nella fantasia la forma di un leone o di un toro. Di qui le personificazioni, le divinizzazioni, i culti: nel tempio in onore di Erimanto, il dio del fiume omonimo, nella Psocide (Arcadia), c'erano le statue di tutti i fiumi del mondo, in marmo bianco, con l'eccezione del Nilo, in marmo nero. Il più lungo dei fiumi della Grecia e il più importante come divinità fluviale si chiamava Acheloo: esso nasceva dal monte Peristeri, nella catena del Pindo, e sfociava nel mar Ionio dopo aver attraversato l'Etolia. Figlio di Oceano e Teti era immaginato in forma di toro e contrapposto alla sorella Stige, fiume infernale rappresentato come creatura femminile. Sulle sue rive, nell'Epiro, sorgevano anticamente un tempio di Zeus e la prima capitale degli Elleni (era quindi collegato con i temi della fondazione della nazione). Prima di essere trasformato in fiume, nella forma di toro, aveva avuto un ruolo nelle fatiche di Eracle, come suo rivale nell'aspirazione a prendere in moglie Deianira. Vinto nella lotta da Eracle,

aveva perduto un corno e dalle gocce di sangue cadute in quell'occasione erano nate le Sirene; dal suo corno le Naiadi avevano ricavato la Cornucopia, simbolo della feconda abbondanza risultante dall'addomesticamento del fiume (**Ovidio**, *Metamorfosi*, libro IX; 3-8 d.C.). L'Acheloo era considerato il padre di molte sorgenti (le fonti Pirene, Castalia, Dirce) e il protettore di tutte le acque limpide e fresche. Secondo vari autori antichi (fra cui **Strabone**, *Geografia*, 10, 2, 19; sec. I) il mito di Eracle (un vero ingegnere delle acque in tante occasioni) e Acheloo deve essere interpretato come lotta per addomesticare le forze violente della natura e trasformarle in apporto generoso alla crescita della civiltà; mentre gli Egizi si ponevano in rapporto con il Nilo per sopravvivere, i Greci pensavano a sé come addomesticatori delle forze dei fiumi per costruire una vita altamente civile. In tutte le città greche c'era il culto di una fonte o del fiume locale. I fiumi santificavano i matrimoni, garantivano la purezza dei partecipanti, assicuravano fertilità e proteggevano i fanciulli. Molto spesso venivano divinizzati e personificati: nell'*Odissea* (sec. VIII a.C.) di **Omero** (V, 450-53), quando Ulisse naufrago approda sull'isola dei Feaci e si trova alla foce di un bel fiume, gli si rivolge implorante: «alle ginocchia tue arrivo, dopo tanto soffrire./ Abbi pietà, sovrano» e il fiume subito ferma la corrente. Diverso, e più adatto al contesto epico, il comportamento dei fiumi nell'*Iliade* (sec. VIII a.C.); essi offrono materia di similitudini per rappresentare l'impeto guerriero (V, 84-93; XVI, 385-93), offrono la rappresentazione catastrofica dell'alluvione per significare la furia degli dèi (XII, 14-34), diventano protagonisti dell'azione, come avviene con lo Scamandro nel canto XXI, quando prende la parola per rimproverare Achille di mancare d'ogni pietà e riempirgli le acque di cadaveri (l'episodio verrà più tardi riecheggiato da **Luciano di Samosata** [sec. II d.C.], quando, nei *Dialoghi Marini*, XI, riferirà i lamenti rivolti al mare dal fiume Xanto per le bruciature sofferte da parte di Vulcano intervenuto in difesa di Achille); e) nella letteratura dei Romani e nel loro ampio e diversificato territorio si assiste alla confluenza dei diversi modelli di fiume, in particolare quello egizio e quello greco. Alcuni dei fiumi del territorio dominato dai Romani, come il Po e il Tevere e i grandi fiumi europei, il Rodano, il Reno, il Danubio, sono ampi e anche navigabili, altri mantengono il carattere torrentizio e capriccioso, passando da un regime pacifico a uno violento e offrendo immagini consone alla poesia (**Orazio**, *Odi*, III, 29, 31-40; 13 a.C.). Il Po (latinamente Eridano) era considerato figlio di Oceano e Teti; secondo i Greci sfociava nel mare settentrionale e dalle sue rive proveniva l'ambra gialla. Era inoltre collegato con il grande mito di Fetonte, il figlio del Sole e di Climene, che pretese di guidare il carro alato del padre attraverso il cielo per un giorno, ma non seppe tenere i focosi cavalli sul loro corso e fu stroncato da Zeus con un fulmine e precipitò nell'Eridano. Le Eliadi, sue sorelle, furono trasformate in pioppi e le loro lacrime in gocce d'ambra (**Lucrezio**, *De Rerum natura*, libro V; sec. I a.C.; **Ovidio**, *Metamorfosi*, libro II; 3-8 d.C.). Il Tevere era naturalmente legato al mito della fondazione di Roma. Il fiume, personificato come un padre e un dio, era stato attivo protagonista del salvataggio di Romolo e Remo abbandonati alle sue acque e da lui depositati sulla riva, presso la lupa che li allattò (in analogia con il salvataggio biblico di Mosé, consegnato alle acque del Nilo e accolto dalla figlia del faraone). La profetessa e ninfa delle acque Carmenta, madre di Evandro, stando sulle sue rive avrebbe avuto la visione della nascita, su quelle rive, della città (**Ovidio**, *Fasti*, I, 509-14; 8 d.C.). Una statua di epoca adrianea, oggi al Louvre, lo rappre-

senta come divinità barbata, sdraiata su un fianco, con accanto la lupa e i gemelli. Nell'*Eneide* (29-19 a.C.) di **Virgilio** vengono raccolte molte delle leggende che riguardano il Tevere e il fiume assume un ruolo di conciliazione fra l'atteggiamento degli dei locali e il destino a cui è chiamato Enea quando sbarca a Ostia (libro VII, 25-36). Virgilio accoglie (libro VIII, 330) una delle leggende che circolavano sulle origini e le qualità divine del padre Tevere: mitico e gigantesco re di Alba con il nome di Tiberino sarebbe annegato mentre attraversava a nuoto il fiume Albula, dando al fiume il suo nome. Ne veniva, grazie al favore dimostrato dal Tevere all'impresa di Enea (libro VIII, 86-93), l'immagine di un fiume nazionale, incarnazione del mito delle origini, simbolo di concordia, riconciliazione, pace. Diversi i ruoli svolti nella storia romana da altri fiumi, spesso chiamati a segnare confini e a fissare limiti; Cesare, ad esempio, che passa il fiume Rubicone compie un gesto di sfida contro la legge. Nel corso della guerra civile, come è narrata nella *Farsaglia* (sec. I d.C.) di **Lucano**, tutti i fiumi dell'impero concorrono al conflitto: il Tigri e l'Eufrate assistono Pompeo, il Nilo si pone al servizio di Cesare (dando lo spunto a una lunga digressione nel libro X) e alla fine spalma il suo fango sul corpo di Pompeo. L'impero si stava allargando e frammentando. La tipologia dei fiumi era destinata a complicarsi. La cultura enciclopedica dell'epoca imperiale ne catalogava i nomi e disegnava le mappe, con i *Nomi dei fiumi e dei monti* (I sec. d.C.) dello **Pseudo-Plutarco** e la monumentale *Storia naturale* (I sec. d.C.) di **Plinio il Vecchio**. Quando nel IV secolo d.C. il poeta Decimo Magno **Ausonio**, nativo di Burdigala in Gallia (oggi Bordeaux) scrisse il resoconto di un viaggio sulla Mosella da Bingen a Treviri, abbandonandosi al piacere estetico del paesaggio, egli continuava a contrapporre alla bellezza del fiume oggi franco-tedesco la superiorità imperiale e la potenza e grandezza del Tevere. Quando, due secoli dopo, il poeta e vescovo **Venanzio Fortunato**, ultimo dei classici, primo dei medievali, descrisse lo stesso viaggio sulla Mosella e sul Reno, tra colline ricoperte di vigneti (*La sua barca*, 565 d.C.) ogni fiume d'Europa aveva ormai la sua precisa individualità.

3. Nella mitologia greca e romana, della cui complessa struttura abbiamo già dato qualche esempio, i fiumi avevano un posto importante nell'intera concezione cosmologica dell'universo, come si può ben comprendere essendo l'acqua, insieme con l'aria, la terra e il fuoco uno degli elementi fondamentali che lo costituivano. Le acque dei fiumi e dei mari, così come il fuoco dei vulcani, sembravano avere origine nelle viscere stesse della terra: ne erano prova i fiumi sotterranei, i fiumi e le sorgenti che affioravano o sparivano dentro le rocce, i fenomeni carsici, le grotte misteriose (onde la grotta delle acque rappresentata nelle *Georgiche* di **Virgilio**, libro IV e poi ripresa in tanti altri poeti fluviali, sia antichi che rinascimentali, fra i quali spicca Iacopo **Sannazaro** con l'*Arcadia*, egloga XI; 1504). I fiumi, secondo **Esiodo** (*Teogonia*, sec. VIII a.C.; *Opere e giorni*, secc. VIII-VII a.C.), erano figli del dio Oceano e della ninfa Teti. A loro volta erano padri delle Ninfe e potevano generare figli unendosi a donne. I fiumi allietavano l'Eden e avevano i loro corrispondenti nell'Ade. **Platone**, nel *Fedone* (57-58), così ne immaginava il ruolo nella sua cosmologia: la terra è un'enorme sfera sospesa in mezzo al cosmo, al di sotto del nostro mondo ce n'è uno sotterraneo, a cui rinviano numerose fenditure nelle quali sprofondano i fiumi perenni e da cui escono sorgenti calde e fredde, provenienti da grandi fiumi di fuoco e di fango. Al centro c'è il bacino del Tartaro in cui rifluiscono e da cui sgorgano tutte

le acque, formando mari, fiumi, sorgenti. I fiumi sono molto numerosi, ma i principali sono quattro: l'Oceano, che scorre tutto attorno alla terra; l'Acheronte che scorre in direzione opposta, scendendo nella terra attraverso i deserti e andando a formare il lago Acherusia, sulle cui rive si raccolgono le anime dei morti. Il terzo fiume è il Periflegeton che ha le acque ardenti, si va a congiungere con il Tartaro e produce getti di fuoco in tanti luoghi. Il quarto fiume scorre nella direzione opposta: è lo Stige, ed è di color blu scuro, come i lapislazzuli, e dopo tante giravolte va anch'esso alla fine a immettersi nel Tartaro.

Accanto a questo mito, la tradizione classica, poi variamente ripresa anche nel Medioevo, ne ha offerto altri. Il più importante è quello che dava una rappresentazione contrapposta dei fiumi dell'Eden, limpidi e puri, e di quelli dell'Ade. Nella sintesi di **Isidoro di Siviglia** (*Origini*, secc. VI-VII d.C.), nel mezzo del giardino di delizie dell'Eden sprizza una fonte, che dà acqua all'intero bosco e, dividendosi, dà origine a quattro fiumi. Si riallacciano a questa costruzione cosmologica i fiumi che scorrono nel Paradiso terrestre della *Divina Commedia* (1306-1321) di **Dante**, i tanti giardini delle delizie che compaiono nei romanzi allegorici medievali e nei quadri di tanti pittori (per esempio il *Giardino delle delizie*, 1510 ca. di Hieronymus **Bosch**, oggi al museo del Prado) le immagini della Gerusalemme celeste, che **Giacomino da Verona** rappresenta (*La Gerusalemme celeste*, sec. XIII), come una grande città percorsa da un fiume dalle acque più lucenti del sole. L'immagine ritornerà in un ciclo di romanzi di fantascienza, *Il mondo del fiume* (1971-83) dello scrittore americano Philip José **Farmer**, che immagina un pianeta, su cui è stata trapiantata la razza umana, percorso per il lungo da un grande fiume di luce. Quattro erano anche i fiumi dell'Ade: Acheronte («il doloroso»), Stige («la palude infernale»), Flegetonte (il «fiume ardente») e Cocito («il fiume del pianto»). Di essi hanno parlato a lungo Esiodo, Pindaro e, fra i latini, Virgilio (*Eneide*, canto VI; 29 - 19 a.C.). È proprio da Virgilio che Dante ha ricavato la mappa dei fiumi che scorrono nel suo *Inferno*. Un altro fiume collegato con il mondo dell'Ade, posto alla soglia di quel mondo, sulla cui collocazione gli antichi discutevano (**Pausania** - *Periegesi della Grecia*, IX, 39; sec. II. d.C. - lo poneva in Beozia) è il Lete, che ha un ruolo centrale nei miti della memoria e dell'oblio. Lete, oltre che un fiume, era una divinità femminile, discendente della Notte e figlia della Discordia, opposta a Mnemosine, la dea della memoria e la madre delle Muse. Le anime dei morti, giungendo alle soglie dell'Ade, bevendo le sue acque, perdevano i contorni della realtà, «liquidavano» il passato, si immergevano nell'oblio. Dall'immagine dell'oblio a quella della morte il passo era semplice: al Lete e al personaggio di Caronte, il barcaiolo che traghettava le anime dei morti, alludono molte opere dell'antichità, e molti epitaffi raccolti nell'*Antologia palatina* (ca. sec. XI). Il grande filosofo stoico Lucio Anneo **Seneca**, meditando sull'idrologia della tradizione ricevuta, nel libro III delle *Questioni naturali* (sec. I d.C.), dedicato alle «Acque terrestri», ha assunto un atteggiamento smitizzante, invitando a meditare sulla mobilità delle acque, sulla mutabilità del mondo, sulla forza distruttiva del diluvio, e in particolare sui fiumi, considerandoli l'immagine paradossale della condizione morale dell'uomo: «quando sei giunto a capire la vera origine dei fiumi, capirai che non c'è più bisogno di nessun'altra domanda». A questo insegnamento di saggezza stoica la civiltà antica al tramonto e quella cristiana nascente ne aggiunsero altri, destinati a influenzare il modo di interpretare la cosmologia fluviale ereditata dagli anti-

chi: una è stata la lettura in chiave allegorica dei racconti biblici e platonici sui fiumi celesti, terrestri e inferi (dal filosofo giudaico di lingua greca **Filone alessandrino**, autore dei *Problemi e soluzioni intorno al Genesi e all'Esodo* (sec. I d.C.) a numerosi padri della Chiesa); un'altra è stata la tendenza a tradurre la realtà naturale in realtà simbolica e a conciliare geografia («lumen naturae», luce della natura) e retorica («lumen orationis», luce dell'orazione, e «lumen verborum», luce delle parole), a sostituire il fiume con l'idea del fiume o con la metafora del fiume. Scriveva per esempio **Bernardo di Chiaravalle** (*Sermoni*, 13; sec. XII): «Come il mare è la fonte ultima dei pozzi e dei fiumi, così Cristo nostro Signore è la fonte ultima di ogni virtù e conoscenza».

4. Una tradizione forte e duratura, ampiamente ripresa nel Rinascimento, fu quella delle favole mitologiche aventi per protagonisti i fiumi, in particolare quella delle favole eziologiche, che spiegavano l'origine dei fiumi, delle città e il loro nome. Il più ampio repertorio di queste storie si trova naturalmente nelle *Metamorfosi* (3-8 d.C.) di **Ovidio**. I fiumi, così come le sorgenti, che nell'opera di Ovidio sono divinità protagoniste di storie d'amore e metamorfosi (Acheloo, Peneo, Aci, Alfeo, Cidno) hanno caratteri di mitezza e saggezza, a differenza di molti dei e mortali che agiscono con violenza. Il fiume Peneo è presentato come un governatore prudente e generoso. I fiumi ovidiani hanno accesso a nobili sentimenti e, come lo Scamandro di Omero o il Tevere di Virgilio, parlano la lingua della moderazione, del buon senso, dell'incivilimento. Lo sfondo delle loro storie è pastorale. La storia di Aci e della ninfa Galatea è stata raccontata anche da **Teocrito** (*Idilli*, 2; sec. III a.C.). Quella di Alfeo, il fiume sotterraneo dell'Elide, e della ninfa Aretusa, che per sfuggirgli fu trasformata in sorgente nell'isola di Ortigia, a Siracusa, è presente anche in molti storici e geografi greci. Rientrano nel genere idillico-mitologico numerosi testi d'epoca medievale e rinascimentale. Il *Ninfale fiesolano* (1345-46) di Giovanni **Boccaccio**, poemetto in ottave, racconta l'amore contrastato del pastore Africo e della ninfa Mensola e si chiude tragicamente con la trasformazione dei due giovani in altrettanti fiumi che portano i loro nomi nella città di Fiesole. Nell'ambiente fiorentino del Quattrocento d'epoca laurenziana il tema è stato ripreso da Luca **Pulci**, con il poemetto mitologico *Triadeo d'amore* (ca. 1464), che racconta tra l'altro la storia di una ninfa e di un pastore che sono trasformati lui nel Sieve e lei in un affluente del Sieve, la Lora, e dallo stesso Lorenzo de' **Medici** con il poemetto in ottave *Ambra* (1485-91), che mette in scena una devastante alluvione invernale nei pressi della villa Medicea di Poggio a Caiano seguita da una favola amorosa tra il dio-fiume Ombrone e la ninfa Ambra, tramutata in pietra e quindi nella villa di Lorenzo. Vanno ancora citati, su questa linea, la VII delle *Egloghe piscatorie* (1567-72) in volgare di Bernardino **Rota** e anche numerosi testi delle letterature europee: la *Favola del Genil* (av. 1578) per esempio, dell'autore spagnolo del Cinquecento Pedro de **Espinosa**, in cui la ninfa Cinaris si muta in acqua per unirsi con il fiume Genil. In Inghilterra sono numerosi i poeti che hanno ripreso i temi degli antichi miti fluviali e pastorali, da John **Leland** a William **Camden**, da John **Milton** (*Lycidas*, 1637) a William **Browne** a Michael **Drayton**. Ma certamente il più importante poeta fluviale e acquatico fu Edmund **Spenser**. Il libro IV (canti XI-XII) del poema allegorico *La Regina delle Fate* (1590-95) mette in scena il matrimonio tra due fiumi, il Tamigi e il Medway, nello straordinario scenario di una grotta acquatica in cui convergono

per i festeggiamenti lo sposo e la sposa, scintillanti e roridi d'acqua, insieme con gli dei del mare, con Oceano e Teti genitori dei fiumi, con, nella veste di invitati, i maggiori fiumi del mondo, dal Nilo al Tigri, dall'Eufrate al Gange e allo Scamandro, e via via fino al Rodano e al Danubio e ai tanti fiumi e torrenti d'Inghilterra. Non sono mancate le mescolanze con le tradizioni fiabesche o le trascrizioni popolareggianti dei miti fluviali delle metamorfosi. Nella popolarissima fiaba *Ondina* (1811) di Friedrich de La Motte **Fouqué**, che rielabora la leggenda di Melusine (probabilmente di origine celtica), la protagonista viene portata bambina da un torrente sin sulla soglia di una capanna di pescatori, che la accolgono al posto di una loro bambina scomparsa misteriosamente nelle acque. Arriva il cavaliere e cacciatore Ultibrando che si innamora di Undine e la porta con sé, come sposa, nel suo castello. Intervengono gli spiriti delle acque, fra cui lo zio Kuheborn, che prende sembianze umane per poi mutarsi di nuovo d'improvviso in cascata o ruscello. È lui che ha rapito la figlia dei pescatori, la perfida Bertolda. La storia si conclude tragicamente con la scena della tomba di Ultibrando attorno alla quale fluisce Undine trasformata in ruscello. Di un altro aspetto delle storie mitologiche dei fiumi e delle sorgenti (**Virgilio**, *Eneide*, libro VII; 29-19 a.C.), e cioè delle loro capacità profetiche, è rimasta traccia, per esempio, nella tragedia *Gerardo di Velzen* (1613) dell'autore fiammingo Pieter Cornelisz **Hooft**, nella quale si immagina che il fiume Vecht canti le glorie future di Amsterdam e dell'Olanda.

5. Con l'umanesimo le acque, le sorgenti e i fiumi tornano a essere anche luoghi di delizia per gli occhi e di salute per il fisico (anche se non mancano allusioni e citazioni della tradizione mitologica). I viaggi lungo i fiumi, per molti aspetti più sicuri dei viaggi per strada, diventano una pratica diffusa. I bagni e le terme tornano di moda. Le descrizioni inaugurate da Ausonio e Venanzio diventano veri generi letterari: Francesco **Petrarca** parla dei suoi viaggi sui fiumi nelle lettere, esalta i luoghi ameni allietati dalle acque delle sorgenti, polemizza con i cardinali francesi in favore della salubrità dell'acqua, preferibile al vino, canta la Sorga, il Po e nel sonetto dei fiumi (*Canzoniere* CXLVIII; 1374) fa un lungo elenco dei fiumi d'Europa e d'Asia. Poggio **Bracciolini**, in una nota lettera del 1416 a Niccolò Niccoli descrive con entusiasmo i bagni di Baden. Enea Silvio **Piccolomini** (Pio II), tratta a lungo dei fiumi d'Europa nelle sue opere geografiche e nei *Commentarii* (1584, postumo) dedica pagine splendide al Po, raffrontato con gli altri fiumi d'Europa, come il Reno e il Danubio (II, 42), al Mincio, al Tevere, al Reno emiliano ghiacciato, al Volturno, all'Aniene e alle cascate di Tivoli (IV, 27), a una bellissima sorgente sull'Amiata, ai bagni di Petriolo. **Erasmus da Rotterdam** in una epistola a Beato Renano del 1518, descrive con molti particolari un suo viaggio da Basilea a Lovanio, compiuto nel settembre di quell'anno in parte in battello sul Reno e in parte in carrozza. Ludovico **Ariosto**, che aveva una grande sensibilità geografica, nell'*Orlando furioso* (1532) e anche nei *Cinque canti* (1518-19 o 1521-28), parla di molti fiumi italiani ed europei (la Senna a Parigi, il Danubio a Belgrado, il Nilo a Damietta, il Mincio a Mantova, le valli di Comacchio, ecc.) e racconta con molti dettagli il viaggio di Rinaldo sul fiume Po (canto XLIII). Grazie a questa particolare sensibilità umanistica, molti fiumi europei diventano fiumi letterari, collegati con scuole poetiche o singoli cantori in versi delle loro bellezze: la Loira per **Ronsard** e **Du Bellay**, il Tago per Garcilaso de la **Vega** nella parte spagnola e per **Camões** nella parte portoghese, il Tamigi per **Spenser**, ecc.

6. Nel periodo della modernità i fiumi grandi e piccoli di Europa svolgono un ruolo importante nella costruzione di uno spazio e di un'identità specifici, sia nazionali che locali. Lo spostamento stesso dell'asse principale dell'Europa dal Mediterraneo alle aree continentali e settentrionali può essere rappresentato simbolicamente dall'importanza che acquisiscono i tre grandi fiumi dell'area centrale, Reno, Rodano e Danubio, tutti e tre originari, anche se poi fluiscono in direzioni diverse, dai grandi massicci montuosi delle Alpi e della Selva nera. Ernst Robert **Curtius**, sostenitore della tesi della continuità fra il medioevo latino e la moderna letteratura europea, ha proposto, in *Letteratura europea e Medioevo latino* (1992), questa immagine: «La letteratura dell'Europa "moderna" è tanto legata a quella dell'Europa mediterranea che sembra quasi che il Reno potesse accogliere le acque del Tevere». Nel nuovo immaginario dei vari popoli, città, castelli, fiumi, strade funzionano da punti di riferimento identitario. Il confronto tra le diverse situazioni geografiche e i diversi caratteri nazionali diventa tema di riflessione e speculazione. Giovanni **Botero**, a fine Cinquecento, nel trattato *Delle cause della grandezza delle città* (1588), paragona i fiumi francesi, placidi e quieti, con i torrenti italiani, molto più turbolenti. Il Nilo, un tempo parte del panorama mediterraneo, anche se costantemente rappresentato come eccezionale e diverso, viene respinto verso dimensioni esotiche, così come altri fiumi asiatici (si veda per esempio la scena di Cleopatra in navigazione con una barca dorata sul fiume Cidno nell'*Antonio e Cleopatra* [1606-07], II, II, di William **Shakespeare** – e scene simili continueranno a comparire nei testi delle letterature europee, sino al romanzo di Roberto **Pazzi** *La stanza sull'acqua* (1991). Il Rodano, già presente nella poesia del poeta cinquecentesco di Lione Maurice **Scève** sia con un emblema ricavato dal suo nome, «fleuve rongeant» (fiume che rode), sia con l'immagine (secondo procedure mitologiche che abbiamo già visto) della confluenza fra Rodano e Saône come una specie di matrimonio (sonetti raccolti in *Delia*, 1544), è diventato, nel suo corso inferiore, il simbolo della storia e autonomia della Provenza, e figura come il vero protagonista del *Poema del Rodano*, scritto da Frédéric **Mistral** in lingua provenzale nel 1897. Il Reno, luogo di confine fra Galli e Germani in epoca romana, è stato a lungo al centro dell'immaginario europeo, sia quando si trattava di gettare ponti fra nazioni diverse, sia di ribadire differenze e conflitti. La vera scoperta letteraria del fiume si è avuta nel Settecento, con il *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni* (1795) dell'abate riminese Aurelio **Bertola De' Giorgi**, che scrisse pagine memorabili sulla specificità dei paesaggi naturali e culturali della Germania e sulla loro diversità da quelli prevalenti nel Sud, contribuendo così a creare un'immagine del fiume che venne poi rafforzata dalla *Germania* (1810) di Madame de **Staël** e dalle lettere di Friedrich **Schlegel** scritte nel corso di un viaggio in Olanda, Svizzera e Francia negli anni fra il 1803 e il 1806. Johann Wolfgang **Goethe** diede il suo contributo con i quadri idillici (contrapposti alle tempeste delle guerre napoleoniche) dell'*Arminio e Dorotea* (1797). In epoca romantica moltissimi scrittori tedeschi hanno esaltato gli aspetti più leggendari, fiabeschi e drammatici del fiume. La complessità stessa del percorso del fiume e il suo dirigersi prima a est, poi a nord, poi a ovest poi di nuovo a nord e la situazione geopolitica dei territori attraversati hanno dato origine a molti e diversi miti: il fatto che alla nascita nei Grigioni segua un percorso in cui deve lottare a lungo, fra montagne, strettoie e dirupi prima di buttarsi nel lago di Costanza, dà alla sua figura «paterna» connotazioni di in-

fanzia ribelle che stenta ad avviarsi verso la maturità; il fatto poi che questo suo primo percorso attraversi la libera e repubblicana Svizzera si presta a sua volta per ispirare motivi politici di tipo democratico. Il successivo percorso attraverso le zone più romantiche del Baden-Württemberg, fatte di castelli, rocce abitate da ninfe come la Loreley, vigneti, città gotiche, pianure industriali e battelli carichi di merci, ha suggerito, soprattutto fra gli scrittori tedeschi (da Achim von Arnim a Clemens Brentano, via via sino a Stefan George) un vero e proprio immaginario. Spiccano, fra i testi di questo immaginario renano, accanto alla poesia *Su un castello* (1837, musicata da Schumann) e al romanzo *Presentimento e presente* (1815) di Joseph von **Eichendorff** o alle famose liriche di Heinrich **Heine** *Sul Reno* (1820), *Loreley* (1823) e tante altre, due straordinari testi di Friedrich **Hölderlin**: le quartine di *Il fiume incatenato* (1801), che presentano un fiume mitizzato sotto le spoglie di uno splendido giovane, una specie di Ganimede, e l'ode *Il Reno* (1808) che segue il corso del fiume dagli inizi selvaggi fino alla più docile e civilizzante maturità come simbolo di uno sviluppo individuale e culturale e anche come rimpianto per il fatto che un fiume così splendido scorra verso il mare del Nord anziché verso la mitica Grecia. Va aggiunto che il Reno, andando alla fine del suo percorso a perdersi in molti rami e a fecondare i Paesi bassi, ha creato una mitologia ancora diversa, fatta di paesaggi piatti, villaggi e terre olandesi. E va ancora aggiunto che il Reno, da un altro punto di vista, è stato anche il fiume sulle cui rive e regioni di confine si sono scontrati gli interessi politici ed espansionistici di Francia e Germania, soprattutto dopo la crisi e la «battaglia lirica» del 1840, che ha prodotto tentativi da entrambe le parti di appropriarsi del padre Reno: basta ricordare la canzone *La guardia sul Reno* (1840) di Max **Schrekenburger** o *Il canto del Reno* (1840), fortemente antifrancese, di Ernst Moritz **Arndt**. Dalla parte francese, nonostante le prese di posizione e le descrizioni ammirate di Victor **Hugo** ne *Il Reno, racconto di viaggio* (1842) e di Edgar **Quinet**, *Le rive del Reno* (1846) e di parecchi altri, da **Nerval** a **Musset**, da **Lamartine** a **Dumas**, le aspirazioni nazionalistiche e le rivendicazioni delle regioni dell'Alsazia e della Lorena hanno echeggiato a lungo anche in molti di quegli scritti sino al discorso tenuto da Maurice **Barrès** a Strasburgo nel 1920: *Il genio del Reno*.

L'altro grande fiume, il Danubio, che attraversa tutta l'Europa centrale e balcanica fino a gettarsi nel mar Nero, incoronato anch'esso fin dall'epoca romantica da un grande inno di Friedrich Hölderlin, intitolato appunto *Il Danubio*, 1803, – che è stato oggetto di un celebre corso di lezioni del filosofo tedesco Martin **Heidegger** nel 1942, che a sua volta ha ispirato il film *Il Danubio* di David **Barison** e Daniel **Ross** (2004) –, è anch'esso carico di miti, leggende e immagini letterarie nelle diverse lingue dei molti paesi attraversati: la Germania, l'Austria, la Slovacchia, l'Ungheria, la Serbia, la Romania. Basta, in questo caso, per avere una ricostruzione splendida del multiforme immaginario danubiano, il rinvio al celebre libro di Claudio **Magris**, *Danubio* (1986), che è al tempo stesso saggio storico e opera narrativa. Andrebbero anche presi in considerazione, dal punto di vista del ruolo svolto nella costituzione delle identità nazionali o regionali, molti altri fiumi: il Po, il Tago, la Senna, la Loira, il Tamigi, l'Elba, il Don, il Volga. Non mancano testimonianze dell'età moderna: per il Tamigi il ruolo che esso ha nel preludio di *Cuore di Tenebra* (1902) di Joseph **Conrad**, ne *La terra desolata* (1922) di T.S. **Eliot**, nell'umoristico *Tre uomini in barca* (1889) di Jerome K. **Jerome**; per il Po il grande romanzo di Riccardo

Bacchelli *Il Mulino del Po* (1938-40), il diario di viaggio di Gianni **Celati** *Verso la foce* (1989), per non dire del tentativo abbastanza grottesco compiuto dal fondatore della Lega padana Umberto Bossi di risuscitare gli antichi riti e miti del fiume.

7. La letteratura dell'Otto e Novecento è tutta percorsa, con frequenza straordinaria, dalle acque dei fiumi. Possiamo qui darne solo una limitata campionatura. Ne *Il preludio* (1805) di William **Wordsworth**, così come in molti altri scrittori romantici inglesi, le immagini fluviali sono presenti in modo quasi ossessivo, a cominciare dal fiume Derwent, il cui suono si è mescolato, per il poeta bambino, con quello dei canti della balia, per poi passare al fiume Cam degli anni di Cambridge, ai molti fiumi ricordati nel libro VI, alla analogia, che domina tutto il testo, fra lo scorrere del fiume, quello della memoria e quello della narrazione. Alessandro **Manzoni**, ne *I promessi sposi* (capitolo XVII; 1840-42), mette in scena la traversata dell'Adda da parte di Renzo, con una scena notturna e una mattutina del fiume e con la figura gentile del traghettatore, e le circostanze che fanno del fiume un confine fra due Stati nonché fra due possibili destini narrativi. L'inizio de *Il mulino sulla Floss* (1860) di George **Eliot** descrive un paesaggio che trasuda acqua, muschio, umidità. L'infanzia dei due fratelli, protagonisti della vicenda, Maggie e Tom, si svolge tutta sulle rive della Floss, dove essi passeggiano, giocano, pescano e si bisticciano. E sul fiume si svolge quasi tutto il resto del romanzo, sino all'inondazione e alla tragedia finale. *L'educazione sentimentale* (1869) di Gustave **Flaubert** si apre con la descrizione della partenza di un battello sulla Senna, dei paesaggi ai due lati del fiume, dei mobili pensieri del giovane protagonista Frédéric Moreau, dell'apparizione della donna che egli amerà per tutta la vita. Robert Louis **Stevenson**, i cui romanzi mettono spesso in scena fiumi, mari e isole, ha lasciato il racconto di un suo viaggio lungo i fiumi del Belgio e della Francia: *Un viaggio nel continente* (1878). Il fiume Trave, che circonda la città di Lubecca e va a gettarsi nel mare a Travemünde, ha un ruolo strutturale nel romanzo di Thomas **Mann** *I Buddenbrook* (1901), collegando fra loro i luoghi degli affari e quelli del divertimento, vicende di famiglia e vicende sentimentali. Nel primo volume della *Ricerca* di Marcel **Proust**, *Dalla parte di Swann* (1913) vengono descritti con grande precisione i due paesaggi alternativi che la cittadina di Combray offriva ai suoi abitanti e alle passeggiate del protagonista bambino: la parte di Swann, tipico «panorama di pianura» e la parte di Guermites, dove scorreva il fiume Vivonne, tipico «panorama fluviale», di cui viene data, nel romanzo, una descrizione attentissima: le piante acquatiche, i girini, le ninfee, ecc. *Il Placido Don* (1928-40) di Michail **Šolochov** è un colorito affresco storico della vita dei Cosacchi negli anni successivi alla Rivoluzione, su sfondi naturali grandiosi. Il fiume che attraversa Dublino, la Liffey, compare in *Gente di Dublino* (1914) e nell'*Ulisse* (1922) di James **Joyce**, ma poi diventa addirittura protagonista, personificandosi nel personaggio di Anna Livia Plurabelle, del fluente, mutevole linguaggio di *La veglia di Finnegans* (1939). Uno dei fiumi più belli di quella che è oggi la Bosnia, la Drina, affluente della Sava, è, con il ponte che lo attraversa, il vero centro del romanzo dello scrittore serbo Ivo **Andrić** *Il ponte sulla Drina*, 1945. Costruito nel Cinquecento dai Turchi, distrutto dagli Austriaci nel 1914, il ponte sulla Drina, fatto di pietra, serve da contrasto con le vite mutevoli dei popoli che abitano nella regione; il fiume offre l'immagine della continuità delle tradizioni e delle confluenze fra le culture. Il libro

dello scrittore francese Julien **Gracq**, *Le acque strette* (1976), racconta un viaggio su un minuscolo fiume affluente della Loira, l'Evre.

Quanto alla poesia, fra gli innumerevoli testi che si possono ricordare, citerò soltanto una lirica del maggior poeta ungherese, Sandor **Petőfi**, *Il Tibisco* (1847), che contrappone il pacifico, idillico Tibisco al solenne, tumultuante Danubio (il quale peraltro ha ispirato tanti poeti europei, compreso lo stesso Petőfi in altre sue composizioni), oppure, all'altro estremo d'Europa una lirica intitolata *La Schelda* (1904) dedicata al bel fiume delle Fiandre dal poeta belga Émile **Verhaeren**, o la poesia alcionica *Lungo l'Affrico* (1902) di Gabriele **D'Annunzio**, o le liriche dedicate all'Isonzo da Giuseppe **Ungaretti** ne *Allegria di naufragi* (1919) e in particolare quella intitolata *I fiumi* (1916), che rievoca, oltre all'Isonzo, il fiume della prima guerra mondiale, gli altri fiumi della sua ancor giovane vita.

8. Rispetto ai fiumi europei, quelli degli altri continenti, il San Lorenzo, il Mississippi, il Rio delle Amazzoni, il Gange, il Congo sono anche più lunghi e imponenti, carichi della storia dei popoli che hanno abitato e abitano sulle loro rive, carichi spesso della storia di avventure, conquiste, colonizzazioni, guerre. Assolutamente centrale è il tema nel romanzo di Joseph **Conrad**, *Cuore di tenebra* (1902), in cui Marlowe, il protagonista e narratore, risale il fiume Congo fino alla sua stazione più interna, scopre gli orrori della colonizzazione belga, vede il suo viaggio trasformarsi in una vera e propria discesa all'inferno. La penetrazione e la risalita dei fiumi fino all'interno, la costituzione di stazioni per i battelli e il trasporto delle merci, la costituzione di «stati-fiume» (il Congo, il Niger, il Senegal, il Gambia): è stata questa la storia del colonialismo in Africa. I fiumi africani fanno da sfondo anche al romanzo dello scrittore inglese Cecil Scott **Forester** *La regina d'Africa* (1935) da cui è stato ricavato il celebre film di John **Huston** (1951). Nell'America settentrionale il San Lorenzo, il Mississippi, il Missouri, l'Ohio, il Delaware hanno anch'essi assecondato la progressiva conquista e assoggettazione dei territori da parte dell'uomo bianco. Essi sono poi progressivamente diventati vie d'acqua, percorse da legname, battelli, viaggiatori, avventurieri. E sono divenuti luoghi di mito; soprattutto il Mississippi, grazie a Mark **Twain**, ai suoi ricordi autobiografici (*Vita sul Mississippi*, 1883) e ai due romanzi di vita sul fiume *Le avventure di Tom Sawyer* (1876) e *Le avventure di Huckleberry Finn* (1884). Ma quasi tutti i grandi scrittori americani hanno avuto un qualche rapporto con i fiumi. Basta ricordare alcune delle storie di William **Faulkner** ambientate nel delta fangoso del Mississippi (*Foglie rosse*, 1931) o, all'estremo opposto, le avventure di pesca alla trota nelle foreste del Michigan raccontate da Ernst **Hemingway**, per esempio, nel racconto *Gran fiume dei due cuori* (1925). Nell'America meridionale i fiumi che hanno attirato l'immaginario letterario sono stati soprattutto il Rio delle Amazzoni, il Paraná, il Rio de la Plata e l'Orinoco. Jules **Verne** ha ambientato due libri d'avventure uno sul Rio delle Amazzoni, *La discesa* (1882), e uno sull'Orinoco, *Il superbo Orinoco* (1898). Lo scrittore francese Henri **Michaux**, ha lasciato un diario di viaggio in stile surrealista e visionaria, intitolato *Ecuador* (1928), che è stato studiato attentamente dal regista tedesco Werner **Herzog** prima di girare il film *Aguirre: Furore di Dio* (1972), su una spedizione di quaranta conquistadores guidati da un luogotenente di Pizarro che scendono su una zattera lungo un fiume in Perù, e l'altro film *Fitzcarraldo* (1982), in cui un visionario avventuriero irlandese guida un battello

lungo un fiume dell'Amazzonia e scavalca montagne per portare l'opera di Verdi e la voce di Caruso in una sperduta stazione della foresta tropicale. All'Orinoco si ispira anche un lussuoso e barocco romanzo di Alejo **Carpentier**, *I passi perduti* (1955), mentre il Paraná ha una presenza suggestiva nella raccolta poetica di Rafael **Alberti** *Ballate e canzoni* (1955). I grandi fiumi indiani e il loro mondo pittoresco hanno ispirato le opere di Rudyard **Kipling**, fra cui spiccano i racconti *I costruttori di ponti* (1898) e *In tempo di piena* (1888).

9. Una forte presenza dei fiumi si registra anche nelle storie tragiche sia individuali (naufragi, omicidi, suicidi) sia in quelle collettive (alluvioni disastrose, guerre, inimicizie fra gruppi sociali e popoli, come è attestato dal significato etimologico della parola «rivali», cioè comunità o individui attestati su rive opposte). Si possono ricordare, a proposito di tragedie umane concluse nelle acque di un fiume, alcuni fra i molti testi possibili: *Il romanzo di Valgioconda* (1852) di Nathanael **Hawthorne**, che racconta il suicidio di una delle due protagoniste e rivali in amore, Zenobia; *Romeo e Giulietta nel villaggio* (1856), la versione che lo scrittore svizzero Gottfried **Keller** ha dato della storia tante volte raccontata di Romeo e Giulietta, che si conclude con una scena in cui i due innamorati si avviano alla morte, abbandonandosi su una barca alla corrente del fiume; il cupo romanzo *Ritorno al paese* (1878) di Thomas **Hardy**, che termina con il tragico annegamento dei due amanti Eustacia e Wildeve. Il bambino protagonista del romanzo breve di Fëdor **Sologub** *Più dolce del veleno* (1911) è spinto a gettarsi in un fiume dagli influssi maligni e diabolici di un compagno; nel racconto di Franz **Kafka** *La sentenza* (1912) il giovane Georg Bendemann, dopo aver subito una grandine di rimproveri privi di qualsiasi giustificazione dal vecchio padre malato, culminanti in una grottesca condanna a morte, raggiunge il ponte più vicino e si getta nelle acque del fiume; il romanzo di Henri-Pierre **Roché** *Jules et Jim* (1953), dal quale è stato tratto il noto film di François **Truffaut** con lo stesso titolo (1961), si chiude con la scena in cui i tre amici si gettano insieme con un'automobile in un fiume.

10. Il tema del fiume si è prestato a molte corrispondenze simboliche e allegoriche anche nella modernità. Il parallelismo fra lo scorrere del fiume e quello del passare del tempo o dello svolgimento della vita umana viene frequentemente utilizzato nelle opere letterarie. Tra queste, una ballata del poeta americano Henry W. **Longfellow**, *La città assediata* (1839), dove la scena praghese della Moldava assediata dagli spiriti è allegoria del fiume della vita e il romanzo dello scrittore provenzale Jean **Giono** *Il canto del mondo* (1934), che si svolge su un fiume immaginario, che con il suo corso dà unità agli avvenimenti e diventa simbolo dello svolgersi della vita. La corrispondenza fra lo scorrere del fiume e la vita interiore e il fluire dei nostri pensieri e meditazioni ha dato lo spunto alla creazione del termine *stream of consciousness* (flusso di coscienza), che fu usato per primo dallo psicologo americano William **James** ne *I principi della psicologia* (vol. I, capitolo IX; 1890): «La coscienza non avverte di essere frammentata in tanti pezzi. Parole come "catena" o "traino" (*train*) non descrivono perfettamente la situazione che si presenta. Non è un movimento saltellante, è un fluire. Un "fiume" o un "flusso" (*stream*) sono le metafore con cui viene più naturale descrivere il fenomeno. Parleremo quindi, d'ora in avanti, di flusso di pensieri, flusso di coscienza, della vita soggettiva». Il filosofo italiano Angelo **Conti** ha usato un'altra metafora, sempre appoggiandosi all'immagine del fiume, per esprimere la

sua teoria dell'arte, dichiarando, nel trattato *Beata riva* (1900), che «l'arte è la riva lungo la quale scorre il fiume della dimenticanza».

Il tema dei bambini abbandonati alla corrente di un fiume e da esso salvati, già comparso nella Bibbia a proposito di Mosè e nelle leggende romane a proposito di Romolo e Remo, è stato ripreso dal musicista boemo Leos Janáček nell'opera *Il figlio di Jenufa* (1904).

11. Molti fiumi compaiono anche nella letteratura per l'infanzia (alla quale, del resto, vengono spesso ridotti anche i libri di Mark Twain, di Jules Verne o di Rudyard Kipling). Fra i classici della letteratura fluviale per l'infanzia spicca *Il vento nei salici* (1908) di Kenneth Grahame, che ha per tema la ricerca dell'innocenza e si svolge lungo un fiume (ne esiste anche una versione teatrale, a c. di A.A. Milne). I fiumi sono spesso protagonisti dei testi di altre forme espressive. Per la musica si possono ricordare, per esempio, il grande ciclo di Richard Wagner *L'anello del Nibelungo* (1854-1876), con la «vigilia» in quattro scene *L'oro del Reno* (1853), o il poema sinfonico *Moldava* (1874) di Bedřich Smetana, o commedie musicali come *Show Boat* (1927, con il celebre canto *Old Man River*), di Oscar Hammerstein e Jerome Kern, o i tanti canti spirituali del popolo afro-americano (*Deep River, my home is over Jordan*), o i testi di cantautori come *Il paese piatto* (1962) di Jacques Brel, o numerose canzoni popolari. La pittura di tutti i tempi, ma particolarmente quella fiamminga e quella impressionistica, è ricca di scene fluviali, sia di fiumi placidamente scorrenti nelle campagne sia di fiumi gelati d'inverno, su cui corrono i pattinatori. La scultura ha spesso rappresentato fiumi e fontane, con figure allegoriche: per esempio, la *Fontana dei fiumi* di piazza Navona a Roma (1648-51), opera di Gian Lorenzo Bernini e dei suoi collaboratori, che rappresenta i grandi fiumi dei quattro continenti: Danubio, Nilo, Gange e Rio della Plata. Nel cinema infine si registra una presenza molto diffusa della tematica fluviale: si può ricordare il film indiano di Jean Renoir girato nel 1951 che si intitola proprio *Il fiume*, derivato da un romanzo di Rumer Godden, racconta una storia melodrammatica che si svolge sugli splendidi sfondi del fiume Gange; oppure due grandi documentari: quello girato nel 1937 in America da Pare Lorentz con il titolo *Il fiume* sulla Tennessee Valley Authority e il suo impatto sugli abitanti del bacino del Mississippi, e quello di Michelangelo Antonioni girato nel 1943 che si intitola *Gente del fiume* e racconta la vita degli abitanti delle terre ferraresi bagnate dal grande fiume.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Antologia Palatina* (ca. sec. XI); *Deep River, my home is over Jordan*, musica; *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Geremia* (ca. secc. VII-II a.C.); *Gilgamesh* (sec. XXVI a.C.).

Alberti, R., *Ballate e canzoni* (*Baladas y Canciones*, 1955); Andrić, I., *Il ponte sulla Drina* (1945); Antonioni, M., *Gente del fiume*, cinema (1943); Ariosto, L., *Cinque canti* (1518-19 o 1521-28); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Arndt, E.M., *Il canto del Reno*, musica (*Das Lied vom Rhein*, 1840); Ausonio Decimo Magno, *Mosella* (sec. IV d.C.); Bacchelli, R., *Il Mulino del Po* (1938-40); Barison, D.-Ross, D., *Il Danubio*, cinema (*The Ister*, 2004); Barrès, M., *Il genio del Reno* (*Le Génie du Rhin*, 1920); Bernardo di Chiaravalle, *Sermoni* (*Sermones*, sec. XII); Bernini, G.L., *Fontana dei fiumi*, scultura (1648-51); Bertola De' Giorgi, A., *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni* (1795); Boccaccio, G., *Ninfale fiesolano* (1345-46); Bosch, H., *Giardino delle delizie*, pittura (ca. 1510); Botero, G., *Delle cause della grandezza delle città* (1588); Bracciolini, P., *Lettere a Niccolò Niccoli* (1416-36); Brel, J., *Il paese piatto*, musica (*Le plat pays*, 1962); Carpentier, A., *I passi perduti* (*Los pasos perdidos*, 1955); Celati, G., *Verso la foce* (1989); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Conti, A., *Beata riva* (1900);

D'Annunzio, G., *Lungo l'Affrico* (1902); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-1321); Eichendorff, J. von, *Presentimento e presente* (*Ahnung und Gegenwart*, 1815); Eichendorff, J. von, *Su un castello*, (*Auf einer Burg*, 1837, musicato da Schumann, R.); Eliot, G., *Il mulino sulla Floss* (*The Mill on the Floss*, 1860); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Erasmo da Rotterdam, *Epistolario* (1505-1536); Esiodo, *Le opere e i giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Espinosa, P. de, *Favola del Genil* (*Fábula del Genil*, av. 1578); Farmer, P.J., *Il mondo del fiume* (*Riverworld*, 1971-1983); Faulkner, W., *Foglie rosse* (*Red Leaves*, 1931); Filone alessandrino, *Commento allegorico sulle Sante leggi* (sec. I d.C.); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1869); Forester, C.S., *La regina d'Africa* (*The African Queen*, 1935); Fouqué, F.H.K. de La Motte, *Ondina* (*Undine*, 1811); Giacomino da Verona, *La Gerusalemme celeste*, pittura (*De Jerusalem Celesti*, sec. XIII); Giono, J., *Il canto del mondo* (*Le chant du monde*, 1934); Goethe, J.W., *Arminio e Dorothea* (*Hermann und Dorothea*, 1797); Gracq, J., *Le acque strette* (*Les eaux étroites*, 1976); Grahame, K., *Il vento nei salici* (*The Wind in the Willows*, 1908); Hammerstein, O. - Kern, J., *Show Boat*, musica (1927); Hardy, T., *Ritorno al paese* (*The Return of the Native*, 1878); Hawthorne, N., *Il romanzo di Valgionda* (*The Blithedale Romance*, 1852); Heine, H., *Loreley* (1823); Heine, H., *Sul Reno* (*Auf dem Rhein*, 1820); Hemingway, E., *Gran fiume dei due cuori* (*Big Two-hearted River*, 1925); Herzog, W., *Aguirre: furor di Dio*, cinema (*Aguirre: der Zorn Gottes*, 1972); Herzog, W., *Fitzcarraldo*, cinema (1982); Hölderlin, F., *Il Danubio* (*Der Ister*, 1803); Hölderlin, F., *Il fiume incatenato* (*Der gefesselte Strom*, 1801); Hölderlin, F., *Il Reno* (*Der Rhein*, 1808); Hooft, P.C., *Gerardo di Velzen* (*Geraerd van Velzen*, 1613); Hugo, V., *Il Reno, racconto di viaggio* (*Le Rhin, récit de Voyage*, 1842); Huston, J., *La regina d'Africa*, cinema (*The African Queen*, 1951); Isidoro di Siviglia, *Origini* (*Origines*, secc. VI-VII d.C.); James, W., *I principi della psicologia* (*The Principles of Psychology*, 1890); Janáček, L., *Il figlio di Jenufa*, musica (1904); Jerome, K.J., *Tre uomini in barca* (*Three Men in a Boat*, 1889); Joyce, J., *Gente di Dublino* (*Dubliners*, 1914); Joyce, J., *La veglia di Finnegan* (*Finnegan's Wake*, 1939); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kafka, F., *La sentenza* (*Das Urteil*, 1912); Keller, G., *Romeo e Giulietta nel villaggio* (*Romeo und Julia abt dem Dorfe*, 1856); Kipling, R., *I costruttori di ponti* (*The Bridge-Builders*, 1898); Kipling, R., *In tempo di piena* (*In Flood Time*, 1888); Longfellow, H.W., *La città assediata* (*The Beleguered City*, 1839); Lorentz, P., *Il fiume*, cinema (*The River*, 1937); Lucano, M. Anneo, *Farsaglia* (*Pharsalia*, sec. I d.C.); Luciano di Samosata, *Dialoghi marini* (sec. II d.C.); Lucrezio Caro, T., *De rerum natura* (sec. I a.C.); Magris, C., *Danubio* (1986); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Buddenbrooks*, 1901); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Medici, L. de', *Ambra* (1485-91); Michaux, H., *Ecuador: diario di viaggio* (*Ecuador: journal de voyage*, 1938); Milton, J., *Lycidas* (1637); Mistral, F., *Il poema del Rodano* (*Lou Pouéma dou Rose*, 1897); Omero, *Iliade* (sec. VIII a.C.); Omero, *Odissea* (sec. VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 13 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Fasti* (8 d.C.); Pausania, *Periegesi della Grecia* (sec. II d.C.); Pazzi, R., *La stanza sull'acqua* (1991); Petöfi, S., *Il Tibisco* (*A Tisza*, 1847); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Piccolomini, E.S., *Commentarii* (1584, postumo); Platone, *Fedone* (388-367 a.C.); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis Historia*, sec. I d.C.); Plutarco (o Pseudo-Plutarco), *Nomi dei fiumi e dei monti* (sec. I d.C.); Proust, M., *Dalla parte di Swann* (*Du côté de chez Swann*, 1914); Pulci, L., *Driadeo d'amore*, poemetto (ca. 1464); Quinet, E., *Le rive del Reno* (*Les Bords du Rhin*, 1846); Renoir, J., *Il fiume*, cinema (*The River*, 1951); Roché, H.-P., *Jules e Jim* (*Jules et Jim*, 1953); Rota, B., *Egloghe piscatorie* (1567-72); Sannazaro, I., *Arcadia* (1504); Scève, M., *Delia* (*Délie*, 1544); Schlegel, F., *Epistolario* (*Briefe*, postuma); Schreckenburger, M., *La guardia sul Reno*, canzone (*Die Wacht am Rhein*, 1840); Seneca, L.A., *Questioni naturali* (*Naturales Quaestiones*, sec. I d.C.); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (*Antony and Cleopatra*, 1606-07); Smetana, B., *Moldava*, musica (1874); Solochoy, M., *Il placido Don* (1928-40); Sologub, F., *Più dolce del veleno* (1911); Spenser, E., *La regina delle fate* (*The Faerie Queene*, 1590-95); Staël, Mme de, *La Germania* (*De l'Allemagne*, 1810); Stevenson, R.L., *Un viaggio nel continente* (*An*

Inland Voyage, 1878); Strabone, *Geografia* (sec. I); Teocrito, *Idilli* (sec. III a.C.); Tolomeo, C., *Geografia* (II sec. d.C.); Truffaut, F., *Jules e Jim*, cinema (*Jules et Jim*, 1961); Twain, M., *Le avventure di Huckleberry Finn* (*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1884); Twain, M., *Le avventure di Tom Sawyer* (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876); Twain, M., *Vita sul Mississippi* (*Life on the Mississippi*, 1883); Ungaretti, G., *I fiumi* (1916); Venanzio Fortunato, *La sua barca* (*De naviglio suo*, 565 d.C.); Verhaeren, E., *La Schelda* (*L'Escaut*, 1904); Verne, J., *Il superbo Orinoco* (*Le Superbe Orénoque*, 1898); Verne, J., *La discesa* (*La jungada*, 1882); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (*Georgicon libri IV*, 37-29 a.C.); Wagner, R., *L'anello del Nibelungo*, musica (*Der Ring des Nibelungen*, 1876); Wagner, R., *L'oro del Reno*, musica (*Das Rheingold*, 1853); Wordsworth, W., *Il preludio* (*The Prelude*, 1805).

■ ALTRE OPERE: Ady, E., *Dall'Er all'oceano* (1908); Alvaro, C., *Il fiume sotterraneo* (1936); Arguedas, J.M., *I fiumi profondi* (*Los ríos profundos*, 1958); Ashbery, J.L., *Fiumi e montagne* (*Rivers and Mountains*, 1966); Bellay, J. du, *Visioni* (*Visions*, 1558); Borchert, W., *Fuori dalla porta*, radiodramma (*Draussen von der Tür*, 1947); Boule, P., *Il ponte sul fiume Kwai* (*Le pont de la rivière Kwai*, 1957); Burns, R., *Canti* (*Songs*, sec. XVIII); Byars, B., *Fiume tumulto* (*Trouble River*, 1969); Caillois, R., *Il fiume Alfeo* (*Le fleuve Alpheé*, 1978); Cernuda, L., *Un fiume, un amore* (*Un río, un amor*, 1929); Cherry, L., *Un fiume divenuto selvaggio* (*A River Ran Wild*, 1992); Claudiano, *Panegirico del consolato di Manlio Teodoro* (*Panegyricus de consulatu Manlii Theodori*, sec. IV d.C.); Conrad, J., *Il nero del «Narcissus»* (*The Nigger of the «Narcissus»*, 1898); Conrad, J., *Un reietto delle isole* (*An Outcast of the Island*, 1896); Crew, L., *Bambini del fiume* (*Children of the River*, 1989); Deledda, G., *La madre* (1920); Denham, J., *La collina di Cooper* (*Cooper's Hill*, 1642); Didion, J., *Scorri fiume* (*Run River*, 1963); Drayton, M., *Polyolbion* (1622); Faulkner, W., *Autunno sul delta* (*Delta Autumn*, 1942); Fenoglio, B., *Il partigiano Johnny* (1968); Flaubert, G., *La leggenda di S. Giuliano l'ospitaliere* (*La légende de Saint Julien l'Hospitalier*, 1877); Forgione, L., *Il fiume in mezzo* (*The River Between*, 1928); Galsworthy, J., *Oltre il fiume* (*Over the River*, 1933); Gardinelli, M., *Padre fiume. Racconti e poesie del río Paraná* (*Padre río. Cuentos y poemas del río Paraná*, 1944); Gide, A., *Ritorno dal Ciad* (*Le Retour du Tchad*, 1928); Gide, A., *Il viaggio di Uriano* (*Le voyage d'Urien*, 1893); Gide, A., *Viaggio al Congo* (*Voyage au Congo*, 1927); Girardin, M., detto Saint-MarcGirardin, *Souvenirs de voyages et études* (1852); Góngora y Argote, L. de, *Solitudine dei fiumi* (*Soledad de las riberas*, ca. 1620); Gryphius, A., *Olivetum* (1643); Heine, H., *Libro dei canti* (*Buch der Lieder*, 1827); Hemingway, E., *Addio alle armi* (*A Farewell to Arms*, 1929); Hemingway, E., *Di là del fiume e tra gli alberi* (*Across the River and into the Trees*, 1950); Hemingway, E., *Per chi suona la campana* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940); Hesse, H., *Siddharta* (1922); Hillary, E., *Dall'oceano al cielo* (*From the Ocean to the Sky*, 1979); Hoffmann, E.T.A., *Undine*, musica (1816); Hughes, T., *Il fiume* (*The River*, 1983); James, H., *Gli ambasciatori* (*The Ambassadors*, 1903); Joyce, J., *Ritratto dell'artista da giovane* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916); Kästner, E., *Fabian, storia di un moralista* (*Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, 1931); Lawrence, D.H., *Donne innamorate* (*Women in Love*, 1920); Lean, D., *Il ponte sul fiume Kwai*, cinema (*The Bridge on the River Kwai*, 1957); Loerke, O., *Fiume* (*Strom*, 1930); Maclean, N., *In mezzo scorre il fiume* (*River Runs Through It*, 1976); Mander, J., *Storia di un fiume neozelandese* (*The Story of a New Zealand River*, 1920); Manzoni, A., *L'Adda* (1803); Matsepe, O. K., *Lesita Phiri* (1971); Maupassant, G. de, *Il buco* (*Le Trou*, 1887); Maupassant, G. de, *L'Horla* (*Le Horla*, 1887); Mickiewicz, A., *Undine*, musica (1841); Milton, J., *Comus* (1634); Morris, W., *Notizie da nessun luogo* (*News from Nowhere*, 1891); Newby, E., *Lentamente lungo il Gange* (*Slowly Down the Gange*, 1966); Ngugi wa Thiong'o, *Il fiume in mezzo* (*The River Between*, 1965); O'Sullivan, V., *Lasciate stare il fiume* (*Let the River Stand*, 1982); Ovidio Nasone, P., *Amori* (*Amores*, 20 a.C.); Pavese, C., *Feria d'agosto* (1946); Peck, R., *Il fiume frammezzo* (*The River Between*, 2003); Pil'niak, B., *Il Volga si getta nel mar Caspio* (1920); Tyard, P. de, *Dodici favole di fiumi e fontane* (*Douze Fables de Fleuves, ou Fontaines, avec la descriptions*

pour la peinture et les épigrammes, 1555); Raleigh, W., *Storia del mondo* (*The History of the World*, 1614); Redford, R., *In mezzo scorre il fiume*, cinema (*River Runs Through It*, 1992); Renard, J., *Il fiume* (*La rivière*, 1898); Ruskin, J., *Il re del fiume dorato* (*The King of the Golden River*, 1851); Schendel, A. de, *L'uomo dell'acqua* (*De Waterman*, 1933); Schubert, F., *Sul Danubio*, musica (*Auf der Donau*, su una poesia dell'austriaco Mayrhofer, J.B.); Scott, W., *Il lamento dell'ultimo menestrello* (*The Lay of the Last Minstrel*, 1805); Scudéry, M. de, *La Clelia* (*La Clélie*, 1654-60); Sidonio Apollinare, *Poesie* (*Carmina*, 22-24); Stevenson, R.L., *Il diamante del Rajah* (*The Rajah's Diamond*, 1878); Thoreau, H.D., *Una settimana sui fiumi Concord e Merrimack* (*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, 1849); Vielé-Griffin, F., *La chiarezza di vita* (*La clarté de vie*, 1897); Walton I., *Il perfetto pescatore* (*The Complete Angler*, 1653); Wiechert, E., *La serva di Jürgen Doskocil* (*Die Magd des Jürgen Doskocil*, 1932); Wordsworth, W., *Il fiume Duddon* (*The River Duddon*, 1820); Zola, E., *Thérèse Raquin* (1867).

■ BIBLIOGRAFIA: Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Como, Rad, 1987; Battistini, A. (a c. di), *Un europeo del Settecento. A. De' Giorgi Bertola riminese*, Ravenna, Longo, 2000; Bettarini, R., *I fiumi di Petrarca*, in «Studi di Filologia Italiana», L (1992), pp. 5-18; Bruce, L., *Waters of Memory, Waters of Forgetfulness*, in «Fabula», XXIII (1982), pp. 19-34; Colwell, F.S., *Rivermen: A Romantic Iconography of the River and the Source*, McGill-Queen's UP, 1989; Curtius, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992; Decloedt, L. - Delvaux, P. (a c. di), *Wessen Strom? Ansichten vom Rhein*, Amsterdam, Rodopi, 2001 (particolarmente il saggio di Renate Böschenstein, *Der Rhein als Mythos in Deutschland und Frankreich*, pp. 23-48); Di Pino, G., *Le valenze del fiume nella «Divina Commedia»*, in «Studi Danteschi», LXIII (1991), pp. 127-39; Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie de l'imaginaire*, 2^a ed., Paris, Dunod, 1992; Eide, M., *The Language of Flows: Fluidity, Virology, and Finnegans Wake*, in «James Joyce Quarterly» IV (1997), pp. 473-88; Eliade, M., *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Einaudi, 1954; Ferro, M. - Aycoberry, P. (a c. di), *Une histoire du Rhin*, Paris, 1981; Fitzpatrick, J., *Marrying Waterways: Politicizing and Gendering the Landscape in Spenser's «Faerie Queene» River-Marriage Canto*, in Schwyzer, P. - Meador, S. (a c. di), *Anchipelagic Identities: Literature and Identity in the Atlantic Archipelago*, Aldershot, 2003, pp. 81-91; Gardner, P., *Greek River Worship*, in «Trans. Royal Soc. Lit.», s. 2, 11 (1878); Gassen, R.W. - Holeczek, B. (a c. di), *Mythos Rhein*, Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen, catalogo mostra 1992; Grimwood, M., «Delta Autumn»: Stagnation and Sedimentation in Faulkner's Career, in «Southern Literary Journal», XVI (1984), pp. 93-106; Güntert, G., *Petrarca: Intorno ai sonetti dei fiumi*, in Caratuzzolo, V. - Güntert, G. (a c. di), *Petrarca e i suoi lettori*, Ravenna, Longo, 2000, pp. 79-89; Hendrik, B., *Goethes Reisen in die Rhein- und Main-Gegenden*, in «Goethe-Jahrbuch», 2003, 120: pp. 157-66; Herendeen, W.H., *From Landscape to Literature: The River and the Myth of Geography*, Duquesne UP, 1986; Herendeen, W.H., *The Rhetoric of Rivers: the River and the Pursuit of Knowledge*, in «Studies in Philology», 78 (1981), pp. 107-27; Hollingworth, A., *Stevens' Rivers and Rocks: Motions to the Center*, in «Wallace Stevens Journal», XXII (1998), pp. 39-56; Hyde, J.K., *Medieval Description of Cities*, in «John Rylands Library Bulletin», 48 (1965), pp. 309-34; Jølle, J., *The River and its Metaphors: Goethe's «Mahomets Gesang»*, in «MLN - Modern Language Notes», 119 (Apr. 2004), pp. 431-50; Kerenyi, K., *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, Il Saggiatore, 1980; Lancaster, R., *La Loi de la rivière: La Conscience fluviale chez René Char*, in «Essays in French Literature», XXIV (1987), pp. 70-85; Lindler, H., *Loreley-Report. Heinrich Heine und die Rheinlied-Romantik*, Köln, 1999; Marigny, J. (a c. di), *Le voyage sur le fleuve*, Grenoble, Ellug, 1986; Mendell, C.W., *Lucan's Rivers*, in «Yale Classical Studies», VIII (1942), pp. 3/22; Piquet, F. (a c. di), *Le fleuve et ses métamorphoses*, Actes du Colloque de l'Univ. J. Moulin, Lyon - Paris, Didier, 1994; Rosso Gallo, M., *Il fiume tra specchio e pianto: Lettura di tre sonetti di Góngora, con una cornice intertestuale*, in «Confronto Letterario», Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia e del

Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete dell'Università di Bergamo, V, 10 (1988), pp. 267-311; Rudhardt, J., *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berne, 1971; Sánchez, Y., *Rios discursivos: Zum Flussmotiv in der portugiesischsprachigen Literatur*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes» 28 (2004), pp. 483-96; Schneider, H.J. (a c. di), *Der Rhein. Seine poetische Geschichte in Texten und Bildern*, Frankfurt, 1983; Seelye, J., *Prophetic Waters: The River in Early American Life and Literature*. Oxford UP, 1977; Weinrich, H., *Lete: arte e critica dell'oblio*, Bologna, 1999.

■ VOCI AFFINI: Acqua; Aridità; Eden; Lago; Memoria; Oblio; Oltretomba; Ponte; Sorgente; Valle. REMO CESERANI

Folla, moltitudine. 1. *Folla* (fr. *foule*) è un derivato del verbo *folare* (dal lat. parl. *fullāre*), indicante l'operazione di pressare i panni di lana e di pigiare l'uva col follatoio. Le idee collegate sono quindi quelle di «pressare», «calcare», «stipare», «incalzare», e la definizione più frequente nei vocabolari, quella di una «quantità di gente o di cose confusamente riunite», il che avvicina il suo significato al concetto di «moltitudine» (gr. ant. *polloi*, *plethos*, lat. *multitudo-inis*, fr. *multitude*; sp. *multitud* o *muchedumbre*; ingl. *crowd*; ted. *Leute*, *Menge*, *Menschenauflauf*, *Volksmenge*; russo *tolpa*), e di *massa* (lat. *maza* «pasta di pane»), termine generalmente conservato senza variazioni di rilievo nelle principali lingue europee. Accanto a queste parole più o meno neutre, ve ne sono altre che portano incorporata una connotazione peggiorativa, in genere relativa a gruppi umani di bassa estrazione o barbarici, come *canaglia* (dal lat. *can-is*); *ciurma* (dal gr. *kéleusma* attraverso il lat. *celeusma* indicante i rematori delle galee); *turba* (lat. *turba*); *volgo* (lat. *vulgus*); *caterva*, *orda* (dal turco *urdu*); e i derivati dispregiativi di *gente* (lat. *gens*), *popolo* (lat. *populus*, fr. *peuple*, sp. *pueblo*; ted. *Volk*), o *plebe* (lat. *plebs*), quali *gentaglia*, *popolaccio* o *plebaglia*, termini tutti di cui esistono più equivalenti in ogni lingua (fr. *canaille*, *racaille*, *populace*; sp. *canalla*, *chusma*, *populacho*; ingl. *mob*, *ragtag*; ted. *Mob*, *Gesinde*; russo *čern*). Si aggiungano le realizzazioni lessicali specializzate nel designare agglomerazioni di persone attraverso il tratto «intasamento» e «tumulto» (it. *calca*, *ammassamento*, *assembramento*, *ressa*; fr. *cobue*; ted. *Haufen*, *das Gedränge*; sp. *gentío*, cat. *munió*), oppure attraverso la denominazione tecnica del gruppo sociale di appartenenza (*popolo minuto*, *quarto stato*, *proletariato*), nonché mediante pittoreschi nomignoli popolari applicati agli umili in rivolta: it. *scamiciati*, sp. *descamisados*; fr. *sans-culottes*, e via dicendo. Ci si misura, insomma, con una vera e propria babele di forme e di accezioni, consentite da un concetto sfuggente e polisemico che incrocia due connotazioni variamente interpretabili, quella di «quantità» e quella di «calca», a partire dalle quali si apre la possibilità di ravvisare un gruppo compatto e concreto, oppure un insieme eterogeneo ed indistinto, l'idea di accozzaglia e di molteplicità, la paradossale coesistenza fra l'«uniforme» e il «caotico». In effetti, *folla*, *moltitudine*, *masse*, *volgo*, *popolo* o *plebe* sono termini utilizzati nella letteratura, nella storiografia, nel pensiero politico e nella sociologia, in accezioni a volte frontalmente contrapposte, al punto che la costellazione lessicale atta a designare il concetto *folla* sembra indicare non solo o non tanto una realtà, quanto un modo particolare di vederla. Di qui anche l'importanza che l'operazione stessa di definirla ha assunto nella psicologia collettiva, e il fatto che le descrizioni letterarie del fenomeno vengano spesso accompagnate da assiomi generalizzanti e da riflessioni teoriche.

2. Pioniere negli approcci sociologici al concetto fu Scipio **Sighele** con il libro *La folla delinquente* del 1891, che,

ispirato all'igienismo positivista e all'antropologia criminale, teorizzò l'esistenza di un'«anima collettiva» diversa dalla somma dei singoli che compongono la massa, caratterizzandola con il predominio dell'istintività, con il livellamento dei tratti individuali e con la devozione al capo. Da questa base partì poi il sociologo francese Gustave **Le Bon** per configurare quello che chiamò «l'anima della folla» nel suo *La Psychologie des foules* (1892), un libro presto divenuto canonico per gli studiosi dell'argomento e persino per molti scrittori. Convinto di trovarsi di fronte all'«era delle folle», Le Bon raccolse idee e descrizioni tramandate dalla storiografia avversa alla Rivoluzione Francese – le *Riflessioni sulla Rivoluzione in Francia* (1790) di Edmund **Burke**, la monumentale *Storia della Rivoluzione Francese* (1823-27) di Adolphe **Thiers**, *La rivoluzione francese* (1837) di Thomas **Carlyle**, *Le origini della Francia contemporanea* (1890) di Hippolyte-Adolphe **Taine** – per comporre un ritratto della moltitudine dotato, nelle sue intenzioni, di un valore assoluto e universale. Tratti distintivi: la regressione a uno stato primitivo e bestiale col conseguente prevalere della parte sensibile su quella razionale, l'esasperazione dell'affettività sotto forma di emozioni estreme, la volubilità e la suggestionabilità ipnotica rispetto a un leader, la predisposizione al «contagio» di idee e sentimenti diffusi nel gruppo, la sottomissione servile a influenze esterne a scapito del libero arbitrio con possibilità di abbandonarsi a distruzioni e crimini, e qualche volta anche a gesti di abnegazione eroica, ma quasi sempre autodistruttiva. Su questa strada proseguì un altro sociologo francese, Gabriel **Tarde**, che in *L'opinione e la folla* (1895, ed. in vol. 1901) sviluppò ulteriormente l'idea di imitazione per contagio e la creazione di stati di opinione collettiva. Un tronco sul quale si innestò la visione liberale conservatrice delle masse nel primo Novecento, dallo studio di Georg **Simmel**, *Sociologia. Ricerca sulle forme di associazione* (1908), al saggio *La ribellione delle masse* (1930) di José **Ortega y Gasset**, dove, pur mantenendo in piedi l'inferiorità regressiva della folla, il fuoco di attenzione si spostò dall'idea di crimine e disordine, alla condizione gregaria dell'uomo medio contrapposto alle élites colte, in palese consonanza con la lunga tradizione che da **Platone** (*Repubblica* VI; 390-387) a **Nietzsche** (*Sul futuro delle nostre istituzioni educative*, 1872; *Così parlò Zaratustra*, 1883-1885) aveva istituito l'antitesi Folla/Filosofo. A Le Bon si rifece anche Sigmund **Freud** nel saggio *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921), incentrato sulla tesi dell'omologia fra il comportamento delle folle e i meccanismi dell'inconscio, e su quella di un legame erotico ancestrale fra ogni individuo e la figura del capo carismatico. Da questo punto di vista egli finiva per attenuare la differenza fra raggruppamenti umani fortemente regolati quali la Chiesa e l'Esercito, e quelli transitori ed informi cui Le Bon aveva limitato il concetto di «folla». Ancora più onnicomprensiva divenne la tipologia delle masse offerta da Elias **Canetti** nel suo *Masse e Potere* (1960), dove la tendenza a moltiplicarsi e ad assembrarsi appare antropologicamente – se non addirittura biologicamente – congiunta all'idea stessa di umanità. Dalla *muta* primitiva (dal lat. *movita*, con derivati nel fr. *émeute* e nello sp. *motín* «ammutinamento», «sommossa»), alle masse hitleriane e fasciste o all'individuo quale espressione dell'ansia di sopravvivenza attraverso lo sterminio globale, passando per gli schieramenti bellici, le processioni e i pellegrinaggi, le folle festive e le rappresentazioni metaforiche o variamente figurate di ogni sorta di raggruppamento (le fiamme, l'acqua – pioggia, torrente, fiume, o mare –, il campo di grano, le sabbie del deserto, il bosco, il vento, il fascio, il mucchio, lo

sciame di uccelli, gli insetti brulicanti, le larve, il seme moltiplicatore, il circolo o la fila indiana). Una visione diametralmente opposta a quella di storici come George **Rudé** (*La folla nella storia, 1730-1848*, 1964), che tendono invece a distinguere volta per volta le componenti della singola moltitudine, riconducendone le manifestazioni a cause e finalità razionali. Ma negli studi sull'argomento vanno annoverate anche le visioni positive dei movimenti popolari quali quelle di Jules **Michelet** (*Il popolo*, 1846) e di Karl **Marx** e Friedrich **Engels** (*Manifesto del Partito Comunista*, 1848), il primo convinto di poter spiegare la storia attraverso l'azione incessante delle masse contadine e lavoratrici quale parte più sana della nazione, i secondi convinti di assistere a un processo di progressiva presa di coscienza del proletariato, che avrebbe instaurato una società senza classi. Mentre un interesse particolare per l'epoca contemporanea hanno le analisi sul totalitarismo, quelle sulla città moderna e quelle sulla massificazione. Così quella condotta dal filosofo Walter **Benjamin** nel suo studio incompiuto su *Parigi capitale del XIX secolo* (1939), che legge a contropelo l'apparenza seducente del moderno, evidenziandone, attraverso il caso emblematico di Baudelaire, l'effetto di *choc* esercitato dalla folla e dalla «merce» sul sistema percettivo, un effetto implicito in ogni immagine e allegoricamente rappresentato dalle figure del *flâneur*, della prostituta e del *dandy*. Oppure, per il fenomeno delle masse hitleriane, Hannah **Arendt** (*Le origini del totalitarismo*, 1951), che si rifà alla distinzione fra «popolo» e «popolaccio», stabilendo un rapporto diretto fra le folle nazifasciste e la moderna atomizzazione della società in solitari uomini-massa, secondo una dialettica paradossale fra democrazia e tirannide di larga tradizione antica e moderna, anche se applicata con particolare intensità alla società nordamericana già da Alexis de **Tocqueville** con il saggio *La democrazia americana* (1835-1840), e poi da David **Riesman** (*La folla solitaria*, 1948), e da tanti altri sociologi fino a Zygmunt **Bauman** (*La solitudine del cittadino globale*, 1999), senza dimenticare la diagnosi della alienazione capitalistica portata a termine dalla Scuola di Francoforte negli anni Sessanta, soprattutto col libro di Herbert **Marcuse**, *L'uomo a una dimensione* (1964), il cui titolo richiama vagamente quello del romanzo incompiuto di Robert **Musil**, *L'uomo senza qualità* (1930-1933), dove l'irrazionalismo individualistico e il paralizzante relativismo possibilista convergevano già, seppure in modo sotterraneo, verso una peculiare forma di spersonalizzazione. Paradossalmente, quindi, le analisi della realtà contemporanea hanno sovrapposto sempre di più tratti contraddittori e persino antinomici del concetto di folla o di «uomo-massa»: l'«uniformità» e l'«eterogeneo», la «compattezza» e la «dispersione», il «conformismo» e la «ribellione», i «molti» e l'«uno», la «solitudine» e l'«agglomerazione», rendendone sempre più instabile e problematica l'idea. Una complessità, però, che a ben pensarci ha accompagnato da sempre le rappresentazioni letterarie del fenomeno.

3. La *Bibbia* è attraversata in lungo e in largo da moltitudini in marcia, schierate sul campo di battaglia, o giacenti ai piedi del Monte Sinai, anche se quasi sempre sotto forma di popolo-nazione suscettibile di venir nominato piuttosto che descritto. Ma ad Israele è affidato il compito di moltiplicarsi a debordare dalla terra (*Osea*, 1, 10; 750-725 a.C. - *Amos*, 3, 2; 760-750 a.C.), e quello di riunirsi in un solo gregge sotto un unico «pastore» (*Ezechiele* 37, 22; 593-571 a.C.), allo stesso modo che la forza del re è fatta risiedere nel numero dei suoi sudditi (*Proverbi*, 14, 28; ca. secc. X-III a.C.), suggerendo una con-

cezione altamente positiva dell'assemblamento numeroso. Di qui il concentrarsi della operazione metaforica sulle immagini di moltiplicazione e dilatazione invasiva: le infinite «stelle del cielo», la «sabbia» della spaggia (*Genesi*, 22; sec. IV a.C.), la «locusta» e la «polvere» (*Judith*, 2, 19-20; sec. VII a.C.), il «torrente» straripante (*Judith*, 2, 7), la massa che «copre la faccia della terra» (*Esodo* 10, 5, 13-15; sec. IV a.C. - *Judith*, 2, 7; 7, 18), la «formica» feconda (*Proverbi*, 30, 25; X-III a.C.). Eppure non mancano accezioni negative della moltitudine quale cattivo consigliere dalla cui forza trascinante occorre difendersi (*Esodo* 23, 2), o quale falso potere a cospetto di Dio la cui protezione cade sugli umili (*Maccabei*, 3, 18-19; secc. II-I a.C.), e infine come controforza maligna pronta a germinare alla stregua dell'«erba» (*Salmi*, 92, 8; secc. X-II a.C.). Ai tratti di forza e di fecondità subentrerà nel *Nuovo Testamento* una immagine della moltitudine tendenzialmente accostabile agli umili e caratterizzata dalla fede nella parola del leader carismatico e dall'adesione alle sue idee, talché il ruolo di Cristo verrà a coincidere in buona parte con quello del trascinatore di moltitudini attraverso il proselitismo (la diffusione, appunto, della «buona novella» o *Evangelos*). Dal punto di vista del tema qui trattato interessa però soprattutto il modo ambivalente col quale la moltitudine convertita viene trattata, poiché da un lato se ne sottolinea la verità del cuore contro la falsa scienza di ricchi e sacerdoti, dall'altro ci si rivolge ad essa nel linguaggio sensibile della «parabola» ritenendola incapace di «capire e di intendere» (*Matteo*, 13; 80-90 d.C.). Dell'instabilità e della inaffidabilità della moltitudine sarà peraltro segno la contrapposizione fra i pochi e i molti («molti saranno i chiamati e pochi gli eletti», *Matteo*, 20, 16), e il trasformarsi del popolo in «turba» all'atto della caduta del leader (*Matteo*, 26, 47-67; *Luca*, 22, 47-53; 90 d.C. - *Marco*, 43-50; 65-70 d.C. - *Giovanni*, 18, 2-11; 90 - 100 d.C.), prima come stuolo armato nel Monte Oliveto, poi, sulla strada della crocifissione, come folla avida di sangue e di spettacolo che inscena una beffa ai danni del presunto colpevole (ingiurie, coronamento burlesco della vittima, vile prepotenza di chi si sa coperto dall'anonimato), e alla cui transitoria dittatura si arrende il rappresentante della Legge «per dar soddisfazione alla plebe» (*Marco*, 15, 4-12). Infine la Valle di Giosafat radunerà la totalità degli uomini in una immensa folla livellata dal comune destino di morte e di peccato: ricchi e poveri, uomini e donne, vecchi e bambini, chiudendo così in un cerchio spettrale il movimento di assemblamento universale iniziato nella *Bibbia*.

4. La coesistenza fra masse schierate in eserciti e assemblamenti provvisori si ritrova pure nella letteratura dell'antichità grecolatina, anche se la prima forma prevale, ovviamente, nell'epica, e la seconda è frequente nella storiografia romana all'epoca delle guerre civili. Così nell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.) abbondano le immagini metaforiche di guerrieri in marcia, in riposo o nel pieno della battaglia, sia per dare un colpo d'occhio sulla moltitudine come un tutto compatto, sia per rappresentarne i movimenti di attacco, di assedio e di fuga, ora sottolineandone iperbolicamente la forza irruente, ora il vasto spiegarsi nello spazio; ora il suo frangersi e disperdersi, ora il denso infittirsi della massa; ora l'effetto di fragore, ora quello di bagliore. Di qui le comparazioni con sciame di api, di mosche (l. II) o di cavallette (l. XXI), col mare e con le messi agitate dal vento (l. II), con stormi di uccelli (l. II, XVII), con l'incendio di un bosco (l. II, XIV) o di una città (l. XVII), col fragore dell'onda che batte sulla scogliera (l. II e IV) o sui fianchi di una nave (l. XV),

con due torrenti che confluiscono a valle (l. IV), col fiume in piena straripante dagli argini (l. V) o trascinante le querce (l. XI), con un mare increspato che nereggiava (l. VII), con messi falciate (l. XI), col vento mugghiante (l. XIV), con l'addensarsi di una nube minacciosa (l. XIII), con la tempesta marina (l. XI), col gorgogliare dei torrenti (l. XVI), con una collina selvosa resistente alle acque (l. XVII). Mentre «fiori e foglie in primavera» sarà la formula fissa presente nell'*Iliade* (II) e nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.; XI 51) per designare la quantità innumerevole di uomini, allo stesso modo che nella Bibbia lo erano le stelle e la sabbia. Un deposito di immagini di cui si alimenterà la rappresentazione della folla fino ai giorni nostri, a cominciare da **Virgilio** che nell'*Eneide* (29-19 a.C.) realizzerà una inversione audace del rapporto acqua-moltitudine (l'improvviso placarsi della folla in tumulto come termine di paragone del placarsi di una tempesta, in *Aen.*, I, 148-156), e introdurrà creative variazioni in altri elementi del campionario (il fiume spumeggiante che rompe gli argini per rappresentare l'irruzione dei Danai nella reggia, *Aen.* II, 486 ss.; una «nube aerea di rauchi uccelli» per indicare la rumorosa sfilata degli eserciti, *Aen.* VII, 698, e così via).

Tuttavia la letteratura grecolatina tramanderà soprattutto una visione negativa della moltitudine, e ciò sin da **Aristofane**, nella cui commedia *I cavalieri* (424 a.C.) la folla democratica viene raffigurata in persona del credulo Demo, pronto a cambiare un tiranno con un demagogo, e soprattutto da **Platone** nel libro VI della *Repubblica* (ca. 390-387 a.C.), dove la contrapposizione fra i «molti» (*polloi*) e i «pochi» (*oligoi*) si fonda sul carattere arduo delle cose belle, accessibili soltanto al poeta e al filosofo (VI 505b), e vietate alla folla dall'«anima concupiscibile», «Belva dalle molte teste di bestie domestiche e feroci» (IX 588c), in balia della *hybris*, cioè della passionalità disordinata e dell'ignoranza, un'immagine a larghissima influenza, ripresa quasi alla lettera da **Shakespeare** nel Prologo del suo *Enrico IV* (1599-1600): «La moltitudine, quello stupido mostro dalle innumerevoli teste, sempre discorde e ondeggiante». Corollario di questi assiomi sarà la tesi secondo cui il poeta e il filosofo debbono appartarsi dalla massa per non diventarne lo specchio, e l'idea della democrazia come appiattimento di valori, porta della dissolutezza e anticamera della tirannide. Né sarà diverso su questo punto il parere esposto da **Aristotele** nella *Politica* (345-325 a.C.), dove barbari e schiavi vengono accomunati in base all'ignoranza e all'asservimento agli istinti. Un sistema di valori fondato sull'antitesi pochi/molti emblematicamente rappresentata dall'impresa dei Trecento alle Termopoli, capaci di tener testa, grazie alla forza della loro virtù, a «tre milioni» di barbari guidati dal Persiano Serse, che è sproporzione numerica sottolineata nella lapide attribuita al poeta **Simoneide di Ceo** da **Erodoto** nel libro VII delle *Storie* (425 a.C.), dove emerge pure la visione negativa della moltitudine in quanto tale, caratterizzata al solito dalla credula sottomissione ai demagoghi («è più facile irretire una moltitudine che una sola persona», *Storie*, V 97). Per avere una raffigurazione plastica della folla metropolitana occorrerà invece andare alla *Guerra del Peloponneso* di **Tucidide** (420-404 a.C.), dove si descrivono stuoli di malati agglomerati attorno alle fontane, mucchi promiscui di donne e di uomini, e una città sconvolta dall'inversione di valori (III 82). Uno schema largamente utilizzato poi nella letteratura latina e in quella volgare, da Tito **Lucrezio** Caro nel *De rerum natura*, VI 1260 (53 a.C. ca), a Marco Anneo **Lucano** nella *Farsaglia*, VI 100 ss. (59-65 d.C.), fino al *Decameron* di **Boccaccio** (1349-

53), ai *Promessi sposi* di **Manzoni** (1827, 1840-42) e alla *Peste* di **Camus** (1947).

Il nesso folla-demagogia diventerà pure un tema ricorrente degli scrittori latini, che lo svilupperanno in vario modo fino a farlo diventare un luogo comune. Così Marco Tullio **Cicerone** realizzerà un ritratto fortemente critico del mendace tribuno della plebe Publio Clodio (*Pro Milone*, 51-52 a.C.), e Gaio **Sallustio** un'analisi particolareggiata dell'irresistibile ascesa del plebeo Caio Mario, la cui arringa ai soldati verrà riportata nella *Guerra giugurtina*, LXXIII (ca. 40 a.C.), per sottolinearne l'arte suasoria fondata sulla antinomia fra i valori del popolo – tanto più coraggioso quanto più rozzo – e i disvalori dell'aristocrazia, maestra soltanto di artificiose parole; un modello ripreso da William Shakespeare nell'orazione funebre di Marco Antonio, volta ad aizzare il popolo romano contro Bruto contrapponendo la sincerità dei sentimenti e l'evidenza sensibile, all'astrattezza della fredda argomentazione (*Giulio Cesare*, 1623, atto III, sc. II). L'importanza dell'oratoria nei rapporti singolo-folla avrà però anche un versante positivo nella concezione ciceroniana dell'eloquenza, innalzata nel *De Oratore* (55 a.C.) a fondamento della civiltà per bocca di Crasso, secondo il quale «il discorso di un solo uomo riesce a modificare le passioni del popolo» (*populi motus*), al punto da attribuire al suo richiamo l'origine delle prime società umane. Questo potenziamento del ruolo dell'*orator* gli conferiva, però, una aristocratica superiorità diametralmente opposta all'ascendente del demagogo, schiavo dei gusti della folla («chi dipende dal capriccio di una folla ignorante non deve annoverarsi fra gli uomini grandi», *De Oratore* I, 65). Che è principio enunciato in modo lapidario da **Orazio** in un celebre verso delle *Odi* (23-13 a.C.): «Odi profanum vulgus et arceo» («Sdegno la folla dei profani e la respingo dal tempio», III, 1, 1), in base a una concezione qualitativa della folla come «ignoranza», che trascende la differenza fra patrizi e plebei, e verrà ulteriormente chiarita nelle *Satire* (30 a.C.): «Questa definizione comprende ogni popolazione e i potenti monarchi, eccezione fatta del sapiente» (*Sat.* II, 3, 45-46), idea passata poi a **Seneca**: «è volgo sia chi veste la clamide, sia chi porta la corona» (*Sulla felicità*, II, 1; ca. 58), e sino ad **Ariosto**: «né dal nome del volgo voglio fuori, Eccetto l'uom prudente, trar persona» (*Orlando furioso*, XLIV, 50; 1516, 1532), e a **Cervantes**: «chiunque non sa, sia esso signore o principe, può e deve entrare nel novero del volgo» (*Don Chisciotte*, parte II, cap. 16; 1605-15). Un concetto largo di folla emergeva peraltro in controluce nella formula virgiliana per designare i vili quale «turba senza sepolcro e senza pianto» (*Aen.* XI 372). Nuova sarà pure la concreta rappresentazione di tumulti che vedono protagonista la plebe nella fase di decadenza della Repubblica romana, il più clamoroso dei quali fu quello capeggiato da Spartaco nel 73 a.C., narrato nel sec. II d.C. dallo storico **Appiano** (*Guerra civile* I, 116-120; secc. I-II d.C.). La frequenza delle sedizioni di soldati e delle congiure di patrizi aiutati dalla plebe lasciò infatti una profonda traccia sugli storici: da **Giulio Cesare**, che nella *Guerra civile* (ca. 47 a.C.) attribuisce alla folla vociferante la capacità di trascinare i più deboli (I, 3), a Sallustio, che, precorrendo Le Bon, raffigura il volgo coi tratti della volubilità, della propensione ai tumulti e alla discordia, dell'ansia di novità e dell'imitazione cieca (*Guerra giugurtina*, LXVI), a Tito **Livio**, nelle cui *Storie* (27-25 a.C.) si legge l'asserto assiomatico «Nulla è tanto imprevedibile quanto l'animo della moltitudine» (XXXI, 34), a **Ovidio**, che personifica la Fama mendace (*Met.* XII, 43-63; 3-8 d.C.), spargendo false notizie tra la folla con l'aiuto della credulità, dell'errore,

della gioia inconsistente, dei timori, della sedizione, dei susurri di ignota provenienza (un *locus* presente pure nella *Farsaglia* di Lucano, I, 466 ss.; 59-65 d.C.). In era ormai cristiana questa tradizione verrà proseguita da Lucio Anneo Seneca ancora nel dialogo *Sulla felicità* (ca. 58), dove il filosofo stoico contrappone il conformismo della folla alla padronanza razionale del sapiente, mostrando gli effetti autodistruttivi della condotta irrazionale e gregaria con scene di panico e di calca (I, 3-4), per siglarne infine l'idea con un assioma passato in proverbio: «il volgo è pessimo interprete della verità» (II, 1). Sul versante storico, Cornelio **Tacito** offrirà, nelle *Storie* (109) e negli *Annali* (ca. 115-117), un ampio campionario di comportamenti di soldati in tumulto: assembramento, uccisione del capo, liberazione dei carcerati, crescita della massa, arringa del leader, urla per acclamare e per ingiuriare, infiltrarsi di spie che seminano lo sconcerto, finale dispersione (*Annali*, I 20-28), secondo una sequenza che, con l'aggiunta di episodi sviluppati altrove (l'abbattimento di una statua in *Annali* III 14, il saccheggio del palazzo del tiranno e il suo linciaggio in *Storie* I, 32), diverrà modello per i futuri racconti sulla Rivoluzione Francese e per le rappresentazioni violente della folla nella narrativa ottocentesca.

5. La percezione della folla accentuò ulteriormente nel Medioevo l'antitesi Molti/Pochi, vista ora nei termini del tumulto cittadino – vita solitaria; basterà ricordare l'omonimo trattato di **Petrarca** (1346), nonché lo stesso *Canzoniere* (1335-1374), dove l'ammonimento: «seguite i pochi, e non la volgar gente» (XCIX, v. 11), si accompagna a epiteti impietosi per definire il volgo: «avaro e sciocco» (LI, v. 11), «nemico e odioso» (CCXXXIV, v. 12), «mormorador di corti» (CCCLX, v. 117). Ma il Medioevo offrì anche alcune rappresentazioni plastiche di moltitudini, la più importante ed influente delle quali fu quella dei morti nell'inferno, raffigurata da **Dante Alighieri** nella *Divina commedia* (1306-1321), i cui precedenti antichi risalivano all'*Odissea* XI, 37-43, e alle *inumerae gentes popoliue* intraviste da Enea nel bosco sussurrante dell'Ade (*Eneide* VI, 703 ss.), nonché all'*Apocalisse* (96 d.C.) e alle varie mitologie dell'aldilà come luogo sotterraneo riservato alle anime dei morti (*She'ol* e *Gebenna* ebraici, *Earu* degli Egizi, *Arallu* dei Babilonesi, e, naturalmente *Ade* e *Tartaro* dei Greci e dei Latini). L'Inferno rappresentato nella *Commedia* dantesca mostrerà una accozzaglia di genti alte e basse in discordante tumulto (III, 21-33), un assembramento innumerevole di ombre sottoposte in vita agli appetiti animaleschi, che ora si disperde impaurita come rane nello stagno (IX, 76-81), ora si dispone in file come gru (V, 40-49), ora si sparge come un gregge irrequieto e lamentoso (XIV, 19-26), ora si intasa nella bolgia in un ammasso di dolore (XVIII, 22-24), per citare i casi in cui la massa viene colta da un solo colpo d'occhio. Rappresentazioni dell'inferno, del preinferno e del Giudizio daranno inoltre luogo a un ricchissimo filone dell'iconografia medievale e moderna, dalle miniature del *Salterio di Mùnich* (sec. XII), al *Polittico di Beaune* di Roger **Van der Weyden** (ca. 1450), dagli affreschi di **Giotto** nell'Arena di Padova (Cappella Scrovegni, 1303-1305), a quelli di Luca **Signorelli** nel Duomo d'Orvieto (1499-1502), dal *Trittico del Giudizio* di Hieronymus **Bosch** (Akademie di Vienna, ca. 1500), alla *Caduta degli angeli* e al *Trionfo della Morte* di Pieter **Brueghel** (Museo del Prado, 1562), o al *Giudizio Universale* di **Michelangelo** (Cappella Sistina, 1540-41), senza dimenticare le illustrazioni della *Commedia* dovute a Gustavo **Doré** (1861) e a Salvador **Dalí** (1963). Al Medioevo risale anche l'immagine della folla spargitrice di

contagio, descritta da **Bérout** nel *Romanzo di Tristano* (seconda metà del sec. XII), dove centinaia di lebbrosi armati di stampelle formano attorno alla bella Isotta una calca ripugnante (un archetipo operante nel sogno di Don Rodrigo, al cap. XXXIV dei *Promessi sposi* di **Manzoni**), e da **Boccaccio** sotto forma di una città sconvolta dalla peste – quella del 1348 –, coi morti «stivati, come si mettono le mercanzie nelle navi» (*Decameron*, Introduzione alla Prima Giornata). Immagini tutte proprie di una civiltà a cavallo tra feudalesimo e sviluppo mercantile, del cui carattere conflittivo furono sintomo numerose rivolte in tutta Europa, dalle *Jacqueries* francesi al tumulto fiorentino dei cardatori di lana, detto «dei Ciompi» (1378), primo esempio di sommossa politica dei proletari industriali di cui lasciò ampia testimonianza **Marchionne di Coppo Stefani** nella sua *Cronaca fiorentina* (ca. 1370-80).

6. Nel periodo dell'Umanesimo l'isolamento del sapiente dalla moltitudine si cristallizzò nel mito dello *Studium* come spazio eletto delle *humanae litterae*, ma l'idea della «vita solitaria» perse il suo carattere monastico per aprirsi alla *civil conversazione* e persino all'impegno politico. Di qui anche le oscillazioni nel modo di concepire il rapporto con il popolo che, secondo Matteo **Palmieri**, «ragunato di moltitudine varia et in parte di vulgo ignorante», mostra di non avere né autorità né giudizio nella cosa pubblica (*Della vita civile*, ca. 1433, libro IV, 1-2, 42-43), ma è anche indispensabile a chi governa, come forza e come fonte di consenso (ivi, 31). Fatto sta che il popolo tenderà sempre più a venir concepito come «cittadino» coinvolto nel governo dello Stato, in una embrionale forma di opinione pubblica che l'avvento della stampa e la crescita delle città allargheranno ulteriormente. Così, se alla fine del Quattrocento Jacopo **Sannazaro** riproponeva il mito dell'Arcadia per sfuggire alla folla cittadina («chi più di nascosto e più lontano da la moltitudine vive, miglior vive», *Arcadia: A la Sampogna*), egli non faceva che riconoscere implicitamente questo inarrestabile incalzare. Peraltro anche i riformatori religiosi e i filosofi ebbero in conto più o meno contraddittoriamente la moltitudine, da **Savonarola**, a **Erasmus**, a **Lutero**, senza escludere Marsilio **Ficino**, la cui aspirazione ad assorbire il molteplice nell'Uno riduceva di molto la discontinuità che Platone aveva stabilito fra i poli dell'antinomia.

Nei primi trent'anni del Cinquecento questo processo maturò rapidamente sul versante politico, su quello dei costumi, e sulla concezione stessa del ruolo dello scrittore. La filosofia della storia e la teoria politica di Niccolò **Machiavelli**, su tanti punti concorde con la visione negativa della folla tramandata dagli antichi (l'instabilità del giudizio, il predominio del sensibile sull'intelligibile, il legame col tiranno, l'abbandono all'anarchica violenza, la viltà di fondo), svilupperà tuttavia tre principi di grande modernità: l'allargamento del concetto di volgo a tutti gli uomini («nel mondo non è se non volgo», *Il Principe*, cap. XVIII; 1513), l'interazione massa-governante («chi ha per nimico l'universale non si assicura mai», *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, lib. I, cap. XVI; 1513-17), e la distinzione fra moltitudine «sciolta» e moltitudine «regolata», capace, quest'ultima, di temperare le proprie tendenze negative (ivi, cap. 58). Non diversamente Baldassarre **Castiglione** nel *Cortegiano* (1528) farà coesistere gli antichi assiomi con la nuova esperienza della società allargata, concepita addirittura come uno spettacolo in cui il perfetto uomo di corte deve sempre cercare l'approvazione e il piacere della moltitudine, «con la quale bisogna pur che l'om

s'accomodi» (lib. I, 22). La trasformazione dell'epos in romanzo operata da Ludovico **Ariosto** nell'*Orlando furioso* (1516-1532) presuppone anche questa nuova concezione del mondo come uno spazio affollato e intercomunicante, con l'aggiunta di una incipiente massificazione. Folle che assistono agli spettacoli formando una massa in mezzo alla quale occorre farsi strada (V, 78, 7-8; 82, 1-2), o che aspetta all'addiaccio intere notti per riservarsi un posto (XXX, 26, 5-8), ma «non mira più lungi né comprende Di quel ch'inanzi agli occhi si ritrova» (ivi, 27, 3-4); scene di panico e di calca (XX, 88-91), tentativi di linciaggio e schiamazzi in piazza (la «turba» che in XII 76-78 e in XXIV, 8-9 «vien fremendo disordinata» contro Orlando, come una «setolosa frotta» o come il mare in tempesta; il «popolazzo» che applaude e insulta in XVII, 91, 133; XVIII, 89, 3-6); infine, la sotterranea spersonalizzazione degli eserciti, la cui retroguardia è pronta alla fuga e allo scompiglio perché «alla più parte è il caso occulto» (XXVII, 19): un insieme di fenomeni di massa che, frammisti alla descrizione semiparodica di sfilate e di battaglie, lascia trapelare altre più profonde trasformazioni, e in particolare l'anonimato e il disorientamento come forme dell'umana esperienza, divenuta sempre più globalmente vicina a quella della folla.

Il Seicento sarà, infatti, il secolo emergente del «pubblico» come destinatario generico del discorso letterario, politico e religioso, e del popolo come nuovo eroe, o antieroe, della narrativa e del teatro, di cui è prova il fiorire di romanzi «picareschi» e la commedia di Lope de **Vega** *Fuente Ovejuna* (1619), dove emerge da protagonista un soggetto collettivo che si autonoma così per diluire le responsabilità di un delitto fra la massa anonima del villaggio. Ma, all'impressione che tutto il mondo sia volgo, si aggiungerà ora quella secondo cui in mezzo alla moltitudine ci si sente più soli: «Una folla non è compagnia e le facce sono solo una galleria di quadri», dirà Francis **Bacon** in un noto assioma dei *Saggi* (1597-1625): sentimento particolarmente sofferto dallo scrittore, il cui spazio appare invaso dal pubblico-tiranno non meno che dal potere, e il cui linguaggio si carica di ironia per parlare nel contempo ai dotti e al «volgo»: «Mi si comanda... di fare un'arte di commedie Che allo stile del volgo si confaccia», dirà Lope de Vega nell'*Arte nuova di fare commedie* (1609). L'arte suasoria, la doppiezza del linguaggio, l'adulazione e l'equivoco saranno, anche per questo motivo, temi ricorrenti nell'epoca barocca, di cui **Shakespeare** offrirà emblematici esempi con la già ricordata orazione funebre di Antonio nel *Giulio Cesare* (1599, pubblicata nel 1623) e con il discorso di Menenio Agrippa nel *Coriolano* (1607-08, pubblicata nel 1623), dove – Atto I, sc. 1 –, si ripropone l'apologo di Esopo, già rielaborato da Tito **Livio** nelle *Storie*, lib. II, cap. XXXII, secondo cui nel corpo sociale il ventre (le classi superiori) alimenta i piedi che lo sostentano (il popolo), in un gioco di concetti che evidenzia la equivocità del linguaggio (la parola «ventre» non placherà mai la fame reale del popolo), quella dei tribuni che adulano la plebe disprezzandola, e infine quella della plebe stessa, pronta a rivoltarsi non appena sfamata: il che forma un ammasso di connivenze e di storture contro il quale niente può la figura solitaria del probo Coriolano.

7. All'altezza del Settecento, il senso di decadenza di una civiltà che aveva scoperto e dominato il Nuovo Mondo senza migliorar il proprio, modificò la dicotomia Civiltà/Barbarie e con essa il concetto di folla, la quale tuttavia andò acquistando sempre maggior protagonismo fino a sfociare nella Rivoluzione Francese.

La satira – spesso sotto forma allegorica – servì a ribaltare le false apparenze di borghesi e aristocratici, facendovi emergere barbariche o animalesche realtà che pur restarono tratto distintivo del popolo. Così negli scribleriani inglesi, Jonathan **Swift**, Alexander **Pope**, John **Gay**, John **Arbuthnot**, coautori dell'operetta satirica *Memorie di Martino Scriblerio* (1741), oltre che artefici di singoli capolavori tra cui il melodramma parodico *l'Opera del mendicante* di John Gay (1728), e soprattutto il romanzo fantastico di Swift, *Viaggi di Gulliver* (1726); così nell'italiano Giovambattista **Casti** col poema *Animali parlanti* (1802); e così nel pittore spagnolo Francisco de **Goya** il cui *Aquelarre* – dipinto alla fine della vita – (*Tregenda*, 1821), ammassa volti animaleschi della plebe in tenebroso vortice, opere tutte a metà strada fra la critica del potere e quella della folla, secondo una tradizione che alimenterà ancora i *Paralipomeni della Batracomiomachia* di Giacomo **Leopardi** (1835-37, ed. postuma 1842). Fondamentale, dal punto di vista teorico a tale riguardo, fu la tesi esposta nella *Scienza Nuova* di Giambattista **Vico** (1730-1744), secondo cui gli strati popolari, corrompendosi «nella lor maggior celebrità o folla de' corpi», producono una «barbarie della riflessione» che precede il ritorno alla «barbarie del senso», fino a fare «selve delle città» (*Conchiusione*). Idea ripresa da Jean-Jacques **Rousseau** nel *Discorso sull'origine dell'ineguaglianza tra gli uomini* (1754), dove la causa della degenerazione viene fatta risalire alla società stessa, essendo contro natura la condizione di assembramento, talché quanto più i legami si stringono e «quanto più gli uomini si assomigliano, più si corrompono», creando passioni fittizie e omologando opinioni («il Selvaggio vive in se stesso; l'uomo sociale, fuori sempre di sé, non sa vivere che nell'opinione degli altri»). Paradossalmente, quindi, l'Illuminismo ribadì le idee più negative sulla folla che la tradizione antica aveva tramandato, come dimostra anche la definizione del termine *Multitude* nella *Encyclopédie* (1751-1780), dove campeggiano i termini *mendacità*, *stupidità*, *disumanità*, *irrazionalità*, *pregiudizio*, anche se vi si riconosce una funzione storicamente positiva a lungo termine, nella misura in cui essa si fa eco delle idee prodotte da «pochi uomini di senno» che ne formano l'avanguardia. La massa del «popolo» invece – si legge alla voce *Peuple* dovuta a de **Jacourt** – verrà separata dal «popolaccio» e dalla sediziosa *canaille*, per limitarla alle classi inferiori produttive, formate da «operai e lavoratori». Né diverso sarà il parere di Cesare **Beccaria** e di Pietro **Verri**, il secondo dei quali insisterà anche sul rapporto folla-solitudine nel cap. IV del trattato *Del piacere e del dolore* (1773), mentre il primo concepirà i progressi della tecnica e delle istituzioni come «mezzi efficaci per prevenire il pericoloso addensamento delle popolari passioni» (*Dei delitti e delle pene*, 1764, cap. 11).

Da Parini a Alfieri, da Foscolo a Goethe, i letterati a cavallo fra Settecento e Ottocento sentono l'impatto della moltitudine come una minaccia incombente sui più alti valori individuali. «Uscir dalla folla» o «distinguersi dalla folla», regno dell'anonimato, dei gusti grossolani e della mera «quantità», diventeranno espressioni ricorrenti in questo periodo e si prolungheranno in quello romantico e postromantico. Basterà ricordare il poema *Dei Sepolcri* di Ugo **Foscolo** (1807), ispirato dalla ripulsa dell'editto egualitario di Saint Cloud che doveva mettere le tombe dei grandi alla pari con quelle della turba, oppure il *Faust* di Johann Wolfgang **Goethe** (1773-1831), dove la necessità di adattarsi alle esigenze del pubblico viene dibattuta fra il Direttore e il Poeta nel «Prologo in teatro» (1798), dopo aver attraversato malinconicamente la «Dedicatoria» (1797): «Il mio canto risuona a ignote

folle, e il loro stesso applauso mi sgomenta...». Un tema, questo dello scrittore e la moltitudine, oggetto di veri e propri manifesti programmatici: *Il poeta e la folla* di Aleksandr Sergeevič **Puškin** (1828), *Funzione del Poeta* di Victor **Hugo** (1839), *Il poeta e la folla* di Théophile **Gautier** (1845), *Parini ovvero della gloria* (1824) e *Dialogo di Tristano e di un amico* (1832) di Giacomo **Leopardi**, che in quest'ultima operetta rilevava come «gl'individui sono spariti davanti alle masse», non senza far notare la novità di «questa leggiadrissima parola moderna» («uomini, scrittori e fatti si perdono ora necessariamente nella folla», aveva peraltro scritto in un appunto dello *Zibaldone* datato 20-22 agosto 1828). Su questa strada occorrerà citare ancora il sonetto *Al Lettore* con cui si aprono *I Fiori del Male* (1857) di Charles **Baudelaire**, a metà strada fra la dedica e l'invettiva: «Ipo-crita lettore, mio simile, mio fratello!», e il romanzo di Thomas **Hardy**, dal titolo provocatoriamente eloquente: *Via dalla pazza folla* (1874).

8. L'Ottocento, preceduto dalla Rivoluzione politica in Francia e da quella industriale in Inghilterra (i cui effetti degradanti sulle masse erano già stati colti nel primo Settecento da William **Hogarth** in pitture e incisioni di forte impatto), segna infatti l'irruzione delle folle nella storia politica e sociale dell'Europa. Il processo industriale trasforma da cima a fondo le città creando ammassamenti umani di operai e di sottoproletari nelle sordide periferie, e luminose sfilate di vetrine nei viali del centro, percorsi da un'anonima moltitudine in incessante viavai. Parigi e Londra sono le capitali emblematiche di questa trasformazione, che ispirò a Edgar Allan **Poe** il racconto *L'uomo della folla* (1840), a **Baudelaire** il «poema in prosa» *La folla* (negli *Spleen de Paris*, 1862), a **Villiers de l'Isle-Adam** i «racconti crudeli» *Impazienza della folla* e *Vox Populi* (*Racconti crudeli*, 1883) e al poeta belga **Verhaeren** la serie *Le città tentacolari* (1896), mentre in Italia, in Spagna, in Russia, il fenomeno diede i suoi frutti più marcatamente monografici sullo scorcio del Novecento, con romanzi come *La folla* di Paolo **Valera** (fondatore di una rivista dello stesso titolo nel 1901), *L'orda* di **Blasco Ibáñez**, *Le folle* del catalano Raimon **Casellas** (apparsi rispettivamente fra il 1902, il 1905 e il 1906), e il dramma *I bassifondi* di Maksim **Gor'kij** del 1902. Né resta estranea alla nuova realtà la pittura, che, anzi, vi dedicò quadri memorabili attraversando tutte le scuole del secolo: dall'allegoria romantica di Eugène **Délauroix**, *La Libertà che guida il Popolo* (1830), ispirata ai moti del 28 luglio 1830, al corteo proletario del naturalista Giuseppe **Pelizza da Volpedo** (*Il Quarto stato*, 1896-1901); dalle figurazioni impressioniste di una Parigi brulicante (*Boulevard des Capucines* di Claude **Monet**, 1873; *Gare Saint-Lazare* e *Boulevard Montmartre* di Camille **Pissarro**, 1898), alla folla espressionisticamente deformata di Edvard **Munch** (*Ansietà*, 1894), e di James **Ensor** (*Autoritratto con maschere*, 1899). E non trascura il fenomeno nemmeno l'opera lirica, che incorpora la moltitudine come personaggio nei drammi storici (*I Vespri siciliani*, *Aida*, *Simon Boccanegra* di **Verdi**, rispettivamente nel 1855, nel 1857, e nel 1871), in quelli filosofici (il *Mefistofele* di Arrigo **Boito** del 1868), e in quelli sociali (*Pagliacci* di **Leoncavallo** del 1892), mentre la stampa periodica vede addirittura proliferare le testate intitolate alla folla, divenuta parola d'ordine di anarchici e socialisti (pioniere il giornale *La Foule* di Parigi nel 1865).

Quanto alla letteratura propriamente detta, l'effetto di *choc* provocato dai movimenti rivoluzionari di massa era soltanto una parte del fenomeno rispecchiato nelle opere. Accanto ad esso c'era in molti autori il tentativo di

interpretare i conflitti sociali in una prospettiva più ampia (spesso come necessaria dialettica della «fiumana» del Progresso), e quello di vedere nella folla aspetti più sfuggenti e pervasivi della vita moderna. D'altra parte, nei paesi agitati da movimenti nazionali popolari o da insurrezioni politiche eroiche, la visione delle moltitudini appare spesso mista di positivo e di negativo, in quanto espressione dello spirito del popolo la cui spinta disgregatrice occorreva controllare dall'interno. Tale il caso dei *Promessi sposi* di Alessandro **Manzoni**, dove la moltitudine è onnipresente sia sotto l'aspetto di folla in tumulto (capp. XII-XIII), sia come soggetto passivo della peste (capp. XXXII-XXXV), secondo un processo di convergenza che finisce per riunire ricchi e poveri in una «masse enorme e confusa di pubblica follia» (cap. XXXII). Due forme di assembramento attraversate dal protagonista per imparare a incanalare il senso primario di giustizia in una più meditata responsabilità borghese. In questo vasto quadro, Manzoni attiverà il sistema di metafore tramandato dalla tradizione (il «torrente» che penetra «per tutti i varchi» [cap. XII], la tempesta che si addensa, il «muggito» animalesco, il fiume in «piena», le «onde» del mare [cap. XIII]), mentre le parole *folle*, *marmaglia*, *turba*, *accozzaglia*, *ciurma*, *calca* e *masse*, si alternano a definire un «miscuglio accidentale d'uomini», composto da due «anime nemiche», quella guidata da passioni violente, e quella restia ai fatti atroci, unite per «gradazioni infinite» in un «corpaccio» neutro che può volgersi al crimine o alla pace a seconda di chi lancerà il grido che «attesti e crei nello stesso tempo il voto della pluralità» (cap. XIII). Questa visione che, pur precorrendo certe tesi di Le Bon, lascia ancora margine all'intervento moderatore dei singoli e all'analisi delle cause economiche, politiche e sociali dei disordini, sarà presente anche in Victor **Hugo**, nonostante il gigantismo mitografico che caratterizzerà la sua rappresentazione delle sommosse parigine. L'eroizzazione delle moltitudini rivoluzionarie tra il 1830 e il 1848 è infatti accompagnata nei *Miserabili* (1862) da digressioni volte a sottolinearne l'ambivalenza, e si condensa in immagini «infernali»: il disordine, quasi oniricamente guidato da «una sola anima», che convoca «emozioni violente ma nobili» smuovendo la feccia della società come «nubi di fango» (t. II, IV parte lib. X, cap. 3); le barricate viste come «ciclopici» monumenti di detriti che portano incorporata la «rovina» e risucchiano nel proprio «abisso» chi vi entra (t. II, IV parte, lib. XIII, capp. 1-3, parte V, lib. I, cap. 1). Da tutto ciò nasce una fantasmagoria del popolo intento a combattere contro se stesso per anticipare il «passo collettivo» del progresso (ivi, cap. 20), secondo uno sdoppiamento ossimorico implicito anche nel Quasimodo di *Notre-Dame de Paris* (1831), espressione tragicomica della folla, che, alla stregua di Masaniello, protagonista della rivolta napoletana del 1649, viene schiacciato da essa dopo esserne stato Re. Né molto dissimili saranno le visioni della folla in tumulto offerte dallo spagnolo Benito **Pérez Galdós** negli *Episodi Nazionali* (1873-1907), a cominciare dalla sollevazione antifrancese del 2 maggio 1808, nata da nobili ideali patriottici e degenerata nel paradossale grido: *Evviva le catene!*, oppure da Charles **Dickens**, che offrirà un quadro misto di compassione filantropica e di timore subconscio, sia nella rappresentazione di sommosse storiche – *Barnaby Rudge* (1841), *Storia di due città* (1859) –, sia nel racconto della rivolta dei minatori del carbone in *Tempi difficili* (1854), sia infine nella descrizione dei bassifondi londinesi nella *Casa desolata* (1852-53). Motivo ricorrente di tutti questi romanzi sarà infatti la visione dei disordini come una sorta di «ritorno del rimosso» provocato dal disumano egoi-

simo delle classi abbienti. Di qui la costruzione di *Storia di due città* come due spazi intercomunicanti, in uno dei quali, Londra, risuonano i passi della folla rivoluzionaria che si prepara nell'altro (Parigi), e il cui selciato «macchiato di rosso» imbratterà simbolicamente i piedi di tutti (lib. II, cap. 21). Mentre in *Tempi difficili* la prospettiva si avvicina all'interno del gruppo, non solo per tentare una mediazione con le classi possidenti attraverso la figura dell'operaio onesto, ma anche per vedere la folla stessa come un prodotto delle condizioni disumane del lavoro, che trasforma gli uomini in «formiche» e in «coletteri» (lib. II, cap. 6).

Émile **Zola** non fa che proseguire su questa strada, fondendo in una visione più coerente e compatta le dicotomie dei suoi predecessori, e soprattutto riducendo al minimo lo scarto fra il personaggio individuale e quello collettivo, fino a creare un'«epica» della folla, come scrisse il critico Jules Lemaitre all'apparizione del romanzo *Germinal* nel 1885. In esso troviamo infatti un catalogo completo di rappresentazioni della moltitudine, prima stipata all'interno di spazi squallidi e carcerari (l'osteria polverosa e male illuminata, come sede di ballo e di tumultuose assemblee politiche; la tenebrosa miniera, col suo labirinto di corridoi sotterranei), poi dispiegata all'aperto in un lungo corteo che cresce come la «marea montante», e «sfila all'infinito» in spettrale «galoppata», per addensarsi infine in una «massa compatta» e assetata di sangue sul cui confuso ondeggiamento si staglia il lucore metallico delle lame (Parte V, cap. 5), che è immagine simile ad altre descritte da Dickens (ad esempio in *Storia di due città*, lib. II, cap. 21), ma più espressionisticamente deformata sia nella veduta d'insieme, contraddistinta dall'«uniformità terrosa», sia nella segmentazione dei dettagli (le bocche che si aprono per urlare fino allo spasimo «come orifizi neri»). Una novità stilistica presente in tutto il romanzo in alternanza a immagini classiche: il «vortice», il «vento tempestoso», il «torrente che deborda», il «muggito» selvaggio, secondo una soluzione già praticata da Giovanni **Verga** nel racconto *Libertà* (*Novelle rusticane*, 1883). La folla dei «miserabili» in rivolta appare infatti nei due scrittori, non meno che in Hugo, come una forza naturale che combatte se stessa per eccesso di disperazione, e soprattutto per la previa degradazione animalesca cui è stata sottoposta (la cava che riduce i minatori a «insetti umani», a «bestiame condotto al mattatoio», *Germinal*, Parte I, cap. 3; Parte V, cap. 6). Così, il titolo stesso del romanzo indicherà sia l'annuncio della futura emancipazione ad opera del Progresso, sia l'incipiente manifestarsi nel protagonista del germe – la tara ereditaria – che lo condannerà al delitto.

Il doppio spazio della città, divisa fra oscuro «ventre» dei sobborghi e splendidi viali del centro, tendeva però anche a convergere nella zona neutra delle strade affollate e dei ritrovi pubblici. Ne aveva offerto un efficace ritratto lo stesso Zola nella descrizione delle Halles che apre *Il ventre di Parigi* (1873) e in quella dei «Grands Boulevards» al cap. quarto di *La Curée* (1872). Ma Balzac, Flaubert, Poe e Baudelaire l'avevano preceduto nell'offrire una immagine della realtà giornaliera dalla prospettiva della folla. Honoré de **Balzac** aveva dedicato un intero capitolo di *La ragazza dagli occhi d'oro* (1834-1834) a descrivere la «fisionomia di Parigi» come un «vasto campo incessantemente mosso da una tempesta di interessi», sotto la quale «turbinano» i volti assiepati degli uomini, contratti in «maschere» dall'ansia e dalla fretta. Sennonché questo indaffaramento «infernale» nasconde la vacua uniformità di gusti e di pensieri, ossessivamente rivolti al denaro, e volubilmente attaccati alle

«effimere bagatelle» della moda. In questo «pieno» straripante, dove «nessuno è di troppo, e nessuno è completamente utile», l'artista emerge come una figura «esorbitante», incapace di trovare un posto nella folla. Gustave **Flaubert** farà un passo in avanti convertendo la folla stessa nel modo di essere della società anche nel suo aspetto di grigiore quotidiano. Tali le scene di moltitudini nell'*Educazione sentimentale* (1843-45) e in *Madame Bovary* (1857), che riusano le antiche metafore degradandole a grottesco squallore: la sfilata di popolo che marcia coi visi rossi e sudati al suon della Marsigliese (*Educazione sentimentale*, parte III, cap. 1); un comizio politico in provincia, annunciato dal «tuono» dei tamburi, e ascoltato da spettatori allineati su file di sedie, simili nel vestito, nelle facce, nei gesti (*Madame Bovary*, Parte II, cap. 8). Edgar Allan **Poe** convertirà addirittura la folla in proiezione dell'anima moderna, divenuta estranea a se stessa e inconoscibile agli altri a causa della sua stessa vuotezza e alienazione (di qui il carattere apparentemente misterioso dell'«uomo della folla» nell'omonimo racconto del 1840, tutto proiettato all'esterno, e inutilmente inseguito dal narratore attraverso le vie di Londra per carpirne un segreto che non ha). Quanto a Charles **Baudelaire**, il sonetto *A una passante dei Fiori del Male* (1857) e lo *Spleen* intitolato *Le Folle* (1862), porteranno a maturazione questo capovolgimento di prospettiva che annulla la differenza fra «dentro» e «fuori», fra l'essere di eccezione e la moltitudine anonima: una bella donna a lutto, incrociata in mezzo alla folla nella «strada assordante» di *À une passante*, sarà allegoria non solo del carattere effimero di ogni incontro e esperienza, ma anche di una nuova poetica capace di adattarvi lo sguardo rendendolo interno ed esterno alla cosa rappresentata. Di qui la teoria del poeta come *flâneur*, anima lui stesso della folla, che, come si legge nella prosa del 1862: «gode l'incomparabile privilegio di poter essere a piacimento se stesso e un altro». Fëdor **Dostoevskij** opera un altro giro di vite su questa convergenza paradossale nelle *Memorie del sottosuolo* (1865), riducendo al minimo lo scarto tra la folla e l'individuo mediante un nuovo personaggio, l'uomo qualunque, che, proprio in quanto massima espressione della moltitudine solitaria, ne diventa l'antitesi («Io sono uno, mentre loro sono tutti», parte II, cap. 1). Livido rancore e megalomania si mescolano, così, in uno sproloquio solipsistico che è al contempo aggressivo e vittimistico, lucido e irrazionale, nostalgico e cinico precisamente perché «l'uomo del sottosuolo» sa di essere «la feccia» più autentica della folla contro cui inveisce.

9. Da questo sottosuolo nasceranno alcuni fra i personaggi più tipici del Novecento letterario: residui monologanti della folla anonima o insetti che si trascinano ignobilmente rasoterra. Saranno il Gregorio Samsa di Franz **Kafka** (*Metamorfosi*, 1916), e le larve umane di Samuel **Beckett** (*Murphy* del 1938, *Molloy*, *Malone muore*, *L'Innominabile* del 1951-53), ma anche gli apprendisti della nullificazione dell'io raffigurati da Luigi **Pirandello** in *Il fu Mattia Pascal* (1904) e in *Uno, nessuno e centomila* (1926) in *C'è qualcuno che ride* (1934);, nonché, sia pure con esibita insofferenza, da Miguel de **Unamuno** in *Nebbia* (1914). La perdita di identità personale, insieme alla crescente importanza delle masse sulla scena della guerra, della politica o della vita giornaliera, saranno ormai come l'aria che si respira nel nuovo secolo, attraversato dalla rivoluzione sovietica del 1917, da due guerre mondiali e dallo sterminio di milioni di ebrei ad opera del nazismo, mentre le grandi metropoli continueranno a crescere a ritmo vertiginoso, aggiungendo allo spettacolo delle vie brulicanti, quello delle lunghe code

davanti al cinema, delle agglomerazioni nei grandi magazzini, negli stadi, sui mezzi di trasporto, nelle strade intasate da automobili. Un ammassamento fisico omologo a quello della cultura e dell'informazione, che non a caso renderà popolari termini come *masscult* e *massmedia* («cultura di massa», «mezzi di comunicazione di massa»). Così, se nella *fin du siècle* d'Annunzio esibiva un aristocratico disprezzo della folla (*Il Piacere*, 1889), nel 1900 assegnava al poeta la funzione di sedurre le masse (*Il Fuoco*) di cui poi Mussolini farà largo uso, mentre Pirandello offriva il verso della medaglia prospettando la riduzione dello scrittore al rango della anonima moltitudine coll'abbattimento della «quarta parete» del teatro per confondere lo spazio artistico (Autore, Regista, attori, testo, scena) con quello del pubblico (*Questa sera si recita a soggetto*, 1930). Espressioni come «passare tra la folla» e «perdersi nella folla» non solo diventeranno moneta corrente nella letteratura del primo Novecento, ma incideranno ulteriormente sulla percezione del reale, visto ora *sub specie* del vertiginoso accatastarsi di persone, fatti, oggetti. Emblematico sarà a questo riguardo lo sperimentalismo futurista (soprattutto con la tecnica divisionistica in pittura), e quello praticato dal romanzo nordamericano, in particolare con John **Dos Passos**, i cui *Manhattan Transfer* (1925) e *Il 42° parallelo* (1930) sono costruiti come montaggio di storie parallele, notizie di cronaca, slogan, canzonette, immagini fotografiche e «cinegiornali», nella affollata New York degli anni Venti. La visione spettrale del mondo moderno ispirerà invece a Thomas Stearns **Eliot** la poesia metafisica della *Terra desolata* (1928), dove fin dalla prima parte, *La sepoltura dei morti*, si evoca la folla fluente «con morto suono» sotto il Ponte di Londra e la King William street. Col che si situava agli antipodi della feconda fusione fra poeta, natura e folla tentata da Walt **Whitman** con *Foglie d'erba* (1855). Nella seconda metà del secolo Albert **Camus** descriverà una Orano assediata dalla peste nell'omonimo romanzo del 1947, come allegoria della condizione esistenziale, dominata dal senso di esilio e di estraneità. Né diversa sarà l'esperienza limite raccontata dai testimoni dei campi di sterminio e di lavoro nazisti: Primo **Levi** con *Se questo è un uomo* (1947), Hermann **Broch** con lo studio incompiuto *Psicologia delle masse* (1959, postumo), Jorge **Semprún** con *Il grande viaggio* (1963), Winfrid Georg **Sebal**d con *Austerlitz* (2001). La barbarie svelata sotto la superficie asettica dell'ordine totalitario e della tecnologia moderna, produrrà anche un nuovo genere, la distopia fantascientifica, con opere canoniche come *Il Mondo nuovo* (1932) di Aldous **Huxley** e 1984 (1949) di George **Orwell**, entrambe incentrate sulla robotizzazione degli individui, la prima in base a una spietata razionalità tecnologica, la seconda mediante un potere invisibile, il Grande Fratello, che manipola le menti attraverso tecniche di raffinata sottigliezza: la disinformazione e la informazione finzionale, la censura dei libri e quella del linguaggio. Un incubo ispirato alla dittatura stalinista – già satireggiata da Orwell in *La fattoria degli animali* (1945) –, non meno che alla società capitalistica avanzata. La spersonalizzazione delle masse, la solitudine dell'uomo nella folla, saranno d'altronde temi abbondantemente trattati dal Cinema americano, che dopo i primi tentativi di rappresentare folle irreggimentate (una fila di operai in entrata nella fabbrica in *Intolleranza* di David **Griffith**, 1916), offre con *Metropolis* di Fritz **Lang** (1927) immagini a forte impatto visivo di uomini e di donne meccanicamente intruppati nella megalopoli del futuro. Un anno dopo King **Vidor**, con *La folla*, si atteneva alla reale New York per rappresentare il senso di impotenza e di solitudine di un uomo comune in

mezzo alla selva urbana, mentre nel 1957 Elia **Kazan** ampliava questo tema alla società dello spettacolo e della manipolazione televisiva con un altro capolavoro della storia cinematografica, *Un uomo nella folla*. La regressione della maggioranza silenziosa a orda criminale aveva intanto aperto, con *Furia* di Lang (1936), un filone tematico di lunga vita – quello del linciaggio – cui Arthur **Penn** darà ancora nel 1966 un contributo antologico con *La caccia*. Con queste visioni critiche della moltitudine senza volto, contrasta, nel suo isolamento, la raffigurazione epica delle masse rivoluzionarie russe tentata da Sergej **Ejzenstein** in *La corazzata Potëmkin* (1925) e in *Ottobre* (1927), due film il cui sapiente montaggio punta a costruire per gradi il passaggio dall'uomo disgregato alla folla, dalla folla al soggetto collettivo rivoluzionario. Ma la rappresentazione positiva del popolo sfocia poi, sotto lo stalinismo e sotto il fascismo, in scadenti mitografie ispirate alla propaganda dei rispettivi regimi, e semmai dà frutti più convincenti nei muralisti messicani degli anni Trenta, José Clemente **Orozco** o Diego **Rivera Siqueiros**. Ben diversa è invece la immagine del *Lumpenproletariat* offerta dal drammaturgo marxista Bertolt **Brecht** che, in collaborazione col compositore Kurt **Weil**, riadatta espressionisticamente la settecentesca *Opera del mendicante* di **Gay** per creare, nell'*Opera da tre soldi* (1928), un sottomondo di lazzaroni affaristi dal rispettabile aspetto borghese. Si confermava così la vitalità dell'immagine della folla come punto di incrocio fra classi alte e basse, fra civiltà e barbarie, in un filo ininterrotto che, pur sotto diversi aspetti, attraversa tutta la storia del concetto.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Amos* (760-750 a.C.); *Apo-calisse* (96 d.C.); *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri compilato da una società di letterati* (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, 1751-1780); *Esodo* (sec. IV a.C.); *Ezechiele* (593-571); *Genesi* (sec. IV a.C.); *Judith* (sec. VII a.C.); *Maccabei* (secc. II-I a.C.); *Osea* (750-725 a.C.); *Proverbi* (secc. X-III a.C.); *Salmi* (secc. X-II a.C.); *Salterio* di München, pittura (Bayerische Staatsbibliothek, sec. XII); *Vangelo di Giovanni* (90-100); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Appiano, *Guerra civile* (*Bellum civile*, I-II d.C.); Arbuthnot, J.-Gay, J. - Pope, A. - Swift, J., *Memorie di Martino Scriblerio* (*Memoirs of the Extraordinary Life, Works and Discoveries of Martinus Scriblerus*, 1741); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Aristofane, *I cavalieri* (424 a.C.); Aristotele, *Politica* (345-325 a.C.); Bacone, F., *Dell'amicizia* (*Of Friendship*), in *Saggi* (*Essays or Counsels Civil and Moral*, 1597, 1625); Balzac, H. de, *La ragazza dagli occhi d'oro* (*La fille aux yeux d'or*, 1834-1834); Baudelaire, C., *A una passante* (*À une passante*), in *I Fiori del Male* (*Les Fleurs du Mal*, 1861); Baudelaire, C., *Le folle* (*Le Foules*) in *Spleen de Paris* (1861); Beccaria, C., *Dei delitti e delle pene* (1764); Beckett, S., *L'Innominabile* (*L'Innomable*, 1953); Beckett, S., *Malone muore* (*Malone meurt*, 1952); Beckett, S., *Molloy* (1951); Beckett, S., *Murphy* (1938); Bérout, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Blasco Ibáñez, V., *L'orda* (*La horda*, 1902); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Boccioni, U. - Balla, G. - Carrà, C. - Russolo, L. - Severini, G., *Manifesto della pittura futurista* (1910); Boito, A., *Mefistofele*, musica (1868, stesura definitiva 1881); Bosch, H., *Trittico del Giudizio*, pittura (Akademie di Vienna, ca.1500); Brecht, B. - Weil, K., *L'Opera da tre soldi*, musica (*Die Dreigroschenoper*, 1928); Broch, H., *Psicologia delle masse* (*Psychologie der Masse*, 1959, postumo); Brueghel, P., *Caduta degli angeli*, pittura (1562, Museo del Prado); Brueghel, P., *Il Trionfo della Morte*, pittura (1562, Museo del Prado); Camus, A., *La peste* (1947); Casellas, R., *Le folle* (*Les Multituts*, 1906); Casti, G., *Animali parlanti* (1802); Castiglione, B., *Il Cortegiano* (1528); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Cesare, C.G., *Guerra civile* (*Bellum civile*, ca. 47 a.C.); Cicerone, M.T., *De Oratore* (55

a.C.); Cicerone, M.T., *Pro Milone*, (51-52 a.C.); D'Annunzio, G., *Il Piacere* (1889); D'Annunzio, G., *Il Fuoco* (1900); Dalí, S., *Illustrazioni della «Divina Commedia»*, pittura (1ª ed. simultanea in diverse lingue, 1961-1963); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Delacroix, E., *La Liberté guidant le Peuple*, pittura (Museo del Louvre, 1830); Dickens, C., *Barnaby Rudge* (1841); Dickens, C., *Casa desolata* (*Bleak House*, 1852-53); Dickens, C., *Storia di due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Dickens, C., *Tempi difficili* (*Hard Times for This Times*, 1854); Doré, G., *Illustrazioni della Divina Commedia*, illustrazione (1ª ed. francese 1861); Dos Passos, J., *Il 42° parallelo* (*The 42. Parallel*, 1930); Dos Passos, J., *Manhattan Transfer* (1925); Dos Passos, J., *Nuova York* (1925); Dostoevskij, F. M., *Memorie del sottosuolo* (1865); Eisenstein, S.M., *La corazzata Potëmkin*, cinema (1925); Eisenstein, S.M., *Ottobre*, cinema (1927); Eliot, T.S., *La Terra desolata* (*The Waste Land*, 1928); Ensor, J., *Autoritratto con maschere*, pittura (1899); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'Éducation sentimentale*, 1843-45); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Foscolo, U., *Dei Sepolcri* (1807); Gautier, T., *Il poeta e la folla* (*Le poète et la foule*, in *España*, 1845); Gay, J., *L'opera del mendicante* (*Beggar's opera*, 1728); Giotto di Bondone, affreschi dell'Arena di Padova (Cappella Scrovegni, 1303-1305); Goethe, J.W., *Faust* (1773-1831); Gor'kij, M., *I bassifondi* (1902); Goya, F. de, *Aquelarre*, pittura (1821); Griffith, D., *Intolleranza*, cinema (*Intolerance*, 1916); Hardy, T., *Via dalla pazza folla* (*Far from the Madding Crowd*, 1874); Hugo, V., *Funzione del Poeta* (*Fonction du poète* in *Les Rayons et les Ombres*, 1839); Hugo, V., *I Miserabili* (*Les Misérables*, 1862); Hugo, V., *Notre-Dame de Paris* (1831); Huxley, A., *Il Mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Jacourt, L. de, voce *Popolo* (*Peuple*), in *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-80); Kafka, F., *Le Metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1916); Kazan, E., *Un volto nella folla*, cinema (*The Face in the Crowd*, 1957); Lang, F., *Furia*, cinema (*Fury*, 1936); Lang, F., *Metropolis*, cinema (1927); Leoncavallo, R., *Pagliacci*, musica (1892); Leopardi, G., *Dialogo di Tristano e di un amico* (1832), in *Opere morali* (1845, postumo); Leopardi, G., *Lo zibaldone dei pensieri* (1817-32); Leopardi, G., *Paralipomeni della Batracomiomachia* (1842, postumo); Leopardi, G., *Parini ovvero della gloria* (1824); Levi, P., *Se questo è un uomo* (1947); Livio, T., *Storie* (*Ab urbe condita*, 27-25 a.C.); Lucano, M.A., *La guerra civile o Farsaglia* (*Bellum civile o Farsalia*, 59-65 d.C.); Lucrezio Caro, T., *De rerum natura* (ca. 53 a.C.); Machiavelli, N., *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (1513-17); Machiavelli, N., *Il Principe* (1513); Manzoni, A., *I Promessi sposi* (1827, 1840-42); Marchionne di Coppo Stefani, *Cronaca fiorentina* (ca. 1370-80); Marx, K. - Engels, F., *Manifesto del Partito Comunista* (*Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848); Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale*, pittura (Vaticano, Cappella Sistina, 1540-41); Michelet, J., *Il Popolo* (*Le Peuple*, 1846); Monet, C., *Boulevard des Capucines*, pittura (1873); Munch, E., *Ansietà*, pittura (*Anxiety*, 1894); Musil, R., *L'Uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-1933); Nietzsche, F.W., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883-85); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 23-13 a.C.); Orazio Flacco, Q., *Satire* (*Saturae*, 35-30 a.C.); Orwell, G., 1984 (1949); Orwell, G., *La Fattoria degli animali* (*Animal Farm* 1945); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Palmieri, M., *Della vita civile* (ca. 1433); Pelizza da Volpedo, G., *Il Quarto stato*, pittura (1896-1901); Penn, A., *La caccia*, cinema (*The Chase*, 1966); Pérez Galdós, B., *Episodi Nazionali* (*Episodios Nacionales*, 1873-1907); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Petrarca, F., *De vita solitaria* (1346); Pirandello, L., *C'è qualcuno che ride* (1934); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pirandello, L., *Questa sera si recita a soggetto* (1930); Pirandello, L., *Uno, nessuno e centomila* (1926); Pissarro, C., *Boulevard Montmartre, tarde*, pittura (1897); Pissarro, C., *Gare Saint-Lazare*, pittura (1893); Platone, *Repubblica* (ca. 390-387 a.C.); Poe, E.A., *L'uomo della folla* (*The Man of the Crowd*, 1840); Puškin, A.S., *Il poeta e la folla* (1828); Rousseau, J.-J., *Discorso sull'origine dell'ineguaglianza tra gli uomini* (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les*

hommes, 1754); Sallustio, G., *Guerra jugurtina* (*Bellum Jugurthinum*, ca. 40 a.C.); Sannazaro, J., *Arcadia* (1504); Sebald, W.G., *Austerlitz* (2001); Sempérin, J., *Il grande viaggio* (*Le Grand Voyage*, 1963); Seneca, L.A., *Sulla felicità* (*De vita beata*, ca. 58 d.C.); Shakespeare, W., *Coriolano* (*Coriolanus*, 1607-8); Shakespeare, W., *Enrico IV* (*Henry IV*, 1597-98); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Signorelli, L., affreschi del Duomo d'Orvieto (1499-1502); Swift, J., *Viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Tacito, C., *Annali* (*Annales*, ca. 115-117); Tacito, C., *Storie* (*Historiae*, 109); Tucidide, *Storie o Guerra del Peloponneso* (420-404 a.C.); Unamuno, M. de, *Nebbia* (*Niebla*, 1914); Valera, P., *La folla* (1902); Van der Weyden, R., *Giudizio Finale*, pittura (ca. 1450); Vega, L. de, *Arte nuova di fare commedie* (*Are nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609); Vega, L. de, *Fuente Ovejuna* (1619); Verdi, G., *Aida*, musica (1857); Verdi, G., *I Vespri siciliani*, musica (1855); Verdi, G., *Simon Boccanegra*, musica (1871); Verga, G., *Libertà in Novelle rusticane* (1883); Verga, G., *Mastro don Gesualdo* (1889); Verhaeren, É., *Le città tentacolari* (*Les Villes tentaculaires*, 1896); Verri, P., *Del piacere e del dolore* (1773); Vico, G., *Principi della Scienza Nuova* (1730-1744); Vidor, K., *La folla*, cinema (*The Crowd*, 1928); Villiers de l'Isle-Adam, *Impazienza della folla e Vox Populi*, in *Racconti crudeli* (*Contes Cruels*, 1883); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 30-19 a.C.); Whitman, W., *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*, 1855); Zola, É., *Germinale* (1885); Zola, E., *La curata* (*La curée*, 1872).

■ ALTRE OPERE: De Amicis, E., *Primo maggio* (1980, postumo); Hogarth, W., *Four Prints of an Election*, pittura (1755-1758); Hogarth, W., *Gin Lane*, pittura (1750); Hogarth, W., *Industry and Idleness*, pittura (1749); Hogarth, W., *South Sea Company*, pittura (1720); Hogarth, W., *Southwark Fair*, pittura (1733); Pardo Bazán, E., *La Tribuna* (1882); Woolf, V., *Orlando* (1928).

■ BIBLIOGRAFIA: Arendt, H., *Le origini del totalitarismo* (1951), Torino, Edizioni di Comunità, 1967; Baumann, Z., *La solitudine del cittadino globale* (1999), Milano, Feltrinelli, 2000; Benjamin, W., *Parigi capitale del XIX secolo* (1939), Torino, Einaudi, 1986; Burke, E., *Riflessioni sulla rivoluzione in Francia* (1790), in Burke, E., *Scritti politici*, Torino, Utet, 1963; Canetti, E., *Masse e potere* (1960), Milano, Adelphi, 1981; Carlyle, T., *La rivoluzione francese* (1837) a c. di Zorzi, R., in AA.VV., *L'eredità dell'ottantanove in Italia*, Firenze, Olshchki, 1992; Freud, S., *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921), Torino, Boringhieri, 1980; Le Bon, G., *Psychologie des foules* (1892), Paris, P.U.F., 1995; Marcuse, H., *L'uomo a una dimensione* (1964), Torino, Einaudi, 1967; Nietzsche, F., *Sul futuro delle nostre istituzioni educative* (1872), in Nietzsche e Freud, Milano, F. Angeli, 1983; Ortega y Gasset, J., *La ribellione delle masse* (1930), a c. di Battaglia, S., Bologna, Il Mulino, 1984; Riesman, D., *La folla solitaria* (1948), Bologna, Il Mulino, 1973; Rudé, G., *La folla nella storia 1730-1848* (1964), Roma, Editori Riuniti, 1984; Sighele, S. - Gallini, C., *La folla delinquente* (1891), Venezia, Marsilio, 1985; Simmel, G., *Sociologia. Ricerca sulle forme di associazione* (1908), Torino, Edizioni di Comunità, 1998; Taine, H.A., *Le origini della Francia contemporanea* (1890), Milano, Adelphi, 1986; Tarde, G., *L'opinione e la folla* (1895), Napoli, La città del sole, 1998; Thiers, A., *Storia della rivoluzione francese* (1823-27), Milano, Treves, 1901; Tocqueville, A. de, *La democrazia americana* (1835-1840), in Tocqueville, A. de, *Scritti politici*, Torino, Utet, 1991, vol. II.

■ VOCI AFFINI: America, Americhe; Anarchia; Assedio; Attentato, assassinio politico; Bomba; Delirio; Festa; Francia; Genocidio; Guerre civili; Identità/Agnizione; Luogo di culto; Ribellione; Rivoluzione; Strage.

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ

Follia. 1. Il termine *follia* deriva dal latino *folle(m)*, espressione di origine onomatopeica che significava letteralmente «mantice», «sacco di cuoio» o «pallone», e attraverso cui per via metaforica si indicava una persona dalla testa vuota. Con il termine *follia* si definisce in primo luogo la condizione di chi è affetto da una grave malattia mentale, o da una momentanea perdita della ragione, sinonimo di pazzia. Per questo motivo la follia

viene assimilata in ambito letterario a quelli che sono ritenuti i principali sintomi della perdita della ragione o del contatto con la realtà, il *vaneggiamento*, il *delirio* e il «*sogno ad occhi aperti*». Per estensione indica ogni forma di stoltezza, mancanza di senno, e l'incapacità di ben giudicare.

L'irresponsabilità della follia è attribuita anche all'orgoglio smisurato, ad una smodata ambizione, alla temerarietà e all'impudenza, ad ogni forma di esasperata esaltazione di sé, fino al delirio di onnipotenza. Alla follia sono legati il *furore*, la *rabbia* incontenibile, la *violenza* negli atti e nelle parole, sintomi tipici del comportamento del folle dal punto di vista clinico. La follia viene attribuita anche ad ogni comportamento che derivi da un forte turbamento prodotto dai sensi, come è il caso di una esasperata, vibrante passione d'amore, o di un desiderio smodato, senza freni, maniacale («amare fino alla follia»). Un caso particolare di passione smodata ed eccessiva è identificabile nella follia attribuita all'ardore mistico, al fanatismo religioso («il folle di Dio»).

2. In Grecia nell'antichità esistevano due accezioni del concetto di follia (*manía*, dal radicale *man-* del verbo *mainestai*, «essere furioso»:), la prima era una forma di pazzia dovuta all'umana debolezza, la seconda era invece di origine divina e consisteva in un entusiasmo o furore ispirato. **Platone** elenca nel *Fedro* (244-245a) quattro tipi di delirio di origine divina: la mania *mistica* o dionisiaca, la mania «profetica» che dà il dono della divinazione, la mania «amorosa» dovuta ad Afrodite, e la mania «poetica». Quest'ultima è ispirata dalle Muse ed è una forma di invasamento che prende il poeta all'atto della creazione (*Ione* 533e-534e).

Nell'antichità era corrente la teoria fisiologica dei quattro umori del corpo umano che erano flegma, sangue, bile gialla e bile nera. L'equilibrio dei quattro umori era correlato allo stato di salute del corpo, mentre un eccesso o un difetto dell'uno o dell'altro liquido era ritenuto causa di stati morbosi. In particolare la bile nera era considerata causa di uno stato patologico definito *melancholia* (da *atra bilis*, in greco *mélaina olé*, *melancholía*). La *melancholia* era caratterizzata da alterazioni psichiche che andavano dalla paura alla misantropia e alla depressione fino alla vera e propria pazzia. Associata ai miti e al furore di alcuni eroici personaggi la nozione di *melancholia* venne col tempo considerata come una delle connotazioni di un'esistenza eroica (la malattia degli eroi), e come la sorgente della più alta esaltazione spirituale (attribuzione di senso dovuta a Platone). **Aristotele** unisce la nozione medica della melanconia alla concezione platonica del furore (come un estatico dono divino). Nei *Problemi* (xxx, 1) viene spiegata la teoria aristotelica secondo cui malinconici non sono solo gli eroi tragici come Aiace, Ercole, Bellerofonte, ma anche tutti gli uomini che eccellono nelle arti, nella poesia, nella filosofia e nella politica. Nasce così l'associazione tra la figura del folle melanconico e quella del genio che tanta fortuna avrà nella storia del pensiero occidentale (in particolare nei secoli xv-xvi).

Nella letteratura classica – e nella tragedia greca in particolare – la follia è determinata dalla divinità, per possessione estatica o come punizione per particolari delitti o colpe. Risulta significativa la presenza nella mitologia greca di figure femminili legate tradizionalmente alla follia: le Menadi e le Erinni. Menadi (termine che significa «donne invase») era il nome che si usava per indicare le seguaci del dio Dioniso che in stato di furore estatico celebravano i riti della divinità con canti, danze e musiche in luoghi isolati – montagne o campagne. Queste

donne erano dotate di una forza superiore alla norma che le rendeva in grado di sbranare a mani nude animali selvaggi e di divorarli. Le Menadi venivano chiamate anche Tiadi («possedute dal dio») o Baccanti («seguaci di Bacco»). *Le Baccanti* è anche il titolo di una tragedia di **Euripide** che ha per tema la follia voluta come punizione dagli dei. Penteo, re di Tebe, essendosi opposto alla diffusione del culto di Dioniso nel suo regno, viene punito dal dio, che lo rende folle e lo fa uccidere mentre spia le orge bacchiche sul monte Citerone per mano della stessa madre Agave, invasata da sacro furore dionisiaco. Il racconto della tragica vicenda è anche riportato da **Ovidio** nelle *Metamorfosi* (iii, 511-563) ed era il soggetto di una trilogia, oggi perduta, di **Eschilo** (*Semele*, *Le Baccanti*, *Penteo*). Le Menadi sono anche coinvolte nel tradizionale episodio della follia di Licurgo, colpevole di avere scacciato dal proprio regno Dioniso e le sue seguaci. Anche questo evento è stato il soggetto di una trilogia, anch'essa perduta, di Eschilo (*Gli Edoni*, *Le Bassaridi*, *I giovinetti*) e del suo dramma satiresco *Licurgo*. Il mito di Licurgo è inoltre ricordato da **Omero** nel libro vi dell'*Iliade* (vi, 130-140). Restano anche alcuni frammenti di un *Licurgo* del tragediografo latino **Nevio** sicuramente ispirato a precedenti greci. Secondo il mito re Licurgo viene fatto impazzire da Dioniso per essersi opposto al suo culto e averlo scacciato in malo modo dal regno di Tracia. Ubriacato dallo stesso Dioniso, il re cerca prima di violentare la madre e, in seguito, uccide il figlio Driante mentre credeva di distruggere con un'ascia delle viti. Per questo folle crimine il regno di Tracia è devastato da una terribile carestia. A questo punto la sentenza dell'oracolo dice che solo la morte di Licurgo avrebbe interrotto la punizione divina. Quindi Licurgo viene legato e esposto alla furia di cavalli selvaggi che lo sbranano. In una diversa versione è lo stesso Licurgo a togliersi la vita, mentre in un'altra ancora, dopo aver ucciso moglie e figlio, viene sbranato da una feroce pantera mandata da Dioniso sul monte Rodope.

Le Erinni greche – le Furie dei latini – erano invece spiriti femminili di giustizia e vendetta che perseguitavano coloro che si erano resi colpevoli di delitti particolarmente gravi, quali l'omicidio di un parente stretto (in particolare il parricidio o il matricidio), oppure il feroce assassinio di un amico. Le Erinni provocavano nelle loro vittime la pazzia, da cui deriva il loro nome latino (da *furor*, «follia»). Non venivano mai chiamate con il nome di *Erynies* per non evocarne il nefasto potere, ma con eufemismi apotropaici, quale «le gentili», *Eumenides*. Da quest'ultima espressione deriva anche il titolo della tragedia di Eschilo, parte della trilogia dedicata alla figura di Oreste (*Orestea*) che comprende l'*Agamennone*, le *Coefore*, e appunto le *Eumenidi*. In questa trilogia si raccontano le vicende legate alla morte di re Agamennone per mano dell'usurpatore Egisto (in accordo con la moglie del re, Clitemnestra), e della vendetta compiuta dal figlio di Agamennone Oreste, con l'aiuto della sorella Elettra. La celebre follia di Oreste – descritta non solo nelle *Eumenidi* di Eschilo, ma anche nell'*Elettra* e nell'*Oreste* di Euripide, e nell'*Elettra* di **Sofocle** –, è provocata dalle Erinni poiché Oreste aveva ucciso su ordine dell'oracolo di Delfi, insieme all'usurpatore Egisto, anche la madre Clitemnestra.

Un ulteriore esempio di follia nella letteratura antica è quella attribuita ad Aiace. Aiace viene descritto nell'*Iliade* di Omero come il più valoroso dei guerrieri greci dopo Achille, ma il suo nome resta legato alla descrizione della tragica fine che gli viene attribuita nell'*Odissea*. Il tema viene ripreso nella tragedia di Sofocle, *Aiace*, nel libro xiii delle *Metamorfosi* di Ovidio, e nel secolo XVII

anche in una celebre tragedia di Jean **Racine**. La storia narra che dopo la morte di Achille si accende una disputa riguardo al possesso delle sue armi tra Odisseo e Aiace. La sorte, o in altre versioni il giudizio dell'indovino Eleno o la capacità retorica dell'eroe di Itaca, attribuisce l'armatura a Odisseo. Aiace progetta così di assalire nella notte i compagni per rientrare in possesso delle armi, ma per intervento di Atena viene reso folle, e nel suo delirio massakra un gregge di montoni. Tornato in sé, oppresso dalla vergogna e dal rimorso, si uccide gettandosi sulla propria spada. Si racconta che in seguito l'armatura di Achille, perduta da Odisseo nelle sue peregrinazioni, fosse portata dalle correnti al sepolcro di Aiace.

Un altro celebre episodio di follia proprio della cultura tradizionale dell'antichità classica – tema tra l'altro dell'*Eracle* di Euripide e dell'*Ercole furente* di **Seneca** – è la pazzia di Ercole. L'eroe, dopo aver ucciso l'usurpatore del trono di Tebe Lico, viene reso inaspettatamente folle per vendetta di Era. Nel proprio delirio Ercole uccide la moglie Megara e i tre figli credendo di sterminare la famiglia del nemico. Nella tragedia di Euripide, la follia di Ercole viene annunciata dalla presenza di due dee, Iride e Lyssa, di cui quest'ultima è una vera e propria personificazione della follia incombente sull'eroe. Nella tragedia di Seneca l'improvviso manifestarsi dei segni della follia di Ercole ci viene raccontato dal personaggio di Anfitrone attraverso una sorta di cronaca in tempo reale del delirio dell'eroe (soluzione strutturalmente molto interessante a metà strada tra la narrazione e la rappresentazione dell'evento). In entrambi i casi Ercole, dopo aver manifestato e ponderato la decisione di togliersi la vita, decide di continuare a vivere portando con sé il terribile peso della colpa da lui commessa nel proprio accesso di follia.

3. Nel periodo che va dalla tarda antichità all'alto Medioevo la follia viene generalmente interpretata come il frutto di una possessione: di origine magica (filtro o incantesimo), astrologica (l'influsso degli astri), amorosa (la follia d'amore) o demoniaca (i sintomi della patologia psichica letti come segni della possessione demoniaca, e quindi indirettamente come frutto di una colpa).

Cesare Segre propone quattro tipologie della rappresentazione letteraria della follia in epoca medievale. Il primo tipo è da lui definito della follia «popolare». Si tratta di ogni descrizione della follia legata a consuetudini, regolamenti e costumi propri della società civile del tempo. Sono i casi in cui vengono descritti i processi di «esclusione» del folle dalla comunità. A questo riguardo è interessante il personaggio di Tristano che, in alcune versioni del racconto delle proprie avventure, si finge pazzo per potere riabbracciare l'amata Isotta. L'episodio è riportato in due romanzi medievali dedicati alla storia di Tristano e Isotta: quello di **Eilhart von Oberg** della fine del XII secolo, e in un testo anonimo francese in prosa del XIII secolo (*Le roman de Tristan en prose*). Inoltre la *Follia di Tristano* si trova in due testi, la *Follia* detta di *Oxford* (dal manoscritto di Oxford Bodl. Douce d.6) e *Follia di Berna* (dal manoscritto 354 della Biblioteca di Berna). Nella propria finzione Tristano ricorre però a tutte le forme e gli elementi tipici della follia secondo la vulgata popolare del tempo: si taglia i capelli corti, porta con sé una clava, si veste con una tunica di ruvida stoffa. Tratto caratteristico della follia di Tristano è il suo linguaggio: nel medioevo ancora non si era sviluppato il legame tra la dissociazione linguistica e quella mentale, vale a dire che le cause della sregolatezza linguistica non venivano attribuite alla follia (vedi il caso del «Pape Satàn, pape Satàn aleppe» in Dante). Tristano fa invece uso

di un linguaggio ambiguo e allusivo: le sue parole sono assurde, ma significano a livello metaforico all'interno della finzione della follia. Questo espediente della «verità» nascosta nel linguaggio apparentemente insensato del folle riceverà maggiore attenzione in epoca rinascimentale (vedi ad esempio il caso della follia di Amleto). Un secondo tipo di follia medievale – che avrà poi importanti successivi sviluppi (ad esempio in Ariosto e Cervantes) – è quello definito «cavalleresco». Si tratta di una follia più nobile, tanto per i soggetti che ne sono colpiti – i cavalieri –, quanto per l'oggetto che ne è la causa, in prevalenza contrasti e vicissitudini amorose che coinvolgono le loro dame. Così impazziscono di gelosia Tristano in *Le roman de Tristan en prose*, Daguenet nel *Roman de Palamedès*, e Lancillotto per le false accuse di Ginevra nel *Lancillotto* di **Chrétien de Troyes**. I cavalieri seguono un preciso percorso, quasi cerimoniale, nell'esplicitare la follia. Prima di tutto avviene lo «spogliamento», non solo delle sue ricche vesti sostituite da pelli o dalla semplice nudità (ferina), ma anche delle proprie armi. Segue poi la «fuga nella foresta» dove il folle si nutre di bacche, radici e carni crude. A sottolineare la condizione bestiale in cui è caduto il folle, esso grida come un animale, si annerisce il volto o la pelle, e aggredisce gli altri esseri umani che incontra. Segre sottolinea come tutti questi tratti concorrano a sottolineare l'opposizione natura/cultura (nudo/vestito, disarmato/armato, silvestre/cortigiano, cibo crudo/cibo cotto), in cui il primo elemento è sempre connotato negativamente. Questo porta a ritenere che il rito della follia cavalleresca consista in una rinuncia al sistema dei valori secondo cui il cavaliere vive la propria esistenza da assennato.

Il terzo tipo di follia medievale è definita da Segre «carnealesca» in riferimento alle analisi compiute da Bachtin di questo tema in campo letterario e storico-culturale. Bachtin ritiene che le *libertates decembris* e le follie del carnevale siano state istituzionalizzate come *festa stultorum*. L'alibi della pazzia collettiva permetteva in queste occasioni, almeno per un giorno, di ridere di ciò che si riteneva serio e venerabile, di rovesciare le gerarchie tradizionali, e di rivalutare tutto ciò che si riteneva basso e volgare. Bachtin identifica nel carnevale l'esplosione di una cultura popolare normalmente repressa. Le *festa stultorum* erano così una valvola di sicurezza per evitare l'esplosione di una follia latente. Segre sottolinea come nella follia carnealesca – contrariamente alla follia cavalleresca – l'ordine civile è accettato, non rifiutato, anche se rovesciato per un giorno. Non si sfugge alle gerarchie, ma si rovesciano le posizioni all'interno dell'ordine della scala sociale. Al «denudamento» della follia cavalleresca si contrappone così il «travestimento», alla ricerca della «solitudine» si oppone il rito «collettivo» della festa. Inoltre, fatto importante, la follia cavalleresca è evento «eccezionale», mentre quella carnealesca è un evento «ciclico». La follia della santità medievale partecipa in realtà delle due forme di pazzia, di quella cavalleresca e di quella carnealesca: da un lato abbiamo infatti la rinuncia al mondo (si pensi alla vita di San Francesco), dall'altro si ha il rovesciamento delle gerarchie e la rivelazione di verità scomode o nascoste ai più.

Il quarto tipo di follia medievale è quello che Segre definisce di genere «realistico», e si riferisce ai casi in cui vengono descritti quelli che sembrano essere veri casi di pazzia (vedi il caso della follia di Archimbaut in *Il romanzo della Flamenca*). Spesso si tratta della descrizione di un indemoniato, parte della lunga serie di posseduti che va dai Vangeli (v. l'indemoniato di Gerasa nel *Vangelo di San Marco*, v. 1-20) fino agli *exempla* e ai miracoli delle agiografie.

4. Nel Quattrocento sorge una particolare forma di rappresentazione letteraria della follia, quella della «nave dei folli», la *Narrenschiff*. Pare che tale immagine letteraria avesse un riscontro nella realtà, dato che era abitudine del tempo cacciare o allontanare dalle città i folli, e spesso li si affidava a pellegrini o mercanti di passaggio, così come anche a battelli o navi in partenza. Forse solo i folli stranieri, che non erano della città, venivano cacciati, visto che in molte cittadine del nord Europa esistevano luoghi in cui i folli venivano trattenuti, come le celebri *torri dei folli*, la *Tour aux Fous* di Caen o le molte *Narrtürme* in Germania (le porte di Lubecca e lo Jungfer di Amburgo). Questa immagine di navi piene di insensati alla deriva è a fondamento di alcuni testi fortemente simbolici e spesso satirici, come la *Nave dei folli* (1497) di Sebastian Brant.

Alla stessa sequenza testuale appartiene anche la satira di costume redatta di getto in una sola settimana da **Erasmus da Rotterdam**, *Elogio della follia* (1509). L'intento morale della satira di Erasmo è subito evidente dal momento in cui la personificazione della Follia (*Moria Stultitia*) chiama se stessa in causa a comporre il proprio elogio. La Follia nella sua denuncia che ha il tono di una beffa ironica non salva alcuna categoria: ecclesiastici, scrittori, filosofi, ma anche laici, politici e militari, sono sue vittime. La Follia è accompagnata da una curiosa corte che raccoglie ironicamente tutti i mali dell'uomo; tra le altre figure Erasmo colloca Pluto (il denaro), Filautia (l'egoismo), Colachia (l'adulazione), Leté (l'oblio), Misoponia (l'infingardaggine), Edoné (la voluttà). La Follia satirizza i filosofi, e il fatto comune a tutti gli intellettuali (Erasmo stesso compreso) di essere privi di senso pratico, ma anche i non filosofi hanno la propria follia che rifiuta ogni saggezza: il mondo è pieno di follia intesa come ignoranza e insulsaggine. Così anche i pragmatici politicanti sono folli, occupati a strappare il consenso e l'applauso di altri stolti. Erasmo ritiene così che sia vera follia la carenza o assenza di razionalità, il trionfo dell'istinto, della volgarità e dell'inerzia mentale. La sua feroce satira serve quindi a smascherare ipocrisie e a denunciare le follie del mondo. Al medesimo contesto culturale delle opere letterarie di Sebastian Brant e di Erasmo da Rotterdam sono correlate le rappresentazioni pittoriche della follia di Hieronymus **Bosch**, in particolare nei dipinti *La nave dei folli* (1500, Louvre, Parigi) che richiama anch'esso l'immagine allora corrente, e in *La cura della follia* (1480, Museo del Prado, Madrid).

Alla fine del Quattrocento, negli ambienti del neoplatonismo fiorentino, si andava sempre più definendo la relazione attiva tra l'antico concetto di *melancholia* e la nozione di genio. In particolare a diffondere in tutta Europa l'idea dell'uomo di genio un po' folle e melanconico fu il filosofo Marsilio **Ficino** con il suo trattato *Della vita triplice* (1482-89), una concezione che avrà una forte influenza sulla cultura inglese dei secoli XVI e XVII (per la quale si devono citare Shakespeare e il celebre Robert **Burton** autore di un trattato intitolato *Anatomia della malinconia*, 1621).

Nell'*Orlando furioso* (1516-32) di Ludovico **Ariosto** è rappresentata una delle più famose follie letterarie, quella del cavaliere Orlando. La follia di Orlando si scatena per una delusione d'amore come era tipico nei romanzi cavallereschi. Mentre Orlando sta attendendo di battersi in duello con Mandricardo, da alcuni pastori viene a sapere che l'amata Angelica ha sposato un altro uomo, un giovane di nome Medoro. Questo per il cavaliere è troppo, e perde la ragione. Distrugge con la celebre spada, la Durlindana, la roccia con incisi i nomi degli amanti, e poi resta per tre giorni e tre notti immobile. A

questo punto avviene la tradizionale «spogliazione» del cavaliere folle: Orlando si libera infatti dell'armatura e delle armi, e resta nudo a vagare per le campagne come un essere selvaggio. Sradica piante e terrorizza i villaggi con la sua follia. Travolge senza averne coscienza anche il terribile guerriero Rodomonte. Poi incontra Angelica e cerca di catturarla, ma riesce solo a prendere il suo cavallo che farà galoppare fino alla morte. Scambia il cadavere del cavallo che stava trascinando con sé con una nuova cavalcatura e poi fa strage di nemici arabi a Malaga. Il folle attraversa il mare al galoppo nello stretto di Gibilterra, riemergendo a nuoto sulla costa del Marocco. Nel frattempo ad Astolfo viene rivelata da Giovanni Evangelista la sua missione di fare recuperare il senno ad Orlando. Infatti Dio ha punito il cavaliere perché si era innamorato di una fatua pagana, Angelica appunto, perdendo di vista lo scopo delle sue sante imprese, ma dopo tre mesi doveva recuperare la ragione. Compito di Astolfo è quello di salire alla Luna e di recuperare il senno di Orlando. Sulla Luna infatti si trovano tutte le cose perse sulla terra, e così anche il senno perduto dagli uomini che viene conservato in piccole ampolle. L'ironica intenzione di Ariosto con questa curiosa soluzione è quella di sottolineare il fatto che se la ragione degli uomini è in gran parte sulla Luna, questo vuole dire che sulla Terra è rimasta solo follia. Il folle Orlando viene alla fine catturato, immobilizzato e, dopo aver inalato il contenuto dell'ampolla, recupera il senno.

Muovendo dall'opera di François **Rabelais**, in particolare dal *Gargantua e Pantagruelle* (1542), Michail M. Bachtin ha elaborato una teoria della rappresentazione letteraria di una particolare forma di follia «carnevolesca». La festa carnevolesca, del «mondo alla rovescia», ha influito secondo Bachtin su alcuni generi letterari di tipo comico-realistico, attraverso un linguaggio e dei temi popolari e «di piazza», a volte realistici fino all'oscenità (la figura del buffone, del clown o del *fool* è spesso strettamente legata a quest'area tematica del carnevalesco). Il comportamento e le parole di Pantagruelle, Gargantua, Panurge e di altri curiosi comprimari delle loro azioni, è quindi folle nei termini di un rifiuto delle convenzioni. La follia dell'opera di Rabelais consiste nel fatto che il suo mondo narrativo è un mondo parodico, a rovescio, in cui ad esempio anche il mito classico di Deucalione è deriso quando, nel capitolo xxvii del libro I, Pantagruelle con un peto genera tanti piccoli uomini e con una scureggia tante piccole donne. La follia satirica di un mondo ridicolo è ripresa nell'opera di Teofilo **Folengo**, il *Baldus* (1552), in cui sono narrate in *latino maccheronico* le vicende di Baldo, guerriero di umili origini, e della sua corte di folli personaggi (il gigante Fracasso, lo scimunito Zambello, e il saggio del paese, «barba» Tognazzo). Questa vena ironico-satirica basata sul tema della follia è seguita anche da Tommaso **Garzoni** che scrive nel 1586 un curioso trattato intitolato *Hospitale de' Pazzi incurabili*, testo in cui è raccolta in una grottesca sfilata ogni genere di umana pazzia.

5. Michel Foucault sottolinea la multiforme presenza della rappresentazione della follia nella letteratura della fine del secolo XVI e degli inizi del XVII, in un'epoca che sembra riconoscere la costante presenza dialettica della follia all'interno della stessa ragione. Foucault cerca così di mettere in evidenza alcune tipologie caratteristiche della follia rappresentata: a) La prima è la «follia per identificazione romanzesca» che trova il proprio esempio tipico nel *Don Chisciotte* (1605-15) di Miguel de **Cervantes**. In sintesi, un personaggio crede di vivere realmente le fantasie proprie della creazione letteraria, ro-

manzo o poema che esso sia. La letteratura viene assunta dal personaggio a modello di esistenza: egli interpreta la prosaica realtà che lo circonda in ragione dei topoi caratteristici del genere letterario da lui prediletto appunto «fino alla follia». Il rapporto tra realtà e immaginazione letteraria in tal caso ricalca la relazione che esiste tra la razionalità e il delirio, il «sogno ad occhi aperti». Il tema verrà poi più volte ripreso come chiave parodica e satirica dei romanzi e della letteratura in genere; *b*) Seconda tipologia è quella della «follia di vana presunzione» in cui il folle non si identifica con un personaggio letterario, ma con se stesso, in una immaginaria esaltazione che gli permette di attribuirsi tutte le qualità e le virtù («delirio di onnipotenza»). Il prototipo letterario di questa tipologia è identificabile nel *Riccardo III* (1592-3) di William **Shakespeare**; *c*) Un terzo modello di follia letteraria è quello rappresentato dalla «follia del giusto castigo», in cui vengono puniti «i disordini del cuore attraverso i disordini dello spirito». Il colpevole mediante la propria follia non si limita ad espiare il peccato commesso, ma lo rivela. Ad esempio Lady Macbeth nel delirio rivela la propria colpa anche a chi non doveva sapere (Shakespeare, *Macbeth*, 1605-6); *d*) L'ultimo tipo di follia è quello della «passione disperata», sia dell'amore deluso quanto dell'amore ingannato dalla morte. Conclusione ne è spesso il suicidio. L'amore privato in qualche modo del proprio oggetto si trasforma in delirio e follia. Si tratta della follia suicida di Ofelia in *Amleto* (1600-1) o della senile demenza dell'abbandonato *Re Lear* (1605-6; ma vedi nella stessa tragedia anche la figura del folle Tom o' Bedlam).

In **Cervantes**, la rappresentazione della follia non si limita al solo caso, ormai arcinoto, del *Don Chisciotte*, ma ci fornisce un'ulteriore interessante forma di pazzia letteraria nel *Dottor Vetrata* (1613). Nella novella una donna innamorata somministra un filtro d'amore ad uno studente, Tommaso Rotella, che impazzisce. La follia di Tommaso consiste nel credersi fatto di vetro ed è di conseguenza terrorizzato da ogni persona che lo avvicina per timore che lo possa rompere in mille pezzi. In ogni caso Tommaso sembra aver conservato una forma particolare di razionalità, e risponde in maniera acuta e profonda ad ogni tipo di quesito gli venga proposto, assumendo così la fama di persona saggia e arguta. Per questo motivo decide di farsi chiamare Dottor Vetrata e si prende la libertà di satireggiare ogni tipo di persona e di mestiere. Guarito da un frate esperto di pazzia, cerca di esercitare la professione di avvocato, ma la gente cerca in lui l'acutezza e la salacità della sua precedente follia. È così costretto a fuggire nelle Fiandre dove farà carriera militare. La follia appare ancora nella tradizione del dramma inglese, ad esempio nell'opera di Cyril **Tourneur** *La tragedia del vendicatore* (1607), in cui l'innocente Vindice, con ampi riferimenti intertestuali all'*Amleto* shakespeariano, si trasforma per i torti subiti in un folle vendicatore. Un'altra celebre rappresentazione della follia si trova nel dramma *La duchessa di Amalfi* (1614) di John **Webster**, in cui si narra la triste vicenda di una giovane duchessa che, rimasta vedova, viene tormentata e infine uccisa dai folli fratelli che vogliono impedirle di risposarsi. Sottoposta ad una serie di macabri tormenti per farla cedere, la duchessa viene anche fatta assalire da un gruppo di pazzi presi da un manicomio nel tentativo evidente di farle perdere la ragione.

Nella commedia francese e italiana della metà del '700 appare quella che era allora la malattia alla moda tra il pubblico femminile: «les vapeurs», le convulsioni, vale a dire i sintomi dell'isteria. Ad esempio, nella commedia di Carlo **Goldoni** *La finta ammalata* (1751) la protagonista

Rosaura manifesta i sintomi tipici della malattia: insonnia, inappetenza, facilità nel passare dal riso al pianto, frequenti svenimenti. I sintomi vengono scambiati dai parenti e dai medici per una vera e propria pazzia, come avviene nella *Marfisa bizzarra* (1772) di Carlo **Gozzi** oppure nella farsa di Francesco **Albergati Capacelli** *Le convulsioni* (ca. 1775), ma in realtà sono causati solo – come si scopre in seguito – da un amore contrastato. Così è ancora in *La donna di testa debole o sia la vedova infatuata* (1753) sempre di Goldoni, in cui la vedova del titolo manifesta i sintomi morbosi perché sente il peso degli anni che avanzano e la mancanza di un compagno al suo fianco.

Nella Francia della seconda metà del Settecento si assiste poi al diffondersi di un particolare interesse per la follia, legato al successo in Inghilterra del romanzo sentimentale. In particolare sono due personaggi di Samuel **Richardson**, la protagonista del romanzo *Clarissa* (1748) – resa folle dal senso di colpa per aver ceduto al seduttore Lovelace – e la Clementine di *Sir Charles Grandison* (1754) – impazzita per amore –, a fornire i modelli in Francia per una sequenza di «pazze per amore». Così nasce una vera e propria serie di romanzi e drammi popolari basati sulla figura di tante *nuove clementine*, e inoltre un melodramma, prima in versione francese, *Nina o la folle per amore* (1786, di Nicolas **Dalayrac** e Benoît-Joseph **Marsollier de Vivetières**), poi in quella italiana di Giovanni **Paisiello** con libretto di Giuseppe **Carpani** (1789, *Nina o sia la pazza per amore*).

Una rappresentazione figurativa di tono satirico della follia la troviamo in un'incisione dell'inglese William **Hogarth**, nell'ottavo dipinto della serie intitolata *Carriera di un libertino*, in cui la stessa Inghilterra viene ritratta come una sorta di manicomio (*Scena al manicomio di Bedlam*, 1735). Sullo stesso tono, Laurence **Sterne** in *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (1760-67) fornisce ai propri lettori un'allucinata rappresentazione di una realtà in cui la follia sembra essere il denominatore comune che lega tutti i personaggi della vicenda, compreso lo stesso narratore-protagonista Tristram Shandy (nel dialetto dello Yorkshire *shandy* significa qualcosa come «testa matta»). Nella generale impressione di una demenza collettiva dei personaggi, sembra risaltare la curiosa figura dello zio di Tristram, Tobia, che ferito in guerra, vive un'esistenza fondata su piccoli interessi ossessivi che lui stesso definisce i suoi *hobby-horses*. In generale la satira di Sterne rappresenta attraverso un piccolo universo folle e maniaco quelli che sono gli stereotipi e le manie della borghesia del tempo. Nell'ultimo libro del *Tristram Shandy* appare anche la pazza Maria, vestita di bianco e spettinata così come voleva l'iconografia tradizionale della folle per amore, suona un flauto e si fa accompagnare ovunque da una capretta. La stessa figura della folle Maria riappare nel *Viaggio sentimentale* (1768), sempre come un'esemplare pazza per amore.

Alla fine del Settecento si incomincia a delineare una nuova definizione di follia o, come dice Foucault, una nuova concezione del rapporto tra ragione e sragione. In quel tempo il folle era assimilato, e rinchiuso di conseguenza, con altre forme di povertà, miseria e alterità (poveri, delinquenti comuni, malati cronici, sifilitici, tubercolotici, lebbrosi, ecc.). La vera novità – quella che ha definito la caratterizzazione «moderna» della follia – è consistita nel liberare il folle da una identificazione che lo vedeva allontanato dalla società insieme ad ogni altra indistinta forma di morbosa alterità, per sottoporlo, in quanto malato «di mente», ad un regime di cura. Questo però non evitava la costrizione legata alla necessità di rinchiusere il folle; nasce in tal modo il concetto di specifi-

che istituzioni delegate al contenimento della follia, i manicomii.

In Francia ad esempio, si fa riferimento alla figura di Philippe **Pinel** che per primo, sia nei suoi scritti (*La mania: trattato medico-filosofico sull'alienazione mentale*, 1801) che nelle sue battaglie politiche (era uno degli esponenti del gruppo chiamato degli *idéologues*), ha proposto una nuova collocazione del folle, inteso come malato di mente, che doveva essere ora isolato dalle altre forme di «miseria» sociale. Il tema di «*Pinel* che libera i folli» diventerà un vero e proprio topos nella pittura ottocentesca, come nel caso dei dipinti celebrativi di Charles **Muller** del 1849 e di Tony **Robert-Fleury** del 1878. In Italia una concezione nuova della follia, assimilabile a quella proposta da Pinel, venne introdotta da Vincenzo **Chiarugi** nel suo trattato in tre volumi *Della Pazzia in genere, e in specie* del 1793. I nomi e le opere di Chiarugi e Pinel vengono solitamente associati alla nascita della psichiatria clinica.

A questa nuova concezione «clinica» della follia sono assimilabili le rappresentazioni pittoriche che ne sono state date in quegli anni, come nel caso di Francisco **Goya** nel suo *Il cortile dei folli* (1793-94, Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas), ma che ancora convive con la satira dell'umana follia e debolezza, ad esempio nella celebre serie di incisioni intitolata *I capricci (il sonno della ragione genera mostri)* del 1799. Già più legata ad una rappresentazione psichiatrica della follia è, ad esempio, l'opera *Il folle* (1821-24, Museum voor Schoone Kunsten, Gent) di Théodore **Géricault**.

6. Nel secolo XIX lo sviluppo della psichiatria come scienza positiva porta all'emergere nell'ambito letterario – e in particolare nel genere fantastico – di tematiche legate all'irrazionale e alle forme della devianza mentale. La stessa poetica romantica nutre in questo periodo una forte empatia nei confronti di ogni aspetto oscuro o deviante della natura, ed evidentemente il tema della follia non poteva sfuggire a tale morbosa attrazione.

Il misto di paura e attrazione che si nutre nei confronti della follia è uno dei tipici dispositivi utilizzati nella letteratura gotica per generare situazioni di tensione o di terrore. Nella rappresentazione della follia gli autori fanno riferimento ai modelli offerti dal teatro del XVII secolo, e a Shakespeare in particolare. Così è per la follia di Manfred nel *Castello di Otranto* (1764) di Horace **Walpole** o per i pazzi presenti in *Melmoth il viandante* (1820) di Charles **Maturin**. Ann **Radcliffe**, nei *Misteri di Udolpho* (1794), nel rappresentare la follia di una monaca determinata dal rifiuto dell'amato, fa espliciti riferimenti intertestuali alla follia di Ofelia nell'*Amleto* shakespeariano. Nei personaggi maschili la follia coincide spesso con l'immoralità e la smodata ambizione, così è nei folli rappresentati da Walpole, Radcliffe, da William **Beckford** (*Vathek*, 1786) e da Matthew Gregory **Lewis** (*Il monaco*, 1796). La pazzia è conseguenza del male e della colpa, ma è allo stesso tempo anche la principale causa del male e della violenza. Basti rammentare qui il folle piano del monaco di Lewis, Ambrosio, e la sua caratterizzazione nei termini di un rappresentante del male assoluto. La follia femminile è invece associata alla passività di una condizione indotta e subita, frutto della persecuzione, che può essere rappresentata dalla perdita dell'amato o di un figlio, oppure dalla violenza sessuale di un uomo. La follia fa la sua comparsa anche in uno dei romanzi simbolo del genere gotico, *Dracula* (1897) di Bram **Stoker**, attraverso il personaggio di Renfield, uno dei succubi del vampiro, che è rinchiuso nel manicomio

in cui lavora il dottor Seward – specialista in malattie mentali.

Sempre nel contesto del romanzo gotico fa la sua apparizione l'immagine dello «scienziato folle», sintesi del mito di Prometeo e della sua sfida agli dei, e della moderna sfida alla Natura posta dalla scienza in ragione dell'ideale del progresso trionfante di stampo positivista (di cui già il mito di Faust era un esempio). Primo esemplare dello scienziato la cui follia consiste nel volere superare le barriere della Natura e delle sue leggi, è il dottor Victor Frankenstein protagonista con la sua Creatura del celebre romanzo di Mary **Shelley** (*Frankenstein*, 1818); seguono il dottor Moreau di Herbert G. **Wells** (*L'isola del dottor Moreau*, 1896) e il dottor Jekyll di Robert Louis **Stevenson** (*Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, 1886) in cui il tema della follia collide con quello del doppio e del male.

La letteratura romantica include tra i propri temi anche quello della follia autodistruttiva o della mania suicida. Il protagonista dei *Dolori del giovane Werther* (1774) di Wolfgang **Goethe**, giunge all'atto estremo per un misto di delusione nei confronti della prosaica realtà borghese che lo circonda e per l'infelice amore nei confronti della fidanzata (Lotte) e del migliore amico (Alberto). Sul modello di Goethe e su quello del romanzo epistolare anglosassone e francese, si basa Ugo **Foscolo** per le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802-17). Il protagonista del romanzo, Jacopo Ortis, deluso nei propri ideali politici (mediante il Trattato di Campoformio del 1797 Napoleone cedeva il controllo della Repubblica di Venezia agli austriaci) e d'amore (il matrimonio dell'amata Teresa con il borghese Odoardo), decide di compiere un estremo atto di eclatante rifiuto del mondo attraverso il suicidio.

Pare che molti giovani in quegli anni, emulando il modello offerto dai loro eroi nei romanzi summenzionati, fossero stati portati a commettere plateali suicidi rivendicando ideali delusi di patria o d'amore. A questo passaggio dalla finzione romanzesca alla realtà dei fatti corrisponde il tentativo di rappresentare letterariamente quella che Foucault ha definito «follia per identificazione romanzesca» (v. anche § 5). Si tratta di testi in cui viene descritto il percorso che porta un personaggio, particolarmente appassionato alla lettura di un'opera o di un genere letterario, ad identificarsi a tal punto con i propri eroi di carta da essere condotto a credere di «vivere in un romanzo». Questo genere di follia rappresentata può essere identificata con l'immagine dell'«andar matti per i romanzi», vale a dire apprezzare la realtà narrata al punto che si crede di poterla vivere e sovrapporre alla propria prosaica realtà quotidiana. Esempari di questa critica implicita al genere del romanzo popolare – sentimentale o gotico che sia – sono i romanzi di **Jane Austen**, *L'abbazia di Northanger* (1817) e *Madame Bovary* (1857) di Gustave **Flaubert**. Nel primo caso ci troviamo di fronte ad una interpretazione fortemente parodica della situazione, simile al prototipo del genere offerto dal *Don Chisciotte* di Cervantes. Infatti nel romanzo della Austen la protagonista Catherine Morland reinterpreta e vive una comune storia d'amore con un giovane, prima secondo gli stereotipi dei coevi romanzi sentimentali, poi – quando raggiunge il futuro sposo nella dimora paterna – secondo i lugubri *topoi* del romanzo gotico. Una versione tragica della *identificazione romanzesca* è invece quella offerta da Flaubert, nel cui romanzo la protagonista è condotta dalle proprie velleitarie illusioni al suicidio.

Nello stesso periodo, nell'Inghilterra vittoriana Charles **Dickens** rappresenta nei suoi romanzi alcune figure di

folli, come ad esempio avviene in *Una storia fra due città* (1859), oppure in *David Copperfield* (1850) nel personaggio di Dick. In uno dei suoi più celebri romanzi, *Grandi speranze* (1861), la folle signorina Havisham, che è uno dei due motori della narrazione (l'altro è rappresentato dalla figura di un altro «deviante», il galeotto Magwitch), vive reclusa nella propria residenza (Casa Satis) da quando quarant'anni prima è stata abbandonata dal futuro marito proprio il giorno delle nozze. La folle Havisham a distanza di decenni porta ancora indosso i resti ingialliti dell'abito nuziale, e conserva la sala in cui era stato preparato il banchetto come allora, ma in un completo stato di degrado e abbandono. Il protagonista del romanzo, il giovane Pip, viene coinvolto dalla folle signorina Havisham in un torbido gioco di gelosia e seduzione in cui utilizza la bella nipote Estella.

Nell'ambito della letteratura fantastica del XIX secolo si devono ricordare alcuni testi in cui l'esperienza della follia è utilizzata come elemento portante di quella incertezza tra la spiegazione razionale o irrazionale degli eventi descritti che è l'essenza del genere fantastico e dei suoi meccanismi narrativi. Così avviene nel romanzo di Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann**, *L'elisir del diavolo* (1815-16) e nei racconti delle *Avventure della notte di San Silvestro* (1817), ma anche in opere di Théophile **Gautier**, come *Onophrius Wphly* (1832), o nella *Aurelia* (1855) di Gérard de **Nerval**.

Anche in Nikolaj Vasil'evič **Gogol'** troviamo rappresentati disturbi mentali di varia natura, a partire dalla delirante perdita di identità dell'assessore di collegio Kovalëv nel racconto *Il naso* (1836), fino all'ossessione maniacale di Akàkji Akakièvič nel *Cappotto* (1842). Nell'incertezza tra il sogno e il delirio si colloca l'atmosfera del racconto *Il ritratto* (1835-42) – di ispirazione hoffmaniana – in cui un giovane pittore vive in maniera ossessiva il contrasto tra la purezza dell'arte e la necessità del guadagno, conflitto che lo porterà alla follia. L'attrazione per ogni forma di alterità mentale, tipica di Gogol', trova conferma nelle *Memorie di un pazzo* (1835), racconto in forma diaristica in cui viene descritta la discesa verso l'inferno della follia e il conseguente ricovero in manicomio di un impiegato, mentalmente alienato dalla mostruosa macchina burocratica di cui è un modesto ingranaggio.

Nell'opera di un altro scrittore russo Fëdor **Dostoevskij**, troviamo una vera e propria galleria di personaggi mentalmente disturbati, a partire da quelli ossessionati da un'idea politica o religiosa (*I demoni*, 1873), passando attraverso personalità affette da disturbi dell'identità (il protagonista de *Il sosia*, 1846), per finire con veri e propri malati di mente, distruttivi verso gli altri o se stessi (la follia omicida e il delirante desiderio di espiatione di Raskol'nikov in *Delitto e castigo*, 1866; il suicidio di Kirillov nei *Demoni*; il parricidio/suicidio di Smerdjakov e il senso di colpa che fa perdere la ragione al fratello Ivan nei *Fratelli Karamazov*, 1879-80; il folle Versilov di *L'adolescenza*, 1875). Lo stesso protagonista del romanzo *L'idiota* (1868), il principe Myškin, è un epilettico appena uscito dal manicomio, a cui farà ritorno al termine delle vicende narrate, e il delirante narratore delle *Memorie del sottosuolo* (1865) presenta se stesso come persona malata e cattiva. La follia d'altronde è per Dostoevskij un importante dispositivo per liberare alcuni dei propri personaggi dalla costrizione di un discorso necessariamente razionale, e potere così esprimere tutta l'angoscia e l'ansia di individui smarriti di fronte ai grandi quesiti dell'esistenza. Nei personaggi di Dostoevskij viene ad essere sempre sottolineata la stretta relazione che esiste tra il peccato, il senso di colpa, e la follia.

Anche Anton **Čechov** propone diverse rappresentazioni di disturbi mentali più o meno gravi. Nel dramma teatrale *Ivanov* (1888) il protagonista è affetto da una forte depressione che, sottovalutata dall'amico medico e aggravata da una serie di traversie personali (amorose ed economiche), porta Nikolaj Ivanov al suicidio. Nel racconto *Il monaco nero* (1894) Čechov narra invece la storia del giovane studente Kovrin affetto da gravi disturbi mentali. Kovrin è vittima di allucinazioni e deliri in cui crede di vedere la misteriosa figura di un monaco nero, protagonista di alcune leggende tradizionali del suo luogo natale. I periodi in cui Kovrin è affetto dalle allucinazioni sono anche i suoi momenti di maggiore creatività. Čechov collega in questo caso lo stato di delirio o di allucinazione con la creatività artistica (secondo lo stereotipo del genio folle), ma il disordine mentale di Kovrin gli sarà fatale, dato che finirà per ignorare la malattia che lo consuma, la tubercolosi. Nel breve racconto *L'accesso* (1888), uno studente di legge, Vasylijev, esce per la città in compagnia di altri due studenti con l'intenzione di passare la notte tra il bere e le donne. Lo studente è però ossessionato dalla presenza del male nel mondo, e in particolare dalla prostituzione, il che lo porta a concepire una morbosa forma di repulsione nei confronti delle donne. La sua «agonia morale» viene interpretata dagli altri due studenti come un problema clinico, e lo conducono da uno psichiatra che lo calma con dei farmaci. Čechov sottolinea in tal caso lo scontro tra la volontà individuale e la presenza estesa del male nella società, senza il necessario distacco (quello ostentato dai due studenti e dallo psichiatra), può portare l'uomo ad uno stato di angoscia oltre i limiti del patologico.

Nello stesso periodo le novelle e i racconti del francese Guy de **Maupassant** sono spesso incentrati sulla figura di un folle (tra gli altri: *Pazzo?*, 1882; *Moiron*, 1883; *La capigliatura*, 1884; *Un parricida*, 1885; *La signorina Cocotte*, 1883; *La pazza*, 1883; *Suicidi*, 1884; *L'albergo*, 1886; *Pazzo*, 1886). Nel celebre racconto *L'Horlâ* (1887), ad esempio, Maupassant descrive in forma diaristica il lento percorso che porta il protagonista alla follia. Il narratore, preso da una curiosa forma di febbre e da un'angoscia persistente, si convince dell'esistenza di un essere invisibile (*l'Horlâ* appunto) che lo segue ovunque e che domina la sua volontà. Nel più completo delirio l'uomo arriva al punto di incendiare la propria casa nel tentativo di uccidere l'essere immaginario e, convinto della sua indistruttibilità, ne conclude che l'unica soluzione per liberarsene sia il suicidio.

Sempre nel XIX secolo il tema della follia letteraria trova un esempio fortemente caratteristico negli scritti di Edgar Allan **Poe**. I protagonisti dei racconti di Poe vivono spesso l'esperienza di cui sono testimoni – e talvolta attori in prima persona – in uno stato mentale ai limiti dell'incubo o del delirio della follia. In alcuni casi si tratta di stati allucinatori che sono il frutto dell'assunzione di droghe, ma in altri casi Poe descrive il lento delinearsi di un vero e proprio stato di pazzia, spesso giustificandolo attraverso l'ineluttabilità di una tara familiare. Così è ad esempio per il protagonista del racconto *Il crollo della casa Usher* (1845), Roderick Usher, che dichiara di essere oppresso da uno squilibrio mentale che sfocia infatti nella più completa follia. Significativamente causa della pazzia di Roderick sembra essere la casa stessa, appunto la casa della famiglia Usher, che rovina con il completo crollo psichico dei suoi ultimi discendenti. La necrofilia di Egeus, protagonista e narratore in prima persona del racconto *Berenice* (1845), nasce da una forma morbosa di fissazione e di ossessione mentale a cui non è estraneo proprio il rapporto malato, nato all'interno della fami-

glia, con la cugina Berenice. Poe esplora anche la follia generata dallo stesso terrore, come avviene nel *Pozzo e il pendolo* (1845), o in *Una discesa nel Maelström* (1845), e così rappresenta anche le nevrosi dell'uomo moderno, come è il caso dell'agorafobia in *l'Uomo della follia* (1845).

Anche nel panorama della letteratura italiana è possibile trovare un ampio campionario di rappresentazioni della follia. La folle esasperazione della sensibilità domina ad esempio il romanzo di Igino Ugo **Tarchetti**, *Fosca* (1869). La storia racconta dell'ossessiva passione di Fosca, donna bruttissima, affetta da una grave nevrosi e forse anche epilettica, per il giovane capitano Giorgio, anch'esso in realtà psichicamente labile. Fosca riesce a coinvolgere Giorgio in una forma morbosa di seduzione che, come testimonia lo stesso protagonista-narratore, non ricorda tanto una passione d'amore quanto la diagnosi di una malattia. I temi della nevrosi e della follia sono comunque presenti in altre opere di Tarchetti come nel caso della novella *Lorenzo Alviati* (1869) in cui Tarchetti sembra anticipare quella particolare ipersensibilità malata e decadente tipica dell'estetismo nevrotico di personaggi come il Des Esseintes, protagonista del romanzo *Controcorrente* (1884) di Joris-Karl **Huysmans**.

Il romanzo *Malombra* (1881) di Antonio **Fogazzaro** è invece un raro esempio di gotico italiano, e non vi poteva mancare il tema della follia. In realtà si tratta di una duplice follia, rivissuta nel tempo attraverso un processo di reincarnazione o, più razionalmente, di proiezione psichica. Nel lugubre castello in cui vive con lo zio Cesare, la marchesa Marina di Malombra trova per caso la lettera di un'antenata, la contessa Cecilia Varrega, morta alcuni decenni prima, folle e infelicamente rinchiusa nel medesimo Palazzo. Marina si convince lentamente di essere la reincarnazione dell'antenata e, attraverso una serie di vicissitudini amorose personali, giunge alla più completa follia e alla tragedia finale (omicidio, fuga e suicidio).

Un discorso a parte merita la questione della rappresentazione della follia in un genere misto – letterario, teatrale e musicale – come quello del melodramma, in cui la pazzia svolge un ruolo rilevante e molto interessante. La rappresentazione della follia nel melodramma del Settecento era principalmente quella di una finzione, di uno stratagemma o di un astuto inganno, di cui fa uso un personaggio per risolvere qualche intricata situazione. Questo avviene ad esempio nell'opera di Claudio **Monteverdi** *La finta pazzia Licori* (1627) o in quella quasi omonima di Francesco **Sacconi**, libretto di Giulio **Strozzi**, *La finta pazzia* (1628). Tali finte follie erano utilizzate dagli autori come strumenti drammatici per risolvere le intricate situazioni narrative che erano tipiche della sensibilità barocca e dei suoi giochi di finzioni e di inganni (unica eccezione è *l'Orlando* del 1727 di Antonio **Vivaldi** e Grazio **Bracioli**). Nel Settecento anche nel melodramma incomincia a mutare la considerazione della follia, sempre più rappresentata come malattia o fenomeno clinico e sempre meno come finzione o stratagemma. Così a partire dai primi decenni dell'Ottocento la follia viene rappresentata nel melodramma quasi esclusivamente come un vero e proprio stato di patologia psichica, spesso generato da una delusione amorosa.

Notevole è l'utilizzo del tema della follia da parte di compositori come Gaetano **Donizetti** e Vincenzo **Bellini**. La celebre *Lucia di Lammermoor* ad esempio, impazzisce per il matrimonio a cui è obbligata e per la condanna dell'amato nello stesso giorno delle nozze (1835, Gaetano Donizetti e Salvatore **Cammarano**); la follia di *Anna Bolena* nasce invece dal conflitto tra l'ambizione di dive-

nire regina e l'amore (1830, Gaetano Donizetti e Felice **Romani**). *Maria Padilla* fa impazzire il padre a causa della sua scandalosa relazione col re di Spagna (1841, Gaetano Donizetti e Gaetano **Rossi**), ma *Linda di Chamounix*, in una situazione simile alla precedente, impazzisce per la condanna del padre (1842, Gaetano Donizetti e Gaetano Rossi). In Vincenzo Bellini troviamo invece Elvira, l'eroina de *I Puritani*, che delira per la partenza dell'amato con una supposta rivale (1835, Vincenzo Bellini e Carlo **Pepoli**), e nel *Pirata* impazzisce Imogene nel rivedere dopo anni l'amato, il pirata del titolo (1827, Vincenzo Bellini e Felice **Romani**).

7. Il Novecento si apre con l'affermarsi della psichiatria e del pensiero psicanalitico, e sulle nevrosi, le psicosi e le crisi di identità si basa la grande letteratura dei primi decenni del secolo. Così *La metamorfosi* (1915) di Franz **Kafka** descrive l'incubo di Gregor Samsa che si sveglia una mattina trasformato in un insetto mostruoso. Il mondo reagisce alla sua «metamorfosi», alla sua diversità, con il rifiuto e il disprezzo. La famiglia lo rifiuta, e sarà significativamente il padre ad ucciderlo lanciandogli contro una mela. Il senso di colpa generato dalla diversità, dal non corrispondere alle attese degli altri, della società, della famiglia, è al centro di buona parte della narrativa di Kafka, come nel caso del *Processo* (1925) e del *Castello* (1926).

La follia e la nevrosi hanno uno spazio rilevante anche nell'opera di Virginia **Woolf**. Ad esempio nel romanzo *Mrs. Dalloway* (1925) l'autrice descrive la follia di Septimus generata da un trauma bellico, per la visione di tanta violenza e morte il personaggio finirà suicida. Ma anche i personaggi componenti la famiglia Ramsey del romanzo *Al faro* (1927) vivono una serie di situazioni psichiche altamente conflittuali e patologiche.

Nell'opera di Gabriele **D'Annunzio** ci si trova di fronte alla rappresentazione spesso esaltata e un po' voyeristica di diverse forme di follia. I racconti delle *Novelle della Pescara* (1902) sono in larga parte incentrati su comportamenti morbosi o devianti (vedi il caso della necrofilia in *La veglia funebre*), e in alcuni casi vengono rappresentati dei veri e propri accessi di follia (vedi la follia omicida di *La madia*). Amore, morte e necrofilia sono i temi centrali del rapporto morboso che lega Isabella Inghirami e Paolo Tarsis nel romanzo *Forse che sì, forse che no* (1910). Al loro delirio si aggiunge la sorella di Isabella, Vana, che porterà la propria follia d'amore fino al suicidio. Isabella finirà prima in una casa di cura e poi segregata col proprio delirio in una villa isolata. L'amante cercherà la fine in un ultimo folle volo sul Mediterraneo. La follia è un tema fondamentale anche nell'opera di Luigi **Pirandello**. Nel dramma teatrale *Enrico IV* (1922), Pirandello utilizza un *topos* classico del teatro e del melodramma dei secoli XVII-XVIII, la finta pazzia. Ma il protagonista rimane qui vittima del proprio stesso stratagemma: per pura casualità, infatti uccide un uomo ed è così costretto a rimanere prigioniero del proprio ruolo di folle, pena la condanna. Nel romanzo *Uno, nessuno, centomila* (1926) il protagonista Vitangelo Moscarda è preda di un delirante caso di disturbo della personalità (a cui può essere avvicinato anche il caso del protagonista del *Fu Mattia Pascal*, 1904), mentre nel dramma *Il berretto a sonagli* (1910-17) Pirandello narra la storia di una donna gelosa che, dopo aver accusato il marito ingiustamente, per non dovere subire le conseguenze penali della propria fissazione, è costretta a fingersi pazzo.

Ma la letteratura italiana ha offerto altre celebri descrizioni di casi di nevrosi. Così Italo **Svevo** ci ha lasciato la puntuale rappresentazione della scrittura autobiografica

di un nevrotico, nella *Coscienza di Zeno* (1923), attraverso l'irrisolto personaggio di Zeno Cosini, tormentato dall'ossessione per le donne e per il fumo; Giuseppe **Berto** ha di fatto descritto il proprio personale caso di nevrosi attraverso una sorta di cartella clinica in forma di romanzo nel *Male oscuro* (1964); Ottiero **Ottieri** descrive invece nel romanzo *Contessa* (1975) un tipico caso di depressione di una donna. Carlo Emilio **Gadda** sembra essersi spinto oltre, e ci ha fornito la descrizione di una vera e propria psicosi, di un grave caso di schizofrenia. Nella *Cognizione del dolore* (1963) il protagonista, dopo aver manifestato la propria condizione di malato grave in diversi attacchi di follia, uccide la madre e fugge. Carmelo **Samonà** ha dato invece una descrizione della difficoltà di convivere con un malato di mente in *Fratelli* (1978).

La follia è una tematica centrale anche nella scrittura femminile, come dimostra uno dei testi più noti sull'argomento, *The Madwoman in the Attic* di Sandra Gilbert e Susan Gubar. Soprattutto a partire dal secolo diciannovesimo le autrici hanno creato personaggi femminili di donne diverse e folli, eroine che vogliono sfuggire alla società patriarcale e alle regole sociali che relegano la donna al ruolo di musa silente per un poeta o angelo del focolare per un marito. Di solito questi personaggi ribelli vengono puniti nel corso del romanzo, basti pensare alla moglie di Rochester, il protagonista di *Jane Eyre* (1847), relegata nell'attico della casa ancestrale con la sua pazzia (da cui il titolo del saggio di Gilbert e Gubar). La storia di Bertha Mason, la prima moglie, è nel romanzo di Charlotte **Brontë** legata al tema della rimozione della sessualità femminile. Come in altri romanzi di autrici vittoriane, la pazzia della protagonista è legata al confinamento, al sentirsi rinchiusa in un ruolo da cui vorrebbe fuggire. Del resto, il confinamento e la follia dei personaggi riflettono la posizione ambigua delle autrici che vorrebbero cambiare il ruolo sociale femminile, ma che allo stesso tempo restano rinchiusi in esso. Tutti i personaggi di Charlotte Brontë ripropongono un personaggio femminile che si sente confinato, limitato. Tra l'altro la Brontë visitò prigioni e manicomii rendendosi conto delle condizioni in cui vivevano i malati di mente. Una diversa versione della storia di Bertha-Antoinette viene raccontata in chiave post-coloniale più di un secolo dopo da un'altra scrittrice, Jean **Rhys**, che nel suo romanzo *Il grande Mare dei Sargassi* (1966) collega il tema della pazzia del personaggio femminile alla sua alterità di donna che viene dalle colonie. La pazzia legata ai temi dell'alterità, della bellezza e dell'immagine di sé si ritrova anche in un recente romanzo della scrittrice afroamericana Toni **Morrison**, *L'occhio più azzurro* (1970). Pecola, la protagonista afroamericana della storia, finisce per impazzire e crede di possedere quegli occhi «più blu» da sempre desiderati.

Su un registro abbastanza diverso, Mary Elizabeth **Bradford**, scrittrice di *sensational novels*, racconta invece l'ossessione puerperale nel romanzo *Il segreto di Lady Audley* (1861). Lo stesso tema è presente anche nel romanzo di Charlotte **Gilman Perkins**, *La carta da parati gialla* (1892), in cui si racconta la storia di una donna che, dopo aver partorito, viene rinchiusa in una stanza tappezzata di giallo e costretta a essere inattiva, e soprattutto a non scrivere, cosa che i medici ritengono possa nuocere alla sua salute. La sua ossessione si fissa così sulla carta da parati che vede in qualche modo come animata, e da cui nel delirio crede di vedere degli occhi che la osservano. La camera in cui prima si sentiva braccata diventa allora il suo rifugio, dal marito e dalla realtà, e la cura che doveva aiutarla finisce per farla impazzire definitivamente. Un altro romanzo racconta la storia di un'altra donna rinchiusa in

un manicomio dal marito, *Il manto di neve* (1930) di Emily **Coleman**, in cui però la protagonista riesce a sfuggire al suo confinamento. Nel 1954 un'altra autrice, Antonia **White**, pubblica *Al di là del vetro*, romanzo che racconta attraverso elementi autobiografici l'esperienza in manicomio della protagonista, Clara Batchelor, che vede il manicomio come «un palazzo di specchi».

Il tema dell'identità femminile in rapporto alla schizofrenia viene sviluppato anche in alcuni altri romanzi autobiografici come *Dentro il muro* (1961) della scrittrice neozelandese Janet **Frame**, e *La campana di vetro* (1963) della poetessa americana Sylvia **Plath**. In un altro libro, *Un angelo alla mia tavola* (1984), adattato nel 1990 in versione cinematografica dalla regista Jane **Campion**, la Frame racconta la propria storia di schizofrenica, il suo modo di giocare sulla propria follia inventandosi un ruolo di malata, l'intervento di lobotomia subito e la sua fuga verso la libertà dopo la pubblicazione di alcune poesie con cui vinse un premio letterario. Il tema della schizofrenia viene utilizzato anche da una scrittrice sudafricana, Doris **Lessing**, come metafora della coscienza femminile. Nel suo romanzo *Il taccuino d'oro* (1962) la protagonista è una scrittrice, Anna Wulf, incapace di controllare tutti i diversi ruoli di una donna del ventesimo secolo: la carriera professionale, la maternità, la sessualità, le relazioni con gli altri. La sua autenticità verrà fuori dalla scrittura del taccuino, e la sua follia sembra più un modo di imparare a vivere che una vera e propria malattia. In un altro testo della Lessing, *La città dalle quattro porte* (1969), il tema della follia è posto in polemica con la psichiatria mediante il personaggio di una donna telepatica che viene considerata schizofrenica, e viene internata. La psichiatria è centrale anche in un altro romanzo dell'autrice, *Discesa all'inferno* (1971).

Il manicomio come centro di potere maschile è il tema anche di un recente romanzo di fantascienza, *Sul filo del tempo* (1976) di Marge **Piercy**, dove la protagonista, povera e di origine sudamericana, viene internata in un manicomio per aver aiutato la nipote a ribellarsi al violento compagno che la sfruttava. La protagonista, Consuelo, è però in contatto con un curioso personaggio che proviene dall'anno 2137 e che le descrive un mondo futuro più vivibile e più giusto di quello in cui lei vive. Del resto il tema della follia è ripreso da questa autrice anche in alcune poesie raccolte in *Il corpo di mia madre* (1985), *Lontano dagli occhi* incentrata sul tema della follia come malattia, causa di allontanamento e solitudine. Molto interessante come riscrittura femminile delle teorie freudiane è il dramma *Ritratto di Dora* (1976), versione teatrale dello studio di Freud sul caso di Dora, della scrittrice franco-algerina Hélène **Cixous**.

Nell'ambito della letteratura contemporanea di largo consumo la rappresentazione della follia sembra essersi fissata sulla figura del *serial killer*, o comunque sulla presenza di un inquietante psicopatico omicida. Le opere di Stephen **King** o di Thomas **Harris** trovano i loro ascendenti nella tradizione popolare ottocentesca dei *crime novels* e in particolare nei resoconti romanizzati di celebri ed efferati eventi di cronaca nera che circolavano allora sotto forma di letteratura economica o in appendice a giornali, come nel caso delle pubblicazioni periodiche del «Newgate Calendar», in Inghilterra, dei celebri *feuilletons* e del «Grand Guignol» in Francia, o dei *dime novels* in Nordamerica.

La paraletteratura nel dopoguerra si è sempre più legata alla logica del mercato della cinematografia. Si insediano dunque nell'immaginario popolare le celebri figure di folli psicopatici, come il Norman Bates di Alfred **Hitchcock** nel film *Psycho* (1960), oppure la figura dell'in-

quietante dottor Hannibal Lecter nelle recenti versioni cinematografiche dei libri del citato Thomas Harris: *Manhunter* (1986) di Michael Mann, *Il silenzio degli innocenti* (1991) di Jonathan Demme, e *Hannibal* (2000) di Ridley Scott. Un caso interessante è il romanzo di Stephen King *Misery* (1987), portato in versione cinematografica dal regista Rob Reiner (*Misery non deve morire*, 1990), che descrive un ulteriore episodio di follia romanzesca: in questo caso uno scrittore viene sequestrato e torturato da una propria appassionata lettrice che gli vuole impedire di far morire nel suo prossimo romanzo l'eroina da lei tanto amata.

8. Abbiamo visto in precedenza come nel secolo XVIII si definisca una nuova considerazione della follia e come questa coincida con l'insorgere di una nuova forma di confinamento della ragione: il manicomio. Pare che uno dei passatempi preferiti nella Londra della *Augustan Age* fosse quello di fare una visita a Bedlam, il celebre manicomio cittadino, per vivere direttamente, pagando un solo penny, la realtà degli incubi proposti dalla coeva letteratura gotica e da molta paraletteratura scandalistica del tempo, a cui si devono aggiungere gli allora celebri resoconti autobiografici di persone rinchiusi per errore, così come i testi di veri folli. Intorno alla metà dell'Ottocento si definisce anche un genere popolare specifico detto *asylum fiction*, basato fondamentalmente sul tema terrificante della reclusione in manicomio per errore.

Ma al di fuori dell'ambito della letteratura popolare, la sensibilità e l'interesse nei confronti del manicomio e dei suoi folli reclusi era di un tipo ben differente. Anton Čechov ad esempio, nel racconto *Reparto n. 6* (1892), descrive il percorso che porta uno psichiatra, il dottor Andrej Efimych Ragin, ormai stanco e disilluso dalla professione medica, all'internamento nel reparto psichiatrico – il reparto n. 6 del titolo – del proprio ospedale. Ragin incomincia a manifestare un comportamento insolito per i colleghi, quando inizia a frequentare con assiduità il reparto n. 6 e a intraprendere lunghe conversazioni con uno dei folli, Ivan Dmitrič Gromov. Ragin, dopo il licenziamento dall'ospedale, intraprende un lungo viaggio che agli occhi di chi lo circonda non migliora il suo stato psichico. Facendogli credere di fare una semplice visita al reparto n. 6, un collega – il dottor Chobotov – ricovera infine Ragin tra i folli, dove poco tempo dopo muore, sconfitto ma consapevole del dolore vissuto da quelle persone dimenticate. Il racconto di Čechov vive interamente sullo scontro tra gli ideali astratti e rinunciari di Ragin e la dura presa di coscienza della malattia e del disagio dell'uomo.

L'attrazione nei confronti del manicomio e dei suoi internati riappare nel romanzo di Robert Musil, *L'uomo senza qualità* (1930-43), in cui il personaggio di Clarisse sogna di potere liberare il folle omicida Moosbrugger. Clarisse vede nel folle psicopatico una sorta di «santo», e nel corso della sua visita al manicomio – in cui non riuscirà però a vedere Moosbrugger – evoca immagini mistiche e religiose per descrivere l'aspetto e la condizione dei malati.

Anche alcuni esponenti delle avanguardie letterarie italiane avevano manifestato la provocatoria intenzione di liberare i folli dal manicomio «il Palazzo pieno di fantasia», come dichiaravano Filippo Tommaso Marinetti in *Uccidiamo il chiaro di luna* (1909), e Aldo Palazzeschi che sosteneva di voler trasformare i manicomi in scuole di perfezionamento per le nuove generazioni. D'altronde lo stesso Palazzeschi – a sottolineare la propria attrazione per il tema – descriveva all'interno del già folle mondo del *Codice di Perelà* (1911) uno strano manicomio, Villa

Rosa. Anche uno dei massimi esponenti del surrealismo, Antonin Artaud, era attratto dalla follia tra l'altro scrisse una indignata *Lettera ai primari dei manicomi* (1925), che invitava a liberare le persone rinchiusi e private della loro dignità e libertà personale.

Due psichiatri italiani hanno lasciato la propria testimonianza letteraria riguardo alla vita dei pazienti all'interno dei manicomi, il primo è Corrado Tumiati, autore di *I tetti rossi* (1931); il secondo è il più prolifico Mario Tobino, autore di *Le libere donne di Magliano* (1953), *Per le antiche scale* (1971), *Gli ultimi giorni di Magliano* (1982), e *Il manicomio di Pechino* (1990). Si tratta di opere basate in prevalenza su frammenti di vita della realtà manicomiale, osservati dai narratori-testimoni nella distanza e nel distacco creati dal lirismo della scrittura e dalla episodicità e estraneità alla vita «esterna» delle situazioni così descritte.

Il drammaturgo tedesco Peter Weiss ambienta in un ospedale psichiatrico lo scontro ideologico tra l'individualismo e l'idea stessa della rivoluzione politica e sociale (*La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del marchese di Sade*, 1964). Il lavoro è ambientato nel 1805 nel manicomio di Charenton in cui venne rinchiuso il marchese De Sade dal 1801 al 1814. Weiss immagina che proprio il «divin marchese» metta in scena con la collaborazione dei pazienti, come gli era stato concesso di fare, un dramma dedicato al personaggio di Marat. Quest'ultimo, descritto nel momento ormai prossimo al suo assassinio (1793), cerca nella rappresentazione di fare un bilancio del proprio operato durante la rivoluzione francese, continuamente sollecitato e contrastato da De Sade.

Il romanzo di Patrick McGrath, *Follia* (1996), descrive una strana e morbosa storia d'amore nata all'interno di un manicomio criminale inglese degli anni Cinquanta, tra la moglie di uno psichiatra e un artista detenuto per uxoricidio. La curiosità del romanzo consiste nel fatto che narratore degli eventi è un altro psichiatra del manicomio, coinvolto nella storia di cui sta dando testimonianza in una forma solo apparentemente neutrale e scientifica – come il lettore è indotto a credere – ma in realtà dotato di un'intenzione sottilmente perversa e malata.

Numerose sono poi le rappresentazioni cinematografiche di manicomi e istituti psichiatrici. Il film *Manicomio* (1946) del regista Marc Robson deve buona parte della propria fama alla presenza scenica del celebre attore Boris Karloff che interpreta il ruolo del malvagio e folle direttore dell'istituto (la sceneggiatura era ispirata all'ottavo dipinto della *Carriera di un libertino* di Hogarth). Il film sembra anticipare il tema centrale del citato dramma di Weiss, *La persecuzione e l'assassinio di J.P. Marat*, portato in versione cinematografica da Peter Brook (*Marat-Sade*, 1967), degli eccessi della ragione e di una razionalità che, portata, agli estremi diviene crudeltà e cinismo. Diversa è la caratterizzazione del manicomio e della follia in uno dei capolavori del regista americano Samuel Fuller, *Il corridoio della paura* (1963). Nel film un giornalista, a caccia del premio Pulitzer, si finge pazzo per essere internato e potere scoprire il colpevole di un delitto compiuto all'interno del manicomio. Riuscirà a risolvere il caso, ma la sua mente ne resterà per sempre sconvolta. Qui al centro dell'attenzione è l'ambizione che rivela tutta la propria follia, assimilata al delirante desiderio di cambiare la propria identità e il proprio destino. Ai temi dell'antipsichiatria e del rifiuto dei metodi coercitivi nei confronti dei malati di mente fanno riferimento alcune pellicole come *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (1975)

di Milos **Forman** (tratto dal libro omonimo di Ken **Kesey**), *Frances* (1982) di Graeme **Clifford** (ispirato alla vita dell'attrice Frances Farmer), *Birdy* (1984) di Alan **Parker**, e *La ragazza interrotta* di James **Mangold** (tratto dal romanzo di Susan **Kaysen**).

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Follia di Tristano* (*Folie Tristano*, sec. XIII); *Roman de Palamedès* (sec. XIII); *Roman de Tristan en prose* (sec. XIII); *Romanzo di Flamenca* (sec. XIII); *Vangelo di Marco* (65-70).

Albergati Capacelli, F., *Le convulsioni* (ca. 1775); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-1532); Aristotele, *La «melanconia» dell'uomo di genio* (*Problemata* XXX.1, secc. V-IV a.C.); Artaud, A., *Lettera ai primari dei manicomi* (*Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous*, 1925); Austin, J., *L'abbazia di Northanger* (*Northanger Abbey*, 1817); Beckford, W., *Vathek* (1786); Bellini, V., *Il pirata*, musica (1827, libretto di Felice Romani); Bellini, V., *I puritani*, musica (1835, libretto di Carlo Pepoli); Berto, G., *Il male oscuro* (1964); Bosch, H., *La cura della follia*, pittura (1480); Bosch, H., *La nave dei folli*, pittura (1500); Braddon, M.E., *Il segreto di Lady Audley* (*Lady Audley's Secret*, 1861); Brant, S., *La nave dei folli* (*Das Narrenschiff*, 1494); Brontë, C., *Jane Eyre* (1847); Brook, P., *Marat-Sade*, cinema (1967); Brueghel, P., *La folle Margherita*, pittura (1562); Burton, R., *Anatomia della malinconia* (*Anatomy of Melancholy*, 1621); Campion, J., *Un angelo alla mia tavola*, cinema (*An Angel at My Table*, 1990); Čechov, A.P., *Il monaco nero* (1894); Čechov, A.P., *Ivanov* (1888); Čechov, A.P., *L'accesso* (1888); Čechov, A.P., *Reparto n. 6* (1892); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancha* (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605, 1615); Cervantes M. de, *Il dottor Vetrata* (*El licenciado Vidriera*, 1613); Chiarugi, V., *Della Pazzia in genere, e in specie. Trattato medico-analitico* (1793-94); Chrétien de Troyes, *Lancillotto* (*Lancelot*, sec. XII); Cixous, H., *Ritratto di Dora* (*Portrait de Dora*, 1976); Clifford, G., *Frances*, cinema (1982); Coleman, E., *Il manto di neve* (*The Shutter of Snow* (1930); Dalayrac, N., *Nina o la folle per amore*, musica (*Nina ou la folle par amour*, 1786, libretto di Benoit-Joseph Marsollier de Vivetières); D'Annunzio, G., *Forse che sì, forse che no* (1910); D'Annunzio, G., *Il trionfo della morte* (1894); D'Annunzio, G., *Le novelle della Pescara* (1902); Demme, J., *Il silenzio degli innocenti*, cinema (*The Silence of the Lambs*, 1991); Dickens, C., *David Copperfield* (*The Personal History, Adventures, Experience, and Observations of David Copperfield: The Younger of Blunderstone Rookery*, 1850); Dickens, C., *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1861); Dickens, C., *Una storia fra due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Donizetti, G., *Anna Bolena*, musica (1830, libretto di Felice Romani); Donizetti, G., *Linda di Chamounix*, musica (1842, libretto di Gaetano Rossi); Donizetti, G., *Lucia di Lammermoor*, musica (1835, libretto di Salvatore Cammarano); Donizetti, G., *Maria Padilla*, musica (1841, libretto di Gaetano Rossi); Dostoevskij, F.M., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F.M., *I demoni* (1873); Dostoevskij, F.M., *I fratelli Karamazov* (1879-80); Dostoevskij, F.M., *Il sosia* (1846); Dostoevskij, F.M., *L'adolescente* (1875); Dostoevskij, F.M., *L'idiota* (1868-69); Dostoevskij, F.M., *Memorie del sottosuolo* (1865); Eilhart von Oberg, *Tristano e Isotta* (*Tristrant und Isalde*, fine sec. XIII); Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia* (*Moriae encomium*, 1509); Eschilo, *Oresteia*: *Agamennone*, *Coevole*, *Eumenidi* (sec. V a.C.); Euripide, *Elettra* (sec. V a.C.); Euripide, *Eracle* (sec. V a.C.); Euripide, *Le Baccanti* (sec. V a.C.); Euripide, *Oreste* (sec. V a.C.); Ficino, M., *Sulla vita* (*De vita triplici*, 1482-89); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Fogazzaro, A., *Malombra* (1881); Folengo, T., *Baldus* (1517; 1521; 1540; 1552); Forman, M., *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, cinema (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802-17); Frame, J., *Dentro il muro* (*Faces in the Water*, 1961); Frame, J., *Un angelo alla mia tavola* (*An Angel at my Table*, 1984); Fuller, S., *Il corridoio della paura*, cinema (*Shock Corridor*, 1963); Gadda, C.E., *La cognizione del dolore* (1963); Garzoni, T. da Bagnacavallo, *Hospidale de' Pazzi incurabili* (1586); Gautier, T., *Onophris Wpby* (1832); Géricault, T., *Il folle*, pittura (*Le fou*, 1821-24); Gilman Perkins, C., *La carta da parati gialla* (*The Yellow Wall-paper*, 1892); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774); Gogol', N.V., *Il cappotto* (1842);

Gogol', N.V., *Il naso* (1836); Gogol', N.V., *Il ritratto* (1835-42); Gogol', N.V., *Le memorie di un pazzo* (1835); Goldoni, C., *La donna di testa debole o sia la vedova infatuata* (1753); Goldoni, C., *La finta ammalata* (1751); Goya, F., *I capricci. Il sonno della ragione genera mostri*, pittura (*Los Caprichos*, 1799); Goya, F., *Il cortile dei folli*, pittura (*El corral de locos*, 1793-94); Gozzi, C., *La Marfisa bizzarra* (1772); Hitchcock, A., *Psycho*, cinema (1960); Hoffmann, E.T.A., *Avventure della notte di san Silvestro* (*Die Abenteuer der Silvesternacht*, 1817); Hoffmann, E.T.A., *L'elisir del diavolo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815-16); Hogarth, W., *Scena al manicomio di Bedlam*, pittura (*Scene in Bedlam*, 1735); Huysmans, J.-K., *Controcorrente* (*A rebours*, 1884); Kafka, F., *Il castello* (*Das Schloss*, 1926); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*, 1925); Kafka, F., *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1915); Kaysen, S., *La ragazza interrotta* (*Girl Interrupted*, 1993); Kesey, K., *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1962); King, S., *Misery* (1987); Lessing, D., *Discesa all'inferno* (*Briefing for a Descent into Hell*, 1971); Lessing, D., *Il taccuino d'oro* (*The Golden Notebook*, 1962); Lessing, D., *La città dalle quattro porte* (*The Four-Gated City*, 1969); Lewis, M.G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Mangold, J., *La ragazza interrotta*, cinema (*Girl Interrupted*, 1999); Mann, M., *Manhunter. Frammenti di un omicidio*, cinema (*Manhunter*, 1986); Marinetti, F.T., *Uccidiamo il chiaro di luna* (1909); Maturin, C.R., *Melmoth il viandante* (*Melmoth the Wanderer*, 1820); Maupassant, G. de, *La capigliatura* (*La chavelure*, 1884); Maupassant, G. de, *La pazza* (*La folle*, 1883); Maupassant, G. de, *La signorina Cocotte* (*Mademoiselle Cocotte*, 1883); Maupassant, G. de, *L'albergo* (*L'auberge*, 1886); Maupassant, G. de, *L'Horla* (*Le Horla*, 1887); Maupassant, G. de, *Pazzo* (*Un fou*, 1886); Maupassant, G. de, *Suicidi* (*Suicides*, 1884); Maupassant, G. de, *Un parricida* (*Un parricide*, 1885); McGrath, P., *Follia* (*Asylum*, 1996); Monteverdi, C., *La finta pazza Licori*, musica (1627, libretto di Giulio Strozzi); Morrison, T., *L'occhio più azzurro* (*The Bluest Eye*, 1970); Muller, C., *Pinel che libera i folli*, pittura (*Pinel libérant les aliénés*, 1849); Munch, E., *L'urlo*, pittura (1893); Murner, T., *L'esorcismo dei matti* (*Die Narrenbeschwörung*, 1512); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-43); Nerval, G. de, *Aurelia* (*Aurélia*, 1855); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea*, (secc. IX-VIII a.C.); Otteri, O., *Contessa* (1975); Ovidio Nasone, P., *Le metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, sec. I d.C.); Paisiello, G., *Nina o sia la pazza per amore*, musica (1789, libretto di Giuseppe Carpani); Palazzeschi, A., *Il codice di Perelà* (1911); Palazzeschi, A., *Il controdolore* (1913); Parker, A., *Birdy. Le ali della libertà*, cinema (*Birdy*, 1984); Piercy, M., *Il corpo di mia madre* (*My Mother's Body*, 1985); Piercy, M., *Sul filo del tempo* (*Woman on the Edge of Time*, 1976); Pinel, P., *La mania: trattato medico-filosofico sull'alienazione mentale* (*Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, 1801); Pirandello, L., *Enrico IV* (1922); Pirandello, L., *Il berretto a sonagli* (1910-17); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pirandello, L., *Uno, nessuno, centomila* (1926); Plath, S., *La campana di vetro* (*The Bell Jar*, 1963); Platone di Atene, *Fedro* (sec. IV a.C.); Platone di Atene, *Ione* (sec. IV a.C.); Poe, E.A., *Racconti del terrore* (*Tales of Grotesque and Arabesque*, 1845); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1542); Radcliffe, A., *I misteri di Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794); Reiner, R., *Misery non deve morire*, cinema (*Misery*, 1990); Rhys, J., *Il grande Mare dei Sargassi* (*Wide Sargasso Sea*, 1966); Richardson, S., *Clarissa* (1747-48); Richardson, S., *Sir Charles Grandison* (1754); Robert-Fleury, T., *Pinel che libera i folli*, pittura (*Pinel délivrant les aliénés*, 1878); Robson, M., *Manicomio*, cinema (*Bedlam*, 1946); Saccati, F., *La finta pazza*, musica (1628, libretto di Giulio Strozzi); Samonà, C., *Fratelli* (1978); Scott, R., *Hannibal*, cinema (2000); Scott, W., *La sposa di Lammermoor* (*The Bride of Lammermoor*, 1818); Seneca, L. Anneo, *Ercole furente* (*Hercules furens*, sec. I d.C.); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-1); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-6); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-5); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-6); Shakespeare, W., *Riccardo III* (*Richard III*, 1592-3); Shelley Wollstonecraft, M., *Frankenstein ovvero il Prometeo moderno* (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818); Sofocle, *Aiace* (sec. V a.C.); Sofocle, *Elettra* (sec. V a.C.); Sterne, L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (*The Life*

and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1760-67); Sterne, L., *Viaggio sentimentale (A Sentimental Journey through France and Italy)*, 1768); Stevenson, R.L., *Il dottor Jekyll e il signor Hyde (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)*, 1886); Stoker, B., *Dracula* (1897); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Tarchetti, I.U., *Amore nell'arte*. Lorenzo Alviati; Bouvard; Riccardo Waitzen (1869); Tarchetti, I.U., *Fosca* (1869); Tobino, M., *Gli ultimi giorni di Magliano* (1982); Tobino, M., *Il manicomio di Pechino* (1990); Tobino, M., *Le libere donne di Magliano* (1953); Tobino, M., *Per le antiche scale* (1971); Tourneur, C., *La tragedia del vendicatore (The Revenger's Tragedy)*, 1607); Tumiatì, C., *I tetti rossi* (1931); Verdi, G., *Macbeth*, musica (1847, libretto di Francesco Maria Piave); Vivaldi, A., *Orlando*, musica (1727, libretto di Grazio Bracciolì); Walpole, H., *Il castello di Otranto (The Castle of Otranto)*, 1764); Webster, J., *La Duchessa d'Amalfi (The Duchess of Malfi)*, 1614); Weiss, P., *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del marchese di Sade (Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade)*, 1964); Wells, H.G., *L'isola del dottor Moreau (The Island of Doctor Moreau)*, 1896); White, A., *Al di là del vetro (Beyond the Glass)*, 1954); Woolf, V., *La signora Dalloway (Mrs. Dalloway)*, 1925); Woolf, V., *Al faro (To the Lighthouse)*, 1927).

■ ALTRE OPERE: Acker, K., *Don Chisciotte (Don Quixote, which was a Dream)*, 1986); Acker, K., *Follia letteraria: tre romanzi (Literal Madness: Three Novels)*, 1988); Alfieri, V., *Mirra* (1784-86); Alfieri, V., *Saul* (1782); Arnim, L.A. von, *Il folle invalido di Fort Ratonneau (Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau)*, 1946); Bade, J., *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* (1498); Balzac, H. de, *L'illustre Gaudissart* (1833); Bellini, V., *La sonnambula*, musica (1831, libretto di Felice Romani); Bennet, A., *La pazzia di re Giorgio (The Madness of George III)*, 1996); Bernhard, T., *Perturbamento (Verstörung)*, 1967); Beys, C., *L'ospedale dei pazzi (L'Hospital des fous)*, 1634); Beys, C., *I famosi folli (Les illustres fous)*, 1653); Bizet, G., *La bella fanciulla di Perth*, musica (*La jolie fille de Perth*, 1867, libretto di Vernoy de Saint-George e Jules Adenis); Boito, C., *Senso* (1883); Bolognini, M., *Per le antiche scale*, cinema (1975); Büchner, G., *Lenz* (1836); Büchner, G., *Woyzeck* (1879); Bukowski, C., *Storie di ordinaria follia (Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness)*, 1967); Calandra, E., *Juliette* (1909); Campana, D., *Canti orfici* (1914); Capriolo, P., *Il doppio regno* (1991); Capuana, L., *Giacinta* (1879); Capuana, L., *Racconti* (1893-94); Cardinal, M., *Le parole per dirlo (Les mots pour le dire)*, 1975); Catalani, A., *Edmea*, musica (1886, libretto di Antonio Ghislanzoni); Céline, L.F., *Viaggio al termine della notte (Voyage au bout de la nuit)*, 1932); Cixous, H. - Clément, C., *La donna rinata (The Newly Born Woman)*, 1986); Collins, W., *La donna in bianco (The Woman in White)*, 1860); Coppola, V., *La pazzia per amore*, musica (1835, libretto di Jacopo Ferretti); Cowper, W., *Il compito (The task)*, 1785); Cunningham, M., *Le ore (The Hours)*, 1998); D'Annunzio, G., *Giovanni Episcopo* (1891); D'Annunzio, G., *Il fuoco* (1903); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1889); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); De Amicis, E., *Carmela* (postumo, 1990); De Amicis, E., *Nel giardino della follia* (postumo, 1990); Debussy, C., *Il crollo di casa Usher*, musica (*La chute de la maison Usher*, 1879); De Marchi, E., *Arabella* (1892); De Palma, B., *Vestito per uccidere*, cinema (*Dressed to Kill*, 1980); Dickinson, E., *Poesie (Collected Poems)*, postumo, 1955); Donizetti, G., *Emilia di Liverpool*, musica (1824); Donizetti, G., *Il Furioso all'isola di San Domingo*, musica (1833, libretto di Jacopo Ferretti); Donizetti, G., *I pazzi per progetto*, musica (1830, libretto di Domenico Gilardoni); Donizetti, G., *L'esule di Roma*, musica (1828, libretto di Domenico Gilardoni); Donizetti, G., *Torquato Tasso*, musica (1833, libretto di Jacopo Ferretti); Dujardin, E., *Le ossessioni (Les Hantises)*, 1886); Dürrenmatt, F., *La promessa (Das Versprechen)*, 1958); Esquirol, J.E., *Le passioni considerate come causa, sintomo e cura della follia (Des passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénations mentale)*, 1805); Euripide, *Medea* (sec. V a.C.); Fitzgerald, F.S., *Tenera è la notte (Tender is the Night)*, 1934); Flayder, H., *La follia resuscitata (Moria rediviva)*, 1927); Fogazzaro, A., *Il santo* (1905); Forbes, B., *La pazzia di Chaillot*, cinema (*The Madwoman of Chaillot*, 1969); Füssli, J.H., *La follia di*

Kate, pittura (1806-07); Füssli, J.H., *L'incubo*, pittura (1781); Gadda, C.E., *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (postumo, 1983); Ghedini, G.F., *Le baccanti*, musica (1948, libretto di Tullio Pinelli); Giraudoux, J., *La pazzia di Chaillot (La folle de Chaillot)*, 1945); Grant-Smith, R., *Esperienze di un ricoverato in manicomio (Experiences of an Asylum Patient)*, 1922); Händel, G.F., *Orlando*, musica (1711); Harris, T., *Hannibal* (1999); Harris, T., *Il silenzio degli innocenti (The Silence of the Lambs)*, 1989); Harrison, M., *Spinner's Lake* (1941); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta (The Scarlet Letter)*, 1850); Hawthorne, N., *Racconti narrati due volte (Twice Told Tales)*, 1837); Hitchcock, A., *La donna che visse due volte*, cinema (*Vertigo*, 1958); Hoffmann, E.T.A., *L'uomo della sabbia (Der Sandmann)*, 1817); Huizinga, K., *Il mangialibri (Der Buchtrinker)*, 1994); Hytner, N., *La pazzia di re Giorgio*, cinema (*The Madness of King George*, 1995); Ibsen, E., *Casa Rosmer (Rosmersholm)*, 1886); Ibsen, E., *Hedda Gabler* (1890); Ibsen, E., *Peer Gynt* (1867); Ionesco, E., *Delirio a due (Chemises de nuit)*, 1962); Ippocrate, *La malattia sacra* (secc. V-IV a.C.); Ippocrate, *Lettere sulla follia di Democrito* (secc. V-IV a.C.); Ippocrate, *Lettere sul riso e la follia* (secc. V-IV a.C.); Irving, W., *L'avventura dello studente tedesco (Adventure of the German Student)*, 1824); Jensen, W., *Gradiva* (1903); Kant, I., *Saggio sulle malattie della mente (Versuch über die Krankheiten des Kopfes)*, 1764); Kavan, A., *Asylum Piece*, (1940); Kazan, E., *Un tram che si chiama desiderio*, cinema (*A Streetcar Named Desire*, 1951); Kerr, P., *Un killer tra i filosofi (A Philosophical Investigation)*, 1992); Kyd, T., *La tragedia spagnola (A Spanish Tragedy)*, 1580-85); Lagerlöf, S., *L'imperatore di Portogallia (Kejsaren av Portugalien)*, 1946); Lean, D., *Grandi speranze*, cinema (*Great Expectations*, 1946); Le Fanu, J.S., *Zio Silas (Uncle Silas)*, 1864); Le Fanu, J.S., *L'oscurità del vetro (In a Glass Darkly)*, 1872); Lennox, C., *Don Chisciotte al femminile o le avventure di Arabella (The Female Quixote or the Adventures of Arabella)*, 1752); Lombroso, C., *L'uomo di genio* (1894); Lombroso, C., *Il delinquente ed il pazzo nel dramma e nel romanzo moderno* (1899); Lowell, A., *Il folle (The Madman)*, 1927); Malory, T., *Storia di Re Artù e dei suoi cavalieri (Le Morte Darthur)*, 1485); Manganelli, G., *Hilarotragedia* (1964); Massenet, J., *La navarrese*, musica (*La navarraise*, 1894, libretto di Jules e Henri Cain Clarétie); McCarthy, C., *Figlio di Dio (Child of God)*, 1973); Melville, H., *Moby Dick (Moby Dick or the Whale)*, 1851); Merini, A., *Vuoto d'amore* (1991); Meyerbeer, G., *La stella del Nord*, musica (*L'étoile du Nord*, 1854, libretto di Eugène Scribe); Meyerbeer, G., *Dinorah o il pellegrinaggio a Ploërmel*, musica (*Dinorah ou Le pardon de Ploërmel*, 1859, libretto di Jules e Michel Carré Barbier); Middleton, T. - Rowley, W., *Il bambino scambiato (The Changeling)*, 1632); Molière, *Il malato immaginario*, teatro (*Le malade imaginaire*, 1673); Morrison, I., *Il racconto di un lunatico (A Tale Told by a Lunatic)*, 1956); Murner, T., *Il gran pazzo luterano (Von dem grossen Lutherischen Narren)*, 1522); Ottieri, O., *Campo di concentrazione* (1972); Ottieri, O., *Il palazzo e il pazzo* (1993); Pacini, G., *Saffo*, musica (1840, libretto di Salvatore Cammarano); Paer, F., *L'Agnese*, musica (1809, libretto di Luigi Buonavoglia); Pirandello, L., *Novelle* (1922-37); Poe, E.A., *Il sistema del dottor Catrame e del professor Piuma (The System of Doctor Tar and Professor Feather)*, 1840); Porter, K.A., *La nave dei folli (Ship of Fools)*, 1964); Rimbaud, A., *Una stagione all'inferno (Une saison à l'enfer)*, 1873); Rimbaud, A., *Illuminazioni (Illuminations)*, 1886); Ristori, G.A., *Orlando furioso*, musica (1713, libretto di Grazio Bracciolì); Rossi, L., *Orfeo*, musica (1647, libretto di Francesco Buti); Samonà, C., *Il custode* (1983); Samonà, C., *Casa Landau* (1990); Sand, G., *Consuelo* (1842); Schnitzler, A., *Fuga nelle tenebre (Flucht in die Finsternis)*, 1931); Smart, C., *Canto a Davide (A Song to David)*, 1763); Sofocle, *Edipo a Colono* (sec. V a.C.); Sofocle, *Edipo re* (sec. V a.C.); Spontini, G., *La vestale*, musica (1807, libretto di Victor de Jouy); Strindberg, A., *Inferno* (1897); Tarchetti, I.U., *La lettera U (manoscritto di un pazzo)* (1869); Tarchetti, I.U., *Una nobile follia* (1869); Thomas, A., *Amleto*, musica (*Hamleth*, 1859, libretto di Jules e Michel Carré Barbier); Thomas, D.M., *L'albergo bianco (The White Hotel)*, 1981); Tozzi, F., *Adele* (1909-11); Ulmer, E.G., *La follia di Barbablù*, cinema (*Bluebeard*, 1994); Vandyke II, W.S., *Follia*, cinema (*Rage in Heaven*, 1941); Verga, G., *La lupa* (1880); Verga, G., *Storia di una capinera* (1870); Verne, J., *Il castello dei Carpazi (Le chateau des*

Carpathes, 1892); Villiers de l'Isle-Adam, P.A., *Racconti crudeli* (*Contes cruels*, 1883); Visconti, L., *Senso*, cinema (1954); Vivaldi, A., *Orlando finto pazzo*, musica (1714, libretto di Grazio Bracciolini); Wilde, O., *Ritratto di Dorian Gray* (*The Portrait of Dorian Gray*, 1891); Williams, T., *Un tram che si chiama desiderio* (*A Streetcar Named Desire*, 1948); Winchester, S., *L'assassino più colto del mondo. Una storia di follia e amore per i libri nell'Inghilterra vittoriana* (*The Professor and the Madman*, 1998); Woolrich, C., *Appuntamenti in nero* (*Rendezvous in Black*, 1948).

■ **BIBLIOGRAFIA:** AA.VV., *Folie et déraison à la Renaissance. Colloque international tenu en novembre 1973*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1976; Andreoli, V., *Il matto di carta: follia nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Rizzoli, 1997; Bachtin, M.M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Torino, Einaudi, 1979; Bennet, S., *Mind and Madness in Ancient Greece*, Ithaca, N.Y., Cornell UP, 1978; Cavalli Pasini, A., *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Patron, 1982; Dolfi, A. (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna: atti del seminario*, Trento, maggio 1992, Roma, Bulzoni, 1993; Feder, L., *Madness in Literature*, Princeton (N.J.), Princeton UP, 1980; Felman, S., *Writing and Madness*, Ithaca, N.Y., Cornell UP, 1985; Ferroni, G., *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in *Atti dei Convegni Lincei. Convegno Internazionale su Ludovico Ariosto*, Roma 1974, pp. 73-92; Foucault, M., *Storia della follia nell'età classica* (1961), Milano, Rizzoli, 1963; Freud, S., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1969; Fritz, J.-M., *Le discours du fou au Moyen Age. 12.-13. siècles: étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992; Gentili, V., *Le figure della pazzia nel teatro elisabetano*, Lecce, Milella, 1969; Gilbert, S. - Gubar, S., *The Madwomen in the Attic*, New Haven, Yale UP, 1979; Guaragnella, P., *Il matto e il povero: temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*, Bari, Dedalo, 2000; Kaup, M., *Mad Intertextuality: Madness in Twentieth Century Women's Writing*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1993; Klibansky, R. - Panofsky, E. - Saxl, F., *Saturno e la melanconia* (1964), Torino, Einaudi, 1983; Lavagetto, M., *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1976; Lavagetto, M., *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985; Lombroso, C., *Delitto, genio, follia: scritti scelti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995; Martin, P., *Mad Women in Romantic Writing*, New York, St. Martin's Press, 1987; McKnight, N., *Idiots, Madmen, and other Prisoners in Dickens*, London, Palgrave, 1993; Ongaro Basaglia, F. - Basaglia, F., *Follia/delirio*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 6, Torino, Einaudi, 1979, pp. 262-87; Pigeaud, J., *La follia nell'età classica. La mania e i suoi rimedi* (1987), Venezia, Marsilio, 1995; Ponnau, G., *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997; Porter, R., *Storia sociale della follia* (1987), Milano, Garzanti, 1991; Praz, M., *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze, Sansoni, 1982; Redmond, J.M.A., *Madness in Drama*, Cambridge, Cambridge UP, 1993; Riva, M., *Saturno e le Grazie. Malinconici e ipocondriaci nella letteratura italiana del Settecento*, Palermo, Sellerio, 1992; Rosand, E., *Operatic Madness: A Challenge to Convention*, in *Music and Text: Critical Inquiries*, a c. di P. Scher, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 241-287; Sala, E., *Ophélie e la «scena della follia» nell'opera*, in *Hamlet*, Torino, Edizioni del Teatro Regio di Torino, 2001, pp. 25-38; Segre, C., *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990; Seigneuret, J.C., *Fool*, in *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, New York-Westport-London, Greenwood Press, 1988, pp. 526-38; Showalter, E., *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Virago, London, 1987; Small, H., *Love's Madness: Medicine, the Novel and Female Insanity 1800-1865*, Oxford, Clarendon Press, 1996; Small, H., *Madness*, in M. Mulvey-Roberts (a c. di), *The Handbook to Literary Gothic Literature*, New York, New York UP, 1998, pp. 152-157; Starobinski, J., *Tre furori. Tre testi esemplari della follia nella letteratura, nell'arte, nella religione* (1974), Milano, Garzanti, 1978.

■ **VOCI AFFINI:** Abisso; Angoscia; Assenza; Buffone, clown; Delirio; Idiota; Malattia; Malinconia; Necrofilia; Ossessione, ma-

nia; Passione, desiderio; Psicoanalisi, psicoanalista; Saggezza, sapienza.

ANDREA BERNARDELLI

Fontana, v. SORGENTE, FONTE, FONTANA, POZZO.

Fonte, v. SORGENTE, FONTE, FONTANA, POZZO.

Foresta, v. BOSCO, FORESTA.

Fortuna. 1. Il termine *fortuna* deriva dalla forma indoeuropea **bher* «portare» sulla quale è stato modellato il nome lat. *fors* (caso, sorte) da cui è derivato *fortuna* per aggiunta di un suffisso *-nus*, solitamente impiegato dai latini per esprimere un rapporto di appartenenza. L'avvicinamento tra il sostantivo *fortuna* e il verbo *ferre*, derivato dalla stessa radice, è avvenuto in età arcaica come testimonia un frammento di **Ennio** citato ne *I doveri* di **Cicerone** (1, 38): «quid ferat fors». Il termine *fortuna* mantiene la stessa struttura etimologica in fr. (dove alla *fortune* intesa come sorte ineluttabile si affianca il più attenuato *chance* per indicare occasione favorevole), in ingl. (dove accanto a *luck* che indica fortuna come successo, troviamo *fortune* per indicare più propriamente il concetto classico di sorte) e in castigliano (dove *fortuna* si alterna con *suerte* in una dittologia simile a quella dell'italiano). Diversa è invece la sorte del tedesco che conosce le forme *Schicksal* e *Glück*, per indicare rispettivamente destino provvidenziale e fortuna. Il concetto di fortuna, strettamente connesso a quello di sorte, fa riferimento a quella misteriosa forza favorevole o sfavorevole che interviene nella vita degli uomini e ne modifica il corso prescindendo dalle volontà dei singoli come dalle volontà collettive. Il lemma in questione è perciò una *vox media* che assume di volta in volta il significato di buona o di cattiva sorte (il termine *sfortuna*, dopo un'attestazione secentesca nelle *Satire* di Salvator **Rosa**, appare stabilmente solo a partire da Carlo **Goldoni**: ma anche successivamente permarrà l'uso anfibologico di *fortuna*). Il concetto conosce una vasta utilizzazione letteraria e iconografica già nell'antichità classica e diviene oggetto di accese discussioni nella cultura umanistico-rinascimentale dove assume il ruolo di categoria interpretativa privilegiata della realtà, in continuo antagonismo con la virtù. Il termine assume un ampio ventaglio di significazioni, oltre a quello enigmatico e ambivalente di sorte: esso può indicare occasione o provvidenza divina o ancora una combinazione casuale di eventi o infine la disposizione astrologica dei pianeti e delle stelle da cui dipende il destino degli uomini. In ogni caso il lemma rinvia ad una sfera esterna all'iniziativa dell'uomo con la quale l'uomo può tuttavia dialogare, a differenza di quanto avviene con il *Fato*, concetto che indica un destino ineluttabile, una sorta di prescrizione divina non soggetta ad oscillazioni.

2. Nella greicità il concetto di *Tyche*, assente in **Omero** e personificato dall'omonima divinità, assume un rilievo particolare nella storiografia già in **Erodoto** e poi in modo più consistente in **Tucidide**. Con il termine *tyche* i Greci alludevano ad una sorta di destino paradossale, non necessariamente provvidenziale, un destino arbitrario, cieco o indifferente, a volte percepito come geloso dell'iniziativa dell'uomo. Per i Greci vi erano due tipologie di fortuna: una personale, spesso riferita dagli storici a singole vicende di generali o monarchi o grandi individui, e una collettiva che colpisce i destini delle città e delle nazioni con modalità analoghe a quelle della fortuna individuale. Una concezione della fortuna come forza esterna, arbitraria e insensata, è ben ravvisabile anche nel genere tragico: in **Euripide** il ruolo di *Tyche* diviene fondamentale in drammi come *Elena*, *Ifigenia in Tauride* e *Ione*: qui i personaggi non sono eroi, non sono

cioè titolari delle loro azioni, ma appaiono completamente subordinati al volere di *Tyche* che li fa muovere a suo arbitrio. Tutte e tre le tragedie approdano ad un'agnizione finale che scioglie positivamente i destini dei personaggi senza che questi ultimi abbiano avuto alcun merito. La fortuna euripidea mortifica la libera iniziativa dell'uomo, non possiede una *ratio* interna e può riservare sviluppi inattesi e paradossali.

Nel mondo latino si attenuano i caratteri paradossali e bizzarri della fortuna e viene prendendo corpo l'idea che la sua perenne incostanza costituisca un grave nocumento per la libera iniziativa dell'uomo. È infatti in età romana che viene coniata l'immagine della *rota Fortunae*; se ne trova la formulazione in **Cicerone** che nell'*Orazione per Pisone* scrive: «cum saltatorium versaret orbem, ne tum quidem Fortunae rotam pertimescebat» (Si muoveva in cerchio come un danzatore senza temere, in quello stesso istante, la ruota della fortuna: *Orazione per Pisone*, 22). Da un punto di vista iconografico il tema della Ruota avrà grande successo solo nel mondo tardo-antico e medievale; nell'età classica infatti la *Fortuna*, divinità italica legata alla fecondità e dotata di proprietà divinatorie, è rappresentata sempre nelle forme di una donna con differenti attributi: il corno dell'abbondanza e il timone, quando si tratta di raffigurazioni arcaiche, oppure un globo sul quale è seduta nelle personificazioni più tardive. Il mondo latino matura la consapevolezza del potere assoluto della fortuna, al di là della capricciosa instabilità raffigurata dalla *Ruota*. E così in **Virgilio** la fortuna diviene «omnipotens» (*Eneide*, VIII, 334) mentre in **Lucrezio** era stata già definita «gubernans», sovrana. (*La natura* V, 107). Non molto diverso è l'orizzonte nel quale si muove **Seneca**: qui la fortuna si configura come espressione di una forza ingiusta e nemica della virtù: «Iniqua raro maximis virtutibus / fortuna parcat» [Di rado l'ingiusta fortuna risparmia i più grandi eroismi] (*Ercole furioso*, 325-26). Di origine latina è poi l'idea della cecità della fortuna e dell'accecamento che essa esercita sui cosiddetti fortunati, come attesta Cicerone in *Lelio, o dell'amicizia*, 54: «Non solo la fortuna è cieca ma spesso rende ciechi coloro che ha abbracciato». La letteratura tardo-antica modifica profondamente la concezione della fortuna elaborata nel mondo classico. In particolare nella *Consolazione della filosofia* di **Boezio** la Fortuna svolge un ruolo centrale nella consolazione del prigioniero e viene concepita alla stregua di un farmaco che esercita la sua funzione sul protagonista, al fine di curarlo dalla disperazione. Il secondo libro boeziano è appositamente dedicato ai rimedi della fortuna e al termine dell'opera si arriva ad una specie di mutazione genetica del concetto che porta al riconoscimento della provvidenza come entità esterna che orienta in ogni caso benevolmente il corso degli eventi. La Fortuna boeziana ammonisce l'uomo: «non habes ius querelae» (tu non hai il diritto di lamentela: *Cons.* 2, 2, 4). La fortuna non ha alcun dovere verso gli esseri umani dal momento che anche quando elargisce benefici la sua azione non viene riconosciuta. Vi è così uno scacco permanente tra l'orizzonte d'attesa dell'uomo verso la fortuna e le sue effettive concessioni: per superare questa frustrazione perenne Boezio propone un cambio radicale di prospettiva accostando la fortuna alla dimensione provvidenzialistica del cristianesimo. La relativizzazione dei beni mondani e la critica all'agonismo dei pagani nei confronti della vita portano Boezio ad attribuire alla fortuna un ruolo più rassicurante.

3. I testi tardo-medioevali dei *clerici vagantes* riprendono il motivo della *rota fortunae* di derivazione latina: in par-

ticolare nei *Carmina burana* (XII-XIII sec.) la fortuna viene definita *imperatrix mundi*: «o fortuna, velut luna statu variabilis, semper crescit aut decrescit [...] sors immanis et inanis, rota tu volubilis» [o fortuna, cambi di forma come la luna, sempre cresci o cali (...) sorte possente e vana, mutevole ruota]. La raffigurazione della *ruota* torna anche nella continuazione del *Romanzo della rosa* (sec. XIII) di J. de **Meung** e G. de **Lorris**. Il *Romanzo della rosa* pone malinconicamente l'accento sull'imperscrutabilità e sul moto perenne della fortuna che, al pari della speranza e dell'amore, determina nell'animo umano una sorta di oscillazione perpetua tra sorriso e tristezza, di fronte alla quale all'uomo non restano poteri di intervento. La Fortuna (vv. 5840 ss) viene presentata come cieca, pericolosa e puerile: in particolare essa viene denigrata quando Ragione propone all'Amante di lasciar stare Amore per servire lei, affrancandosi in questo modo dai capricci della Fortuna. **Dante Alighieri** alla rappresentazione della Fortuna come divinità cieca che distribuisce a caso (e spesso ingiustamente) i beni del mondo oppone l'idea cristiana della fortuna come ministra di Dio, ovvero come strumento divino che guida e orienta gli eventi umani. Si tratta della concezione già espressa da Boezio che si rifà alle posizioni di **Agostino** (*La città di Dio* IV 33 e V 9) riprese poi da **Tommaso d'Aquino** (*Contro i pagani*. III qu 74). Leggiamo in *Inferno* VII, 77-84: «Similmente a li splendor mondani / ordinò general ministra e duce / che permutasse a tempo li ben vani / di gente in gente e d'uno in altro sangue, / oltre la difension d'i senni umani; / per ch'una gente impera e l'altra langue, / seguendo lo giudicio di costei, / che è occulto come in erba l'angue». La Fortuna si configura come intelligenza celeste, come essere angelico le cui decisioni sono sì imperscrutabili (esattamente come lo erano quelle della fortuna classico-pagana) ma benefiche per l'uomo. Una conferma della concezione provvidenzialistica della fortuna ci viene anche da *Monarchia* II, IX, 8 dove si dice che ciò che gli antichi chiamavano fortuna, è invece «meglio e più rettamente divina provvidenza». Il termine assume un ruolo inedito nel *Decameron* di Giovanni **Boccaccio** dove appare come una forza oppositiva che reagisce all'iniziativa dell'uomo: ad esempio può incarnare l'invidia verso gli amanti felici, come nel caso della settima novella della III giornata: «Fu dunque in Firenze un nobile giovane [...] il quale d'una donna [...] innamorato oltre misura per li suoi lodevoli costumi, meritò di godere del suo desiderio. Al qual piacere la fortuna, nemica de' felici, si oppose». Più in generale possiamo dire che in Boccaccio assistiamo ad una demitificazione della fortuna che perde sia il potere terribile che aveva nel mondo classico sia quello provvidenzialistico della civiltà cristiana, in un'ottica che non si può che definire laico-mondana. La fortuna diviene in Boccaccio una sorta di artificio superfluo, agli uomini è data la possibilità di prendere in mano il proprio destino attraverso le *occasioni* che consentono l'espressione della libertà umana. Sulla demitificazione della fortuna si veda senza meno la I novella della giornata X nella quale il Re di Spagna dimostra ad un suo cavaliere (messer Ruggieri) come il potere del Re sia superiore a quello della fortuna, che viene sbeffeggiata e ridicolizzata. Un ridimensionamento dei poteri della fortuna c'è anche nella Francia nel XIV secolo: è il caso del *Romanzo del conte d'Anjou* (1316) di Jean **Maillart**, un testo che racconta le sofferenze immeritate della figlia del conte d'Anjou. Pur partendo da un orizzonte simile a quello boeziano, l'autore tende alla fine a distaccarsi dalla dimensione provvidenzialistica. Dopo un'apostrofe sulla Fortuna come divinità cieca e perversa (v. 3469), si viene a sapere che le cause

della sofferenza della figlia del conte non sono dovute ad un rovescio di fortuna ma ad una precisa iniziativa malvagia da parte della contessa di Chartres che, dopo aver fatto ubriacare il messaggero del conte di Bourges, ha proceduto ad uno scambio di lettere provocando così la sventura dell'eroina che lei detesta. La contessa sarà alla fine punita per questa sua malvagia operazione e la sofferenza della giovane figlia del conte d'Anjou non sarà più attribuibile ad un'irrazionale e crudele fortuna quanto ad una perversa iniziativa umana.

4. Nella letteratura umanistico-rinascimentale la riflessione teorica sul concetto di fortuna, in relazione a quello di virtù, conosce una straordinaria espansione. Rispetto all'impostazione classico-cristiana si assiste ora ad una nuova presa di coscienza da parte dei ceti mercantili e protoborghesi che sembrano giungere ad una sorta di autocoscienza collettiva circa le proprie capacità di intervento nella storia, sulla scia di quanto era già ravvisabile in Boccaccio. Espressione di questa nuova mentalità è il pensiero di Marsilio **Ficino**, così come il trattato *Della famiglia* di Leon Battista **Alberti** dove incontriamo l'emblematica espressione: «Tiene gioco la fortuna solo a chi se gli sottomette» (*Prologo*, 4). Giovanni **Pico della Mirandola** in *La dignità dell'uomo* libera l'uomo dalla tirannia di fortuna attraverso il libero arbitrio con suggestioni neoplatoniche che provengono dalle *Enneadi* di Plotino. Dio crea l'uomo libero di scegliere il proprio destino e di percorrere dunque una strada che lo porta o verso la bestia o verso Dio. Questa prospettiva rinascimentale porta ad una diminuzione del valore di Fortuna e ad una esaltazione del valore della virtù. L'uomo ha il proprio destino nelle sue stesse mani, sebbene talvolta egli dimostri di non utilizzare il proprio potere. La Fortuna rimane, comunque, anche se il suo ruolo ora è quello di aiutare chi s'aiuta come in Matteo Maria **Boiardo**, *Orlando Innamorato* II, 10.2: «E la fortuna aiuta volentieri / qualunque cerca de aiutar se stesso / come veduto abbiām l'esempio spesso». Ma l'ottimismo quattrocentesco, già incrinato dal trattato *De fortuna* di Giovanni **Pontano**, subisce un forte ridimensionamento con il passaggio al secolo successivo. **Machiavelli** riprende la raffigurazione della fortuna come donna, secondo una tradizione medievale che si ritrova per esempio anche nel *Roman de Troye*, e nella storia di Troilo e Briseida o Criseide, in cui l'incostanza di Criseide diventa una manifestazione di Fortuna, e il volto stesso di Criseide diviene il volto della Fortuna, se non della mutevolezza di ogni terrena cosa nel tempo, come capita anche in **Boccaccio** (*Filostrato*) e in **Chaucer** (*Troilo e Criseide*). Nel capitolo XXV del *Principe* c'è una nuova sconvolgente utilizzazione dell'idea della fortuna come femmina: «Io iudico bene questo, che sia meglio essere impetuoso che rispettivo: perché la fortuna è donna ed è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla e [...] come donna è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia la comandano». Machiavelli fonde il motivo della fortuna-donna con l'antico adagio in base al quale *fortes fortuna adiuvat* [la fortuna aiuta gli audaci] (presente in **Cicerone**, *Disp. Tosc.* II 4, 11) estremizzando il concetto con una inequivocabile allusione sessuale: la fortuna va dominata carnalmente senza esitazioni. Il modo per «batterla» e «urtarla» è spiegato nello stesso capitolo XXV: il principe *savio* deve saper *mutare natura* per riscontrare il proprio modo di procedere con i *tempi*, che inevitabilmente variano. Se non si adatta alla mutevolezza della fortuna l'uomo è condannato all'insuccesso. Il ricorso alla metafora sessuale nella conclusione del capitolo è indice di uno scatto umorale machiavel-

liano, è un invito rabbioso rivolto ai giovani a sfidare l'inaffidabilità del destino con modalità energetiche e risolutive. Ma l'energia rivolta da Machiavelli contro la fortuna è puramente pulsionale dal momento che non si trovano uomini *savi* in grado di *mutare natura* e assecondare gli eventi esterni (come già teorizzato nei *Ghiribizi al Soderino* del 1506). Lo stupro della fortuna si configura come massima espressione dell'impotenza umana, come segno tangibile di una virtù sottomessa all'imprevedibilità del fiume rovinoso rappresentato dai flutti della fortuna. La fortuna sembra detenere il controllo del cinquanta per cento delle azioni umane ma in realtà ha un potere molto più grande, dal momento che il restante cinquanta per cento assegnato alla virtù non è altro che uno spazio che la fortuna elargisce a suo piacimento alla sua antagonista, alla quale viene concesso un potere assolutamente illusorio. Quanto possa essere potente la fortuna machiavelliana è del resto evidente nel capitolo *Di Fortuna* (1510) dove è scritto che all'uomo non è consentito di saltare «di rota in rota» per una «occulta virtù che ci governa» (v. 119): lo scacco dell'uomo ha dunque un fondamento antropologico. Una conferma dei poteri assoluti della fortuna si trova in *Discorsi* II, 29 dove viene affrontato il seguente argomento: «la fortuna acceca gli animi degli uomini, quando la non vuole che quegli si opponghino a' disegni suoi». In Francesco **Guicciardini** il rapporto virtù/fortuna subisce un ulteriore assestamento a favore della fortuna: nel pensiero 30 dei *Ricordi* leggiamo: «Chi considera bene, non può negare che nelle cose umane la fortuna ha grandissima potestà, perché si vede che a ognora ricevono grandissimi moti da accidenti fortuiti, e che non è potestà degli uomini né a prevedergli né a schifargli». La fortuna va dunque solo assecondata con *discrezione e prudenza* dal momento che qualsiasi possibilità di azione umana risulterebbe illusoria e velleitaria. Estranea alla riflessione machiavellico-guicciardiniana è la concezione della fortuna presente nel *Cortegiano* di Baldassar **Castiglione**: qui torna l'idea archetipica della fortuna nemica della virtù che ricompensa i meno meritevoli creando ingiustizia, secondo lo schema elaborato nella classicità greco-latina. Si pensi solo al ritratto del Duca Guidubaldo avversato in ogni sua impresa e ogni sua cosa dalla fortuna alla quale egli però oppone la propria strenua virtù di gentiluomo e cavaliere. Sempre nel *Cortegiano* (I, 15) leggiamo: «in tutte le cose mondane la veggiamo [la fortuna] sempre dominare e quasi pigliare gioco d'alzar spesso fino al cielo chi par a lei senza merito alcuno, e seppellir nell'abisso i più degni d'esser esaltati». Non si avverte in Castiglione lo scandalo del potere della fortuna: questo si deve al diverso orizzonte sociale nel quale opera Castiglione rispetto a Machiavelli e alla diversa destinazione del *Libro del Cortegiano*, che fonda le regole di una civiltà nascente (quella delle corti di antico regime). Da un punto di vista iconografico bisogna menzionare il trattamento riservato alla fortuna nella *Iconologia* di Cesare **Ripa** dove incontriamo cinque definizioni di fortuna, la prima delle quali è: «Donna con gli occhi bendati sopra un albero, con un'asta assai lunga percuota i rami di esso, et ne cadano varij istromenti appartenenti a' diverse professioni, come scettri, libri, corone, gioie, armi».

5. Con William **Shakespeare** sembrerebbe tornare l'idea che la fortuna e il destino sono in noi stessi, o che, comunque noi possiamo opporci alla fortuna o incidere sul suo moto. Nella Scena II del I Atto del *Re Lear* (1606) Edmund considera folle la modalità che hanno molti uomini di attaccare nella cattiva sorte il sole, la luna e le stelle. Come se gli uomini fossero sciocchi per impulso

del cielo, o ladri, birbanti e traditori per effetto dell'oroscopo oppure ubriaconi, bugiardi e adulteri solo per obbedienza alle costellazioni. Nel discorso di Edmund si ridicolizza l'imprecazione contro le stelle evidenziando la responsabilità che in ogni singola scelta deve assumersi l'uomo anche nella fortuna avversa. Ma, ad attenuare questo atteggiamento, torna nell'atto V del *Re Lear* la figura archetipica della *rota fortunae*: la morte di Edmund è segnata proprio da questa figura invocata dal personaggio moribondo: «the wheel has come full circle»: «la ruota ha compiuto il suo giro». L'idea che all'uomo sia comunque dato un margine di manovra, al di là del fatalismo rappresentato dall'emblema della *ruota*, è presente anche nel *Giulio Cesare* (1599-1600), quando Cassio e Bruto disquisiscono nell'atto I sulla possibilità di essere, a volte, padroni del fato. E ancora dice Bruto nella II scena dell'atto IV: «le vicende umane sono alla mercé di una marea che, se colta nel suo flusso, porta a lidi sicuri; mancata, tutto il viaggio della vita dell'uomo è costretto tra secche e sventure». Su una linea dialogante nei confronti della fortuna si colloca anche la riflessione di Michel de Montaigne che dedica un apposito capitolo degli *Saggi* (1580) al tema della fortuna, precisamente il XXXIV del libro I, intitolato: *La fortune se rencontre souvent au train de la Raison*. Montaigne sostiene che l'incoerenza del vario moto della fortuna fa sì che essa debba presentarsi ai nostri occhi in ogni sorta di aspetto, a volte sembra che si burla di noi, a volte le piace gareggiare coi nostri miracoli, a volte fa opera di medico, altre volte ancora rettifica i nostri progetti e li corregge. La fortuna è concepita da Montaigne come elemento esterno che è in grado di interagire con la libera iniziativa dell'uomo senza tuttavia mai rivelare il potere spaventoso che essa ha nei pensatori fiorentini di primo Cinquecento. La fortuna si trova sulla via della ragione, è cioè un elemento esterno che scompagina i piani degli uomini (dei condottieri in particolare) ma non sempre a loro sfavore. Torna in Montaigne l'idea che non tutto ciò che proviene dall'esterno sia espressione di una vendetta della fortuna o di una irrazionalità cieca e devastante. Montaigne riporta la dialettica con la fortuna su un terreno di convivenza possibile, senza avvolgimenti pessimistici.

6. Torna un atteggiamento maledico nei confronti della fortuna nella tragedia di Antonio Mira de Améscua, *Il più grande esempio di sfortuna* (1625). Al centro del dramma vi è la vicenda sfortunata di Belisario, il generale romano al servizio dell'imperatore Giustiniano. Al v. 188 dell'Atto I Belisario cita la «rueda de la fortuna» con sentimento di premonizione, ma è ai vv. 775-783 dell'Atto I che Belisario rivolge una invocazione alla fortuna affinché non lo tenga sospeso tra una sorte positiva e una negativa. In Antonio Mira de Améscua la fortuna riprende il suo antico potere e si configura come arbitra di tutte le cose umane e soggetta a variazioni imprevedibili, tale da essere invocata come sovrana assoluta dei destini dell'uomo. Il tema della fortuna di Belisario ritorna nel romanzo dell'illuminista francese Jean-François Marmontel, *Bélisaire* e in una tragedia giovanile di Carlo Goldoni intitolata appunto *Belisario*. Le vicende che ruotano attorno allo sfortunato comandante romano rinviano alla concezione classica della Ruota e sembrano ripresentare in vario modo la concezione classico-pagana della fortuna potente e invidiosa dei destini umani. Un'ottica completamente diversa, svincolata dal *topos* tragico di Belisario, ci viene dal *Candide* di Voltaire. All'inizio del libro leggiamo: «di tutto ci stanchiamo nella vita; le ricchezze affaticano quei che le possiede; l'ambizione soddisfatta non lascia che rimorsi; le dolcezze dell'amore, a

lungo andare, non sono più dolcezze; e Candido, nato a provare tutte le vicende della fortuna, s'annoiava ben presto di coltivare il suo giardino». L'impostazione voltairiana prevede un ironico ridimensionamento della capacità di azione che competono all'uomo contro l'ottimismo di derivazione leibniziana. L'uomo è limitato nella sua azione e la fortuna deve essere trattata con ironia anche perché essa non esercita un potere sempre malvagio. L'unica forma di reazione da opporre agli alterni voleri della fortuna è il disincanto illuministico che non porta alla fuga dalle proprie responsabilità (con atteggiamento fatalista) ma alla scelta di operare in un campo limitato ma possibile.

7. Nella temperie romantica la fortuna viene considerata un elemento esterno volgare e stupido; alla rabbia degli antichi di fronte alle manifestazioni imprevedibili della sorte i romantici oppongono la nobiltà dell'iniziativa umana e la fierezza delle proprie azioni. Di fronte ai capricci della fortuna torna l'idea voltairiana della reazione ironica. Ugo Foscolo nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* fa dire a Jacopo: «io rido delle minacce della fortuna e rinuncio alle lusinghe dell'avvenire» (Parte I, 34). La fortuna diviene così oggetto di derisione per l'uomo che risponde ad imperativi morali più resistenti della fortuna. In un'ottica non molto distante Giacomo Leopardi biasima coloro che ad ogni accidente negativo invocano la fortuna ed arriva a scrivere in *Zibaldone* 4071 (1824): «l'uomo essendo [...] infelice naturalmente tende ad incolpare [...] sempre qualche persona o cosa particolare in cui possa sfogar l'amarezza che gli cagionano i suoi mali [...] Da ciò è nato che egli ha immaginato i nomi e le persone di fortuna, di fato, incolpati sì lungamente dei mali umani, e sì sinceramente odiati dagli antichi infelici, e contro i quali anche oggi, in mancanza d'altri oggetti, rivolgiamo seriamente l'odio e le querele delle nostre sventure». Il ragionamento leopardiano ci ricorda come l'atteggiamento iracondo nei confronti della fortuna sia un tratto peculiare degli antichi. I moderni incolpano la fortuna se proprio non hanno altro contro cui rivolgere la loro lamentela. Leopardi in questo modo smaschera l'atteggiamento puerile di chi incolpa la fortuna senza voler capire le ragioni umane e non trascendenti della propria sventura. Da un punto di vista iconografico persiste nella seconda metà dell'Ottocento la rappresentazione della Ruota della Fortuna da parte del pittore britannico pre-raffaellita Edward Burne-Jones (1833-1898) in un quadro conservato al Museo d'Orsay di Parigi (*La ruota della fortuna*, ca. 1877-1883).

8. Nel *Giocatore* (1866) di Fëdor M. Dostoevskij si assiste ad una contrapposizione tra società europea (in particolare tedesca e francese) fondata sull'operosità e sull'accumulo di capitale e società russa, incapace di acquisire capitali e dunque più facilmente riconducibile alla dimensione della *roulette* e del gioco che consente arricchimenti improvvisi senza fatica, senza costanza e senza sacrificio. La fortuna dostoevskijana si configura come entità assolutamente imprevedibile sulla quale è tuttavia possibile costruire una dimensione esistenziale, sebbene in un'ottica antiborghese che rifiuta ogni certezza e ogni calcolo del rischio. Il protagonista del romanzo, Aleksej Ivanovič, cerca la fortuna senza fermarsi di fronte a esiti scoraggianti: egli è predisposto ad una vertiginosa oscillazione che lo porta a passare inopinatamente dalla vincita alla perdita con un esito finale che lo scrittore lascia in sostanziale pareggio, secondo il criterio in base al quale gli uomini, alla roulette come nella vita, non fanno altro che «vincersi e togliersi qualcosa reciprocamente». Rispetto ai poteri spaventosi della fortuna antica e rina-

scimentale, Dostoevskij prospetta un'idea paradossalmente consolatoria della fortuna che va accolta con spirito beffardo e distaccato, come fanno i gentiluomini che perdono e vincono cifre esorbitanti alla roulette senza perdere la calma. Ancora più scandalosa rispetto alla tradizione antica è la posizione di Luigi Pirandello evidenziabile nel *Fu Mattia Pascal* (1904-1910). Qui si ravvisa una frantumazione dell'idea di fortuna, da sempre misurata in modo antropocentrico e ora soggetta ad una frammentazione concettuale. Nel romanzo l'autore sembra interrogarsi sul senso della vera fortuna: è quella che interviene nella vita di Mattia con la vincita al casinò di Montecarlo, oppure quella che gli consente di esser creduto morto? Forse la vera fortuna è nella semplice liberazione dalla condizione familiare da cui parte l'afflitto protagonista, a prescindere dalla somma vinta al casinò. Ciò che è interessante notare è che il personaggio di Mattia/Adriano si considera guidato dalla fortuna per ognuna delle vicende cui va incontro. La fortuna pirandelliana viene quasi a coincidere con il concetto di occasione: Mattia ascrive alla fortuna tutta la sua vicenda metamorfica, si ritiene fortunato per aver avuto la possibilità di esperire la perdita della propria identità e il recupero (doloroso e impossibile) della medesima. La fortuna si pone come subordinata alle diverse voci dell'io che, agendo in maniera non più organica, producono una conseguente scomposizione del concetto di fortuna vanificando l'intera tradizione legata a questo concetto che muore con i primi bagliori del secolo XX.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Carmina burana* (secc. XII-XIII).

Agostino di Ippona, *La città di Dio* (*De civitate Dei*, ca. 413-427); Alberti, L.B., *I libri della famiglia* (1441); Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troye* (1160-70); Boccaccio, G., *Decamerone* (ca. 1349-53); Boccaccio, G., *Filostrato* (ca. 1335); Boezio, A.M.T.S., *La consolazione della filosofia* (*De consolazione philosophiae*, 524); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1483, 1495, postumo); Burne-Jones, E., *La ruota della fortuna*, pittura (*The Wheel of Fortune*, 1877-1883); Castiglione, B., *Il Cortegiano* (1528); Chaucer, G., *Troilus e Criseide* (*Troilus and Criseyde*, ca. 1383-85); Cicerone, M.T., *Lelio, o l'amicizia* (*Laelius De amicitia*, 44 a.C.); Cicerone, M.T., *I doveri* (*De officiis*, 44 a.C.); Cicerone, M.T., *Orazione per Pisone* (*Oratio in Pisonem*, 64 a.C.); Cicerone, M.T., *Disputazioni toscane* (*Tusculanae disputationes*, 45 a.C.); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Dante, *Monarchia* (ca. 1313-18); Dostoevskij, F.M., *Il giocatore* (1866); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Euripide, *Elena* (412 a.C.); Euripide, *Ifigenia in Tauride* (408 a.C.); Euripide, *Ione* (408 a.C.); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798); Goldoni, C., *Belisario* (1734); Guicciardini, F., *Ricordi* (1530); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-1832); Lorris, G. de - Meung, J. de, *Il romanzo della rosa* (*Roman de la Rose*, 1230-1270); Lucrezio Caro, T., *La natura* (*De rerum natura*, sec. I a.C.); Maillart, J. de, *Il romanzo del conte d'Anjou* (*Roman du comte d'Anjou*, 1316); Machiavelli, N., *Il principe* (1513); Machiavelli, N., *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1513-21); Machiavelli, N., *Di fortuna* (1510); Machiavelli N., *Ghiribizzi al Soderino* (1506); Marmontel, J.-F., *Bélisaire* (1767); Mira de Améscoa, A., *Il più grande esempio di sfortuna* (*El ejemplo mayor de la desdicha*, 1625); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1595); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Pico della Mirandola, G., *La dignità dell'uomo* (*De hominis dignitate*, 1486); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Plotino, *Enneadi* (ca. 253-69); Pontano, G., *La fortuna* (*De fortuna*, 1500); Ripa, C., *Iconologia* (1764-67); Rosa, S., *Satire* (ca. 1640-57); Seneca, L.A., *Ercole furioso* (*Ercules Furens*, ca. 49-62); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Tommaso d'Aquino, *Somma contro i gentili* (*Summa contra Gentiles*, 1258-1264); Tuciddide, *La guerra del Peloponneso* (ca. 431-411 a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, dal 29 a.C.); Voltaire, *Candido* (*Candide*, 1759).

■ BIBLIOGRAFIA: Angeli, G., *Le strade della Fortuna*, Pisa, Pacini, 2003; Champeaux, J., *Fortuna, recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César*, Roma, Ecole française de Rome, t. 1, 1982, t. 2, 1987; Doren, A., *Fortuna in Mittelalter und in der Renaissance*, in «Vorträge der Bibliothek Warburg», 2, (1922-23), pp. 71-144; *Fortuna*, a c. di W. Haug und B. Wachinger, Tübingen, Niemeyer, 1995; Jerold C., F., *The Fate of Fortune in the Early Middle Ages: the Boethian Tradition*, Leiden, E.J. Brill, 1988; *La fortune. Thèmes, représentations, discours*. Etudes rassemblées par Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, Genève, Librairie Droz, 2003; Matheson, S.B., *An Obsession with Fortune: Tyche in Greek and Roman Art*, New Haven, Yale University Art Gallery Bulletin, 1994; Rollin Patch, H., *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge, Mass, 1927; Sanders, W., *Glück: zur Herkunft und Bedeutungsentwicklung eines mittelalterlichen Schicksalbegriffs*, Köln, Graz, 1965; Santoro, M., *Fortuna, Prudenza e Ragione nella civiltà letteraria del Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1978.

■ VOCI AFFINI: Amore; Astuzia; Benedizione/Maledizione; Caso; Cecità; Denaro; Destino, fato; Felicità; Forza fisica; Gioco; Giustizia, diritto, giudizio, processo; Guerra/Pace; Illusione; Invidia; Ira; Italia; Libertà; Mancanza, peccato, errore, colpa; Metamorfosi; Morte; Natura; Occasione; Provvidenza; Sogno/Incubo; Speranza/Disperazione; Storia; Tempo; Tradimento, traditore; Vendetta; Vittoria/Sconfitta.

ALESSANDRO CAPATA

Forza fisica. 1. Dal lat. tardo *fortia*, derivato dall'aggettivo *fortis*, forte (fr. *force*, *fort*; sp. *fuera*, *fuerte*; ted. *Stark*, *Kräftig*, *Kraftvoll*, *Kräfte*, *Stark*; ingl. *strong*, *strength*, tutti da radici germaniche). Come i sinonimi *robustezza* (derivato dal lat. *robur*, forza) o *vigore* (dal lat. *vigorem*) indica la capacità di sostenere un grande sforzo fisico e resistere alla stanchezza e alla fatica, cosa che non succede quando prevale la «debolezza». Il tema della forza fisica è presente in tutto l'arco della letteratura occidentale a partire dagli eroi omerici; s'incontra soprattutto – ma non esclusivamente – all'interno di quel percorso che vede snodarsi in successione l'epica greca, latina e medievale, il poema cavalleresco del Quattro e Cinquecento e le sue stanche rivisitazioni post-rinascimentali, fino ai supereroi dei fumetti e del cinema dei nostri giorni, Superman o Walker, oppure agli eroi interpretati da forzuti come Arnold Schwarzenegger o Stallone. Entro uno spazio così esteso la forza attribuita al personaggio conosce, com'è naturale, innumerevoli varianti, mentre resta relativamente stabile un principio di fondo: la necessità, per l'attributo in questione, d'accompagnare a doti d'altro tipo, a un'eccellenza anche etica, religiosa, intellettuale, o almeno psicologico-comportamentale, il codice che regola i comportamenti dell'eroe forzuto, pena lo scadere della forza in una violenza incontrollata che la muta radicalmente di segno, trasformandola da dato positivo in negativo. Non è un caso che nella figura di Ercole (Eracle in greco), archetipo dell'eroe fisicamente iperdotato e insuperabile, l'eccezionale vigore sia posto al servizio d'un alacre spirito di giustizia; né è un caso il ricorrente interrogarsi della letteratura – epos, tragedia od altro che sia – sul problema della forza che si tramuta in violenza, pilotata o meno da una follia che ha la sua vittima più illustre, dopo gli Aiaci e gli Ercoli dell'antichità, nell'Orlando ariostesco.

2. Fra Achille e Aiace corre, nell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.), la differenza che passa tra una forza accompagnata ed una scompagnata da altre doti, mancando al secondo quei risvolti di sensibilità, anche musicale, che caratterizzano il primo. Anche fra Achille ed Ettore si misura una differenza importante, quella fra un eroe d'origine divina e un eroe umano, entrambi tuttavia segnati dal destino della morte precoce che contraddistingue gli eroi. Tutta-

via è forse di Achille la maggior prossimità all'ideale ellenico dell'uomo «totale», quello che negli epinici di **Pindaro** porterà l'artista a evidenziare, degli atleti vincitori delle gare, meno il vigore fisico per sé preso che quel vigore combinato con altre virtù, dalla ricchezza alla nobiltà di sangue alla liberalità. Un deprecabile esempio di forza irrazionale è il Polifemo dell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.), che quel carattere ripropone – con poche modificazioni – un dramma satiresco di **Euripide** (*Il ciclope*, sec. V a.C.); mentre sugli eccessi dell'eroe traviato dalla follia s'intrattiene ripetutamente il genere tragico, dall'*Aiace* (sec. IV a.C.) e dalle *Trachinie* (sec. IV a.C.) di **Sofocle** all'*Eracle* (sec. V. a.C.) di Euripide, alle due tragedie di **Seneca** ispirate rispettivamente alle *Trachinie* (*Ercole sull'Eta*, sec. I d.C.) ed all'opera di Euripide appena nominata (*La follia di Ercole*, sec. I d.C.). Né una figura come quella di Ercole poteva sottrarsi agli strali della commedia, che con **Aristofane** trasforma il mitico eroe in un intemperante ghiottone e predatore di femmine (*Gli uccelli*, 414 a.C.; *Le rane*, 405 a.C.).

3. Nel rilanciare il tema del vigore fisico, l'epica medievale lo coniuga con una costellazione di virtù che sono quelle tipiche dei tempi, prime fra tutte l'attaccamento alla propria città o alle istituzioni del potere, la fedeltà al sovrano e una religiosità che combinandosi con le altre doti fa di personaggi come Orlando (*La Canzone di Orlando*, sec. XII) e il Cid (*Poema del mio Cid*, sec. XII) i campioni della fede insidiata dall'Islam. La lotta con gli infedeli ritorna nel poema cavalleresco d'età rinascimentale, dove la forza fisica è equamente distribuita fra le due parti ma tende, nei cavalieri di parte pagana, a forme d'eccessività, di tracotante brutalità, contrappuntate sull'altro fronte da un più armonico equilibrio fra corpo e spirito. È la differenza che passa, nell'*Orlando innamorato* (1483-95) di Matteo Maria **Boiardo** e nel *Furioso* (1516-32) di Ludovico **Ariosto**, fra personaggi come Mandricardo e Rodomonte (Rodamonte nel Boiardo) e i cavalieri del campo cristiano, ivi incluso lo stesso Orlando prima che la follia lo trasformi in un coagulo di violenza: nel che ritorna in abiti moderni l'antico tema della forza che, dividendosi dalla ragione, degenera in abnorme distruttività ed autodistruttività. Diverso il trattamento dei campioni dell'Islam nella *Gerusalemme liberata* (1581) di Torquato **Tasso**, dove il barbarico vigore d'un Argante e d'un Solimano è temperato da note di segreta malinconia, che ne complicano e problematizzano la fisionomia interiore.

D'una brillante novità è artefice, nel secondo Quattrocento, il Luigi **Pulci** del *Morgante* (1478-83), che la forza fisica trascrive in dismisura somatica, proponendo con Morgante un gigante e con Margutte un gigante a metà soccorrente il vigore dell'amico con l'intelligenza e l'astuzia proprie. Si ricorderà il Teofilo **Folengo** del *Baldus* (1517-52), dove il gigante porta il nome di Fracasso; ed entrambi saranno fra gli *auctores* del grande François **Rabelais**, che nel *Gargantua e Pantagruel* (1532-64) interpreterà il motivo del gigantismo nella chiave tipicamente rinascimentale della rivalutazione del corpo, delle ragioni materiali e biologiche dell'esistenza, risultandone alle incredibili imprese dei due giganti un sottofondo di serietà non in contrasto coll'impianto grottesco dell'insieme.

4. Dal tardo Cinquecento in avanti il tema in esame va incontro a una progressiva marginalizzazione, che culmina nella centralità, all'altezza del romanticismo prima e del decadentismo poi, d'un tipo di personaggio connotato da una fragilità che può essere psicologica, fisica o entrambe le cose, e che ha ovvi e strettissimi rapporti col

grande tema otto-novecentesco della malattia. La forza fisica si rifugia nei circuiti del romanzo popolare, e ivi trova delle celeberrime incarnazioni in personaggi come il Jean Valjean di Victor **Hugo** (*I miserabili*, 1863) e prima ancora le accattivanti creature di **Dumas** (dai *Tre moschettieri*, 1844 al *Conte di Montecristo*, 1845-46) ed Eugène **Sue** (*I misteri di Parigi*, 1842-43). La forza fisica è anche parte integrante del mito americano raccontato attraverso il *tall tale* (smargiassata, storia esagerata, un genere letterario vero e proprio) che ha per protagonisti Pecos Bill che cavalca la folgore o Davy Crockett che si mangia coccodrilli a colazione. Non è un caso se in America si sviluppa nel Novecento e fino ai giorni nostri una tradizione di supereroi da fumetto e da cinema la cui parodia è il Popeye, il marinaio nerboruto che mangia spinaci della popolare serie di fumetti (ma si ricordi anche, con la serie di film dedicati a Maciste negli anni venti e trenta, la voga del colossal all'italiana negli anni sessanta, con personaggi erculei e invincibili come appunto lo stesso Maciste). Si pensi a Nembo Kid, ma anche e più probabilmente al Rocky di Sylvester Stallone, che unisce alla forza fisica, anche la forza morale, la capacità di sopportazione fino all'estremo. Ovviamente non è più in questione una causa superiore per la quale l'eroe si batte (a volte un'astratta definizione di giustizia): ciò che è in questione è semplicemente il successo. Degna di nota l'utilizzazione del tema da parte della letteratura nazionalistica e bellicistica del Novecento, col suo mito d'un uomo «nuovo» temprato a tutti i possibili cimenti: si pensi al Giovanni **Papini** di *Maschilità* (1915) o allo Ernst **Jünger** di *Tempeste d'acciaio* (1920) e dei saggi *La lotta come esperienza interiore* (1922). E ancora, dopo l'esperienza traumatizzante del Vietnam, in America la serie di film dedicati alla figura di Rambo con interprete Sylvester Stallone. Rambo è il reduce, l'eroe tradito dalla stessa patria, vagabondo, più forte di ogni altro e solo contro tutti; un eroe dalla triste figura davvero, caduto fuori dal tempo, che torna dalla morte stessa per rivendicare, contro il sistema che lo ha usato, il proprio diritto alla vita; infatti, come hanno ammesso i suoi creatori, il suo nome nasconde la pronuncia parte francese e parte inglese del nome del poeta Arthur Rimbaud.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, sec. XII); *Poema del mio Cid* (*Poema de mio Cid*, sec. XII).

Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Aristofane, *Gli uccelli* (414 a.C.); Aristofane, *Le rane* (405 a.C.); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1483, 1495, postumo); Cosmatos, G., *Rambo II. La vendetta*, cinema (*First Blood: Part II*, 1985); Dumas, A., *I tre moschettieri* (*Les trois mousquetaires*, 1844); Dumas, A., *Il conte di Montecristo* (*Le comte de Montecristo*, 1845-46); Euripide, *Eracle* (sec. V. a.C.); Euripide, *Il ciclope* (sec. V. a.C.); Folengo, T., *Baldus* (1517-52); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1863); Jünger, E., *La lotta come esperienza interiore* (*Der Kampf als inneres Erlebnis*, 1922); Jünger, E., *Nelle tempeste d'acciaio* (*In Stahlgeewittern*, 1920); Kotcheff, T., *Rambo*, cinema (*First Blood*, 1982); MacDonald, P., *Rambo III*, cinema (1988); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Papini, G., *Maschilità* (1915); Pulci, L., *Morgante* (1478-83); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Seneca, L.A., *Ercole sull'Eta* (*Hercules Oetaeus*, sec. I d.C.); Seneca, L.A., *La follia di Ercole* (*Hercules furens*, sec. I d.C.); Sofocle, *Aiace* (sec. IV a.C.); Sofocle, *Trachinie* (sec. V a.C.); Sue, E., *I misteri di Parigi* (*Les mystères de Paris*, 1842-43); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581).

■ **BIBLIOGRAFIA:** AA.VV., *La paraletteratura* (1970), Napoli 1977; Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Torino 1979; Bologna, C., *La macchina del «Furioso»*, Torino 1998; Caretti, L., *Ariosto e Tasso*, Torino 1961; Eco, U., *Il superuomo di massa*, Milano 1978; Grimal, P., *Enciclopedia*

dei miti (1979), Milano 1990; Kerényi, K., *Gli dei e gli eroi della Grecia* (1958), Milano 1963; Mosse, G.L., *L'immagine dell'uomo* (1996), Torino 1997; Snell, B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* (1946), Torino 1963.

■ VOCI AFFINI: Armi; Battaglia; Caccia; Corrida; Corpo; Debolezza; Eroe, eroismo; Sfida; Sport; Vecchiaia; Violenza.

VITTORIO RODA

Fotografia. 1. Dopo i primi esperimenti di alcuni scienziati e artisti francesi e inglesi, la fotografia (fr. *photographie*; ingl. *photography*; sp. *fotografía*; ted. *Photographie*) si affermò, a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, con incredibile rapidità in tutti i paesi europei e negli Stati Uniti, dando origine a profonde trasformazioni non solo nelle arti visive e nella letteratura, ma nel modo stesso di percepire il reale. Il termine, un composto di due parole greche, *phôs* (luce) e *graphê* (disegno), significa «disegno effettuato per mezzo della luce» e venne coniato da un fisico inglese nel 1839. «Inquadratura», «obiettivo», «messa a fuoco», «diaframma», «tempo di esposizione», «grandangolo», «profondità di campo», «bianco e nero», «flash», «posa», «istantanea», «zoom», «camera oscura», «negativo» e «positivo», «sviluppo», «fissaggio», «ingrandimento», «fotomontaggio», «solarizzazione», ecc.: si può dire che non esista quasi parola del vocabolario fotografico che non sia entrata nel linguaggio quotidiano e che non abbia trovato spazio nei testi letterari degli ultimi due secoli.

2. In un articolo del 1840 Edgar Allan Poe vede nel dagherrotipo (uno dei primi procedimenti fotografici inventato in quegli anni da Louis-Jacques-Mandé Daguerre) «il più importante trionfo della scienza moderna», e numerosi intellettuali e scienziati sarebbero stati pronti a sottoscrivere le sue parole. Nell'articolo di Poe si trovano due osservazioni che accompagnano i discorsi sulla fotografia almeno lungo tutto l'Ottocento: l'importanza della luce come vera e propria autrice dell'immagine fotografica (con l'illimitato campo di associazioni metaforiche e di connotazioni ideologiche connesso a una parola come *luce*), e l'insistenza sulla «verità assoluta», sulla «verità stessa nell'eccellenza della sua perfezione», propria della fotografia. Poe non fu certo il solo a esprimere il più vivo entusiasmo per la «miracolosa» somiglianza dell'immagine dagherrotipata all'oggetto reale posto davanti all'obiettivo, una somiglianza inspiegabile, perfetta (e inquietante) proprio perché garantita dalla natura stessa. Daguerre non aveva fatto altro che scoprire una legge della natura. Una volta creato, l'apparecchio per la dagherrotipia sembrava postulare l'apporto umano solo per quanto riguardava i procedimenti più meccanici legati alla preparazione delle lastre; l'evento che dava origine all'immagine appariva come un evento naturale e dunque magico, ma si trattava di una magia paradossalmente democratica, alla portata di tutti. Il mito dell'obiettività della fotografia era condiviso da apologeti e detrattori. Daguerre è, secondo Charles Baudelaire (*Salon del 1859*, 1859), il «messia» del filisteo, il cui credo estetico viene parafrasato dallo stesso Baudelaire nelle parole: «Credo che l'arte sia e non possa essere se non la riproduzione fedele della natura». Grazie alla fotografia «la società immonda» può riversarsi, «come un solo Narciso, a contemplare la propria volgare immagine sulla lastra». La fotografia garantirebbe un'«assoluta esattezza materiale» e può essere per questo utile in molti campi extrartistici; se applicata alle arti, non fa che esasperarne il processo di decadenza, parallelo all'avvento della società di massa. Anche a causa della fotografia, l'arte muore prosternandosi «davanti alla realtà esteriore». Mentre incoraggia il più ottuso narcisismo, la fo-

tografia non può per Baudelaire andare oltre la superficie del reale: non ha nulla a che vedere né con il pensiero né con l'arte, se è vero che l'artista rappresenta «quello che sogna» e non «quello che vede». Già nel 1851 tuttavia Nathaniel Hawthorne si era spinto oltre le opposte opzioni dell'apologia e del rifiuto. Il protagonista de *La casa dei sette abbaini* (1851), un giovane dagherrotipista, odia il passato, crede con qualche ingenuità nel progresso ed è vissuto in un falansterio di fourieristi. Afferma di lavorare con la luce del sole che fissa sulle sue lastre non solo la verità esteriore ma anche «il lato segreto» delle persone catturate dall'obiettivo. Soffocata dal peso di un'antica, inespiabile colpa, la casa dei Pyncheon, in cui il dagherrotipista vive come ospite, sembra viceversa refrattaria alla luce e alla vita. Ma questa divisione dei campi semantici è tutt'altro che impenetrabile. Tutto nell'antico maniero riporta ai misteri dell'ottica: un quadro che sembra sottoposto dal tempo agli stessi procedimenti chimici di un negativo, uno specchio che trattiene le immagini, una grande finestra ad arco che sembra presagire l'invenzione della pellicola cinematografica; la stessa casa Pyncheon finisce per funzionare come una gigantesca camera oscura. D'altra parte, il fotografo positivista pratica il mesmerismo, un sapere cioè vicino alla magia, ed è comunque assai più radicato di quanto non appaia in quel passato da cui vorrebbe liberarsi. Hawthorne analizza con una determinazione forse ineguagliata le inesauribili ambiguità della fotografia: la democratica, progressista verità della fotografia (una verità che postula la luce, ma anche la camera *oscura*, si noti) non basta a salvare dall'ombra che il passato e la colpa gettano sul presente.

3. I personaggi di *Giuda l'oscuro* (1895), l'ultimo romanzo di Thomas Hardy, si imbattono con strana frequenza in fotografie e spesso si scambiano ritratti fotografici. L'autore dirige con sottile consapevolezza la circolazione delle fotografie all'interno del testo. Se Sue Bridehead, intellettuale, nevroticamente lontana dal proprio esile corpo, più volte definita «fantasma» dal narratore, è riprodotta in numerosi ritratti (alcuni stampati dallo stesso negativo), di Arabella Donn, emblema di una sessualità soffocante, non esistono foto; Sue venera il ritratto fotografico di Giuda, Arabella lascia viceversa che la copia in suo possesso finisca in un polveroso negozio di rigattiere. Hardy sembra considerare il ritratto fotografico come un'icona dotata di un'aura peculiare, mentre il lettore deve fare i conti con un bizzarro paradosso: il negativo fotografico riproduce agevolmente un «fantasma» come Sue, mentre non riesce a catturare l'immagine di una donna che coincide quasi senza residui con la propria greve fisicità. Henry James tematizza esplicitamente lo strano rapporto tra fantasmi e fotografia, su cui tornerà a soffermarsi un secolo dopo Roland Barthes nel suo saggio dal titolo *La camera chiara* (1980). I tre personaggi del racconto *Gli amici degli amici* (1896) sono chiusi all'interno di una rigida, cristallina struttura triadica. La narratrice conosce un uomo e una donna che, pur non essendosi mai visti tra loro, hanno in comune un'esperienza soprannaturale e un'idiosincrasia: entrambi rifiutano di farsi fotografare e, a entrambi, è apparso il fantasma di un genitore (il padre per lei, la madre per lui) in punto di morte. I due amici della narratrice continuano inspiegabilmente a evitarsi, fino a un'apparizione *post mortem* della donna in casa dell'uomo. Unico punto di contatto visivo non soprannaturale tra i due, la foto che la narratrice è riuscita a strappare all'uomo pochi giorni prima di un matrimonio che non avrà luogo. La fantasmatica realtà del racconto di James diventa visibile solo attraverso lo spettrale bianco e nero di una

riproduzione fotografica. Le fotografie svolgono funzioni diverse in parecchi racconti di Luigi **Pirandello**, ma forse in nessuno come nella novella *Con altri occhi* (1901), Pirandello ha saputo rappresentare la «strana costernazione» che prova chi contempla un ritratto fotografico. La protagonista s'imbatte in un primo piano della donna che aveva precedentemente sposato colui che ora è suo marito: la donna ritratta nella foto si era suicidata dopo essere stata sorpresa dal marito in flagrante adulterio. Gli sguardi della donna fotografata e di colei che guarda la foto si fondono lentamente, e grazie a questa identificazione, un'impossibile confusione di incompatibili punti di vista, la seconda moglie riesce a capire se stessa e il «vuoto» in cui il marito l'ha segregata.

4. Nel corso del Novecento, la proliferazione delle immagini fotografiche, a cominciare da quelle stampate sui giornali, saturano ormai quasi su scala planetaria il campo visivo. Gli scrittori (con qualche eccezione) si allontanano gradualmente da posizioni estreme, e forse semplicistiche, nei confronti della fotografia, per approfondire soprattutto il rapporto che sembra legare l'immagine fotografata al simulacro, agli spettri, ai fantasmi delle allucinazioni e della memoria. Il mito dell'obiettività della fotografia tramonta rapidamente. Nei testi di Julio **Cortázar** e di Michel **Tournier** la fotografia svolge un ruolo di primaria importanza. I più significativi tra i racconti di Julio Cortázar in cui il mistero della riproduzione fotografica occupa per intero la scena, *Le bave del diavolo* (1959, a questo racconto si ispirò Michelangelo **Antonioni** per *Blow-up* che uscì nel 1966) e *I passi sulle impronte* (1974), hanno in comune l'idea centrale: attraverso l'ingrandimento esasperato di un particolare o semplicemente contemplando una foto ingiallita e sfuocata, affiora lentamente una verità non percepibile all'occhio naturale (una verità perturbante, che ferisce il narcisismo dell'osservatore, in modo del tutto opposto a quanto pensava **Baudelaire**). Il lento e faticoso processo di decifrazione dell'immagine ricorda molto da vicino l'avvicinamento a una rappresentazione particolarmente densa di sovradeterminazioni inconscie durante il dialogo psicoanalitico. «Soltanto attraverso la fotografia», aveva scritto nel 1931 Walter **Benjamin** nella sua *Piccola storia della fotografia*, si scopre «questo inconscio ottico, come, attraverso la psicoanalisi, l'inconscio istintivo». Michel Tournier torna ossessivamente alla fotografia dal suo secondo, splendido romanzo, *Il re degli ontani* (1970), sino ai suoi testi più recenti. Nel *Re degli ontani* il romanziere filosofo, persuaso come il protagonista che «tutto è segno», s'interroga appunto sul rapporto che connette e oppone l'immaterialità del segno alla materialità del reale a cui il segno rimanda. Il protagonista Abel Tiffauges, che si autodefinisce un orco, ama fotografare bambini. La foto è il suo modo di possedere i fanciulli, visto che «se i bei paesaggi si potessero mangiare, verrebbero fotografati meno spesso». Ma uno stupro subito da una bambina amica del protagonista e in seguito l'avvento del nazismo segnalano nel modo più tragico quanta distanza esista tra l'attività simbolica e la ferocia letterale. Deportato in Germania, Tiffauges si accorge ben presto che quanto vedeva «era sprovvisto di qualsiasi aura simbolica e apparteneva al più puro orrore». La fotografia salva per la sua essenziale metaforicità, per la sua immateriale leggerezza. «Fotografare qualcuno è», come vuole Susan **Sontag** (*Sulla fotografia*, 1977), «un omicidio sublimato»: non si tratta dunque di un omicidio reale. Per dirla con lo stesso Abel Tiffauges: «la fotografia promuove il reale al livello del sogno». In *Notturmo indiano* (1984) e ne *Il filo dell'orizzonte* (1986), due romanzi brevi

di Antonio **Tabucchi**, i protagonisti sono alla ricerca di misteriosi personaggi, di cui non si sa quasi nulla (in *Notturmo indiano* non è neppure possibile accertare l'esistenza del personaggio oggetto della ricerca). Le foto sono numerose e al centro del racconto, ma sono foto illeggibili e fuorvianti, perché «sbiadite» e soprattutto errate nell'inquadratura: ciò che importa è sempre fuori campo, poco oltre il bordo del negativo. La fotografia, così come il racconto classico, perde in Tabucchi la sua capacità di cogliere l'essenziale e diventa nello stesso tempo indecifrabile, perché «chiude il visibile in un rettangolo», mentre «il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa». La morte del romanzo come racconto consequenziale lascia dietro di sé «un pezzo qua e uno là», cioè delle fotografie non più componibili in sequenza ma, come ripete una fotografa in *Notturmo indiano*, è necessario diffidare dei *morceaux choisis*: non solo non colgono la verità ma assai facilmente mentono. La fotografia è secondo il narratore di *Estinzione* (1986), l'ultimo romanzo di Thomas **Bernhard**, «la più grande sciagura del ventesimo secolo», un'«arte diabolica», ma «forse persino una grande arte». Nel corso di una lunghissima contemplazione di tre foto di famiglia (scattate dallo stesso narratore), messe in sequenze diverse, come tessere di un domino, i fotografati scatenano nel narratore un inarrestabile flusso di memorie. Impossibile trarre univoche conclusioni dalla voce monologante saturata di odio che sta dietro a ogni parola di questo capolavoro. Se talora sembra che la foto possa rivelare qualcosa di essenziale solo se scattata all'insaputa del fotografato, in altre occasioni è viceversa la foto in posa la più adatta a rappresentare la tronfia e cupa vacuità dei nobili genitori austriaci del narratore. In ogni caso, la «Contingenza suprema, spenta e come ottusa» dell'immagine fotografica, per usare una definizione di Roland **Barthes** (*La camera chiara*, 1980), meglio di qualunque altro mezzo espressivo può ritrarre il mondo contemporaneo, considerato da Bernhard un mondo di anime morte che ci osservano dalle foto con «facce beffarde, nel loro spaventoso irrigidimento fotografico».

■ OPERE CITATE: Antonioni, M., *Blow-up*, cinema (1966); Barthes, R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (*La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980); Baudelaire, C., *Salon del 1859* (*Salon de 1859*, 1859); Benjamin, W., *Piccola storia della fotografia* (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931); Bernhard, T., *Estinzione. Uno sfacelo* (*Auslöschung. Ein Zerfall*, 1986); Cortázar, J., *I passi sulle impronte* (*Los pasos en las huellas*, 1974); Cortázar, J., *Le bave del diavolo* (*Las babas del diablo*, 1959); Hardy, T., *Giuda l'oscuro* (*Jude the Obscure*, 1895); Hawthorne, N., *La casa dei sette abbaini* (*The House of the Seven Gables*, 1851); James, H., *Gli amici degli amici* (*The Way it Came*, 1896); Pirandello, L., *Con altri occhi* (1901) in *Novelle per un anno* (1922); Poe, E.A., *Il dagherrotipo* (*The Daguerreotype*, 1840); Sontag, S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (*On Photography*, 1977); Tabucchi, A., *Il filo dell'orizzonte* (1986); Tabucchi, A., *Notturmo indiano* (1984); Tournier, M., *Il re degli ontani* (*Le Roi des aulnes*, 1970).

■ ALTRE OPERE: Antonioni, M., *Professione reporter*, cinema (1974); Auster, P. - Wang, W., *Blue in the Face*, cinema (1995); Auster, P. - Wang, W., *Smoke*, cinema (1995); Auster, P., *Il racconto di Natale di Auggie Wren* (*Auggie Wren Christmas Story*, 1990); Bachmann, I., *Tre sentieri per il lago* (*Simultan Neue Erzählungen*, 1972); Barbey d'Aurevilly, J.-A., *Les Ridicules du temps* (1883); Bergman, I., *Persona*, cinema (1966); Böll, H., *Foto di gruppo con signora* (*Gruppenbild mit Dame*, 1971); Breton A., *L'amour fou* (1937); Breton, A., *Nadja* (1928); Brooker, A., *Famiglia e amici* (*Family and Friends*, 1985); Calvino, I., *L'avventura di un fotografo* (1955) in *Gli amori difficili* (1958); Carroll, L., *Fotografie straordinarie* (1855); Carroll, L., *La giornata libera di un fotografo* (1860); Carter, A., *La bottega dei giocattoli* (*The Magic Toyshop*, 1967); Carter, A., *Love*

(1971); Carter, A., *The Infernal Desire Machines of Doctor Hofmann* (1972); Celati, G., *Quattro novelle sulle apparenze* (1987); Celati, G., *Verso la foce* (1989); Cendrars, B., *Bourlinguer* (1948); Cendrars, B., *Kodak* (poi *Documentaires*), *Fotografie verbali* (*Photographie verbales*, 1924); Cendrars, B., *La Banlieu di Parigi* (*La Banlieu de Paris*, 1949); Cortázar, C., *Apocalisse di Solentiname* (*Apocalipsis de Solentiname*, 1977); Cortázar, C., *Diario per un racconto* (*Diario para un cuento*, 1983); Flaiano, E., *Le fotografie* (1979); Ghirri, L. - Celati, G., *Il profilo delle nuvole* (1989); Gozzano, G., *L'amica di nonna Speranza in La via del rifugio* (1907); Grass, G., *Gatto e topo* (*Katz und Maus*, 1961); Ionesco, E., *La foto del colonnello* (1962); Mann, T., *La montagna incantata* (*Der Zauberberg*, 1924); Márquez, G.G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Maurensing, P., *L'ombra e la meridiana* (1998); McEwan, I., *Cani neri* (*Black Dogs*, 1993); McEwan, I., *Cortesie per gli ospiti* (*The Comfort of Strangers*, 1981); Modiano, P., *Boulevard de ceinture* (1972); Modiano, P., *Domeniche d'agosto* (*Dimanches d'août*, 1986); Modiano, P., *Via delle Botteghe oscure* (*Rue des Boutiques obscures*, 1978); Nabokov, V., *Invito a una decapitazione* (*Invitation to a Beheading*, 1959); Ondaatje, M., *Nella pelle del leone* (1987); Pirandello, L., *L'altro figlio* (1905); Pirandello, L., *La buon'anima* (1904); Pirandello, L., *La maestrina Boccarmé* (1900); Pirandello, L., *Musica vecchia* (1910); Pirandello, L., *Pena di vivere così* (1920); Pirandello, L., *Una giornata* (1935); Pirandello, L., *Volare* (1907); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Roche, D., *Conversazioni con il tempo* (*Conversations avec le temps*, 1985); Roche, D., *La scomparsa delle lucciole - Riflessioni sulla fotografia* (*La Disparition des lucioles Réflexions sur l'acte photographique*, 1982); Roche, D., *Fotolalie* (*Photolalies. Doubles, doublets et redoublés*, 1988); Svevo, I., *Senilità* (1898); Tabucchi, A., *Sostiene Perera* (1994); Tanizaki, J., *La chiave* (1956); Tournier, M., *Il gallo cedrone* (*Le coq de bruyère*, 1978); Tournier, M., *La goccia d'oro* (*La goutte d'or*, 1986); Vittorini, E., *Conversazione in Sicilia* (1941).

■ BIBLIOGRAFIA: Armstrong, N., *Fiction in the Age of Photography*, Cambridge Mss. 1999; «L'Asino d'oro», n. 9, anno V, maggio 1994 (numero monografico su *Letteratura e fotografia*); Aragon, L., *John Heartfield e la bellezza rivoluzionaria* (1935), in Mormorio, D. (a c. di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma 1988; Baqué, D., *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Paris 1993; Barthes, R., *Il messaggio fotografico* (1961), in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, Torino 1985; Barthes, R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Torino 1980; Benjamin, W., *Daguerre e i panorami* (1930-1940), in Id., *Angelus novus*, Torino 1962; Benjamin, W., *Gisèle Freund. La photographie en France au dix-neuvième siècle*, 1938; Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Torino 1966; Benjamin, W., *Piccola storia della fotografia* (1931), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966; Brancati, V., *Il momento fotografico*, 1937, in Id., *Opere*, vol. I, Milano 1987; Buisine, A., *A Dispossessed Text. The Writings and Photography of Michel Tournier*, «Substance», 18, 1989, pp. 25-34; Ceserani, R., *La maschera della Medusa*, «Belfagor», 1986, pp. 605-620; Cortázar, J., *Alcuni aspetti del racconto* (1963), in Id., *I racconti*, Torino 1994; De Martin, S. (a c. di), *Il racconto del nostro presente*, Firenze, 1989; De Romanis, R., *Visione pittorica e spettri fotografici in Henry James*, in Streiff Moretti, M. (a c. di), *Il senso del non-senso. Scritti in onore di Lynn Salkin Sbiroli*, Napoli 1994; Deleuze, G., *L'image-temps*, Paris 1985; Dubois, Ph., *L'acte photographique*, Paris 1990; Durand, R., *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris 1990; Freund, G., *Fotografia e società* (1974), Torino 1976; Fry, R. - Woolf, V., *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*, London 1926; Grojnowski, D., *Poésie et photographie: Kodak* (1924), «Cahiers Blaise Cendrars», n. 3, 1989; Jamews, H., *Le prefazioni* (1907), Roma 1986; Keim, J.-A., *Breve storia della fotografia* (1970), Torino 1976; Koppen, E., *Literatur und Photographie*, Stuttgart 1987; Krauss, R., *Teoria e storia della fotografia* (1990), Milano 1996; Lambrechts, E. - Salu, L., *Photography and Literature. An International Bibliography of Monographs*, London 1992; Macchia, G., *Il fotografo di Baudelaire*, in Id., *Baudelaire*, Milano 1975; Mormorio, D. (a c. di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma 1988; Ondaatje, M., *The Silent*

partner. Photography in Fiction, «photo communiqué», 1987, pp. 36-40; Praz, M., *Pittura di ritratto e fotografia*, in Id., *Perseo e la Medusa*, Milano 1979; Ray, M., *Autoritratto* (1963), 1998; Savinio, A., *Fasti e nefasti della fotografia*, in Id., *Torre di guardia*, Palermo 1977; Schwarz, H., *Arte e fotografia. Precursori e influenze* (1985), Torino 1992; Sciascia, L., *Verismo e fotografia*, in Id., *Cruciverba*, Torino 1983; Sontag, S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), Torino 1978; Tournier, M., *Il vento Paraclete* (1977), Milano 1992; Tournier, M., *Immagini, paesaggi e altre piccole prose* (1987), Milano 1990; Valéry, P., *Discorso per il centenario della nascita della fotografia* (1939), in Mormorio, D. (a c. di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma 1988; Vittorini, E., *Sulle fotografie di Conversazione in Sicilia*, «Cinema Nuovo», aprile 1954; Warehime, M., *Writing the Limits of Representation. Balzac, Zola and Tournier on Art and Photography*, «Substance», 18, 1987, pp. 51-57; Zola Massin, F.E., *Zola photographe*, Paris 1979.

■ VOCI AFFINI: Doppio, sosia; Fantasma, spettro; Luce/Buio; Morte; Ricordi; Visione. FERDINANDO AMIGONI

Fraintendimento, v. MALINTESO, FRAINTENDIMENTO.

Francia. 1. Il nome *Francia* venne attribuito nella tarda latinità al territorio occupato dai Franchi, popolo germanico che invase la Gallia romana tra il V e il VI secolo. Designò dapprima la regione a nord di Parigi, poi fu esteso con l'ampliarsi dei possedimenti dei Capetingi: da quell'Hugues Capet (Ugo Capeto) ricordato da **Dante** (*Purgatorio*, XX 40-96) per l'origine plebea e la bellicosa discendenza. *Francesi* (*Franceis*) sono detti i prodi cavalieri di Carlomagno nella gesta di Rolando di Roncisvalle, la *Chanson de Roland* (1080), che inaugura la «materia di Francia». L'influenza culturale della Francia traghettata dalla lingua si estenderà in Europa dal XII al XIX secolo, tanto da moltiplicare nella lingua italiana una serie di forme e suffissi, per lo più spregiativi, esprimenti tale processo di assimilazione in parte coatta: *franceseggiante*, *franceseggiare*, *francesemente*, *franceseria*, *francesismo*, *francesizzato*, *francioso*, *franciosamente*, *francioseria*, *francesume*...

2. La Francia tra la fine del XI e tutto il XII secolo, come sede di importante rinnovamento intellettuale che vede l'affermarsi di una cultura in lingua volgare romanza, in lingua *d'oc* e in lingua *d'oïl* fa da modello e da materia alla nascente letteratura europea: con la poesia trobadorica (**Guglielmo IX d'Aquitania**, **Sordello da Goito**); nel Nord con **Marie de France** e **Chrétien de Troyes**. In Germania, poeti come **Wolfram von Eschenbach**, **Gottfried von Strassburg** adattano i romanzi francesi dei cicli carolingio e della Tavola Rotonda; mentre i Minnesänger, s'ispirano piuttosto alla poesia trobadorica. I romanzi francesi avviavano la tradizione del romanzo epico-cavalleresco: in Italia, cantari (franco-veneti, toscani), prosa di romanzi, e nel Quattro-Cinquecento poemi cavallereschi, con progressiva trasformazione del genere (**Pulci**, **Boiardo**, **Ariosto** e **Tasso**); fino alla dissoluzione del modello con il *Don Chisciotte* (1605-15) di **Cervantes**; e alla trasposizione di personaggi e trame nei romanzi sette-ottocenteschi, con il romanzo storico alla **Hugo** (*Notre-Dame de Paris*, 1831), **M. D'Azeglio** (*Ettore Fieramosca*, 1833); il romanzo «de cape et d'épée» di **Dumas** (*I tre moschettieri*, 1844, e seguito) e **Gautier** (*Il Capitano Fracassa*, 1863); fino alle riscritture parodiche di **Calvino** (*Il cavaliere inesistente*, 1959; *Il castello dei destini incrociati*, 1973). In questa produzione romanzesca la Francia figura come quadro storico-politico, come modello etico-estetico, come luogo di situazioni romanzesche e sentimentali, ma sempre mediante un duplice e contraddittorio processo di assimilazione e messa a distanza. Anche se per **Boccaccio** la Francia scoperta alla corte angioina e nei racconti dei mercanti rimane una

fonte inesauribile di trame narrative, di luoghi favolosi e reali, di personaggi storici o leggendari (*Fiore e Biancofiore*, sec. XII) nel *Filocolo* (1336-39) e nel *Decameron* (1349 e il 1353) (Ser Ciappelletto, Abate di Cluny, Conte d'Anguersa, Carlo d'Angiò, Borgogna, Parigi, fiere etc.) nel *Corbaccio* (1366), egli attribuirà alla lettura dei romanzi francesi la malvagità della vedova. Anche **Chaucer** tenderà, con i *Racconti di Canterbury* (1387-1400), ad emanciparsi dal modello francese, conosciuto nel corso della Guerra dei Cent'anni e attraverso la traduzione del *Romanzo della Rosa* (1225-80).

3. È proprio nei secoli in cui la Francia compare legata al tema della guerra nella letteratura nazionale ed europea, che si fissa durevolmente, tanto nell'immaginario popolare che nella letteratura di corte, l'immagine della «*douce France*»: con **Charles d'Orléans**, prigioniero degli Inglesi durante la Guerra dei Cent'anni (1337-1453), e fino alle canzoni patriottiche di J. **Baker** o di C. **Trenet**. J. **du Bellay**, animoso difensore della cultura e della lingua francese, contrappone alla Roma papale la rimpianta «*douceur angevine*» e celebra la «*France, mère des arts, des armes et des lois*», dando alla Pleiade il suo manifesto (*Défense et illustration de la langue française*, 1549), che inaugura una poesia ufficiale destinata a dominare indiscussa e assoluta quanto la monarchia francese, fino alla Rivoluzione. **Ronsard**, da umanista e poeta della corte di Henri II, inizia una epopea, la *Franciade* (1572), basata su leggende, romanzi ed enciclopedie medievali, per celebrare l'origine troiana della Francia: Francion, figlio di Ettore, in fuga da Troia, attraversa l'Ungheria e la Franconia (a cui dà il nome), giunge in Gallia ribattezzata *Francia* e le dà come capitale Parigi (*Paris*, dal nome dell'infuasto zio). Il tentativo di **Voltaire** di dare una epopea nazionale alla Francia (*La Henriade*, 1728) non riscuoterà successo. Invece l'impresa dissacrante e parodica di un **Rabelais** (*Gargantua e Pantagruelle*, 1532-64) o quella accusatoria dell'ugonotto Agrippa d'Aubigné (*Les Tragiques*, 1616) – ricordato in esergo a *La bufera e altro* (1956) da **Montale** – costituiscono, forse, le vere epopee della tradizione francese. La Francia del Cinquecento è quella delle guerre portate in Italia dai re Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I, con un esercito, secondo **Machiavelli**, concorde con Cesare, di una forza impetuosa nell'assalto e di una debolezza fatale nella durata (*Ritratto delle cose di Francia*, 1511), il che non gli vieta di ammirare la politica unitaria della monarchia francese; una nazione, secondo **Guicciardini**, guidata da un re (Carlo VIII) «barbaro e altiero» (*Storie fiorentine*, cap. XII, 1508-11), che, per il suo furore e la sua ferocia, commetteva saccheggi, eccidi, «con nuovi e sanguinosi modi di guerreggiare» (*Storia d'Italia*, I, cap. 8, 1540). Torquato **Tasso**, pur stimando, nel viaggio in Francia (*Lettera dalla Francia*, 1581), le bellezze naturali, l'opulenza e la ricchezza artistica e l'ordine istituzionale, desumeva dal confronto con l'Italia la superiore varietà e bellezza dei paesaggi e dei monumenti italiani.

4. L'immagine che **Montaigne** dà della Francia, nei suoi *Saggi* (Lib. I e II, 1580), inaugura un metodo di osservazione della realtà arricchitosi con l'esperienza dei viaggi in Europa (*Diario di viaggio*, 1580-81), e quindi improntato al dubbio e al relativismo. La Francia del Seicento, con il suo Classicismo, è anche quella della critica dei costumi e della satira sociale con **Molière** e **Saint-Simon**; del rifiuto dell'assolutismo, dei privilegi dovuti alla nascita e alla ricchezza, dell'indignazione contro le guerre e le torture, con **La Bruyère** che diceva «Je veux être peuple», e apriva con i *Caratteri* (1688) la strada al **Montesquieu** delle *Lettere persiane* (1721). Una società, quella

dei Lumi, presente nell'abbondante produzione memorialistica: da **Gozzi**, a **Goldoni**, a **Da Ponte**, a **Casanova**, tutti veneziani e compenetrati di cultura francese. Mentre **Foscolo**, con *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), dà la misura della frustrazione di una generazione per il tradimento dei «Francesi liberatori». La Francia continua, tuttavia, a figurare tra le mete e i bersagli prediletti dei viaggiatori, dal tono umoristico e benevolo de *Il viaggio sentimentale* (1812-1813) di **Sterne-Foscolo**, all'insoddisfazione di **Goethe** (*Campagna in Francia*, 1792) coinvolto nelle guerre della Rivoluzione, alle note entusiastiche di **Forster** (*Vedute del Basso Reno* 1791-92), e di due osservatori della Francia post-rivoluzionaria, M.L. **Börne** (*Lettere da Parigi*, 1832-34) e **Heine** (*Germania, fiaba invernale*, 1844; *Lo Stato della Francia*, 1833).

5. Lo spartiacque è infatti la rivoluzione francese, che scatena l'odio reazionario di un **Monti** (*Bassvilliana*, 1793) o di un **Alfieri** il quale, dopo il suo *Parigi sbastigliato* (1789), cede al livore antifrancese con il *Misogallo* (1793). **Leopardi** legge il libro di una osservatrice curiosa e appassionata sostenitrice della Rivoluzione, Lady **Morgan** (*La Francia*, 1816), e ne ricava un'abbondante messe di notizie sulla Francia, che diventa la pietra di paragone per valutare i concetti di progresso, di ragione, di felicità (*Zibaldone*, 1817-32). Madame de **Staël**, e in particolare *Corinne* (1807), fornisce al poeta un' apprezzata fonte. La Francia napoleonica ammirata e combattuta da **Foscolo** a **Stendhal**, da **Chateaubriand** a **Tolstoj**, lascia il posto alla mediocre Francia di Luigi-Filippo, borghese e ottusa: una viaggiatrice e giornalista americana, M. **Fuller**, delusa dalla intelligenzia francese, nonostante la simpatia provata per George **Sand**, come donna e osservatrice del mondo rurale francese, contrapporrà – nei suoi articoli al «New York Tribune» (1847-1849) – al conservatorismo benpensante della Restaurazione, l'altezza e la generosità di propositi della mazziniana Repubblica romana. **Hugo** innalza contro «*Napoléon le petit*» (Napoleone III) l'epopea del primo impero ingigantita dalla *Leggenda dei secoli* (1859-1883) e i miti eroici nazionali: questi saranno raccolti in Italia da un **Manzoni** avverso alla Rivoluzione in nome del moralismo giuridico (*La Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione Italiana del 1859. Osservazioni comparative*, 1860), e invece cattolicamente pietoso nei confronti del grande vinto (*Il cinque maggio*, 1821) e da **Carducci**. Il Romanticismo francese definisce ed esporta alcuni tipi: il poeta, l'artista incompreso dal **René** (1802) di Chateaubriand, al *Rolla* (1833) di **Musset**, al *Nerval delle Figlie del fuoco* (1854), antesignani dei *poètes maudits*. Tipico l'intreccio del romanzo di **Tommaseo**, *Fede e bellezza* (1852) ispirato a **Sainte-Beuve**, e ambientato in Francia, che mette in scena una donna sedotta e abbandonata e un giovane scrittore italiano caduto nel peccato.

6. La Francia del Secondo Impero e della Terza Repubblica è quella descritta nei romanzi di **Balzac**, **Flaubert**, **Zola**, **Proust**, **Romain Rolland**, dalle novelle di **Maupassant**: quella dell'ascesa di una cinica e prepotente borghesia d'affari, simboleggiata da dinastie come quella dei Rougon-Maquart, quella dell'*Argent*, ma anche quella dell'industrializzazione disumana con lo sfruttamento del proletariato nelle miniere (*Germinal*, 1885), quella della Commune (1871), quella dell'antisemitismo dell'*affaire Dreyfus* (Zola, *J'accuse*, 1898) e dell'interventismo nel primo conflitto mondiale, quella dominata dalle contraddizioni di un **Péguy**, ateo e cattolico, socialista e patriota, ossessionata dalla figura di Giovanna d'Arco, figura mitica per il poeta-viaggiatore di origine svizzera B. **Cendrars** (*La prosa del transiberiano e della piccola Gio-*

vanna di Francia, 1913), presente ancora nella poesia di un Yvan Goll (*La grande miseria della Francia*, 1916). L'autoritratto della Francia di questi anni tende a identificare la nazione nel suo ceto intellettuale, che appare peraltro diviso fra sostenitori di un impegno politico-sociale dello scrittore (a partire dagli slanci rivoluzionari di Lamartine – *Ode sulle rivoluzioni*, 1831 – e dalla democrazia cristiana di Lamennais, corrispondente di Mazzini, sino alla esplicita discesa in campo di Zola, seguita nel Novecento dal nazionalismo torbido di Barrès, ma anche dalla scelta di campo internazionalista di Malraux, e culminante nella teorizzazione dell'*engagement* da parte di J.P. Sartre) e difensori di una sostanziale autonomia della sfera artistica, rappresentati al più alto livello teorico dal Benda del *Tradimento dei chierici* (1927), ma entro le cui fila trovano posto, con diverse motivazioni a volte pretestuose e contraddittorie, rappresentanti della cultura cattolica come i Bernanos, Claudel, Mauriac, gli «immoralisti» Gide e Montherlant, l'avanguardia un po' salottiera di Cocteau.

7. L'immagine della Francia «del secolo breve», il suo peso culturale, la sua presenza nella letteratura nazionale ed europea, si confondono con quelli di Parigi «capitale della modernità» (v. PARIGI). Infatti, la Francia della *Libération* è nelle parole di De Gaulle, prima di tutto Parigi: «Paris libéré, Paris libéré par lui-même». Solo da lontano, dalle sue colonie largamente coinvolte nel primo e secondo conflitti mondiali, ed esplose nei processi di liberazione culminanti nella guerra d'Algeria, la Francia è ancora vista nella sua interezza, e le voci della letteratura postcoloniale demistificano il suo ruolo di portavoce della democrazia moderna, denunciandone non solo l'imperialismo corruttore (ad esempio Mongo Beti, *Troppe sole uccide l'amore*, 1999) ma anche la sostanziale dimenticanza in cui le colonie sono abbandonate, come ricorda amaramente il poeta senegalese L. Sedar Senghor, *Pregghiera di pace* (1945).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, ca. 1080); *Fiore e Biancofiore* (*Floire et Blancheflor*, sec. XII).

Alfieri, V., *Misogallo* (1793); Alfieri, V., *Parigi sbastigliato* (1789); Aubigné, T.A. d', *Le tragiche* (*Les Tragiques*, 1616); Benda, J., *Il tradimento dei chierici* (*La Trahison des clercs*, 1927); Boccaccio, G., *Corbaccio* (1366); Boccaccio, G., *Decamerone* (1349-1353); Boccaccio, G., *Filocolo* (1336-39); Börne, M.L., *Lettere da Parigi* (*Briefe aus Paris*, 1832-34); Calvino, I., *Il castello dei destini incrociati* (1973); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1959); Cendrars, B., *La prosa del transiberiano e della piccola Giovanna di Francia* (*La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Chateaubriand, F.R. de, *René* (1802); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1387-1400); D'Azeglio, M., *Ettore Fieramosca* (1833); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Du Bellay, J., *Difesa e illustrazione della lingua francese* (*Défense et illustration de la langue française*, 1549); Dumas, A., *I tre moschettieri* (*Les trois mousquetaires*, 1844); Forster, G., *Vedute del Basso Reno* (*Ansichten vom Niederrhein*, 1791-92); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798, 1802, 1817); Fuller, M., Articoli per il «New York Tribune» (1847-1849); Gautier, T., *Il capitano Fracassa* (*Le Capitaine Fracasse*, 1863); Goethe, J.W., *Campagna in Francia* (*Kampagne in Frankreich*, 1792); Goll, Y., *La grande miseria della Francia* (*La grande misère de la France*, 1916); Guicciardini, F., *Storia d'Italia* (1540); Guicciardini, F., *Storie fiorentine* (1508-11); Heine, H., *Germania. Una fiaba invernale* (*Deutschland. Ein Wintermärchen*, 1844); Heine, H., *Lo Stato della Francia* (*Französische Zustände*, 1833, 1854); Hugo, V., *La leggenda dei secoli* (*La Légende des Siècles*, 1859-1883); Hugo, V., *Nostra Signora di Parigi* (*Notre-Dame de Paris*, 1831); La Bruyère, J. de, *I caratteri di Teofrasto, tradotti dal greco con i caratteri o costumi*

di questo secolo (*Les caractères de Théophraste. Traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*, 1688); Lamartine, A. de, *Ode sulle rivoluzioni* (*Ode sur les révolutions*, 1831); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-1832); Lorris, G. de - Meung, J. de, *Romanzo della Rosa* (*Roman de la Rose*, 1225-1280); Machiavelli, N., *Ritratto delle cose di Francia* (1511); Manzoni, A., *Il cinque maggio* (1821); Manzoni, A., *La Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione Italiana del 1859. Osservazioni comparative* (1860); Mongo Beti, *Troppe sole uccide l'amore* (*Trop de soleil tue l'amour*, 1999); Montaigne, M. de, *Diario di viaggio* (*Journal de voyage*, 1580-81); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1580-92); Montale, E., *La bufera e altro* (1956); Montesquieu, C.L. de, *Lettere persiane* (*Lettres persanes*, 1721); Monti, V., *Bassvilliana* (1793); Morgan, Lady, *La Francia* (*La France*, 1816); Musset, A. de, *Rolla* (1833); Nerval, G. de, *Le figlie del fuoco* (*Filles du feu*, 1854); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Ronsard, P. de, *La Franciade* (1572); Senghor, L. S., *Pregghiera di pace* (*Prière de paix*, 1945); Staël, Madame de, *Corinna o l'Italia* (*Corinne ou l'Italie*, 1807); Sterne, L., *Viaggio sentimentale* (*Sentimental Journey*, 1767); Tasso, T., *Lettera dalla Francia* (1581); Tommaseo, N., *Fede e bellezza* (1852); Voltaire, *La Henriade* (1728); Zola, E., *Io accuso* (*J'accuse*, 1898); Zola, E., *Germinal* (1885); Zola, E., *I Rougon-Macquart* (*Les Rougon-Macquart*, 1870-1893).

■ BIBLIOGRAFIA: Curtius, E., *L'immagine della Francia* (1919), in *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*, Berna 1952; Cook, M.C., *Fictionnal France. Social Reality in the French Novel* (1775-1800), Providence-Oxford, Berg, 1993; Edighoffer, R., *La libertà guide nos pas: l'image de la France dans le théâtre autrichien après 1945*, Mont Saint-Aignan, 1988; Fiedman, B.R., *Fabricating History: English Writers on the French Revolution*, Princeton, 1988; Fussell, E.S., *The French Side of Henry James*, Columbia University Press, 1990; Hartley, D.J., *Patriotism in the Work of Joachim du Bellay: a Study in the Relationship between the Poet and France*, Lampeter, Mellen Press, 1993; Kirk, A.M., *The Mirror of Confusion: the Representation of French History in English Renaissance Drama*, Garland Pub., 1996; Serban, N., *Leopardi et la France*, Paris, Champion, 1913.

■ VOCI AFFINI: Cavaliere; Crociate; Medioevo; Onore; Parigi; Patria; Rivoluzione; Torneo. CLAUDE CAZALÉ BÉRARD

Frate, monaco. 1. *Frate* (ingl. *friar*, fr. *frère*, sp. *fray*, ted. *Klosterbruder*, e cioè, alla lettera, fratello di chiostro) indica, a partire dall'ovvio etimo lat. *frater* (fratello), l'ideale fratellanza della comunità cristiana delle origini (gr. *fratria*; frati o suore, ovvero fratelli e sorelle in Cristo, per i quali l'accettazione del voto di povertà e la rinuncia «a Mammona» e al mondo per seguire la *imitatio Christi*, sancisce una forma di assoluta libertà nell'idea guida di carità. Così frate è colui che appartiene a uno dei quattro ordini mendicanti medievali (Francescani, Domenicani, Carmelitani, Agostiniani). Frate indica altresì, in alternativa al termine *monaco*, (ingl. *monk*, fr. *moine*, sp. *monje*, port. *Monge*, ted. *Mönch*, dal gr. *monachos*, solitario), l'ideale della vita cristiana attiva, laddove gli ordini monacali sono quelli della vita contemplativa. Jean de Meung nel suo *Romanzo della rosa* (1225-1280; vv. 11379-11429) dibatte la *vexata quaestio* della povertà evangelica e della mendicizia. Per Jean de Meung il darsi volontariamente alla mendicizia è illecito; anche gli apostoli dovevano lavorare per guadagnarsi da vivere. Comunque, negli ordini mendicanti, e poveri, in realtà si fa anche troppo commercio della parola di Cristo. Meglio dunque chi non mendica, come i frati degli ordini più ricchi, come i monaci bianchi e neri, gli Ospedalieri e i Templari.

2. Non c'è bisogno di sottolineare l'importanza degli ordini religiosi e dei monasteri nella vita del medioevo. Nella grande varietà di professioni e di regole, dalla regola benedettina, *ora et labora*, a quella francescana, della più radicale povertà, alla più battagliera e ortodossa re-

gola domenicana, e fino alla regola militare vera e propria dei Templari (probabilmente stilata da San **Bernard de Clairvaux**) i conventi sono, a partire dai secoli bui del lungo declino dell'impero romano, i grandi centri di conservazione e trasmissione della cultura; se il monastero è, prima dell'invenzione della stampa, uno dei luoghi, anzi il luogo privilegiato per la fabbricazione del libro, ancora nel Duecento, nei conventi benedettini, francescani, domenicani si raccolgono le *memorabilia* in biblioteche assai ricche; capita così che i grandi luminari dell'epoca siano spesso frati: Roger **Bacon**, Alexandre **Hales**, **Bonaventura da Bagnoregio**, **Duns Scoto** (francescani), **Tommaso d'Aquino**, **Alberto Magno** (domenicani). È da notare come in realtà questa attività culturale sempre più intensa non rientrasse affatto nella visione dei padri fondatori. **Francesco d'Assisi**, per esempio, considera la cultura estranea all'ideale che egli propugna di universale fratellanza e di rifiuto del mondo, anche se san Domenico, allo stesso modo radicale nell'idea di rinuncia ai beni della terra per seguire Cristo, identifica nella cultura un'arma da usare nella lotta contro l'eresia catara (v. INQUISIZIONE). A **Dante**, nel Quarto cielo (*Paradiso*, X), appaiono dunque fra i cori angelici esattamente le luci di sapienza di cui si è detto. Il primo è san Tommaso, il dottore angelico autore della *Summa Teologica* (sec. XIII), e il secondo è Alberto Magno. San Tommaso (Canto XI) parla soprattutto di Francesco d'Assisi (l'amante di donna «Povertà»: vv. 58-74), così come il francescano san Bonaventura, poco dopo (canto XII), parlerà di san Domenico (il «drudo» della fede, il «sacro atleta»: vv. 55-6), esemplificando così l'aura, il potere culturale totale di quei due paradisiaci ordini «mendicanti» alle soglie del Trecento. Questo è tanto vero che non vi sono né francescani né domenicani, né i quattro ordini, nell'*Inferno* dantesco. Vi sono i «frati godenti» bolognesi, Loderingo di Liandolo, fondatore dell'ordine, e Catalano di Malavolti, (ipocriti: Canto XXIII) e anche, fra i traditori (XXXIII), fra' Alberigo, assassino di consanguinei. Al canto XXVIII, nel colloquio fra Dante e Maometto, viene nominato fra' Dolcino Tornielli (22-63), forse un ex francescano che si mise a capo della setta eretica dei Fratelli Apostolici predicando il ritorno al comunismo cristiano delle origini (una tendenza in qualche modo sempre latente nell'interpretazione più radicalmente evangelica del francescanesimo). A fra' Dolcino viene facilmente predetto il destino in cui era del resto già incorso (nel giugno del 1307, dopo aver resistito fra le montagne piemontesi per due anni, alla crociata bandita contro di lui da Papa Clemente V, fra' Dolcino fu preso e bruciato a Vercelli insieme alla sua compagna, Margherita di Trento, e a molti altri seguaci). All'ottavo cerchio, un altro frate, fra Gomita da Gallura, il cui ordine di appartenenza non viene precisato, viene condannato fra i Barattieri, dopo essere del resto stato già raggiunto dalla giustizia degli uomini e impiccato (XXII).

3. All'importante potere culturale esercitato dagli ordini religiosi corrisponde un altrettanto importante potere economico. Se i frati fanno voto di povertà, i conventi divengono invece centri economici di grande rilevanza. Nell'Inghilterra del Trecento, per esempio, è noto che la maggior parte delle terre era in possesso degli ordini religiosi. Il che non poteva che risultare contraddittorio rispetto alla predicazione degli stessi frati che, secondo il Vangelo, si volevano accomunati, per essere «beati», agli «ultimi», ai «poveri» sia di borsa che di spirito, ai mendicanti, ai lebbrosi, a quelli più emarginati e abbandonati, quando invece, assai chiaramente, la «povertà di spirito» e la «povertà di borsa» erano protestate a voce,

ma certo poco praticate. Da questa contraddizione scaturisce anche la prospettiva complessa con cui da sempre la letteratura osserva e disegna le sue figure di frati e monaci. Il prototipo del semplice, povero e beato è il frate Ginepro, vera epitome della santità della povertà di spirito, de *La vita di frate Ginepro*, di solito unita ai *Fioretti di san Francesco* (ca. 1370-85). Contro il candore di fra' Ginepro, vero «folle di Dio», ci sono l'astuzia e il potere di incantamento verbale del frate Cipolla del *Decameron* (1349-51) di Giovanni **Boccaccio** (novella 10, giornata VI) in cui si ritrova una figura diventata tipo già nella novellistica italiana e nei *fabliaux* francesi. Anche frate Cipolla è un francescano, un frate mendicante che, per raccogliere le elemosine, dà prova della sua abilità letteraria, sicché le sue prediche sono come degli spettacoli verbali culminanti con l'esposizione della sacra reliquia che è in realtà una truffa gabbacitrulli. Frate Cipolla viene visto con simpatia, come trionfatore comico, e la sua intraprendenza e presenza di spirito vengono esaltate. I frati di Boccaccio sono a metà fra ingenuità, candore e astuzia, presi fra le esigenze prepotenti del corpo e la disciplina dello spirito (si veda la novella quarta della prima giornata), o creduloni come il padre confessore che decreta la santità di Ciappelletto nella I novella della I giornata; o disposti alla beffa e all'imbroglio, come l'altro francescano, frate Alberto che nella seconda novella della giornata Terza, si fa passare addirittura per l'«agnolo Gabriello» in modo da poter giacere con la donna di cui si è invaghito.

4. Se si paragona frate Cipolla a un personaggio simile, quello dell'indulgenziere che si trova nel *Prologo generale ai Racconti di Canterbury* (1385-1400) di Geoffrey **Chaucer**, ci accorgiamo di come l'indulgenziere, che pure inganna la gente allo stesso modo con le sue reliquie e le sue chiacchiere, sia un personaggio fortemente negativo, vicino al diavolo, alla morte e al dolore quanto frate Cipolla ne è invece lontano. I *Racconti di Canterbury* sono, per il nostro tema, di notevole interesse. L'opera presenta diversi tipi di religiosi, sullo sfondo dell'aspra battaglia polemica sollevata nel secondo Trecento inglese dalle idee di John **Wycliffe** e dei suoi seguaci, i Lollardi, fino alla rivolta dei contadini del 1381, nel contesto dell'aspra critica rivolta alla ricchezza della chiesa, dei conventi e degli ordini mendicanti. Così l'unico religioso «vero» e «apostolico» è il povero *parson*, il parroco di campagna, che conduce la propria vita secondo la regola che egli ha scelto, in contrasto con quanto fanno invece, per esempio, il «frate» o il «monaco». Il monaco, che dovrebbe attenersi alla sua vita di contemplazione, in realtà è un buontempone che va a caccia, anche di femmine, veste bene, mangia bene, e non si priva di nulla; quanto alla regola di san Mauro o di San Benedetto, o ai precetti di sant'Agostino, tutti un po' troppo rigidi e un po' troppo antiquati, il monaco poco se ne cura, il frate, fra' Uberto, dal canto suo, frequentatore di taverne, fa di molto peggio; approfitta del proprio ruolo per sedurre le giovani fidanzate e spose, e per sottrarre denaro a chi ne avrebbe assai più bisogno di lui; del resto, il servizio reso al povero che era nella regola di Francesco, in questo frate si è fatto servizio reso al ricco: «curarsi di questi lazzari malati/ non è cosa dabbene, non è vantaggioso/ occuparsi di questi poveracci/ meglio darsi da fare con chi ha denari» (*Prologo*, vv. 245-8). È la stessa tesi sviluppata da William **Langland** nel *Prologo* al grande poema contadino del Trecento inglese, *Pietro l'aratore* (1360-90). «E vidi frati, di tutti e quattro gli ordini, predicare alla gente per trarne profitto, piegando i Vangeli al proprio interesse. Questi frati e maestri vestono bene,

perché soldi ne hanno, facendo di carità commercio» (*Prologo*: vv. 58-63). Del vecchio spirito «eretico» e del radicalismo pauperista degli ordini poco doveva essere rimasto. E non è certo un caso che il gran riformatore stesso, Martin **Lutero**, fosse un frate agostiniano. Nella Germania preriformista, del resto, come ovunque in Europa, era ormai luogo comune la polemica contro le ricchezze accumulate dalla Chiesa e dagli ordini mendicanti, nello spirito totalmente opposto a quello delle origini e a quello del Vangelo, nella patente distorsione della parola di Cristo. La polemica contro la vendita di indulgenze si trova ovunque e accende la miccia, interna agli ordini prima di tutto, della riforma protestante. Era cominciata con la storia dell'eresia di Johannes Reuchlin che fu, prima di tutto, una aperta rivolta contro la corruzione domenicana. Il processo a Reuchlin, il quale ebbe la solidarietà di molti illustri intellettuali (*Epistolae Illustrium Virorum ad Reuchlinum*, 1514) culminò con una serie di epistole satiriche fittizie anonime date per scritte da Domenicani, e in cui si rendeva palese il disagio all'interno dell'ordine, *Epistolae obscurorum Virorum* (1515-17). Questi frati godono la vita, mangiano e bevono, e fanno l'amore in barba a ogni voto di povertà e castità. Lo stesso **Erasmus da Rotterdam** nell'*Elogio della follia* (1509), del resto, aveva preso in considerazione la vita conventuale e le contraddizioni patentate degli ordini mendicanti. E i fraticelli, quale che sia l'ordine a cui appartengono, alla fine si troveranno sbarrata la via del cielo. La caricatura del frate profittatore e gaudente, del resto, era diventata una maschera fissa nei *Fastnachtspielen* (spettacoli di carnevale). Si veda, per esempio, *L'indulgenziere* di Niklaus **Manuel** (1525), o i frati mendicanti di Hans **Sachs** ne *Gli undici poveri vagabondi* (1536) e *I cinque poveri vagabondi* (1539) in cui le due facce del problema vengono schematicamente presentate. Così il frate si presenta veramente come il poverello, da tutti maltrattato, scacciato in nome di Lutero e della Riforma, punito dai superiori perché non riesce a raccogliere abbastanza denaro, ed è dunque il più disgraziato e reietto fra gli uomini. Ma gli viene risposto da un altro personaggio, il cavaliere, che in realtà la vita dei frati è beata, bevono e si gonfiano il ventre, e mettono da parte denari, e gironzolano di fattoria in fattoria insidiando le fanciulle e rubacchiando. Sicché, insomma, il giudizio è pesante e senza appello. Così, con ogni possibile differenza, vi è certamente dello spirito ribelle e del pauperismo in un personaggio come quello del frate Tuck delle medievali *Ballate di Robin Hood*. Gran bevitore di birra, capace di menare le mani per la giusta causa, il compagno di Robin Hood incarna il persistente spirito eretico e comunisticggiante che rappresentava il pericolo teologico *par excellence* dei quattro ordini. L'interpretazione della missione apostolica si fa certo assai bizzarra nel Frère Jean des Entommeurs del *Gargantua e Pantagruel* (1532-64) di François **Rabelais** (l'autore stesso era stato francescano). Frère Jean è forse il più memorabile degli eroi giganteschi della saga di Rabelais. La sua prima impresa è quella in cui, di fronte alle schiere di Picrochole, che stanno saccheggiando, tenta di avvertire i ribaldi e di ammonirli con le buone, poi, persa la pazienza, si arma di un pesante crocefisso e comincia a menare botte da orbi, mettendo in fuga da solo i saccheggiatori, dopo averne spacciato un esorbitante numero. È per Frère Jean che Gargantua fonderà l'utopica abbazia di Thélème in cui ognuno, come regola conventuale, fa ciò che più gli piace.

5. Ci sono, soprattutto nel Cinquecento, frati che impersonano consiglieri più o meno benevoli o malevoli, per via di una loro cultura superiore (spesso di ordine magi-

co). Il fra Timoteo de *La mandragola* (ca. 1518) di Niccolò **Machiavelli** inizia a declinare questo paradigma di grande fortuna per tutto il Rinascimento. Fra Timoteo conosce benissimo ogni particolare della trama intessuta da Callimaco per avere Lucrezia, e si presta, per denaro, a consigliare la castissima e nobilissima Lucrezia, e a convincerla, che, dopotutto, è proprio in accordo con la volontà divina tradire il marito Nicia. Fra' Timoteo che non ha scrupoli, con grande astuzia verbale e argomentativa, riesce a piegare la dottrina cristiana alle proprie esigenze e a quelle di Callimaco, e ad ottemperare così al suo compito di consigliere spirituale, in realtà di mezzano. L'Inghilterra elisabettiana uscita dello scisma anglicano (1536) e dalla conseguente distruzione dei conventi ed esproprio dei beni della Chiesa, vede i frati in modo assai tipico, secondo le linee più o meno caricaturali definite dalla tradizione polemica. È del 1589 *Fra' Bacon e fra' Bungay* di Robert **Greene**. La commedia disegna la figura del francescano Roger Bacon, sulla base di leggende preesistenti, come quella di un grande mago «bianco», aiutato maldestramente dal povero e candido fra Bungay che vorrebbe imitare il padrone, in lotta contro Vander-mast, un mago «nero» e demoniaco. Alla fine fra' Bacon abiura alla magia (per ritornare poi a dedicarsi in una commedia seguente di Greene, *John di Bordeaux*, 1590). Ne *L'ebreo di Malta* (1589) di Christopher **Marlowe** troviamo, in modo assai tipico, fra' Giacomo e fra' Bernardino (un domenicano e un francescano) che tramano l'uno contro l'altro, per gli interessi finanziari dei rispettivi conventi, e finiscono per rimanere intrappolati e uccisi dalle loro stesse trame. Ma è assai rivelatore del generale atteggiamento elisabettiano e protestante nei confronti dei frati, l'episodio de *La tragica storia del dottor Faust* (1588?-1592?) – tratta dalla *Storia del Dottor Faust* (1587) di Johann **Spies** – in cui il gran dottore evoca Mefistofele (siamo all'atto 1). Quando questi si presenta, da quel diavolo che è, in forma di orrendo dragone, Faust gli chiede di assumere altra forma, e Mefistofele, c'era poco da sbagliarsi, veste il saio francescano, poiché, come dice Faust, «quella sacra veste meglio si attaglia a un demone». E non a caso, poiché in Mefistofele troviamo definita la tipica funzione del consigliere fraudolento associata dal Protestantismo ai quattro ordini. Ne troviamo una variante «buona» in *Misura per Misura* (1604-05) di William **Shakespeare**. Il duca Vincentio finge di partire e di lasciare la città di Vienna al comando di Angelo. In realtà Vincentio indossa il saio grigio del francescano e, così travestito, rimane in città a ordire le sue trame, ai fini tuttavia della giustizia e dell'umano equilibrio. In *Romeo e Giulietta* (1594-95), troviamo in fra' Lorenzo la declinazione shakespeariana dei tratti del consigliere e del «tramatore» che il frate spesso assume sulle scene inglesi. Fra' Lorenzo ha molte nozioni di botanica e di magia e conosce la pozione che dà la morte apparente. Purtroppo per lui, e per i due giovani amanti, il diavolo fa le pentole, ma non i coperchi, e quella morte che doveva essere finta, per una serie di circostanze imprevedibili e sfortunate, diviene vera. E fra' Lorenzo, senza saperlo, si fa strumento della malignità del fato che trasforma la commedia in tragedia. Consigliere spirituale, inascoltato, e comunque pronto a qualsiasi compromesso nella chiave dell'elasticità cattolica in fatto di bene e di male, è anche il frate che funge da padre spirituale al Giovanni di *Peccato che fosse puttana* (1633) di John **Ford**, la grande tragedia barocca dell'incesto fra fratello e sorella. Si tratta di un francescano e si chiama, non a caso, Bonaventura; se i suoi consigli a Giovanni si limitano a suggerirgli di trovare, fra le tante bellezze che sono nel mondo, altri oggetti di passione meno trasgres-

sivi e perigliosi, ciò che egli «prudentemente» consiglia ad Annabella incinta di Giovanni, e cioè di sposare Soranzo, sarà il giro di vite della tragedia.

Matura nell'Europa della Riforma anche una nuova concezione di *Ecclesia* cattolica militante e missionaria che prende forma soprattutto nello spirito che informa la visione di **Ignazio di Loyola** e la creazione della Compagnia di Gesù, così come ce ne viene raccontata la storia nella *Vita Ignatii* (1572) di Pedro de **Ribadeneyra**. I GESUITI (v.) assumono un ruolo predominante (aggiungendosi a francescani e domenicani) nella politica apostolica della Chiesa anche in Asia e nelle Americhe dove l'idea stessa di comunità religiosa prende forma di UTOPIA (v.). Ma si deve ricordare anche il tremendo atto d'accusa di fra' Bartolomé de **Las Casas** nella *Brevissima relazione sulla distruzione delle Indie* (1539-52) in cui si denuncia tutta la spaventosa violenza della colonizzazione americana. Se nella regola gesuita prende forma la vita cristiana attiva, di contro, e conflittualmente, nel pensiero giansenista, fra i «solitari» monaci di Port-Royal, con i *Pensieri* (1669) di Blaise **Pascal** la vita contemplativa riafferma, per il perfetto cristiano, la necessità del distacco dal mondo.

6. È interessante notare come il tipo del frate scroccone e imbroglione abbia lunga durata anche in Italia, almeno fino al *Viagg del fraa Condutt* (1817, 1821) di Carlo **Porta**, in cui si illustrano nel modo più grottesco avidità e ingordigia (ma Porta ha anche una rivisitazione di fra' Ginepro – *Fraa Zenever* –, il cui candore viene girato in furbizia, senza che se ne perda la simpatia). Nei sonetti di Giuseppe Gioacchino **Belli**, i frati sono nominati in relazione a cantine e dispense (*Li quadrini pubrichi*, 1952, postumo) in relazione allo scontro del «mangia-mangia» del governo papale a Roma all'insegna de «er pozzo de la gola e dde la freggna». In Inghilterra, la figura del frate, o del monaco, accentua i tratti maligni fino ad esemplificarsi nel modo più compiuto nella metafisica malvagità dello Schedoni, il tremendissimo e satanico monaco de *L'italiano, o il confessionale dei penitenti neri* (1797) di Ann **Radcliffe**, e di *Ambrosio, o il monaco* (1795) di Matthew Gregory **Lewis**. Caratteri ascetici, apparentemente protesi verso la perfezione della santità, sia Schedoni che Ambrosio si rivelano in realtà diavoli capaci di ogni più orrendo delitto. Certo, si può evidentemente notare (**Praz**) come l'apparizione di questi due temibili frati sia in qualche modo conseguente alle polemiche e alla propaganda che avevano portato, fra veri e presunti scandali, all'abolizione della Compagnia di Gesù. Ma queste due figure neogotiche sono perfettamente in linea con la tradizione antipapista inglese. Nella tradizione cattolica, invece, a metà Settecento, appare in Spagna il proverbiale *Fra' Gerundio de Campazas* (1758), protagonista del romanzo omonimo di padre José Francisco de **Isla**. Fra Gerundio è un picaro predicatore di cui viene raccontata tutta l'educazione. Memorabili, per ironia ed effetti di parodia, sono gli insegnamenti di padre Blas, maestro nell'arte predicatoria. Ma l'effetto di contrasto fra tradizione cattolica e tradizione protestante è perfettamente rappresentato, per quel che riguarda i religiosi in generale e in particolare i frati, dal confronto fra gli stereotipi negativi del gotico inglese e le sofferite e complesse figure de *I Promessi sposi* (1840-42) di Alessandro **Manzoni**. I due frati del romanzo sono i due cappuccini, fra' Galdino e fra' Cristoforo. Se fra' Galdino è il «cercatore» quello che procura elemosine, ed è un umile, il vero e proprio cavaliere di Cristo è fra' Cristoforo in cui Manzoni dà corpo a tutta la sua ammirazione per l'ordine dei cappuccini (si vedano i capitoli della peste e dell'abnega-

zione dei frati nel lazzeretto: XXXI, XXXV, XXXVI). La storia di fra' Cristoforo viene raccontata al cap. IV come itinerario di pentimento e di redenzione che l'ha portato, dopo il duello per futili motivi e l'uccisione per strada del suo opponente, alla scelta della vita religiosa e all'apostolato eroico (non a caso il nome «religioso» di fra Cristoforo è lo stesso del servo morto per difenderlo). Quel che gli rimane dell'orgoglio di gran gentiluomo è evidente nel colloquio con don Rodrigo e il conte Attilio (cap. V), un orgoglio faticosamente domato da una faticosa disciplina quotidiana dell'umiltà anche se è grazie al suo temperamento «nobile», al suo coraggio di uomo d'azione e di cavaliere che fra' Cristoforo ha una capacità di agire nel mondo a favore degli umili. Tuttavia la chiave ultima del suo personaggio è proprio l'umiltà, quella stessa che viene segnalata con la notizia della sua morte assai cristiana al lazzeretto, che Lucia apprende al cap. XXXVII. Manzoni capisce bene che quel quasi tacere, molto in accordo con la ritrosia gentilizia dello stesso fra' Cristoforo più che con la sua cristiana umiltà, significhi dargli, nella giusta chiave, il massimo eroico risalto.

Diversamente, nell'Ottocento, spesso capita che il convento, anzi il chiostro monacale, non sia affatto una scelta eroica, piuttosto una scelta di stanchezza e di resa che definisce l'addio alla battaglia e all'avventura della vita, come capita con il protagonista dell'*Olivier* (1826) di Henri de **Latouche** che si rifugia in convento per nascondere la propria impotenza, o con il Fabrizio de *La Certosa di Parma* (1839) di **Stendhal**, che vi ripara dopo avventure, amori, sofferenze e sconfitte, o ai protagonisti di opere meno famose ma di un certo successo nel loro tempo, come, ad esempio, il Gustavo de *Il certosino* (1841) dell'ungherese József **Eötvös**, un romanzo presto tradotto in francese e tedesco; o il giovane, sfortunato protagonista de *Il monaco*, il poema di Ivan Ivanovič **Kozlov** (1824) che narra di un giovane bellissimo che si è ritirato in convento dopo aver ucciso un suo infame rivale in amore, esattamente come capita con *Il monaco cistercense* (1948) del portoghese Alexandre **Herculano**; è ovviamente un luogo comune di cui troviamo ancora traccia per esempio in un dramma del 1930, *Il monaco bianco* (1930) dello spagnolo Eduardo **Marquina**. L'idea della vita claustrale come rifugio dall'insopportabile volgarità del secolo è evidente ne *La cattedrale* (1898) di Joris-Karl **Huysmans** nella chiave di narcisismo estetizzante assai proprio al grande interprete della Decadenza. È della fine secolo (1894) anche *Il monaco nero* di Anton Pavlovič **Čechov**, il racconto di una nevrasenia e di una malattia in cui, nella fantasia del protagonista, il leggendario monaco nero è creatura reale in cui prendono figura la follia e la tisi che stanno portando il protagonista alla tomba.

L'Ottocento torna spesso con i suoi romanzi alla vita conventuale, alle figure di frati e monaci, come, per esempio, nella storia di fra' Clement in *Il chiostro e il focolare* (1861) di Charles **Reade**; o nella storia di Girolamo Savonarola raccontata in *Romola* (1863) di George **Eliot**, come prima nell'omonimo poema (1837) di Nicolas **Lenau**. L'economia parca della vita conventuale nell'abbazia di Saint Edmond, del resto, non a caso nell'ottica del cristianesimo delle origini, è anche l'ideale utopia di Robert **Carlyle**, il «profeta» vittoriano, in *Passato e presente* (1843) contro l'avidità, la bruttezza e la volgarità della società industriale. Walter **Scott** racconta da questa stessa prospettiva medievale e conservatrice gli effetti della Riforma protestante sul monastero di Kermahair in *Il monastero* (1820) seguito da *L'abate* (1820). Il *Marco Visconti* (1834) di Tommaso **Grossi** inizia, nell'ottica opposta, con una prepotenza del monastero di Limonta che vuole affermare il proprio diritto di asservire i contadini.

Il Fijagin de *Il viaggiatore incantato* (1873) di Nikolaj Semenovič **Leskov** è novizio in un monastero verso cui l'ha guidato un destino avventuroso ed errabondo. Sul filo misterioso e trasognato della vita come pellegrinaggio e viaggio spirituale, di quegli *iurodivi* e *strànniki*, vagabondi e folli di dio, di cui è affollata la letteratura russa, è anche il grande testo della tradizione monastica russa e della rinascita religiosa e mistica dell'Ottocento, *Racconti di un pellegrino russo* (ca. 1860), un testo anonimo trascritto nel monastero del monte Athos e poi ricopiato dal padre Paisius dei Monastero di San Michele a Kazan, e che riprende la tradizione che inizia con *Il monachico* (sec. IV), la raccolta di sentenze gnostiche di Evagrio **Pontico**, e che trova la sua più compiuta espressione nella *Filocalia* greca (Venezia 1793), un libro che il pellegrino dei racconti porta con sé come *viaticum* e che raccoglie le vite dei primi padri, tramandate come *exempla* dal monachesimo orientale. In questa tradizione, nella rinuncia e nel sacrificio della vita alla propria vocazione, al proprio viaggio spirituale è anche *Monaco* (1881), il bel romanzo del serbo Jovan **Subotić** che, non a caso, finisce dopo varie peregrinazioni, una rinuncia d'amore, il conflitto con il mondo e tutta la sua miseria, nella clausura del più celebre dei luoghi del monachesimo orientale, il Monte Athos.

7. Ci sono due frati nella storia dell'avanguardia italiana del primo Novecento; *La storia di frate Puccio* (in *Lanterna*, 1907), e *Il frate rosso* (*Poemi*, 1909), due poesie in cui Aldo **Palazzeschi** traccia in modo chiaro il percorso che giunge fino all'*Incendiario* (1913) e in cui la vita conventuale è la metafora della vita conformista minacciata dal peccato (*frate Puccio*), o in cui il frate Rosso è il nuovo trasgressivo officiante (e cioè il poeta) che finirà per dar fuoco allo stesso altare. Nel Novecento si segnala un romanzo-biografia di Aldous **Huxley**, *Eminenza grigia* (1941), che narra la vita di Père Joseph, il francescano consigliere occulto di Richelieu, a metà fra demonismo machiavellico e conseguente immersione e compromissione con la storia, e una dimensione personale invece sofferta e ascetica, con un paradigma esperienziale di interesse per tutto il Novecento. Altri cinque romanzi consentono di attraversare buona parte del secolo. Due sono di Hermann **Hesse**, *Narciso e Boccadoro* (1930) e *Il gioco delle perle di vetro* (1943). Nel primo viene raccontata la storia di due novizi nel monastero di Mariabronn nella Germania del tardo medioevo; l'uno, Narciso, il mistico asceticamente introflesso, fatto per la carriera monastica, e l'altro Boccadoro, l'artista preso da inquietudini che gli faranno abbandonare il monastero per la gioia e tutta la miseria e l'abiezione delle vie del mondo. L'opposizione fra la dimensione claustrale e narcisistica al riparo dalla storia, e la storia stessa, che è nucleare in questo primo romanzo, trova poi più ampia illustrazione nel romanzo utopico *Il gioco delle perle di vetro*, in cui i «servi del gioco» nella provincia Castalia vivono staccati dalla storia e dediti alla combinatoria scintillante di un gioco che è arte, scienza, bellezza e meditazione. In un certo senso questa scissione, questo isolamento monastico dalla storia, lo ritroviamo nel romanzo autobiografico *La montagna delle sette balze* di Thomas **Merton**, anch'esso pubblicato nel 1943, in piena guerra mondiale e che racconta le tappe della ricerca intellettuale e religiosa, i libri letti e studiati, da sant'**Agostino** all'*Itinerarium* (sec. XIII) di san **Bonaventura da Bagnoregio**, alla poesia del gesuita Gerard Manley **Hopkins**, che portarono lo scrittore alla conversione e alla scelta della vita monastica secondo la stretta regola cistercense dei frati trappisti proprio nel momento in cui scoppiava il secondo conflitto mondiale

il cui fragore, con i dolori laceranti della violenza e dei lutti, giunge come attutito e filtrato dalle mura del chiostro. In un curioso romanzo di fantascienza del 1959, *Un Cantico per Leibowitz*, di Walter **Miller**, dopo una catastrofe nucleare, l'umanità regredita a un nuovo medioevo si è autoimposta una *great simplification*, e cioè la liquidazione di ogni residuo scientifico. C'è soltanto il convento di san Leibowitz (martire dei semplificatori) che continua clandestinamente a raccogliere e a venerare le *memorabilia* del Passato, documenti, frammenti di macchine, senza che del resto i poveri monaci capiscano veramente nulla di quanto stanno preservando dalla distruzione totale. Ma è così che la storia potrà ricominciare; la cultura scientifica e il progresso ritorneranno, e con il progresso anche la bomba, e dunque una nuova apocalissi totale che la nuova umanità minaccia di esportare anche sulle stelle. Come si vede, nel Novecento queste figure di vita monacale paiono porre in gioco il rapporto spesso conflittuale fra intellettualità e storia, con la storia alla fine comunque trionfante, spesso come incubo. L'ultimo pezzo della nostra *exhibition* è ovviamente il maggior romanzo conventuale degli ultimi anni, e cioè *Il nome della rosa* (1980) di Umberto **Eco**, gran conoscitore del ruolo degli ordini religiosi nella storia della cultura occidentale, con quelle sue figure di benedettini e francescani di varie tendenze e correnti, impegnati in duelli verbali all'ultimo sangue in una biblioteca che molto assomiglia alla cosmica e labirintica biblioteca di Babele di Jorge-Louis **Borges**. I frati e i monaci di Eco sono delineati nella sicura conoscenza dei modi del dibattito teologico medievale; la stessa struttura del romanzo è conventuale, e conventuale il suo tempo narrativo (sette giornate divise ognuna nelle ore canoniche). Ed è interessante rilevare la tesi di fondo del romanzo, quella dell'opposizione fra riso e religiosità, con lo scomparso libro della *Poetica* (ca. 334 a.C.) aristotelica dedicato al riso e che il vecchio e cieco monaco bibliotecario Jorge giudica capace di distruggere la cristianità stessa. Invero, nel tentativo di sottrarre il libro incriminato a chi lo ricerca, Jorge finisce per appiccare fuoco a tutta la biblioteca e all'intera abbazia. Il vecchio bibliotecario pare a noi simboleggiare la «resistenza» nei confronti del secolo e della storia, e la volontà alla fine autodistruttiva di serrarsi in una dimensione staccata, monacale. Il romanzo si chiuderà poi sulla voce narrante, il benedettino Adso di Melk, che improbabilmente tenta di ricombinare i brandelli di pagine risparmiate dal rogo dei libri, come per ricostruire un qualche messaggio perduto, o riportare a coesione i frammenti di un mondo di carta disintegrato.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Ballate di Robin Hood* (*Gest of Robin Hood*, ca. sec. XV); *Epistolae Illustrium Virorum ad Reuchlinum* (1514); *Epistolae obscurorum virorum* (1515-17); *Fioretti di San Francesco* (I *Fioretti del glorioso messere Santo Francesco*, ca. 1370-1385); *La vita di frate Ginepro* (ca. 1400); *Racconti di un pellegrino russo* (ca. 1860).

Aristotele, *Poetica* (ca. 334 a.C.); Belli, G.G., *Li quadri di pubbrichi in Sonetti* (1952, postumo); Boccaccio, G., *Decamerone* (1349-51); Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerarium mentis in Deum* (sec. XIII); Carlyle, T., *Passato e presente* (*Past and Present*, 1843); Čechov, A., *Il monaco nero* (1894); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury's Tales*, 1385-1400); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Eco, U., *Il nome della rosa* (1980); Eliot, E., *Romola* (1863); Eötvös, J., *Il certosino* (1841); Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia* (*Morias encomion seu stultitiae laus*, 1509); Ford, J., *Peccato che fosse puttana* (*Tis Pity She's a Whore*, 1633); Greene, R., *Fra' Bacon e fra' Bungay* (*Friar Bacon and Friar Bungay*, 1589); Greene, R., *John di Bordeaux* (*John of Bordeaux*, 1590?); Grossi, T., *Marco Visconti* (1834); Herculano, A., *Il monaco*

cistercense (*O monge de Cister*, 1848); Hesse, H., *Il gioco delle perle di vetro* (*Das Glasperlenspiel*, 1943); Hesse, H., *Narciso e Boccadoro* (*Narziss und Goldwund*, 1930); Huxley, A., *Eminenza grigia* (*Grey Eminence*, 1941); Huysmans, J.-K., *La cattedrale* (*La cathédrale*, 1898); Isla, J.F. de, *Fra' Gerundio de Campazas* (*Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, 1758-68); Kozlov, I.I., *Il monaco* (1825); Langland, W., *Pietro l'aratore* (*Piers Plowman*, 1360-90); Las Casas, B. de, *Brevissima relación de la destrucción de las Indias* (1539-1552); Latouche, H. de, *Olivier* (1826); Lenau, N., *Savonarola* (1837); Leskov, N., *Il viaggiatore incantato* (1873); Lewis, M.G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Lorriss, G. de - Meung, J. de, *Romanzo della Rosa* (*Roman de la Rose*, 1225-1280); Macario di Corinto e Nicodemo della Santa Montagna (detto l'Angiorita), *Filocalia* (1793); Machiavelli, N., *La mandragola* (ca. 1518); Manuel, N., *L'indulgenziere* (*Der Ablass-Kraemer*, 1525); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1840-42); Marlowe, C., *L'ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, 1589); Marlowe, C., *La tragica storia del dottor Faust* (*The Tragical History of Doctor Faustus* (1588 o 1592); Marquina, E., *Il monaco bianco* (*El monje blanco*, 1930); Merton, T., *La montagna delle sette palze* (*The Seven-storey Mountain*, 1943); Miller, W., *Un cantico per Leibowitz* (*A Cantic for Leibowitz*, 1959); Palazzeschi, A., *Il frate rosso* in *Poemi* (1909); Palazzeschi, A., *Incendiario* (1913); Palazzeschi, A., *La storia di frate Puccio* in *Lanterna* (1907); Pascal B., *Pensieri* (*Pensées*, 1669); Pontico, E., *Il monachico* (*Monagikis*, sec. IV); Porta, C., *El viagg de Fraa Conduitt*, *Fraa Diodatt* in *Poesie* (1817, 1821); Porta, C., *Fraa Zenever* in *Poesie* (1817, 1821); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Radcliffe, A., *L'italiano, o il confessionale dei penitenti neri* (*The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*, 1797); Reade, C., *Il chiostro e il focolare* (*The Cloister and the Hearth*, 1861); Ribadeneyra, P. de, *Vita Ignatii* (1572); Sachs, H., *Gli undici poveri vagabondi* (*Die elf elenden Wanderer*, 1536); Sachs, H., *I cinque poveri vagabondi* (*Die fünf elenden Wanderer*, 1539); Scott, W., *Il monastero* (*The Monastery*, 1820); Scott, W., *L'abate* (*The Abbot*, 1820); Shakespeare, W., *Misura per misura* (*Measure for Measure*, 1604-05); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Spies, J., *Storia del Dottor Faust* (*Historia von D. Johann Fausten*, 1587); Stendhal, *La certosa di Parma* (*La Chartreuse de Parme*, 1839); Subotic, I., *Il monaco* (1881); Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica* (*Summa theologiae*, sec. XIII).

■ ALTRE OPERE: Diderot, D., *La monaca* (*La religieuse*, 1780-1783).

■ BIBLIOGRAFIA: Bréhier, E., *La filosofia del medioevo*, Torino, Einaudi, 1952; Brooke, R.B., *Recent Work on Saint Francis of Assisi* in «*Analecta Bollandiana*», c (1982), pp. 654-676; Campo, C., *Introduzione e Notizia* in *Racconti di un pellegrino russo*, Milano, Rusconi, 1973; De Michelis, E., *La vergine e il drago. Nuovi studi manzoniani*, Padova, Marsilio, 1968; Dutier, C., *Benedictine Monachism*, Oxford U.P., 1924; Eco, E., *Postille al «Nome della Rosa»*, Milano, Bompiani, 1984; Forbes de Tryon, C., *Les moines d'Occident*, Parigi 1860-67; Gregorio, san, *Dialogi*, in Migne, J.-P. (a c. di), *Patrologia Latina*, (1844-64), vol. 77, pp. 149-430; Kermad, J.S., *The Friar in Fiction*, New York, Brentano, 1923; Löhman, O., *Die Rahmenerzählung des Decameron. Ihre Quellen und Nachwirkungen*, Halle, Niemeyer, 1935; Mayer, H., «*Il gioco delle perle di vetro*» di Hesse, tr. it. Pocar, E., Milano, Mondadori, 1980; Moulin, L., *La vita quotidiana dei monaci nel medioevo* (1978), Milano, Mondadori, 1988; Paratore, E., *Studi su i «Promessi sposi»*, Firenze, Olschki, 1972; Pascal, P., *Sulla «Filocalia» e le fortune nella Russia del XIX secolo* (postfazione a *La via di un pellegrino*), Milano, Adelphi, 1972; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansone, 1934; Vicaire, M.H., *Histoire de Saint Dominique*, Paris 1957.

■ VOCI AFFINI: Angelo; Castità; Diavolo; Eremita; Gentiluomo; Gesuiti; Magia, stregoneria; Monaca; Picaro; Santità; Utopia.

MARIO DOMENICHELLI

Fratelli, sorelle. 1. Le parole *fratello* (dal lat. parlato *fratellu[m]*, dim. di *frater*; fr. *frère*; sp. *hermano*; ingl.: *brother*; ted. *Bruder*, *Geschwister* [fratelli e sorelle]; russo *brat*) e *sorella* (sul modello di «fratello» dal lat. *soror*; fr.

soeur; sp. *hermana*; ingl. *sister*; ted. *Schwester*; russo *sestra*) indicano rispettivamente l'essere umano di sesso maschile o femminile che ha in comune con un'altra persona i genitori. Nell'ambito della tradizione indoeuropea e giudaico-cristiana, ove è preminente il maschio, il rapporto tra fratelli e sorelle in genere non è simmetrico, prevale il ruolo del fratello che, in certi casi, specie se primogenito, può sostituirsi alle figure parentali. I termini hanno un uso sia proprio che traslato, ma mentre nei traslati (popoli fratelli, nazioni sorelle) prevale la connotazione positiva, ispirata ad una concezione ideale del legame che unisce tali persone, nella realtà il rapporto può rivelare aspetti negativi ed essere caratterizzato da invidia, antagonismo o, addirittura, da odio. Sigmund Freud (vedi *Introduzione alla psicoanalisi*, 1915-17) si sofferma sull'ostilità tra fratelli: il bambino «odia in essi i propri concorrenti», che vorrebbe eliminare, e questo atteggiamento può protrarsi, allo stato più o meno latente, anche in età successive, dando luogo a forme più o meno gravi di nevrosi; d'altro canto nel quotidiano si può notare un'«innegabile inclinazione» a smentire che ciò abbia importanza nella vita e a «spacciare per adempito, molto più di quanto realmente sia, l'ideale richiesto dalla società (...), mentre all'arte narrativa e drammatica è concesso servirsi della tematica che sorge dal turbamento di questo ideale».

2. Il primo esempio che ci offre la *Genesi* (IV; sec. IV a.C.) è tragico: la morte fa la sua prima comparsa nel mondo con Caino che uccide il fratello Abele, i cui sacrifici erano più graditi a Dio. Il contrasto tra i due sembrerebbe sottolineare in termini mitici l'opposizione tra pastori e agricoltori, inoltre Caino e la sua discendenza paiono trattteggiare una sorta di meditazione religiosa sull'ambiguità della scienza e della tecnica, che producono armi, portatrici di morte, ma anche utensili e strumenti musicali, con i quali si realizza l'incivilimento dell'uomo. Nel corso dei secoli i protagonisti di questo episodio sono stati variamente interpretati, dando luogo ad una vastissima produzione non solo letteraria. In ambito cristiano Abele, pastore e sacrificatore, innocente ingiustamente sacrificato, è stato visto come figura di Cristo. Maggiore però è stato l'interesse rivolto a Caino, verso il quale per lungo tempo è stata quasi unanime la riprovazione, e sul quale spesso l'uomo ha proiettato i suoi timori e le sue contraddizioni. Per Agostino nella *Città di Dio* (ca. 413-429) i due fratelli rappresentano gli estremi della parabola che ogni uomo deve percorrere: ciascuno comincia come Caino ma deve diventare e restare Abele, l'opposizione tra i due rappresenta la teologia della storia, due città invisibili si contendono gli uomini, «due amori hanno fondato due città: l'amore di sé fino al disprezzo di Dio ha generato la città terrena, l'amore di Dio fino al disprezzo di sé ha generato la città celeste» (XIV, 18). La maggior parte delle città visibili, da Babele a Roma, sono vissute sotto l'ombra di Caino. La visione agostiniana segnerà la cultura occidentale facendo sentire in vario modo i suoi influssi fino al '900. Nel sec. XII l'*Historia scolastica* di Pietro Comestore riprende il tema di Caino ispirando numerose opere medioevali. Nel sec. XV l'anonimo *Mistero dell'antico testamento* immagina due sorelle, Calmana e Delbora, come spose dei due fratelli. Durante le controversie suscitate dalla Riforma, cattolici e protestanti assomileranno scambievolmente i propri avversari a Caino, ma il soggetto tende già nel corso del secolo ad emanciparsi dall'universo religioso (Théodore-Agrippa d'Aubigné, *Le tragiche*, 1575-1611; Guillaume de Salluste Du Bartas, *Seconda settimana o infanzia del mondo*, 1584). Nel '600 vengono sottolineati

spesso fortemente gli elementi contrastanti dell'evento visto come il trionfo della forza bruta sulla debolezza, l'inferire del prototipo del tiranno sul primo martire (Lope de **Vega**, *La creazione del mondo*, 1624; H.C. **Postel**, *Caino e Abele*, 1689). Nel '700 le figure tendono a laicizzarsi (Pietro **Metastasio**, *La morte d'Abel*, 1732; Friedrich Gottlieb **Klopstock**, *La morte di Adamo*, 1756), ne *La morte di Abele* di Salomon **Gessner** (1758) Caino irato uccide il fratello in seguito ad un incubo per abbandonarsi poi al pentimento e alle lacrime. Lo Sturm und Drang è affascinato dalla psicologia tormentata dell'omicida. In *Der erschlagene Abel* di Maler **Müller** (1775) Caino si rivolta contro il padre pur di non rivolgersi contro il fratello. Nella «tramelogedia» *Abele* di Vittorio **Alfieri** (1790) il gesto di un inquieto Caino, roso dall'invidia e spinto ossessivamente all'omicidio, infrange l'idillica serenità della prima famiglia: alla fine non solo Abele, ma anche Adamo, Eva e lo stesso Caino appaiono vittime di un'insondabile volontà divina. George **Byron** inaugura la riabilitazione del ribelle nel suo *Caino* (1821), che ebbe il plauso di Shelley e Goethe ma, ovviamente, suscitò anche veementi critiche: il figlio maggiore di Adamo, sentendosi ingiustamente discriminato, si rivolge a Satana per cercare risposte ai suoi interrogativi e si scaglia quindi contro Dio, che ritiene vero responsabile del male e dell'agguato ordito nell'Eden ai danni dell'uomo, giungendo ad uccidere il fratello, devoto a quel Dio che egli avverte come nemico: andrà poi errando, torturato dal rimorso, seguito dalla pietosa e innocente moglie Ada. In Giuseppe Gioachino **Belli** tutta umana è la rabbia del fratricida che si sente ingiustamente discriminato, espressa per bocca d'un popolano romano (*Caino*, 1831). Gerard de **Nerval** nel *Viaggio in oriente* (1851), sull'onda d'una memoria che si fa ancestrale, protesta al ricongiungimento con un archetipo primigenio, si scopre della razza di Caino, che, secondo tradizioni occulte ed esoteriche, ritiene nato da Eva ed Eblis (Satana), figlio del fuoco, in opposizione agli uomini comuni, figli del fango. In Charles-Marie **Leconte de Lisle** (*Caino*, 1846, pubblicato nel 1866) il protagonista rifiuta di sottomettersi ad un Dio che infierisce sulle sue creature e riconosce come unica virtù la viltà. Nella *Leggenda dei Secoli* (*La coscienza*, 1852-55) di Victor **Hugo** il fratricida appare perseguitato dall'onnipresente occhio di Dio, contro il quale nulla possono né la fuga, né le spesse mura della prima città, né le profondità della terra; una paura terrificante incombe sul reprobato e sulla primitiva comunità vestita di pelli che lo circonda, ma in prospettiva sembra aprirsi anche per lui una speranza di salvezza, in un poema dove anche Satana, pentito, tornerà ad essere Lucifero. Ritroviamo l'archetipo della rivalità fraterna in *Tra cielo e terra* di Otto **Ludwig** (1856): Apollonio ama segretamente Cristiana, che segretamente lo riamava, il fratello Fritz, fingendosi mediatore, gliela rende ostile e la sposa lui; quando Apollonio dopo una lunga assenza ritorna Fritz, roso dalla gelosia, decide di ucciderlo facendolo precipitare dal tetto sul quale stanno lavorando, ma per un improvviso scarto del fratello è lui a cadere nel vuoto e a morire; Apollonio potrebbe ora avere la donna che ama, per superare però il rimorso di non essere riuscito a salvare il fratello, che pure voleva ucciderlo, rinuncerà a lei. Un Caino reinterpretato dal protagonista, non senza influssi nietzscheani e junghiani, troviamo nel *Demian* di Hermann **Hesse** (1919), dove si affrontano i problemi del Bene e del Male, dell'inconscio, dell'istinto e della cultura; il figlio di Adamo è concepito come espressione d'una stirpe più audace, dotata di un'intelligenza superiore, che incute timore ai mediocri i quali, a loro difesa, inventano il mito biblico; discen-

denti di quel Caino furono e sono i grandi «illuminati», gli «iniziati» da Mosè a Napoleone, da Gesù, a Nietzsche. Giuseppe **Ungaretti** fa di Caino una figura di sdoppiamento, egli è l'altro io, la violenza e le pulsioni insite in ciascuno di noi, per cui i suoi passi sono avvertiti come i nostri stessi passi, in uno scambio continuo di repulse e riconoscimenti, è l'indelebile traccia che segna la storia e rende impura una memoria dalla quale si sogna di liberarsi regredendo in una condizione di purezza primigenia (*Caino in Sentimento del tempo*, 1933). Michel **Butor**, ne *L'impiego del tempo* (1956) riflette sull'inquinamento industriale e sulle città maledette, e Manchester diventa Bleston, Babelstown, la città di Caino. La psicoanalisi si è interessata all'episodio biblico principalmente in funzione dell'Edipo come complesso nucleare della personalità e già O. **Rank** nel *Tema dell'incesto* (1912) citava l'opera teatrale di Otto **Borngräber** *Il primo uomo* (1908), in cui Abele e Caino lottano per l'amore della madre; in epoca a noi più recente Charles **Baudouin** in *Psicoanalisi di Victor Hugo* (1972) ha ritenuto di poter isolare un «complesso di Caino».

Fratricida sarà anche Assalonne, figlio di David, che uccide il fratellastro Amnon, colpevole d'aver violentato la sorella Tamar (*Secondo libro di Samuele*, 13; secc. VIII-VII a.C.). Ben presto nell'*Antico Testamento* motivo discriminante tra i fratelli era stato quello della discendenza e della primogenitura. Già Abramo, avuto da Sara il legittimo Isacco, allontanerà da sé, seppur a malincuore, Ismaele figlio della schiava. Il problema si ripropone, in altri termini, tra i figli legittimi di Isacco: Esaù e Giacobbe sono gemelli, ma la primogenitura spetta a chi fosse venuto prima alla luce, e questo è Esaù, Giacobbe però fin dalla nascita lo incalza tenendolo per il tallone e, una volta adulto, approfitta d'una debolezza del fratello, tornato esausto dai campi, si fa cedere per un piatto di lenticchie la primogenitura, riuscendo poi ad esserne investito dal vecchio padre con la complicità della madre Rebecca (*Genesi*, 25-26). Dopo lungo tempo il contrasto tra i due troverà una felice soluzione (*Genesi*, 33). Frattanto Giacobbe aveva sposato le due figlie di Labano, Lia, impostagli con l'inganno dal padre, e poi Rachele di cui era innamorato; le due sorelle verranno successivamente interpretate la prima quale simbolo della vita attiva, la seconda della vita contemplativa (*Gen.*, 29, 15-30), come poi in seguito nei *Vangeli* le sorelle di Lazzaro Marta e Maria (*Luca*, 10, 38-42; 90 d.C.). Lo scontro sorgerà di nuovo tra i figli di Giacobbe, ai danni di Giuseppe, nato da Rachele. Nella vicenda di Giuseppe s'intrecciano diversi motivi, dalla rivalità fraterna all'amore per il vecchio padre, dall'affermazione del protagonista attraverso una serie di dure prove al riconoscimento dei fratelli ormai pentiti e al perdono. La storia biblica ha avuto un'enorme diffusione e, nel corso del tempo, ha ispirato numerose opere. In ambito islamico fu recepita nella XII sura, una delle più belle del *Corano* (610-631) dal punto di vista narrativo, nella quale è dato ampio spazio alla rielaborazione della vicenda del giovane insidiato e calunniato dalla moglie di Putifarre. Al *Corano* si rifà il poema persiano *Yusuf e Zalikha* di **Firdusi** (sec. XI), che sviluppa in modo romanzesco il tema dell'innamoramento della sposa del padrone (cui viene dato il nome di Zalikha) per il giovane ebreo, argomento ripreso nel sec. XV in un'opera dello stesso titolo da **Giami**: questi introduce il motivo di Zalikha fanciulla, che sogna come futuro sposo un uomo ravvisato poi nelle sembianze di Yusef. Sempre ispirato alla versione coranica è il *Poema de José* di un anonimo autore moresco aragonese del sec. XIII o XIV. Nel 1733 è rappresentato a Vienna *Giuseppe riconosciuto* di **Metastasio** (musica di

G. **Porsile**), dramma sacro, ambientato a Menfi e incentrato sul riconoscimento dei fratelli che lo avevano venduto da parte del protagonista e sulle successive vicende, fino al perdono finale tra la generale commozione. Un arco di tempo più vasto è abbracciato dal *Giuseppe in Egitto* (1807) di É.-N. **Méhul**, libretto di A. **Duval**, che muove dagli anni della carestia in Egitto, arricchendo la vicenda d'ulteriori colpi di scena, sull'onda di una musica tra le più apprezzate dell'autore. Nel '900 Thomas **Mann** scrive la corposa tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli*, comparsa in un decennio cruciale e tragico (1933-43); mentre il nazismo mitizza la preistoria germanica, egli attinge alla storia del popolo ebreo ed elabora, rifacendosi non solo alla *Bibbia* ma anche a molte altre fonti (storiche, antropologiche, religiose, mitologiche), la figura di Giuseppe, nel quale, sulla scorta del «fanciullo divino» d'ispirazione junghiana, incarna un mito contrapposto, umano per eccellenza, che vuole significare, nella sua esemplarità archetipica, l'unità dello spirito nel suo progressivo evolversi fino al superamento della fisicità e alla conciliazione armonica di sogni e ragione. Le parti dedicate al rapporto tra i fratelli sono condotte secondo un'analisi sottile e complessa, che peraltro è sembrata ad alcuni non convincente.

3. La Grecia ci tramanda il mito dei Dioscuri, figli di Leda e di Tindaro re di Sparta: Castore, d'origine umana, e Polluce, frutto dell'unione della madre con Zeus, d'origine divina; figure strettamente complementari hanno caratteristiche diverse: il primo è un guerriero, veloce nella corsa, il secondo, la cui forza è guidata dall'intelligenza, primeggia nel pugilato, arte inventata dal *kuros* Apollo. In essi si è voluta individuare la proiezione della diarchia che vigeva a Sparta e l'alternarsi del giorno e della notte. Venuti a contrasto per l'amore delle figlie di Leucippo (secondo altri per la spartizione d'un bottino d'armi) con altri due gemelli mitici originari della Messenia, Idas e Linco, accade che il primo uccide Castore mentre il secondo viene ucciso da Polluce; il quale però ottiene dal padre di condividere col fratello ucciso l'immortalità, dimorando a turno un giorno in Olimpo ed uno nell'Ade (**Omero**, *Odissea*, XI, secc. IX-VIII a.C.; **Pindaro**, *Nemea* X, secc. VI-V a.C.; **Teocrito**, *Dioscuri*, sec. III a.C.), e venendo poi trasformati in lucenti stelle (**Euripide**, *Troiane*, 415 a.C.; *Elettra*, 413 a.C.). Ma accanto a questo esempio d'amore ve ne sono altri, spesso meno edificanti, legati in modo particolare alle vicende dei Pelopidi e dei Labdacidi. Atreo e Tieste, figli di Pelope e Ippodamia, uccidono il fratello minore Crisippo, nato dall'unione di Assioche col loro padre, il quale, scoperto il delitto, li bandisce dal paese e scaglia su di loro una maledizione che sarà tristemente efficace; i rapporti tra i fratelli infatti saranno segnati da una sanguinosa linea di inganni e fatalità, che culmina nel macabro banchetto in cui Atreo imbandisce a Tieste le carni dei suoi figli (**Eschilo**, *Agamennone*, ca. 458 a.C.). L'orribile mito è ripreso a Roma da **Seneca** nel *Tieste*, in cui si scontrano due psicologie, due logiche contrapposte: quella del protagonista, che ha raggiunto, dopo un percorso di sofferenza, la «saggezza», e quella di Atreo, che ha continuato a seguire la strada dell'odio e del «furore» distruttivo; la sconfitta di Tieste, nell'ambito della prospettiva filosofico-pedagogica dell'autore, può essere letta come la sconfitta storica della *virtus* e dei valori che la caratterizzano contro la violenza del potere. Se i figli di Atreo si fiancheggeranno, coinvolgendo gli altri re greci, per ritogliere ai Troiani Elena (**Omero**, *Iliade*), i figli di Agamennone rivelano rapporti più intensi e complessi. In **Eschilo** (*Coefore*, 458 a.C.) *Elettra* desidera ardente-

mente il ritorno del fratello Oreste, e, quando questi le compare dinanzi, esita sulle prime a riconoscerlo, temendo di ingannarsi, poi lo accoglie con infinita tenerezza e lo sprona a vendicare l'uccisione del padre. Il giovane, una volta compiuta la volontà di Dike, sarà perseguitato dalle Erinni, finché l'Areopago d'Atene lo manderà assolto (*Eumenidi*). In Euripide (*Elettra*, 413, a.C.) la sorella appare ancor più decisa nell'ispirare e guidare l'azione del fratello, al punto da attirare la madre nella sua casa perché vendetta sia fatta, provando poi rimorso per quella necessaria ed esecranda punizione; sarà lei però, quando Oreste cadrà in preda alla disperazione per il gesto compiuto, ad assisterlo ed a cercare in ogni modo di salvarlo (*Oreste*, 408, a.C.). Nell'*Ifigenia in Tauride* (416 a.C.) l'autore aveva già affrontato la parte finale del mito, facendo incontrare Oreste, assolto ma profugo in terra straniera, con la sorella Ifigenia, la quale, al momento d'essere immolata, era stata salvata da Artemide che l'aveva destinata sua sacerdotessa in Tauride (vedi *Ifigenia in Aulide*, 406 a.C.), col triste compito però di far rispettare la norma che voleva sacrificato ogni straniero giunto in quei luoghi; riconosciuto il fratello Ifigenia lo salva e fugge con lui sotto la protezione di Atena. Tra i Labdacidi Eteocle e Polinice, maledetti dal padre Edipo, che abbandonano ormai cieco e mendico, (**Sofocle**, *Edipo a Colono*, 401 a.C.) vengono a contesa per la signoria di Tebe e si uccidono a vicenda; ma a quest'esempio di odio si contrappone il devoto amore di Antigone (**Eschilo**, *I sette a Tebe*, 467 a.C.; **Sofocle**, *Antigone*, 442 a.C.) che, obbedendo a leggi superiori a quelle degli uomini, contravviene al divieto di Creonte e, dando sepoltura al corpo di Polinice, va incontro alla morte; accanto a lei è la timida Ismene, la quale, incapace prima di condividere con la sorella l'impresa, quando questa la allontana da sé, si dichiara corresponsabile d'un gesto che non ha compiuto; ella sembra rappresentare l'altro lato della personalità dell'eroina, il più propriamente femminile, che Antigone, pur soffrendo, si nega per compiere la propria missione. Le figure di questi miti avranno vasto seguito nelle letterature successive, dalle medioevali (si pensi al riferimento di **Dante** ad Eteocle e Polinice, *Inf.*, XXVI) alle moderne (**Racine**, *Tebaide*, 1664; **Alfieri**, *Oreste*, 1778; **Polinice**, 1755-83; **Goethe**, *Ifigenia in Tauride*, 1787; **O'Neill**, *Il lutto si addice ad Elettra*, 1932), privilegiando spesso però questo o quel personaggio sul tema del rapporto tra fratelli.

4. Anche la nascita di Roma è segnata da un fratricidio. Romolo e Remo, mossi dal desiderio di fondare una città nel luogo dove erano stati esposti e allevati, ben presto si contrappongono per un male atavico: la brama del regno; gli auguri sono contrastanti, ciascuno dei due si ritiene designato, scoppia un tumulto e, quando Remo oltrepassa per spregio il confine sacro tracciato da Romolo, questi lo uccide, promettendo la stessa fine a chiunque oserà fare altrettanto (**Livio**, *Ab urbe condita*, I). Per **Ovidio** (*Fasti*, IV) è Celere, luogotenente di Romolo, ad uccidere Remo, fraintendendo gli ordini del re, il quale piangerà il fratello morto rendendogli onori solenni. Nell'ambito dei miti delle origini, che mirano a fondare il concetto della sacralità della patria, ponendo l'interesse comune al di sopra dei sentimenti e degli interessi particolari, si pone anche la leggenda dei tre fratelli Orazi opposti ai Curiazi; quando l'Orazio, superstite e vincitore, rientrerà a Roma tra la folla esultante, vedendo la sorella, fidanzata ad uno dei Curiazi, piangere la morte del promesso sposo, la ucciderà esclamando «Così periscano tutte le donne romane che piangono il loro nemico!» (**Livio**, *op. cit.*) Il tema dei fratelli compare più

volte nella commedia latina. I *Menecmi* di **Plauto** presentano una situazione di «doppio», che ha ben altro sviluppo nell'*Anfitrione*; qui invece l'identità dei gemelli si rivela efficace espediente scenico (presente peraltro al femminile nelle *Bacchidi*), che genera una serie di esilaranti equivoci, finché tutto si risolve quando i due si trovano uno di fronte all'altro. Nei *Fratelli* di **Terenzio** i fratelli Demea e Micione rappresentano due diversi modelli educativi che si fronteggiano in un particolare momento della storia di Roma, uno tradizionale e rigido, l'altro innovativo e liberale, prediletto dall'autore, come dagli ambienti culturali cui apparteneva; alla fine Demea si arrenderà al metodo del fratello, non per convinzione, ma per ricevere dai figli quelle gratificazioni che gli erano state fino ad allora negate, non senza però rivalersi sul fratello, che costringerà, tra l'altro, a prender moglie. Nella poesia di **Catullo** l'amore per il fratello morto è il sentimento più intenso che compare accanto alla passione per Lesbia. Il mito che riconduce l'antagonismo tra Cartagine e Roma all'infelice amore tra la regina di quella terra ed Enea era già stato raccolto da Gneo **Nevio** nel *Bellum Poenicum*, **Virgilio** (*Eneide*, IV) sdoppia la figura della protagonista in Didone e la sorella Anna, che appare anch'essa innamorata dell'eroe, e quando Didone le confessa il sorgere in sé di un sentimento, cui si oppone il ricordo del marito ucciso dal fratello Pigmalione, la convince a cedere a quella passione che si rivelerà fatale, quasi per vivere attraverso la sorella ciò che per lei sarebbe impossibile. Successivamente Ovidio (*Fasti*, III) riprenderà la leggenda accentuando il motivo dell'amore di Anna per Enea.

5. Il Cristianesimo, ponendo Dio come «Padre», vuole gli uomini fratelli in Cristo e l'amore per Dio concretizzarsi nell'amore per i fratelli (*Mat.* 12, 49-50; *Mc.* 3, 33; *Lc.* 12, 28-34): **Francesco d'Assisi** vedrà tutte le creature unite in una fratellanza universale (*Cantico di frate sole*). Nel medioevo d'altronde, come s'è in parte visto, il tema è in genere legato a soggetti biblici, e sempre di ispirazione religiosa è il poemetto *Gregorio sullo scoglio* di **Hartmann von Aue** (inizio sec. XIII) il quale, mirando a dimostrare che la provvidenza sa trarre il bene anche dal male, cristianizza il mito di Edipo, e ci presenta, per giunta, il protagonista come nato dall'unione inconsapevolmente incestuosa di un figlio e una figlia del duca di Aquitania. Motivi cavallereschi e popolari si intrecciano invece nel *Gibello*, cantare anonimo in ottave del sec. XIV: il protagonista, allontanato bambino dalla madre regina di Bravisse, per sottrarlo alla crudele norma che voleva ucciso uno dei figli in caso di parto gemellare, dopo diverse vicissitudini torna in patria, riconosciuto dalla madre è salvato e sposa Argogliosa regina di Genudrisse, che gli viene lasciata dal fratello cui era stata promessa. Riconoscere alle donne il diritto di scegliere in base al loro «natural desiderio» significa incrinare modelli di comportamento consolidati da secoli, il che può dar luogo a situazioni tragiche, come accade più d'una volta nella quarta giornata del *Decameron*; in particolare Giovanni **Boccaccio** nella novella di Lisabetta da Messina (*Decameron*, IV, 5) ci presenta tre fratelli, mercanti d'origine toscana, e una sorella, «assai bella e costumata», nei confronti della quale i primi svolgono un ruolo parentale; tra di loro il rapporto è caratterizzato dalla non comunicazione (i fratelli non rispondono alle domande di Lisabetta) e dall'esercizio dell'autorità da parte dei maschi, che non si curano di maritare la sorella (il che è parso ad alcuni indizio d'una larvata componente incestuosa); scoperto poi il suo rapporto con Lorenzo, un loro dipendente, per motivi d'onore e di prestigio sociale

(ma forse non solo) lo uccidono e sottraggono poi a Lisabetta il testo di basilico nel quale ella aveva nascosto il capo reciso dell'amato, facendola morire di disperazione tra le lacrime. In area rinascimentale Ludovico **Ariosto** nell'*Orlando furioso*, svolgendo il motivo encomiastico nei confronti degli Estensi, ci narra la storia di Ruggero e Marfisa che, venuti a contrasto, si riconoscono fratelli grazie all'intervento del mago Atlante, ormai morto, il quale dalla tomba svela ai due le loro origini (XXXVI); in seguito, insieme a Bradamante, uccideranno Marganorre, (XXXVII), ed infine Marfisa si impegnerà perché Ruggero abbia l'amata Bradamante (XLV).

6. Nell'ambito della riscoperta umanistica dei classici particolare interesse è riservato al teatro, cui contribuisce il ritrovamento nel 1427 ad opera di Niccolò **Cusano** di 12 commedie plautine. **Plauto** e **Terenzio** saranno punti di riferimento per la commedia di quella «invenzione del teatro» che caratterizza il primo '500; in modo particolare saranno graditi al pubblico i *Menecmi*, rappresentati già a Ferrara nel 1486 in traduzione e in latino a Firenze nel 1488. Nel 1513 ad Urbino, con la collaborazione di Baldassar **Castiglione** e le scene dipinte da Gerolamo **Genga**, allievo di Raffaello e collaboratore di Bramante e del Serlio, è rappresentata la *Calandria* di Bernardo **Dovizi da Bibbiena**, dove la ripresa plautina si intreccia col motivo boccacciano della beffa: due gemelli, Lidio e Santilla, si cercano reciprocamente e danno luogo ad esilaranti e sapide vicende che vedono Lidio, innamorato di Fulvia, travestirsi da donna per penetrare nella casa di lei senza insospettirne il marito Calandro, il quale, ritenendolo una donna, se ne innamora, creando la situazione paradossale di un marito tradito che si innamora dell'amante della moglie; dal canto suo Santilla si veste da uomo e vive a casa di un mercante che vorrebbe fargli sposare la figlia; la storia, non priva d'ambiguità erotica, risente anche del modello platonico dell'androgino, sintesi del principio maschile e di quello femminile, e si conclude, prevedibilmente, col ricongiungimento dei due fratelli. Ai *Menecmi* e alla *Calandria* si rifanno, con l'aggiunta di personaggi tipici contemporanei, *Gli ingannati* (1531), attribuiti genericamente all'**Accademia degli Intronati** di Siena, mentre all'*Asinaria* e alla tradizione novellistica attingono *Gli inganni* di Niccolò **Secchi** (1549), giocati sul motivo della perfetta somiglianza tra fratello e sorella. Ispirati ai *Menecmi* saranno pure i *Simillimi* di Gian Giorgio **Trissino** (1547) e i *Lucidi* di Agnolo **Firenzuola** (1549); il tema piacerà anche a Carlo **Goldoni**, che nel 1748 manderà in scena *I due gemelli veneziani*. Nel 1661 **Molière** aveva scritto *La scuola dei mariti*, rifacendosi agli *Adelphoe* di Terenzio e volgendo la vicenda al femminile: Sganarello e Arista allevano ciascuno una propria pupilla con l'intento di sposarla una volta adulta; Arista è indulgente e lascia ad Eleonora grande libertà, venendone ricambiato con tenero affetto; il rigido e sospettoso Sganarello col suo comportamento invece finirà per allontanare da sé Isabella che gli preferirà il giovane Valerio.

7. William **Shakespeare** attinge abbondantemente per le commedie a modelli latini e a rielaborazioni italiane del '500. Nella *Commedia degli equivoci* (1592-93) si rifà ai *Menecmi* e raddoppia la coppia di gemelli: accanto a due Antifolo, figli del vecchio Egemone, pone due schiavi Dromio, anch'essi gemelli identici, sono così moltiplicate le possibilità d'equivoco, giungendo spesso ad esiti farceschi, fino all'immane agnizione. Nella *Bisbetica domata* (1593-94), ispirata ai *Suppositi* dell'**Ariosto**, troviamo due sorelle, Bianca, corteggiata da diversi pretendenti, e Caterina, la maggiore, bisbetica e caparbia, che il

padre vuol maritare per prima, e che solo l'abilità di Petruccio, gentiluomo messole dietro dai pretendenti di Bianca per sgombrare il campo, riuscirà ad assogettare rendendola la più docile delle mogli. *La dodicesima notte* (1599-1600) organizza il suo intreccio sulle vicende di due gemelli separati, Sebastiano e Viola, arricchite di equivoci per l'assunzione da parte della sorella dell'identità maschile di Cesario, che induce Olivia ad innamorarsi di lei, credendola un uomo; ella sposterà poi Sebastiano, ritenendolo Cesario, e alla fine, svelate le segrete identità, mentre Olivia è ben felice del suo matrimonio, Viola, ripresi gli abiti femminili, sposa il duca Orsino, che l'aveva avuta, sotto mentite spoglie, come paggio confidente. *Misura per misura* (1604-05), fosca commedia che, pur lasciando perplessi nel corso del tempo diversi critici, ha ispirato l'opera comica *Il divieto dell'amore* di Richard **Wagner** e il poemetto *L'Angelo* di **Puškin**, presenta due fratelli, Claudio, condannato a morte da Angelo, che regge lo stato durante l'assenza del duca di Vienna, e Isabella, sua sorella novizia in un convento, che implora la salvezza per il fratello, ottenendo in cambio la proposta di barattare questa col suo onore, soggiacendo alle voglie del magistrato; all'istintivo rifiuto seguono una serie di colpi di scena e di abili sostituzioni di persona che consentono il necessario lieto fine, non esente in questo caso però da qualche ombra, mentre hanno risalto il carattere di Isabella e il dramma del condannato, che prima condivide la scelta della sorella, poi è assalito dalla paura della morte. Nelle tragedie un'atroce rivalità fraterna è l'antefatto dell'*Amleto* (1600-01), che vede il re di Danimarca ucciso dal fratello per soppiantarlo sul trono e nel letto coniugale. In *Re Lear* (1605-06) la vicenda principale del re e delle sue tre figlie si intreccia con quella di Gloucester e i suoi due figli: Gonerilla e Regana, dopo false dichiarazioni d'amore nei confronti del padre, ottenuta l'eredità ai danni della mite Cordelia, nella quale da parte di alcuni si è ravvisato il motivo novellistico del sacrificio della figlia minore, non mantengono le loro promesse e costringono Lear ad andare errando, finché non verrà amorevolmente accolto da Cordelia; venute poi a contrasto per l'amore di Edmondo, figlio illegittimo di Gloucester che, calunniando il padre, gli era succeduto nel titolo, Gonerilla avvelena Regana, ma, scoperto il suo disegno di eliminare il proprio marito, si uccide. Edgardo, figlio legittimo di Gloucester, trionferà al fine in un giudizio di Dio su Edmondo, accusato di tradimento, il quale però aveva già dato l'ordine d'uccidere Cordelia, che sarà strangolata sotto gli occhi di Lear facendolo morire di dolore. John **Ford** in *Peccato che sia* una sguadrina (1625-28) affronta il tema dell'amore incestuoso tra Giovanni e la sorella Annabella, in cui i principi dell'etica sono travolti da contrapposte passioni che, pur nella loro negatività, rivelano comunque la grandezza di un animo nobile. Nel Settecento, che mostra un particolare interesse per il tema, rielaborando spesso in vario modo l'archetipo di Caino e Abele, Friedrich Maximilian **Klinger** coi *Gemelli* (1775) mostra la rivalità tra Guelfo e Ferdinando, dovuta non solo dalla discriminazione dinastica, ma anche dall'amore di entrambi per Camilla, promessa sposa a Ferdinando; il giorno delle nozze Guelfo uccide il fratello ed è a sua volta ucciso dal padre. Johann Wolfgang **Goethe** invece nella commedia *I fratelli* (1776) ci offre con squisita e minuta tenerezza la storia di due presunti fratelli, Guglielmo e Marianna, che, svelato alfine che fratelli non sono, potranno coronare il loro sogno d'amore. Interessante è il tema dei fratelli nella tradizione novellistica; già ne *Lo cunto de li cunti* di Giambattista **Basile** (1632) compare una Cenerentola angariata da ben sei sorelle;

Charles **Perrault** nei suoi *Racconti* (1697), attingendo alle tradizioni popolari, ci presenta oltre a Cenerentola, Pollicino; e Cenerentola e Pollicino ricompaiono pure nelle *Fiabe* (1812-22) raccolte da Jacob e Wilhelm **Grimm**, dove troviamo anche Hansel e Gretel.

8. All'inizio dell'Ottocento Ugo **Foscolo**, piangendo la morte del fratello, riecheggia il *carme* 101 di **Catullo**, ad evidenziare che maggiore è il suo strazio per la lontananza che l'esilio gli impone. Giacomo **Leopardi** con la canzone *Nelle nozze della sorella Paolina*, deprecando l'età presente in cui nascono figli destinati ad una vita getta e misera e ricordando il sacrificio di Virginia, sembra quasi voler dissuadere la sorella da quel matrimonio (che poi per motivi economici non si farà) al quale, come risulta da una lettera al Giordani, sia lui che il fratello Carlo l'avevano incoraggiata. In entrambi i casi nel rapporto con l'altro prevale la proiezione dei propri drammi e della propria visione della realtà. Nel corso del secolo ritroviamo il tema in intrecci avventurosi, quadri di vita borghese e scandagli esistenziali talora particolarmente significativi. Alexandre **Dumas** padre nel *Visconte di Bragelonne* (1850) introduce il gemello del Re Sole, recluso e celato dietro una maschera di ferro per la ragion di stato, che Aramis, ormai generale dei gesuiti, tenta di sostituire al sovrano. Ne *La storia di un fanciullo* (1868), ampiamente autobiografico, Alphonse **Daudet** mostra il protagonista avviarsi all'attività letteraria tra mille difficoltà sotto la protezione e col sostegno morale del fratello Ernesto, in un'atmosfera di serenità familiare che lo aiuta a superare i molteplici ostacoli frapposti dal mondo esterno. *Piccole donne* (1868) della scrittrice Louisa May **Alcott** presenta la storia delle quattro giovani sorelle Merch, con i loro entusiasmi, i loro sogni, le loro difficoltà, sorrette amorevolmente dalla madre; mentre il padre è lontano per la guerra debbono fare i conti con le ristrettezze, cui reagiscono serenamente, con la malattia e con la morte che si porterà via una di loro, la dolce Beth; vivranno i loro amori e faranno le loro scelte di vita, nell'atmosfera tipica d'una certa società americana di secondo Ottocento, rispettosa delle libertà individuali proprio mentre nel paese si andavano delineando tendenze conservatrici. In *Delitto e castigo* di Fëdor **Dostoevskij** (1866), dove spicca la figura salvifica di Sonja, che si prostituisce per mantenere padre, matrigna e fratellini, è la decisione della sorella Dunja di sposare il benestante Lugin per soccorrere madre e fratello a far sì che Raskolnikov rompa gli indugi e compia il delitto, uccidendo però oltre alla vecchia usuraia anche la mite sorella Lizabetha, improvvisamente sopraggiunta. Alla fine del romanzo Dunja e il marito, insieme a Sonja, seguiranno in Siberia il protagonista che sia avvia alla redenzione. *I fratelli Karamazov* (1879-80) è invece tutto incentrato sui rapporti tra Fëdor Karamazov, vecchio corrotto e tirannico, i figli legittimi e l'illegittimo Smerdjakov, epilettico tenuto dal padre in condizione di servo; al padre si contrappone sia l'impulsivo e passionale Dimitrij, a lui rivale anche nell'amore per Grušenka, sia Ivan, logico talora fino al cinismo, scettico assetato di fede, che disprezza il genitore e finisce per ispirare il parricidio consumato da Smerdjakov poi suicida, mentre nulla potrà contro l'irrompere delle passioni il buon Alëša votato al sacerdozio; in conclusione la legge condannerà l'innocente Dimitrij per il delitto mentre Ivan se ne assumerà la responsabilità morale. Nel 1874 viene rappresentata l'opera buffa *Giriflé Girifla* di Charles **Lecocq** (libretto di **Vanloo** e **Le Terrier**), che sfrutta il classico motivo delle gemelle identiche per creare una serie di situazioni esilaranti e talora scabrose, la scena è ambientata nella Spa-

gna al tempo delle crociate, ma il brio è parigino e garantisce un buon successo di pubblico. *Il Signore di Ballantre* (1889), romanzo a fosche tinte di Robert Louis **Stevenson**, ambientato a metà del Settecento, pone l'uno contro l'altro i due figli del vecchio Lord Durrissdeer, Giacomo ed Enrico, di carattere nettamente opposto, irruente affascinante e scapestrato il primo, piuttosto sbadito il secondo; le vicende, complicate dall'amore dei due per la stessa donna, si intrecciano con continui colpi di scena, rovesci politici e militari, morti presunte e improvvise riapparizioni, avventure piratesche, inseguimenti fino allo scontro finale, nel quale i fratelli muoiono l'uno dopo l'altro, ricevendo una comune sepoltura. *Pierre et Jean* di Guy de **Maupassant** (1888) ci riconduce all'interno d'un mondo borghese, nel quale, sotto l'apparente serenità d'una tranquilla famiglia di provincia «colpita» da un'eredità, matura la rivalità tra due fratelli e la dolorosa scoperta del maggiore di loro, l'inquieto Pierre, esteriormente superate e composte dal prammatico buon senso del minore, il placido Jean. *Demetrio Pianelli* di Emilio **De Marchi** (1890) ci presenta, nel grigiore d'una Milano postunitaria, due fratelli: Cesarino, dai trascorsi risorgimentali, brillante e fatuo che, vivendo al di sopra delle sue possibilità, si impossessa d'una somma che non può restituire e si uccide, e Demetrio, riservato e modesto, che prende su di sé l'onere della moglie e dei figli del fratello e ne onora il debito, mostrando un'inusitata energia, ma finendo per innamorarsi invano della giovane cognata.

9. Nel 1852 *Pierre o le ambiguità* di Herman **Melville**, nel quale sul rapporto tra il protagonista e Isabella aleggia il dubbio dell'incesto, aveva suscitato scalpore presso il pubblico statunitense. Il tema dell'incesto fraterno invece attirerà l'attenzione di più di un autore nell'area del Decadentismo; sul finire del secolo Maurice **Maeterlinck** col titolo di *Annabella* (1895) traduce e adatta per il teatro dell'opera *Peccato che sia una sgualdrina* di John **Ford**. In *Forse che sì forse che no* di Gabriele **D'Annunzio** (1910) il tragico amore tra Isabella Inghirami e l'aviatore Paolo Tarsis ha il suo epilogo quando Vana, sorella minore della donna, rivela a Paolo l'amore incestuoso tra questa e il fratello Aldo e poi si uccide; Isabella aggredita e accusata da Paolo impazzirà, mentre questi, ormai solo, tenderà di purificare il proprio dolore affrontando un volo rischiosissimo. Nell'*Uomo senza qualità* di Robert **Musil** (1930-33), sullo sfondo di una società che ha perso ormai i tradizionali punti di riferimento, si sviluppa, coinvolgente e morboso, tra sensazioni sottili, sofismi e rivelazioni, il rapporto tra Ulrich e Aghate, la sorella ritrovata dopo la morte del padre, che si pone come segno della loro difficoltà di rapporto col mondo e ricerca d'una totalità impossibile, d'una impossibile soluzione di tutte le contraddizioni. D'altro canto la relazione tra fratelli non può non risentire della crisi dei modelli e della crescente difficoltà nei rapporti tra persone in un'epoca di rapidi e radicali cambiamenti. In *Senilità* di Italo **Svevo** (1898) la sorella Amalia costituisce la «famiglia» che è alibi per Emilio all'inizio della sua relazione con Angiolina; il sorgere in lui della passione è però fatalmente contagioso per la donna, che sembrava aver ormai rinunciato ad ogni sogno d'amore, e finisce per condurla alla morte; fuggita Angiolina, Emilio costruisce poi nella sua mente una vaga immagine ideale, nella quale la donna amata «conserverà inalterata la sua bellezza, ma acquista anche tutte le qualità di Amalia, che morirà in lei una seconda volta». In un clima di dolente malinconia, in cui si consuma la banale crudeltà della vita, le protagoniste de *Le tre sorelle* di

Anton **Čechov** (1901), prese dal mito della lontana Mosca, vedono ravvivare la propria esistenza dal sopraggiungere in paese d'una guarnigione militare; quando però i giovani ufficiali partono non possono che constatare il vanificarsi delle loro illusioni, e s'interrogano sul senso di una vita che non è se non sofferenza, senza sapersene dare una risposta. Nel *Giardino dei ciliegi* (1904) due fratelli, dilapidato il patrimonio ricevuto in eredità, nella loro abulica indecisione finiscono per perdere anche la casa e il giardino, simbolo del passato benessere e degli anni innocenti dell'infanzia: alla fine il sipario cala tra i colpi d'accetta che abbattano i ciliegi destinati a scomparire. Il tema della famiglia, ambigualmente intesa come rifugio e prigionia ad un tempo, è ricorrente in Luigi **Pirandello**. Nel *Fu Mattia Pascal* (1904) accanto al protagonista troviamo il fratello, compagno inizialmente delle sregolatezze giovanili, che però, messa la testa a partito, sarà poi «uomo positivo», al quale Mattia si rivolgerà una volta deciso, con la sua seconda fittizia morte, di tornare a Miragno; nella novella *L'ombrello* (1909) Mimì e Dinuccia rappresentano i due specchi nei quali si riflette la «mammina», l'una è la parte bambina di lei che desidera, l'altra è la norma del sacrificio che impone la rinuncia al desiderio; Dinuccia sarà per lei perturbante e la sua morte porterà fatalmente all'annullamento della donna; nei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) la figliastra, legata da tenero amore ai fratellini, si contrappone irruente alla sdegnosa figura del fratellastro, figlio legittimo, fino alla catastrofe finale.

Il dramma del primo conflitto mondiale segna tragicamente anche i rapporti più cari: il triestino Gianni **Stuparich** pubblica nel 1925 *Colloquio con mio fratello*, nel quale rievoca il rapporto con Carlo, che come lui si era arruolato nell'esercito italiano ed era morto suicida sul Cengio per non cadere prigioniero degli austriaci; l'opera, condotta sull'onda del ricordo e della meditazione è di grande intensità lirica, e testimonia la levatura etica e ideale di certi giovani che avevano impegnato le loro esistenze nella guerra 1915-18. Dopo il secondo conflitto mondiale ci daranno testimonianza della morte d'un proprio fratello nel clima drammatico della lotta antifascista sia Pier Paolo **Pasolini**, che nel *Corus in morte di Guido* (1945) ricorda con tenera angoscia il fratello tradito, partigiano della divisione Osoppo, ucciso da altri partigiani, sia Luigi **Pintor**, il cui fratello Giaime muore nel tentativo di raggiungere i gruppi partigiani operanti nel Lazio (*Servabo. Memoria di fine secolo*, 1991).

Sullo sfondo d'una Siena spettrale, espressionisticamente deformata, Federico **Tozzi** rappresenta in *Tre croci* (1920) il dramma dell'inettitudine nelle vicende dei fratelli Gambi, proprietari d'una libreria antiquaria, i quali, per far fronte a difficoltà economiche, falsificano delle firme cadendo in una spirale che li porterà inesorabilmente alla rovina, al suicidio di Giulio e alla morte desolata degli altri due, tutti vittime di forze necessarie ed oscure che li trascinano, mai pienamente coscienti, fino alla fine. In *A Cesena* di Marino **Moretti** (1915) il colloquio con la sorella sposata, che l'«anno scorso era ancora bambina», risulta impossibile. Carla e Michele, i fratelli degli *Indifferenti* di Alberto **Moravia** (1929), tentando di uscire dalla palude della loro apatia, seguono «copioni» tipici della mentalità borghese, per cui l'emancipazione della donna avviene attraverso la trasgressione sessuale e quella dell'uomo mediante l'assunzione d'un atteggiamento forte e aggressivo; Michele, che in precedenza aveva pensato di usare la sorella come merce di scambio per ingraziarsi Leo, scoperta la loro relazione, si attergerà a «fratello vendicatore», dimenticando però di ca-

ricare la rivoltella, e tutto si concluderà con uno squalido, rassicurante compromesso. Aldo **Palazzeschi** nelle *Sorelle Materassi* (1934) narra, con umoristica benevolenza, le vicende di due anziane signorine della provincia fiorentina, stimate ricamatrici, la cui vita regolare e monotona è sconvolta dal sopraggiungere d'un nipote orfano alla cura del quale esse interamente si votano, assecondando ogni suo desiderio, facendo su di lui i sogni più rosei; il giovane però, dopo aver sfruttato disinvoltamente le zie che per lui trascurano anche la loro attività, le pianta in asso e sposa una ricca americana; alle due sorelle non resta che tornare al proprio lavoro, adattandosi ad una clientela meno raffinata e prestigiosa, nell'attesa d'una foto del nipote lontano su cui fantasticare. Il motivo dell'amore disinteressato per gli altri e dell'attaccamento alla vita è accentuato ne *I fratelli Cuccoli* (1948): il ricco ed anziano Celestino Cuccoli adotta quattro orfani, dando loro amore, educazione e vita agiata; questi rispondono diversamente alle sue sollecitudini, a seconda del loro carattere, giungendo a compromettere la sua condizione economica, ma egli è sempre pronto a comprenderli, a scusarli e a proteggerli. *Don Giovanni in Sicilia* di Vitaliano **Brancati** (1940) si apre con le tre sorelle, sciatte e confuse vestali della casa di Giovanni Percola, dalla quale egli si distaccherà preso dall'alto amore per Ninetta, ma le tre sorelle alla fine lo riaccoglieranno, affettuose e solerti, di ritorno da Milano, nuovamente in balia del suo atavico sicilianismo. Nei racconti del *Ponte della Ghisolfia* (1958) Giovanni **Testori**, in un'atmosfera che trascende ormai il neorealismo, ci presenta, nel contesto d'una Milano impietosa, una serie di personaggi umiliati ed oltraggiati nella loro dignità, che ispireranno a Luchino **Visconti** il film *Rocco e i suoi fratelli* (1960). Carmelo **Samonà** con *Fratelli* (1978), ambientato «in un vecchio appartamento nel cuore della città [...], in una complicata gerarchia di silenzi», intreccia un gioco continuo di inseguimenti e di fughe, uno svelarsi e un nascondersi secondo un rituale complesso, che vede l'incontro problematico e precario di due linguaggi, quello articolato della normalità e quello ambiguo e sottile della malattia, in una perenne ricerca dell'altro.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Corano* (609-632); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Gibello* (sec. XIV); *Libri di Samuele* (secc. VIII-VII a.C.); *Mistero dell'antico testamento* (*Le Mystère du Vieil Testament*, sec. XV); *Poema de José* (secc. XIII o XIV); *Storie di Caino*, pittura (secc. XII-XIII); *Vangelo di Giovanni* (90-100); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90);

Accademia degli Intronati, *Gli ingannati* (1531); Agostino di Ippona, *La città di Dio* (*De civitate Dei*, ca. 413-429); Alcott, L.M., *Piccole donne* (*Little Women*, 1868); Alfieri, V., *Abele* (1790); Alfieri, V., *Oreste* (1778); Alfieri, V., *Polinice* (1755-83); Ariosto, L., *I Suppositi* (1509); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Aubigné, T.-A. d', *Le tragiche* (*Les tragiques*, 1575-1611); Basile, G., *Lo cunto de li cunti* (1632); Baudouin, C., *Psicoanalisi di Victor Hugo* (*Psycaanalyse de Victor Hugo*, 1972); Belli, G.G., *Caino* (1831); Bibbiena, pseud. di Dovizi, B., *Calandria* (1513); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Borngräber, O., *Il primo uomo* (*Die Ersten Menschen*, 1908); Brancati, V., *Don Giovanni in Sicilia* (1940); Butor, M., *L'impiego del tempo* (*L'emploi du temps*, 1956); Byron, G.G., *Caino* (*Cain*, 1821); Catullo Gaio, V., *Carmi* (*Carmina*, 64-54 a.C.); Čechov, A., *Giardino dei ciliegi* (1904); Čechov, A., *Le tre sorelle* (1901); Comestore, P., *Historia scolastica* (sec. XII); D'Annunzio, G., *Forse che si forse che no* (1910); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Daudet, A., *La storia di un fanciullo* (*Le Petit Chose*, 1868); De Marchi, E., *Demetrio Pianelli* (1890); Dostoevskij, F., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879-80); Du Bartas, G. de Salluste, *Seconda settimana o infanzia del mondo* (*La seconde semaine, ou l'enfance du monde*, 1584); Dumas, A. padre, *Il visconte di Brage-*

lonne (*Le Vicomte de Bragelonne*, 1850); Eschilo, *Agamennone* (ca. 458 a.C.); Eschilo, *Coefore* (458 a.C.); Eschilo, *Eumenidi* (458 a.C.); Eschilo, *I sette a Tebe* (467 a.C.); Euripide, *Elettra* (413 a.C.); Euripide, *Ifigenia in Aulide* (406 a.C.); Euripide, *Ifigenia in Tauride* (416 a.C.); Euripide, *Oreste* (408 a.C.); Euripide, *Troiane* (415 a.C.); Firdusi, *Yusuf e Zalikhā* (sec. XI); Firenzuola, A., *I Lucidi* (1549); Ford, J., *Peccato che sia una puttana* (*'Tis Pity She's a Whore*, 1625-28); Foscolo, U., *In morte del fratello Giovanni* (1803); Francesco d'Assisi, *Cantico di Frate Sole* (1224); Gessner, S., *La morte di Abele* (*Der Tod Abels*, 1758); Giamì, *Yusuf e Zalikhā* (sec. XV); Goethe, J.W., *Ifigenia in Tauride* (*Iphigenie auf Tauris*, 1787); Goethe, J.W., *I fratelli* (1776); Goldoni, C., *I due gemelli veneziani* (1748); Grimm, J. e W., *Fiabe* (*Kinder und Hausmärchen*, 1812-22); Hartmann von Aue, *Gregorio sullo scoglio* (*Gregorius auf den Steine oder der gute Suander*, sec. XIII); Hesse, H., *Demian* (1919); Hugo, V., *La coscienza* (*La conscience*) in *La leggenda dei secoli* (*La légende des siècles*, 1852-55); Klinger, F.M., *Gemelli* (*Die Zwillinge*, 1775); Klopstock, F.G., *La morte di Adamo* (*Der Tod Adams*, 1756); Lecocq, C., *Giroflé Girofla*, musica (1875); Leconte de Lisle, C.M., *Caino* (*Qäin*, 1846); Leopardi, G., *Nelle nozze della sorella Paolina* (1820-22); Livio, T., *Storie*. Dalla Fondazione di Roma (*Ab urbe condita libri CXLII*, sec. I a.C.); Ludwig, O., *Tra cielo e terra* (*Zwischen Himmel und Erde*, 1856); Maeterlinck, M., *Annabella* (*Annabella: drame en cinq actes de John Ford, traduit et adapté pour le Théâtre de l'Opéra par Maurice Maeterlinck*, 1895); Mann, T., *Giuseppe e i suoi fratelli* (*Joseph und seine Brüder*, 1933-43); Maupassant, G. de, *Pierre et Jean* (1888); Méhul, É.N., *Giuseppe in Egitto*, musica (1899, libretto di Duval, A.); Melville, H., *Pierre o le ambiguità* (*Pierre, or The Ambiguities*, 1852); Metastasio, P., *Giuseppe riconosciuto* (1733, musica di Porsile, G.); Metastasio, P., *La morte d'Abel* (1732); Molière, *La scuola dei mariti* (*L'école des maris*, 1661); Moravia, A., *Gli indifferenti* (1929); Moretti, M., *A Cesena* (1915); Müller, M., *Der erschlagene Abel* (1775); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-33); Nerval, G. de, *Viaggio in Oriente* (*Voyage en Orient*, 1854); Nevio, G., *Bellum Poenicum* (sec. III a.C.); Omero, *Iliade* (secc. XII-IX a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); O'Neill, E., *Il lutto si addice ad Elettra* (*Mourning Becomes Electra*, 1932); Ovidio Nasone, P., *Fasti* (8 d.C.); Palazzeschi, A., *I fratelli Cuccoli* (1948); Palazzeschi, A., *Le sorelle Materassi* (1934); Pasolini, P.P., *Corus in morte di Guido* (1945); Perrault, C., *I racconti di mia madre l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Pindaro, *Nemea* (secc. VI-V a.C.); Pintor, L., *Servano. Memoria di fine secolo* (1991); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pirandello, L., *L'ombrello* (1909); Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921); Plauto, T.M., *Anfitrione* (*Amphitruo*, sec. III a.C.); Plauto, T.M., *Asinaria* (sec. III a.C.); Plauto, T.M., *Menecmi* (*Menaechmi*, 206 a.C.); Plauto, T.M., *Bacchidi* (*Bacchides*, 254-184 a.C.); Postel, J., *Caino e Abele* (*Cain und Abel*, 1689); Puškin, A.S., *Angelo* (av. 1837); Racine, J., *La Tebaide o I fratelli nemici* (*La Thébaïde ou Les frères ennemis*, 1664); Samonà, C., *Fratelli* (1978); Secchi, N., *Gli inganni* (1549); Seneca, L.A., *Tieste* (ca. 49-62); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *La bisbetica domata* (*The Taming of the Shrew*, 1593-94); Shakespeare, W., *La commedia degli equivoci* (*The Comedy of Errors*, 1592-93); Shakespeare, W., *La dodicesima notte* (*Twelfth Night*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Misura per misura* (*Measure for Measure*, 1604-05); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Sofocle, *Antigone* (442 a.C.); Sofocle, *Edipo a Colono* (401 a.C.); Stevenson, R.L., *Il signore di Ballantrae* (*The Master of Ballantrae*, 1889); Stuparich, G., *Colloqui con mio fratello* (1925); Svevo, I., *Senilità* (1898); Teocrito, *Dioscuri* (sec. III a.C.); Terenzio, A.P., *I fratelli* (*Adelphoe*, 160 a.C.); Testori, G., *Il ponte della Ghisolfia* (1958); Tozzi, F., *Tre croci* (1920); Trisino, G.G., *Simillimi* (1547); Ungaretti, G., *Caino in Sentimento del tempo* (1933); Vega, L. de, *La creazione del mondo* (*La creación del Mundo*, 1624); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Visconti, L., *Rocco e i suoi fratelli*, cinema (1960); Wagner, R., *Il divieto dell'amore*, musica (*Das Lieberverbot*, 1835).

■ **ALTRE OPERE:** Ambrogio di Milano, *De Cain et Abel* (ca. 375); Assereto, G., *Giuseppe Venduto dai fratelli*, pittura (ca. 1625); Balzac, H. de, *Papà Goriot* (*Le père Goriot*, 1834); Bas-

sano, J., *Cristo nella casa di Marta e Maria*, pittura (1576-77); Belbello da Pavia, *Giuseppe estratto dal pozzo e venduto dai fratelli*, miniatura (ca. 1415); Blake, W., *La morte di Abele*, pittura (ca. 1826); Burns, E., *Fratelli*, cinema (*The Funeral*, 1996); Burns, E., *I fratelli McMullen*, cinema (*The Brothers Mac Mullen*, 1995); Casorati, F., *Due sorelle o libro aperto e libro chiuso*, pittura (1921); Casorati, F., *I gemelli*, pittura (1940); Cherubini, L., *Ifigenia*, musica (1788); Cocteau, J., *Antigone* (1928); David, J. L., *Il giuramento degli Orazi*, pittura (1784); De Simone, R., *La gatta Cenerentola*, musica (1976); Ford, J., *La malinconia degli amanti* (*The Lover's Melancholy*, 1628-29); Giordana, M.T., *La meglio gioventù*, cinema (2003); Gluck, C.W., *Ifigenia in Tauride*, musica (1779); Goncourt, E. de, *I fratelli Zemganno* (*Les frères Zemganno*, 1879); Granacci, F., *Giuseppe presenta al faraone i fratelli e il padre*, pittura (1515); Grillparzer, F., *Dissidio tra fratelli Asburgo* (*Ein bruderzwist im hause Habsburg*, 1848); Hayez, F., *Riconciliazione di Giacobbe e Esaù*, pittura (1844); Hofmannsthal, H., *Elektra* (*Elektra*, 1908); Honnegger, A., *Antigone*, musica (1927); Huysmans, J.K., *Le sorelle Vatar* (*Les sœurs Vatar*, 1879); Kreutzer, R., *La morte d'Abel*, musica (1810); Landis, J., *The Blues Brothers*, cinema (1980); Maupassant, G. de, *Le sorelle Rondoli* (*Les sœurs Rondoli*, 1884); Palacio Valdés, A., *Marta e Maria* (*Marta y Maria*, 1883); Piazzetta, G.B., *Giuseppe venduto dai fratelli*, affresco (av. 1754); Poggioli, F.M., *Sorelle Materassi*, cinema (1943); Rosi, F., *Tre fratelli*, cinema (1981); Rossini, G., *Cenerentola*, musica (1817); Rubens, P.P., *Cristo nella casa di Marta e Maria*, pittura (1668); Sade, D.A.F., marchese di, *La nuova Justine, o le sventure della virtù. Seguita dalla storia di Juliette, sua sorella* (*La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu. Suivie de l'histoire de sa soeur, Juliette*, 1797); Scarlatti, D., *Ifigenia in Tauride*, musica (1713); Sogliano, G. A., *Il sacrificio di Abele*, pittura (ca. 1533); Stomer, M., *Esaù vende a Giacobbe la primogenitura*, pittura (ca. 1640); Strauss, R., *Elektra* musica (1909); Strauss, R., *Josephs legende*, op. 63, musica (1914); Tiziano, *Caino uccide Abele*, pittura (1542-44); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1875-77); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1863-69); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1957); Traetta, T., *Antigone*, musica (1772); Traetta, T., *Ifigenia in Tauride*, musica (1759); Visconti, L., *Vaghe stelle dell'Orsa*, cinema (1965); Vittorini, E., *Erica e i suoi fratelli* (1936); Von Trotta, M., *Anni di piombo* cinema (*Die blaierne Zeit*, 1981); Von Trotta, M., *Sorelle - L'equilibrio della felicità*, cinema (*Schwester oder die Bilanz des Glücks*, 1979); Werfel, F., *I fratelli di Napoli* (*Die Geschwister von Napoli*, 1932).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Brunel, P., *Dizionario dei miti letterari* (1988), Milano 1995/2004; Freud, S., *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-17), Torino, Bollati Boringhieri, 1985; Rank, O., *Il doppio* (1914), Milano, SugarCO, 1979; Rank, O., *Il tema dell'incesto nella poesia e nella leggenda*, Milano 1989.

■ **VOCI AFFINI:** Adolescenza; Assassinio di congiunti; Cugini; Discordia; Doppio, sosia; Eredità, testamento; Famiglia; Figlia; Figlio; Gelosia; Incesto; Infanzia; Madre; Nascita; Padre; Sostituzione di persona; Zio, zia.

ENRICO CARINI

Frigidità, v. IMPOTENZA, FRIGIDITÀ.

Fulmini, v. TUONI, FULMINI.

Funerale. 1. Il termine *funerale*, in it., è un recupero derivato dall'aggettivo lat. *funeralis* (dal sostantivo *funus*, «cerimonia funebre», di etimo incerto): la stessa nozione è espressa in fr. dal termine *funérailles*, solo al plurale, alternativo al più usato *enterrement*; in ingl. da *funeral*, alternativo a *burial*; in sp. da *funerales*, alternativo a *entierro* e in portoghese da *funeral*, alternativo a *sepultamento*; in ted. abbiamo invece *Beerdigung* e *Begräbnis* («sotterramento» e «seppellimento», nel loro significato originario): si noti che la radice che è alla base del termine italiano, dei suoi sinonimi «esequie» e «accompagnamento alla sepoltura», e dei suoi correlativi romanzi e inglese designa sempre la cerimonia funebre del corteo di accompagnamento – laddove i lemmi alternativi (così come quelli di area germanica, così come l'italiano «inu-

mazione») indicano quasi sempre il momento della sepoltura.

2. Lo sfondo culturale in cui si colloca la pratica del funerale appartiene alla sfera del sacro, della memoria e del rapporto con i defunti. In questa prospettiva occorre fare riferimento a una «cultura della morte» molto strutturata e potentemente radicata nell'immaginario di molti popoli antichi: si pensi agli egizi, di cui conserviamo le grandi tombe a piramide e le mummie dei faraoni e di altri dignitari, o agli etruschi, di cui pure abbiamo tombe ricche di monumenti, dipinti, suppellettili, ai tanti reperti simili di altri popoli asiatici, amerindi, africani, ecc., così come della Grecia arcaica, del mondo ebraico e di Roma. La credenza che, se non affidata a una tomba o a un sacello e se non accompagnata dalle persone care e da riti di addio, l'anima dei defunti potesse vagare infelice nell'al di là o rivisitare e perseguitare i viventi è radicata nelle culture di molti popoli, così come sono diffuse forme di culto permanente dei morti (tombe a forma più o meno evidente di casa, sarcofagi con le loro fattezze, oggetti votivi, lumi accessi a loro ricordo, altari a loro dedicati nelle case dei discendenti). Nella cultura greca arcaica assistiamo a una presenza frequente e perturbante dell'anima tormentata perché insepoltita; tutti ricordano l'episodio del solenne funerale riparatore in onore di Patroclo nell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.) di **Omero**, condotto con grande pompa da Achille (canti XVI e XXIII), così come ricordano i funerali di Ettore (canto XXIV). Esemplare la storia di Antigone, mitica figlia di Edipo, raccontata anzitutto in due tragedie di **Sofocle**: *Antigone* (442-441 a.C.) ed *Edipo a Colono* (401 a.C.). Nella seconda tragedia, che riferisce avvenimenti precedenti, Antigone è l'accompagnatrice del padre che ha sacrificato la sua giovinezza per lui. Nella tragedia a lei dedicata, Antigone, trasgredendo il divieto del re di Tebe Creonte, seppellisce il fratello Polinice; quando viene scoperta, accetta la morte, respingendo il tentativo della sorella Ismene di confessarsi colpevole e del promesso sposo Emone, figlio di Creonte, che vorrebbe difenderla presso Creonte: Antigone oppone alle leggi umane, rappresentate dall'ordine di Creonte, le leggi non scritte e inviolabili degli dei, che impongono di seppellire pietosamente ogni morto. La tragedia di Antigone ha consegnato alla sensibilità moderna un nodo di problemi morali destinato a dar vita a una tradizione filosofica e letteraria di lunghissima durata. Numerose le riprese del tema: dall'elegante *Antigone* (1533) di Luigi **Alemanni**, alla *Antigone o la Pietà* (1580) di Robert **Garnier**, nella quale si avverte l'influsso di Seneca, dall'*Antigone* (1638) di Jean **Rotrou**, in cui la vicenda è ampiamente rimaneggiata alla tragedia di Jean **Racine** *Tebaide o i fratelli nemici* (1664), nella quale compare un'Antigone più umanizzata, alla tragedia di Vittorio **Alfieri** *Antigone* (1783-1789), che accentua fortemente il contrasto fra Antigone e il tiranno Creonte; dall'*Antigone* (1922), frutto di sottile intellettualismo, di Jean **Cocteau**, all'*Antigone*, (1942) di Jean **Anouilh**, scritta durante l'occupazione nazista e sensibile al contrasto fra la logica del potere e la difesa dei sentimenti e dei principi umani. A questo filone «antigonico» si possono ricondurre diversi altri testi moderni che drammatizzano un analogo conflitto di valori: nella tragedia *La dote fatale* (1632) di Philip **Massinger** e Nathaniel **Field** si racconta del maresciallo del duca di Borgogna alla cui morte i creditori rifiutano la sepoltura del corpo; nella tragedia espressionista *Una stirpe* (1917) dello scrittore tedesco Fritz von **Unruh** i vecchi miti sono rivistati sullo sfondo della prima guerra mondiale; nel film *I cannibali* (1970) di Liliana **Cavani** una moderna

Antigone sfida le autorità di una città tirannica che impedisce di seppellire i corpi di alcuni ribelli perché vuole che servano da monito contro nuove ribellioni; in un film collettivo intitolato *Germania in autunno* (1978) girato da Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder e altri, viene denunciata l'intenzione del governo tedesco di seppellire in una fossa comune i terroristi «suicidi» della Raf e vengono poi rappresentati i funerali concessi alla fine dal governo.

Anche la cultura giudaico-cristiana rappresentata nella Bibbia prevedeva, in un tempo breve dopo il decesso, la sepoltura dei corpi. Lasciarli alla mercé dei cani o degli avvoltoi era considerato un atto sacrilego o gravemente offensivo (*I Re*, ca. 600 a.C., 14, 10-14; *II Re*, ca. 600 a.C., 9, 34-37). I corpi venivano lavati, cosparsi di unguenti, avvolti in teli di lino e quindi accompagnati in processione al sepolcro, fra i lamenti e le grida dei parenti e degli amici. È a tutti nota la narrazione evangelica della deposizione e del seppellimento di Cristo, compiuto da Giuseppe di Arimatea e accompagnato dal pianto delle Marie (*Marco*, 65-70, 17 43-47; *Matteo*, 80-90, 27, 57-61; *Luca*, 90, 23, 50-56; *Giovanni*, 90-100, 19, 38-42): si tratta di una scena simbolica primaria che verrà ripresa in innumerevoli dipinti, racconti, sacre rappresentazioni e con cui si misureranno tante altre scene di inumazione (di santi, martiri, capi di rivolte popolari, eroi in guerra, ecc.). A questa scena sembra contrapporsi, suscitando sospensione e timore, quella del sepolcro vuoto e del turbamento delle pie donne, su cui si tronca la narrazione nei manoscritti più antichi del *Vangelo di Marco* (16, 1-8). Ed essa sembra in un certo senso essere anticipata dall'episodio, raccontato nel *Vangelo di Giovanni* (10, 1-45) della resurrezione miracolosa di Lazzaro di Betania, strappato alla tomba da Gesù. L'episodio sembra offrire un'ulteriore articolazione problematica del tema: la radicalità del miracolo, infatti, scardina dall'interno la configurazione tradizionale del ritualismo funebre ebraico, fondato sulla rassegnazione e su di una codificazione simbolica rigida. Non a caso questo episodio fornirà il palinsesto a un ricco filone di testi moderni, spesso meditazioni sulla morte (come in *Lazare*, 1974, di André Malraux), sull'ironia della vita (come nel dramma di Eugene O'Neill, *Lazarus Laughed*, 1927) o sul fardello che diventa la resurrezione per Lazzaro (come nel romanzo *Lazare ou le grand sommeil*, 1985, di Alain Absire).

3. La visione sacralizzata dei riti funebri è entrata in crisi in modo irreversibile all'alba della modernità, con l'affermarsi della sensibilità illuministica, che ha comportato un radicale mutamento di prospettiva: agli occhi di parecchi pensatori settecenteschi il ritualismo funebre nel suo insieme comincia a fare tutt'uno con la sfera della superstizione, e quindi a configurarsi come un bersaglio polemico da colpire con tutti gli strumenti messi a disposizione dalla critica razionalista e dalla satira (si veda la pagina finale di *Juliette, ovvero le prosperità del vizio* [1797] del marchese de Sade, con le critiche aperte all'abitudine di piangere i morti e la definizione di «superstizione» per le cerimonie funebri). Questo scarto nella storia del tema rimanda a una più ampia crisi epocale dell'antropologia della morte, che è ben espressa ed esemplificata da un testo chiave del neo-classicismo europeo: *I sepolcri* (1807) di Ugo Foscolo; un testo che, se da un lato presuppone la svalutazione dell'immaginario funebre come punto d'arrivo irreversibile dell'ideologia illuministica, dall'altro dà voce a una nostalgia del sacro che si configura come il centro stesso dell'ispirazione poetica e dell'esperienza estetica. E sarà proprio quest'esito a ispirare il recupero del tema da parte dell'idea-

lismo e del patetismo romantico, nel quadro della riscoperta delle radici popolari dell'ispirazione letteraria. Di qui una forte presenza della ritualità del lutto collettivo e della scenografia funebre nelle società dell'Ottocento (tanto più forte quanto più si era indebolita la concezione tradizionale della morte e della sua sacralità): ne danno testimonianza gli spettacolari funerali pubblici per re, caduti in guerra, artisti, accompagnati da marce musicali e da solenni messe da requiem (come quelle di Mozart e Verdi), quadri suggestivi come *Funerale a Ormans* (1849-50) di Gustave Courbet, cimiteri monumentali a Parigi, Londra, Genova, Milano – la presenza del tema nell'immaginario poetico di Charles Baudelaire, per esempio in *Spleen* (1869): «Et de longs corbillards, sans tambour ni musique, / Défilent lentement dans mon âme» (E lunghi funerali, senza tamburi né musica/ lentamente sfilano dentro la mia anima). Una posizione simile, sottilmente contraddittoria, fra approccio demistificatorio al lutto e alla ritualità del funerale e tragica consapevolezza della realtà della morte si coglie nella descrizione, in *Madame Bovary* (1857, capitolo X della parte III) di Gustave Flaubert. Un testo di Émile Zola, *Come si muore* (1893), mettendo a confronto la morte e i funerali di cinque diversi personaggi, un conte, una ricca signora borghese, una cartolaia, il figlio di un operaio e un contadino, dimostra quanto fosse disuguale l'approccio alla morte nella società ottocentesca e prende le distanze, con una posizione tipica del Naturalismo, dalle concezioni tradizionali della morte. Si tratta di posizioni destinate anch'esse, a loro volta, a essere rovesciate, con esiti di segno diametralmente opposto, a fine Ottocento e nel corso del Novecento, sia nella fase più piena della modernità (al cui culmine sta il saggio di Sigmund Freud *Lutto e melanconia*, 1917, che si sofferma sugli effetti psicologici molto gravi che può avere il vuoto doloroso che lascia dietro di sé la perdita di una persona cara), sia nella fase della post-modernità, per la quale si è parlato di un «ritorno del Sacro», anche se si tratta di un sentimento del sacro diverso da quello della tradizione, meno profondo e rigido. Questa sorta di riabilitazione del tema fra Otto e Novecento si compie in diverse direzioni; per esempio in senso allegorico-misticheggiante: in questa prospettiva si può individuare una cospicua filiera di testi che mettono in scena – con connotazioni più o meno scopertamente simboliche – la morte e la sepoltura dell'uomo di genio, dell'artista spesso incompreso, dell'idealista (ricordiamo, per esempio, l'elegia immaginaria in morte di un umanista messa in bocca a un suo discepolo da Robert Browning ne *Il funerale di un grammatico*, 1855, o la breve poesia *Il funerale di Schiller*, 1882, dello scrittore svizzero Conrad Ferdinand Meyer o le pagine finali, con il funerale del protagonista, nel romanzo *L'Opera*, 1886, di Zola); oppure del puro di cuore, come nella novella *Paolo il burattinaio* (1874) di Theodor Storm, con la scena patetica dei funerali del vecchio burattinaio Joseph Tendler, nella cui fossa viene gettato il burattino Kasperl. Ma nelle letterature di tutti i tempi ricorre la *mise en récit* delle esequie di diverse altre figure simbolicamente connotate: la cortigiana (nella *Manon Lescaut*, 1731, di Antoine-François Prévost, Manon viene seppellita da des Grieux in una fossa scavata nella sabbia, in un luogo di desolazione nella lontana America, senza spettatori); l'uomo ricco e brillante con un passato da gangster, come il Gatsby del romanzo di Francis Scott Fitzgerald *Il grande Gatsby* (1925), ai cui funerali partecipano solo due persone; l'eccentrico (nella *Bottega dei miracoli*, 1969, del brasiliano Jorge Amado, la folla pittoresca di Bahia, composta da professori, vagabondi, prostitute e bottegai, accompagna alla tomba l'estroso

Pedro Archanjo); la vecchia contessa dai giochi stregoneschi, come avviene nella *Dama di picche* (1833), di Aleksander **Puškin**.

Spesso il tema rivela, nei testi che tendono a restituirgli tutta la pienezza del suo significato ritualistico, delle implicazioni allegoriche molto forti in relazione a una serie di conflitti di carattere culturale (comunità *vs.* individuo; tradizione *vs.* modernità), configurandosi come metafora fin troppo connotata del tramonto di un'epoca, oppure di un processo di rinascita e di rigenerazione. Si pensi a testi severamente allegorici come *Il verbo* (1925) dello scrittore danese Kaj **Munk**, a cui si ispirò il regista svedese Carl Theodor **Dreyer** per il film *Ordet* (1954) o al grottesco e al realismo magico de *I funerali della Mama Grande* (1962) di Gabriel **García Márquez**, prima esplorazione del mondo di Macondo, che ispirerà più tardi *Cent'anni di solitudine* (1967). Oppure si pensi a quei testi in cui l'osservanza del ritualismo funebre svolge la funzione di restituire al personaggio una sorta di verginità culturale perduta: sono testi che tendenzialmente assegnano all'episodio funebre una valenza allegorica che (perlopiù sotto forma di monito) si rivela direttamente funzionale al percorso di formazione vissuto dall'eroe. Possiamo citare il finale di *Papà Goriot* (1834-1835) di Honoré de **Balzac**, in cui l'unico a seguire il funerale di papà Goriot al Père-Lachaise è il nobile decaduto Rastignac, corteggiatore di una delle figlie del defunto, che dal cimitero, animato da un oscuro desiderio di vendetta, guardando Parigi dall'alto, lancia una sfida al mondo dell'alta società in cui ha cercato inutilmente di entrare; o l'ultima parte del poema di José de **Espronceda** *Lo studente di Salamanca* (1840) in cui Felix de Montamar, in una fantasia macabra, contempla la sua propria sepoltura; o l'allegoria minacciosa dei quattro conigli neri che portano in spalla la bara per spaventare Pinocchio ne *Le avventure di Pinocchio* (1883, cap. XVII) di Carlo **Collodi**; o le ultime pagine del romanzo di Giovanni **Verga**, *Tigre reale* (1873), con i due treni affiancati, quello che porta Erminia e Giorgio a trascorrere le vacanze in campagna e quello, con le carrozze a lutto, che porta il feretro della donna fatale amata a suo tempo da Giorgio. Un importante capitolo, il sesto, dell'*Ulisse* (1922) di James **Joyce**, che è stato pensato come parallelo all'episodio della discesa di Ulisse all'inferno (*Odissea*, libro XI), è dedicato al tema del funerale dell'alcoolizzato Patrick Dignam, a cui partecipano sulla stessa carrozza il protagonista Leopold Bloom insieme con il padre di Stephen Dedalus e altri conoscenti dublinesi, fra battute ostili a Bloom, sgarbi e frustrazioni. Della scena fanno parte importanti elementi simbolici (l'incontro con un carro funebre con il feretro di un bambino; l'incontro con un altro carro funebre, vuoto; il passaggio davanti a una casa in cui c'è stato un delitto; il lavoro dei becchini; la visione di un grosso topo; ecc.) e altri che sembrano più chiaramente allegorici (le meditazioni di Bloom sulla morte; la presenza al cimitero del misterioso personaggio con l'impermeabile di cui tutti ignorano l'identità e a cui viene affibbiato il nome di Mc Intosh).

4. Il tema del funerale del «puro di cuore» si lega a una serie di temi altrettanto diffusi nella letteratura di tutte le epoche: spesso l'innocenza del personaggio al centro del rituale funebre è strettamente associata al dato anagrafico; il funerale del bambino, della fanciulla morta accidentalmente, ecc. sono temi molto frequenti, che si prestano a veicolare le più disparate valenze simboliche o allegoriche; un prototipo in tal senso va indicato nella scena del seppellimento di Ofelia, a cui viene offerta la ghirlanda di vergine fra i dubbi del prete essendo lei

morta suicida, i lazzi dei becchini e lo scontro fra Amleto e Laerte nell'*Amleto* (1600-03, atto V, scena I) di William **Shakespeare** – scena che, non a caso, verrà fatta oggetto di numerose riscritture, su di una gamma che va dal tragico al grottesco (Jules **Laforgue**, *Amleto, o gli effetti della pietà filiale*, in *Moralità leggendarie*, 1887; Giovanni **Testori**, *L'Amleto*, 1972). Spesso questi temi vengono trattati nella loro irriducibilità gnoseologica, ovvero come altrettante manifestazioni incomprensibili del silenzio di Dio, o come prova filosofica dell'ineludibilità ontologica della sofferenza e del male, in testi che vanno dall'episodio delle onoranze al corpo, inattesa e corrottile, di padre Zòsima ne *I fratelli Karamazov* (1879-80, libro VII) di Fëdor **Dostoevskij** a quello della morte inaccettabile per dolore della piccola Luisina ne *Il ragazzo* (1879, cap. XIX), di Jules **Vallès**; dal funerale del morticino trovato della novella *Il libretto rosso* (1911) di Luigi **Pirandello**, al cupissimo episodio del funerale del fanciullo misteriosamente assassinato, mentre sull'intero villaggio sembra gravare una maledizione, nel romanzo di Georges **Bernanos** *Il signor Ouine* (1946). Questa costellazione di temi ha un'origine antica, che va ricondotta al *topos* della «bella morte» sul campo di battaglia del personaggio eroico di giovanissima età: nelle narrazioni epiche di tutte le età, dall'*Iliade* (secc. IX-VII a.C.) di **Omero** (esequie e giochi funebri per Patroclo, libro XXIII, esequie per Ettore, libro XXIV) all'*Eneide* di **Virgilio** (29-19 a.C.: esequie di Pallante, libro XI), dal *Teseida* (1339-1340) di Giovanni **Boccaccio** (grandiose onoranze funebri per Arcita, libro XII) all'*Orlando Furioso* (1532) di Ludovico **Ariosto** (solenne pompa funebre in Agrigento per Brandimarte, canto XLIII), dalla *Gerusalemme Liberata* (1580-1585) di Torquato **Tasso** (funerali di Durone, canto III) all'*Adone* (1623) di Giovanni **Marino** (funerali e giochi per Adone, canti XIX-XX): la celebrazione delle esequie dell'eroe adolescente svolge una funzione narrativa o drammaturgica centrale, e appare caricata di implicazioni simboliche forti, queste ultime rimandano quasi invariabilmente a un sistema di valori etici ed estetici (la bellezza del corpo giovane, l'amor di patria, il valor militare come modalità di auto-affermazione identitaria privilegiata); una tematica che entra definitivamente in crisi fra Otto e Novecento. Va quindi rilevata, al tempo stesso, una forte continuità e una forte cesura culturale e rappresentativa fra la topica epica del funerale eroico e quella moderna del compianto sulle spoglie della creatura innocente, sacrificata sull'altare idealistico dei valori collettivi di una comunità (un esempio per tutti: Edmondo **De Amicis**, *La piccola vedetta lombarda*, in *Cuore*, 1884), e la topica, ben più arida, del Fato irragionevole, che interviene a stravolgere i rapporti fra ordine reazionario e ingiustizia e rivendicazione sociale: si possono citare, a questo proposito, i funerali di vittime spesso innocenti nel romanzo *L'insorto* (1882-1886) di Jules **Vallès**, sullo sfondo della Comune di Parigi, o *Ditte figlia dell'uomo* (1917-1921) del danese Martin **Andersen-Nexø**, o il dramma *Rose rosse per me* (1943) di Sean **O'Casey**, sui conflitti religiosi e sociali dell'Irlanda del 1913, o *Il garofano rosso* (1948) di Elio **Vittorini**, in cui il funerale dell'amica di una compagna di studi e di educazione sentimentale e politica del protagonista, morta suicida, lo porta a meditare sull'Italia del suo tempo, dominata dalla dittatura fascista.

Un altro registro a cui il tema si trova associato sin dalle origini, è quello del patetismo sentimentale. L'autore occidentale che più pienamente ha sfruttato le possibilità del tema in questa direzione, proprio a partire dalla sua matrice antica (il romanzo greco), è Giovanni **Boccaccio**: in alcune sue opere giovanili ma soprattutto in alcune

novelle del *Decameron* (1348-53), per esempio nelle novelle di Tancredi e Ghismonda, Simona e Pasquino, Girolamo e Salvestra, il Rossiglione e il Guardastagno nella quarta giornata, troviamo scene di patetismo funebre e *larmoyant* che hanno finito col costituire un modello obbligato per tutti gli autori che si sono cimentati con le forme della «lagrimevole istoria» (e con l'ironia tragica che molto spesso la connota) all'interno del genere novellistico; basti pensare alla storia di Giulietta e Romeo, raccontata, a volte con nomi diversi, da Masuccio Salernitano, Luigi Da Porto, Matteo Bandello e William Shakespeare. Ritroviamo lo stesso patetismo nello spazio scenico e melodrammatico, per esempio nelle scene iniziali, in cui pastori e ninfe piangono la morte di Euridice, nell'*Orfeo ed Euridice* (1761) musicato da Christoph W. Gluck su libretto di Ranieri de' Calzabigi, o ancora nell'ambito del romanzo sentimentale, di quello di formazione e più tardi del romanzo popolare d'appendice. Fra i molti esempi possibili ricordiamo *Le affinità elettive* (1809) di Johann Wolfgang Goethe, con la morte dolorosa per annegamento del bambino figlio di Eduard e Ottilia, *Atala, o gli amori di due selvaggi nel deserto* (1801) di René de Chateaubriand, con Atala vegliata tutta la notte e sepolta dall'eremita e dal vecchio indiano d'America convertito al cristianesimo. Fra i modelli di questo filone occorre citare, come testo «fondativo», la *Vita nova* (ca. 1294) di Dante Alighieri (in particolare la canzone *Donna pietosa e di novella estate*, par. xxiii). Il tema dell'amato che officia i funerali dell'amata (o viceversa) è a sua volta parallelo a un altro motivo molto diffuso, quello della comunità che celebra i funerali della coppia di amanti, che trova nella già citata storia di *Giulietta e Romeo* la sua applicazione più nota (ma presente in tutta una filiera di testi antichi e moderni, fra cui la tragedia di Gotthold Ephraim Lessing, *Miss Sarah Sampson*, 1755). Tutti questi esempi presi nel loro complesso fanno apparire il tema in tutta la sua pienezza simbolica e, per così dire, in tutta la sua «positività» culturale, in quanto presuppongono una perfetta corrispondenza fra rito e funzione, fra gesti e sentire dei personaggi, fra interno (lutto) ed esterno (i segni che lo esprimono). Questo sfondo culturale, pur non venendo mai veramente meno, finisce inevitabilmente con lo scontrarsi con la trasformazione della sensibilità e del rapporto con la morte tipiche della modernità e delle novità nella concezione della morte. Anche nella modernità, tuttavia, continuano a vivere, magari sotto la forma del ritorno del rpresso, le antiche immagini e le antiche paure. Basti, come esempio, il riferimento a un testo (peraltro molto studiato dalla critica in quest'ottica) che ruota interamente attorno a un mancato seppellimento: *La sepoltura di Roger Malvin* (1831) di Nathaniel Hawthorne; lo schema che vi si ritrova (lacuna ritualistica – senso di colpa e/o paura – punizione / auto-punizione) può servire da modello ermeneutico per analizzare un ricco campione di testi che danno voce al terrore ancestrale dei sopravvissuti nei confronti dei *revenants*.

5. Il tema del funerale e del lutto, anche al di qua della frattura antropologica della modernità e della desacralizzazione della morte, presenta una grande resistenza e una sorprendente continuità. Il pianto ritualizzato dell'innamorato/-a o del coniuge sulle spoglie della persona amata, e tutta la topica «patetica» a esso collegata era già stato presentato, in versione parodica e deformata, in un testo-chiave della letteratura antica, il *Satyricon* (av. 66 d.C.) di Petronio: nella novella della Matrona di Efeso, raccontata a tavola da uno dei commensali della *Coena Trimalchionis*. In quel testo, il lutto della vedova scivola a

sorpresa in una specie di adulterio *post-mortem*, che si consuma davanti al corpo ancora caldo del defunto marito: questo tema – il sesso come rito compensatorio all'interno della «scena» funebre – viene ripreso spessissimo nella letteratura moderna, in testi che sviluppano il tema come intersezione di Amore e Morte nella sua variante «bassa», degradata, comica o grottesca. Ricordiamo il *Riccardo III* (1593) di William Shakespeare, quando il protagonista (I, II) interrompe i funerali del re Enrico VI, che lui stesso ha assassinato, per corteggiare, con assoluta impudenza, la nuora del morto; o la novella *La morte di Olivier Bécaille* (1879) di Émile Zola, raccontata in prima persona dal protagonista, che una mattina si trova in uno stato di catalessi, è creduto morto e assiste ai preparativi dei suoi funerali, alla processione, finché si risveglia, avendo nel frattempo appreso che la moglie gli è infedele; o la novella di Gabriele D'Annunzio *La veglia funebre* (1885) in cui si mescolano morte e attrazione sessuale; il dramma dell'australiano Patrick White, *Il funerale col prosciutto* (1947), in cui uno dei protagonisti, il Giovane, mentre partecipa alla veglia del padrone di casa, subisce un tentativo di seduzione da parte della moglie del morto. In questo tipo di testi la scena funebre diventa l'occasione che consente di mettere a diretto contatto e far reagire principi opposti (sesso *vs.* putrefazione, caldo *vs.* freddo, energia vitalistica *vs.* non-essere) che rientrano in una dicotomia più ampia – natura *vs.* cultura – e che danno luogo a un contrasto – anche stilistico – particolarmente stridente. Nella stessa prospettiva spesso entrano in collisione (o semplicemente si sovrappongono) la tematica funebre e quella conviviale, legata alla dimensione corporea e a quella festiva: esemplari sono i casi del *Gargantua e Pantagruel* (1532-64, II, 3) di François Rabelais; della novella di Gustave Flaubert *I funerali del dottor Mathurin* (1839) in cui i discepoli del gaudente dottor Mathurin portano il suo cadavere da un cabaret a una taverna, per un rito celebratorio dell'ubriachezza; della novella di Anton Pavlovic Čechov *Nella conca* (1900), in cui si descrivono i riti contadini del villaggio di Ukléievo, che sfogano il lutto con pranzi funebri e grosse mangiate; del film di Nicolas Ray e Wim Wenders, *Nick's Movie - Lampi sull'acqua* (1980), in cui viene raccontata la morte di Nick Ray, seguita da immagini in cui la troupe porta le sue ceneri su una giunca lungo l'Hudson, scherzando e parlando di cinema; del film del regista giapponese Juzo Itami, *The funeral* [*Ososhiki*] (1984), visione disincantata e penetrante di come gli esseri umani reagiscono alla morte; dell'XI episodio: *La festa dei vivi e dei morti*, del film a episodi *Heimat* (1984) del regista tedesco Edgar Reitz. In altri testi (soprattutto della tradizione fantastica), un'analogia sovrapposizione si realizza, invece, in modo più decisamente allegorico-paradigmatico, attraverso la transizione dal ritualismo nuziale a quello funebre. Si possono citare, in proposito, il racconto di Nathaniel Hawthorne *Rintocchi funebri per un matrimonio* (1836), la commedia dello scrittore spagnolo Manuel Bretón de los Herreros *Muori e vedrai*, (1837; atto III), parecchi testi narrativi e poetici (per esempio la poesia *Le campane*, 1849) di Edgar Allan Poe, che fanno affiorare un'inquietante sensibilità necrofila (e già le campane erano comparse nel racconto di Hawthorne, suonando a morto in occasione di un matrimonio e annunciando l'arrivo nella chiesa di un funerale); il romanzo di Emilio De Marchi, *Giacomo l'idealista* (1897), con la scena delle nozze sul letto di morte fra il protagonista Giacomo e Celestina, la giovane orfana la cui vita è stata travolta dopo la violenza subita dal figlio scapestrato della contessa protettrice di Giacomo; il film noir di

François **Truffaut** *La sposa in nero* (1968), ricavato da un romanzo giallo di Cornell **Woolrich** *La sposa era in nero* (1940). Anche questo tema, del resto, sembra avere una matrice antica: basti pensare al rito funebre-nuziale che, nelle *Supplici* (av. 421 a.C.) di **Euripide**, unisce in un sol rogo Capaneo e Evadne. Una variante estrema di questo motivo, quasi un cortocircuito tematico fra le polarità suindicate, è rappresentata dalle scene di necrofilia vera e propria, non infrequenti nel romanzo libertino (D.A.F. de **Sade**, *Juliette, o le prosperità del vizio*, 1797; Carlo **Dossi**, *Vita di Alberto Pisani*, cap. XV, 1870), così come nella narrativa «nera» e fantastica (Howard Phillips **Lovecraft**, *I cari estinti*, 1923).

6. In un numero considerevole di testi si ritrova, saldamente associata al tema del funerale, tutta una costellazione di immagini e rappresentazioni che ruotano attorno all'assimilazione fra ritualismo funebre e spazio dell'inautenticità morale e dell'ipocrisia culturale: la veglia, il corteo, la messa funebre vengono in questi casi presentati come simulazione, mistificazione, impostura, finzione, recita, farsa. È una linea di sviluppo tematico che arriva al suo culmine nel Novecento, soprattutto in autori che mettono al centro del loro mondo narrativo e della loro estetica la dicotomia essere - apparire. Nelle *Novelle per un anno* di Luigi **Pirandello**, per esempio, un vero e proprio corpus di testi aventi per tema il funerale (si vedano *Notizie del mondo*, 1901; *La rallegrata*, 1913; e *Resti mortali*, 1924), porta la tensione interna a questa dicotomia al suo punto di massima esasperazione, fino a contrapporre all'esteriorità dell'apparato funebre la nuda, perturbante materialità del cadavere (centrale, per questo tema, la novella *L'illustre estinto*, 1909, che mette a confronto i funerali che l'onorevole Costanzo Ramberti immagina che gli saranno riservati e quelli che effettivamente avrà, a causa di una serie di disguidi, fra cui addirittura uno scambio di bare nella spedizione ferroviaria). E se in alcuni testi l'accento cade prepotentemente sul lato tragico di una spettacolarità funebre che copre enfaticamente, teatralmente, il vuoto di senso ritualistico, l'urgenza degli interessi materiali ed economici, l'ipocrisia sociale, ecc. (per es. l'episodio dei funerali di Dambreuse ne *L'educazione sentimentale*, 1849, parte II, cap. IV, di Gustave **Flaubert**), molto più spesso l'esito di questa tensione dicotomica è di carattere umoristico, comico-grottesco, tragicomico o surreale: le novelle pirandelliane di ambientazione funebre costituiscono, prese nel loro complesso, un buon esempio in tal senso, ma anche in questo caso occorre osservare che si tratta di una presentazione del tema che ha una lunga tradizione e può allineare testi molto diversi fra loro: dalla poesia *On funeral* (1816) di Carlo **Porta**, che satirizza i funerali di un grande personaggio; al romanzo di Émile **Zola**, *Pot-Bouille* (1882) che denuncia le ipocrisie della piccola borghesia, al romanzo di George **Courteline**, *Quelli dalle mezze maniche* (1893), che rappresenta con piglio satirico un mondo di impiegati e burocrati i quali festeggiano i funerali del capoufficio con una serata di baldoria in un volgare caffè-concerto. Questi testi hanno degli antecedenti molto antichi, che possono essere considerati fondativi di questa tradizione: si possono ricordare i falsi funerali della volpe protagonista del medievale *Roman de Renart* (XII-XIII secolo) o i funerali di ser Ciappelletto nella novella della prima giornata del *Decameron* di Giovanni **Boccaccio**, che mette in scena la santificazione di un impostore. In molti testi riconducibili a questo filone il tema si offre come bersaglio o canale privilegiato di una satira avente per oggetto gli stereotipi culturali e linguistici, le convenzioni sociali, la retorica dei sentimenti,

ecc. ma anche come occasione o pretesto per dipingere la miseria umana attraverso la lente deformante del *Kitsch* funerario, come avviene in *In viaggio con la zia* (1969) di Graham **Greene** o in *Il caro estinto* (1948) di Evelyn **Waugh**. Talvolta all'ipocrisia dimostrata dagli esseri umani (parenti e conoscenti del defunto) si contrappone l'autenticità emotiva del dolore provato dagli animali (Emilio **De Marchi**, *Demetrio Pianelli*, 1890, parte I, capitolo III). Nei testi raggruppabili in questa categoria il tema può al tempo stesso fare da «contenitore» di effetti-sorpresa o di effetti comici da *vaudeville* che inclinano, come abbiamo visto, talora al puro divertimento tragicomico o farsesco: scambi di persona, equivoci, colpi di scena. Altri espedienti narrativi consentono di ottenere questa situazione paradossale (e particolarmente ricca di implicazioni psicologiche, simboliche, meta-narrative): in alcuni testi la catalessi, che può implicare nel personaggio del «creduto morto» uno stato di semi-coscienza o di piena lucidità (in alternativa al colpo di scena del risveglio a sorpresa o del «ritorno» a distanza, come avviene nella novella di Guy de **Maupassant** *In famiglia*, 1881); in altri il motivo dei falsi funerali (col defunto che «recita» la sua parte in funzione del colpo di scena); in molti testi della letteratura fantastica e neo-fantastica, invece, si tratta di espedienti di natura disparata, che non necessitano giustificazioni in termini di verosimiglianza realistica: gli esiti possono virare, ovviamente, dal comico al perturbante (Eugène **Dabit**, *Un morto fresco fresco*, 1934). Quasi sempre questa situazione narrativa si salda con la dimensione satirica di cui si è detto, con l'importante differenza relativa al punto di vista, che non è quello di un generico narratore: ad assistere alla «commedia» funeraria familiare e sociale è infatti il diretto interessato, la cui posizione particolare lo mette in condizione non solo di misurare «da dietro le quinte» il grado di ipocrisia che caratterizza l'agire degli attori in scena ma anche, in molti casi, di portare a compimento un percorso di auto-conoscenza, attraverso la dinamica del disinganno o più semplicemente attraverso l'atto stesso del «vedersi» attraverso gli occhi degli altri (Luigi **Pirandello**, *Il fu Mattia Pascal*, 1904). Altrettanto diffuso è il motivo del personaggio che assiste – per via onirico-allucinatoria (ma spesso abbandonandosi a innocenti *rêveries* diurne) – ai propri funerali: **Jean Paul**, *La mia sepoltura da vivo*, ca. 1790; Ernesto **Regazzoni**, *Il mio funerale*, 1927; Giulio **Camber**, *Il mio funerale*, 1935; Nazim **Hikmet**, *Il mio funerale*, 1963; **Barbara** (Monique **Serf**), *Il giorno del mio funerale*, 1966; Léo **Ferré**, *Al mio funerale*, 1971.

Il tema appare, infine, legato a doppio filo al «modo» romanzesco in alcune delle sue configurazioni più tipiche; di particolare interesse, in questa prospettiva, appaiono le occorrenze di scene funebri all'interno della narrativa gialla e poliziesca: spesso all'inizio della narrazione, il funerale della vittima assolve alla funzione di innescare nel detective la curiosità motrice dell'inchiesta o a quella di mettere a confronto i sospettati: George **Simenon**, *Il defunto signor Gallet*, 1931; *I funerali del signor Bouvet*, 1950; Agatha **Christie**, *Dopo le esequie*, 1953.

7. Dalla dicotomia verità-esteriorità e dallo sfondo di un ritualismo funebre che non solo rischia di diventare un codice culturale del tutto incomprensibile ma diventa anche festa dell'inautentico e metafora privilegiata dell'ipocrisia sociale, in molta letteratura del Novecento emerge un soggetto sradicato (il più delle volte coincidente con l'io narrante), rappresentato nell'atto di fare i conti e di comprendere a fondo l'esperienza del lutto. Il suo

dramma nasce dal contrasto fra il contesto esterno - collettivo (familiare e/o sociale) e quello che dovrebbe essere il nucleo psicologico di questa esperienza: il dolore e la sua elaborazione nelle forme descritte dalla psicanalisi in termini di «elaborazione del lutto»; ma in luogo di tale nucleo esperienziale questo soggetto narrativo trova un vuoto che fa il paio col vuoto di senso che tendenzialmente caratterizza, nel moderno, il ritualismo funebre. Il dolore è inibito da quella che Marcel **Proust** chiama la «sechèresse d'âme» (l'aridità dell'anima). Il prototipo di questa variante del tema è forse da individuarsi proprio nelle pagine proustiane sul lutto «inibito»: *Sodoma e Gomorra* (1922) è nella *Ricerca* (1914-27) il vero «libro del lutto», collegato per ragioni diverse con le figure della nonna e di Albertine. Un altro testo esemplare è senz'altro *Lo straniero* (1942) di Albert **Camus**; seguiranno altri testi in cui l'io narrante conduce una vera e propria «indagine biografica» (simile alle «inchieste» dei romanzi gialli) sul personaggio del genitore defunto, proprio a partire dalla constatazione della propria indifferenza emotiva rispetto all'evento luttuoso; il più delle volte a tale consapevolezza si accompagna il tipico senso di colpa del «sopravvissuto», sentimento che diventa a sua volta oggetto di riflessione problematica e/o ostacolo che chiede di essere superato in termini più o meno esplicitamente freudiani: Simone de **Beauvoir**, *Una morte dolcissima*, 1964; Marguerite **Yourcenar**, *Care memorie*, 1974; Elena **Ferrante**, *L'amore molesto*, 1992; Paul **Auster**, *L'invenzione della solitudine*, 1982. Questa linea appare dominante nella letteratura del Novecento, ma non certo egemonica: fra le configurazioni alternative che il tema assume in relazione alle strutture del romanzo familiare occorre indicare almeno quella cui si è già accennato (particolarmente vitale, per esempio, nel teatro), che associa al nucleo sentimentale della famiglia proletaria o borghese un ritualismo funebre ancora «pieno» (cui è insensibile o ostile l'«esterno»: la società capitalista, la Storia, la guerra). All'interno di questo filone si può forse rubricare anche il motivo del trasporto funebre (talora in chiave grottesca e picaresca) della salma del genitore morto lontano dalla terra natale: in questo caso il viaggio tende ad assumere la connotazione di un dramma della *pietas* filiale interamente mosso dal dovere dell'osservanza ritualistica (William **Faulkner**, *Mentre morivo*, 1930). Contigua a questa linea è quella patetico-larmoyante, spesso a connotazione realistica e/o sociologizzante a cui abbiamo già accennato: basti pensare al motivo del genitore che «compone» il proprio dolore all'interno di un rito che viene diligentemente rispettato o addirittura officiato (Giuseppe **Marotta**, *Il funeralino*, in *L'oro di Napoli*, 1947; Vittorio **De Sica**, episodio omonimo in *L'oro di Napoli*, 1954; Nanni **Moretti**, *La stanza del figlio*, 2001); ma anche quest'ultima è facilmente riconducibile ad archetipi classici, e segnatamente tragici (**Euripide**, *Le troiane*, 415 a.C.). Inutile dire che diversi incroci tipologici sono possibili: il motivo del trasporto della salma del genitore, per esempio, può associarsi a quello del lutto «bloccato» (Robert **Lowell**, *Tornando a casa da Rapallo*, 1959). E ancora: una variante importante, all'interno di questo schema, è quella del viaggio che il personaggio deve affrontare per tornare «alle Madri» in occasione del funerale di un genitore o di un parente; in questo caso il tema funziona come «richiamo» ancestrale, come occasione per fare i conti col nodo identitario dell'origine e/o con traumi infantili rimossi (Chaim **Potok**, *Il mio nome è Asher Lev*, 1972; Aleksandr **Sokurov**, *Il secondo cerchio*, 1990; John **McGahern**, *Un funerale in campagna*, 1992; William **Corlett**, *Now and Then*, 1995; Didier **Daeninckx**, *Corvée de bois*, 2001;

Agota **Kristof**, *Mio padre*, in *La vendetta*, 2005). In alcuni dei testi citati, o – in modo più in generale – soprattutto nella tradizione del romanzo otto-novecentesco, la scena funebre può anche obbedire a esigenze di carattere eminentemente «drammaturgico», come occasione (o anche pretesto/ espediente) per riunire i personaggi in uno stesso luogo e in uno stesso momento (come nella narrativa gialla), e/o per far esplodere tensioni nascoste: questo modello narrativo si applica in modo particolare alla trama del romanzo familiare tipica della grande tradizione borghese ottocentesca, e mostra tuttora una grande vitalità anche in ambito cinematografico (Thomas **Mann**, *I Buddenbrook*, 1901; Roger **Martin du Gard**, *Les Thibault*, 1937; Lawrence **Kasdan**, *Il grande freddo*, 1983; Pedro **Almodóvar**, *Tutto su mia madre*, 1999; Abel **Ferrara**, *The Funeral*, 1996; William Blake **Herron**, *L'orecchio di Whit*, 2000; Tom **Hunsinger** - Neil **Hunter**, *The Lawless Heart*, 2001).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Libri dei Re* (ca. 600 a.C.); *Roman de Renart* (secc. XII-XIII); *Vangelo di Giovanni* (90-100); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Absire, A., *Lazzaro o il grande sonno* (*Lazare ou le grand sommeil*, 1985); Alemanni, L., *Antigone* (1533); Alfieri, V., *Antigone* (1783-89); Almodóvar, P., *Tutto su mia madre*, cinema (*Todo sobre mi madre*, 1999); Amado, J., *La bottega dei miracoli* (*Tenda dos milagres*, 1969); Andersen-Nexø, M., *Ditte figlia dell'uomo* (1917-21); Anouilh, J., *Antigone* (1942); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Auster, P., *L'invenzione della solitudine* (*The Invention of Solitude*, 1979); Balzac, H. de, *Papà Goriot* (*Le père Goriot*, 1834-35); Barbara (Monique Serf), *Il giorno del mio funerale* (*Le jour de mon enterrement*, 1966); Baudelaire, C., *Lo Spleen di Parigi* (*Spleen de Paris*, 1869); Beauvoir, S. de, *Una morte dolcissima* (*Une mort très douce*, 1964); Bernanos, G., *Il signor Ouine* (*Monsieur Ouine*, 1946); Boccaccio, G., *Decameron* (1348-53); Boccaccio, G., *Teseida* (1339-40); Bretón de los Herreros, M., *Muori e vedrai* (*Muéete y verás*, 1837); Browning, R., *Il funerale di un grammatico* (*A Grammarian's Funeral*, 1855); Camber, G., *Il mio funerale* (*My Funeral*, 1935); Camus, A., *Lo straniero* (*L'étranger*, 1942); Cavani, L., *I cannibali*, cinema (1970); Čechov, A., *Nella conca* (1900); Chateaubriand, F.-R. de, *Atala, o gli amori di due selvaggi nel deserto* (*Atala*, 1801); Christie, A., *Dopo le esequie* (*After the Funeral*, 1953); Cocteau, J., *Antigone* (1922); Collodi, C., *Le Avventure di Pinocchio* (1883); Corlett, W., *Now and Then* (1995); Courbet, G., *Funerale a Ormans*, pittura (1849-50); Courteline, G., *Quelli dalle mezze maniche* (*Messieurs les ronds-de-cuir*, 1893); D'Annunzio, G., *La veglia funebre* (1885); Dabit, E., *Un morto fresco fresco* (*Un mort tout neuf*, 1934); Daeninckx, D., *Corvée de bois* (2001); Dante Alighieri, *Vita nova* (ca. 1294); De Amicis, E., *La piccola vedetta lombarda* in *Cuore* (1884); De Marchi, E., *Demetrio Pianelli* (1890); De Marchi, E., *Giacomo l'idealista* (1897); De Sica, V., *L'oro di Napoli*, cinema (1954); Dossi, C., *Vita di Alberto Pisani* (1870); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879-80); Dreyer, C.T., *Ordet*, cinema (1954); Espronceda, J. de, *Lo studente di Salamanca* (*El estudiante de Salamanca*, 1840); Euripide, *Le troiane* (415 a.C.); Euripide, *Supplici* (av. 421 a.C.); Faulkner, W., *Mentre morivo* (*As I Lay Dying*, 1930); Ferrante, E., *L'amore molesto* (1992); Ferrara, A., *The Funeral*, cinema (1996); Ferré, L., *Al mio funerale*, musica (*À mon enterrement*, 1971); Fitzgerald, F.S., *Il grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1925); Flaubert, G., *I funerali del dottor Mathurin* (*Les Funérailles du docteur Mathurin*, 1839); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1849); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Foscolo, U., *I sepolcri* (1807); Freud, S., *Lutto e melanconia* (*Trauer und Melancholie*, 1917); García Márquez, G., *Cento anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); García Márquez, G., *I funerali della Mama Grande* (*Los funerales de la Mamá Grande*, 1962); Garnier, R., *Antigone o la Pietà* (1580); Gluck, C.W., *Orfeo ed Euridice*, musica (1761, libretto di Calzabigi, R. de); Goethe, J.W., *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809); Greene, G., *In viaggio con la zia* (*Travels With My Aunt*, 1969); Hawthorne, N., *La sepoltura di Roger*

Malvin (Roger Malvin's Burial, 1831); Hawthorne, N., *Rintocchi funebri per un matrimonio* (1836); Herron, W.B., *L'orecchio dei Whit*, cinema (*A Texas Funeral*, 2000); Hikmet, N., *Il mio funerale* (1963); Hunsinger, T. - Hunter, N., *The Lawless Heart*, cinema (2001); Itami, J., *The Funeral*, cinema (1984); Jean Paul, *La mia sepoltura da vivo* (*Mon enterrement vivant*, ca. 1790); Joyce, J.A., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kasdan, L., *Il grande freddo*, cinema (*The Big Chill*, 1983); Kluge, A. - Schlöndorff, V. - Fassbinder, R.W., *Germania in autunno*, cinema (1978); Kristof, A., *Mio padre in La vendetta* (2005); Laforgue, J., *Amleto ovvero le conseguenze della pietà filiale* (*Hamlet ou les conséquences de la piété filiale*) in *Moralità leggendarie* (*Moralités légendaires*, 1887); Lessing, G.E., *Miss Sara Sampson* (1755); Lovecraft, H.P., *I cari estinti* (*The Loved Dead*, 1923); Lowell, R., *Tornando a casa da Rapallo* (*Sailing Home from Rapallo*, 1959); Malraux, A., *Lazaro* (*Lazare*, 1974); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Buddenbrooks*, 1901) Marchi, E., *Demetrio Pianelli* (1890); Marino, G.B., *Adone* (1623); Marotta, G., *Il funeralino in L'oro di Napoli* (1947); Martin du Gard, R., *I Thibault* (*Les Thibault*, 1937); Massinger, P. - Field, N., *La dote fatale* (1632); Maupassant, G. de, *In famiglia* (*En Famille*), in *Casa Tellier* (*La maison Tellier*, 1881); McGahern, J., *Un funerale di campagna* (*The Country Funeral*, 1992); Meyer, C.F., *Il funerale di Schiller* (1882); Moretti, N., *La stanza del figlio*, cinema (2001); Munk, K., *Il verbo* (1925); O'Casey, S., *Rose rosse per me* (*Red Roses for me*, 1946); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); O'Neill, E., *Lazzaro sorride* (*Lazarus Laughed*, 1927); Petronio, *Satyricon* (av. 66 d.C.); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pirandello, L., *Il libretto rosso* (1911); Pirandello, L., *L'illustre estinto* (1909); Pirandello, L., *La rallegrata* (1913) in *Novelle per un anno* (1922); Pirandello, L., *Notizie del mondo* (1901) in *Novelle per un anno* (1922); Pirandello, L., *Resti mortali* (1924); Poe, E.A., *Le campane* (*The Bells*, 1849); Porta, C., *On funeral* (1816); Potok, C., *Il mio nome è Asher Lev* (*My Name is Asher Lev*, 1972); Prévost, A.F., *Manon Lescaut* (*Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, 1731); Proust, M., *Sodoma e Gomorra* (*Sodome et Gomorrhe*, 1922) in *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Puškin, A., *La dama di picche* (1833); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Racine, J., *Tebaida o i fratelli nemici* (*La Thébaine ou les frères ennemis*, 1664); Ray, N. - Wenders, W., *Nick's Movie - Lampi sull'acqua*, cinema (*Lighting over Water*, 1980); Regazzoni, E., *Il mio funerale* (1927); Reitz, E., *La festa dei vivi e dei morti*, in *Heimat*, cinema (*Heimat - Eine Chronik in elf Teilen*, 1984); Rotrou, J. de, *Antigone* (1638); Sade, D.-A.-F. de, *La storia di Juliette* (*L'histoire de Juliette*, 1797); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Riccardo III* (*Richard III*, 1592-93); Simenon, G., *Il defunto signor Gallet* (*Monsieur Gallet décédé*, 1931); Simenon, G., *Il funerale del signor Bouvet* (*L'enterrement de Monsieur Bouvet*, 1950); Sofocle, *Antigone* (442-441 a.C.); Sofocle, *Edipo a Colono* (401 a.C.); Sokurov, A., *Il secondo cerchio* (1990); Storm, H.T., *Paolo il burattinaio* (*Pole Poppenspäler*, 1785); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1580-85); Testori, G., *L'Amleto* (1972); Truffaut, F., *La sposa in nero*, cinema (*La mariée était en noir*, 1968); Unruh, F. von, *Una stirpe* (*Ein Geschlecht*, 1917); Vallés, J., *Il ragazzo* (*L'enfant*, 1879); Vallés, J., *L'insorto* (*L'insurgé*, postumo); Verga, G., *Tigre reale* (1873); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Vittorini, E., *Il garofano rosso* (1948); Waugh, E., *Il caro estinto* (*The Loved One*, 1948); White, P., *Il funerale col prosciutto* (*The Ham Funeral*, 1947); Woolrich, C., *La sposa era in nero* (*The Bride Wore Black*, 1940); Yourcenar, M., *Care memorie* (*Souvenirs pieux*, 1974); Zola, E., *Come si muore* (*Comment on meurt*, 1893); Zola, E., *L'opera* (*Opéra*, 1886); Zola, E., *La morte di Olivier Bécaille* (*La mort de Olivier Bécaille*, 1879); Zola, E., *Pot-Bouille* (1882).

■ VOCI AFFINI: Anima; Metempsicosi, reincarnazione; Morte; Morti.

GIUSEPPE GIRIMONTI GRECO

Fuoco. 1. Il fatto che il fuoco (fr. *feu*; ing. *fire*; ted. *Feuer*; sp. *fuego*) possa essere considerato dagli uomini sia una risorsa sia un pericolo, ha probabilmente determinato la polivalenza simbolica di questo elemento della natura, e la sua doppia funzione di evento e di parola-tema nell'immaginario. Questi aspetti si ritrovano già

tutti nel mito di Prometeo. Egli ruba il suo segreto a Zeus, e in conseguenza di questo gesto avrà infinite tribolazioni; ma potrà anche dare inizio alla storia degli uomini che per questa via differenzieranno il loro destino da quello degli dei. Del resto, la «conquista», cioè l'acquisizione della tecnica di accensione e conservazione del fuoco, segna per convenzione una tappa decisiva nella civiltà umana anche da un punto di vista storico. Al fuoco sono stati dedicati i riti più antichi e diffusi nelle comunità umane, probabili eredi, secondo Mircea Eliade, di precedenti riti solari, ai nostri giorni rinnovati dalla moda rituale dei «firewalkings». Gli studi antropologici hanno rivelato la natura anfibia di questi riti. Nella elaborazione rituale delle società primitive, il fuoco può essere stato visto nella sua capacità di dare calore, nutrimento e vita. In questo caso, secondo James Frazer, ha dato adito a riti di tipo mimetico, che puntavano su un apparato simbolico di rigenerazione. Oppure può essere stato considerato come forza scatenata dalla natura, simbolo della potenza divina, fomite di incendio e distruzione. In questo caso ha generato riti di tipo esorcistico-apotropico, volti a preservare gli uomini dai suoi effetti negativi. Prevalva in questo caso una simbologia di conservazione, di custodia della sacertà del fuoco. Questa temperanza, questo preservarsi delle comunità umane dagli opposti squilibri insiti nell'ambivalenza del fuoco, si coglie anche nei lavori di Claude Lévi-Strauss, e nella sua nozione di «crudo», come equilibrio fra il putrefatto e il cotto. Nella nostra civiltà questa funzione è ereditata dal focolare domestico e dunque, transitivamente, dall'istituto familiare, che rappresenta un equilibrio fra l'eccesso di calore distruttivo (attribuibile, in senso traslato, alla sfera sessuale) e il bisogno di non disperdere questa forma di energia in rapporti plurimi, non regolati. Il tema del focolare, cioè del fuoco come spunto aggregante delle comunità, siano esse stanziali o migranti, è straordinariamente diffuso in letteratura: si pensi solo al motivo del racconto attorno al fuoco. In questo caso, l'elemento igneo è causa sia del racconto sia dell'ascolto, generando nei vari ruoli del rito una «sospensione dell'incredulità». Del fuoco come generatore dell'arte del racconto, si conserva traccia nella credenza di Vulcano operoso nella sua officina quale capostipite degli artigiani e dunque, per traslato, anche degli artisti (continuità tenuta desta da Gabriele D'Annunzio nel suo *Fuoco*).

Soprattutto l'uso antichissimo di bruciare il terreno per rinnovarne la fertilità o la pratica della sterilizzazione tramite la fiamma, per preservarsi dal contagio di malattie infettive, può aver fatto del fuoco un simbolo di fortificazione, rigenerazione, annuncio del nuovo: caratteristica da questo punto di vista la cerimonia dei fuochi d'artificio, ancora in auge in moltissime ricorrenze pubbliche. Quest'ultimo aspetto può aver anche determinato nel fuoco la facoltà di annunciare svolte significative nelle opere narrative. La sua comparsa in un racconto si accompagna in genere a un rinnovamento della prospettiva, o all'annuncio di uno scioglimento della vicenda. Il fuoco può costituire dunque in letteratura un elemento decisivo della diegesi (e, abbiamo visto, anche della cornice, se è occasione di racconto); ma rappresentare anche un potente simbolo. In questo senso è stato utilizzato moltissimo, fino a sfumare fatalmente nell'evocatività; è questo il caso dei tanti titoli di opere inerenti al fuoco ma che pure al loro interno non ne sviluppano direttamente il tema. Il simbolismo igneo è comunque molto diffuso in letteratura. Si può dire che ricopra almeno quattro ambiti o famiglie tematiche: la sfera del divino, la sfera erotica, l'ambito della forza e della potenza (e dunque, ivi

compresi, l'ambito militare e quello giuridico-sanzionatorio, anche nel senso speculare di purificazione/espiazione; infine, quello della creazione artistica. Il mito principale della tradizione occidentale connesso al simbolismo igneo, quello di Prometeo, riunisce in sé tutte queste quattro componenti. Ma bisogna parimenti ricordare, come sostiene Frazer nei *Miti sull'origine del fuoco* (1938), che i miti relativi alla conquista o al furto del fuoco sono presenti nelle civiltà primitive di tutto il mondo, dalla Tasmania alla Polinesia, dalla Vecchia Europa al Nord America. Nell'ampia distribuzione spaziotemporale di questi miti possono essere distinte, secondo Frazer, una età senza fuoco, un'età dell'uso del fuoco e un'età dell'accensione (e custodia) del fuoco.

2. Già presente nelle *Opere e i giorni* di **Esiodo** (sec. VIII a.C.), il mito di Prometeo (colui che pre-vede) è portato in piena luce in tutta la sua tragica ricchezza nel *Prometeo incatenato* (*Prometèus demòtes*) di **Eschilo** (V secolo a.C.). La scena si svolge in una regione desertica della Scizia, dove Cratos e Bia, agli ordini di Efesto e di Zeus, incatenano Prometeo a una rupe non discosta dal mare, perché colpevole di avere donato il beneficio del fuoco alla stirpe degli uomini. L'aquila di Zeus, intanto, gli rode di continuo il fegato che spontaneamente si rigenera. Prometeo, nel celebre lamento, racconta le sue disavventure alle Oceanidi, ninfe figlie del mare. Lo stesso Oceano tenta di convincere Prometeo ad essere più remissivo, ad ammettere le sue colpe in attesa del perdono di Zeus, ma senza ascolto. Egli infatti sostiene di conoscere un segreto che lo salverà. Zeus allora manda Ermete da Prometeo per ottenere la rivelazione del segreto, e al suo rifiuto sprofonda il gigante in un abisso. Prometeo risorgerà sul Caucaso ed ivi sarà liberato da Eracle, discendente di Io, come quest'ultima gli aveva rivelato in un suo vaticino.

Una rivisitazione parodica del mito è compiuta dal genio dissacratore di **Luciano di Samosata** (II secolo d.C.), il quale, ambientando il dialogo sul Caucaso in attesa dell'aquila roditrice, trasforma lo Zeus terribile e spietato, intrinsecamente grande, di Eschilo in un essere senza sensibilità ed ingiusto che non riconosce la genialità di Prometeo. Nel *Prometeo* di **Goethe** (scritto nel 1773 e pubblicato postumo nel 1878), l'eroe diventa il fondatore del genere umano, e il mediatore per eccellenza fra il cielo e la terra. Rappresenta inoltre il difensore della libertà e della specifica e orgogliosa identità degli uomini rispetto agli dei. Egli infatti rifiuta l'offerta del fratello Epimeteo («colui che vede solo dopo») di sedere al concilio degli dei e rivendica il geloso possesso dei frutti del suo lavoro umano, accettando anche l'idea della morte, che comincia a colpire gli umani, come prezzo da pagare per la libertà. Nel *Prometeo liberato* di Percy Bysshe **Shelley** (1820), Prometeo attende serenamente il momento di essere liberato per effetto della detronizzazione di Zeus. L'afflato apocalittico viene confermato dal compiersi della profezia, dalla cacciata cioè di Zeus a opera di Demogorgon, il Potere primitivo del mondo, mentre Eracle, la forza, libera Prometeo, l'Umanità, dal Male. Egli infine sposa Asia, una delle oceanidi, instaurando nel mondo il Regno del Bene e dell'Amore.

L'infinita elaborazione del mito prometeico arriva fino alla modernità; ed è naturalmente anche visitato dal mondo della musica: si vedano ad esempio *Le creature di Prometeo* (*Die Geschöpfe des Prometheus*, 1800) di Ludwig van **Beethoven**. Dei tempi a noi più vicini ricorderemo quanto meno *Le Prométhée mal enchaîné* di André **Gide** (1899), che ambienta il dramma in ambito contemporaneo. Prometeo è l'intellettuale odierno, dalla falsa

coscienza, che trasforma l'aquila nel dovere morale (la coscienza che sempre rimorde), salvo poi mangiarla, condannando a Zeus (ovviamente, un banchiere) la facoltà di compiere «atti gratuiti».

3. Posta la salda origine antropica del simbolismo igneo, è facile comprendere come le più antiche mitologie se ne siano appropriate. Nei *Veda*, Agni, dio del fuoco (dal quale discende probabilmente il termine latino *ignis*), svolge contemporaneamente la funzione di dio sacrificale e di dio onnipotente nell'universo (una credenza che avrà molte ripercussioni nella filosofia greca presocratica). Nel *Vecchio Testamento* è facile cogliere la linea di discendenza dalla colpa connessa all'infrazione del prescritto tabù divino. Il fuoco infatti è presente come termine di prescrizioni religiose e giuridiche. La *Torah* impedisce che si accenda il fuoco nel giorno di *sabbath*; col fuoco si fanno offerte; ed esso viene pure utilizzato come pena di morte per le colpevoli di incesto (v.). Ma nella *Bibbia* la fiamma è anche simbolo della santità di Dio; e il pruno che appare a Mosè in preda alle fiamme, strumento ostensivo della teofania, non si consuma «perché Dio è eternamente lo stesso, fuoco consumante» (*Es.* 3,2). Nel viaggio attraverso il deserto Israele viene guidato da una nuvola che di giorno è oscura, mentre di notte è infuocata, «simbolo della presenza dell'Eterno» (*Es.* 13,21; 14,19). Nel *Nuovo Testamento* il fuoco è talvolta simbolo dello Spirito Santo, o immagine del giudizio divino: immagine suggerita dal fuoco che brucia nella Geenna.

4. Una soluzione mitica diversa della conquista del fuoco da parte degli uomini rispetto alla linea prometeica è presente nelle *Georgiche* di **Virgilio** (37-29 a.C.), in cui è lo stesso Giove in persona a nascondere intenzionalmente il fuoco agli uomini perché ne sviluppino le arti fabbrili imparando ad estrarlo dalla natura: è dunque assente ogni senso di colpa e di pena. Ma è soprattutto l'*Eneide* di Virgilio ad essere legata al mito della distruzione della città di Troia (tramite appunto l'*Iliade* omerica), e dunque connessa alla fondazione della storia e della civiltà romane anche in virtù del fuoco incendiario. Il secondo libro del poema svolge mirabilmente il mito del fuoco nel suo doppio senso di distruzione-ricreazione. Contemporaneamente, nella civiltà romana **Lucrezio** (I secolo a.C.) porta a termine, contro Eraclito, una riduzione materialistica delle teorie che vogliono il fuoco principio e componente di tutte le cose, nonché dei miti che ne ipotizzano l'origine divina (*De rerum natura*, ca. 53 a.C.).

5. Come si è accennato, la filosofia dei greci aveva già posto al centro dei suoi sistemi la forza simbolica e pratico-razionale dell'elemento igneo. Il filosofo agrigentino **Empedocle** del V secolo (figura che tornerà in letteratura, carica di simbologia ignica, nel catartico finale della *Morte di Empedocle* di **Hölderlin** – nelle sue varie versioni [1798-1800] – e, ai giorni nostri, nella *Catarsi* [1989], appunto, dello scrittore siciliano Vincenzo **Consolo**: in entrambi i casi il filosofo pone fine ai suoi giorni buttandosi nel cratere infuocato dell'Etna), Empedocle, dicevamo, aveva posto fra i quattro elementi originari dell'universo, oltre all'acqua all'aria e alla terra, anche il fuoco. Si tratta di un sistema di relazioni tematiche che avrà corso nella metaforologia fino ai nostri giorni, in una prospettiva pluridisciplinare: dalla letteratura alla politica. Già da prima, comunque, nel VI secolo a.C., per **Eraclito** il fuoco rappresentava l'essenza di tutte le cose, soprintendente alla eterna trasformazione delle forze naturali. E, come notò **Cicerone**, la centralità cosmologico-metafisica del fuoco fra i filosofi durò almeno fino agli Stoici (*De natura deorum*, 2, 9, 23).

6. **Dante Alighieri**, sistematore della cultura medievale, cerniera fra il classico e il moderno, continua la tradizione aristotelica della collocazione del fuoco nel mondo sublunare, in alto rispetto alla terra: ecco perché il fuoco, acceso, sale (*Convivio*, III, 5; e *Purg.* IX, 30, dove l'«aguglia» pareva «terribil come folgore discendesse, / e me rapisse suso infino al foco»). Da questa proprietà discende un primo valore simbolico dell'elemento, ripreso nell'epigrafe dannunziana al suo romanzo, per cui la volontà «se non vuol, non s'ammorza / ma fa come natura face in foco / se mille volte violenza il torza» (*Par.* IV 77). Ma, com'è quasi ovvio, preponderante è nella *Commedia* il fuoco come mezzo di pena; che, peraltro, viene comminata propriamente solo ai simoniaci e ai consiglieri di frode (fra questi Ulisse e Diomede che sono «due dentro a un foco», *Inf.* XXVI 79). Quello purgatorio è *temporal foco* contrapposto a quello *eterno* dell'Inferno. Le anime del Purgatorio sono designate in *Inf.* I 119 come «color che son contenti / nel foco, perché sper[a]n di venire / quando che sia a le beate genti»; ma in verità la pena del fuoco è riservata nella seconda cantica solo ai peccatori di lussuria della cornice settima. Fuori della *Commedia*, nelle *Rime* dantesche il fuoco è spesso utilizzato come metafora di amore ardente.

7. Nel corso del periodo umanistico-rinascimentale il fuoco confermò la sua importanza nell'immaginario, e ancor più nel dibattito scientifico-filosofico soprattutto nell'ambito degli studi naturalistici connessi col controllo magico-alchemico delle forze della natura. Una eco, ampliata dalla prospettive romantiche e dall'afflato magistico-iniziatico dell'autore, se ne ha nell'*Heinrich von Ofterdingen* di **Novalis** (1799). La favola che occupa l'intero capitolo nono e rappresenta l'epicentro dell'intero romanzo d'iniziazione, culmina in un fuoco rigeneratore dell'universo, che consente all'umanità di tornare alla sua «età dell'oro» (in questo senso il fuoco è presente anche nei suoi *Inni alla notte*, 1800). Il romanzo è ambientato in un Medioevo fantastico ed ha per protagonista il trovatore eponimo, e racconta di un viaggio iniziatico alla ricerca di sé e del senso autentico dell'uomo nel cosmo, anche attraverso la sapienza alchemica e le nozioni scientifiche nel campo della fisica di cui Novalis era cultore, in parte desunte dalle opere di Jakob Böhme (1575-1624), filosofo naturalista e alchimista il cui pensiero è stato gravido di sviluppi nei secoli avvenire, fino alla psicoanalisi junghiana.

8. Nel XVII secolo la metafora ignea torna invece a riferirsi più da presso all'ambito delle passioni umane. Uno dei tragediografi più importanti del secolo, Jean **Racine**, sviluppa a fondo il tema della luce e dell'ombra, del sole e del fuoco di passioni che esplodono opponendosi e confondendosi alle buie pulsioni di morte. Ad esempio in *Andromaque* (1667), una delle tragedie più «notturne» di Racine, l'eroina vedova di Ettore, prigioniera di Pirro, ha costantemente sotto gli occhi le fiamme dell'incendio di Troia, dalla quale sono scaturite le sue disavventure di esiliata. Qui il fuoco come metafora bellica è inscindibile dalla componente passionale: la violenza della guerra si perpetua nelle pressanti richieste matrimoniali di Pirro. Non manca tuttavia, come nel repertorio classico, il fuoco quale espressione della volontà divina e del legame fra il Cielo e la Terra. In *Iphigénie* (1674), nella scena del rogo finale, gli dei comunicano agli uomini il loro appagamento facendo accendere da sé il fuoco sacrificale dell'eroina. In *Phèdre* (1677), di cui Racine sottolinea la linea di discendenza dal dio del Sole, il «fuoco fatale» della passione è stato instillato nell'eroina direttamente dagli dei, in particolar modo da

Venere, nemica della razza solare, affievolendone dunque il senso di colpa per la passione incestuosa. Ella sente il richiamo della sua origine di Luce, e proprio per questo avverte ancor più il peso del suo essere notturno: essendo il Sole il principio ordinatore dell'Universo ella si carica del colpevole legame fra la sfera sessuale e la sua notturnità. Come hanno osservato i critici, in Racine la fiamma («nera», cioè intimamente tragica, ossimorica) si allarga a simbolo, significando non solamente la colpa dell'amore incestuoso di Fedra verso Ippolito, ma anche la sua tendenza infernale alla dissoluzione nella morte.

9. Nel senso di svelamento della realtà effettiva che sta dietro le apparenze, e dunque come principale svolta diegetica, il fuoco è presente in *Katchen von Heilbronn* di Heinrich von **Kleist** (1808). La «prova del fuoco», che assurge alla dignità di sottotitolo nella traduzione italiana di Giaime Pintor, è all'atto terzo, e occupa le scene dalla settima alla quindicesima. Katchen è lì, come sempre nel dramma, ad inseguire chi alla fine diverrà suo sposo, il conte di Strahl, il quale la rifiuta considerandola alla stregua di una demente, posseduta dal demonio o, come crede il padre della giovane, plagiata dallo stesso conte. Salvando per pura abnegazione dall'incendio una suppellettile cara alla promessa sposa di Strahl, ne rivela anche la meschinità e perfino la brutaltezza, nascosta sotto un pesante trucco. Sarà consentito così di risalire, di rivelazione in rivelazione, alla comunicazione onirica favorita dagli dei (il coadiuvante magico di Katchen è un angelo), che avevano predestinato il conte di Strahl come sposo della fanciulla, figlia naturale, in effetti, dell'Imperatore di Svevia. La cifra del fuoco è qui dunque la «rivelazione» ma, dal punto di vista della passione di Katchen, anche la costanza: una religione dell'amore che si esprime nella perseveranza e nel sacrificio di sé. È la virtù che soprintende alla custodia del fuoco sacro: si pensi alle vergini sacerdotesse di Vesta nell'antica Roma.

10. Giovanni **Verga** aveva già ben realizzato, nel «bozzetto» *Nedda* (1874), l'intuizione che poi Gaston Bachelard avrebbe sviluppato in ambito epistemologico (*La psychanalyse du feu*, 1930), sul potere del fuoco di stimolare, con le sue proprietà ipnotiche, la rêverie o «fantasticherie» in termini verghiani. Ciò accade, nel nostro caso, davanti alla fiamma di un camino acceso il quale propizia una sorta di *trance*, di distacco, quasi sciamanico, dell'anima dal corpo. Il fuoco del caminetto, la dimensione oltramondana alla quale ammette è tramite necessario per accedere alla facoltà del racconto, sua fonte. Sulla base dell'accostamento metonimico focolare-fuoco appiccato dai contadini di un paese sulle falde dell'Etna, si dipana, nel ricordo creativo, la vicenda di Nedda «la varannisa». Come è noto il racconto è il primo segno di una vera e propria conversione artistica del Verga che dal suo ciclo di romanzi milanesi passerà all'arte verista che l'ha reso celebre. L'efficacia propiziatrice del fuoco, la sua capacità di generare manufatti artistici, trascorre qui da una singola opera a un intero corpus e a un complessivo destino d'artista (un po' come nel secolo successivo accadrà a Elias Canetti).

11. Fedele al carattere enciclopedico-repertoriale della sua opera, anche nel *Fuoco*, romanzo del 1900, **D'Annunzio** appronta una sorta di catalogo del tema, ricollegandosi alla sua sostanza mitico-antropica. Nel racconto della stagione veneziana degli amori fra il poeta-vate Stelio Effrena e la Fornarina, grande attrice drammatica, da lui detta Perdita (ché, forse, non avrebbe potuto dire per-

duta), dagli ampi tratti autobiografici, il fuoco dell'arte poetico-oratoria del protagonista viene presentato come diretto discendente dal gesto clamoroso e civile di Prometeo, secondo una linea i cui anelli intermedi sono rappresentati da alcuni geniali artisti, fra i quali **Giorgione**, il **Veronese**, **Leonardo**, e da ultimo, *last but not least*, **Richard Wagner**. Il fuoco è qui simbolo di consumazione, autocombustione infinita nel segno d'una mai soddisfatta tensione verso la Bellezza; ma è pure occasione diegetica e sottolineatura iconica, se appunto la serata nella quale finanche la Regina d'Italia plaude, confusa alla folla in delirio, l'orazione magna dell'Effrena, culmina con una maestosa cerimonia di fuochi d'artificio, o «epifania del fuoco», come sancisce l'estetizzante oratoria del libro. I notevoli concentrati di poetica distribuiti dal D'Annunzio nel libro comprendono anche la funzione demagogica del Vate, che ora è pronto per passare dalla finzione all'azione: questo «fuoco» è assai vicino a quello reale che arderà le trincee e le città teatro della Prima Guerra Mondiale. Alla quale è dedicata la narrazione realistica e nervosa del *Fuoco* (1916) di Henri **Barbusse**, assolutamente al di fuori dei convenzionali schemi retorico-eroici dell'epoca: almeno in questo caso la pura simbolicità del titolo (all'interno della narrazione il fuoco non è presente se non nella metafora dei colpi di artiglieria e fucileria nella vicenda bellica), ricomprende una vicenda reale: il fuoco qui lascia a terra un impressionante numero di vittime e un inverosimile cumulo di macerie – facendo riaffiorare il senso di solitudine e di colpa inestinguibile che colpisce l'inerte individuo sotto gli strali impietosi di una divinità ineffabile.

12. La biografia e l'opera di Elias **Canetti** sono contrappuntate da una trama di epifanie ignee. Nella prima parte della sua autobiografia, *La lingua salvata* (*Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, 1977), Canetti ci racconta dell'incendio della casa dei vicini a Rustschuck, che, saldata all'apprendimento della «lingua incantata» parlata dai genitori, il tedesco, imprime da quel momento una nota caratteristica alla sua esistenza, che sarà ritrovata, da adulto, in un'opera di Peter **Bruegel** (forse *Il trionfo della morte*, 1562). La seconda parte, intitolata, nella traduzione italiana, *Il frutto del fuoco* (*Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, 1980), si chiude con il ricordo di alcune impressioni del passato. Si tratta dell'incendio del Palazzo di Giustizia a Vienna da parte di alcuni operai, cui seguì l'uccisione di decine di loro ad opera della polizia, il 15 luglio del 1927. Questi ricordi influenzeranno decisamente il carattere di alcuni personaggi di Canetti; come il Peter Kien dell'*Autodafé*, suo capolavoro narrativo (1935). Il sinologo che aveva tutti i libri nella testa, ed era una testa senza corpo (deformazione grottesca ed autobiografica del tipo intellettuale), sceglierà di morire nel rogo della sua BIBLIOTECA (v.) – quasi come l'«uomo dei fascicoli» di quel tragico 15 luglio, vivo nel ricordo di Canetti: l'impiegato che si disperava non per le vite umane ma per le carte del suo lavoro che si andavano perdendo.

13. La funzione diegetica del fuoco di rivelare ai protagonisti il loro destino si ritrova in un folto numero di romanzi contemporanei. Ad esempio ne *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo **Calvino** (1946), dove il protagonista Pin contempla dall'alto l'incendio che sta devastando l'accampamento partigiano del Dritto, e gli indica il suo destino di solitudine nel compiuto «rito di passaggio» verso l'età adulta.

Il romanzo di Enzo **Siciliano**, *Diamante* (1984), volge al suo epilogo attraverso la funzione «chiarificatrice» del fuoco, rivelando al protagonista, un giovane biblioteca-

rio romano trasferitosi a lavorare in Calabria, il narcisistico rapporto con la scrittura, da cui discende il suo scacco esistenziale. Una compiuta visione postmoderna è invece quella narrata da Tim **Parks** in *Lingue di fuoco* (1985), che si ricollega alla religiosità sincretica dei nostri giorni, tipicamente «new age». Nel romanzo vengono raccontate le vicende della famiglia di un reverendo anglicano e del gruppo di catecumeni che egli anima; i quali credono che lo Spirito Santo scenda sulla terra sotto la forma di una spada infuocata e parli le «varie lingue» attraverso la loro bocca. La cupa ed esaltata atmosfera del gruppo, con le sue ferree e disumane regole, tende ad irretire le spinte vitali e creative dei due giovani figli del reverendo, Adrian e il fratello Ricky, narratore. Alla fine però sarà proprio il fuoco, tramite l'incendio della missione Copplesford, ad apportare chiarezza alla vicenda smorzando le spinte integraliste del gruppo. Erotica è invece la sostanza del fuoco che avverte dentro di sé il protagonista di *Vergogna* di J.M. **Coetzee** (1999), un professore universitario la cui passione per una studentessa lo porta a dover mutare tragicamente l'asse della sua esistenza nelle estreme periferie del Sudafrica.

14. Il fuoco è molto presente anche nell'immaginario cinematografico. Ricordiamo *La guerra del fuoco* di Jean-Jacques **Annaud** (1981), storia di tre uomini preistorici alla ricerca dell'origine del fuoco; l'epopea del corpo dei vigili del fuoco in *Fuoco assassino* (1991) di Ron **Howard**; la raffinata elaborazione di David **Lynch** in *Fuoco, cammina con me* (1992); il fuoco sterminatore di *Apocalypse now* (1979) di Francis Ford **Coppola**, dove il napalm che lo alimenta diventa simbolo della potenza e dell'imperialismo tecnologico americani. Ma il fuoco ha alimentato sul grande schermo soprattutto il filone del «disaster movie»; si pensi a *L'inferno di cristallo* (1974) di Irwin **Allen** e John **Guillermin**, in cui il fuoco di un incendio propagatosi durante l'inaugurazione di un grattacielo, ritorna come punizione «divina» della volontà di potenza e dell'effimero sfarzo umani. Un contatto fra la tradizione popolare (in questo caso russa) è la musica moderna è dato rintracciare nell'*Uccello di fuoco* (1945) di Igor **Stravinskij**, trascrizione di un'antica fiaba raccolta da Aleksandr N. **Afanasjev** intorno alla metà dell'Ottocento (*La favola del principe Ivan, dell'uccello di fuoco e del lupo grigio*). Dalla stessa materia è contaminato un altro codice artistico, la pittura, tramite *L'uccello di fuoco* di Vassilij **Kandinskij**, del 1916.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Nuovo Testamento*; *Torah* (fine sec. IV a.C.); *Veda* (1500-800 a.C.).

Afanasjev, A.N., *Antiche fiabe russe* (1855-64); Allen, I., Guillermin, J., *L'inferno di cristallo*, cinema (*The Towering Inferno*, 1974); Annaud, J.-J., *La guerra del fuoco*, cinema (*La guerre du feu*, 1981); Barbusse, H., *Il fuoco. Diario di una squadra* (*Le feu. Journal d'une escouade*, 1916); Beethoven, L. van, *Le creature di Prometeo*, musica (*Die Geschöpfe des Prometheus*, 1800); Bruegel, P., *Il trionfo della morte*, dipinto (1562); Calvino, I., *Il sentiero dei nidi di ragno* (1946); Canetti, E., *La lingua salvata. Storia di una giovinezza* (*Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, 1977); Canetti, E., *Il frutto del fuoco* (*Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, 1980); Canetti, E., *Autodafé* (*Die Blendung*, 1935); Cicerone, M.T., *La natura degli dei* (*De natura deorum*, 45-44 a.C.); Coetzee, J.M., *Vergogna* (*Disgrace*, 1999); Consolo, V., *Catarsi*, in Consolo, V. - Bufalino, G. - Sciascia, L., *Trittico* (1989); Coppola, F.F., *Apocalypse now*, cinema (1979); D'Annunzio, G., *Il fuoco* (1900) Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1307-21); Dante Alighieri, *Convivio* (1294-1307); Dante Alighieri, *Rime* (1293-96); Eschilo, *Prometeo incatenato* (sec. V a.C.); Esiodo, *Le opere e i giorni* (sec. VIII a.C.); Gide, A., *Il Prometeo mal incatenato* (*Le Prométhée mal enchaîné*, 1889); Goethe, W., *Prometeo* (*Prometheus*, postumo

1878); Hölderlin, F., *La morte di Empedocle (Der Tod des Empedokles, 1798-1800)*; Howard, R., *Fuoco assassino*, cinema (*Backdraft*, 1991); Kandinsky, V., *L'uccello di fuoco*, dipinto (1916); Kleist, H. von, *Katchen di Heilbronn (Katchen von Heilbronn, 1808)*; Luciano di Samosata, *Prometeo o il Caucaso* (sec. II d.C.); Lucrezio Caro, T., *La natura delle cose (De rerum natura, ca. 53 a.C.)*; Lynch, D., *Fuoco, cammina con me*, cinema (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992); Novalis, *Enrico di Ofterdingen (Heinrich von Ofterdingen, incompiuto 1799)*; Novalis, *Inni alla notte (Hymnen an die Nacht, 1800)*; Omero, *Iliade* (sec. VIII a.C.); Parks, T., *Lingue di fuoco (Tongues of fire, 1985)*; Racine, J., *Andromaca (Andromaque, 1667)*; Racine, J., *Ifigenia (Iphigénie, 1674)*; Racine, J., *Fedra (Phèdre, 1677)*; Shelley, P.B., *Prometeo liberato (Prometheus Unbound, 1820)*; Siciliano, E., *Diamante* (1984); Stravinskij, I., *L'uccello di fuoco*, musica (*Der Feuervogel, 1945*); Verga, G., *Fantasticherie* (1874); Virgilio Marone, P., *Georgiche (Georgica, 37-29 a.C.)*; Virgilio Marone, P., *Eneide (Aeneis, 29-19 a.C.)*.

■ ALTRE OPERE: Balzac, H. de, *Seraphita (Séraphita, 1833)*; Balzac, H. de, *La ricerca dell'Assoluto (La recherche de l'Absolu, 1834)*; Balzac, H. de, *Melmoth riconciliato (Melmoth réconcilié, 1835)*; Balzac, H. de, *La ragazza dagli occhi d'oro (La fille aux yeux d'or, 1834-35)*; Balzac, H. de, *Gobseck (Gobseck, 1842-47)*; Bosco, H., *Malecroix (Malecroix, 1954)*; Bosco, H., *Giacinto (Hyacinthe, 1940)*; Breton, A., *L'unione libera (L'Union libre, 1931)*; Calderón de la Barca, P., *La statua di Prometeo (La estatua de Prometeo, 1669-77)*; Cardarelli, V., *Il fuoco*, in *Favole della genesi* (1919-21); Claudel, P., *L'annuncio fatto a Maria (L'annonce faite à Marie, 1912)*; Claudel, P., *La città (La ville, 1890)*; Desai, A., *Fuoco sulla montagna (Fire on the Mountain, 1977)*; Desnos, R., *Le tenebre (Les ténèbres, 1927)*; Drieu La Rochelle, P., *Fuoco fatuo (Le feu follet, 1931)*; Evans, N., *Nel fuoco (The Smoke Jumper, 2001)*; Flaubert, G., *Salambò (Salambò, 1862)*; Galeano, E., *Memorie del fuoco. I: Le origini (Memoria del fuego. I: Los nacimientos, 1988)*; Goethe, W., *Faust (Faust, 1808)*; Hoffmann, E.T.A., *L'elisir del diavolo (Die Elixiere des Teufels, 1815-16)*; Monti, V., *Il Prometeo* (postumo, 1832); Nerval, G. de, *Le figlie del fuoco (Le filles du feu, 1854)*; Nin, A., *Fuoco (Fire. From a Journal of love, 2002)*; Oriani, A., *Nel fuoco*, in *Fuochi di bivacco* (1913); Peret, B., *Il grande gioco (Le grand jeu, 1928)*; Rea, E., *Fuochi fiammanti a un'ora di notte* (1998); Sand, G., *Storia di un sognatore (Histoire d'un rêveur, 1830)*; Schiller, F., *La sposa di Messina (Die Braut von Messina, 1803)*; Spitteler, C., *Prometeo ed Epimeteo (Prometheus und Epimetheus, 1881)*; Spitteler, C., *Prometeo il paziente (Prometheus der Dulder, 1924)*; Sudermann, H., *I fuochi di San Giovanni (Johannisfeuer, 1900)*; Van der Leeuw, J.J., *Il fuoco della creazione* (1927); Wordsworth, W., *L'escursione (The Excursion, 1814)*; Yourcenar, M., *Fuochi (Feux, 1936)*; Zola, E., *Il dottor Pascal (Docteur Pascal, 1893)*.

■ BIBLIOGRAFIA: Bachelard, G., *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco* (1938), Bari 1973; Daemmrich, H. e I., *Feuer (Flame)*, in Idd., *Theme und Motive in der Literatur*, Tübingen 1987, pp. 141-142; Derrida, J., *Ciò che resta del fuoco*, Firenze 1984; Edsman, C.-M., *Ignis divinus. Le feu comme moyen de rajeunissement et d'immortalité: contes légendes mythes et rites*, Lund 1949; Eigeldinger, M., *La mythologie solaire dans l'oeuvre de Racine*, Genève 1969; *Enciclopedia dantesca*, Roma 1970; *Enciclopedia virgiliana*, Roma 1984-1991; Frazer, J., *Miti sull'origine del fuoco* (1930), Milano 1993; Frazer, J., *Il ramo d'oro* (1890), Torino 1965; Le Goff, J., *Nascita del Purgatorio*, Torino 1982; Lévi-Strauss, C., *Il crudo e il cotto*, Milano 1966; Megge, G. (a c. di), *Dizionario biblico*, Milano 1968; Perlès, C., *Fuoco*, in *Enciclopedia Einaudi, sub voce*, pp. 498-515; Rigotti, F. - Schiera, P. (a c. di), *Aria, terra, acqua, fuoco: i quattro elementi e le loro metafore*, Bologna 1996; Tedeschi, E., *Il fuoco. Culti e misteri*, Firenze 1994; Tymieniecka A.-T. (a c. di), *Poetics of the Elements in the Human Condition: Part 2. The Airy Elements in Poetic Imagination: Breath, Breeze, Wind, Tempest, Thunder, Snow, Flame, Fire, Volcano*, Dordrecht 1988; Vigoroux, F. (a c. di), *Dictionnaire de la Bible*, Paris 1912.

■ VOCI AFFINI: Alchimia; Apocalisse; Biblioteca; Diavolo; Distruzione; Incendio; Incesto; Punizione, pena, castigo; Rogo; Sole.

RENATO NISTICÒ

Futuro. 1. Il termine *futuro* è voce dotta fatta derivare nel sec. XIII dal participio futuro (*futurus*) del verbo *esse*. Pressoché invariato in fr. (*futur*), sp. (*futuro*) e ingl. (*future*), si presenta solo in ted. (*Zukunft*) come calco del sinonimo *avvenire*.

2. L'idea di futuro nella letteratura è strettamente connessa fin dalle origini con quella di profezia e con le varie immagini dell'oltretomba. La letteratura di carattere profetico e oracolare e quella riguardante la vita dopo la morte corporea permarranno vive per buona parte dell'età moderna e, in forme mutate, si ritrovano anche nel mondo contemporaneo, come possibili manifestazioni dell'idea di futuro. Nella letteratura biblica il tema non trova, tranne che in rarissimi casi, una sua espressione al di fuori dell'ambito profetico e ultraterreno. L'*Antico Testamento* può considerarsi in gran parte composto da profezie. Dio stesso nel *Deuteronomio* (ca. secc. IX-VI a.C.) fornisce a Mosè le previsioni del futuro, che egli riprende e trasmette al popolo sotto forma poetica. Nel *Nuovo Testamento* si ricordano il discorso profetico di Gesù nel *Vangelo di Marco* (13; scritto nel 65-70) e l'intera seconda parte dell'*Apocalisse* (scritto nel 96). Ma la stessa azione terrena del Cristo, che compie ciò che era stato predetto, rappresenta la più evidente espressione del tema nel testo biblico.

3. In età classica il personaggio di Cassandra (nell'*Iliade*, secc. IX-VIII a.C., ma soprattutto nell'*Agamennone*, ca. 458 a.C., di **Eschilo**) diviene eponimo del profeta di sventure, ma è forse **Esiodo**, *Le opere e i giorni* (secc. VIII-VII a.C.; 174-201), a fornire per primo una raffigurazione letteraria del futuro fuori dell'ambito profetico, descrivendo il destino di distruzione che toccherà agli uomini della quinta generazione, se essi non sapranno liberarsi dalle ingiustizie e dalle violenze. Intuita da **Aristotele** come «numero di un movimento rispetto al prima e al dopo» (*Fisica*, sec. III a.C.; IV, 11-14, 219 b sgg.) la concezione ciclica del tempo costituisce in età classica il fondamento di molte rappresentazioni letterarie del futuro come «ritorno del passato». Nell'epica: *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); nella tragedia: *Edipo re* (sec. IV a.C.) di **Sofocle** e *Sette a Tebe* (467 a.C.) di **Eschilo**; nella storiografia con l'*anacyclosis* di **Polibio**. Nel mondo romano è soprattutto la letteratura di ambiente epicureo a dare forma a un'idea «laica» di futuro, legata nel *Della natura* (sec. I a.C.) di **Lucrezio** al concetto filosofico di infinità del tempo, nelle *Odi* (13 a.C.) di **Orazio** al tema più letterario dell'imperscrutabilità del futuro (I, 9, 13 e III, 29, 29-32).

4. Il pensiero cristiano, ponendo un termine primo e uno ultimo al tempo stesso, fa emergere una concezione del futuro come aspettativa, come anelito a una vita perfetta, concezione che trova espressione filosofica in **Agostino**, *Le Confessioni* (ca. 397-400; XI, 14), *La città di Dio* (ca. 413-427; XI, 5); fa scaturire il movimento della *Storia contro i pagani* (sec. IV d.C.) di **Orosio**; troverà infine la sua più vasta e compiuta rappresentazione letteraria nella *Commedia* (1306-21) di **Dante**, la cui concezione dell'impero romano (sviluppata teoricamente nella *Monarchia*, 1312-13), della sua necessità e provvidenzialità per il trionfo del Cristianesimo, anche nei suoi atti più nefasti (la crocifissione di Cristo), fa emergere però anche una diversa rappresentazione del futuro. Legate al tema dell'aspettativa della perfezione eterna restano da un lato le aspirazioni e le paure millenaristiche di **Gioacchino da Fiore** e di tutta la letteratura ereticale; dall'altro le ansie per la caducità della vita terrena di Francesco **Petrarca**, che trovano espressione, oltre che in alcuni momenti del

Canzoniere (1374; 272-4, «la vita fugge...»), soprattutto nei *Trionfi* (del *Tempo* e dell'*Eternità*, 1340-74).

5. Nel pensiero dell'età moderna si fa strada una concezione del tempo più immanente e il futuro, attenuatosi lo spirito profetico-religioso, si dispiega come istante che si aggiunge a un altro. Nel campo della letteratura politica e storiografica Niccolò **Machiavelli** teorizza la necessità del «vedere discosto» (*Il Principe*, 1513; 26), e, attraverso la rappresentazione del passato di Firenze, dà sfogo alle preoccupazioni per il futuro della repubblica (*Istorie fiorentine*, 1520-25). Nasce e si sviluppa il tema dell'utopia (Thomas **More**, *Utopia*, 1516; Francis **Bacon**, *La nuova Atlantide*, 1626; Tommaso **Campanella**, *La Città del Sole*, 1602) e prende vita una forma letteraria che offre rappresentazioni fantastiche del futuro (Giovanni Giacomo **Casanova**, *Icosameron*, 1788; Sébastien **Mercier**, *Anno 2440*, 1770; **Nostradamus**, *Centurie*, 1550). Il tema del futuro nei drammi di William **Shakespeare** si ripropone secondo gli schemi, già intravisti nella tragedia greca, del passato che, coi suoi atti fatali, incombe sullo svolgersi delle vite umane (*Re Lear*, 1605-06; *Giulio Cesare*, 1599-1600), ma si esprime anche in tutti i suoi drammi attraverso una manipolazione del tempo (in aperta rottura con le unità aristoteliche) che consente un intreccio straordinariamente moderno dei piani narrativi (valga per tutti l'esempio dell'*Enrico V*, 1598-99, nel cui prologo si enuncia un patto con il pubblico attraverso cui nel breve spazio temporale della rappresentazione si possono stringere molti anni, oppure del *Macbeth*, 1605-06, in cui, nella seconda visione delle streghe, si dà una rappresentazione emblematica del tempo, con una fila di otto re, raddoppiati nello specchio del futuro fino a Giacomo I, Re d'Inghilterra, Scozia e Irlanda in cui si compie il futuro regale inscritto nell'orrore del presente rappresentato nella tragedia di *Macbeth*).

6. La riflessione sulla storia tra Sei e Settecento (Bernard **Fontenelle**, *Digressione sugli antichi e i moderni*, 1688; **Fichte**, *La destinazione dell'uomo*, 1800; Immanuel **Kant**, *Per la pace perpetua*, 1795; **Condorcet**, *Abbozzo di un quadro storico dei progressi dello spirito umano*, 1793-94 - decima epoca: *Dei progressi futuri dello spirito umano*), connettendosi con l'idea di progresso (**Comte**, Karl **Marx**), fa emergere nella letteratura dell'Ottocento una nuova idea del futuro. La grande frattura operata nel *continuum* temporale dalla Rivoluzione francese, nella concezione di Lukács, fa nascere il romanzo storico che vede nel passato, al tempo stesso una proiezione doppia e rovesciata del presente, ma anche una possibile rappresentazione del suo futuro (Alessandro **Manzoni**, *I promessi sposi*, 1840-42; Charles **Dickens**, *Le due città*, 1859). Ma anche il romanzo «contemporaneo» ottocentesco fa emergere dalla storia narrata un'idea di futuro come aspettativa, spesso come disinganno (Dickens, *Grandi speranze*, 1860-61; **Stendhal**, *Il rosso e il nero*, 1830; Giovanni **Verga**, *I Malavoglia*, 1881). L'aspettativa del futuro (teorizzata nello *Zibaldone*, 1817-32, 14 «il piacere non è mai presente ma sempre solamente futuro») costituisce anche uno dei temi costitutivi della poesia di Giacomo **Leopardi**, tratto saliente del suo «pessimismo», sia nella versione «storica» (*Il sabato del villaggio*, 1828; *A Silvia*, 1828) sia in quella «cosmica» (*Ginestra*, 1836). Connessa (talvolta in maniera anche stridente) all'idea di progresso, nella letteratura dell'Ottocento nasce anche la moderna letteratura di fantascienza, che troverà ampio sviluppo nel secolo successivo (Jules **Verne**; Herbert George **Wells**, *La macchina del tempo*, 1895; Edgar Allan **Poe**, *Hans Pfaall*, del 1840; *Mellonta tauta*, del 1850, dove si immagina, nel 2848, New

York distrutta da un'immane e misteriosa catastrofe, di cui resta soltanto la lapide col nome, sconosciuto, di George Washington). Il tema del futuro come anelito a un mondo «diverso» trova, proprio allo scorcio del secolo, nelle *Illuminazioni* (1873-75) di Arthur **Rimbaud** la sua più intensa rappresentazione poetica.

7. L'immagine del futuro nella letteratura del Novecento trova il suo presupposto filosofico in due opere di capitale importanza: *Teoria della relatività* (1916) di Albert **Einstein** e *Essere e Tempo* (1927) di Martin **Heidegger**; il primo dimostra che l'ordine della successione cronologica (passato presente futuro) non è né unico né assoluto, il secondo, interpretando il tempo in termini di possibilità, assegna decisamente al futuro il primato nel circolo temporale. In campo specificamente letterario la concezione einsteiniana verrà formalizzata, soprattutto da Michail **Bachtin**, come interconnessione dei rapporti spazio-temporali. Ma assai prima della sua formalizzazione, il tema del futuro irrompe con la sua novità nella letteratura del Novecento, assumendo forme tra loro assai diverse. Ne *I Buddenbrook* (1901) di Thomas **Mann** il tragico destino della «ditta» è anticipato da una serie di atti solo apparentemente ripetitivi della tradizione (i rituali commerciali, il matrimonio borghese, la nomina a senatore) ma in realtà prefiguranti la futura caduta di una famiglia (così nel sottotitolo del romanzo), figura della caduta degli ideali ottocenteschi. Più esplicitamente, del resto, già a metà Ottocento, Hermann **Melville** fa svolgere, in un lunghissimo *flashback*, la vicenda di *Moby Dick* (1851) attraverso la voce narrante del protagonista che testimonia come il futuro stia iscritto nel passato come catastrofe sempre annunciata nella quale si consuma il destino. In *Gita al faro* (1927) di Virginia **Woolf**, un banale evento futuro, l'escursione che la famiglia dovrà compiere l'indomani, avverrà solo dopo anni, nei quali la famiglia avrà intanto percorso il suo ciclo di decadenza, dissoluzione e ricomposizione. Nella *Veglia di Finnegan* (1939), James **Joyce** rimescola il passato e il futuro dell'umanità, assoggettandoli all'epos onirico di un oste ubriaco. Samuel **Beckett** suggerisce, in *Aspettando Godot* (1953), un'idea di futuro come attesa di qualcosa che non si sa, di qualcuno che non viene, come un'eterna, tormentata ripetitività. Il futuro trova compiute rappresentazioni letterarie in opere fondamentali quali 1984 (1949) di George **Orwell**, *Le uova fatali* (1925) di Michail **Bulgakov**, *La cimice* (1929) di Vladimir Vladimirovič **Majakovskij**, 25 agosto 1983 di Jorge Luis **Borges**, *L'altra parte. Un romanzo fantastico* (1909) di Alfred **Kubin**. Mentre la letteratura apocalittica e anti-progressista si esprime in opere divenute ormai classiche: José **Ortega y Gasset**, *La ribellione delle masse*, 1930; Aldous **Huxley**, *Il mondo nuovo* (1932); Anthony **Burgess**, *Un'arancia a orologeria* (1962). Con la fondazione, nel 1926, della rivista *Amazing-stories* nasce la moderna letteratura di fantascienza, in cui la proiezione nel futuro dei risultati, acquisiti nel presente dalla scienza e dalla tecnologia, dà luogo nei suoi rappresentanti migliori (Isaac **Asimov**, Arthur **Clarke**, Ray **Bradbury**, Philip **Dick**, James **Ballard**, Kurt **Vonnegut**, Robert **Sheekley**) a rappresentazioni letterariamente assai considerevoli. L'incombere del futuro nella cultura del Novecento trova, nell'ambito della letteratura italiana, la sua più evidente testimonianza nel movimento del Futurismo; ma il tema si estrinsecherà variamente: Corrado **Alvaro**, *L'uomo è forte* (1938); Primo **Levi**, *I sommersi e i salvati* (1986); Dino **Buzzati**, *Il deserto dei Tartari* (1940); Giuseppe **Tomasi di Lampedusa**, *Il Gattopardo* (1958, postumo); Italo **Calvino**, *Le cosmicomiche* (1965); *Memoria*

del mondo (1968); *Il cavaliere inesistente* (1959, chiusa del romanzo); Umberto Eco, *Diario minimo* (1963); Stefano Benni, *Terra* (1983). Nel cinema il tema trova, quasi più che in letteratura, enormi potenzialità di sviluppo: dai paradossi del viaggio nel futuro del *Pianeta delle scimmie* (1968) e di *Ritorno al futuro* (1984) alle rappresentazioni apocalittiche e amare di *2001 Odissea nello spazio* (1968, tratto da un racconto di Clarke) di Stanley Kubrick e *Nirvana* (1997) di Gabriele Salvatores.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Apocalisse* (96); *Deuteronomio* (ca. secc. IX-VI a.C.); *Vangelo di Marco* (65-70).

Agostino di Ippona, *La città di Dio* (*De civitate Dei*, ca. 413-427); Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-400); Alvaro, C., *L'uomo è forte* (1938); Aristotele, *Fisica* (sec. III a.C.); Bacon, F., *La nuova Atlantide* (*The New Atlantis*, 1626); Beckett, S., *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1953); Benni, S., *Terra!* (1983); Borges, J.L., *25 agosto 1983*; Bulgakov, M., *Le uova fatali* (1925); Burgess, A., *Un'arancia a orologeria* (*A Clockwork Orange*, 1962); Buzzati, G., *Il deserto dei tartari* (1940); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1959); Calvino, I., *Le cosmicomiche* (1965); Calvino, I., *Memoria del mondo* (1968); Campanella, T., *La città del sole* (1602); Casanova, G.G., *Icosameron* (1788); Clarke, A.C., 2001: *Odissea nello spazio* (2001: *A Space Odyssey*, 1968); Condorcet, M.-J.-A. De, *Abbozzo di un quadro storico dei progressi dello spirito umano* (*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, 1793-94); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Monarchia* (1312-13); Dickens, C., *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1860-61); Dickens, C., *Le due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Eco, U., *Diario minimo* (1963); Einstein, A., *Teoria della relatività* (*Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie*, 1916); Eschilo, *Agamennone* (ca. 458 a.C.); Eschilo, *I sette a Tebe* (467 a.C.); Esiodo, *Le opere e i giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Fichte, J.G., *La destinazione dell'uomo* (*Die Bestimmung des Menschen*, 1800); Fontenelle, B., *Digressione sugli antichi e i moderni* (*Digression sur les anciens et les modernes*, 1688); Heidegger, M., *Essere e tempo* (*Sein und Zeit*, 1927); Huxley, A., *Il mondo nuovo* (*New World*, 1932); Huxley, A., *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Joyce, J., *Veglia di Finnegan* (*Finnegans Wake*, 1939); Kant, I., *Per la pace perpetua* (*Zum Ewigen Frieden*, 1795); Kubin, A., *L'altra parte* (*Die andere Seite*, 1909); Kubrick, S., 2001, *Odissea nello spazio*, cinema (2001: *A Space Odyssey*, 1968); Leopardi, G., *A Silvia* (1828); Leopardi, G., *Il sabato del villaggio* (1828); Leopardi, G., *La ginestra* (1836); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-32); Levi, P., *I sommersi e i salvati* (1986); Lucrezio, *Della natura* (*De rerum natura*, sec. I a.C.);

Machiavelli, N., *Il principe* (1513); Machiavelli, N., *Istorie fiorentine* (1520-25); Majakovskij, V.V., *La cimice* (1929); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Buddenbrooks*, 1901); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1840-42); Melville H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Mercier, L.-S., *Anno 2440* (*L'an 2440*, 1770); More, T., *Utopia* (1516); Nostradamus, M., *Centurie* (1550, 1566); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 13 a.C.); Orosio, P., *Storie contro i pagani* (*Historiae adversus paganos*, sec. IV d.C.); Ortega y Gasset, J., *La ribellione delle masse* (*La rebelión de las masas*, 1930); Orwell, G., 1984 (1949); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Petrarca, F., *Trionfi* (*Triumphs*, 1340-74); Poe, E.A., *Hans Pfaall* (*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*, 1840); Poe, E.A., *Mellonta tauta* (1850); Polibio, *Storie* (sec. II a.C.); Rimbaud, A., *Illuminazioni* (*Illuminations*, 1886); Salvatores, G., *Nirvana*, cinema (1997); Schaffner, F.J., *Il pianeta delle scimmie*, cinema (*Planet of the Apes*, 1968); Shakespeare, W., *Enrico V* (*Henry V*, 1598-99); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Sofocle, *Edipo re* (sec. IV a.C.); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958, postumo); Verga, G., *I Malavoglia* (1881); Wells, H.G., *La macchina del tempo* (*The Time Machine*, 1895); Woolf, V., *Gita al faro* (*To the Lighthouse*, 1927); Zemeckis, R., *Ritorno al futuro*, cinema (*Back to the Future*, 1984).

■ ALTRE OPERE: Beerbohm, M., *Enoch Soames* (1912); Bulwer-Lytton, E.G., *La razza a venire* (*The Coming Race*, 1871); Doyle, A.C., *Pericolo!* (*Danger! Being the Log of Captain John Sirius*, 1914); Huizinga, J., *L'ombra di domani* (*In the Shadow of To-morrow: a Diagnosis of the Spiritual Distemper of Our Time*, 1936); James, H., *La maturità* (*The Middle Years*, 1909); London, J., *The Unparalleled Invasion* (1910); Mann, T., *Dottor Faust* (*Doktor Faustus*, 1947); Maurras, C., *L'avvenire dell'intelligenza* (*L'avenir de l'intelligence*, 1905); Monti, V., *Ode al signor di Montgolfier* (1784); Morris, W., *Notizie da nessun luogo* (*News from Nowhere*, 1890); Negroponte, N., *Essere digitali* (*Being Digital*, 1995); Owen, R., *Il libro del nuovo mondo morale* (*The Book of the New Moral World*, 1836-44); Rapisardi, M., *La palingenesi* (1868); Salgari, E., *Le meraviglie del 2000* (1907); Shelley, M., *L'ultimo uomo* (*The Last Man*, 1826); Twain, M., *Un americano alla corte di Re Artù* (*A Connecticut Yankee in King Artur's Court*, 1889); Voltaire, *Micromégas* (*Le Micromégas de Mr. de Voltaire*, 1752).

■ VOCI AFFINI: Assurdo; Automa, androide, essere artificiale; Avventura; Destino, fato; Fantasticherie; Fortuna; Profezia; Progresso; Tempo.

MAURIZIO TARANTINO

G

Gabbiano, v. ALBATRO, GABBIANO.

Galateo. 1. *Galateo ovvero de' costumi* è il titolo di un trattato composto da Giovanni **Della Casa** (1558), su suggerimento di Galeazzo (latinizzato *Galateus*) Florimonte, in cui un vecchio consiglia un giovane riguardo a conversare, vestire, stare a tavola e con gli altri, indicando gesti e modi di fare che si devono evitare in quanto sconvenienti e spiacevoli. Per estensione può indicare qualsiasi libro che tratti delle buone maniere, e più in generale del complesso delle regole di convenienza cui attenersi in società: educazione, buona creanza (latino *decorum*, francese *bienséances*, v. *infra*).

2. L'*Odissea* di **Omero** (VIII sec. a.C.) può essere già considerata un trattato sull'etica dell'ospitalità e del banchetto, il cui scopo è la gioia (εὐφροσύνη) del canto e dell'apparato, ancora più che del cibo e delle bevande (*Odissea* IX, 1-11), un concetto ribadito dai lirici, per i quali il simposio è luogo primario della produzione ed esecuzione poetica, come in **Senofane** (*Elegie*, fr. 1 Gentili-Prato) e **Teognide** (*Elegie*, VI sec. a.C.), che prescrive precise regole per illuminare di grazia il banchetto, tenendo lontane le risse. Luogo della conversazione tra amici è ugualmente la *coena* latina, come ricorda più volte **Cicerone** (106-43 a.C.), mentre tracce di un galateo della tavola si trovano nelle satire *Menippee* di **Varrone** (116-27 a.C.), con prescrizioni riguardo l'argomento della conversazione, la scelta e il numero dei convitati. Il testo ciceroniano *I doveri* (cui si ispirano gli umanisti, ed in particolare **Della Casa**, che nel 1547 compose un *Trattato de gli uffici comuni tra gli amici superiori e inferiori* sui rapporti tra uomini liberi, sempre ispirati all'etica cristiana) poi – fondato sui concetti di *honestum*, conveniente, e di *utile*, e sul loro rapporto nelle azioni degli uomini – nasce come codice morale della vita quotidiana per consentire all'aristocrazia di riacquistare il controllo della società, e di integrare i ceti emergenti dell'Italia nella classe dirigente. Dallo stoico **Panezio** (sec. II a.C.: autore di un *Sul conveniente*) Cicerone attinge la nozione di *decorum*, una convenienza ispirata all'armonia e alla misura, che appare in tutti gli atti, nelle parole e anche nei movimenti o attitudini del corpo, si accompagna al pudore, e, ricevendo l'approvazione degli altri, è fondamento della vita sociale. Questa etica del *vir bonus* si declina in particolare per l'oratore, e si accompagna ad una teoria della retorica e della conversazione. Poiché ogni violazione del galateo genera il ridicolo, frequenti nella satira sono i riferimenti agli eccessi, in particolare nella tavola, da **Orazio** (65 a.-8 d.C.: *Satira* 2, 8, ma anche il primo libro delle *Epistole* può essere letto come un'arte del vivere), a **Giovenale** (60-140 circa d.C.: *Satira* 11), alla cena del ricco parvenu Trimalcione, nel *Satyricon* di

Petronio (m. 66 d.C.); più un'enciclopedia delle cose della tavola che un insieme di precetti offrono gli eruditi *Deipnosophisti* di **Ateneo** (III d.C.).

3. Associata al decoro è la dissimulazione prevista dalla retorica antica – ma condannata da **Socrate** e da **Platone** nel *Gorgia* (sec. IV a.C.) come inganno sofistico –, considerata da Cicerone e Quintiliano un mezzo per persuadere l'uditorio, sempre nel rispetto dell'*honestum*. Durante tutto il Medio Evo, e per influenza dei padri della Chiesa, la dissimulazione assume un valore negativo, mentre la società viene inquadrata in un insieme rigoroso di prescrizioni: l'uomo creato ad immagine di Dio non può commettere dissimulazioni, cioè falsificazioni né fisiche (che mascherino l'integrità dell'essere) né morali. I trattati di galateo, dunque, oscillano tra questi valori di fedeltà e sincerità, e un necessario tentativo di disciplinare la spontaneità degli istinti animali: ne trattano ad esempio **Ugo di San Vittore** (m. 1141) nell'*Educazione dei novizi*, **Giovanni di Garlandia** nel *Sul comportamento dei chierici* in versi (1241), **Tommasino di Cerclària** nel più antico trattato di cortesia in tedesco (*L'ospite latino*, sec. XIII), per arrivare ai trattati cavalleresco-cortesi *Cinquanta cortesie da tavola* di **Bonvesin de la Riva** (sec. XIII), alla «cortesia», e alla coeva *Hofzucht* attribuita a **Tannhäuser**, fino ai trattati inglesi in versi (XV sec.), al *Libro dell'educazione* di John **Russel** e all'anonimo *Libro del bebé* (*Babes Book*).

4. La trattatistica dell'età umanistica, in polemica con l'ascetismo del mondo medievale, avverte l'esigenza di formare un uomo nuovo, che unisca allo studio delle *humanae litterae* un'attenta gestione della corporeità, del vivere e dell'agire sulla terra, e acquisisca un'armonia che si manifesti in ogni momento della vita di società. Questo ideale di uomo completo, ispirato da un'etica di operosità e impegnato nella vita associativa, e che con la sua virtù lotta contro la fortuna, è presentato da Matteo **Palmieri** nel *Della vita civile* (1438-1439: tratta di educazione dei fanciulli, vita familiare, qualità ideali della moglie, doveri del cittadino in pace e in guerra, e si conclude con l'idea di una ricompensa celeste per chi ha operato per il bene pubblico). Lo stesso ideale propone Leon Battista **Alberti** nei quattro *Libri della famiglia* (1433-1440: educazione dei figli, matrimonio, vita familiare, sua gestione economica, cura dell'anima e del corpo, amicizia e vita di relazione) fondato su un equilibrio tra cultura ed esperienza, *humanae litterae* e vita quotidiana. Un ruolo di preminenza, in questa fase, si deve riconoscere a *Sulle buone maniere dei bambini* di **Erasmus da Rotterdam** (1530), che cerca di portare il fanciullo a un controllo razionale e civile del proprio corpo e pensiero, in vista del rapporto con se stesso e con gli altri. Pubbli-

cato in 130 edizioni fino al XVIII sec., in numerose lingue, influì profondamente sulla trasformazione del significato del vocabolo *civilitas* che da quel momento è passato ad indicare il concetto odierno di «civiltà» (franc. *civilité, civilisation*, ingl. *civility*, ted. *Zivilität*). Rivolto a gente di qualsiasi ceto sociale, il trattato evita per lo più il ricorso alla dissimulazione, preferendo insistere sulla priorità del comportamento morale, conforme alla natura e alla ragione, ancora più che alla religione: una linea educativa che concilia *paideia Christi* e passione per le *humanitates*, necessarie per una completa formazione dell'uomo.

5. Architetto simbolico dell'ideologia di corte è il *Il libro del Cortegiano* (1528) di Baldassar **Castiglione**, che definisce – non in maniera precettistica, ma mediante il formarsi del consenso intorno ad un uso, che diviene esemplare – il modo in cui perfetto cortigiano e donna di palazzo debbano curare l'aspetto fisico e morale, applicare le proprie attitudini nella conversazione, negli esercizi, nella scelta degli amici, nella moda, nei giochi. Ogni loro espressione è governata dalla grazia, esibita sempre con «sprezzatura», una misurata dissimulazione dell'arte, una naturalezza acquisita mediante educazione ed esercizio. **Della Casa** tralascia l'idea di una formazione integrale per limitarsi alle buone maniere: l'idea base è di sottomettersi alla volontà e agli usi degli altri per preservare il piacere di vivere in società, ma anche per suscitare la benevolenza. Anche nel linguaggio si ricorre alla dissimulazione, prescrivendo, con il Bembo, una lingua letteraria purificata, depurata da ogni indecenza, e dalle asperità della conversazione. La necessità della simulazione e della dissimulazione è uno dei principi cardine della riflessione politica moderna con **Guicciardini** e **Machiavelli**, che consiglia al principe di praticare la virtù, utilizzando le armi del leone e l'astuzia della volpe (*Il principe*, 1516, cap. 18). Echi di questo dibattito si avvertono in tono parodistico nel *Gargantua e Pantagruel* di **Rabelais** (1532-1564), là dove si descrive l'educazione di Gargantua, e nella lettera in cui questi fissa i principi educativi per il figlio, ma soprattutto nelle pagine di Pietro **Aretino**, i cui *Ragionamenti* (1536), dialoghi tra prostitute sul modo di esercitare l'arte della perfetta puttana, sono parodie dei manuali di buone maniere. In generale, dopo i grandi trattati cinquecenteschi la precettistica assunse un valore più settoriale, legato alle singole attività e condizioni, del principe, dell'ambasciatore, del gentiluomo, del vescovo, del predicatore, del cavaliere, del soldato, del segretario (come nei *Ragionamento nel quale brevemente s'insegna a' giovani uomini la bella arte d'amore*, 1545 e *L'Avvocato*, 1554 di Francesco **Sansovino**), fino al trinciante e al cuoco (come ne *La singolar dottrina* di Domenico **Romoli**, 1560, o *Il trinciante* di Vincenzo **Cervio**, 1581). Dell'ultimo Cinquecento è la *Civil conversazione* di Stefano **Guazzo** (1574) – che godette di straordinaria fortuna in tutta Europa – incentrata in particolare sulla potenza della parola, sulla conversazione tra gente non volgare, regolata da un senso della misura e dalla grazia, che rende piacevoli i rapporti interpersonali, indipendentemente dalle differenze di condizione, di età, di sesso.

Nell'Inghilterra del XVI sec. (il *Cortegiano* era stato tradotto da sir Thomas **Hoby** nel 1561) i trattati hanno come protagonista il *gentleman*, termine che nel Medio Evo indicava un uomo di origini distinte, anche se non necessariamente nobile: l'anonimo *Istituzione di un gentiluomo* (1555) si rivolge in particolare all'*ungentile gentle*, mal nato coltivato che merita sostegno nell'ascesa sociale e si afferma grazie alla virtù. Un principio morale,

ancor più che culturale, è dunque al centro della sua educazione, come risulta anche da *Il libro detto il governante* (*The Book Named the Governour*, 1531) di Thomas **Elyot**, che aveva il fine di istruire i membri della classe dirigente. Pur convinto dell'importanza delle gerarchie sociali, egli affermava che grazie alla virtù e al sapere gli umili potevano raggiungere le cariche più elevate, mentre i nobili dovevano accedervi solo se dotati di non inferiori qualità.

6. Il XVII sec., in particolare in Spagna e Italia, è segnato dal dibattito su simulazione e dissimulazione. Esemplare il trattato di Torquato **Accetto**, *Della dissimulazione onesta* (1641, sconosciuto ai suoi tempi, e riscoperto da **Croce**), interessante testimonianza della morale ambigua dell'età della Controriforma. Abile diplomatico, esperto nel modulare un linguaggio artificioso che sapesse celare e allo stesso tempo suggerire, Accetto condanna la simulazione, ma considera necessaria una certa dissimulazione, che è anzi virtù cristiana e capacità ascetica di dominare le proprie pulsioni. Era questo lo spazio di libertà interiore che veniva garantito in un mondo compresso dalla preoccupazione di carattere religioso. Ben altra fortuna ebbero le opere del gesuita spagnolo B. **Gracián**: *L'eroe* (1637) rappresenta l'uomo di mondo che si afferma con la virtù, senza scoprire i propri limiti, cercando di assecondare la fortuna; *L'uomo savio* (1645) mira invece alla formazione del perfetto politico, che raggiunge l'equilibrio tra virtù pratiche e intellettuali, ed esclude la simulazione, secondo un diffuso atteggiamento antimachiaavellico.

Nella Francia del sec. XVII, in un contesto storico rinnovato – in cui titoli e ricchezze avevano perso il loro valore sociale – diventano distintive le *bienséances*, le buone maniere, il modo di atteggiarsi, di conversare, di divertirsi, di ritrovarsi. Ciò che costituisce una vera e propria novità, sono le donne ad aprire i loro salotti, e a imporre il linguaggio della *politesse*, come fa M. de **Rambouillet**, la cui casa, pensata in funzione del ricevere, segnò un'innovazione anche architettonica. Il cambiamento doveva riflettersi anche nella trattatistica, come mostra l'*Introduzione alla vita devota* di **Francesco di Sales** (1608), che, rivolta ad una nobildonna, mirava a fare della *politesse* un'arte cristiana e spiccatamente femminile. L'ideale morale e cristiano di onestà e insieme la teatralizzazione dell'esistenza si incontrano nell'«uomo onesto» («onestà» ha una duplice accezione, morale ed estetica), abile nella vita mondana, nella danza, nella conversazione, spiritoso, elegante, capace di autocontrollo e di misura, ma anche onesto: ne trattano opere come *L'uomo onesto o l'arte di piacere a corte* di Nicolas **Faret** (1630), o *Conversazioni* (1668) del cavaliere de **Meré**. Essi risentono oltre che di Castiglione e Guazzo (la cui «sprezzatura» e il «naturale» divengono il *naturel*), della tradizione di **Seneca** e **Montaigne**. Mentre il trattato del de Meré era indirizzato a nobili, Faret si rivolgeva anche ai borghesi che aspiravano a fare carriera nella corte. Regole molto più rigide, ispirate a devozione, pietà e castità comportava l'«onestà» femminile definita ad esempio da Jacques **Du Bosc** (*La donna onesta*, 1632-1636). Questi temi hanno ampia circolazione nella letteratura dell'epoca: da **Pascal** (*Le Lettere provinciali*, 1653) a La Rochefoucauld, fino alle *Favole* di **La Fontaine** (1668) e ai *Caratteri* di **La Bruyère** (1688). La società dei salotti trova un'efficace quanto disincantata rappresentazione nelle commedie di **Molière**: nel *Misanthropo* (1666) l'ostentato disprezzo per la mondanità del protagonista maschile corrisponde all'eccesso di disinvoltura – sconfinante nell'immoralità – della frivola Celimena. Ma è so-

prattutto il *Tartufo* (1664) a fornire una critica radicale dell'ipocrisia mondana: una famiglia di onesti borghesi è vittima dell'ipocrisia di Tartuffe, che dissimula un animo corrotto dietro l'ostentazione della rispettabilità e della *pietas* religiosa. La società salottiera sarà poi il bersaglio della satira di **Montesquieu**, che nelle *Lettere Persiane* (1721) offre una ironica rappresentazione delle formalità mondane. Intrighi e doppiezze della corte sono visti con grande fastidio nelle *Memorie* di **Saint-Simon** (1728), mentre **Voltaire** cercherà di recuperare l'immagine ideale dell'«uomo onesto» sposandola con quella del «filosofo», come dimostrano le sue lettere, documento di un'intensa attività mondana e culturale.

In Inghilterra la piccola nobiltà terriera in declino e la borghesia commerciale e finanziaria in ascesa, l'una per difendere, l'altra per garantire il proprio ruolo si affidarono a una nuova definizione di *gentleman*: è questo lo scopo di *Il perfetto gentiluomo* di H. **Peacham** (1622). Esso consiglia di accostarsi ai classici antichi, e a quelle discipline storiche, artistiche e musicali che poi saranno alla base della scuola vittoriana. Anche John **Locke** nei *Pensieri sull'educazione* (1693) insiste sulla necessità di formare un uomo responsabile e utile alla società, in relazione alle attitudini personali e non alla nascita: propone così un'educazione non tanto erudita, quanto attenta alla comunicazione e al rapporto con gli altri. Di qui il rifiuto del greco, della logica, della metafisica, a favore delle lingue e delle scienze moderne. La trattatistica – da *Dell'educazione* di O. **Walker** (1673) a *Il perfetto gentiluomo* di John **Gailhard** (1678) – insiste anche sull'opportunità di completare la formazione con un'esperienza di viaggio nel continente: l'Italia diviene così meta abituale per il *gentleman*, e il gusto estetico elemento di distinzione sociale. Questa tipologia umana è descritta da Lord **Chesterfield** nelle *Lettere al figlio* (1774), vero e proprio breviario per l'uomo di mondo inglese, che prende a modello la vita di corte sotto Luigi XIV. Il personaggio è destinato ad una straordinaria fortuna in ambito letterario: già alla fine del secolo, gentiluomini e gentildonne sono i protagonisti dei romanzi di Jane **Austin** (ad es. in *Orgoglio e Pregiudizio*, 1813), in cui le convenzioni della buona società di provincia, ispirate ai modelli della corte londinese, vengono sottoposte ad una attenta quanto disincantata analisi.

7. Nel Settecento italiano la satira del galateo aristocratico, ormai ridotto alla mera osservanza delle convenzioni totalmente dissociata da qualsiasi forma di impegno morale e sociale, trova la sua espressione più efficace nel poema *Il Giorno* (1763-1765) di G.B. **Parini**, in cui un «Precettor d'amabil rito» descrive la tipica giornata del suo nobile pupillo (il «Giovin Signore»), scandita da un rigoroso quanto vuoto rituale mondano. I difetti dell'aristocrazia sono spesso presi di mira anche nel teatro di **Goldoni** (si pensi al maligno pettegolezzo di Don Marzio nella *Bottega del caffè*, 1750, o alla pretenziosità del Marchese di Forlimpopoli nella *Locandiera*, 1753).

Nel frattempo in Francia, dopo un cinquantennio di potere assoluto, era cambiato il giudizio sulla dissimulazione: già il **La Salle** (*Le regole della buona educazione e della civiltà cristiana divise in due parti secondo l'uso della scuola cristiana*, 1695) ricordava ai suoi pii lettori che le buone maniere per un cristiano sono inscindibili da verità e sincerità. E tuttavia i costumi dominanti erano ben diversi: frivolezza e libertinaggio esasperavano la simulazione nel campo della seduzione mondana e amorosa. Valmont, protagonista de *Le relazioni pericolose* (1782) di **de Laclos** (1741-1803) incarna il tipo del libertino ed impostore, aiutato dalla marchesa di Merteuil che dissi-

mula abilmente la sua vita dissoluta. Alla metà del secolo le idee-forza di natura e ragione, unite ad un radicalismo antimondano, portano nell'*Émile* di **Rousseau** (1755) a delineare un uomo corretto, ispirato ad una assoluta *naïveté*, estraneo a *politesse* e *bienséance*, che prevaricano genio e volontà. L'esaltazione di queste due ultime qualità è evidente in una tipologia caratteriale frequente nel romanzo ottocentesco: quella del giovane di umili origini, ma di animo generoso e pronto a far valere le sue capacità impegnandosi nella scalata sociale; il prototipo è il Jean Sorel de *Il Rosso e il Nero* di **Stendhal** (1830), che, deciso ad elevarsi tramite il matrimonio con una giovane aristocratica, soccombe inesorabilmente alle convenzioni della società di cui vorrebbe entrare a far parte. Analoga la sorte del Lucien de Rubempré di **Balzac** (protagonista delle *Illusioni perdute*, 1837-1843 e di *Splendori e miserie delle cortigiane*), pure travolto da uno scandalo alla vigilia del matrimonio con una nobildonna. Il Naturalismo fornirà analisi spietate della tipologia: mentre la *Madame Bovary* (1857) di **Flaubert** è spinta al degrado morale e infine alla morte dal sogno di una esistenza di livello superiore, il successo arride al *Bel Ami* di **Maupassant** (1885), che incarna i tratti deteriori del tipo: arrivista senza scrupoli, pronto a sfruttare il suo ascendente sul genere femminile, il personaggio è ormai privo di ogni aspetto romantico ed idealistico. Le rigide convenzioni dell'aristocrazia costituiscono un ostacolo non solo per l'ambizione ma anche per la passione amorosa: paradigmatica la vicenda della tolstojana *Anna Karenina* (1875-1877), che, dopo aver ceduto all'adulterio, si trova esclusa dalla società di cui faceva parte e costretta ad un'amara solitudine da cui precipiterà nella tragedia; il tema, assai sfruttato dal romanzo tra XIX e XX secolo, fornisce spesso spunti per la rappresentazione della società aristocratica da cui gli amanti (e in particolare le eroine) sono condannati ed esclusi: si pensi a *Effi Briest* di **Fontane** (1895), o all'infelice amore tra Newland Archer e Ellen Olenska in *L'età dell'innocenza* della **Wharton** (1920), ostacolato dal perbenismo ipocrita dell'alta società newyorkese.

8. A George **Brummell** (1778-1840) si deve la diffusione del termine *dandy*, ad indicare un uomo raffinato, ossessionato dalle apparenze e dalla mondanità, e tuttavia narcisisticamente più preoccupato di piacere a se stesso che agli altri. Entra così in crisi, anche per influsso della corrente evangelica, il modello di *gentleman* cristiano, teorizzato da Chesterfield e adottato dalle *public schools*: quel mondo, che combinava principi religiosi e morali, regole di comportamento sociale e partecipazione a sport di gruppo, viene ritratto con ironia da Thomas **Hughes** nel romanzo autobiografico *Tom Brown's Schooldays* (1857), ambientato a Rugby, uno dei più famosi collegi inglesi. La satira colpisce ora un nuovo personaggio, lo *snob*, che sovverte gli ideali di sincerità ed onestà richiesti dagli obblighi della vita sociale, coprendo con una patina di rispettabilità il proprio egoismo: a questa figura rivolge particolare attenzione **Thackeray**, che in *Il libro degli snob* (1848) raccoglie una serie di schizzi umoristici dedicati alle diverse tipologie di *snobs* presenti nei vari settori della società contemporanea. La rappresentazione del *beau monde* con le sue tradizioni e i suoi pregiudizi domina il romanzo di **Proust**, *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927), in particolare *I Guermites* (1920), in cui il protagonista narratore subisce il fascino dell'aristocrazia, incarnato dell'impeccabile duchessa Oriane. Le maniere della nobiltà esercitano una forte fascinazione sulla classe alto-borghese a cui appartengono i *Buddenbrook* di **Mann** (1901): per la ricca famiglia di Lubecca,

l'acquisizione dei valori estetici peculiari della tradizione aristocratica va di pari passo con la decadenza economica e morale. L'alta società europea attrae e respinge anche la ricca borghesia americana: l'ambiente nobiliare del tardo Ottocento è accuratamente descritto in diversi romanzi di **James**, che mettono a fuoco il contrasto psicologico tra il vecchio e il nuovo mondo: l'omonima protagonista di *Daisy Miller* (1878) incarna l'indipendenza e la spontaneità tipiche dello spirito americano, in aperto conflitto con le tradizioni europee. Analoga la situazione rappresentata nell'*Americano* (1877), in cui la lealtà e la generosità plebea del protagonista vengono contrapposte all'altezzosità degli aristocratici europei. Ma l'alta società newyorkese non tarda ad assimilare i meccanismi di esclusione un tempo tipici dell'aristocrazia europea, come mostrano i romanzi della **Wharton**: oltre al già citato *L'età dell'innocenza*, si può ricordare *La casa della gioia* (1905), in cui una giovane donna viene messa al bando dal *milieu* alto borghese per il suo carattere indipendente, che non le consente una completa adesione alle convenzioni del bel mondo. D'altro canto, che la serena cortesia della nobiltà inglese della *Belle Époque* celi un doppio fondo di inquietudine, è l'assunto de *Il Buon Soldato* di Ford Madox **Ford** (1915) che rivela l'abiezione morale di un tipico *gentleman* anglosassone. Il codice di comportamento aristocratico è poi sottoposto ad una spietata satira da George Bernard **Shaw**, che in *Pigmalione* (1925) rappresenta il paradossale esperimento di un eccentrico gentiluomo: Mr. Higgins, esperto di fonetica, insegna a un'umile fioraia a esprimersi e a comportarsi come una duchessa, riuscendo a farla accettare dall'alta società; vengono così denunciate la superficialità e la frivolezza dell'ambiente aristocratico, in cui il metro di giudizio è la pura esteriorità. I comportamenti formalmente impeccabili, ma moralmente ambigui dell'alta società sono anche al centro del romanzo epistolare *Le visite di Elisabetta* dell'americana Elinor **Glyn** (1900), in cui una giovane debuttante riferisce alla madre le sue ingenuità osservazioni sul bel mondo. In Italia l'ambiente cupo e reazionario dell'aristocrazia meridionale trova una rappresentazione grottesca ne *I Vicerè* di **De Roberto** (1894), mentre nel *Gattopardo* di **Tomasi di Lampedusa** (1958) si consuma definitivamente la crisi di questa classe sociale, travolta dal nuovo ceto medio emergente, tanto volgare nel comportamento, quanto abile nella gestione del potere.

9. A dispetto della sua decadenza, l'aristocrazia continua a fornire modelli di comportamento non solo per l'alta, ma anche per la media e la piccola borghesia: è questo infatti il pubblico dei manuali di galateo che conoscono grande fortuna nel secondo Ottocento. La precettistica dei galatei riguarda generalmente sia la vita pubblica che quella privata, dalla tavola, ai salotti, sino alle regole dell'onesto cittadino: in Italia, grande successo ebbero il *Nuovo Galateo* di Melchiorre **Gioia** (1802: 42 edd.) e *La gente per bene* (1877¹, 1893³: 27 edd.) della **Marchesa Colombi**. Il primo individua una «pulitezza» generale (per atti, abiti, discorsi, saluti e visite), una particolare (per alcuni rapporti sociali) ed infine una pulitezza speciale per la conversazione. Sostituisce inoltre al principio della creanza, della bellezza e armonia del **Della Casa** quello di utilità sociale, assimilando il galateo alla morale. Il secondo, *La gente perbene*, fu scritto da Maria Antonietta **Torriani Torelli-Viollier** (1840-1920), con lo pseudonimo di Marchesa Colombi, nobildonna settecentesca, protagonista della popolare commedia *La satira e il Parini* (1868) di Paolo **Ferrari**. L'autrice voleva così rappresentare l'incontro tra il mondo nobiliare settecente-

sco e la nuova realtà ottocentesca, in cui la borghesia aspirava ad una propria ascesa sociale. Che ormai il pubblico dei manuali di galateo fosse costituito dalla media borghesia, è mostrato dall'area di pertinenza delle buone maniere: il privato e la famiglia, infatti, sono sempre al centro di opere come l'esplicito *Galateo della borghesia* di Emilia **Nevers** (1883), *Come devo comportarmi* (1896) di Anna **Vertua Gentile**, *Sapere vivere. Norme di buona creanza* (1900) di Matilde **Serao**.

Il quadro non è diverso nel resto d'Europa: del 1830 è il *Trattato completo della vita elegante* di H. de **Balzac**, che notava come in società fossero scomparse le differenze di ceto, ridotte a sfumature, e descriveva la dialettica di quell'universo borghese che è al centro della *Commedia umana*. Ma in generale il galateo si femminilizza nelle autrici e nel contenuto: basterà ricordare in Francia le *Regole del saper vivere nella società moderna* (1889) di Baronne **Staffe**, in Inghilterra *Galateo* (1922) di Emily **Post**.

10. I galatei di inizio '900 replicano schemi e contenuti di quelli del secolo precedente, talora con una maggiore specificità settoriale, mirata al successo professionale: è il caso di *Tra civil gente: civiltà e galateo sono sinonimi* di Edvige **Salvi** (1928), del più elitario *Signorilità* di Elena **Morozzo della Rocca** (1928), o del *Codice della cortesia* di Giuseppe **Bortone** (1936). Si giunge così a *Saper vivere* di **Donna Letizia** (1960), per arrivare ai manuali ormai sempre più demodé di Brunella **Gasparini** (1975) e **Frichi Arborio Mella** (1968) o a *Bon Ton* di Lina **Sotis** (1963). Tuttavia, per quanto conservativi, i nuovi manuali hanno dovuto considerare le modifiche che la tecnologia ha apportato alle abitudini di vita e all'etichetta, a partire dall'introduzione del telefono (cui già alludeva de Staffe), fino al più recente telefonino, la cui invadenza ha suggerito una ironica raccolta di racconti (*Il galateo del telefonino: venti scrittori per nuove regole di comportamento*, 1999) che prende l'avvio proprio dal Della Casa, evidenziando i «conci e sconci» modi di usarlo (squilla durante una sepoltura, finisce in una bara, favorisce una storia d'amore), per arrivare fino ai galatei per Internet – per cui si è creato il neologismo *netiquette* – manuali a stampa, ma soprattutto online (come *Netiquette* di Virginia **Shea**, 1994, con sezioni su *Business Netiquette*, *The Art of Flaming*, *Egregious Violations of Netiquette*, *Love & Sex in Cyberspace*), regole per un corretto modo di navigare, di inviare messaggi email, di partecipare alle liste di discussione e di costruire i propri siti. Infine un caso particolare di sperimentazione poetica è *Galateo in bosco* di Andrea **Zanzotto** (1978), un pastiche linguistico (allusivo alle «esilissime regole che mantengono simbiosi e convivenze») in cui si fondono elementi di varia provenienza, tutti in qualche modo legati alla storia e alla geografia di Montello, luogo di composizione del *Galateo* casiano.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Babees Book* (sec. XV); *Institution of a Gentleman* (1555).

AA.VV., *Il galateo del telefonino: venti scrittori per nuove regole di comportamento* (1999); Accetto, T., *Della dissimulazione onesta* (1641; 1928); Alberti, L.B., *Libri della famiglia* (1433-1440); Arborio Mella, F., *Galateo classico* (1968); Aretino, P., *Ragionamenti* (1534-1536); Ateneo di Naucrati, *Deipnosophisti* (sec. III d.C.); Austin, J., *Orgoglio e Pregiudizio* (*Pride and Prejudice*, 1813); Balzac, H. de, *La commedia umana* (*Comédie humaine*, 1830-47); Balzac, H. de, *Illusioni perdute* (*Les illusions perdues*, 1637-1843); Balzac, H. de, *Splendori e miserie delle cortigiane* (*Splendeurs et misères des courtisanes*, 1839-1847); Balzac, H. de, *Trattato completo della vita elegante* (*Traité complet de la vie élégante*, 1830); Bonvesin de la Riva, *Cinquanta cortesie da tavola* (*Cinquanta cortesie de desco*, sec. XIII); Bortone, G., *Il*

codice della cortesia e della gioia: per tutte le età, condizioni ed occasioni. Il più perfetto, il più sicuro, il più moderno (1936); Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano* (1528); Cervio, V., *Il trinciante* (1581); Chesterfield, P.D., *Lettere al figlio* (*Letters to his son*, 1774); Cicerone, M.T., *I doveri* (*De officiis*, 44 a.C.); de La Salle, J.-B., *Le regole della buona educazione e della civiltà cristiana divise in due parti secondo l'uso della scuola cristiana* (*Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne divisées en deux parties à l'usage des écoles chrétiennes*, 1695); De Roberto, F., *I Vicerè* (1894); Della Casa, G., *Trattato de gli ufficii comuni tra gli amici superiori et inferiori* (*De officiis inter potentiores et tenuiores amicos*, 1547); Della Casa, G., *Galateo ovvero de' costumi* (1558); Disraeli, B., *Coningsby* (1844); Disraeli, B., *Sibilla o le due nazioni* (*Sybil or the two Nations*, 1843); Donna Letizia (pseudonimo di Colette Rosselli), *Il saper vivere* (1960); Du Bosc, J., *La donna onesta* (*L'honneste femme*, 1632-1636); Elyot, T., *Il libro detto il governante* (*The Book Named the Governour*, 1531); Erasmo da Rotterdam, *Sulle buone maniere dei bambini* (*De civilitate morum puerilium*, 1530); Faret, N., *L'uomo onesto o l'arte di piacere alla corte* (*L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour*, 1630); Ferrari, P., *La satira e il Parini* (1868); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Fontane, T., *Effi Briest* (1895); Ford, F.M. (pseudonimo di F.M. Hueffer), *Il Buon Soldato* (*The Good Soldier*, 1915); Francesco di Sales, *Introduzione alla vita devota* (*Introduction à la vie dévote*, 1608); Gailhard, J., *Il perfetto gentiluomo* (*The Complete Gentleman*, 1678); Gasperini, B., *Il galateo: la più famosa e divertente guida ai misteri del savoir-faire* (1975); Gioia, M., *Nuovo Galateo* (1802); Giovanni di Garlandia, *Sul comportamento dei chierici* (*Morale scolarium*, 1241); Giovenale, D.G., *Satire* (*Saturae*, 96-127); Glyn, E., *Le visite di Elisabetta* (*The Visits of Elizabeth*, 1900); Goldoni, C., *La Bottega del caffè* (1750); Goldoni, C., *La Locandiera* (1750); Gracián, B., *L'eroe* (*Héroé*, 1637); Gracián, B., *L'uomo savio* (*El Discreto*, 1645); Guazzo, S., *Civil conversazione* (1574); Hughes, T., *I giorni di scuola di Tom Brown* (*Tom Brown's Schooldays*, 1857); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1862); James, H., *Daisy Miller* (1878); James, H., *L'Americano* (*The American*, 1877); La Bruyère, J. de, *I caratteri di Teofrasto, tradotto dal greco con i caratteri e i costumi di questo secolo* (*Les Caractères de Théophraste, traduits du Grec, avec les caractères et les mœurs de ce siècle*, 1688); La Fontaine, J. de, *Fiabe* (*Fables*, 1668-1694); Lacos, P.-A.-F., *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Locke, J., *Pensieri sull'educazione* (*Some Thoughts Concerning Education*, 1693); Machiavelli, N., *De principatibus* (*Il principe*, 1516); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Buddenbrooks*, 1901); Marchesa Colombi (pseudonimo di Maria Antonietta Torriani Torelli-Viollier), *La gente perbene: leggi di convenienze sociali* (1877¹, 1893³); Maupassant, G. de, *Bel Ami* (1885); Méré, A.G. chevalier de, *Le conversazioni del cavaliere di Méré con il maresciallo di Clérambault* (*Les conversations du Chevalier de Méré avec le Maréchal de Clérambault*, 1668); Molière, *Il Misanthrope* (*Le misanthrope*, 1666); Molière, *Tartufo* (*Tartuffe*, 1664); Montaigne, *Saggi* (*Essais*, 1595); Montesquieu, C.L. de, *Lettere persiane* (*Lettres persanes*, 1721); Morozzo della Rocca Muzzati, E., *Signorilità: piacevole trattato di economia domestica, di galateo e di mondanità* (1928); Nevers, E., *Galateo della borghesia: norme per trattare bene* (1883²); Nevers, E., *Come devo comportarmi* (1896); Omero, *Odissea* (sec. VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Satire* (*Sermonum libri duo*, 40-30 a.C.); Orazio Flacco, Q., *Epistole* (*Epistulae*, 20-13 a.C.); Palmieri, M., *Della vita civile* (1438-1439); Panezio, *Sul conveniente* (sec. II a.C.); Parini, G.B., *Il Giorno* (1763-1765); Pascal, B., *Le lettere provinciali* (1653); Peacham, H., *Il perfetto gentiluomo* (*The Complete Gentleman*, 1622); Petronio Arbitro, T.G., *Satyricon* (sec. II); Platone, *Gorgia* (sec. IV a.C.); Post, E., *Galateo* (*Etiquette*, 1922); Proust, M., *I Guerrieri* (*Le côté de Guerrieres*, 1920); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Romoli, D., *La singolar dottrina* (1560); Rousseau, J.J., *Emilio o dell'educazione* (*Émile ou de l'éducation*, 1762); Russel, J., *Il libro dell'educazione* (*Book of Nurture*, sec. XV); Saint-Simon, C.-H. de, *Memorie* (*Mémoires*, 1829-1830, postumo); Salvi, E., *Tra civil gente. Civiltà e galateo sono sinonimi* (1928); Sansovino, F., *L'Avvocato* (1554); Sansovino, F., *Ragionamento nel quale brevemente s'insegna d' giovani uomini la bella arte d'amore* (1545); Senofane, *Elegie* (sec. VI a.C.); Serao, M., *Sapere vivere. Norme*

di buona creanza (1900); Shaw, B.G., *Pigmalione* (*Pigmalion*, 1925); Shea, V., *Netiquette* (1994); Sotis, L., *Bon ton: il nuovo dizionario delle buone maniere* (1963); Speroni, S., *Della cura familiare*, in *I Dialoghi di M. Speron Sperone* (1542); Staffe, B.A.A.S. de, *Le regole del saper vivere nella società moderna* (*Usages du monde. Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, 1889); Stendhal, *Il Rosso e il Nero*, (*Le rouge et le noir*, 1830); Tannhäuser, *Cortesia* (*Hofzucht*, sec. XIII); Teognide, *Elegie* (sec. VI a.C.); Thackeray, W.M., *Il libro degli snob* (*The Book of Snobs*, 1848); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1877); Tommasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958); Tommasino di Cerclaria, *L'ospite latino* (*Der wälsche Gast*, sec. XIII); Torriani Torelli-Viollier, M.A., *La gente per bene* (1877); Ugo di S. Vitore, *L'educazione delle novizie* (*De institutione novitiarum*, sec. XII); Varrone, M.T., *Menippea* (*Saturae menippeae*, sec. I a.C.); Vertua Gentile, A., *Come devo comportarmi? Libro per tutti* (1896); Walker, O., *Dell'educazione* (*Of Education*, 1673); Wharton, E., *L'età dell'innocenza* (*The Age of Innocence*, 1920); Wharton, E., *La casa della gioia* (*The House of Myrth*, 1905); Zanzotto, A., *Galateo in bosco* (1978).

■ ALTRE OPERE: AA.VV., *Le maniere aristocratiche. Guida all'etichetta per pranzi, matrimoni, case, ospiti ed invitati, città e campagna, precedenze di invito, inviti a corte* (*The Manners of the Aristocracy. A Guide to the Etiquette of Dinners, Weddings, At Home, Hostess and Guest, Town and Country, Precedence of Guest, Going to Court*, 1881); AA.VV., *Galateo familiare. Guida completa alla conversazione, ai ricevimenti, ai viaggi e al modo di vestire, con suggerimenti sull'economia domestica* (*Family Etiquette. A Complete Guide to Conversation, Parties, Travel, and the Toilette, with Hints on Domestic Affairs*, 1875); Alberti, L.B., *De ierarchia* (1468); Alberti, L.B., *Della tranquillità dell'animo* (1442); Bellegarde, M.J.-B. de, *Riflessioni sull'educazione* (*Reflexions sur la politesse des mœurs*, 1700²); Bembo, P., *Asolani* (1505); Bruto, G.M., *La istituzione di una fanciulla nata nobilmente* (1555); Buffoni Zappa, C., *Come si vive nella buona società: brevi norme* (1895); Busi, A., *Manuale del perfetto Gentiluomo* (1992); Calviac, C., *La buona creanza per i bambini, con la corretta educazione a parlare, pronunciare e scrivere* (*La civile honesteté pour les enfants, avec la manière d'apprendre à bien dire, prononcer et écrire*, 1560); Cantù, C., *Galantuomo. Libro di morale popolare* (1837); Cantù, C., *Il buon fanciullo* (1837); Capitan Espero, *Vita elegante* (1897); Carrera, V., *Galateo nuovissimo: commedia in tre atti* (1876); Castiglione, S., *Ricordi ovvero ammaestramenti ne' quali con prudenti e cristiani discorsi si ragiona di tutte le materie onorate che si ricercano in un vero gentiluomo* (1546¹, 1554³); Ceccarelli, P., *Il galateo della suora* (1956); Cleland, J., *Heropaidea* (1607); Cornaro, A., *Discorsi della vita sobria* (1591); Cornaro, A., *Trattato de la vita sobria* (1558); Cortesio, C., *Il cardinalato* (*De Cardinalatu*, 1510); Costeker, J.L., *Il buon Gentiluomo, o la completa educazione di un giovane nobile* (*The Fine Gentleman, or the Complete Education of a Young Nobleman*, 1732); Courtin, A. de, *Nuovo trattato della civiltà, che si pratica in Francia fra la gente per bene* (*Nouveau Traité de la Civilité, qui se pratique en France parmi les honnestes gens*, 1671); Crébillon, C.-P. J. de, *I turbamenti del cuore e della mente* (*Les égarements du cœur et de l'esprit*, 1736); De Lamare, N., *Trattato di disciplina* (*Traité de Police*, 1705); Della Casa, B., - Sartirana, L., *Galateo del 2000: lo stile e le regole per il buon vivere civile* (1998); Equicola, M., *Libro sulla natura dell'amore* (*Libro de natura de Amore*, 1525); Gallenga, G., *Codice delle persone oneste e civili, ovvero Galateo morale per ogni classe di cittadini* (1871); Giusti, E. - Ornelli, C., *Bon ton professionale: il galateo di successo dei dirigenti e professionisti del nuovo millennio* (2000); Goy, G., *Maleducata io? Il galateo della perfetta teen-ager* (2004); Grenaille, F. de, *La vedova onesta* (*Honneste veuve*, 1640); Grenaille, F. de, *La ragazza onesta* (*Honneste fille*, 1639-1640); Jacquemet, M., *Il galateo del cibernetista: le regole della nuova etichetta tra fax, cellulari e reti telematiche* (1995); Liberati, F., *Il perfetto maestro di casa* (1658); Morris, G. de - Meung, J. de, *Roman de la Rose* (1230-1270); Mandel, T. - Van der Leun, G., *Galateo per Internet* (1998); Mandrelli, M., *Galateo, ovvero: l'arte di comportarsi evitando inutili imbarazzi e comunicare positivamente* (2000); Mantea, *Le buone usanze* (1894); Marchesa Colombi, *Le gioie degli altri* (1900); Marchesa Colombi, *Un matrimonio in provincia* (1885); Marchesa Colombi, *Vite squallide*

(1883); Moreno, V., *Il Galateo degli avvocati* (1938); Mosca, G., *Il nuovo Galateo* (1980); Nolfi, V., *Ginipedia, ovvero Avvertimenti civili per donna nobile* (1631); Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi* (sec. XIV); Piccolomini, A., *Della institutione di tutta la vita dell'huomo nato nobile e in città libera* (1542); Piccolomini, A., *Instituzion morale* (1560); Piccolomini, A., *La Raffaella, Dialogo de la bella creanza de la donne* (1539); Pigorini Beri, C., *Le buone maniere, libro per tutti* (1893); Rajberti, G., *L'arte di convivere spiegata al popolo*, (1851, 1899²); Rodella, C., *Enrichetto, ossia il galateo del fanciullo* (1871) Sansovino, F., *Del Secretario libri quattro* (1564); Sansovino, F., *Del Secretario libri sette* (1580); Stendhal, *La certosa di Parma (La Chartreuse de Parme)*, 1839; Swift, J., *Istruzioni ai domestici (Directions to Servants)*, 1745; Thackeray, W.M., *Gli snob inglesi visti da uno di loro (The Snobs of England by one of Themselves)*, 1842-1847; Thackeray, W.M., *Henry Esmond (The history of Henry Esmond, Esq., 1852)*; Thackeray, W.M., *La fiera delle vanità (Vanity fair)*, 1848; Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1868-69); Tommaseo, N., *I tre galatei di Monsignor Della Casa, Melchiorre Gioia e Sperone Speroni, riuniti nella scelta de' buoni precetti e ridotti a miglior lezione e forma* (1825).

■ BIBLIOGRAFIA: Botteri, I., *Un «Galateo popolare» per l'Italia unita. Auspici ed esiti di un concorso torinese del 1867-70*, in Montandon, A. (a c. di), *Traité de savoir-vivre en Italie. I trattati di saper vivere in Italia*, Clermont-Ferrand 1993, pp. 243-71; Botteri, I., *Galateo e galatei: la creanza e l'istituzione della società nella trattatistica italiana tra antico regime e stato liberale*, Roma 1999; Burke, P., *L'arte della conversazione* (1993), Bologna 1997; Camporesi, P., *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino 1991; Casali, E., *Il villano dirozzato. Cultura società e potere nelle campagne romagnole della Controriforma*, Firenze 1982; Craveri, B., *La civiltà della conversazione*, Milano 2001; Di Benedetto, A., *Alcuni aspetti della «fortuna» del «Cortegiano» nel Cinquecento*, in Id., *Stile e linguaggio*, Roma 1974; Domenichelli, M., *Cavaliere e gentiluomo: saggi sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma 2002; Elias, N., *La società di corte* (1969), Bologna 1980; Elias, N., *La civiltà delle buone maniere* (1976), Bologna 1982; Goffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione* (1959), Bologna 1969; Goffman, E., *Il comportamento in pubblico* (1963), Torino 1971; Horsfall, N., *La villa sabina di Orazio: il galateo della gratitudine; una rilettura della settima epistola del primo libro*, Venosa 1993; Kakridis, H.J., *La notion de l'amitié et de l'hospitalité chez Homère*, Thessaloniki 1963; Lévi-Strauss C., *Le origini delle buone maniere a tavola* (1968), Milano 1971; Mayer, R., *Horace on Good Manners*, in «Proceedings of the Cambridge Philological Society», XXXI (1985) pp. 33-46; Montandon, A. (a c. di), *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand 1995; Montandon, A. (a c. di), *Etiquette et politesse*, Clermont-Ferrand 1992; Montandon, A. (a c. di), *Traité de savoir-vivre italiens. I trattati di saper vivere in Italia*, Clermont-Ferrand 1993; Montandon, A., *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, Paris 1995; Narducci, E., *Modelli etici e società. Un'idea di Cicerone*, Pisa 1989; Ossola, C. (a c. di), *La Corte e il «Cortegiano»*, I, *La scena e il testo*, Roma 1980; Ossola, C., *Dal «Cortegiano» all'«Uomo di mondo»*, Torino 1987; Piqué, G., *Il «Galateo» di Monsignor Della Casa: studio, I, Storia e fortuna del «Galateo»*, Pisa 1896; Pitt Rivers, J., *The Fate of Shechem, or The Politics of Sex. Essays in the Anthropology of the Mediterranean*, Cambridge 1977; Pozzi, M., *I trattati di saper vivere fra Castiglione e Guazzo*, in A. Montandon (a c. di), *Traité de savoir-vivre en Italie. I trattati di saper vivere in Italia*, Clermont-Ferrand 1993, pp. 151-62; Privitera, G.A., *L'alternativo ritorno di morte e ospitalità nelle avventure di Odisseo*, «Giornale Italiano di Filologia» XLIII (1991) pp. 3-19; Prosperi, A. (a c. di), *La Corte e il «Cortegiano»*, II, *Un modello europeo*, Roma 1980; Patrizi, G. - Quondam, A., *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, Roma 1998; Saccone, E., *Le buone e le cattive maniere. Letteratura e galateo nel Cinquecento*, Bologna, 1992; Saccone, E., *Le buone e le cattive maniere: letteratura e galateo nel Cinquecento*, Bologna 1992; Turnaturi, G., *Gente perbene: cent'anni di buone maniere*, Milano 1988; Turnaturi, G., *Signori si nasce e si diventa*, in S. Bertelli - G. Crifò, *Rituale, cerimoniale, etichetta*, Milano 1991² (1985¹), 209-229; Vetta, M.

(ed.), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1983.

■ VOCI AFFINI: Cavaliere; Conversazione; Corteggiamento; Educazione; Gentildonna; Gentiluomo; Snob.

FRANCESCO CITTI

Gallo. 1. Il termine indica il maschio adulto degli uccelli domestici, dell'ordine dei Gallinacei, caratterizzato dalla cresta rossa e carnosa, dai bargigli molto sviluppati e dal vivace piumaggio. Di etimologia discussa, il termine *gallo* potrebbe avere un'origine imitativa, o indicare una provenienza (niente affatto provata) dalla Gallia. Il gr. aveva *médos* e *persikós*, ma il gallo era detto *ei-kanós*, cioè «che canta di buon'ora» (il fr. ha *chante-clair*, «che chiama l'alba»). La forma moderna ha origine dal lat. *gallus*, che ha dato l'it. *gallo* e lo sp. *gallo*. L'ant. fr. ha *jal*, ma la forma moderna è *coq*. L'ingl. ha *cock*; mentre il ted. *Hahn* deriva da una base gotica *hana*, che rivela affinità con il verbo lat. *cano* («cantare»). Il vocabolo, unito alla radice del verbo lat. *canere* («cantare»), ha dato il lat. *gallucinium*, «canto del gallo», che indicava anticamente l'ora delle prime preghiere mattutine nei monasteri, annunciata dal *chicchirichì* (voce onomatopeica dal gr. *kikirros*, passato al lat. *cicirrus*). Per indicare l'uccello domestico, in specie se allevato per ricavarne la carne, si usa il nome generico di *pollo*, derivato dal lat. *pullus*, che indica il piccolo di ogni animale (gr. *pòlos*), coi suoi derivati (*pollaio*).

2. Uccello solare, consacrato a Elio e poi anche ad Apollo, che in epoca ellenistica gli venne assimilato, il gallo è un animale che compare spesso nella letteratura, fin dall'antichità. Simbolo della vigilanza, dato il suo ruolo di custode del pollaio, legato alla campagna e al lavoro agreste della cascina, la sua principale attività è il canto, a cui vengono attribuite numerose funzioni: nunzio dell'alba, del sorgere del sole e del nuovo giorno, testimonia la vittoria della luce sulle tenebre e il buio, reca conforto ai sofferenti, interrompe gli incontri clandestini tra gli amanti, risveglia i dormienti, infondendo energia e coraggio in coloro che devono affrontare una nuova giornata, richiama tutti alla vigilanza. Il simbolismo solare dell'animale, che allude alla vittoria della luce sulle influenze nefaste della notte e delle tenebre, si ritrova nella tradizione europea nordica, come testimonia il gallo d'oro di nome Vidopnir («luminoso sull'albero») che si muove dall'alto di Yggdrasil, il grande frassino cosmico. Pur se simbolo della luce nascente, il gallo ha anche una valenza di animale psicopompo: esso annunciava e conduceva l'anima del defunto nell'altro mondo, dove essa apriva gli occhi a una nuova luce.

3. Il complesso simbolismo del gallo si misura anche a livello retorico. Numerosi proverbi e similitudini ne ricordano l'incedere maestoso e superbo, l'arroganza e l'esuberanza, anche sessuale, la propensione alla collera e alla vanità. In senso figurato, il gallo rappresenta spesso l'uomo nella manifestazione della sua virilità («fare il gallo»). Collegata a questa caratteristica è l'iconografia che vede il gallo accompagnato dagli amorini: nell'affresco *Allegoria del giorno* (sec. XVII), sul soffitto della Sala tedesca nella Biblioteca dell'Accademia dei Lincei (Roma), l'Aurora col carro è accompagnata da un putto che tiene un gallo fra le braccia. Lo stesso Priapo è talvolta rappresentato come un gallo, o con la testa di gallo, o recante un gallo a testimonianza del forte legame che avvicina questo animale alla sfera della sessualità. Il gallo appare, insieme con l'ariete, in una scultura che rappresenta Mercurio seduto e con la borsa in mano nel gruppo scultoreo della Galleria dei Candelabri in Vaticano. I

greci consideravano il gallo emblema di Ermes nella funzione di protettore dei mercanti perché il successo commerciale nasce dalla vigilanza, che è virtù tipica di questo animale che protegge il pollaio contro le incursioni degli animali predatori. Il gallo più popolare dell'iconografia cristiana è quello dell'episodio del Monte degli Ulivi: tra le più antiche raffigurazioni della scena di Pietro che nega di conoscere Cristo, v'è quella scolpita su un sarcofago del IV secolo (Museo Pio Cristiano, Vaticano) e quella nel mosaico absidale della Basilica di S. Clemente a Roma (sec. XIII). Il motivo del gallo che sveglia i dormienti è il soggetto pittorico de *La notte di Battista Dossi* (av. 1548; Dresda, Gemäldegalerie); mentre nell'*Iconologia* (1603) di **Ripa**, il gallo simboleggia la purezza e sincerità d'animo: l'allegoria raffigura una donna vestita di bianco che tiene in braccio un gallo. Simbolo araldico ed emblema del valore militare, il gallo è talvolta raffigurato nelle armi gentilizie: in **Dante**, compare il gallo di Gialura (*Purgatorio*, VIII 81) in funzione di emblema araldico. *Le coq galois* è il simbolo della Francia e dei francesi. In ultimo, il gallo è anche utilizzato come simbolo massonico corrispondente al mercurio alchemico: esso indica la vigilanza e l'avvento della luce iniziatica.

4. Nella letteratura biblica, il gallo è simbolo dell'intelligenza elargita da Dio. In *Giobbe* (38, 36; ca. secc. VI-IV a.C.), si accenna alla facoltà di preveggenza del gallo, poiché annunzia senza sbagliare la nascita del giorno. Come il Messia, egli annunzia il giorno che si succede alla notte. Nei Vangeli (*Matteo*, 26, 30; *Marco*, 14, 26; *Luca*, 22, 34 e 60, 62; *Giovanni*, 13, 38), il canto del gallo è strettamente connesso al tema del tradimento, che viene svelato dall'intervento tempestivo dell'uccello. Infatti, il triplice canto del gallo ricorda a Pietro la sua mancanza di coraggio nel momento del pericolo e le parole del Cristo, le quali gli avevano predetto che lo avrebbe rinnegato tre volte prima che il gallo cantasse. **Prudenzio** (*Inno per quando canta il gallo*, av. 405), rifacendosi a questo episodio, indica il gallo (*cristatus*, «con la cresta») come simbolo di *Christus*. Un analogo motivo torna negli *Inni* di **Ambrogio** (385-386): in *Al canto del gallo*, egli identifica il gallo con Cristo, che scuote gli spiriti dal torpore, dissolve il sonno dell'anima, ovvero il peccato, infondendo coraggio e speranza; a questa funzione positiva del canto come vigilanza e richiamo ai valori evangelici si collega la tradizione che vuole un gallo di metallo posto sui campanili delle chiese, motivo ricordato anche da **Ugo di San Vittore**, nel suo *Speculum de mysteriis Ecclesiae* (sec. XII). Nella cristianità, il gallo era eletto anche a simbolo del predicatore, motivo di cui esiste una parodia comica nel *Decameron* (VII, 3; 1349-53) di **Boccaccio**.

5. Nell'*Odissea* di **Omero** (secc. IX-VIII a.C.), l'aedo Demodoco ricorda nel suo canto il mito di Alettrione (in gr. *alektryôn*, «gallo»), trasformato da uomo in gallo. Costui, compagno di Ares, dio della guerra, sorvegliava come una sentinella l'adulterio tra il dio e Afrodite, poiché Elios non li scoprisse e non li denunciassero a Efesto. Ma una volta, si addormentò e Elios scoprì i due amanti che dormivano. Efesto, informato dell'accaduto, li sorprese e li irretì con le catene. Tornato libero, Ares sfogò la sua ira trasformando Alettrione in un gallo che inutilmente continua ad annunciare lo spuntare del giorno (VIII, 266-366). **Platone** nel *Fedone* (ca. 390-367 a.C.) fa riferimento al mito del gallo come animale psicopompo: il gallo era sacro ad Asclepio, dio della medicina, e chi guariva da una malattia, in segno di gratitudine, gli sacrificava questo animale. Così Socrate, prima di morire, ricorda al discepolo Critone di offrire un gallo ad Asclepio (cap. 66). **Eliano** ricorda che nel tempio di

Asclepio erano allevati galli sacri (*Storia varia*, V, 17; av. 235); mentre in un'altra opera afferma che i galli incutono timore ai leoni e ai basilischi (*Natura degli animali*, III, 31; av. 235). Ne *Il sogno o il gallo*, contenuto nei *Dialoghi* (av. 180 d.C.) di **Luciano**, protagonista è Micillo, che accoglie il canto del gallo come una condanna, poiché fa svanire il suo sogno di una sua favolosa felicità; ma l'animale lo ammonisce a non desiderare i beni materiali effimeri, sfoggiando indubbie doti di saggezza e preveggenza. Sul motivo del risveglio spiacevole ad opera del canto del gallo torna un epigramma dell'*Antologia Palatina* (IX, 286; ca. 980). Nel mondo greco, particolarmente in voga era l'uso dei combattimenti tra galli e se ne allevavano di feroci e combattivi; molto pregiati erano quelli di Rodi e di Tanagra, come ricorda **Pausania** (*Periegesi della Grecia*, IX, 22; sec. II). **Artemidoro**, nel suo *Sull'interpretazione dei sogni* (sec. II d.C.), afferma che sognare un gallo da combattimento preannuncia rivalità e litigi (III, 5). Anche **Columella**, nel *De re rustica* (sec. I d.C.), ci informa sui combattimenti tra galli in Grecia (III); mentre **Plinio il Vecchio** accogliendo notizie vere e leggende fantastiche sul gallo, associa l'animale alla virtù profetica, ricordando la grande importanza che avevano i polli sacri negli *Auspicia* (X, 46-47; av. 79 d.C.). Il gallo come vivanda era molto apprezzata dai romani. **Orazio** insegna come si rende tenera la carne del pollo fatta macerare nel vino di Falerno (*Satire*, II, 4, 17; II, 2, 21; 40-30 a.C.). **Apicio**, nel *De re coquinaria* (sec. I d.C.), dedica alcune ricette alla carne di pollo; **Petronio** ricorda la prelibatezza delle interiora di pollo (*Satyricon*, 66; 60 d.C.).

6. Il gallo ha evocato, tuttavia, anche emblemi negativi ispirati ad alcune sue caratteristiche, come la lascivia e la collera; e per questo, è consacrato al demonio e diviene, in questo ruolo, protagonista di episodi magici, riti satanici, messe nere ed incantesimi. Tra il XV e il XVII secolo, l'animale diviene anche imputato in processi per eresia, con i più diversi capi d'accusa, tra cui anche quello di aver deposto un uovo e di essere pertanto espressione di forze malefiche. Nel Medioevo, il gallo con la coda di serpente, diventa un animale fantastico, il temibile basilisco, nato appunto dall'uovo di un gallo, come riportano alcuni bestiari (**Pierre de Beauvais**, *Bestiario* sec. XII). Svela la natura diabolica del gallo anche il ritratto di Margutte, nel *Morgante* (1483) di **Pulci**: è definito per due volte «galletto» (XVIII, 149 e XIX, 46), poi si dice che è «ferrato e con gli spron come hanno i galli», immagine che lo avvicina a entità demoniache con artigli al posto dei piedi.

7. Protagonista di numerose favole antiche e moderne, ricordato nelle raccolte di *exempla* oltre che in numerosi *fabliaux* medievali, dove emergono caratteristiche come la superbia, l'arroganza, ma anche la saggezza e la furberia, il gallo compare nelle *Favole* di **Esopo** (sec. VI a.C.). In una di queste (n. 55), egli racconta l'avversione di alcune serve al canto del gallo. Queste, credendo che l'animale sia la causa dei loro malanni poiché sveglia la padrona all'alba, decidono di ucciderlo. Ma in realtà, la padrona non sapendo più che ore siano, le sveglia ancora prima. Un'altra favola esopiana è quella del gallo e della perla, menzionata da **Dante** nel *Convivio* (IV, XXX, 4; 1304-07), poi rielaborata da **La Fontaine** nella sua raccolta di *Favole* (1668-93). Una celebre favola della tradizione popolare è quella de *I suonatori di Brema*. Il soggetto della fiaba è quello della fuga di alcuni animali, l'asino, il cane e il gatto, che hanno in comune il destino di venire eliminati, perché vecchi e deboli. Il gallo fugge dal padrone per evitare di finire in pentola e si unisce alla

compagnia. Insieme, i quattro animali sgominano una banda di briganti durante la notte, sistemandosi nella casa da loro occupata. Il proverbiale chicchirichi del gallo sancisce gloriosamente la cacciata dei briganti dalla casa. Nella sua forma completa la fiaba si trova già nell'*Ysengrimus* di **Nivardus di Gand** (ca. 1150) e nel *Roman de Renart* (secc. XII-XIII); ma la redazione definitiva è quella affidata al testo delle *Fiabe per bambini e per famiglie* dei **Grimm**. La fiaba viene ripresa nel volume *Libro delle fiabe confuse* (1978) del politologo **Iring Fetscher**, in cui gli animali sono presentati come un collettivo politico che occupa una casa affidata agli speculatori immobiliari. Aspetti similari presenta la fiaba *Messer Babau* dei Grimm, che racconta di un gallo e una gallina che costruiscono una carrozza tirata da quattro sorcetti, a bordo della quale si mettono in viaggio. Lungo il cammino prendono con sé un gatto, una macina, un uovo, un'anitra, uno spillo e un ago e occupano la casa di Messer Babau (n. 41). Il catalogo Aarne-Thompson registra anche la storia *Il galletto e la gallinella* (AT 2021), che non compare nella raccolta dei Grimm. La vicenda è quella di una gallina che muore soffocata da un chicco di grano. Il gallo organizza il funerale e, lungo il percorso, diversi animali salgono sul carro funebre, che poi per il peso finisce in un fosso. Da ricordare anche la favola *La pietra del gallo*, tratta da *Lo cunto de li cunti* (1634) di **Basile**, che racconta le disavventure di Mineco Aniello. Questi, per virtù di una pietra magica trovata nella testa di un gallo, diventa giovane e ricco, ma poi, dopo il furto della pietra, ritorna ad essere vecchio e pezzente (IV, 1). La fiaba viene rielaborata nella *Fiaba di Gockel e Hinkel* (1846-47) di **Clemens Brentano**. In questa favola, il personaggio di Gockel (che in tedesco significa «gallo»), uomo fantasioso e infantile, ha un galletto, Alektryo, che rappresenta il suo *alter ego*, in quanto emblema della coscienza vigile e della realtà intransigente. Al termine della fiaba, quando Gockel ha creato un mondo alternativo e fantastico con l'ausilio di un anello magico, il gallo Alektryo ingoia l'anello con tutto il mondo fantastico e meraviglioso e agli astanti non rimane altro che restare bambini per tutta la vita. Il riferimento alle caratteristiche fiabesche del gallo si ritrova nel film animato *Robin Hood* (1973) della Walt Disney, con la regia di Wolfgang **Reithermann**. Tutta la storia della volpe Robin viene raccontata da un gallo cantastorie, rappresentato come un variopinto menestrello con un liuto.

8. Uno dei galli più celebri della letteratura è il medievale Chantecler del *Roman de Renart* (sec. XIII), la cui peculiarità, il canto squillante, è già riassunta nel nome. Il gallo incontra la volpe Renart nell'episodio iniziale del poema (vv. 81-459). «Messer» Chantecler, dapprima millanta ferezza e sprezzo del pericolo e dichiara alle galline di non aver paura di alcuna bestia selvatica, ma poi, catturato dalla volpe, riesce con uno stratagemma a sfuggirgli dalle fauci e a trovare riparo su un albero. Ricalcata su questo episodio è la storia del gallo e della volpe contenuta nel poema anonimo tardo-quattrocentesco *Orlando* (XIV, 12-14), poi ripresa nel racconto che Rinaldo fa ad Orlando nel *Morgante* (1483) di **Pulci**. In questo caso, tuttavia, è la volpe che, stimolando la vanità del gallo, lo induce a esibirsi nel canto; e poi, una volta sceso dall'albero per cantare, lo divora (IX, 19-22). Il motivo del canto del gallo attraversa tanta letteratura antica e moderna: dagli *Uccelli* (414 a.C.) di **Aristofane**, in cui al gallo viene assegnata la palma tra gli uccelli, perché unico tra loro in forza della sua autorità manda tutti al lavoro col suo canto; al poema *Sulla Natura* (IV, 710-721; ca. 53 a.C.) di **Lucrezio**, dove il gallo caccia via la notte

con la sua voce squillante; al «vegghiante gallo» della *Commedia delle ninfe fiorentine* (XXXV, 52; 1341-42) di **Boccaccio**, al *Parlamento degli uccelli* (350; 1377-82) di **Chaucer**. Torna il motivo del canto del gallo nelle *Rime* (1602) di **Marino**: ma qui gli animali annunciano la nascita del giorno con un coro di «importuni strilli» (III, son. 34). Il *Cantico del gallo silvestre* (1824) di **Leopardi** svolge il tema dell'infelicità della vita a partire dall'immagine grandiosa del canto di un gigantesco gallo che, secondo le leggende antiche, con le zampe sta sulla terra e con la cresta tocca il cielo. Il gallo comunica all'umanità dormiente il drammatico ritorno alla realtà dal sonno: ogni mattina, recita ai mortali il suo cantico, per ridestarli alla vita e alle sofferenze che essa porta con sé. Il cantico ricorda agli uomini la dolcezza del sonno; ma il sonno non può essere continuo e permanente: esso serve solo a interrompere le pene e a ridare, sia pure illusoriamente, energia all'uomo in questa corsa di tutto l'ordine naturale verso la morte. Il canto del gallo torna ne *L'ora di Barga*, in *Canti di Castelvecchio* (1903) di **Pascoli**: qui, l'eco del canto dei galli nei poderi sparsi per la campagna desta il poeta dal suo torpore. Ne *La via del rifugio* (1907), **Gozzano** riporta una filastrocca che inizia col canto del gallo. Il segreto del canto del gallo costituisce il nucleo centrale di *Chantecler* (1910) di **Rostand**, che si rifà al poemetto medievale del *Renart*. L'opera si incentra sulla figura del gallo come animale orgoglioso, consapevole di rivestire l'importante ruolo di nunzio dell'aurora e pronto a svolgere la sua funzione fino alla morte. Il motivo è ripreso anche nel titolo di un celebre volume di **Pavese**, *Prima che il gallo canti* (1948).

9. Un'immagine proverbiale è quella dei capponi di Renzo, durante la visita al Dottor Azzecca-garbugli, nel III capitolo dei *Promessi sposi* (1840-42) di **Manzoni**. I capponi, cioè i galletti ingrassati, sono legati a testa in giù con uno spago come un mazzetto di fiori, e man mano che Renzo pensa al discorso da fare al dottor Azzecca-garbugli, accompagna coi gesti i suoi pensieri irosi: i quattro animali, così legati, reagiscono alla malasorte beccandosi tra loro. **Pirandello** nella novella *La liberazione del re*, in *Tutt'e tre* (1924), torna sul tema del combattimento tra i galli, attività praticata dall'antichità e ancora viva soprattutto in Asia e in Sudamerica, come dimostrano autori come **García Marquéz** (*Nessuno scrive al colonnello*, 1961) e **Güiraldes** (*Don Segundo Sombra*, 1926).

10. Doti profetiche possiede il gallo dell'opera musicale in tre atti *Il gallo d'oro* (1909) di **Rimskij-Korsakov**, tratta dalla fiaba *Il galletto d'oro* (av. 1837) di **Puškin**; mentre uno dei bozzetti musicali del celebre *Carnevale degli animali* di **Saint-Saëns** è dedicato al gallo e alla gallina, descritti nel loro goffo andamento in un pollaio.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Allegoria del giorno*, pittura (sec. XVII; Roma, affresco alla Biblioteca dell'Accademia dei Lincei); *Antologia Palatina* (ca. 980); *I suonatori di Brema* (*Les musiciens de Brême*) in *Il romanzo della volpe* (*Roman de Renart*, secc. XII-XIII); *Il galletto e la gallinella*; *Libro di Giobbe* (sec. VI-IV a.C.); *Mosaico absidale della Basilica di San Clemente* (sec. XIII; Roma); *Orlando* (sec. XIV); *Pietro rinnega Cristo*, scultura (sec. IV; scultura su sarcofago al Museo Pio Cristiano, Vaticano); *Vangelo di Giovanni* (90-100); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Ambrogio, *Al canto del gallo* (*Aeternae rerum conditor*), in *Inni* (*Hymni*, 385-386); Apicio, M.G., *De re coquinaria* (sec. I d.C.); Aristofane, *Gli uccelli* (414 a.C.); Artemidoro di Efeso, *Sull'interpretazione dei sogni* (sec. II d. C.); Basile, G., *La pietra del gallo*, in *Lo cunto de li cunti* (1634); Boccaccio, G., *Comedia delle ninfe fiorentine* (1341-42); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Brentano, C., *Gockel, Hinkel e Gakeleia* (*Gockel*,

Hinkel und Gakeleia) in *Fiabe* (Märchen, 1846-47); Chaucer, J., *Il Parlamento degli uccelli* (Parliament of Fowls, 1377-82); Columella, L.G.M., *De re rustica* (sec. I d.C.); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Convivio* (1304-07); Dossi, B., *La Notte*, pittura (av. 1548); Eliano, C., *Storia varia* (*Varia Historia*, av. 235); Eliano, C., *Sulla natura degli animali* (*De natura animalium*, av. 235); Esopo, *Favole* (sec. VI a.C.); Fetscher, I., *Libro delle favole confuse* (Märchen-Verwirrbuch, 1978); García Marquéz, G., *Nessuno scrive al colonnello* (*El coronel no tien quien le escriba*, 1961); Gozzano, G., *La via del rifugio* (1907); Grimm, J. e W., *I suonatori di Brema* (*Die Bremer Stadtmusikanten*), in *Fiabe per bambini e famiglie* (*Kinder- und Hausmärchen* 1812-22); Grimm, J. e W., *Messer Babau* in *Fiabe per bambini e famiglie* (*Kinder- und Hausmärchen* 1812-22); Güiraldes, R., *Don Segundo Sombra* (1926); La Fontaine, J. de, *Favole* (*Fables*, 1668-93); Leopardi, G., *Cantico del gallo silvestre*, in *Operette morali* (1824-27); Luciano, *Il sogno o il gallo*, in *Dialoghi* (av. 180 d.C.); Lucrezio Caro, T., *La natura* (*De rerum natura*, ca. 53 a.C.); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Marino, G., *Rime boscherecce* (1602); Nivardus di Gand, *I musicanti di Brema*, in *Ysengrimus* (ca. 1150); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Satire* (*Sermonum libri duo*, 40-30 a. C.); Pascoli, G., *L'ora di Barga*, in *I Canti di Castelvecchio* (1903); Pausania, *Periegesi della Grecia* (sec. II); Pavese, C., *Prima che il gallo canti* (1948); Petronio Arbitro, T. G., *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Pierre de Beauvais, *Bestiario* (*Bestiaire*, sec. XII ?); Pirandello, L., *La liberazione del re*, in *Tutt'e tre* (1924); Platone, *Fedone* (ca. 390-367 a.C.); Plinio il Vecchio, *Auspicia* (av. 79 d.C.); Prudenzi, A.C., *Inno per quando canta il gallo* (*Ad gallicinium*), in *Inni per il giorno* (*Cathemerinon*, av. 405); Pulci, L., *Morgante* (1483); Puškin, A.S., *Il galletto d'oro* (av. 1837); Reithermann, W., *Robin Hood*, cinema (1973); Rimskij-Korsakov, N., *Il gallo d'oro*, musica (1909); Ripa, C., *Iconologia* (1603); Rostand, E., *Chantecler* (1910); Saint-Saëns, C., *Il carnevale degli animali*, musica (*Le carnaval des animaux*, 1886); Ugo di San Vittore, *Speculum de mysteriis Ecclesiae* (sec. XIII).

■ ALTRE OPERE: Clarín, *Il gallo di Socrate* (*El gallo de Sócrates*, 1896); D'Annunzio, G., *Notturmo* (1916); Dusi, G., *Il gallo rosso* (1973); García Lorca, F., *Storia di questo gallo* (*Historia de este gallo*, av. 1936); Pirandello, L., *I galletti del bottaio*, in *Tutt'e tre* (1924); Plutarco, *Iside e Osiride* (*De Iside et Osiride*, av. 120 d.C.); Poliziano, *Detti piacevoli* (1477-79); Renard, J., *Storie naturali* (*Histoires naturelles*, 1896); Rigoni Stern, M., *Il bosco degli urogalli* (1962); Tolstoj, L., *I quattro libri di lettura* (1873).

■ BIBLIOGRAFIA: Aarne, A.A., *Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki 1910; Aarne, A.A. - Thompson, S., *The Types of Folktale*, Helsinki 1928; Cattabiani, A. - Cepeda Fuentes, M., *Bestiario di Roma*, Roma 1998, pp. 51-55; Cattabiani, A., *Volario*, Milano 2000, pp. 211-224; Cooper, J.C., *Dizionario degli animali mitologici e simbolici* (1992), Vicenza 1997, pp. 165-168; Deonna, W., *L'Abeille et le Roi*, in «Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art», 25, 1956, pp. 105-131; Evans, E.P., *Animali al rogo* (1987), Roma 1989; Forsyth, I., *The Theme of Cockfighting*, in *Burgundian Romanesque Sculpture*, in «Speculum», 2, LII, 1978, pp. 252-282; Levi D'Ancona, M., *Lo zoo del Rinascimento*, Lucca 2001; Marcovich, M., *Pythagoras as Cock*, in «American Journal of Philology», LXXXVII, 1976, pp. 331-335; Maspero, F., *Bestiario antico*, Casale Monferrato 1997, pp. 158-163; Maspero, F. - Granata, A., *Bestiario medievale*, Casale Monferrato 1999, pp. 190-194; Novati, F., *Il gallo del campanile nella poesia medievale*, in «Studi medievali», I, 1904-05, pp. 484-488.

■ VOCI AFFINI: Alba, aurora; Campagna; Contadini; Diavolo; Luce/buio; Musica, canto; Podere, fattoria; Sonno/risveglio.

VALERIA MOUCHET - CRISTIANO SPILA

Gambe. 1. *Gambe*, opposto a *zampe*, evidentemente definisce la posizione eretta che distingue l'essere umano dall'animale. Il termine italiano viene dal tardo lat. *gamba* che a sua volta proviene dal gr. *kampé* che indica l'articolazione, la stessa derivazione ha il fr. *jambe*, mentre in sp. si dice *pierna* in ted. *Bein*, in ingl. *leg* di derivazione scandinava. Le gambe derivano molta della loro

simbologia dalle parti che le compongono e che spesso hanno valore di sineddoche. Il valore che la cultura classica attribuisce al ginocchio – (in gr. *gónu*) – è esemplare in questo senso: considerato sede dello spirito vitale e delle facoltà generatrici, tanto che Zeus può partorire Dioniso da una coscia (**Euripide**, *Baccanti*, ca. 410-406 a.C.; v. 94) e i guerrieri omerici vi identificano il proprio vigore (**Omero**, *Iliade*, secc. IX-VIII a.C.; 32), il ginocchio esplicita questa valenza nella parentela etimologica con i termini che indicano la generazione (*gònos*) e la conoscenza (*gnòsis*), riflessa anche nell'ingl. *knee* (ginocchio) e *know* (sapere), nel ted. *Knie* e *Kennen*, oltre che nella radice lat. *genus*, da cui il fr. *genou*. La sacralità di questa parte del corpo (**Plinio il Vecchio**, *Storia Naturale*, 77 d.C.; 11) spiega la simbologia politica e religiosa della genuflessione, ma è anche responsabile dell'analogia tra il membro maschile e le gambe, che spesso figurano come suo sostituto nelle immagini di castrazione (vedi la celebre ferita alla coscia del Re Pescatore, ad esempio in Thomas **Malory**, *La morte di Artù*, 1485, postumo). Dall'idea che le gambe siano un luogo privilegiato della conoscenza deriva l'equivalenza tra pensare e camminare, tradotta in un vero e proprio esercizio filosofico dalla scuola peripatetica di **Aristotele**, e ancora celebrata da Friedrich **Nietzsche** (*Crepuscolo degli idoli*, 1889). In quest'ottica, anche la posizione o la forma delle gambe acquista un valore simbolico. Le gambe incrociate, che rimandano alla figura sacra del nodo o della X, possono indicare un conflitto etico o filosofico (Alfred **Jarry**, *I minuti di sabbia memoriale*, 1894), risolvibile tramite un giudizio superiore, umano o divino: l'iconografia antica e medievale farà propria questa simbologia raffigurando spesso il giudice terreno o celeste nella posizione a gambe incrociate. Ogni anomalia delle gambe rinvia dunque ad una pericolosa deformazione del pensiero o dell'agire, come testimonia l'ossessione occidentale nei confronti dei personaggi claudicanti, che annoverano, oltre a Edipo, Efesto, il quale, menomato e piegato nelle giunture del piede o delle gambe, diviene il fabbro degli dei (Omero, *Iliade*, I), ovvero colui che forgia e piega i metalli incrociando il fuoco celeste a quello terrestre (Giovanni **Boccaccio**, *Genealogie degli dei gentili*, 1350-75). Il pericolo associato alla torsione di giunture e legamenti, ripreso anche nella *Bibbia* (*Genesi*, fine sec. IV a.C.; 32, 26), si carica di ulteriori valenze disforiche nell'immaginario medievale e soprattutto rinascimentale, quando è l'intero macrocosmo naturale, politico e sociale ad essere visto come un corpo, di cui le gambe regolano la stabilità (William **Shakespeare**, *Riccardo II*, 1595-96, III) o minacciano l'equilibrio (John **Donne**, *Anatomia del mondo*, 1611, vv. 191-92).

2. Il Rinascimento identifica nella posizione verticale delle gambe la garanzia stessa del perfetto equilibrio, di cui è emblema il cerchio che le gambe tracciano come le estremità di un compasso: nell'uomo vitruviano di **Leonardo** il centro è infatti individuato nel punto di congiunzione interfemorale, mentre John **Donne** rende esplicita la metafora delle gambe del compasso (*Commiato: divieto di dolersi*, 1633). Ma le gambe devono anche riflettere, nel loro piegarsi, i gradi della gerarchia religiosa e politica, tanto che la liturgia ecclesiastica introduce l'idea del cuore inginocchiato, che ritroviamo in George **Herbert** (*Rifiuto*, 1633) e poi in Heinrich von **Kleist** (*Pentesilea*, 1808; v. 2800). Le gambe segnalano quindi i luoghi di articolazione del sistema e le sue trasgressioni, come nel caso di Faust (Christopher **Marlowe**, *La tragica storia del dottor Faust*, 1588 o 1592) dove la perdita di una gamba (IV, iv) prefigura lo smembra-

mento finale (V, iii), o dei «mostri naturali» (Fortunio **Liceti**, *De Monstris*, 1643), spesso connotati da un'anomalia delle gambe. In quest'ottica, anche l'idea del trapianto di gamba può caricarsi di significati simbolici, chiaramente rappresentati nell'iconografia dei santi Cosma e Damiano (Alonso **De Sedano**, *I santi Cosma e Damiano*, 1495), eletti numi tutelari della chirurgia per aver miracolosamente sostituito la gamba malata di un Cristiano con quella sana di un Moro, in un evidente gesto di incorporazione della forza vitale nemica o aliena. Lo sviluppo rinascimentale delle scienze mediche e anatomiche, e soprattutto la comparsa delle protesi meccaniche con Ambroise Paré negli anni 1580, accentua il connubio tra menomazione e mostruosità, in particolare per il corpo maschile, che alle gambe continua ad affidare un marchio di virilità reso visibile anche dal progressivo abbandono delle tuniche per il pantalone. Viceversa, le gambe femminili, erotizzate proprio perché occultate dall'abito, ricevono in seguito alla voga dei blasoni anatomici una prima dettagliata celebrazione poetica (Pierre **Le Lieur**, *Blasone della coscia*, sec. XVI; François **Sagon**, *Blasone del piede*, sec. XVI), anche se il loro potere seduttivo è già testimoniato ad esempio dal culto per la giarrettiera, divenuta onorificenza regale inglese – l'ordine della giarrettiera – sin dal Trecento. Sarà solo il Settecento, tuttavia, ad assegnare un ruolo centrale alle gambe femminili nelle raffigurazioni pittoriche, distinguendosi chiaramente dalla tradizione del nudo per rappresentare donne vestite che scoprono le gambe o nel commercio della prostituzione (W. **Hogarth**, *Carriera di un libertino*, 1735) o per il piacere di un voyeur maschile (J. H. **Fragonard**, *L'altalena*, ca. 1766). Anche il modo di vestire le gambe può essere eletto in quest'epoca a cifra di una trasgressione femminile, come nel circolo di donne intellettuali denominato *Blue Stockings* (Hannah **Moore**, *Calze blu*, 1786), dove l'anomalia del costume rinvia ad un'altrettanto eccentrica pretesa culturale delle donne. Le gambe maschili, al contrario, restano legate al fantasma dell'amputazione (**Rowlandson**, *Amputazione*, 1785) e delle protesi meccaniche, descritte come vere e proprie meraviglie della tecnica moderna sulle tavole dell'*Encyclopédie* (1751-65) di Denis **Diderot** e Jean-Baptiste **D'Alembert**. L'Ottocento ribadirà queste valenze, soffermandosi però con insistenza anche sulle gambe isolate dal corpo: **Géricault** affida proprio all'immagine di gambe e braccia intrecciate in assenza di corpo (*Frammenti anatomici*, ca. 1820) l'emblema di una modernità costretta a rivedere i propri principi di connessione e articolazione. Ormai è solo la marionetta (Kleist, *Sul teatro delle marionette*, 1810), in virtù delle proprie gambe meccaniche, a disegnare l'armonia perfetta un tempo ascrivita all'uomo vitruviano.

3. Nell'immaginario ottocentesco, le gambe occupano spesso un ruolo privilegiato come significanti sessuali. Le figure di soldati privi di un arto sono frequenti nella pittura storica del tempo (**Géricault**, *La guardia svizzera al Louvre*, 1819), ma fungono anche da pretesto per raccontare una castrazione simbolica, operata dal femminile (Honoré de **Balzac**, *Una passione nel deserto*, 1842-48). La *Storia di una gamba* (1877) di Igino Ugo **Tarchetti** è esemplare in questo senso, visto che la gamba perduta in guerra è custodita dal suo proprietario come una reliquia, e ne consuma la forza vitale come la donna amata, trascinandolo infine con sé nello spazio della morte. Lo stesso ruolo ambiguo è giocato dalle figure di marinai con una gamba artificiale, che sin da Daniel **Defoe** (*Saggio sui progetti*, 1697) sono ritenuti facili vittime di questa menomazione, da cui la loro immagine stereotipica nei

racconti d'avventura (ad esempio Long John Silver in Robert Louis **Stevenson**, *L'isola del tesoro*, 1883), ma anche il loro alto potenziale simbolico, come nel caso del Capitano Ahab in *Moby Dick* (1851) di Hermann **Melville**. L'assenza di una gamba può rinviare anche ad un difetto morale (vedi il ricattatore Silas Wegg in Charles **Dickens**, *Il nostro comune amico*, 1864-65), mentre le protesi diventano per Edgar Allan **Poe** (*L'uomo che era stato consumato*, ca. 1842) i segni tangibili della reificazione dell'uomo, ricostruibile pezzo per pezzo come il protagonista del suo racconto. Anche le gambe femminili si caricano di significati ambivalenti, soprattutto in un'epoca che segna lo sviluppo della danza classica, in cui le gambe sono contemporaneamente scoperte come oggetto erotico e sublimato dal movimento della danza (vedi la distinzione tra la danzatrice «pagana» e quella «cristiana» in Théophile **Gautier**, *Replica della «Silfide»*, 1838). Le gambe delle ballerine, proprio perché capaci di levarsi sulle punte, spiritualizzano la carne e divengono segno dell'Assoluto e della scrittura (Stéphane **Malarmé**, *Sinfonia letteraria*, 1865), rendendo la donna simile ad una statua (Charles **Baudelaire**, *Il pittore della vita moderna*, 1863). Ma la loro visibilità le trasforma ora in un vero e proprio feticcio erotico: **Disdéri** ritrae *Le gambe dell'Opéra* (1856) e crea dei collages di gambe e piedi di danzatrici, metonimie di un corpo femminile che si fa spettacolo, e in cui le gambe indicano l'accesso alle parti intime (**Asselineau**, *La gamba*, 1858), come nella più popolare danza del cancan che esplode come una moda a Parigi negli anni '60. I ritratti fotografici della celebre Contessa di Castiglione (anni 1860), che lei stessa vuole si limitino spesso alla rappresentazione delle sole gambe (Pierre-Louis **Pierson**, *Studio di gambe II*, 1861), documentano la straordinaria seduttività attribuita a questa parte del corpo, anticipando anche una consapevolezza del loro ruolo di feticcio (vedi le gambe di stoffa della ballerina in August **Villiers de L'Isle-Adam**, *L'Eva futura*, 1886) che diventerà esplicita nell'arte del Novecento (Pierre **Molinier**, *Le mie gambe*, 1966). A questo ruolo farà appello James **Joyce** nel personaggio di Gerty MacDowell (*Ulisse*, 1922; 13), la donna claudicante il cui movimento oscillatorio è anche simbolo di indecidibilità sessuale, secondo l'equazione già emersa in Guy de **Maupassant** (*Clochette*, 1886), o dell'instabilità di un intero sistema di riferimento.

4. Il Novecento raffigura spesso il senso di una rottura dell'equilibrio attraverso un'anomalia delle gambe. Gli effetti dirompenti della guerra o dei sistemi totalitari trovano un emblema nelle gambe amputate dei soldati (Siegfried **Sassoon**, *L'uomo con una gamba sola*, 1918; Pat **Barker**, *Rigenerazione*, 1991), oppure irrigidite nelle marce militari, se non addirittura meccanizzate (Stanley **Kubrick**, *Il dottor Stranamore*, 1964). L'assenza delle gambe può indicare la necessità di ricostruire i parametri dell'identità partendo proprio dalle anatomie corporee, come suggeriscono le figure surreali di donne private degli arti inferiori in Djuna **Barnes** (*Nightwood*, 1936) e nel cinema di **Greenaway** (*Lo zoo di Venere*, 1985; vedi anche Jennifer **Lynch**, *Boxing Helena*, 1993), o ancora i personaggi di Samuel **Beckett**, che pur ridotti ad un tronco (*L'innominabile*, 1953) o a perdere gradatamente una gamba alla volta, si ostinano a volersi muovere, magari in bicicletta (*Molloy*, 1951). La valenza mostruosa o morale dell'amputazione è mantenuta solo in contesti platealmente surreali, che ne segnalino il valore di citazione, tanto che persino la figura del bandito disneyano Gambadilegno (*Topolino*, 1928) porta oggi solo nel nome la sua menomazione. In quest'ottica, Angela **Carter** può co-

munque riassumere allegoricamente il patriarcato nella figura del poeta Zero, ossessionato dalla sua gamba artificiale (*La passione della nuova Eva*, 1977), mentre **Topor** riesce ad evocare tutto l'orrore del genere gotico nell'immagine di un antropofago che divora le sue stesse gambe (*Per conto suo*, 1967). Ne *Il morbo di Haggard* (1993) di Patrick **McGrath**, la gamba sofferente del protagonista assume infine i contorni di un personaggio a sé stante, somatizzando il morbo del ricordo e della passione.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*.

Asselineau, C., *La gamba* (*La jambe*, 1858); Balzac, H. de, *Una passione nel deserto* (*Une Passion dans le désert*) in *Scene della vita militare* (*Scènes de la vie militaire*, 1842-48); Barker, P., *Rigenerazione* (*Regeneration*, 1991); Barnes, D., *La foresta della notte* (*Nightwood*, 1936); Baudelaire, C., *Il pittore della vita moderna* (*Le Peintre de la Vie moderne*, 1863); Beckett, S., *L'innominabile* (*L'innomable*, 1953); Beckett, S., *Molloy* (1951); Boccaccio, G., *Genealogia degli dei gentili* (*Genealogia deorum gentilium*, 1365); Carter, A., *La passione della nuova Eva* (*The Passion of New Eve*, 1977); De Sedano, A., *I santi Cosma e Damiano*, pittura (1495); Defoe, D., *Saggio sui progetti* (*Essay Upon Projects*, 1697); Dickens, C., *Il nostro comune amico* (*Our Mutual Friend*, 1864-65); Diderot, D. - Alembert, J.B. le Rond d', *Enciclopedia, o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-65); Disdéri, E., *Le gambe dell'Opéra*, fotografia (*Les jambes de l'opéra*, 1856); Disney, W., *Topolino* (*Mickey Mouse*, 1928); Donne, J., *Anatomia del mondo* (*The Anatomy of the World*, 1611); Donne, J., *Commiato: divieto di dolersi* (*A Valediction: Forbidding Mourning*, 1633); Euripide, *Baccanti* (ca. 410-406 a.C.); Fragonard, J.-H., *L'altalena*, pittura (ca. 1766); Gautier, T., *Replica della «Silfide»* (*Reprise de la Sylphide*, 1838); Géricault, T., *Frammenti anatomici*, pittura (ca. 1820); Géricault, T., *La guardia svizzera al Louvre*, pittura (1819); Greenaway, P., *Lo zoo di Venere*, cinema (1985); Herbert, G., *Rifiuto* (*Deniall*, 1633); Hogarth, W., *Il progresso del libertino*, dipinti, incisioni (1735); Jarry, A., *I minuti di sabbia memoriale* (*Les minutes de sable mémorial*, 1894); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kleist, H. von, *Penthesilea* (*Penthesilea*, 1808); Kleist, H. von, *Sul teatro delle marionette* (*Über das Marionettentheater*, 1810); Kubrick, S., *Dottor Stranamore*, cinema (*Dr. Strangelove, or how I Learned to stop worrying and love the bomb*, 1964); Le Lieur, P., *Blasone della coscia* (*Blason de la Cuisse*, sec. XVI); Liceti, F., *De Monstris* (1643); Lynch, J., *Boxing Helena*, cinema (1993); Mallarmé, S., *Sinfonia letteraria* (*Symphonie Littéraire*, 1865); Malory, T., *La morte di Artù* (*La morte Darthur*, 1485, postumo); Marlowe, C., *La tragica storia del dottor Faust* (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1588 o 1592); Maupassant, G. de, *Clochette* (1886); McGrath, P., *Il morbo di Haggard* (*Dr Haggard's Disease*, 1993); Melville H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Molinier, P., *Le mie gambe*, fotografia (1966); Moore, H., *Calze blu* (*Bas Bleu*, 1786); Nietzsche, F., *Crepuscolo degli idoli, ovvero: come si filosofa con il martello* (*Götzen-Dämmerung, oder: Wie man mit dem Hammer philosophiert*, 1889); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Pierson, P.-L., *Studio di gambe II*, fotografia (1861); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis Historia*, 77 d.C.); Poe, E.A., *L'uomo interamente consumato* (*The Man that Was Used Up*, ca. 1842); Rowlandson, T., *Amputazione*, stampa (1785); Sagon, F., *Blasone del piede* (*Blason du pied*, sec. XVI); Sassoon, S., *L'uomo con una gamba sola* (*The One-legged Man*, 1918) in *The Old Huntsman and Other Poems* (1918); Shakespeare, W., *Riccardo II* (*Richard II*, 1595-96); Stevenson, R.L., *L'isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1883); Tarchetti, I.U., *Storia di una gamba* (1877); Topor, R., *Per conto suo* (*En suisse*) in *Quattro rose per Lucienne* (*Four Roses for Lucienne*, 1967); Villiers de L'Isle-Adam, A., *Eva futura* (*L'Eve future*, 1886).

■ ALTRE OPERE: Buñuel, L., *Tristana*, cinema (1970); Fossey, C., *La gamba* (*La jambe*, 1994).

■ BIBLIOGRAFIA: Allen, S., *Petit traité du noeud*, in Benoist, J.M., *Figures du baroque*, Paris 1983; Armstrong, T., *Modernism, Technology and the Body*, Cambridge 1998; Duiwel, K., *Das Bild von den «Knien des Herzens» bei Heinrich von Kleist*,

in *Euphorion* 68, 1974, pp. 185-97; Feher, M. (a c. di), *Fragments for a History of the Human Body*, vol. 3, New York 1989; Garber, M., *Out of Joint*, in Hillman, D. - Mazzio, C., *The Body in Parts*, London, 1997; Hollander, A., *Seeing Through Clothes*, Berkeley, 1973; Onians, R.B., *The Origins of European Thought*, Cambridge 1951.

■ VOCI AFFINI: Corpo; Danza; Forza fisica; Menomazione.

ALESSANDRA VIOLI

Gatto. 1. Dalla radice lat. *cattu-*, di etimologia incerta, sono derivati i termini delle principali lingue europee: it. *gatto*; fr. *chat*; sp. *gato*; ingl. *cat*; ted. *Katz*. Le prime attestazioni del maschile *cattus* col significato di gatto domestico risalgono al sec. IV. Nel mondo greco, per designare l'animale si usava la parola *ailouròs* («quello che agita la coda»); mentre i romani utilizzavano il termine *felis*, che indicava piccoli mammiferi carnivori, in specie i mustelidi.

2. Nel mondo greco sono pochi i testi letterari che includono rappresentazioni dei gatti. La testimonianza più antica viene dalle *Storie* (sec. V a.C.) di **Erodoto**, che riporta credenze e notizie sul gatto, considerato sacro dagli Egiziani. L'animale, identificato con la femminilità, è associato alla dea Bastet, raffigurata con la testa di gatta, simbolo di fertilità e di prosperità. Alla morte, il corpo imbalsamato dell'animale veniva seppellito nella necropoli di Bubastis, nel Delta orientale del Nilo (II, 66-67). Negli *Acarnesi* (425 a.C.) di **Aristofane** viene descritto il mercato di Atene dove venivano venduti i gatti e le loro pelli. Nel trattato *Iside e Osiride* (secc. I-II) di **Plutarco**, il gatto viene associato alla luna, che fa restringere o arrotondare i suoi occhi a seconda della fase crescente o decrescente. Lo scrittore menziona anche l'influsso del ciclo lunare sulle figlie della gatta. Nel mondo latino, il gatto viene considerato come un animale astuto e traditore, strettamente legato all'erotismo. Nel *Libro dei sogni* (sec. II) di **Artemidoro**, il gatto simboleggia l'adulterio perché ruba gli uccelli, che sono assimilabili alle donne (V, 3, 11). La metafora del gatto corruttore, poiché ladro di volatili, appare già nel *Rudens* di **Plauto** (secc. II-I a.C.) che la usa come insulto: Tracalio apostrofa Labrace come «felis virginalis», ladro di fanciulle. La sostituzione o il raffronto tra leonessa e gatta è motivo consueto e ricorrente: **Ovidio**, nelle *Metamorfosi* (3-8 d.C.), racconta di Diana che per sfuggire a Tifone, si tramuta in una gatta (V, 326-330).

3. Nel Medioevo, insieme all'incerta reputazione del gatto come animale utile nella caccia al topo, si osserva una radicata ostilità verso tutto ciò che esso rappresenta per antica tradizione. Il gatto continua ad essere connotato in senso negativo, come animale ingordo e ladro, simbolo della vanità e della lussuria. Attorno alla figura del gatto si cristallizza un coagulo di elementi anticristiani, che finiscono per farne una figura diabolica, idonea a rappresentare la strega, e nella versione maschile il demonio, spesso associata a movimenti ereticali (ad esempio **Alano di Lilla** nel *Contro gli eretici* [sec. XIII] conia per i Catari la falsa etimologia da *catus*). La fama di creatura selvaggia e indomabile, misteriosa e femminile, si consolida con l'andare dei tempi. Richart de **Fournival** nella *Risposta al Bestiario* (sec. XIII) associa il gatto alla menzogna: la dama deve diffidare di coloro i quali usano parole dolci ma menzognere, giacché essi sono come i gatti dal pelo morbido e dall'aria innocente che nascondono gli artigli. La furbizia è uno degli attributi del gatto Tibert, uno degli eroi del ciclo del *Roman de Renart* (secc. XII-XIII). A volte, esso compare come compagno della volpe o vittima delle sue trappole; altre volte, riesce a burlarsi di lei e a sfuggirle arrampicandosi sugli alberi.

La proverbialità della lotta col topo giunge sino ai versi di **Dante** («Tra male gatte era venuto 'l sorco», *Inferno*, XXII, 58). Nel *Decameron* (ca. 1349-53) di **Boccaccio**, il gatto è un animale domestico, abituato a circolare liberamente in casa. Una gatta sveglia la sua padrona facendo cadere degli utensili e scatenando equivoci a non finire fra il marito e l'amante della donna (IX, 6). Bruno dipinge in casa di Simone una battaglia tra gatti e topi che gli sembra la più bella cosa del mondo (VIII, 9), riprendendo così l'antico motivo umoristico della «katomyomachia» (sec. XII). Nel *Trecentonovelle* (ca. 1400) di **Sacchetti**, il gatto viene utilizzato come espediente comico con valenza oscena: una sposa vuole liberare il marito da una gatta che ha scambiato i suoi genitali per un topo (CXXX). Il gatto nel *Gargantua e Pantagruel* (1532-64) di **Rabelais** continua ad incarnare qualità negative. Pantagruel e Panurge vengono fatti prigionieri dai Gatti in pelliccia, che simboleggiano gli uomini di legge, ricchi e corrotti, che divorano i bambini: il loro arciduca Gripeminault viene descritto come grasso e di grande taglia, vizioso e crudele (V, 11-15).

4. Il gatto occupa un posto di rilievo nel mondo del soprannaturale fiabesco. Nella fiaba, il gatto è caratterizzato da virtù e poteri speciali, che lo avvicinano alla fata. Ne *Le piacevoli notti* (1550-53) di **Straparola**, la gatta «fatata» è lo strumento attraverso cui il padrone, il giovane Costantino, fa fortuna (XI, 1). Il motivo viene ripreso da **Basile** ne *Lo cunto de li cunti* (1634-36). Nella novella di Cagliuso (II, 4), la gatta subisce l'ingratitude del giovane napoletano che ha beneficiato dei suoi poteri. Nel *Don Chisciotte* (1605-15) di **Cervantes** è raccontata un'epica zuffa con un gatto inferocito uscito da un sacco (II, cap. XLVI). Lope de **Vega** ne *La Gattomachia* (1634) presenta una galleria picaresca di eroici gatti affamati, rappresentati uno per uno nelle loro svariate peculiarità. Su tutti emerge Marramaquiz, avventuriero solitario e amante deluso, che muore ucciso sui tetti per un'accidentale fucilata. Il motivo del gatto abile e parlante ritorna nella favola del *Gatto con gli stivali* (1697) di **Perrault**. La fiaba è arricchita di motivi meravigliosi: il gatto calzando gli stivali acquista qualità prettamente umane; ma nella scena finale delle metamorfosi dell'Orco, il gatto ritorna animale per mangiarsi l'Orco diventato topo. **Tieck** nel *Gatto con gli stivali* (1797) rielabora per il teatro la favola perraultiana, in chiave allegorico-satirica. La figura del gatto ne *Gli animali parlanti* (1802) di **Casti** viene legata agli altri felini maggiori della «corte lionina» (XII, 1-4), ma in generale risulta intercambiabile con la volpe (IX, 78-79). Egualmente associato alla volpe, ma come «naturale» antagonista, compare in una delle *Fiabe* dei **Grimm** (1812-22), che riprendono l'antico motivo del gatto scaltro e abile ad arrampicarsi che sfugge agli inseguitori (II, 15).

5. Il simbolismo del gatto si arricchisce di nuovi elementi a partire dall'Ottocento, epoca in cui compaiono associati alla sua figura i motivi del mistero e dell'enigma. Il tema dell'animale misterioso si spiega con le molteplici superstizioni connesse al gatto, che ha intuizioni e presagi, ha poteri magici, ed è pericoloso per la sua natura ferina. Il gatto è visto come un remoto visitatore di inquietante intelligenza che sfugge alle trappole dell'addomesticamento, rimanendo indecifrabile. Si possono ricordare le liriche *Il gatto* (XXXIV) e *I gatti* (LXVI) ne *I Fiori del Male* (1861) di **Baudelaire**, nelle quali l'animale viene associato alla sensualità e all'Erebo (il sonetto *Les chats* è stato assunto da Jakobson e Lévi-Strauss come testo di riferimento per la prima analisi di tipo strutturalista in lingua occidentale e ha offerto materia per un

vivace dibattito a partire dal 1962); la novella *Il gatto nero* (1894-95) di **Poe**, in cui il gatto murato denuncia l'assassino; il racconto *Il Gatto che andava per i fatti suoi*, contenuto nelle *Storie proprio così* (1902) di **Kipling**, che tratta il tema del mancato addomesticamento del gatto. Non manca tuttavia nell'Ottocento una letteratura che, prendendo spunti dalla tradizione favolistica, arricchisce di connotazioni parodistiche e fantastiche la figura del gatto, mettendo in luce gli aspetti più evidentemente magico-burleschi, anche in riferimento alla memoria infantile. Ricordiamo ad esempio le *Considerazioni filosofiche del gatto Murr* (1820-22) di **Hoffmann**, autobiografia buffonesca di un gatto colto che incarna i tipici tratti del filisteismo borghese; il trattatello filosofico-satirico *Sul gatto* (1845) di **Rajberti**; il romanzo *Pene d'amore di una gatta inglese* (1840) di **Balzac**, nel quale si dà voce a una Miss Beauty del Catshire che ripercorre la sua educazione puritana e i suoi amori, criticando causticamente i costumi inglesi; *Alice nel Paese delle meraviglie* (1865) di **Carroll**, in cui compare il gatto fatato dello Cheshire, che può rendersi invisibile a suo piacimento (VI-VIII). Si pensi ancora alla valenza emblematica, quasi proverbiale, che ha il Gatto ne *Le avventure di Pinocchio* (1883) di **Collodi**. Il Gatto è un personaggio sordido e vizioso, che rinvia esplicitamente alla figura popolare del compare-antagonista, in coppia con la Volpe. Segnato nel corpo (è cieco), è nondimeno agile e corpulento, dotato di uno straordinario appetito. Nel Novecento, il gatto continua ad essere ispiratore di numerosi testi, legati all'incubo notturno e all'enigma metafisico. Sono testi che si pongono sotto il segno dell'ambivalenza sentimentale e fantastica, dominati da ossessioni fosforiche e risvolti allegorici. Ne *Il castello* (1922) di **Kafka**, il gatto è associato ancora una volta alla donna, in questo caso alla maestra Gisa, che infligge con la zampa unghiuata dell'animale un «castigo» all'agrimensore K. (capp. XI-XII). Diventa un gioco ironico e surreale l'identificazione tra gatto e demonio ne *Il Maestro e Margherita* (1928-40) di **Bulgakov**. Qui, il gatto Behemoth, nero e grosso come un maiale, appare come un aiutante diabolico di Woland, il professore di magia nera. Dove meglio si può vedere come il gatto si leghi alle memorie dell'infanzia è nel *Libro dei gatti tuttofare* (1939) di **Eliot**, rassegna lirico-umoristica di gatti singolari e bizzarri. Il gatto come emblema dell'indecifrabile e del metafisico, di ambiti e demarcazioni appartenenti alla sfera del sogno, compare in alcune poesie di **Giovanni** (*I gatti bianchi*, 1903; *La siesta del micio*, 1903) e di **Borges** (*A un gatto*, 1972), e ancora nel racconto *Orientamento dei gatti* (1980) di **Cortázar**.

6. Il gatto ha ispirato composizioni a soggetto o variazioni burlesche sull'imitazione del miagolio sia nel campo della musica colta (Domenico **Scarlatti**, *Fuga del gatto*; Gioacchino **Rossini**, *Duetto buffo di due gatti*; Igor **Stravinskij**, *Il gufo e la gattina*) che in quello della canzone popolare (Domenico **Modugno**, *Lu musciu niri*; Gino **Paoli**, *C'era una volta una gatta*). In molti titoli di film il gatto si offre come antonomasia delle doti dei protagonisti umani, ad esempio *La gatta sul tetto che scotta*, di Richard **Brooks**, dall'omonima pièce di Tennessee **Williams** (del 1955); mentre i cartoons offrono abbondanti rivisitazioni della «katomyomachia», col gatto nella veste del perdente beffato, nei cartoni animati di **Hanna e Barbera** (*Tom e Jerry*) (nella variante della Warner Bros Gatto Silvestro è scornato dal canarino Tweety) e in quelli di Walt **Disney**, che già nei fumetti aveva scelto il gattaccio-pirata Gambadilegno come *villain* da contrapporre all'eroe Topolino.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Romanzo di Renart la volpe* (*Roman de Renart*, secc. XII-XIII).

Alano di Lilla, *Contro gli eretici* (sec. XIII); Aristofane, *Acarnesi* (425 a.C.); Artemidoro, *Il libro dei sogni* (sec. II); Balzac, H. de, *Pene d'amore di una gatta inglese* (*Peines de cœur d'une chatte anglaise*, 1840); Basile, G., *Lo cunto de li cunti* (1634-36); Baudelaire, C., *I gatti* (*Les chats*), ne *I Fiori del Male* (*Les Fleurs du Mal*, 1861); Baudelaire, C., *Il gatto* (*Le chat*), ne *I Fiori del Male* (*Les Fleurs du Mal*, 1861); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Borges, J. L., *A un gatto* (*A un gato*), in *L'oro delle tigri* (*El oro de los tigres*, 1972); Brooks, R., *La gatta sul tetto che scotta*, cinema (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958); Bulgakov, M.A., *Il Maestro e Margherita* (*Master i Margarita*, 1928-40); Carroll, L., *Alice nel Paese delle Meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865); Casti, G., *Gli animali parlanti* (1802); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Manica* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Cortázar, J., *Orientamento dei gatti* (*Orientación de los gatos*), in *Tanto amore per Glenda* (*Queremos tanto a Glenda*, 1980); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Eliot, T. S., *Il libro dei gatti tuttofare* (*Old Possum's Book of Practical Cats*, 1939); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Fournival, R. de., *Il Bestiario d'amore e la Risposta al Bestiario* (*Li Bestiaires d'amours et Li response du bestiaire*, sec. XII); Govoni, C., *I gatti bianchi* (1903); Govoni, C., *La siesta del micio* (1903); Grimm, J. e W., *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Hoffmann, E.T.A., *Considerazioni filosofiche del gatto Murr* (*Lebensansichten des Kater Murr*, 1820-22); Kafka, F., *Il Castello* (*Das Schloss*, 1922); Kipling, R., *Il gatto che andava per i fatti suoi* (*The Cat that Walked by Himself*), in *Storie proprio così* (*Just So Stories*, 1902); Modugno, D., *Lu misciu niri*, musica (1950); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Paoli, G., *C'era una volta una gatta*, musica (1960); Perrault, C., *Il gatto con gli stivali* (*Le chat botté*), in *I racconti di mia madre l'Oca* (*Contes de ma mère l'oye*, 1697); Plauto, *Rudens* (secc. I-II); Plutarco, *Iside e Osiride* (secc. I-II); Poe, E.A., *Il gatto nero* (*The Black Cat*, 1894-95); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Rajberti, G., *Sul gatto. Cenni fisiologici e morali* (1845); Rossini, G., *Duetto buffo di due gatti*, musica (1825); Sacchetti, F., *Il Trecentonovelle* (ca. 1400); Scarlatti, D., *Fuga del gatto* (1738); Straparola, G.F., *Le piacevoli notti* (1550-53); Stravinskij, I., *Il gufo e la gattina*, musica (*The Owl and the Pussy-cat*, 1967); Tieck, L., *Il Gatto con gli stivali* (*Der Gestiefelte Kater*, 1797); Vega, Lope de, *La Gatotomachia* (*La Gatomaquia*, 1634); Williams, T., *La gatta sul tetto che scotta* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955).

■ ALTRE OPERE: Apollinaire, G., *Il Bestiario* (*Le Bestiaire, ou Cortège d'Orphée*, 1911); Aristotele, *Storia degli animali* (sec. IV a.C.); Balestrieri, D., *Lagrima in morte di un gatto* (1741); Burroughs, W., *Il gatto in noi* (*The Cat Inside*, 1986); Champfleury, I. *Gatti* (*Les Chats*, 1869); Colette, S.G., *La gatta* (*La chatte*, 1933); Diderot, D., *I gioielli indiscreti* (*Les bijoux indiscrets*, 1747); Diodoro Siculo, *Biblioteca storica* (sec. I a.C.); Eliano, C., *Sulla natura degli animali* (secc. II-III); Gautier, T., *Serraglio privato* (*Ménagerie intime*, 1868); Lagorio, G., *Tosca dei gatti* (1983); Le Fanu, J.S., *Il gatto bianco di Brumgunniol* (*The White Cat of Brumgunniol*, 1870); Moncrief, F.-A.P. de, *I Gatti* (*Les Chats*, 1727); Morante, E., *Canto per il gatto Alvaro* (1947), in *Alibi* (1958); Neruda, P., *Ode al gatto* (*Oda al gato*, 1959); Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia* (77); Savarese, N., *Gatteria* (1925-36); Sepulveda, L., *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare* (*Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*, 1996).

■ BIBLIOGRAFIA: Bobis, L., *Elogio del gatto*, Roma 2000; Cattabiani, A., *Bestiario segreto*, Milano 1995, pp. 199-212; Darnton, R., *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese* (1984), Milano 1988, pp. 99-131; Delort, R., *L'uomo e gli animali dall'età della pietra a oggi* (1984), Roma-Bari 1987, pp. 351-380; Filippini, E., *La verità del gatto*, Torino 1990; Fumagalli, G., *Popolarità dei gatti*, in «L'Illustrazione italiana», I sem., n. 17, 1890, pp. 25-28; Leppmann, F., *Kater Murr und Seine Sippe*, München 1908; Jakobson, R.-Lévi-Strauss, C., «*Les chats*» de Charles Baudelaire, in «L'Homme», gen.-apr. 1962, pp. 43-59; Maspero, F.-Granata, A., *Bestiario medievale*, Casale Monferrato 1999, pp. 195-207; Sacquin, M.,

Chats de bibliothèque, Paris 1995; Santi, F., *Cani e gatti, grandi battaglie. Origini storiche di un conflitto ancora aperto*, in «Micrologus», VIII, n. 1, 2000, pp. 31-40; Schmitt, J.-Cl., *La parola addomesticata. San Domenico, il gatto e le donne di Fanjeaux*, in «Quaderni storici», XIV, n. 41, fasc. II, 1979, pp. 416-439; Thomas, K., *L'uomo e la natura* (1983), Torino 1994, pp. 129-131.

■ VOCI AFFINI: Animali; Astuzia; Diavolo; Topo, ratto.

CRISTIANO SPILA

Gaucha. 1. La parola *gaucha* è d'origine incerta ed ha avuto diverse trasformazioni semantiche nel corso del tempo. La prima menzione documentaria risale al 1771 e possedeva delle connotazioni negative: era sinonimo di vagabondo e ladro di bestiame. Questo produsse un movimento di riabilitazione della parola stessa negli ambienti patriottici e gli scrittori dell'Ottocento, dopo la guerra d'Indipendenza argentina, la utilizzarono con quest'intento. A tutt'oggi la sua etimologia, che ha appassionato numerosi studiosi, non è chiara e non ha trovato una spiegazione pienamente soddisfacente. La più accettabile è quella che fa derivare il termine *gaucha* da *guacho*, forma ispanica proveniente dal *quíchua* «*wácha*» (*nájca*), «*huérano*».

2. La figura del gaucha, cavaliere delle sterminate pianure rioplatensi, abituato ad una vita semiselvaggia, al lavoro con le mandrie, isolato dal mondo e dalla civiltà, nasce nella seconda metà del sec. XVIII. Quest'equivalente del cow-boy del nord America è anche il protagonista della cosiddetta «letteratura gauchesca» (genere poetico dalle origini orali e popolari che deriva dalla poesia rustica e primitiva dei *payadores*, cantastorie girovaghi, del tipo degli antichi giullari, che usavano il verso ottosillabico, il *romance*, il lessico gauchesco), genere letterario tipicamente rioplatense, che prende come tema proprio la vita del gaucha.

La sua prima manifestazione letteraria si trova in un *sainete* anonimo intitolato *La battaglia di Maypú* (1818), ma la poesia gauchesca coprirebbe un'epoca che va dalla fine del sec. XVIII ad oltre la metà del sec. XIX, per poi diventare letteratura sul gaucha o sul mito gaucha, dato che l'esemplare sociale del gaucha scompare con la trasformazione agricola dei territori del Rio de la Plata. Dopo i cantori anonimi del sec. XVIII, il primo a dare dignità letteraria alla figura del gaucha fu l'uruguayano B. **Hidalgo** (1788-1822), autore di dialoghi tra gauchos, *Cielitos* (1812-21) e dei *Dialoghi patriottici* (1820-22). In un tono amaramente comico è rilevata la condizione di marginalità in cui vive il gaucha, ma soprattutto le speranze deluse in una patria che le guerre dell'indipendenza avevano fatto intuire diversa.

Gli fece seguito l'argentino H. **Ascasubi** (1807-75), che nel suo *Paulino Lucero* (1853), celebra il gaucha soldato al servizio di un *caudillo* e della buona causa, contro la tirannia di Rosas; mentre nel lungo poema epico sulle avventure del «*payador*» Santos Vega (1872), associa alla figura del gaucha un forte messaggio sociale rendendolo un'arma politica vitale. Il gaucha diventa un personaggio mitico e la sua fama si diffonde nella pampa, si trasforma in una trasfigurazione leggendaria e poetica per tutti gli abitanti del Rio de la Plata con il poema *Fausto* (1866) di E. **Del Campo** (1835-80) e *I tre gauchos orientali* (1872), ovvero dell'Uruguay, di A.D. **Lussich** (1848-1928).

3. La più importante opera della letteratura gauchesca, il *Martín Fierro* (1872-79) di J. **Hernández** (1834-86), celebra, invece, un gaucha in decadenza, che si trasforma, spinto dai cambiamenti sociali, in sedentario e agricoltore o si trasferisce nella periferia della grande città, dove conduce una vita ambigua. Perseguitato senza ragione

dalle autorità, inviato per forza a difendere la frontiera contro gli indios, Martín Fierro è perfino derubato dai suoi superiori, che intascano la paga dei soldati. Per evitare altri soprusi fugge, diventando così un disertore. In questo poema il gauchito è presentato con le prime qualità letterarie negative: rissoso, bevitore, senza sentimento di patria, perfino disertore. Reticolati e ferrovie attraversano la pampa; gli uni e le altre rendono impossibile il pascolo nomade; obbligano a mettere radici. Il gauchito è un insieme di buono e di cattivo in una società che non lo capisce e che è la causa delle sue disgrazie e della sua scomparsa. Della sua condizione di uomo libero, coraggioso, generoso, poeta, non gli è rimasta che la possibilità della poesia. Nasce così la figura del gauchito ideale, mitico, pieno di belle doti, audace e valoroso. Con il *Santos Vega* (1885) di R. **Obligado** (1851-1920) la parabola della spoliazione si conclude: la facoltà di cantare non sarà più il privilegio del gauchito, diventerà, anzi, il terreno della sua sconfitta. In questo poema il gauchito che torna ad avere le caratteristiche positive del cantore, simbolo e leggenda al tempo stesso, è sconfitto dal forestiero Juan Sin Ropa che lo supera nella sfida poetica. Il poema si chiude con la morte del protagonista che si confronta con il diavolo e perde; si assiste, dunque, alla prima avvisaglia della sparizione sociale e poetica del gauchito. Solo l'elemento tematico sopravvive come materia di un mito, e all'interno di un'altra forma letteraria, il romanzo, che ne fornirà, per lo più, un'immagine stilizzata.

4. Il primo romanzo in cui compare la figura del gauchito è *Facundo* (1845) di D.F. **Sarmiento** (1811-88), pietra miliare, serbatoio da cui attingerà la narrativa posteriore, in cui sono presenti dettagliate descrizioni di vari tipi di gauchito come il gauchito cattivo e il cantore. E. **Gutiérrez** (1853-90) trasferisce in prosa, producendo una tematica gauchesca prevalente, il motivo della vita dei gauchiti fino allora trattato quasi solo in poesia – esasperandone gli aspetti violenti, da letteratura nera, in un serie di romanzi tra cui il più famoso è *Juan Moreira* (1874-84), storia di un gauchito trascinato alla rovina dall'arbitrarietà delle autorità rurali.

Un gauchito vinto nella sua lotta contro i cambiamenti sociali è presente in *I gauchos a piedi* (1938) di C.A. **Leumann** (1888). Non è più un gauchito orgoglioso e romantico, ma l'essere umano alla fine del cammino della sua esistenza. È spogliato di quello che lo identificava con lo spirito d'avventura e che lo aiutava nei suoi peregrinaggi nomadi: è l'uomo senza il suo cavallo.

Questo processo raggiunge il suo punto culminante con i romanzi di R. **Güiraldes** (1886-1927), *Don Segundo Sombra* (1926), e A.M. **Ballesteros**, *Gaucha terra* (1948). In Güiraldes il gauchito è una figura ideale, parte di una lunga tradizione letteraria che si eleva sul piano del mito. Abbandonare il modo di vita gauchito è, dopo tutto, abbandonare parte della propria esistenza, un simbolo di una cultura che, sradicata, non può confondersi con il progresso. Don Segundo è un idolo della sua patria, il simbolo di un'epoca passata da tempo, ma non ancora del tutto dimenticata.

In *Gaucha terra*, il gauchito è una figura debole, quasi inconsistente, fatto di polvere di terra. Quello che crea il bambino protagonista del romanzo non è solo un compagno di gioco, ma la figura idealizzata del gauchito, una presentazione artistica di un'astrazione altamente idealizzata. Il risultato finale della sua creazione infantile è una concrezione della sua idea di quello che deve essere un gauchito. Gaucha terra possiede molte qualità peculiari, risultanti dall'essere fatto con la terra: non può bere né esporsi ai liquidi poiché gli sarebbe fatale; non ha bi-

sogno di mangiare e non ha mai bisogno di gridare. Se soffre deve resistere stoicamente. Come in *Don Segundo Sombra*, quello che importa realmente è il movimento, a tal punto che l'arrivo in un luogo è solo un pretesto per dirigersi verso un altro. Come il grande vecchio gauchito anche Gaucha terra ha bisogno di viaggiare e trovare cose verso le quali possa sentire affinità. Alla fine viene sorpreso dalla pioggia e si disfa in polvere. Simbolicamente è la pioggia, una forza esterna che causa la perdita della sua identità, la distruzione del gauchito. Questa forza, benefica come la pioggia, ma distruttrice, è chiamata progresso.

5. Dal romanzo la figura letteraria del gauchito passa al teatro (ma riflessi del mondo gauchesco furono presenti in opere teatrali anonime del sec. XVIII), anzi di fatto fonda il teatro nazionale argentino: lo stesso **Gutiérrez** estrae una pantomima dal suo romanzo e la fa rappresentare, nel 1884, in un circo nordamericano. Fu un clamoroso trionfo popolare, la celebrazione ufficiale della primitiva anima della nazione argentina, dei suoi costumi e del suo ambiente. Quello del gauchito, in ogni caso, fu un filone tematico di lunga durata: utilizzato da scrittori che inserirono, fino ai primi anni del Novecento, storie di gauchito nel loro repertorio teatrale. I temi di queste opere variano dalla descrizione del gauchito come vittima della società, agli sforzi per combatterla, per arrivare a trattare molti dei problemi che lo affliggono. Il più grande drammaturgo gauchesco è F. **Sánchez** (1875-1910) che, in *Mio figlio il dottore* (1903), tratta del conflitto tra due generazioni di gauchito. In *La straniera* (1904) ammonisce invece il gauchito ad unirsi all'immigrato se vuole sopravvivere nel contesto della nuova linea economica della campagna.

In campo iconografico il gauchito è fortemente presente nelle opere di J.L. **Pallièrre** (1823-87), che ha dipinto una lunga serie di quadri sull'epopea e la vita del gauchito; tra questi: *Il gauchito tranquillo* (1857); *Interno di pulperia*. Buenos Aires (1858) che ritrae un luogo tipico della vita gauchesca, la *pulperia*, un misto tra negozio, taverna, magazzino e casa da gioco; *Non te ne andare luce appena nata* (1858), olio dove è presente un gauchito in atteggiamento tenero con la sua donna. La figura del gauchito è molto presente anche nell'opera del pittore E.E. **Vidal** (1791-1861) del quale si possono ammirare *Estancia de San Pedro* (1818) e *Gauchos de Montevideo* (1818).

Numerose le realizzazioni cinematografiche sulla figura del gauchito, tra le quali ricordiamo soltanto il film di D. **Risi** *Il Gauchito* (1964) con V. Gassman, A. Nazari e N. Manfredi.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *La acción de Maypú*. Sainete gauchesco (1818).

Ascasubi, H., *Paulino Lucero* (1853); Ascasubi, H., *Santos Vega* (1872); Ballesteros, A.M., *Gaucha terra* (1948); Del Campo, E., *Fausto* (1866); Gutiérrez, E., *Juan Moreira* (1874-84); Güiraldes, R., *Don Segundo Sombra* (1926); Hernández, J., *Martín Fierro* (1872-79); Hidalgo, B., *Cielitos* (1812-21); Hidalgo, B., *Dialoghi patriottici* (*Diálogos patrióticos*, 1820-22); Leumann, C. A., *I gauchos a piedi* (*Los gauchos a pie*, 1938); Lussich, A. D., *I tre gauchiti orientali* (*Los tres gauchos orientales*, 1872); Obligado, R., *Santos Vega*, in *Poesie* (*Poesías*, 1885); Pallièrre, J. L., *Il gauchito tranquillo*, pittura (*Gaucha descansando*, 1857); Pallièrre, J. L., *Interno di pulperia*. Buenos Aires, pittura (*Interior de pulperia*. Buenos Aires, 1858); Pallièrre, J. L., *Non te ne andare luce appena nata*, pittura (*No te vayas luz nacida*, 1858); Risi, D., *Il Gauchito*, cinema (1964); Sánchez, F., *La straniera* (*La gringa*, 1904); Sánchez, F., *Mio figlio il dottore* (*M'hijo el doctor*, 1903); Sarmiento, D.F., *Facundo*, o *civiltà e barbarie* (*Facundo, o civilización y barbarie*, 1845); Vidal, E.E., *Gauchos di Montevideo* (*Gauchos de Montevideo*, 1818); Vidal, E.E., *Stanza di San Pietro*, pittura (*Estancia de San Pedro*, 1818).

■ ALTRE OPERE: Cervantes M., A., *Caramurú* (1848); de Vedia, J. J., *Avventure di un centauro dell'America meridionale* (*Aventuras de un centauro de la América Meridional*, 1868); Echeverría, E., *La prigioniera* (*La cautiva*, 1837); Estrada, S., *La casa nella pampa* (*El hogar en la pampa*, 1866).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1977; Becco, H.J., *Antología de la poesía gauchesca*, Madrid, Aguilar, 1972; Castells Capurro, E., *Gauchos orientales*, Montevideo, Mosca HNOS, 1978; Coni, E.A., *El gaucho. Argentina-Brasil-Uruguay*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1969; Del Carril, B., *El gaucho a través de la iconografía*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1978; Del Corro, G.P., *Facundo y Fierro. La proscripción de los héroes*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1977; Garganigo, J.F., *El perfil del gaucho en algunas novelas de Argentina y Uruguay*, Montevideo, Editorial Síntesis, 1966; H.J., Dellepiane Calcena, C., *El Gaucho. Documentación-Iconografía*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1978; Leumann, C.A., *La literatura gauchesca y la poesía gaucha*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1953; Morínigo, M., *Diccionario de Americanismos*, Buenos Aires, Muchnik Editores, 1966; Wallis Nichols, M., *El Gaucho*, Durham, Duke University Press, 1942.

■ VOCI AFFINI: Avventura; Cavallo; Colonia, colonizzazione; Cowboy; Patria; Picaro.

MAURO MACCARIO

Gelosia. 1. Il termine *gelosia* ha la sua lontana origine nel gr. *zêlos*, il quale significa sia «amore, trasporto ardente», sia «emulazione, rivalità»; da qui deriva il provenzale *gelos*, *gilos*, che diviene il fr. *jalousie*. Dal fr. deriva il termine it. (anticamente, *zelosia*), l'ing. *jealousy*, lo sp. *celos*. Il latino utilizzava radici diverse, mantenendo la stessa connotazione di rivalità in *aemulatio*, *invidia*; per la gelosia amorosa, abbiamo anche *sollicitudo*, *suspicio*. In ted., *Eifersucht* o (nel senso di rivalità) *Neid*.

La più comune nozione del termine è quella connessa alla passione amorosa: la gelosia è lo stato di ansietà indotto dal timore che la persona amata sia sottratta da un rivale; in senso più generale (e etimologico), tuttavia, la gelosia può designare il sentimento di invidia e rivalità suscitato dal vedersi posposti ad altri nell'affetto o nella stima di qualcuno, o il risentimento che si prova nel vedere altri godere di vantaggi (onori, successi o beni materiali) che si desidererebbero per sé. In ogni caso, nella configurazione della gelosia sembra necessaria la presenza di tre elementi: un soggetto desiderante, un oggetto desiderato (o posseduto), uno o più rivali (sia pure soltanto ipotetici) che possiedono l'oggetto o minacciano di sottrarlo al soggetto.

All'interno di questo schema generalissimo, il concetto di gelosia storicamente è stato adattato a descrivere fenomeni e aspetti di vario genere, anche ben lontani dall'esperienza amorosa. Per esempio, nel linguaggio biblico, il termine può designare il sentimento provato da Jahvè nei confronti della sospetta o palese infedeltà di un suo protetto: in *Esodo*, 20 (fine sec. IV a.C.) illustrando il primo comandamento delle Tavole a Mosé, Jahvè si definisce «il Dio geloso», cioè che non tollera che i propri fedeli adorino altri dei o idoli.

2. L'associazione di gelosia, passione e letteratura è uno dei modelli più solidi e fecondi nella letteratura occidentale. In *L'amore e l'Occidente* (1939 e 1956) Denis De Rougemont cerca di tracciare la fisionomia e la storia della mistica occidentale dell'amore-passione, apparsa con l'amore cortese, compiutamente simbolizzata nel mito di Tristano e Isotta e poi sopravvissuta sino a noi attraverso continue metamorfosi e «profanamenti». Nel suggestivo quadro tracciato da De Rougemont, la passione nasce e cresce sempre a partire da un «ostacolo», un'impossibilità; il rovesciamento di prospettiva operato da De Rougemont consente di leggere la passione come

originata e nutrita da quella stessa impossibilità contro la quale essa lotta per affermarsi. Alla rimozione dell'ostacolo la passione non può che cessare, privata del necessario stimolo e nutrimento. In questo senso, la gelosia appare come un'ovvia alleata della passione: il terrore della perdita dell'oggetto amato, o la sua appartenenza a un altro individuo appare come un fortissimo, o, come ci spiega tra gli altri anche Marcel Proust, l'unico stimolo capace di nutrire, sostenere e rivitalizzare la passione. Due decenni più tardi, René Girard affinerà questo versante dell'analisi di De Rougemont con l'aiuto di Freud e l'individuazione del modello del «desiderio triangolare». In *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961) Girard individua l'origine del desiderio proprio nell'appartenenza dell'oggetto desiderato a qualcun altro, un altro che Girard denomina «mediatore», e nei confronti del quale il protagonista nutre un più o meno inconscio desiderio di identificazione. L'individuo desiderante è inconsciamente convinto che il possesso dell'oggetto lo renderà simile al mediatore, lo farà anzi *diventare lui*. Nel caso della passione, dunque, il sentimento autentico viene ad essere appunto la gelosia, di cui l'amore è una semplice conseguenza o – come sostiene Girard – un alibi finalizzato a celare la vera natura del desiderio. In una prospettiva più ampia, la tesi di Girard ha il merito di ricondurre a uno stesso meccanismo psicologico le due varianti etimologiche della gelosia, ossia tanto l'ossessione amorosa quanto la rivalità fra pari, svincolando la prima dalla dipendenza rispetto al sentimento amoroso: in entrambi i casi, infatti, il meccanismo dominante è appunto quello della rivalità tra due individui, mentre la natura dell'oggetto conteso (tanto l'amore di un terzo individuo, quanto il possesso di un oggetto o il raggiungimento di uno status ecc.) sarebbe puramente secondaria e derivata.

3. Consideriamo per prima la rivalità tra pari, il caso, secondo Girard, più «generale». L'epica classica e quella medievale conoscono bene la variante non amorosa della gelosia, ossia la rivalità tra pari per il potere o la gloria: l'ira di Achille, che insieme all'*Iliade* (sec. VIII a.C.) inaugura anche la storia della letteratura occidentale, scaturisce proprio dal sopruso di Agamennone, che gli ha sottratto la sua schiava preferita. Si tratta di un atto che Achille interpreta come una macchia indelebile sul suo onore. Tra le gelosie degli eroi dell'antica Grecia, andrà ricordata almeno quella che causa la follia di Aiace, come ci racconta Sofocle nella tragedia che prende il nome dell'eroe (ca. 450 a.C.). Le armi del defunto Achille sono state attribuite a Odisseo, e Aiace impazzisce per la gelosia dell'onore che ritiene gli spetti, e fa strage di montoni e capre, convinto che si tratti dei propri compagni d'arme. Spesso è invece la rivalità per ottenere il favore dei potenti a causare intrighi, tradimenti, sventure e sovente la morte dell'eroe. La gelosia per il favore accordato da re Carlo a Roland istiga Gano all'infame macchinazione che causerà la morte dell'eroe (*La Canzone di Orlando*, ca. 1100); di rivalità e gelosie si nutre la vita della corte che circonda Sigfrido e Crimilde nel *Cantare dei Nibelunghi* (ca. 1200); vittime della gelosia dei baroni di corte sono anche Tristano e Isotta nei vari cantari medievali che ci raccontano la loro storia: ed è appunto interessante notare – ci torneremo nei paragrafi seguenti trattando degli effetti della concezione dell'amore cortese – che i baroni ricoprono effettivamente il ruolo dei malvagi nemici degli eroi, nonostante il loro comportamento sia sostanzialmente dettato da lealtà nei confronti di re Marco e fedeltà ai valori costituiti.

La gelosia diventa tanto più pericolosa quanto più sono stretti i legami tra i rivali: la rivalità tra fratelli, in parti-

colare, è un archetipo fondamentale nell'immaginario occidentale. La *Bibbia* pone un atto causato dalla gelosia fraterna al centro dei racconti sulla fondazione del mondo: Caino, geloso della predilezione dimostrata da Jahvè nei confronti di suo fratello Abele, lo uccide, e viene punito con l'esilio della sua stirpe e il marchio della maledizione sulla fronte. Sempre nella *Bibbia*, un altro fratello troppo ben voluto e perciò oggetto di malevola gelosia è Giuseppe, di cui ci raccontano le vicende gli ultimi libri della *Genesi* (fine sec. IV a.C.) il giovinetto è il preferito del padre Giacobbe e i suoi fratelli maggiori si liberano di lui vendendolo come schiavo a una carovana diretta in Egitto. La vicenda ha stimolato più volte l'immaginazione di scrittori occidentali, dando vita a diverse opere, tra le quali ricordiamo il dramma sacro *Giuseppe riconosciuto* (1733) di Pietro **Metastasio**, la pantomima *Leggenda di Giuseppe* (1914) di Richard **Strauss** e il terzo volume della tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli* (1933) di Thomas **Mann**, intitolato *Il giovane Giuseppe* (1934). Una versione contaminata di elementi fiabeschi e del folklore medievale è quella islamica tramandata dai poemi persiani di **Firdusi** e **Giami**, entrambi intitolati *Yusuf e Zalikha* (rispettivamente secc. XI e XV).

Non va peraltro dimenticato che lo stesso padre di Giuseppe, Giacobbe, aveva sofferto e trionfato nella rivalità con il fratello maggiore Esaù, cui aveva prima sottratto la primogenitura e poi la benedizione del padre Isacco (*Genesi* 25 e 27): la vicenda biblica dei due fratelli rivali sarà riadattata al contesto politico e culturale brasiliano del XIX secolo da Joaquim Maria **Machado de Assis** in *Esaù e Giacobbe* (1904); nella tetralogia manniana, viene raccontata nel primo volume, dedicato alle *Storie di Giacobbe* (1933).

Sul versante classico, basterà forse menzionare Eteocle e Polinice, i due figli maschi nati dal matrimonio maledetto di Edipo e Giocasta. Da sempre nemici, essi finiranno per uccidersi a vicenda dinanzi alle mura di Tebe – come ci racconta **Eschilo** nei *Sette contro Tebe* (467 a.C.), e come ripeteranno molti autori occidentali, tra i quali vanno ricordati almeno **Stazio** nella *Tebaide* (90 d.C.), Jean **Racine** nella tragedia *La Tebaide o I fratelli nemici* (1664) e Vittorio **Alfieri** nella tragedia *Polinice* (1783). Inoltre, la mitologia greca conosce un particolare tipo di gelosia, denominata *phthonos*: è la gelosia provata dagli dei nei confronti di quegli umani che abbiano ottenuto particolari successi e fortune, e che, per questa ragione, verranno puniti con terribili disgrazie.

Un motivo classico è quello della rivalità tra due fratelli innamorati della stessa donna che, per esempio, è al centro dei complessi intrighi che animano la commedia di Giambattista **Della Porta** *I due fratelli rivali* (ca. 1600). Alla stessa situazione si ispireranno Jean de **Rotrou** in *Celia o il vicerè di Napoli* (1646), Guillén de **Castro** nei *Fratelli nemici* (1625) e F. **Tristan l'Hermite** nel *Parassita* (1653). Lo stesso motivo viene ulteriormente complicato nel *Mithridate* (1673) di Racine, in cui Monima è amata non solo dai due figli di Mithridate ma anche dallo stesso re. La tragedia di Racine ispirò numerosi melodrammi, fra i quali si devono ricordare quelli di **Scarlatti** e **Mozart**. Infine, per una donna (ma è solo l'ultima goccia nel vaso di un antico odio) si uccidono l'un l'altro i fratelli protagonisti della *Fidanzata di Messina* (1803) di Friedrich **Schiller**.

Tra gli autori moderni, una tragica rivalità tra fratelli è messa in scena dal dramma *Lungo viaggio di un giorno verso la notte* (1941) di Eugene **O'Neill**, nella quale il drammaturgo americano rielabora la propria esperienza familiare: il nucleo drammatico è costituito proprio dal rapporto tra i due fratelli, dei quali il maggiore, Jamie, è

morbosamente geloso di Edmund (proiezione autobiografica di O'Neill), e al termine di una sofferta confessione cercherà di ucciderlo. Con l'aiuto di Freud, O'Neill ha indagato più volte nella sua opera il complesso nodo delle relazioni familiari. Un'altra gelosia familiare dalle tragiche conseguenze, che si stendeva però sull'asse verticale dei rapporti di parentela, è quella che in *Il lutto si addice a Elettra* (1931) oppone Lavinia a sua madre Cristine per l'amore del capitano Brant. La gelosia innesca così una lunga serie di eventi che causeranno la distruzione del nucleo familiare e la morte di quasi tutti i suoi membri. In questo caso la gelosia amorosa e quella familiare si intrecciano a complicazioni edipiche come accade, per esempio, nella rivalità tra Arpagone e suo figlio Cleante per la giovane Marianna, ne *L'avar* (1668) di **Molière**, o in quella per la bella Grusenka tra Dmitrij Karamazov e suo padre Fëdor, nei *Fratelli Karamazov* (1879-81) di **Dostoevskij**, o ancora nella lotta tra Ludvig Schön e suo figlio Alwa per il possesso di Lulu, nello *Spirito della terra* (1895) di Frank **Wedekind**. Di edipico si colora anche la gelosia di Vana nei confronti di sua sorella maggiore (ma investita di un ruolo spiccatamente materno), nel *Forse che sì, forse che no* (1910) di Gabriele **D'Annunzio**: dopo aver invano tentato di sedurre l'amante della sorella maggiore, a Vana non resterà che il suicidio come estremo tentativo di salvare la propria dignità e punire la rivale. Nella narrativa degli ultimi decenni, andrà menzionata anche la gelosia che oppone le due sorelle protagoniste de *L'immortalità* (1990) di Milan **Kundera**: la contesa per il marito della sorella maggiore, Agnes, è solo l'ultimo episodio del sentimento di profonda rivalità provato da sempre dalla minore, Laura, nei suoi confronti.

Inoltre, nei triangoli novecenteschi (e postfreudiani) che coinvolgono due membri di una stessa famiglia, la gelosia può funzionare in direzione inversa e assumere così connotazioni incestuose. Sempre sull'asse orizzontale dei rapporti familiari, la gelosia di una sorella per un fratello è il motore scatenante del fratricidio che scioglie la trama del romanzo *I ragazzi terribili* (1929) di Jean **Cocteau**: Elisabeth non può tollerare che suo fratello Paul abbandoni la prigione dorata dei sogni infantili con lei condivisi per amore di un'altra donna, e in un attacco di folle gelosia lo uccide; il suicidio è invece la soluzione scelta da Quentin, geloso della sorella che sta per sposarsi, in *L'urlo e la furia* (1929) di William **Faulkner**.

4. La variante erotico-passionale della gelosia è senz'altro un tema centrale nell'immaginario occidentale. È infatti presente sin dai miti delle origini, come elemento drammatico che dà origine a discordie e mutamenti nell'ordine universale. Per esempio la ritroviamo nei miti dell'antico Egitto riguardanti la dea Iside – così come ce li ha raccontati **Plutarco** alcuni secoli più tardi. Osiride, fratello e sposo di Iside, poiché l'unione legittima è lungamente rimasta sterile, si unisce alla moglie di Seth, suo fratello, la quale concepisce da lui un figlio. A questo punto la gelosia fa il suo ingresso nella vicenda: Seth travolto da una furiosa gelosia uccide Osiride e ne dissemina le membra per l'universo; mentre Iside dimostra la sua superiore saggezza e bontà nel non cedere, e intraprende la lunga ricerca delle parti del corpo del suo sposo, al termine della quale il suo comportamento esemplare verrà premiato dagli dei che le consentiranno di riportare in vita Osiride, concepirne un figlio, e diventare la divinità che presiede ai rapporti tra la vita e la morte.

Nel mito classico, infine, la gelosia è uno dei moventi dominanti delle gesta di dei e eroi: è la gelosia del potere

che scatena le lotte sanguinose ed edipiche tra padri e figli nelle prime generazioni divine: dapprima Urano contro Crono, poi Crono contro Zeus. La gelosia di Era nei confronti del trofeo di bellezza ricevuto da Afrodite determinerà almeno in parte lo scatenarsi della guerra di Troia e le sue vicende. Numerosi sono i miti greci che raccontano storie di gelosie tra le coppie divine o tra dei e uomini.

La tragedia classica ci ha lasciato molti celebri esempi di furibonda gelosia e dei delitti che essa può ispirare; e non è privo di interesse osservare come per gli antichi la gelosia fosse un fenomeno quasi esclusivamente femminile, mentre le regole di condotta dell'eroe antico prevedono che questa disdicevole passione venga repressa in favore di altri più nobili sentimenti: nel caso dell'adulterio femminile, per esempio in quello di Elena nei confronti di Menelao, non si fa questione di gelosia e sentimenti feriti, bensì di un'offesa all'onore, cui l'eroe deve cercare di riparare se vuol conservare la sua dignità. Se l'assassinio di Agamennone e Cassandra da parte di Clitemnestra è ispirato anche dal desiderio di vendetta della regina per i numerosi torti e le infedeltà perpetrate dal suo sposo (nell'*Agamennone* di **Eschilo**, ca. 458 a.C.), certamente il caso di gelosia più funesta è quello di Medea (nella *Medea* di **Euripide**, 431 a.C.). Com'è noto, alla notizia che Giasone sta per abbandonarla e convolare a nuove nozze con Glauce, Medea dapprima cela accuratamente il proprio desiderio di vendetta; poi procura la morte della rivale inviandole in dono una veste intrisa di veleno e si vendica del marito uccidendogli i figli. La truce vicenda ispirerà molti degli scrittori tragici occidentali – tra gli altri, **Seneca** (sec. I d.C.), Pierre **Corneille** (1635), Franz **Grillparzer** (1822), Pier Paolo **Pasolini** (1969).

Ma Medea non è l'unica eroina del mito a punire il tradimento subito colpendo i figli; ancora peggiore è la vendetta di Progne nei confronti di suo marito Tereo, colpevole di aver violentato la sorella di lei Filomena: la sposa tradita non solo uccide il proprio figlio, ma lo cucina e lo dà da mangiare al traditore ignaro. Ce lo racconta **Ovidio** nel VI libro delle *Metamorfosi* (3-8 d.C.) dove tutti i protagonisti della truce vicenda verranno mutati in uccelli: Progne in rondine, Filomela in rondine e Tereo in upupa.

Al di là dei casi di gelosia divina e mitica, non va dimenticato che la tradizione lirica greco-latina istituisce i modelli per i lamenti della gelosia più privata e sofferta: a questo proposito, è necessario ricordare per lo meno la straordinaria analisi psico-fisiologica del celebre carme di **Saffo** («A me beato sembra come un dio l'uomo che siede a te dinanzi», Diehl 2/31, ma vedi anche Diehl 61 e 137), e le rabbiose invettive di **Catullo** (che non a caso, nel carme LI, ci offre una traduzione latina di quello della poetessa di Lesbo) contro le infedeltà della sua amante Lesbia (si vedano per esempio i carmi XXXVII, LXXII, LXXVI o il famoso LXXXV, *Odi et amo*).

Nella commedia o nel *romance* la gelosia dei protagonisti è quasi sempre infondata, frutto di inganno o di equivoco; quella degli oppositori può invece essere giustificata, ma a ogni modo essa assolve sempre l'ufficio di peripezia che i due amanti devono superare per procurarsi il sospirato lieto fine.

Infatti, la gelosia gioca un ruolo importante, fin dal romanzo ellenistico, come ostacolo che i giovani amanti devono superare per ottenere l'immane *happy end*: in questo senso, uno dei romanzi che più influenzeranno la tradizione occidentale è senz'altro *Le Etiopiche* di **Eliodoro di Emesa** (sec. III). Il romanzo ci racconta le complicate peripezie che i giovani Teagene e Cariclea devono superare prima di potersi unire finalmente in matrimo-

nio: e qui, tra rapimenti da parte dei pirati, fughe, colpi di scena e agnizioni, spiccano i pericoli e gli intrighi tramati dai personaggi che si innamorano dell'una o dell'altro dei protagonisti – come il capo dei briganti Tiami, che si innamora perdutamente di Cariclea, o Arsace, moglie del satrapo di Menfi, che cerca in ogni modo di sedurre il bel Teagene.

5. Nella letteratura medievale, il diffondersi del modello dell'amore cortese sposta sensibilmente l'accento nel trattamento della gelosia, che da passione universale, sebbene rovinosa, si trasforma in ostacolo, segno di scarsa nobiltà d'animo, spia di «villania»: l'amore cortese si codifica come passione mistica, abnegazione, servizio e dedizione completa dell'amante nei confronti dell'amata, ed è giudicato incompatibile tanto con il matrimonio quanto con qualsiasi sentimento di possesso esclusivo. Il marito geloso – anche quando si tratti di eroi della grandezza e nobiltà di re Artù o di re Marco – è il nemico degli amanti, l'ostacolo alla felice realizzazione della loro passione. Non a caso, un re saggio come re Marco rinuncia alla vendetta contro gli adulteri, intenerito alla vista di Isotta e Tristano che dormono nel bosco castamente divisi da una spada (nel *Tristano e Isotta* di **Gottfried von Strassburg**, ca. 1210). Nella prima parte del *Roman de la Rose* (ca. 1230), **Guillaume de Lorris** fa di Jalousie la guardiana della Rosa, che per proteggerla dall'amante imprigiona Bel-Accueil; ma nella più «borghese» continuazione dell'opera (ca. 1277) Jean de **Meung** ironizza su Jalousie, che trasforma le donne in vecchie zitelle e quindi è nemica di Natura. La gelosia verrà personificata come nemica degli amanti anche nell'*Adone* (1623) di Gian Battista **Marino**: è lei a rompere l'idillio beato tra il giovane e la dea Venere, rivelando al marito di lei, Marte, quel nuovo amore: dinanzi a un rivale tanto potente Adone dovrà dapprima fuggire, e infine, necessariamente, pagare l'oltraggio con la vita.

Per quanto condanni recisamente l'abbandono alla passione e qualsiasi forma di sensualità, nondimeno **Dante** non ha alcuna misericordia per i gelosi violenti: così, nel canto V dell'*Inferno*, condanna Gianciotto Malatesta al cerchio dei traditori dei parenti per aver ucciso sua moglie Francesca e suo fratello Paolo scoprendoli in flagrante adulterio; nel V del *Purgatorio*, getta una fosca luce sul marito assassino della delicata Pia dei Tolomei (uccisa per sospetto d'adulterio, a torto o a ragione); sempre nel *Purgatorio*, tra i casi di invidia punita (canto XIV) abbiamo l'ovvio delitto di Caino, ma anche quello di Aglauro – narrato nel libro II delle *Metamorfosi* (3-8 d.C.) di Ovidio – mutata in pietra perché gelosa degli amori della sorella con Apollo; tra quelli di ira punita (canto XVII), il cruento assassinio di Progne.

Ben documentati però sono anche i casi di sofferenza d'amore dalle tragiche conseguenze: una tragica storia di tradimento e gelosia è quella di Troilo e Cressida, che proviene dal ricco catalogo di episodi raccolto nel *Roman de Troie* di Benoît de **Sainte-Maure**. Nel *Filostrato* (ca. 1338), **Boccaccio** ne rimaneggia la triste vicenda: gli innamorati Troilo, figlio di Priamo, e Criseida, figlia di Calcante, devono separarsi quando il padre della fanciulla chiede che venga consegnata al campo dei Greci in occasione di uno scambio di prigionieri. Nonostante il giuramento di fedeltà fatto all'amato, l'incostante Criseida lo tradisce con Diomede: disperato, Troilo si lancia nella battaglia per uccidere il rivale, ma fallisce e viene ucciso da Achille. La triste storia dell'amante tradito ispirerà anche il *Troilo e Criseida* (ca. 1385) di **Chaucer**, e il *Troilo e Cressida* (1601-02) di **Shakespeare** in cui il tradimento di Cressida è il segno del tradimento di Fortuna,

da una parte, e dall'altra il segno di un mutamento dei tempi, e della fine del mondo cavalleresco di fronte al sorgere del nuovo mondo acquisitivo della nascente società borghese.

Intanto però la novellistica medievale, che dà spazio al nuovo interesse per la vita quotidiana, in chiave comica o patetica, della nuova classe borghese, fonda alcuni degli stereotipi che rimarranno attivi e vitali nell'immaginario europeo sino al XX secolo. Nel contesto familiare borghese, il marito geloso comincia a configurarsi come controfigura parodica del marito villano: il marito tradito dalla moglie è segnato dal marchio del ridicolo, individuo incapace di vigilare e tutelare il proprio patrimonio e, nell'immaginario popolare, è simbolicamente fornito di corna. Ne ritroviamo diversi casi nelle novelle raccolte da **Boccaccio** nella settima giornata del *Decameron* (1349-51), dedicata alla «beffe, le quali, o per amore o per salvamento di loro, le donne hanno già fatte a' lor mariti, senza essersene avveduti o no»; e anche nei *Racconti di Canterbury* (1380-1400) di Geoffrey **Chaucer**: si veda per esempio *Il racconto del mugnaio* o *Il racconto del mercante*, mentre *Il racconto dell'economista di collegio* è un caso di gelosia tragica, di argomento mitologico. Più in generale, la beffa al marito geloso è un motivo che avrà ricca fortuna in tutte le antologie di novelle dei due secoli successivi: si vedano, per esempio, le novelle raccolte nella seconda parte del *Novellino* (1476) di Masuccio **Salernitano**, dedicata a «beffe e danni per gelosi ricevuti e altri piacevoli accidenti»; dalla novellistica, il motivo passerà tra quelli tipici del repertorio della Commedia dell'arte.

Un altro motivo comico, legato invece alle protagoniste femminili, è quello della gelosia come prova di abnegazione che l'eroina deve superare per dimostrarsi degna del futuro sposo: il quale le dà il compito di allestire le sue nozze con un'altra donna, e solo all'ultimo momento le rivela che la misteriosa sposa è in realtà lei stessa. La versione più conosciuta del motivo è senz'altro quella della leggenda popolare di Griselda, che ritroviamo nel *Decameron* (X, 10) e nei *Racconti di Canterbury* (1380-1400: *Racconto del chierico di Oxford*), e che verrà rinarrata più volte sino al dramma *Griselda* (1909) di Gerhart **Hauptmann**; tra le opere musicali, abbiamo una *Griselda* di Antonio **Scarlatti** (1721), una di Antonio **Vivaldi** (1735) e una di Jules **Massenet** (1891). Il motivo ha una sua fortuna anche al di fuori della leggenda, come ci testimonia la sua ripresa nel romanzo *Jane Eyre* (1847) di Charlotte **Brontë**.

6. Passione tragica, comica o patetica, la gelosia prolifera nella produzione cinquecentesca e soprattutto secentesca. Nell'*Orlando furioso* (1516), **Ariosto** ne fa la naturale controparte dell'amore, passione insensata quanto l'amore stesso, in pratica variante di quella stessa universalissima follia che umanizza gli eroi e li affratella con l'uomo comune – ma di natura tragica: come si sa, è proprio la gelosia a far perdere il senno al povero Orlando, smoderata nei suoi effetti come smoderata è la grandezza dell'eroe. Ma a soffrire di gelosia sono molti degli eroi di Ariosto: sebbene non siano vittime della devastante passione di Orlando, tutti i cavalieri sono rivali nel tentativo di conquistare Angelica; Bradamante è tormentata dalla gelosia per Marfisa sinché non scopre che questa e Ruggero sono fratelli; ma anche a Ruggero toccherà tormentarsi, quando Bradamante verrà promessa in sposa a Leone; e di gelosia soffre anche Rodomonte, al quale Dorotea preferisce Mandricardo; o Ariodante, indotto a credere che la donna amata lo tradisca – mentre a venirgli mostrata in atteggiamenti ambigui è una serva travestita.

Quest'ultimo – l'amante ingannato mediante una persona travestita dall'amata – è un motivo comico frequente. La sua prima occorrenza è nel romanzo greco *Le avventure di Cherrea e Callirroë* (sec. I d.C.) di **Caritone di Afrodizia**; in Italia, prima di Ariosto lo riutilizza anche Matteo **Bandello** nella XXII delle sue *Novelle* (1554-73). Dall'episodio di Ariodante è tratta la commedia *La gelosia* (1551, commedia) di Anton Francesco **Grazzini** detto **il Lasca**, che moltiplica tuttavia i travestimenti e i triangoli, e trasforma l'eroe ariostesco in un vecchio ridicolmente innamorato di una giovane donna; in questo caso il travestimento e il finto tradimento sono organizzati dal fratello e dall'innamorato di lei, allo scopo di sventare le nozze infauste. Dalla novella di Bandello invece deriva la commedia *Molto rumore per nulla* (1598) di William **Shakespeare**, in cui il perfido inganno è orchestrato da don John per impedire le nozze tra Claudio e Hero.

Le commedie shakespeariane ruotano spesso su intrighi erotici extraconiugali – come per esempio *Le allegre comari di Windsor* (1602); nei drammi romanzeschi, invece, la gelosia è l'elemento scatenante di una possibile tragedia fortunatamente evitata: come accade in *Cimbelino* (ca. 1600, che in Iachimo ha un prototipo del futuro Iago), o nel *Racconto d'inverno* (del 1611, in cui la follia vendicatrice di Leonte ci ricorda quella di Otello). Sul versante propriamente tragico, al già menzionato *Troilo e Cressida* bisognerà aggiungere *Antonio e Cleopatra* (ca. 1607); ma è in *Otello* (ca. 1604) che la gelosia europea moderna trova la sua raffigurazione più rappresentativa e duratura. Il «mostro dagli occhi verdi» che prende possesso del nobile animo di Otello si impone come onnipresente lato oscuro della passione e trova in Iago un alleato implacabile, il seduttore diabolico al cui male è impossibile resistere. Nonostante le più volte sottolineate incongruenze e inverosimiglianze della trama, la tragedia di Shakespeare non ha mancato di affascinare e inquietare pubblico e lettori. Per queste ragioni, negli adattamenti melodrammatici spesso l'accento viene spostato dalla seduzione di Iago al patetico destino di Desdemona – come nell'opera di Gioacchino **Rossini** (1816), e quella di Giuseppe **Verdi** su libretto di Arrigo **Boito** (1887) – o si fornisce un *happy end*, per paura di reazioni da parte del pubblico – come nell'adattamento francese di Jean-François **Ducis** (1792).

L'*Otello* shakespeariano influenza profondamente la raffigurazione del geloso ossessivo nel teatro dei secoli successivi. Per esempio, con un incremento di esotismo, ne riconosciamo il carattere nel sultano di Gerusalemme Orosmane, protagonista della tragedia *Zaira* (1773) di **Voltaire**, che uccide la sua amata credendo di esserne tradito (in realtà il rivale è il fratello di Zaira). Trasportato invece da Venezia alla Spagna, lo riconosciamo sotto i panni di Filippo II, terribile vendicatore dell'amore in realtà casto tra sua moglie Isabella e suo figlio Don Carlos – tanto nel *Filippo* (1783) di **Alfieri** che nel *Don Carlos* (1787) di **Schiller**.

La Spagna offre dei degni rivali dell'*Otello* shakespeariano nei foschi protagonisti, ossessionati fino al delitto, di Pedro **Calderón de la Barca**. Don Gutierre de Solis, ne *Il medico del proprio onore* (1637), soffre di gelosia retrospettiva, ossia non può tollerare che sua moglie, per altro fedelissima, abbia avuto in gioventù un altro corteggiatore: ordina perciò che la donna venga dissanguata nel proprio letto, in modo da far credere a un incidente. Altrettanto cruento il rimedio di Lope de Almeida, protagonista di *Segreta offesa, segreta vendetta* (1637): anche qui il ritorno di un antico fidanzato – al quale comunque la moglie resiste – è motivo sufficiente per l'assassinio di

lui, affogato, e quello di lei, lasciata morire in un incendio della villa, di modo che in entrambi i casi si possa fingere un incidente, e l'onore del marito non ne sia minimamente scalfito. Infine, va ricordata anche la funesta gelosia di Erode nel dramma *Il maggior mostro, la gelosia* (1635), che si inserisce nel filone degli adattamenti teatrali della vicenda di Erode e Marianna, raccontata nella *Guerra giudaica* di **Giuseppe Flavio** (sec. I d.C.). Le terribili gesta del tetrarca di Gerusalemme sarebbero state condizionate dalla folle gelosia da lui nutrita nei confronti della moglie Marianna, naturalmente innocente; al centro dell'invenzione narrativa, sta l'ossessione di Erode che la donna possa sopravvivergli e appartenere ad altri: la soluzione dettata dall'inumana passione del protagonista è l'incaricare un sicario di ucciderla nel caso in cui i molti intrighi in cui egli è invischiato dovessero portarlo a morte. Tra le opere teatrali che si ispirano a questa vicenda vanno ricordate *La vita di Erode* (1636) di **Tirso de Molina**, *Marianne* (1724) di **Voltaire**, *Erode e Marianna* (1848) di Friedrich **Hebbel**.

In generale, in Spagna la rappresentazione della gelosia si ricollega alla tradizione medievale del marito geloso, più raramente la moglie, come figura ridicola, di cui farsi beffe, un personaggio comunque anacronistico e senza speranze. Le trame incentrate sui tradimenti sospettati o perpetrati possono essere comiche, come accade nel romanzo picaresco (dove spesso ritroviamo il motivo della beffa al marito geloso); ma più spesso il teatro del *siglo de oro* utilizza la gelosia come elemento innescante l'intreccio tragico. Adattando la novella di Federigo degli Albrighi (*Decameron*, V, 9) nella commedia *Il falcone di Federigo* (1620), Lope de **Vega** racchiude l'episodio di esemplare cortesia nel terzo atto (che riproduce abbastanza fedelmente la novella), mentre i primi due complicano la vicenda precedente dei due protagonisti ricorrendo al classico motivo della gelosia infondata: pur mantenendosi sempre casta, Celia è oggetto della insensata gelosia del marito, convinto di una sua relazione con Federico; tra il disonore e l'omicidio riparatore, l'uomo sceglie invece la follia e la morte. Un ritratto di marito geloso ridicolo e tragico al tempo stesso è quello di Anselmo, il protagonista della novella *Il curioso impertinente* (inserita nel *Don Chisciotte* e poi pubblicata singolarmente nel 1608) di Miguel de **Cervantes**, vittima di un'ossessione che condurrà lui stesso dapprima alla follia e poi alla morte, e causerà anche la rovina della sua giovane moglie Camilla e dell'amante di lei, Lothario; sul versante comico, invece, la gelosia è il meccanismo che mette in moto le peripezie della coppia Ricardo-Leonisa, raccontate nella novella *L'amante liberale* (nelle *Novelle esemplari*, 1613). Anche nella raccolta *Otto commedie e intermezzi* (1615) troviamo alcuni intrecci basati sulla gelosia: nella commedia *La casa dei gelosi* (su Orlando, Rinaldo e Angelica), e nell'intermezzo *Il vecchio geloso* (nel filone della beffa al vecchio marito geloso). Infine, tra i gelosi cervantini, non vanno dimenticati il povero Cardenio, impazzito poiché si crede tradito da Lucinda, e Don Quixote, sedotta e tradita da Don Fernando – le due vicende amorose intrecciate nel *Don Chisciotte* (1605-15). Sono però soprattutto i francesi a entusiasinarsi del nuovo tema: **Montaigne** nei suoi *Saggi* (1580-88) se ne interessa appassionatamente, mette in guardia contro i suoi effetti devastanti e invita a sopportarla stoicamente come facevano i grandi dell'antichità; nel secolo successivo, le *Massime* (1665) di François de **La Rochefoucauld** e *I caratteri* (1688) di Jean de **La Bruyère** offriranno ricche riflessioni sulle caratteristiche e il potere di questa passione e forniscono materia per le discussioni e le opere letterarie dei decenni a venire.

Un inganno di corte è la causa delle sventure della protagonista di *Laura perseguitata* (1536), di Jean de **Rotrou**, che rielabora un'omonima commedia di Lope de Vega e riutilizza il motivo del travestimento e dello scambio di persona. Nella *Scuola dei gelosi* (1664) di Jacob de **Montfleury**, una moglie virtuosa riesce a guarire suo marito dalla gelosia ossessiva provocando un rapimento da parte dei pirati. Non guarisce, invece, ma anzi trova nella gelosia un'ulteriore sconfitta e umiliazione, Alceste de *Il misantropo* (1666) di **Molière**.

Raccogliendo la tradizione del romanzo ellenistico e dell'epica italiana del Cinquecento, il romanzo secentesco fa affidamento sulla gelosia come principale peripezia che i giovani amanti devono superare per potersi unire felicemente – ma infine l'oppositore geloso viene immancabilmente sconfitto: così muore il geloso Semire, del romanzo pastorale *L'Astrea* (1607-27) di Honoré d'**Urfé**, non prima di aver fatto ammenda e salvato le vite dei due protagonisti. La gelosia ha anche un ruolo di primo piano nei romanzi di Madame de **La Fayette**: in *Zayde* (1670) ritroviamo delle toccanti descrizioni in prima persona della violenta gelosia che tormenta Alphonse, causando la rovina dei suoi rapporti d'amore e d'amicizia; ne *La principessa di Clèves* (1678), colpevole di amare la giovane moglie più di quanto il costume del tempo non ritenga opportuno, il Principe di Clèves è talmente ossessionato dalla gelosia da morirne, e la stessa protagonista ne è vittima nei confronti di Nemours – anzi, è proprio l'insorgere della gelosia nei confronti del giovane principe a provarle la passione, anticipando in questo senso di due secoli e mezzo le sottili analisi proustiane dei complessi rapporti tra amore e gelosia.

Un grande spazio ovviamente è occupato dalla gelosia nel teatro francese classico. Gli eroi di Pierre **Corneille** sanno vincere la passione in nome del dovere – e, insieme all'amore, rinunciano naturalmente anche alla gelosia: così i protagonisti di *Sertorio* (1662), di *Agésilao* (1666) e *Tito e Berenice* (1670). Non ci riescono invece i protagonisti delle tragedie di Jean **Racine**, in cui la gelosia è una passione devastante e, quando compare, immancabilmente causa della catastrofe tragica: in *Andromaca* (1667) Ermione si suicida dopo aver chiesto a Oreste di uccidere l'amato Pirro, che si apprestava a sposare Andromaca; in *Britannico* (1669), è la gelosia a innescare la follia crudele del giovane Nerone e causare il suo primo delitto; in *Ifigenia in Aulide* (1674) Erifila cerca di affrettare la morte di Ifigenia perché innamorata anche lei di Achille; e anche quando rielabora il mito di *Fedra* (1677), Racine cambia gli equilibri e i moventi all'insegna della gelosia: infatti Ippolito rifiuta l'amore della regina poiché già innamorato di Aricia, e Fedra lo accusa di fronte a Teseo non solo per vendicare il proprio orgoglio ferito, ma soprattutto per gelosia. Nella storia e nella fenomenologia della gelosia occidentale, Racine occupa un posto di pari importanza rispetto a quello di Shakespeare, per la straordinaria abilità nel rappresentare la passione come malattia, agente malefico in grado di sconvolgere le menti e gli animi più nobili, e piegarli alle azioni più turpi.

7. Nella commedia e nel dramma del XVIII e del XIX secolo, assistiamo a una graduale «femminilizzazione» del motivo, che ne prolunga il successo sulle scene: la gelosia diviene una passione tipicamente femminile, movente che aguzza l'ingegno e spinge all'azione l'eroina. Carlo **Goldoni** ce ne offre uno splendido esemplare in *Ircana*, la schiava persiana volitiva e passionale protagonista della trilogia comprendente *La sposa persiana* (1753), *Ircana in Julfa* (1755) e *Ircana in Ispahan* (1756).

Altrove invece Goldoni utilizza la gelosia come peripezia degli innamorati, che abbiamo visto essere un tipico motivo comico. *La gelosia di Lindoro* (1763), secondo atto della trilogia di Zelinda e Lindoro, si sviluppa tutto intorno a un equivoco: fraintendendo una conversazione tra Zelinda e il servo Fabrizio, Lindoro si convince di essere tradito. *Il geloso avaro* (1753) è invece Pantalone, che nel finale si redime e decide di cambiar vita, commosso dal rischio sventato della prigione ma, soprattutto, dalla fedeltà della virtuosa moglie ingiustamente accusata. Il trattamento comico e «leggero» della gelosia conosce un successivo episodio nella commedia *I gelosi fortunati* (1808) di Giovanni **Giraud**, ispirata appunto alle vicende di Zelinda e Lindoro: i due giovani sposi Adelaide e Federico, dopo aver inutilmente cercato di soffocare ciascuno la propria gelosia nei confronti dell'altro, si rallegrano nello scoprire che il sentimento è reciproco e decidono di viverlo come prova della mutua passione che li lega.

La gelosia di Rosina è anche il movente che innesca la trama di equivoci e travestimenti ne *Il matrimonio di Figaro* (1784) di Pierre-Augustin Caron de **Beaumarchais**, da cui Da Ponte trarrà il libretto per *Le nozze di Figaro* (1786) di **Mozart**: in questo caso, infatti, il travestimento è finalizzato a sventare il tentativo di seduzione (progettato dal Conte di Almaviva), anziché, come di solito, a portarlo a compimento o a destare la gelosia.

Intanto nasce il romanzo sentimentale, nel quale i modelli di rappresentazione tradizionale della gelosia sono messi a reagire con i nuovi contesti socio-culturali, producendo risultati inediti. Così ne *La nuova Eloisa* (1761) **Rousseau** propone l'approccio esemplare alla passione della nobiltà illuminata: il signor de Wolmar mette da parte i propri diritti di marito in nome della stima che nutre per la propria moglie e per l'innamorato di lei, che addirittura richiama in patria e poi, alla morte di lei, accetterà di ospitare come precettore per i propri figli. Non c'è spazio per la gelosia neppure tra i nobili animi che intrecciano le proprie sofferte passioni né ne *I dolori del giovane Werther* (1782) né ne *Le affinità elettive* (1809) di **Goethe**. L'esito sarà il medesimo per il protagonista della *Confessione di un figlio del secolo* (1836) di Alfred de **Musset**, ma sarà necessario un lungo e sofferto percorso: disilluso dal tradimento della prima donna amata, Octave tormenta lungamente la seconda, fino a provocarne il disamore; dinanzi alla confessione di lei, decide di ucciderla ma all'ultimo istante esita, e si rassegna a lasciarla andare con un altro uomo.

Nel dramma romantico, invece, la gelosia mantiene il suo ruolo di passione funesta, irresistibile, spesso causa delle sventure degli eroi. Ai già menzionati gelosi assassini dei drammi di Schiller (cui va aggiunto *Demetrius*, 1805), si possono accostare i protagonisti di altri drammi romantici, in cui i suicidi e gli omicidi (tentati o perpetrati) per gelosia abbondano: come nella *Sappho* (1818) di Franz **Grillparzer**, o in *Woyzeck* (1836) di Georg **Büchner**; in *Hernani* (1830), *Lucrece Borgia* (1833) e *Angelo, tiranno di Padova* (1835) di Victor **Hugo**. La gelosia conduce a sventura e morte anche molti protagonisti drammatici di Musset stesso – un dramma esemplare, in questo senso, è *Andrea del Sarto* (1851).

8. Nel secondo Ottocento l'onore, che abbiamo visto fare la sua comparsa nei drammi spagnoli di gelosia, assume un ruolo sempre maggiore all'interno degli equilibri sociali e psicologici di coppia, e ben presto usurpa il ruolo che nel dramma classico spettava alla gelosia come scintilla che innesca l'azione violenta. Il soggetto passionale, l'anima appassionata, protagonista dal Cinquecento

a tutto il Romanticismo, cede il posto al «cittadino rispettabile»: nel romanzo e nel dramma borghese dell'adulterio, sviluppati tutti all'interno dell'istituzione matrimoniale borghese, la figura della donna adultera assume il ruolo di metafora per l'alienazione di proprietà: la gelosia si trasforma allora in nevrosi da spossessamento, in vergogna del capofamiglia per il disonore. Così la gelosia è del tutto secondaria tra i moventi che animano la spietata vendetta di Chillingworth, il marito tradito de *La lettera scarlatta* (1850) di Nathaniel **Hawthorne**; in *Anna Karenina* (1875-77) di Lev **Tolstoj**, Karenin trova disonorevole la gelosia stessa (parte II, cap. VIII), e dinanzi poi all'aperta confessione di Anna (cap. XXIX) mette risolutamente da parte le implicazioni sentimentali e solo si preoccupa di tutelare le convenienze e l'onore; non c'è rimasto spazio per la gelosia nei dilemmi insolubili – meglio il ridicolo e l'assassinio riparatore? – tra i quali si dibattono i molti mariti traditi di Luigi **Pirandello**.

Quando viene trattata direttamente, la gelosia ricopre il ruolo di caso clinico, di oggetto di studio per il romanzo psicologico. In questo senso, le sottigliezze dell'analisi psicologica tra Ottocento e Novecento trovano nella ricca fenomenologia della gelosia uno dei loro laboratori preferiti: la gelosia diviene così la nevrosi per eccellenza, la malattia più comune e pernicioso del maschio borghese. Straordinario, in questo senso, il ritratto di Rogozin ne *L'idiota* (1868) di Fëdor **Dostoevskij**: attraverso lo sguardo candido e straniato del principe Myškin, seguiamo la progressione della sua ossessione sino all'omicidio di Nastas'ja Filippovna. E ha qualcosa dello studio psicologico anche *Carmen* (1845) di Prosper **Mérimée**: infatti il romanticismo esotico cui è ispirato il racconto condisce una cupa vicenda di amore e morte, in cui il borghese Don José non riesce ad adattarsi alle esigenze di libertà e indipendenza erotica della sua amante zingara ed è fatalmente destinato all'omicidio.

Un altro «caso clinico» interessante è quello della gelosia dell'amante per il marito (in diverso modo, ne soffrivano anche Werther, Evgenij Onegin e Vronsky). In *Fanny* (1858) di Ernest-Aimé **Feydeau**, il giovane amante della matura protagonista rimane sconvolto dall'incontro con il legittimo consorte di lei, del quale riconosce le evidenti qualità, e comincia a perseguitare la donna con la sua ossessiva gelosia; finirà per abbandonare la donna e la città e ritirarsi a morire nel bosco. Un altro amante vittima della gelosia per il marito è Mario Zanetti, protagonista del romanzo *Gelosia* (1894) di Alfredo **Oriani**: divenuto l'amante della giovane moglie dell'avvocato presso cui è praticante, Mario non riesce a soffocare la gelosia provata nei confronti del marito legittimo e tormenta la donna finché lei, esasperata, lo abbandona.

Alcune opere hanno segnato la storia del motivo nel romanzo moderno. Tra queste c'è sicuramente *Sonata a Kreutzer* (1889) di Lev **Tolstoj**, in cui l'autore vuol dimostrare come le unioni coniugali basate sulla sola attrazione fisica tra marito e moglie sono destinate a non durare e, con lo spegnersi della passione fisica, non possono che finire male. Il protagonista Pozdnysev ci racconta in prima persona la progressione allucinata e malsana che lo ha portato a uccidere la propria moglie, colpevole soltanto – almeno in apparenza – di aver suonato il duo di Beethoven che dà il titolo al racconto insieme a Truchacevskij, che il protagonista stesso le aveva presentato: la particolare sintonia che i due suonatori dimostrano nell'esecuzione diventa per Pozdnysev una prova sufficiente dell'inevitabilità di una loro relazione passionale, e dunque l'unico mezzo per evitarla è l'omicidio della donna. Una trama per certi aspetti simile è alla base anche del

dramma *La gelosia* (1913) di Michail Petrovič **Arcybašev**: anche qui un marito follemente geloso, il letterato Sergej Petrovič, uccide la propria moglie sebbene sia innocente; tuttavia Arcybašev utilizza la vicenda per illustrare l'impossibilità di una convivenza pacifica all'interno dell'istituzione coniugale, e per mostrare come l'incomprensione e la guerra siano elementi costitutivi della condizione matrimoniale.

I protagonisti maschili di Gabriele **D'Annunzio**, nei quali i modelli della passione romantica si sovrappongono alla gelosia borghese, ossia alla fobia da alienazione della proprietà privata, sono invece tutti ossessionati dall'impossibilità di possedere completamente e stabilmente la donna amata: la gelosia, trasformata in una prefreudiana nevrosi ossessiva, si accanisce non solo sugli atti presunti reali che la donna potrebbe aver commesso o commettere in futuro, ma sui suoi stessi pensieri e desideri nascosti, sui quali il protagonista si rende conto di non poter avere alcun controllo stabile. Gli effetti dell'ossessione sono necessariamente tragici: Giorgio Aurspa, protagonista de *Il trionfo della morte* (1894), potrà porre fine ai propri tormenti soltanto uccidendosi insieme all'amante Ippolita; Paolo Tarsis di *Forse che sì forse che no* (1910) avrà pace solo dopo aver visto la propria amante Isabella ridotta in uno stato di demenza senza uscita. Più complicato il caso di Tullio Hermil, protagonista del *L'innocente* (1892): tradito dalla moglie, che in seguito ha perdonato, potrà liberarsi dall'ossessione dell'espropriazione solo uccidendo il bambino da lei concepito nel corso della relazione adulterina, cioè eliminando la prova fisica dell'espropriazione avvenuta. A meno che, naturalmente, essendo Tullio un aristocratico di antica schiatta il suo problema non sia la contaminazione del sangue e della stirpe da parte di un intruso che deve dunque essere eliminato.

A raccogliere l'eredità dannunziana e perfezionare lo studio sulla psicopatologia del geloso sarà *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-27) di Marcel **Proust**. Anticipando quasi perfettamente gli studi di Girard di cui parlavamo all'inizio, Proust capovolge l'ordine comunemente accettato e indica come prioritario il timore della perdita dell'amata: la gelosia viene dunque a essere il sentimento autentico, originario, di cui l'amore sarebbe una semplice conseguenza o, addirittura, un camuffamento. I sette romanzi di cui si compone l'opera ci presentano questo schema in relazione alla passione amorosa per due volte: dapprima in maniera più lineare e «compatta», nel sorgere e svilupparsi della passione di Swann nei confronti di Odette (*Un amore di Swann*, terza parte del primo romanzo), poi nella storia del rapporto tra il narratore-protagonista e Albertine, narrata con profusione di dettagli nel corso dei cinque romanzi centrali; più in generale, il medesimo schema si può applicare a tutte le forme di passione in senso lato «sociale», che si sviluppano esclusivamente in presenza della possibilità di una perdita. La gelosia è un istinto primario, devastante, capace di trasformare e degradare chi ne è vittima; e tuttavia è un fenomeno impossibile da combattere e superare fin tanto che il soggetto rimane legato alla sfera delle abitudini e dei desideri mondani, che lo rendono dipendente dai propri simili.

9. Dopo la sottile e accuratissima analisi proustiana, alla tradizione occidentale rimane poco da dire sulla gelosia. Gli stereotipi del dramma borghese di adulterio, già problematizzati o rovesciati da Pirandello, vengono parodiati o apertamente irrisi nella commedia – come nel fortunato *Il magnifico cornuto* (1921) del belga Fernand **Crommelynck**, o nelle commedie del francese Sacha

Guitry; in Italia, conoscono ancora una discreta fortuna nel cinema, con la ricca produzione della cosiddetta «commedia all'italiana».

Nel romanzo, l'analisi della gelosia ossessiva maschile, legata alla nevrosi borghese da espropriazione, e del suo ruolo nella passione amorosa e sensuale, è centrale ancora in numerose opere; spesso, il ritratto del geloso assume colorature grottesche, o apertamente comiche. In *La donna e il burattino* (1898), Pierre **Louÿs** si manteneva ancora in un equilibrio ambiguo fra il tragico e il grottesco nel descrivere l'inestricabile intreccio di gelosia e passione erotica, e nel dipingere il ritratto del maschio reso completamente dipendente e privato di ogni dignità dalla donna che – come la bella Conchita con il protagonista Don Mateo – sappia ben dosare le sue arti crudeli sulla propria vittima. L'equilibrio della rappresentazione di Louÿs sarà poi spezzato a decisivo favore del grottesco nell'adattamento cinematografico di Luis **Buñuel**, *Quel l'oscuro oggetto del desiderio* (1977). Anche *Ulisse* (1923) di James **Joyce** ci dà uno splendido contributo sulla fenomenologia psico-emotiva della gelosia: la lunga peregrinazione attraverso le strade di Dublino di Leopold Bloom ruota intorno al preannunciato tradimento di Molly con l'impresario Boylan che a ogni passo viene rammentato al marito geloso dagli elementi più diversi: lo scorrere del tempo giornaliero viene così scandito, come da un basso continuo, dai suoni, le immagini e le frasi che la gelosia ossessiva di Bloom associa al rivale o alla propria condizione di marito tradito. Il finale del romanzo tuttavia prevede una sorta di catarsi dalla gelosia, e un sia pur simbolico trionfo di Bloom sui propri rivali. L'intreccio di amore coniugale e gelosia è al centro del romanzo di Junichiro **Tanizaki** *La chiave* (1956), che tre anni dopo verrà adattato al grande schermo da Kon **Ichikawa**, destando grande interesse e scandalo in Occidente. Nel romanzo (e, più esplicitamente, nel film) l'analisi della passione procede di pari passo con una spietata disamina dell'erotismo coniugale: per rimediare all'affievolirsi della tensione erotica, un anziano professore spinge la propria moglie tra le braccia del proprio assistente, tra l'altro fidanzato della figlia (viene così chiamato in causa anche il motivo della rivalità madre-figlia per il possesso di uno stesso uomo); vedere la propria donna tra le braccia di uomo più giovane produce l'effetto sperato dal marito, ma gli eccessi erotici ai quali si è spinto lo conducono rapidamente alla morte. Voyeurismo e gioco con gli stereotipi si intrecciano anche nel romanzo di Alain **Robbe-Grillet** intitolato, appunto, *La gelosia* (1957): in questo caso il tormento del maschio borghese diventa la chiave di lettura e decifrazione del testo, in quanto solo il riferimento a lei mette il lettore in grado di capire che il narratore è il marito, altrimenti mai nominato, di A., di cui viene descritto minutamente il *flirt* con il vicino di casa.

Contemporaneamente il secondo Novecento tende a un ideale di amore più libero, meno possessivo, in cui la gelosia è identificata come un lascito dell'ideologia borghese del possesso esclusivo, o una nevrosi collegata a una psicologia ossessiva: così, dopo più di due millenni di fortuna, la gelosia comincia a sparire dalla produzione letteraria e cinematografica degli ultimi decenni. In questo senso, un'opera che segna un importante punto di passaggio è il romanzo *Jules e Jim* (1953) di Henri-Pierre **Roche**: il singolare rapporto dei due amici protagonisti, che condividono l'amore per l'arte e per le medesime donne, rappresenta un tentativo di superare tanto la logica del desiderio triangolare quanto l'ideologia della proprietà privata, in nome di una superiore fratellanza e intesa tra gli individui. Il successo dell'opera verrà con-

fermato e replicato da quello del film omonimo che ne trarrà François **Truffaut** nel 1961. In un contesto diverso, la stessa rinuncia al possesso esclusivo è fatta dal protagonista de *L'amante* (1977) dell'israeliano Abraham **Yehoshua**: nel romanzo, anzi, il marito gira per giorni alla ricerca dell'amante di sua moglie, che si è perso nella Guerra dei Sei Giorni. Alla gelosia nel rapporto di coppia rinunciano infine anche i protagonisti de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984) di Milan **Kundera**, che cerca di offrire un'analisi in un certo senso «riassuntiva» delle contraddizioni che legano e oppongono erotismo libertino e amore romantico, desiderio del possesso esclusivo e necessità di libertà individuale, ragioni del corpo e ragioni dell'anima nella cultura moderna occidentale.

10. Un motivo legato al personaggio del geloso ossessivo è quello della «segregata», ossia della donna rinchiusa in una torre, un palazzo o comunque un luogo inaccessibile per assicurarne la castità. Naturalmente la logica narrativa prevede che qualsiasi precauzione sia inutile, e i tutori della fedeltà femminile sono destinati immancabilmente alla sconfitta. Nel romanzo cavalleresco, l'inaccessibilità dell'amata diviene anzi una prova che l'amante deve superare, per dimostrare il proprio valore e meritarsi l'amore della dama: così Lancillotto strappa le sbarre della finestra della stanza in cui è rinchiusa Ginevra (nel *Lancillotto* di **Chrétien de Troyes**, ca. 1177-1181); il prode Guglielmo di Nevers non si scoraggia certo dinanzi alla torre in cui la bella Flamenca è stata rinchiusa dal gelosissimo marito (nel romanzo provenzale *Flamenca*, sec. XIII).

Altrettanto inutili le precauzioni prese da Felipe de Carriales, ossia *Il geloso d'Estremadura* (nelle *Novelle esemplari*, 1613) di **Cervantes**: ossessionato dalla gelosia per la giovane moglie, cerca di mettersi al riparo da possibili tradimenti murando porte e finestre e trasformando la casa in fortezza; morirà di crepacuore, nonché pentito della propria stoltezza, quando scopre la giovane moglie Leonora tra le braccia di un giovane che è riuscito a intrufolarsi nella sua camera da letto. Addirittura lo scaltro Arnolphe, protagonista del *La scuola delle mogli* (1662) di **Molière**, tenta l'esperimento di isolare la sposa in anticipo: ossia, raccoglie in casa una giovanissima pastorella e la cresce nel più perfetto isolamento, convinto di riuscire a farne una moglie virtuosa e incorruttibile – naturalmente, lo stratagemma non riesce e la giovane s'innamora del primo giovanotto che capita in casa.

L'ultimo geloso ossessivo a tentare di preservare la virtù della sua amata tenendola rinchiusa è proprio il protagonista di *Alla ricerca del tempo perduto*: nel quinto dei sette romanzi di cui si compone l'opera, intitolato appunto *La prigioniera*, si consuma l'illusione del narratore di potersi assicurare il possesso esclusivo di un altro essere, il controllo totale sulla sua vita – corpo, pensieri e sentimenti – tenendolo fisicamente recluso sotto il proprio controllo. E tuttavia, come indica già il titolo del romanzo successivo, *La fugitiva*, questo ennesimo tentativo sarà immancabilmente frustrato.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Cantare dei Nibelunghi* (*Nibelungenlied*, ca. 1200); *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, ca. 1100); *Genesi* (fine sec. IV a.C.).

Alfieri, V., *Filippo* (1783); Alfieri, V., *Polinice* (1783); Arcybašev, M.P., *La gelosia* (1913); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516); Bando, M., *Novelle* (1554-73); Beaumarchais, P.-A.C. de, *Il matrimonio di Figaro* (*La folle journée ou le mariage de Figaro*, 1784); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-51); Boccaccio, G., *Filostrato* (ca. 1338); Brontë, C., *Jane Eyre* (1847); Büchner, G., *Woyzeck* (1836); Buñuel, L., *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, film (*Cet obscur objet du désir*, 1977); Calderón de la Barca, P., *Il maggior mostro, la gelosia* (*El major monstruo, los*

celos, 1635); Calderón de la Barca, P., *Il medico del proprio onore* (*El médico de su honra*, 1637); Calderón de la Barca, P., *Segreta offesa, segreta vendetta* (*A secreto agravio, secreta venganza*, 1637); Caritone di Afrodizia, *Le avventure di Cherrea e Callirroe* (sec. I d.C.); Catullo, *Liber* (sec. I a.C.); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte* (*Don Quijote*, 1605-15); Cervantes, M. de, *Il curioso impertinente* (*El curioso impertinente*, 1608); Cervantes, M. de, *Il geloso d'Estremadura* (*El celoso extremeño*), in *Novelle esemplari* (*Novelas ejemplares*, 1613); Cervantes, M. de, *Il vecchio geloso* (*El viejo celoso*) in *Otto commedie e otto intermezzi* (*Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, 1615); Cervantes, M. de, *L'amante liberale* (*El amante liberal*), in *Novelle esemplari* (*Novelas ejemplares*, 1613); Cervantes, M. de, *La casa dei gelosi* (*La casa de los celos*), in *Otto commedie e otto intermezzi* (*Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, 1615); Chaucer, G., *Il racconto del mugnaio* in *Racconti di Canterbury* (*The Miller's Tale*, in *Canterbury Tales*, 1380-1400); Chaucer, G., *Il racconto dell'economista del collegio* (*The Manciple's Tale*), in *Racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1380-1400); Chaucer, G., *Racconto del chierico di Oxford* in *Racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1380-1400); Chaucer, G., *Troilo e Criseida* (*Troilus and Criseyde*, ca. 1385); Chrétien de Troyes, *Lancillotto o il Cavalier della carretta* (*Lancelot ou le Chevalier à la charrette*, 1177-81); Cocteau, J., *I ragazzi terribili* (*Les enfants terribles*, 1929); Corneille, P., *Agésilao* (*Agésilas*, 1666); Corneille, P., *Medea* (*Médée*, 1635); Corneille, P., *Sertorio* (*Sertorius*, 1662); Corneille, P., *Tito e Berenice* (*Tito et Bérénice*, 1670); Crommelynck, F., *Il magnifico cornuto* (*Le cocu magnifique*, 1921); D'Annunzio, G., *Forse che si forse che no* (1910); D'Annunzio, G., *Il trionfo della morte* (1894); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); De Castro, G., *I fratelli nemici* (*Los enemigos hermanos*, 1625); De Rougemont, D., *L'amore e l'Occidente* (*L'amour et l'Occident*, 1939, 1956); Della Porta, G., *I due fratelli rivali* (ca. 1600); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879-81); Dostoevskij, F., *L'idiota* (1868); Ducis, J.-F., *Otello*, musica (1792); Eliodoro di Emesa, *Le Etiopiche* (sec. III); Eschilo, *Agamennone* (ca. 458 a.C.); Eschilo, *Sette contro Tebe* (467 a.C.); Euripide, *Medea* (431 a.C.); Faulkner, W., *L'urlo e la furia* (*The Sound and the Fury*, 1929); Feydeau, E.A., *Fanny* (1858); Firdusi, *Yusuf e Zalikha* (sec. XI); Giamì, *Yusuf e Zalikha* (sec. XV); Girard, R., *Menzogna romantica e verità romanzesca* (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961); Giraud, G., *I gelosi fortunati* (1808); Giuseppe Flavio, *Guerra giudaica* (sec. I d.C.); Goethe, J.W., *Dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1782); Goethe, J.W., *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809); Goldoni, C., *Il geloso avaro* (1753); Goldoni, C., *Ircana in Ispahan* (1756); Goldoni, C., *Ircana in Julfa* (1755); Goldoni, C., *La gelosia di Lindoro* (1763); Goldoni, C., *La sposa persiana* (1753); Gottfried von Strassburg, *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*, ca. 1210); Grazzini, A.F. detto il Lasca, *La gelosia*, commedia (1551); Grillparzer, F., *Medea* (1822); Grillparzer, F., *Saffo* (*Sappho*, 1818); Guillaume de Lorris-Meung, J. de, *Roman de la Rose* (ca. 1230-1277); Hauptmann, G., *Griselda* (1909); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta* (*The Scarlet Letter*, 1850); Hebbel, F., *Erode e Marianna* (*Herodes und Mariamne*, 1848); Hugo, V., *Angelo, tiranno di Padova* (*Angelo, tyran de Padoue*, 1835); Hugo, V., *Ernani* (*Hernani*, 1830); Hugo, V., *Lucrezia Borgia* (*Lucrece Borgia*, 1833); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1923); Kundera, M., *L'immortalità* (1990); Kundera, M., *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984); La Bruyère, J. de, *I caratteri* (*Les caractères*, 1688); La Fayette, M.me de, *La Principessa di Clèves* (*La Princesse de Clèves*, 1678); La Fayette, M.me de, *Zaide* (*Zaïde*, 1670); La Rochefoucauld, F. de, *Massime* (*Maximes*, 1665); Louÿs, P., *La donna e il burattino* (*La femme et le pantin*, 1898); Machado de Assis, J.M., *Esau e Giacobbe* (*Esau y Jacob*, 1904); Mann, T., *Il giovane Giuseppe* (*Der junge Joseph*, 1934); Mann, T., *Giuseppe e i suoi fratelli* (*Joseph und seine Brüder*, 1933); Marino, G.B., *Adone* (1623); Massenet, J., *Griselda*, musica (1891); Masuccio Salernitano, *Novellino* (1476); Merimée, P., *Carmen* (1845); Metastasio, P., *Giuseppe riconosciuto*, musica (1733); Molière, *Il misantropo* (*Le misanthrope*, 1666); Molière, *L'avar* (*L'avare*, 1668); Molière, *La scuola delle mogli* (*L'école des femmes*, 1662); Montaigne, *Saggi* (*Essais*, 1580-88); Montfleury, J. de, *Scuola dei gelosi* (*L'école des jaloux*, 1664); Mozart, W.A., *Nozze di Figaro*, musica (*Le mariage de Figaro*, 1786, li-

bretto di Da Ponte, L.); Musset, A. de, *Andrea del Sarto* (André del Sarto, 1851); Musset, A. de, *Confessione di un figlio del secolo* (La confession d'un enfant du siècle, 1836); O'Neill, E., *Il lutto si addice a Elettra* (Mourning Becomes Electra, 1931); O'Neill, E., *Lungo viaggio di un giorno verso la notte* (Long Day's Journey into Night, 1941); Omero, *Iliade* (sec. VIII a.C.); Oriani, A., *Gelosia* (1894); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (Metamorphoses, 3-8 d.C.); Pasolini, P.P., *Medea* (1969); Plutarco, *Su Iside e Osiride* (ca. 120 d.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (À la recherche du temps perdu, 1913-27); Racine, J., *Andromaca* (Andromaque, 1667); Racine, J., *Britannico* (Britannicus, 1669); Racine, J., *Fedra* (Phèdre, 1677); Racine, J., *Ifigenia in Aulide* (Iphigénie en Aulide, 1674); Racine, J., *La Tebaide o I fratelli nemici* (La Thébaine ou Les frères ennemis, 1664); Racine, J., *Mithridate* (1673); Robbe-Grillet, A., *La gelosia* (La jalousie, 1957); Roché, H.P., *Jules e Jim* (Jules et Jim, 1953); Rossini, G., *Otello*, musica (1816); Rotrou, J. de, *Celia o il vicerè di Napoli* (Célie ou le Viceroy de Naples, 1646); Rotrou, J. de, *Laura perseguitata* (Laure persécutée, 1536); Rousseau, J.J., *La nuova Eloisa* (La nouvelle Héloïse, 1761); Saffo, *Odi e frammenti* (secc. VII-VI a.C.); Sainte-Maure, B. de, *Roman de Troie* (secc. XII-XIII); Scarlatti, A., *Griselda*, musica (1721); Schiller, F., *Demetrius* (1805); Schiller, F., *Don Carlos* (1787); Schiller, F., *La fidanzata di Messina* (Die Braut von Messina, 1803); Seneca, L.A., *Medea* (sec. I d.C.); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (Antony and Cleopatra, ca. 1607); Shakespeare, W., *Cimbelino* (Cymbeline, ca. 1600); Shakespeare, W., *Il racconto d'inverno* (The Winter's Tale, 1611); Shakespeare, W., *Le allegre comari di Windsor* (The Merry Wives of Windsor, 1602); Shakespeare, W., *Molto rumore per nulla* (Much Ado about Nothing, 1598); Shakespeare, W., *Otello* (Othello, the Moor of Venice, ca. 1604); Shakespeare, W., *Troilo e Cressida* (Troilus and Cressida, 1601-02); Sofocle, *Aiace* (ca. 450 a.C.); Stazio, *Tebaide* (90 d.C.); Strauss, R., *Leggenda di Giuseppe*, musica (Josephslegende, 1914); Tanizaki, J., *La chiave* (1956); Tirso de Molina, *La vita di Erode* (La vida de Herodes, 1636); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1875-77); Tolstoj, L., *Sonata a Kreutzer* (1889); Tristan l'Hermite, F., *Il parassita* (Parasite, 1653); Truffaut, F., *Jules e Jim*, film (1961); Urfé, H. d', *L'Astrea* (L'Astrée, 1607-27); Vega, Lope de, *Il falcone di Federico* (El alcón de Federico, 1620); Verdi, G., *Otello*, musica (1887, libretto di Boito, A.); Vivaldi, A., *Griselda*, musica (1735); Voltaire, *Marianne* (1724); Voltaire, *Zaira* (Zaire, 1773); Wedekind, F., *Lo spirito della terra* (Erdgeist, 1895); Yehoshua, A.B., *L'amante* (1977).

■ ALTRE OPERE: Amado, J., *Donna Flor e i suoi due mariti* (Donna Flor e seus dois maridos, 1966); Bayard, J.F.A.-Laurencin, P., *Matilde, o la gelosia* (Mathilde, ou la jalousie, 1835); Boccaccio, G., *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343); Bowles, P., *Il tè nel deserto* (The Sheltering Sky, 1977); Brécourt, G.M., *Il geloso invisibile* (Le jaloux invisible, 1666); Buzzati, D., *Un amore* (1963); Choromanski, M., *Gelosia e medicina* (1933); Colman, G., *La moglie gelosa* (The Jealous Wife. A Comedy, 1752); D'Annunzio, G., *La Gioconda* (1899); Daly, A., *Griffith Gaunt, o la gelosia* (Griffith Gaunt, or Jealousy, 1867); Donnay, Ch.M., *Amanti* (Amants, 1895); Gardiner, W., *La Sultana, o la regina gelosa* (The Sultana, or the Jealous Queen: a Tragedy, 1806); Giacosa, G., *Tristi amori* (1888); Goldoni, C., *Le donne gelose* (1752); Grillparzer, F., *Il convento di Seromir* (Das Kloster bei Seromir, 1828); Gryphius, A., *Cardenio e Celinda* (Cardenio und Celinde, 1657); Guity, S., *Il guardiano notturno* (Le veilleur de nuit, 1911); Guity, S., *La gelosia* (La jalousie, 1934); Hardy, A., *Marianne* (1610); Hemingway, E., *Fiesta: Il sole sorge ancora* (The Sun Also Rises, 1926); Lacos Choderlos de, P.-A.-F., *Le relazioni pericolose* (Les liaisons dangereuses, 1782); Lessing, G.E., *Emilia Galotti* (1772); Lowry, M., *Sotto il vulcano* (Under the Volcano, 1936); Mann, H., *L'angelo azzurro* (Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen, 1905); Maria di Francia, *Lais* (ca. 1180); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (Cien años de soledad, 1967); Maurois, A., *Odile* (Climats, 1928); McEwan, I., *Il giardino di cemento* (The Cement Garden, 1978); McGrath, P., *Follia* (Asylum, 1996); Meredith, G., *Amore moderno* (Modern Love, 1862); Metge, B., *Storia di Gualtiero e Griselda* (Historia de Valter y Griselda, 1388); Molière, *Georges Dandin* (1666); Morand, E.-Silvestre, A. de, *Griselidis* (1891); Moravia, A., *Il disprezzo* (1954); Musset, A. de, *I capricci di*

Marianna (Les caprices de Marianne, 1833); Musset, A. de, *Non si scherza con l'amore* (On ne badine pas avec l'amour, 1834); Nabokov, V., *Lolita* (1955); Otway, T., *Don Carlos* (1676); Petronio, *Satiricon* (sec. I d.C.); Pirandello, L., *Il berretto a sonagli* (1917); Pirandello, L., *L'esclusa* (1901); Pirandello, L., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916); Praga, M., *La moglie ideale* (1890); Puškin, A.S., *Eugenio Onegin* (1833); Rainis, J., *Giuseppe e i suoi fratelli* (1919); Sofocle, *Trachinie* (sec. V a.C.); Stendhal, *Il rosso e il nero* (Le rouge et le noir, 1830); Strindberg, A., *L'apologia di un pazzo* (Le plaidoyer d'un fou, 1887-88); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Tirso de Molina, *Amore e gelosia rendono discreti* (Amor y celos hacen discretos, 1635); Tirso de Molina, *Gelosa di se stessa* (Celosa de sí misma, 1627); Tirso de Molina, *Il geloso prudente* (El celoso prudente, 1621); Tirso de Molina, *La gelosia si cura con la gelosia* (Celos con celos se curan, 1633); Torelli, A., *I mariti* (1867); Tristan l'Hermite, *Marianne* (1636); Verga, G., *Eva* (1873); Verga, G., *La lupa* (1896); Vondel, J. van der, *Giuseppe venduto dai fratelli* (1640); Williams, T., *La gatta sul tetto che scotta* (Cat on a Hot Tin Roof, 1955); Zola, E., *Nanà* (Nana, 1880).

■ BIBLIOGRAFIA: Atkins, G., *Sex in Literature*, 4 voll., London 1970-82; Bertaud, M., *La jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève 1981; Bessière, J., *La jalousie*. Tolstoj, Svevo, Proust, Paris 1996; Chardin, Ph., *L'amour dans la haine, ou la jalousie dans la littérature moderne: Dostoievski, James, Svevo, Proust, Musil*, Genève 1990; Clanton, G.-Smith, L. G. (a c. di), *Jealousy*, Englewood Cliffs 1977; Daly, M.-Wilson, M., *Sex, Evolution and Behavior*, Belmont (California) 1983; Fisher, H., *Anatomia dell'amore: storia naturale della monogamia, dell'adulterio e del divorzio*, Milano 1993; Flandrin, J.-L., *Il sesso e l'occidente*, Milano 1983; Freud, S. (et al.), *La gelosia*, Torino 1994; Giddens, A., *La trasformazione dell'intimità. Sessualità amore ed erotismo nelle società moderne*, Bologna 1995; Köhler, E., *L'avventura cavalleresca*, Bologna 1985; Rey-Flaud, H., *La nevrosi cortese*, Parma 1991; Tanner, T., *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, Genova 1990; Van Sommers, P., *La gelosia*, Roma-Bari 1993.

■ VOCI AFFINI: Adulterio; Calunnia; Corteggiamento; Duello; Fanciulla perseguitata; Femme fatale; Follia; Infamia; Inganno; Innamoramento; Invidia; Ossessione, mania; Passione, desiderio; Seduzione; Tradimento, traditore; Vendetta.

SIMONA MICALI

Genio. 1. Il termine *genio* acquista nelle diverse lingue europee (fr. *génie*, ingl. *genius*, russo *genij*, sp. *genio*), ted. *Genie* e *Genius*) il significato, oggi dominante, di persona dotata di straordinaria intelligenza e potenza creatrice solo a seguito di un lungo processo, che si diparte da un doppio etimo: i termini lat. *genius* e *ingenium*.

2. Nell'antichità romana il *genius* è lo spirito che protegge e determina il carattere e il destino dell'uomo (così nel secondo libro delle *Epistole*, 20-13 a.C., di **Orazio**, 2, vv. 187-189). Esso è cioè il nume tutelare delle singole persone, in seguito anche dei luoghi (*genius loci*) e dei popoli, e in questo senso è possibile trovare delle corrispondenze tra il *genius* della mitologia romana e la figura del *daimon* nell'antica Grecia o, in epoca posteriore, gli spiriti sovrannaturali presenti nella cultura dell'Islam, i *jinn* (o *djinn*). Questi svolgeranno un ruolo fondamentale in molte fiabe delle *Mille e una notte* (sec. XV), fornendo di qui importanti suggestioni alla cultura occidentale moderna, da una fiaba teatrale come *Aladino* (1805) del poeta danese Adam Gottlob **Oehlenschläger** fino alla novella *Il genio nell'occhio dell'usignolo* di Antonia S. **Byatt** (1994). Almeno altrettanto decisivo per la moderna concezione del genio è però il significato che nell'antichità possiede il termine *ingenium*, che indica – in contrapposizione a *studium* e *ars* – le innate disposizioni di una persona.

3. Nel corso del tardo Medioevo e del Rinascimento il termine «genio» estende il proprio significato, venendo

a indicare, in termini generali, l'indole più genuina di una persona, senza però riferirsi al singolo artista o scienziato dalle straordinarie doti innate. Tuttavia, a partire dall'epoca rinascimentale emergono nella cultura europea elementi decisivi per la moderna concezione del «genio». Il dibattito teorico sull'opportunità dell'imitazione degli antichi (*imitatio* vs. *creatio*), l'affermarsi dell'ideale di un «uomo universale», e soprattutto il culto dell'ingegno individuale, che si traduce nell'interesse verso la vita dei singoli artisti (si pensi all'opera di Giorgio **Vasari**, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1550): tutto ciò andrà visto come un'anticipazione del concetto di genialità che si impone nei secoli successivi, come l'affermarsi di una genialità *ante litteram*. Sarà poi nella Francia del sec. XVII che il termine *génie* si avvicinerà ulteriormente al suo moderno significato, nell'ambito della *Querelle des anciens et des modernes*, quando Charles **Perrault**, nel suo *Parallelo degli antichi e dei moderni* (1688-1697), evidenzia il carattere eccezionale del genio, divina facoltà che permetterebbe ad alcuni di indagare con successo la natura ed esercitare con perizia ogni arte.

4. Nel corso del Settecento il termine «genio», pur senza smettere le sue precedenti accezioni, diviene categoria centrale nel dibattito estetico, e progressivamente passa a indicare la persona stessa dotata di «genio». Decisivi furono in questo senso soprattutto gli impulsi provenienti dalla cultura inglese, in particolare dagli scritti di **Shaftesbury** (con la *Lettera sull'entusiasmo*, 1708), **Joseph Addison** (con un articolo apparso su *The Spectator* del 3 settembre 1711) e **Edward Young** (con le *Congetture sulla composizione originale*, 1759). La riflessione su questo tema coinvolge però l'intera cultura europea e grande importanza avranno anche, in ambito francese, le indagini sul «genio» condotte da Charles **Du Bos** (*Riflessioni critiche*, 1719) e poi da Charles **Batteux** (*Le belle arti ricondotte a un unico principio*, 1746), mentre in Italia andrà menzionato l'intervento con cui Giuseppe **Baretti** esalta la libera immaginazione e la genialità di **Shakespeare** a dispetto delle norme estetiche del classicismo (*Discorso su Shakespeare e sul Signor di Voltaire*, 1777). Sarà tuttavia soprattutto nella Germania della seconda metà del secolo che la figura del «genio» acquisterà rilevanza fondamentale. La riflessione qui condotta in un primo tempo da Gotthold Ephraim **Lessing** (soprattutto nella *Drammaturgia amburghese*, 1767-69), poi da Johann Gottfried **Herder** (soprattutto nei saggi raccolti nel 1773 in *Sul carattere e l'arte dei tedeschi*), dal giovane Johann Wolfgang **Goethe** (soprattutto nei saggi *Per il compleanno di Shakespeare*, 1771 e *Dell'architettura tedesca*, 1772) e dagli altri esponenti dello *Sturm und Drang*, fa del genio la figura centrale di un'intera stagione culturale, la cosiddetta «epoca geniale» (*Geniezeit*). Stimolati dagli influssi provenienti dal resto d'Europa, e in particolare dall'Inghilterra, gli intellettuali tedeschi dell'epoca postulano il valore di una genialità individuale che alle regole dell'estetica classica oppone la propria originalità e una libera energia creatrice, una forza che si esprime in ogni ambito della vita e che discende dall'immediatezza genuina del sentire. L'esaltazione dell'individualità geniale, che nell'ambito letterario trova in Shakespeare un modello in grado di inficiare le norme del classicismo, va posta allora in relazione con le spinte individualistiche dell'epoca e con la polemica condotta dalla borghesia del tempo contro l'aristocrazia e gli stereotipi rituali della vita di corte. Se però da un lato la figura del genio accompagna e simboleggia l'ascesa di una borghesia ansiosa di opporre la propria mentalità

liberale e imprenditoriale alle regole dell'aristocrazia e all'oppressione dell'assolutismo, dall'altro nella figura del genio si ha anche un momento di autocritica da parte della borghesia: l'ideale di una soggettività che riesce a incarnare la totalità umana e ad agire creativamente in nome di una libera attività dello spirito, senza sottoporsi ai vincoli della produttività borghese, così come questa si va definendo verso il finire del secolo e poi oltre, dovrebbe infatti opporsi al processo della divisione del lavoro e al moderno affermarsi di una razionalità puramente strumentale. Le ambivalenze così presenti nella concezione del «genio» si manifestano, dietro alla fioritura di trattazioni volte a magnificare il valore di questo ideale umano, nelle rappresentazioni più specificamente letterarie di esso. Con il dialogo *Il nipote di Rameau* (1821, postumo), Denis **Diderot** presenta un «genio» artistico che si colloca all'opposto di ogni ideale di armonia e completezza umana, apparendo invece egoisticamente prigioniero della propria attività, tanto da costituire un esempio estremo di alienazione umana. E se il giovane Goethe forniva con i suoi inni giovanili, in particolare con *Prometeo* (1774), una sorta di manifesto della libera creatività geniale, questa rappresentazione veniva poi relativizzata nell'inno dedicato alla figura di *Ganimede* (1774), in cui si trova un tipo di genialità del tutto opposto, volto non tanto all'affermazione della propria individualità nel momento della creazione, quanto alla perdita della propria individuazione nel voluttuoso abbraccio con la totalità del cosmo. La tensione che emerge dai due inni di Goethe (ma si pensi anche alle figure di *Faust*, 1832, postumo, e *Werther*, 1774) tra una genialità attiva e creatrice e una genialità passiva ed estetica è indicativa delle difficoltà a dare convincente rappresentazione dell'ideale della totalità umana, e segna lo sviluppo del motivo del «genio» nella letteratura successiva. Da un lato il «genio» tende allora a indicare un'individualità che riesce a imporsi sul mondo esterno non già in virtù di una propria innata armonia che rispecchierebbe l'armonia dell'universo, ma attraverso l'esercizio di un titanismo eroico, ribelle e talora violento: a questi aspetti va ricollegato il frequente ricorso alla figura di Prometeo, così come avviene con Percy Bysshe **Shelley** (*Prometeo liberato*, 1820). Esempio in questo senso è però anche l'elaborazione artistico-letteraria cui viene sottoposta la figura di Napoleone (in Italia è celebre il caso di Alessandro **Manzoni** con *Il cinque maggio*, 1821, ma si pensi anche al poemetto incompiuto di Vincenzo **Monti**, *Prometeo*, 1797, dedicato all'imperatore francese). Dall'altro lato la genialità appare destinata a trovare crescenti difficoltà a manifestarsi apertamente, dando vita così alla figura del «genio incompreso». Questo tipo di genialità, isolata rispetto alla società e sovente portata al fallimento, è caratteristico di molti personaggi d'artista in età romantica, in particolare in Germania: dal *Berglinger* (1797) di Wilhelm Heinrich **Wackenroder** al *Kreisler* (1810) di Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann**. Il carattere negativo del genio trova però una rappresentazione particolarmente significativa nel racconto *Il capolavoro sconosciuto* (1837) di Honoré de **Balzac**, là dove il capolavoro del pittore Frenhofer appare a chi lo guarda come un confuso insieme di linee. Più in generale è possibile osservare una tendenza che porta la genialità a rimanere legata a una dimensione passiva, tanto da non trovare più alcuna realizzazione creativa, confondendosi così con la figura dell'esteta dilettante e confermando il suo legame alla follia che, già al centro della riflessione nel Rinascimento (nel binomio genialità-malinconia), nella temperie positivista è oggetto di rinnovato interesse, con Cesare **Lombroso** (*Genio e Follia*, 1864). Proprio dalla contrap-

posizione tra il «genio» e le norme della società discende poi la figura del «genio del male»: una genialità posta al servizio del crimine caratterizza così il personaggio di Vautrin, in *Papà Goriot* (1834) e in *Splendori e miserie delle cortigiane* (1839-1847) di **Balzac** e, in seguito, nel *feuilleton* di inizio Novecento, il *Fantomas* (1911) di Pierre **Souvestre** e Marcel **Allain**. Il «genio del male» diviene quindi figura assai frequente e infinitamente variata oltre che nella letteratura, nel cinema (si pensi al *Dr. Mabuse* di Fritz **Lang**, 1922) e nel fumetto di genere horror e fantasy.

Accanto al «genio» visto come individualità d'eccezione, rimane assai frequente, nella letteratura dell'Ottocento, l'immagine di un «genio» inteso, secondo la tradizione, come entità metafisica, ideale custode del destino di un individuo, di un luogo, di un popolo o dell'intera umanità. A questa seconda accezione (che in tedesco si distingue anche attraverso l'uso di un termine diverso, «Genius» al posto del francesismo «Genie») vanno ricondotte molte immagini letterarie. Con Giacomo **Leopardi** si incontra così un «genio» che veglia sui sogni dell'individuo nel *Dialogo di Torquato Tasso con il suo genio familiare* (1826). Nella poesia del giovane Friedrich **Hölderlin** vi è, incompiuto, un *Inno al Genio della Grecia* (1790), nonché un *Inno al Genio della Giovinezza* (1792), e nel classicismo tedesco, per esempio nel Johann Gottfried **Herder** della maturità, nelle *Lettere per il promovimento dell'umanità* (1793-1797), viene più volte evocato il «genio dell'umanità». Ancor più frequente diviene poi, nel corso dell'Ottocento, parallelamente al diffondersi dell'idea di nazione, l'immagine di un «genio della stirpe»: a questo proposito, in mezzo a tanta letteratura patriottica, si veda una poesia di Ippolito **Nievo**, *Il genio latino* (1844).

5. Nel Novecento l'ideale di un genio incapace di sottostare alle convenzioni della vita borghese rimane vivo, per esempio nel romanzo *Il genio* (1915) dell'americano Theodor **Dreiser**, e per alcuni versi in *Baal* (1922), dramma giovanile di Bertolt **Brecht**. Tuttavia il mito della genialità individuale è sempre più oggetto di forti riserve e rifiuti, da un lato da parte delle avanguardie, dall'altro da scrittori come Robert **Musil**, che, ne *L'uomo senza qualità* (1930-1942), dedica un significativo capitolo (parte I, cap. 13) alla diffusione e alla perdita di significato del termine «genio», osservando le lodi che la stampa fa di un cavallo da corsa «geniale». La distanza rispetto al culto dell'individualità geniale si manifesta anche nella cultura del secondo dopoguerra, in forme esemplari nel romanzo di Aldous **Huxley** *Il genio e la dea* (1955). Pure, la tradizionale figura del genio sembra continuare a costituire un elemento in grado di esercitare un forte fascino sul pubblico, come dimostra la fortuna avuta in tempi recenti dal dramma *Amadeus* (1980) di Peter **Shaffer** (che nel 1984 lavora anche alla versione cinematografica, diretta da Miloš **Forman**), o ancora se si pensa al successo avuto da un romanzo come *Le voci del mondo* (1992) dell'austriaco Robert **Schneider**, in cui si cerca di rivitalizzare il motivo tradizionale del «genio incompreso».

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Le mille e una notte* (sec. XV).

Addison, J., articolo apparso su «The Spectator» (3 settembre 1711); Balzac, H. de, *Papà Goriot* (*Le père Goriot*, 1834); Balzac, H. de, *Il capolavoro sconosciuto* (*Le chef-d'oeuvre inconnu*, 1837); Balzac, H. de, *Splendori e miserie delle cortigiane* (*Splendeurs et misères des courtisanes*, 1839-1847); Baretti, G., *Discorso su Shakespeare e Voltaire* (*Discours sur Shakespeare et monsieur de Voltaire*, 1777); Batteux, C., *Le belle arti ricondotte a un unico principio* (*Traité des beaux-arts réduits à un seul prin-*

cipe, 1746); Brecht, B., *Baal* (1922); Byatt, A.S., *Il genio nell'occhio dell'usignolo* (*The Djinn in the Nightingale's eye*, 1994); Diderot, D., *Il nipote di Rameau* (*Le neveu de Rameau*, 1821, postumo); Dreiser, T., *Il genio* (*El genio*, 1915); Du Bos, C., *Riflessioni critiche* (*Réflexions critiques*, 1719); Forman, M., *Amadeus*, cinema (1984); Goethe, J. W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden der jungen Werthers*, 1774); Goethe, J. W., *Faust* (1832, postumo); Goethe, J. W., *Prometeo* (*Prometheus*, 1774); Goethe, J. W., *Dell'architettura tedesca* (*Von deutscher Baukunst*, 1772); Goethe, J. W., *Ganimede* (1774); Goethe, J. W., *Per il compleanno di Shakespeare* (*Zum Shakespeares Tag*, 1771); Herder, G., *Lettere per il promovimento dell'umanità* (*Briefe zur Beförderung der Humanität*, 1793-97); Herder, J. G., *Sul carattere e l'arte dei tedeschi* (*Von deutscher Art und Kunst*, 1773); Hoffmann, E. T. A., *Kreiskler* (1810); Hölderlin, F., *Inno al Genio della Giovinezza* (*Hymne an den Genius der Jugend*, 1792); Hölderlin, F., *Inno al Genio della Grecia* (*Hymne an den Genius Griechenlands*, 1790); Huxley, A., *Il genio e la dea* (*The Genius and the Goddess*, 1955); Lang, F., *Il dottor Mabuse*, cinema (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922); Leopardi, G., *Dialogo di Torquato Tasso con il suo genio familiare* (1826); Lessing, G. E., *Drammaturgia amburghese* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-69); Lombroso, C., *Genio e follia* (1864); Manzoni, A., *Il Cinque Maggio* (1821); Monti, V., *Prometeo* (1797); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1932); Nievo, I., *Il genio latino* (1844); Oehlenschläger, A. G., *Aladino* (*Alladin eller Den forunderlige Lampe*, 1805); Orazio Flacco, Q., *Epistole* (*Epistulae*, 20-13 a.C.); Perrault, C., *Parallelo degli antichi e dei moderni* (*Parallèle des anciens et des modernes*, 1688-97); Schneider, R., *Le voci del mondo* (*Schlafes Bruder*, 1992); Shaffer, P., *Amadeus* (1980); Shaftesbury, A., *Lettera sull'entusiasmo* (*A Letter Concerning Enthusiasm*, 1708); Shelley, P. B., *Prometeo liberato* (*Prometheus Unbound*, 1820); Souvestre, P. - Allain, M., *Fantomas* (1911); Vasari, G., *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550; 1568); Wackenroder, W. H., *Joseph Berglinger* (1797); Young, E., *Congetture sulla composizione originale* (*Conjectures on Original Composition*, 1759).

■ ALTRE OPERE: Altenberg, P., *Il genio in Come la vedo io* (*Das Genie in Wie ich es sehe*, 1896); Andersen, H. C., *Solo un violinista* (*Kun en Spillemand*, 1837); Balzac, H. de, *Gambara* (1839); Beattie, J., *Il menestrello, ovvero il cammino del genio* (*The Minstrel; or The Progress of Genius*, 1771-74); Bernhard, T., *Il soccombente* (*Der Untergeher*, 1983); Browning, R., *Paracelso* (*Paracelsus*, 1835); Claudius, M., *Sul genio* (*Über das Genie in Asmus omnia sua secum portans*, 1771-1812); Dumas, A., *Kean, ovvero genio e sregolatezza* (*Kean ou désordre et génie*, 1836); Emerson, R. W., *Natura* (*Nature*, 1836); Emerson, R. W., *Uomini rappresentativi* (*Representative Men*, 1850); Goethe, J. W., *Götz von Berlichingen* (1773); Goethe, J. W., *Il canto del viandante nella tempesta* (*Wandrer's Sturmlied*, 1772); Goethe, J. W., *Torquato Tasso* (1790); Goldoni, C., *Il genio buono e il genio cattivo* (1767); Goll, Y., *Gli immortali* (*Die Unsterblichen*, 1920); Grabbe, C. D., *Napoleone o i cento giorni* (*Napoleon oder die hundert Tage*, 1831); Hamann, J. G., *Memorabili socratici* (*Sokratische Denkwürdigkeiten*, 1759); Hebbel, F., *Il demone e il Genio* (*Der Dämon und der Genius*) in *Poesie* (*Gedichte*, 1857); Hebbel, F., *Il genio e i talenti* (*Das Genie und die Talente*) in *Poesie* (*Gedichte*, 1857); Heinse, W., *Ardinghella e le isole felici* (*Ardinghella und die glückseligen Inseln*, 1787); Hofmann, E. T. A., *Le opinioni del gatto Murr* (*Lebensansichten des Katers Murr*, 1820-22); Hofmannsthal, H. von, *Il poeta e questo tempo* (*Der Dichter und diese Zeit*, 1907); Hölderlin, F., *Al Genio dell'audacia* (*Dem Genius der Kühnheit*, 1795); Hugo, V., *William Shakespeare* (1864); Jahn, H. H., *Thomas Chatterton* (1955); Keats, J., *A Chatterton* (*O Chatterton! How Very Sad Thy Fate!*, postumo); Klopstock, F. G., *A Young* (*An Young*, 1757); Lamartine, A. de, *Il genio* (*Le Génie*) in *Meditazioni poetiche* (*Méditations poétiques*, 1820); Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri* (1898-1907, postumo); Mann, K., *Mephisto* (1936); Mann, T., *Doktor Faustus* (1947); Merezhkovskij, D. S., *Leonardo da Vinci* (1902); Mörike, E., *Mozart in viaggio verso Praga* (*Mozart auf der Reise nach Prag*, 1855); Nezval, V., *Edison* (1928); Paul, J., *Il titano* (*Titan*, 1800-03); Penzoldt, E., *Il povero Chatterton* (*Der arme Chatterton*, 1928); Platen, A. von, *Genio e arte* (*Genie und Kunst*) in *Epigrammi* (*Epigramme*, 1830-34); Puškin,

A.S., *Mozart e Salieri* (1831); Raimund, F., *La ragazza dal mondo delle fate* (*Das Mädchen aus der Feenwelt*, 1826); Reed, S., *Orazione sul genio* (*Oration on Genius*, 1821); Rimbaud, A., *Genio in Illuminazioni* (*Génie in Illuminations*, 1874-1875, pubbl. 1886); Schiller, F., *I Masnadieri* (*Die Räuber*, 1781); Schiller, F., *Il Genio* (*Der Genius*, 1795); Tieck, L., *Vita di poeti* (*Dichterleben*, 1826-31); Vigny, A. de, *Chatterton* (1835); White, P., *Il vivisezionatore* (*The Vivisector*, 1970).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Adorno, T.W., *Teoria estetica* (1970), Torino 1973; Bloom, H., *Il genio. Il senso dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni* (2002) Milano 2002; Bürger, P., *Kunstproduktion: Tätigkeit des Genies oder «freie Arbeit»* in id., *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1983, pp. 104-118; Moretti, G., *Il genio*, Bologna 1998; Murray, P. (a c. di), *Genius: the History of an Idea*, Oxford 1989; Orland, E., *Genie in Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, a cura di K. Barck et al., vol. 2, Stuttgart/Weimar 2001, pp. 661-709; Ritter Santini, L., *Sulle ali del genio in Il volo di Ganimede: mito di ascesa nella Germania moderna*, Venezia 1998, pp. 55-78; Schmidt, J., *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik*, Darmstadt 1985; Schmidt-Dengler, W., *Genius. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit*, München 1978; Sommer, H., *Génie. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes von der Renaissance zur Aufklärung*, a c. di Nerlich, M., Frankfurt am Main 1998; Zilsel, E., *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen 1926; Zilsel, E., *Die Geniereligion*, Wien 1918 (ora Frankfurt am Main 1990, a c. di J. Dvorak).

■ **VOCI AFFINI:** Arte, artista; Creazione; Follia; Idiota; Individualismo; Inventore; Lume; Scienza, scienziato.

MARCO RISPOLI

Genitali. 1. Il termine indica gli organi riproduttori, maschile e femminile (dal lat. *genitales*, plur. di *genitalis*, «relativo alla fecondazione, alla generazione»; fr. *organes génitaux*; ingl. *genitals*; ted. *Genitalien, Geschlechtsorgane*). Ci sembra inevitabile una premessa metodologica. In uno studio tematico dei genitali in letteratura potrebbe, in senso lato, entrare l'analisi di ogni scrittura di tipo pornografico, e quindi lo scrutinio di una tradizione immensa, alta e bassa. Si tratterebbe, cioè, di ricostruire in breve la storia dell'osceno in letteratura. Ma a nostro avviso non è tanto, o non soltanto, la letteratura erotica in questione. La letteratura erotica e pornografica necessariamente «nomina» i genitali, ma questo non è sufficiente per una rilevanza immaginale degli stessi. (Così come nel cinema porno, nell'*hardcore*, abbiamo la necessità differenziale, rispetto al *soft*, di vedere in *close-up* i coiti, col membro maschile in erezione e in attività ecc., quindi non c'è significatività particolare dei genitali). Si tratta di escutere invece luoghi in cui i genitali abbiano una presenza autonomamente significativa, simbolica, fantasmatica, evidentemente «ideologica», in quanto organi-emblemi. Luoghi ove esemplarmente il genitale maschile o quello femminile siano latori di un discorso su se stessi, e non meramente sulla sessualità.

2. All'origine isoliamo due momenti, uno biblico e uno mitologico classico. Nel *Genesi* (9, 20 e ss.; sec. IV a.C.) i genitali scoperti di Noè ebbro vengono visti dal figlio Cam che ne ride e chiama i fratelli Sem e Jafet; costoro, col viso rivolto altrove per non guardare, ricoprono le vergogne del padre e per questo vengono premiati e benedetti da lui, mentre Cam e la sua discendenza vengono maledetti. D'altra parte nella *Teogonia* di **Esiodo** (vv. 188 e ss.; secc. VIII-VII a.C.) leggiamo di Urano che odiava i figli e ne impediva la nascita; il figlio Crono, in accordo con la madre Gaia, evirò Urano e gettò i suoi genitali nel mare, dove si fanno spuma e da quella spuma nasce Afrodite, la dea della bellezza. In entrambi i mito-

logemi c'è il conflitto padre-figli, diversamente risolto, ma quel che ci sembra cruciale è la diversa fruttificazione dell'emblema degli organi sessuali maschili: nella *Bibbia* questi, se svelati, sono motivo di umiliazione e poi di vendetta, mentre in **Esiodo** rappresentano sì il potere autocratico, ma comunque producono la bellezza. Il mondo classico pagano ha dunque un rapporto diremmo privilegiato con i genitali nel loro aspetto simbolico di fecondità luminosa. Nella tradizione dell'epigrammatica salace greca (vedi gli epigrammi erotici dell'*Antologia Palatina*, ca. 980 d.C.) e latina, ampio spazio è dato al sesso, nei suoi aspetti vuoi gaudiosi, vuoi satirico-grotteschi. Soprattutto presso i latini l'emblema del fallo aveva svariati significati; non ultimo quello apotropico, contro il malocchio (*fascinum*, da cui lo stesso nome dato al membro), come è testimoniato anche da celebri bassorilievi e affreschi pompeiani. Ben noti sono i *Carmi Priapei* (sec. I a.C., seconda metà), in onore del dio del fallo e della fecondità. In uno di essi, in particolare (LXVIII), si ha una visione del mito eroico dal punto di vista basso e desublimante dei genitali: le vicende di Paride, di Achille, di Ulisse e di Penelope sono motivate tutte dalla pulsione erotica, anzi dalla foia, che governa il mondo. Grande rilievo ha poi **Marziale** con i suoi *Epigrammi* (80-104 d.C.), dove la esplicita nominazione di *conno* e *mentula* è dichiarata intrinseca, necessariamente, alla poesia erotica dei *carmina iocosa*, in cui l'elemento pruriginoso è imprescindibile (I, 35). Non si dimentichi ovviamente **Catullo** con i più audaci dei suoi *Carmina* (sec. I a.C., prima metà), né, ovviamente, in prosa, il romanzo-satura di **Petronio**, il *Satyricon* (ca. 60 d.C.), dove il membro virile è al centro di continui incontri-scontri etero ed omosessuali.

3. Nella letteratura medievale i genitali sono presenti, certamente al di fuori degli scrupoli e le ansie del mondo cristiano, nelle *Mille e una notte* (ca. sec. XV). Nel Medioevo occidentale, una allegorizzazione del genitale femminile come rosa in un giardino e del processo di deflorazione si ha col celeberrimo *Roman de la rose* di **Guillaume de Lorris** e **Jean de Meung** (1225-80), che conosce traduzione parziale e sontuosa rielaborazione in volgare italiano col *Fiore* (1286-'87?), attribuito da molti a un giovane **Dante Alighieri**. Nel poemetto italiano, alla conclusione, la metaforizzazione continuata dello sverginiamento è piuttosto esplicita: il protagonista, col suo «bordone», cerca di penetrare una prima volta, ma l'ingresso è stretto: dopo un po' di scosse riesce a «sfogliare» tutto il fiore, e così sia. In altri più cupi momenti dell'età di mezzo, invece, gli organi sessuali sono evocati per rappresentare la natura corrotta dell'uomo e la sua marcia peccaminosa: il coito, anche se coniugale, è sempre qualcosa di viscido, sporco, lurido, come ricorda **Lotario Diacono (Innocenzo III)** nella *Miseria dell'umana condizione* (1195: I, 3). D'altronde il malvagio Erode e Giuliano l'Apostata moriranno corrosi dai vermi proprio nei genitali, come illustra **Iacopo da Varagine** nella *Legenda aurea* (av. 1264). Medesima sorte ultraterrena è riservata al lussurioso Carlo Magno, i cui genitali sono rosi da un animale infernale nella *Visione di Wettino* di **Walafrido Strabone** (prima metà del IX secolo). Le vergogne, in certo Medioevo, sono il luogo riassuntivo di ogni umana vergogna, insomma. Nel *Decameron* (1349-1353) di Giovanni **Boccaccio**, invece, il sesso non ispira immagini di orrore o angoscia, ma viene contemplato col gusto raffinato della burla e della parodia, oppure assunto in un universo primaverile di levità ironica. Pensiamo ad almeno due luoghi, e precisamente alla novella di **Masetto di Lamporecchio** (III, 1), dove l'immagine del gio-

vane ortolano del convento femminile, finto muto, che dorme sotto un mandorlo con la veste alzata dal vento e le pudende in mostra per la concupiscenza della badessa, risulta indubbiamente una parodia della scena di Noè e dei figli nel *Genesi*, che abbiamo visto sopra; e ancora andiamo alla novella di Ricciardo Mainardi e della figlia di Lizio da Valbona (V, 4), dove i due giovani vengono sorpresi nel terrazzo nudi, con il membro (l'usignolo) del ragazzo nella mano di lei: i genitori perdonano, davanti a questa gloria della giovinezza calda e pura, accesa di giusto desiderio e in armonia con un cosmo di primaverile fecondità e dolcezza. Fra le novelle di un imitatore del Boccaccio, Giovanni **Sercambi**, ve n'è una (*Novelliere*, exemplo CXLI: fine XIV - inizio XV secolo) dove il protagonista, Malgigi, riceve da Santo Martino la magica capacità di far parlare le vagine femminili. E queste rispondono alle sue domande, e rivelano chi hanno ospitato e chi no, con finale trionfo di Malgigi: il motivo è ereditato da uno dei salaci *Fabliaux* anticofrancesi, *Il cavaliere che faceva parlare le fiche* (XIII secolo, attribuito un Garin), e come vedremo avrà un fortuna settecentesca. Si tratta ovviamente di una invenzione tutta misogina, giacché i conni tradiscono le loro proprietarie, svelando i loro segreti più scabrosi: le donne sono per lo più puttane e menzognere, insomma. Tutt'altra cosa dalla scelta filogina del *Decameron*, il cui autore rende onore alla femminilità (salvo poi attaccarla atrocemente nel *Corbaccio*, 1363-65).

4. In ambito umanistico, numerose sono le riprese dell'epigrammatica latina in direzione salace; si pensi soprattutto al **Panormita** (Antonio Beccadelli) e al suo *Ermafrodito* (1425), ma anche agli *Endecasillabi* di Giovanni **Pontano**, di fine Quattrocento, oppure all'ungherese Giano **Pannonio**, autore di epigrammi di rara sconcezza (1447-1458), fra cui quelli straordinari alla tenebrosa vulva di Ursula, definita autentico baratro, voragine inghiottitrice. Ma nel Rinascimento europeo l'esplosione di un comico basso-energetico si ha soprattutto col capolavoro di François **Rabelais**, *Gargantua e Pantagruelle* (1532-1564), dove il sesso di Gargantua ancora bimbo già rallegra le sue governanti (I, 10), e la «come si chiama» di una orribile e furba vecchia riesce a mettere in fuga persino un diavolo giovane e un po' ingenuo (IV, 47). Nel Cinquecento italiano ruolo del tutto centrale assumeva l'opera di Pietro **Aretino**, non solo e non tanto per i celebri *Sonetti sopra i XVI modi* (1527?), illustrativi di atti sessuali e illustrati da Giulio Romano: i due genitali, il maschile e femminile, sono qui ostesi e replicati secondo il modello non allusivo proprio della franca pornografia: «e se tu il cazzo adori, io la potta amo» si legge nel primo sonetto, che esordisce trasformando il «vivamus atque amemus» catulliano in esplicito «Fottiamci, anima mia, fottiamci presto». Ma è altrove che Aretino attinge a vertici complessi della letteratura oscena, e soprattutto nel *Ragionamento e Dialogo* (1534-1536), dove il dialogo fra puttane vede il trionfo linguistico dei genitali: sono state compute nell'opera 133 occorrenze dell'organo maschile e 81 di quello femminile. Ma la capacità variantistica è infinita (*piuolo*, *pastinaca*, *monina* ecc. ecc.), talché la sfera genitale per Aretino risulta universo precipuamente linguistico e metaforico, dove il richiamo alla realtà, al «mondaccio», polemicamente antipetrarchista e anti-estrattivo, si traduce poi in una esplorazione golosa e disperata della lingua e in un *tour de force* per fare «buone simiglianze», forzando la materia e il corpo con le tenaglie dell'invenzione letteraria qui davvero senza censura. Il super-io moralista contro cui combatte l'Aretino,

insomma, è soprattutto la lingua ufficiale con le sue limitazioni. Con un episodio del poema di Luis De **Camões** *I Lusadi* (1572) abbiamo invece una sorta di velatura manierista delle pudende, anzi, un anticipo di barocco, un barocco inguinale, potremmo dire. Si tratta della descrizione di Tritone, interamente nudo anche nei «membros genitais», ricoperti però di minuscoli animali marini: granchietti, mitili, ostriche, cozze ecc., un brulicante esercito di creaturine equoree che evitano con sordida preziosità lo shock della visione diretta delle vergogne. Nel '600 Ferrante **Pallavicino**, con *La rettorica delle puttane* (1642), riprende il tema dell'ammaestramento cortigianesco, già aretiniano, ma il genio del Pallavicino verrà stroncato di lì a due anni, con la decapitazione seguita a prigionia e atroci torture.

5. Il secolo decimottavo segna il trionfo (se pur relativo) del libertinismo, del razionalismo laico e quindi anche della letteratura erotica più oltranzista. Nelle poesie in dialetto veneziano di Giorgio **Baffo**, uscite in ben quattro tomi nel 1789, troviamo forse il capolavoro della lirica pornografica (di una «obscénité sublime» scriveva Guillaume **Apollinaire**). La raccolta poetica è in lode della mona, il genitale femminile, di cui il poeta fa il proprio emblema araldico e il proprio oggetto supremo di gloria. «Altri canti le Furie de Bellona; / altri le azioni dei Cavalieri Erranti; / altri i casi e i sospiri dei Amanti; / mi voi cantar le glorie della Mona», si legge nel sonetto proemiale progettuale. E ovunque sembra regnare incontrastata e immanente la vulva: «Quello che vedo, odoro, gusto, e sento, / tutto mona me par; se vardo 'l Cielo, / e che contemplo quel che ghè de belo, / me diventa una Mona el Firmamento». Ogni elemento del creato, l'erba, i fiori, i frutti ecc., produce un pensiero sensuoso e fisico della mona. È una sorta di parodia del celebre sonetto del veneziano Celio Magno (1536-1602), che principiava: «Trovo dovunque io giro 'l guardo intento / trista imagin di morte». La mona è emblema di vita e fecondità, contrapponendosi così alla morte (anche se non mancano poesie più pensose e meditative nel *corpus* del Baffo). Nel 1748 si stampano *I gioielli indiscreti* di Denis **Diderot**, dove ritroviamo il motivo dei conni parlanti: un sultano annoiato ottiene da un genio un anello magico che, orientato verso una dama, fa confessare dalla di lei vulva ogni segreto. Il gioiello indiscreto è appunto la vagina parlante, e tutta l'opera è una licenziosa satira della corte di Luigi XV. Ma il diciottesimo secolo è anche il secolo del sesso più tetro: pensiamo ovviamente a Donatien-Alphonse-François de **Sade** e alle sue *Centoventi giornate di Sodoma* (1785). Nella Introduzione all'opera, l'autore indica meticolosamente le dimensioni dei falli dei personaggi maschili, mentre più cursoria risulta l'attenzione per i genitali femminili (assoluta è l'ossessione per i dretani). Si teorizza poi che l'orrido, il deforme è più attraente del bello: «la bellezza è semplice, la bruttezza è straordinaria», come straordinariamente ripugnanti e immonde sono ad esempio le vagine delle sfatte fantesche. Talché anche i corpi giovani più divini e luminosi devono subire, nelle lunghe pagine conclusive, la deformazione più totale e persino surreale, per poter provocare il piacere totale nei depravati protagonisti. L'inverosimiglianza visionaria dei supplizi (esercitati ovviamente con predilezione sui freschi genitali) ha qualcosa in comune con gli scempi dei corpi nelle passioni dei martiri del primo cristianesimo.

6. In pieno Ottocento, nei sonetti di Giuseppe Gioachino **Belli** (scritti fra il 1828 e il 1837, poi ancora fra il 1843 e il '47) la frenesia sessuale si esprime attraverso una totale identificazione dell'uomo e della donna nei rispet-

tivi organi (*Le incisiature*); con qualche pretesto, o enunciando semplicemente il gusto, di origine secentesca, dell'elencazione sinonimica («Er cazzo se po' di:») interi sonetti collezionano le dominazioni popolari di testicoli, pene e vagina (*Li pensieri liberi*; *Er padre de li Santi*; *La madre de le Sante*). «Sepportura» è l'ultimo dei sinonimi elencati per il genitale femminile, associato infatti spesso, nell'universo del popolano di Roma, a immagini lugubri e mortuarie: «la fica» è elencata, con il lavoro, il carcere, gli ospedali, i debiti, e in rima con la fatica, fra i tormenti de *La vita dell'omo*, prima che venga, «per ultimo», la morte. Anche il poeta dialettale milanese Carlo **Porta** (la cui produzione copre gli anni fra il 1792 circa e il 1821, anno della sua morte) non si fermava davanti all'orrore della «figa» «larga e slavagiada» di una Teresina, ad es., ma il tetro pessimismo del romano lo supera di gran lunga in una allucinata volontà di orrore: la vagina è per lo più un «pantano», un pozzo orrendo, un inferno lurido, insomma «un emblema del male universale, un segnale della corruzione interna, profonda, non solo di tutte le donne [...], ma del mondo intero» (Guido Almansi). L'Ottocento è il secolo del realismo, e non si può non citare un ormai celeberrimo dipinto «proibito» di Gustave **Courbet**, *L'origine del mondo* (1866), dove si vede a tutto campo un pube femminile, trionfo della facoltà seducente e generativa della donna, in assenza totale di ogni oscenità, con una evidenza pura e oggettiva che risponde ai canoni ideologici di un moderno laico naturalismo e insieme di una simbolizzazione rude e totalizzante.

7. A inaugurare il Novecento è un'opera capitale come la *Traumdeutung*, *L'interpretazione dei sogni* (1899) di Sigmund **Freud**, dove si ha (soprattutto nelle ristampe posteriori aumentate, 1909 e 1911) una precisa indicazione della simbolizzazione inconscia-onirica dei genitali: «Tutti gli oggetti allungati: bastoni, tronchi, ombrelli (per il modo di aprirli, che può essere paragonato all'erezione!) intendono rappresentare il membro maschile, così come tutte le armi lunghe e acuminate: coltelli, pugnali, picche. [...] Astucci, scatole, casse, armadi, stufe, corrispondono al corpo femminile, come del resto caverne, navi e tutti i tipi di recipienti» ecc. Indimenticabile è la metaforizzazione del minaccioso e irrefrenabile sesso maschile in un topo, anzi un «topaccio», nell'episodio del sogno del brigadiere Pestalozza in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) di Carlo Emilio **Gadda**. Se poi nell'*Amante di Lady Chatterley* (1928) di David Herbert **Lawrence**, col personaggio del guardiacaccia amato dalla protagonista, abbiamo ancora un esplodere della gloria virile fallocentrica, nei romanzi di Henry **Miller** come *Tropico del Cancro* o *Tropico del Capricorno* (1934, 1939) troviamo un autentico trionfo del genitale femminile, «l'alfa e l'omega del mondo di Miller», come scrive Guido Almansi. E la vulva è infinitamente variegata, nell'ingordigia di un elenco, rabelaisiano per la sua tendenziale infinità, che comprende fiche «internazionali», fiche «che ridono», «che parlano», «lussureggianti», «cannibalesche», «ditirambiche», «telegrafiche», «metafisiche» ecc. La capacità di variare linguisticamente e inventivamente, all'interno del sistema dell'osceno di per sé ripetitivo, è propria di Miller, come abbiamo già visto analogamente per l'Aretino e per Belli. Il pene ha invece un ruolo assai curioso nel colossale romanzo postmoderno di Thomas **Pynchon** *L'arcobaleno della gravità* (1973), dove il protagonista, il tenente Slothrop, nella Londra della seconda guerra mondiale, riesce a prevedere i luoghi dove cadranno le V-2 guidato raddomanticamente dalle proprie erezioni. Nell'Italia degli anni Set-

tanta almeno tre testi narrativi ripropongono poi alla ribalta la centralità simbolica del membro maschile. Nel romanzo di Alberto **Moravia** *Io e lui* (1971) e in quello di Luigi **Malerba** *Il protagonista* (1973, ma scritto qualche anno prima) abbiamo sulla scena, prepotentemente, il sesso maschile. Nel romanzo moraviano si realizza una sorta di scontro diretto, verbale e talora verboso, tra l'io e il *lui*, cioè tra il soggetto che aspira alla sublimazione e il suo membro che lo trattiene avvinghiato alle ragioni desublimanti della carne. Alla fine la vittoria è del membro; come a dire che vince il moderno demonio sull'anima, in un mondo però ateo ed elementarmente post-freudiano. Nel romanzo di Malerba, invece, a parlare in prima persona è il membro, che si riferisce al suo «padrone» come al Capoccia, ma possiede una autonomia di personaggio assoluta, che si esplica nella visione del mondo interamente dal suo orizzonte: ogni elemento della realtà è ricondotto così a significazioni genitali, Roma (dove il racconto si ambienta), con i suoi monumenti e architetture urbane, è una topografia di emblemi sessuali e lui, il protagonista, è il «Centro Vitale Generatore». Infine abbiamo Pier Paolo **Pasolini** col romanzo «incompiuto» *Petrolio* (1972-1975), di cui segnaliamo senz'altro l'ormai celebre sequenza del Pratone della Casilina (Appunto 55), dove il protagonista Carlo, borghese femminilizzato, moderno Tiresia in una *tragedia* storica, sociale e sessuale, compie un atto passivo di fellazione con ben venti giovani proletari, i cui membri vengono descritti uno per uno, con ingordigia cupa e vitalistica insieme. È sempre il catalogo, insomma, a marcare i luoghi più grandiosamente espressivi della letteratura erotica.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Antologia Palatina* (ca. 980 d.C.); *Carmi Priapei* (*Carmina priapea*, sec. I a.C.); *Fabliaux: Il cavaliere che faceva parlare le fiche* (*Le chevalier qui fit le cons parler*, sec. XIII, attribuito a un Garin); *Fiore* (1286-'87?); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Mille e una notte* (ca. sec. XV).

Aretino, P., *Ragionamento e Dialogo* (1534-1536); Aretino, P., *Sonetti sopra i XVI modi* (1527?); Baffo, G., *Raccolta universale delle opere di G. B.* (1789); Belli, G., *Er padre de li Santi*, in *Sonetti romaneschi* (1828-1837, 1843-1847); Belli, G., *La madre de le Sante*, in *Sonetti romaneschi* (1828-1837, 1843-1847); Belli, G., *La vita dell'omo*, in *Sonetti romaneschi* (1828-1837, 1843-1847); Belli, G., *Li pensieri liberi*, in *Sonetti romaneschi* (1828-1837, 1843-1847); Boccaccio, G., *Corbaccio* (1363-1365); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-1353); Camões, L. de, *I Lusíadi* (*Os Lusíadas*, 1572); Catullo, G.V., *Carmi* (*Carmina*, sec. I a.C.); Courbet, G., *L'origine del mondo*, pittura (*L'origine du monde*, 1866); Diderot, D., *I gioielli indiscreti* (*Les bijoux indiscrets*, 1748); Esiodo, *Teogonia* (secc. VIII-VII a.C.); Freud, S., *L'interpretazione dei sogni* (*Traumdeutung*, 1899); Gadda, C.E., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957); Guillaume de Lorris - Jean de Meung, *Romanzo della Rosa* (*Roman de la Rose*, 1225-1280); Iacopo da Varagine, *Legenda aurea* (av. 1264); Lawrence, D.H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928); Lotario Diacono, *Miseria dell'umana condizione* (*De miseria humanae conditionis*, 1195); Malerba, L., *Il protagonista* (1973); Marziale, M.V., *Epigrammi* (*Epigrammaton libri*, 80-104 d. C.); Miller, H., *Tropico del Cancro* (*Tropic of Cancer*, 1934); Miller, H., *Tropico del Capricorno* (*Tropic of Capricorn*, 1939); Moravia, A., *Io e lui* (1971); Pallavicino, F., *La rettorica delle puttane* (1642); Pannonio, G., *Epigrammi* (1447-1458); Panormita, A., *Ermafrodito* (*Hermaphroditus*, 1425); Pasolini, P.P., *Petrolio* (1972-1975); Petronio Arbitro, T. G., *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Pontano, G., *Endecasillabi* (*Endecasyllabi seu Baiae*, fine sec. XV); Porta, C., *Poesie milanesi* (1792-1821); Pynchon, T., *L'arcobaleno della gravità* (*Gravity's Rainbow*, 1973); Rabelais, *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-1564); Sade, D.A.F. de, *Le centoventi giornate di Sodoma* (*Les cent-vingt journées de Sodome* 1785); Scambi, G., *Novelliere* (fine XIV - inizio XV sec.); Strabone, Walafrido, *La visione di Wettino* (*Visio Wettini*, prima metà sec. IX).

■ ALTRE OPERE: Casti, G.B., *Novelle galanti* (1778-1802); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1386-1400); Folengo, T., *Baldus* (1517); Grass, G., *Il rombo* (*Der Butt*, 1977); Magritte, R., *Lo stupro*, pittura (*Le viol*, 1934); Marinetti, F.T., *Mafarka il futurista* (1909); Ottieri, O., *Il poema osceno* (1996).

■ BIBLIOGRAFIA: Almansì, G., *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura «carnalista»*, Torino, Einaudi, 1974, 1994; Arditì, M., *Il fascino e l'amuleto contro del fascino presso gli antichi*, Napoli 1825 (rist. anast. Capri 1991); *Il falcone desiderato. Poemeti erotici antico-francesi*, a c. di Lee, C., Milano, Bompiani, 1980; Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Torino, Einaudi, 1979; Borsellino, N., *La tradizione del comico. L'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*, Milano, Garzanti, 1989; Procaccioli, P., «Ragionamento» e «Dialogo» di Pietro Aretino, in *Letteratura italiana. Le Opere*, II, Torino, Einaudi, 1993, pp. 353-379.

■ VOCI AFFINI: Beffa, burla; Castità; Castrazione; Corpo; Detretano; Impotenza, frigidità; Libertino; Moralista; Nudità/Vestimento; Orgia; Passione, desiderio; Prostituta; Rosa; Seno; Sterilità; Stupro; Vergine; Vergogna. ROBERTO GIGLIUCCI

Genocidio. 1. Il termine *genocidio* (ingl. *genocide*, fr. *génocide*, ted. *Völkermord*, sp. *genocidio*) dalla contaminazione tra il derivato gr. *geno* (razza, tribù) con quello del lat. *cidio* (dal verbo *caedere*, «uccidere»). È un neologismo coniato dall'ebreo polacco (esperto di diritto internazionale) Raphael Lemkin, che nel suo *Le leggi dell'Asse nell'Europa occupata* (1944) inventa la nuova parola per descrivere «un piano coordinato di «distinte» azioni volte alla distruzione delle basi fondamentali della vita di gruppi nazionali, con lo scopo di annientare gli stessi gruppi». Il genocidio – prosegue Lemkin – «ha due fasi: primo, distruzione della struttura nazionale del gruppo oppresso; secondo, imposizione della struttura nazionale dell'oppressore. Questa imposizione può, a sua volta, ricadere sulla popolazione oppressa a cui è stato consentito di restare, o sul solo territorio, dopo l'eliminazione della popolazione e la colonizzazione dell'area a opera dei connazionali dell'oppressore». Il termine verrà poi usato (a partire dal 1946) al processo di Norimberga contro i crimini del Nazismo, per essere poi proclamato fuori legge – su iniziativa dello stesso Lemkin – nel primo trattato in assoluto sui diritti umani approvato alle Nazioni Unite nel dicembre del 1948. È lo stesso trattato che specifica ulteriormente, in maniera dettagliata, i caratteri di ciò che deve essere considerato «genocidio».

La parola, per quanto di nuovo conio, attecchisce rapidamente e, a partire dal 1953, viene prima introdotta nel *Webster's New International Dictionary*, poi – previa approvazione dell'Accademia francese – nell'*Encyclopédie Larousse*, quindi (1955) nell'*Oxford English Dictionary* e a seguire in tutti gli altri maggiori repertori nazionali. Si tratta dunque di un termine assai recente, e insieme molto puntuale, nato da una ben precisa situazione storica. Da questo punto di vista, la ricerca di Lemkin per una parola nuova si pone come il punto di arrivo di riflessioni (su questo specifico crimine) che cominciano a strutturarsi già dal 1933, anno in cui il giovane avvocato polacco si propone di intervenire in una conferenza sul diritto penale internazionale, a Madrid, mostrando le connessioni tra il massacro degli Armeni (perpetrato dai Turchi nel 1915) e i pericoli connessi all'ascesa di Hitler, nella Germania ormai nazista. Spicca da subito la consapevolezza – per usare le parole di un discorso pronunciato da Winston Churchill alla BBC nell'agosto del 1941 – di trovarsi «in presenza di un crimine senza un nome», che «se era successo una volta» (nella lapidaria sentenza di Lemkin) «sarebbe successo di nuovo». Si tratta, come

si vede, di un concetto delicato, rispetto al quale la questione terminologica diventa subito anche storiografica e filosofico-concettuale, tanto che il dibattito su «che cosa è un genocidio» (dal titolo di un recente contributo, in inglese, di J. Semelin) continua a essere in pieno svolgimento.

La storia del genocidio come tema letterario si intreccia dunque strettamente con quella del termine, fino a orientare il significato della sua presenza nelle singole opere. Infatti, l'estrema «giovinezza» della parola, così come del concetto, pone innanzi tutto un problema teorico preliminare. Che cosa considerare rilevante, in un *corpus* molto discontinuo, all'interno del quale convivono sia opere che si configurano come esplicita trasposizione e narrazione di veri e propri genocidi (un esempio per tutti, quello della vastissima letteratura della *Shoah*), sia opere che, scritte ben prima dell'elaborazione filosofico-concettuale del termine, possono essere ricondotte a quest'area tematica solo da una successiva (e legittima, ma teoricamente molto diversa) operazione critica? Diversissima, infatti, nei due casi, è la consapevolezza d'autore che presiede all'elaborazione delle singole opere. A questo proposito, possiamo ricorrere a un esempio significativo. Sicuramente il film *La guerra dei mondi* (2005), diretto da Steven Spielberg, può essere a buon diritto inserito tra i testi che tematizzano il genocidio (questa volta di tutto il genere umano, in un sistema di riferimento che si amplia, dalla «sola» terra, a considerare l'intero universo) all'interno del loro sistema narrativo. Del resto, la scelta stessa del *remake* di un libro e di un film famosi a tanti anni di distanza si colora di una consapevolezza allegorica che invita lo spettatore a interrogarsi sul significato ulteriore e ultimo del massacro sistematico messo in scena da Spielberg (un regista che, del resto, si è già cimentato nella rappresentazione del genocidio «per antonomasia», la *Shoah*). Diversa è invece l'interpretazione che possiamo dare del primo film, girato da Byron Haskin nel 1953 e, ancor più, del romanzo originale, *La guerra dei mondi* (1898), di Herbert George Wells, da cui entrambi derivano. Se infatti il film (che esce proprio lo stesso anno della «canonizzazione», per così dire, lessicale del termine) già mostra qualche interesse per il tema (per quanto, rispetto alla riscrittura di Spielberg – di certo non avaro in questo campo – l'impegno sia rivolto esclusivamente alla messa in scena degli effetti speciali), il romanzo di Wells pone qualche problema in più, proprio perché scritto in un'epoca in cui il concetto stesso di genocidio deve ancora essere elaborato. E infatti – se pure l'idea di fondo (quella dell'annientamento del genere umano) rende legittimo e anzi necessario includere anche questa opera nel *corpus* tematico – è indubbio che l'attenzione maggiore dell'autore si concentra assai più nell'analisi morale delle reazioni individuali di una società indagata in una situazione estrema che sui procedimenti narrativi specifici di rappresentazione del genocidio stesso (sui quali invece si concentra l'interesse capillare di Spielberg).

A questa prima questione teorica (sulle modalità che devono presiedere alla costituzione del *corpus* tematico) ne va aggiunta almeno un'altra, apparentemente più semplice, ma in realtà non meno vincolante. È necessario infatti chiedersi quanto sia legittimo allargare i confini tematici anche alla rappresentazione di quei massacri o barbarie che pure non soddisfino pienamente tutte le condizioni enunciate da Lemkin e a Norimberga per qualificare un genocidio propriamente detto. In altre parole, il genocidio messo in atto dai nazisti (ma anche quello degli Armeni perpetrato dai Turchi, primo oggetto dell'attenzione di Lemkin) si configura come il

primo in assoluto che preveda l'annientamento sistematico di una ben precisa razza come scopo primario – un elemento sostanziale che differenzia questo/i caso/i (dal quale il concetto stesso è stato tratto) da ogni precedente possibile. La distinzione può sembrare banale, ma non dobbiamo dimenticare che a porla (in termini non troppo diversi) è stata anche una delle voci più alte che si è levata a testimoniare l'annientamento di popolo compiuto nel luogo fondativo di ogni genocidio (storico, così come letterario): quella del sopravvissuto di Auschwitz Primo **Levi**. Nell'*Appendice* scritta nel 1976 per l'edizione scolastica di *Se questo è un uomo* (1947), infatti, lo stesso Levi introduce, per spiegare la differenza tra *lager* nazisti e quelli sovietici, una precisazione significativa (riconducibile, come vedremo, proprio al significato ultimo del concetto di genocidio). «Accanto a evidenti somiglianze, fra i Lager sovietici e i Lager nazisti mi pare di poter osservare sostanziali differenze. La principale differenza consiste nella finalità. I Lager tedeschi costituiscono qualcosa di unico nella pur sanguinosa storia dell'umanità: all'antico scopo di eliminare o terrificare gli avversari politici, affiancavano uno scopo moderno e mostruoso, quello di cancellare dal mondo interi popoli e culture. [...] I campi sovietici non erano e non sono certo luoghi dove il soggiorno sia gradevole, ma in essi, neppure negli anni più oscuri dello stalinismo, la morte dei prigionieri non veniva espressamente ricercata: era un incidente assai frequente, e tollerato con brutale indifferenza, ma sostanzialmente non voluto; insomma, un sottoprodotto dovuto alla fame, al freddo, alle infezioni, alla fatica». In questa prospettiva, insomma, non rientrano nel tema né il romanzo denuncia sui campi sovietici di Aleksandr **Solženicyn** *Arcipelago Gulag* (1973-78) (v. CAMPO DI CONCENTRAMENTO) né la distruzione dell'Africa nera a opera dei conquistatori bianchi narrata da Joseph **Conrad** in *Cuore di tenebra*, del 1906 (v. COLONIA, COLONIZZAZIONE).

Infine, il ricordo di Primo Levi ci permette di introdurre un'ultima questione preliminare, e cioè quella legata allo statuto specifico sia dell'autore, sia dell'opera che ha per tema il genocidio. Se infatti il concetto stesso di annientamento di un'intera razza prevede anche, come implicita conseguenza, il suo annullamento culturale, allora diventa chiaro che i resoconti del genocidio stesso saranno narrati dal punto di vista eccentrico (perché non previsto dalla storia) del superstite. Questo fa sì che la maggior parte delle opere sui genocidi – soprattutto se redatte negli anni immediatamente successivi a quando il crimine è stato consumato – appartengano al genere letterario della testimonianza, con tutte le conseguenze (narrative, ma anche etiche) che questo comporta, e che analizzeremo nel dettaglio per quanto riguarda la letteratura della *Shoah*.

2. Una volta chiarite queste indispensabili premesse metodologiche, è tempo di andare ad analizzare effettivamente il *corpus* di testi sul tema, partendo proprio da quelle opere di genocidio *ante litteram*, scritte cioè prima della precisazione del concetto in sede storiografica e filosofica. In questa prospettiva, un posto di rilievo (sia per le opere prodotte, sia per l'attenzione critica specifica) spetta sicuramente ai racconti del genocidio legati alla conquista dell'America Latina. Su questo tema, bisogna ricordare il volume – raccolto da Miguel Leon Portilla nel 1974 – di testimonianze azteche, maya e quechua (la lingua dell'impero inca) sul trauma della conquista nella memoria dei vinti. Il violento scontro di culture nella visione dei superstiti è documentato in diversi testi, di genere narrativo, cronachistico o poetico, che sono accomunati dalla condivisione del punto di vista, ben espresso dal poeta cubano José **Martí**, secondo il quale i conquistatori «rubarono una pagina dell'universo».

Il merito di avere riportato, anche recentemente, l'attenzione su questo tema è dello studioso Tzvetan **Todorov** che – oltre a porre, in un saggio famoso, «il problema dell'«altro»» nei racconti della conquista dell'America – pubblica (insieme a Georges **Baudot**) anche un'antologia di *Racconti aztechi della Conquista* (1983) che riflette la posizione dei pochi sopravvissuti al genocidio rispetto ai conquistatori. Tutte queste opere (scritte sia in lingua nahuatl, sia in lingua spagnola) sono legate dalla comune appartenenza alla letteratura storiografica, divisa però in tre ulteriori generi, distinti da Todorov in «annalistico» (come gli anonimi *Annali storici di Tlatelolco*, 1528), «di memorabilia» (come le vicende tramandate dal cosiddetto *Codice Ramírez*) e di vera e propria «saga» (come la *Storia delle Indie della Nuova Spagna e delle isole di «Tierra Firme»* terminata di trascrivere nel 1581 da Diego **Durán**).

A questi testi si possono aggiungere la *Brevissima relazione della distruzione delle Indie* (1552) scritta dal missionario gesuita in Messico (e poi vescovo di Chiapa) Bartolomé de **Las Casas** come atroce relazione dei massacri commessi dagli Spagnoli ai danni degli indios. Di circa un secolo successiva è invece la *Vera storia dei fatti della conquista della Nuova Spagna* (1632), ad opera di Bernal **Díaz del Castillo** (che aveva partecipato con Cortés alla spedizione che portò alla conquista del Messico e ne descrisse con verità gli aspetti più atroci). Sempre sulle tragiche conseguenze della conquista, in epoca contemporanea possiamo infine ricordare il secondo volume del romanzo in tre «atti» dell'uruguayano Eduardo **Galeano** *Memoria del fuoco: I volti e le maschere* (1989).

Più complesso è invece ritrovare opere letterarie che tematizzano quella singolare forma di sottile genocidio perpetrata in Nord America ai danni dei nativi. Se si escludono infatti le opere sulla «conquista del West» (che danno conto, indirettamente, del massacro degli Indiani d'America, raccontato dal punto di vista dei «coraggiosi vincitori» – pensiamo per esempio a film del genere western di John **Ford**), le voci delle vittime scarseggiano, a conferma del significato prima di tutto culturale (se non in questo caso di definitiva estinzione di una razza) del genocidio messo in atto. Possiamo comunque ricordare *Il powwow della fine del mondo* (un volume che raccoglie una scelta di poesie tratte da *The Summer of Black Windows* del 1996 e da *The Business of Fancydancing* del 1991) di Sherman **Alexie**, indiano Spokane, nato nel 1966 in una riserva indiana dello Stato di Washington e *Seppellite il mio cuore a Wounded Knee* (1970) di Dee **Brown**.

3. Finora ci siamo soffermati sulle opere letterarie che danno conto dei grandi genocidi del passato (che, sia pure da un punto di vista posteriore, possono essere considerati tali) e abbiamo visto che – anche se non vastissimo – è tuttavia possibile costituire un *corpus* abbastanza rilevante. La situazione invece si complica se, dai grandi genocidi del passato, ci spostiamo ad analizzare quelli del tempo presente, appena consumati o ancora in atto e che quindi rientrerebbero pienamente nella definizione della «parola nuova» coniata da Lemkin. Perché in quasi tutti i casi, in maniera del tutto prevedibile, una delle conseguenze stesse del genocidio è stata proprio l'annullamento della possibilità di sopravvivenza, e così pochi anni di distanza dal crimine, anche di una qualsiasi forma di elaborazione letteraria. In un quadro del genere, il caso del Ruanda costituisce una significativa ec-

cezione. Nel 1996, infatti, a due anni dal massacro, nasce il progetto *Ruanda: scrivere per dovere di memoria* (*Rwanda: écrire par devoir de mémoire*), che coinvolge diversi scrittori nella sfida di raccontare quanto è accaduto. Si tratta di un'iniziativa che dà impulso al fiorire di diverse opere e romanzi di testimonianza, tra i quali possiamo ricordare almeno *Il grande orfano* (2003) di Tierno **Monémbo**, nel quale il genocidio del Ruanda è visto attraverso gli occhi di un ragazzino che, in un momento, dalla dimensione dell'infanzia passa a quella di fuggitivo, orfano, condannato a morte; *Una domenica in piscina a Kigali* (2003) di Gil **Courtemanche**, che sceglie di denunciare anche l'atteggiamento di indifferenza da parte di una società privilegiata che continua a divertirsi alla vigilia del massacro; e il film *Hotel Rwanda* (2004) di Terry **George**.

4. Un capitolo a parte merita la ricognizione di quelle opere che parlano del primo genocidio riconosciuto come tale dallo stesso «inventore» della nuova parola, Lemkin, e cioè quello perpetrato dai Turchi ai danni dell'etnia armena. Ancora una volta, siamo di fronte anche a uno specifico problema storiografico, perché ancora fortissime sono le polemiche relative al suo riconoscimento ufficiale. Prevedibilmente, i riflessi di questa polemica si possono cogliere anche in campo letterario, dove la messe di testi noti è relativamente ridotta. Forse il merito di avere riportato, recentemente, l'attenzione su questo fondamentale tema va innanzi tutto al film di Atom **Egoyan** *Ararat* (2002), basato sul libro di Clarence **Ussher** *Un fisico americano in Turchia* (1917). Tra i volumi comparsi nella prima metà del Novecento (a breve distanza dunque dall'evento), possiamo ricordare anche *La tragedia di Bitlis* (1919) di Grace **Knapp** e l'insolita prospettiva (da parte del mercenario venezuelano, membro dell'esercito turco che nel 1915 ordinò di aprire il fuoco sulla città di Van) di Rafael de **Nogales** e del suo *Quattro anni sotto la mezzaluna* (1926). Senza dimenticare l'ormai classico *I quaranta giorni del Mussa Dagb* (1933) dello scrittore di origine ebrea Franz **Werfel**. Tra le opere più recenti, citiamo *La furia dell'avvoltoio* (1982) di Barry **Unsworth**; *Un'estate senza alba* (1992) di Agop J. **Hacikyan** e Jean-Yves **Soucy**; l'opera prima *Fuoco dimenticato* (1992) di Adam **Bagdasarian**, oltre alla *Masseira delle allodole* (2005) dell'italiana Antonia **Arslian**.

5. Poiché l'aberrazione morale della *Shoah* rappresenta per la storia dell'umanità a tutti i livelli – etico, sociale, politico, ma anche, appunto, filosofico e letterario – il culmine di ogni genocidio, non deve stupire che proprio in riferimento a questo evento-cesura si sia sviluppato il nucleo più significativo di testi relativi al tema.

Primo **Levi** ha sostenuto la necessità della parola e dell'elaborazione letteraria del genocidio come dovere di testimonianza e narrazione. Quello di Levi è un vero e proprio imperativo categorico e morale: l'esperienza del singolo deve porsi al servizio della memoria collettiva, per fare luce sulla cicatrice più significativa della società contemporanea. Ripercorrere la letteratura su Auschwitz significa allora, come si è accennato, accettare un paradosso: esaminare le diverse possibili forme di racconto dell'indicibile, portando con sé la consapevolezza, però, come dice Levi nei *Sommersi e i salvati* (1986), punto di arrivo della sua riflessione sulla *Shoah*, che «la demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, così come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte».

Se la parola dei «sommersi» (di tutti coloro che non sono sopravvissuti) resta disarticolata e senza voce, moltissimi (e diversissimi) sono i modi in cui, nell'arco ormai di più

di cinquant'anni, testimoni e scrittori hanno provato a raccontare la *Shoah*: dalla testimonianza immediata della propria esperienza ai confini dello spazio e della storia, alla riflessione più distante, scritta dopo un certo numero di anni, fino all'invenzione romanzesca di chi (senza nessuna apparente motivazione biografica) decide ugualmente di confrontarsi con il tema chiave (e per molti versi fondativo) della società odierna.

Una parte cospicua della letteratura sul genocidio consumato nel lager fiorisce ovviamente negli anni (o addirittura mesi) immediatamente successivi alla guerra: è sempre Primo Levi a ricordare (in *Se questo è un uomo*) che le linee essenziali del suo libro furono concepite già nel campo. In altri casi (per esempio quello del *Diario di Gusen*, 1944-45, di Aldo **Carpi**) parte della memoria viene già scritta durante la prigionia, conservata, a rischio della vita, con mezzi di fortuna. Così, negli anni successivi al 1945, vengono pubblicate alcune delle più alte memorie, tra le quali, appunto, *Se questo è un uomo*; *Uno psicologo nei Lager* (1946) di Viktor **Frankl**; *La specie umana* (1947) di Robert **Antelme**, *L'universo concentrario* (1946) di David **Rousset**, forse la prima testimonianza in assoluto sulla realtà dei campi.

Se la necessità più impellente è quella di raccontare al mondo un'esperienza non condivisibile, il trascorrere del tempo determina un deciso mutamento nella natura delle opere sul genocidio e il lager. All'atteggiamento del testimone, che rivela a una comunità di ignari nuovi elementi sulla realtà che ha sperimentato di persona, si sostituisce pian piano quello del narratore; alla volontà di portare nuove prove, quella di costruirsi – attraverso una serie di racconti e di riflessioni sulla natura dell'offesa – una nuova identità. Cambia anche, di conseguenza, il rapporto tra narratore e lettore: il destinatario di queste opere, infatti, non è più un pubblico ignaro e ansioso di sapere ma, al contrario, è composto da un insieme di persone informate e consapevoli, che implicitamente condivide lo stesso sistema di valori di chi parla. Ancora una volta, bisogna ricordare alcuni racconti sul campo di Levi (del *Sistema periodico*, 1974, e della prima sezione della raccolta *Lilit*, 1981). La consapevolezza della necessità di una rielaborazione narrativa dell'esperienza vissuta traspare anche dal libro *La scrittura o la vita* (1994) di Jorge **Semprun**, che racconta il difficile cammino che lo ha portato infine ad accettare la via della scrittura come unico mezzo di espressione. Scritto a una grande distanza dalla liberazione è anche *Uomini ad Auschwitz* (1972) di Hermann **Langbein**, in cui l'autore (attivista della Resistenza all'interno del campo) offre una testimonianza della propria esperienza cercando di indagare le radici storiche e culturali che hanno reso possibile una simile aberrazione all'interno dello stato tedesco.

Del resto, fitta è la schiera di narratori che tornano a parlare della loro esperienza (o per la prima volta scelgono di renderla pubblica) dopo molti anni. Solo del 1970 è, per esempio, *Un treno senza ritorno*, di Charlotte **Delbo**, che racconta la sua storia di internata n. 31661 nel lager femminile di Auschwitz. Il libro (che riprende in forma più esplicitamente narrativa materiali contenuti in un altro suo testo, *Il convoglio del 24 gennaio* – del 1965 – dal giorno, appunto il 24 gennaio 1943, della sua deportazione) si rivela particolarmente significativo sia per la peculiare prospettiva (quella di una donna, combattente nella Resistenza francese), sia per la capacità di ridestare nel lettore, anche a distanza di anni, tutta la vastissima gamma delle sensazioni al di là dell'umano che si possono provare solo «di fronte all'estremo» (dal titolo di un bellissimo saggio del 1992 ancora di Tzvetan Todorov sul tema specifico del genocidio-olocausto).

Di particolare intensità è anche la memoria di Elie **Wiesel**, *La notte* (1958) che riesce a descrivere con nitida fedeltà le esperienze di cui è stato testimone, arrivando a definire il se stesso di allora come l'immagine di un cadavere che non lo hai mai più abbandonato. Sempre di Wiesel, scritto a quattro mani con Semprun, è invece *Tacere è impossibile. Dialogo sull'Olocausto* (1995). Alla prospettiva di Wiesel, basata sull'interpretazione di una nuova forma di fede e su un atteggiamento solidale nei confronti dell'umanità che soffre, si contrappone la visione di Simon **Wiesenthal** che, superstite di Auschwitz, ha dedicato l'intera vita alla ricerca e alla condanna di alcuni dei più turpi responsabili dei crimini nazisti (svolgendo per esempio indagini decisive per l'arresto di Eichmann). Proprio alla natura – e ai limiti – del perdono è dedicato il libro *Il girasole. I limiti del perdono* (1970), mentre più specificamente sul tema del campo è il romanzo *Max e Helen* (1981) che narra di una storia di amore contaminata (anche dopo la liberazione) dell'universo concentrazionario della *Shoah*. Una prospettiva romanzesca caratterizza anche sia *Essere senza destino* (1978) di Imre **Kertész** sia *Anni di infanzia. Un bambino nei lager* (1978) di Jona **Oberski** (dal romanzo è stato tratto il film di Roberto **Faenza** *Jona che visse nella balena*, 1993). In entrambi, infatti, l'esperienza del lager è raccontata dalla prospettiva straniata e straniante del protagonista ragazzino, che vive con una sorta di ingenua immediatezza le vicende che gli cadono addosso, arrivando a comprendere davvero il significato dell'atroce esperienza che ha passato solo quando, come sempre grazie a un tiro di dadi del caso, si ritrova alla fine tra i «salvati».

Tra le testimonianze di chi ha subito la persecuzione direttamente sulla propria pelle, dobbiamo ricordare ovviamente il *Diario* di Anna **Frank** (1947), una delle più alte voci in assoluto che hanno descritto la persecuzione nazista, cui possiamo aggiungere anche il *Diario. 1941-1943* (1981) di Etty **Hillesum**, anche questo il resoconto delle persecuzioni in Olanda dal punto di vista di una ragazzina. Sempre da una prospettiva infantile, possiamo ricordare *Un sacchetto di biglie* (1973) di Joseph **Joffo** e *Quando Hitler rubò il coniglio rosa* (1945) di Judith **Kerr**, nei quali due ragazzi ebrei (rispettivamente, un francese e una tedesca) raccontano la loro vita in fuga a causa del nazismo. E di una fuga (e della forzata rinuncia alla propria identità tedesca) parla anche il breve e toccante romanzo di Fred **Uhlman**, *L'amico ritrovato* (1971).

Numerosissime sono anche le testimonianze italiane: dal *Giardino dei Finzi Contini* (1962) di Giorgio **Bassani**, che racconta la consapevole e lenta fine di una delle famiglie ebrei di Ferrara in seguito all'entrata in vigore, nel 1938, delle leggi razziali (portato sullo schermo da Vittorio **De Sica** nel 1970), ai racconti (delle *Cinque storie ferraresi*, 1956) *Una lapide in via Mazzini* e *Una notte del '43*, che indagano nel concreto il dramma delle persecuzioni, all'asciutto e denso racconto *16 ottobre 1943* (1944) in cui Giacomo **Debenedetti** racconta la cronaca della retata nel ghetto di Roma. Assume invece i tratti di una ricostruzione storico-biografica *La banalità del bene* (1991), dedicato da Enrico **Deaglio** alla storia di Giorgio Perlasca e al suo impegno in Ungheria per salvare dalla deportazione moltissimi ebrei (il titolo è un rovesciamento di quello del celebre volume di Hannah **Arendt** sul processo al nazista Eichman: *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, 1963).

Sceglie invece la strada della poesia Paul **Celan**, che rievoca l'esperienza indiretta del campo (mentre egli riesce a salvarsi, entrambi i genitori vengono catturati e trovano la morte in lager) in molte sue poesie (tra le altre, *Fuga di*

morte, 1945). Ed è bene ricordare che anche alcune delle più intense poesie della raccolta *Ad ora incerta* (1984) di Levi hanno per motivo conduttore proprio quello del lager (e della sua condizione di superstite).

All'estremo opposto, troviamo invece l'adozione di un registro più meditativo e saggistico che ripercorre, sempre a distanza di anni, gli eventi vissuti. In questi casi, l'occhio dello studioso (o comunque dell'intellettuale) si affianca a quello del reduce nel riflettere sul significato, individuale e collettivo, del genocidio. Si possono leggere in questo senso i due libri dello psicologo Bruno Bettelheim *Sopravvivere* (1952) e *Il cuore vigile. Autonomia individuale e società di massa* (1960): il primo è una raccolta di saggi, che si concentra soprattutto sull'analisi della capacità di integrazione (e di relazione) con il mondo degli internati; nel secondo invece l'esperienza del campo viene indagata nella prospettiva più ampia dei suoi effetti sulla psicologia di massa. Dal punto di vista (autobiografico) di un *Intellettuale ad Auschwitz* (1966) muovono invece le riflessioni di Jean **Améry**, che rievoca con fredda lucidità «postuma» le condizioni di vita dell'intellettuale in lager, interrogandosi sul vantaggio (o svantaggio) della sua posizione. Addirittura, a conferma del senso di comunità condivisa che si forma tra i reduci-narratori di Auschwitz e i loro ascoltatori, il saggio di Améry diventa per Primo Levi il pretesto per aprire un dialogo (velato dalla distanza della morte, per suicidio, dello stesso Améry nel momento in cui Levi scrive, una circostanza che peraltro accomuna a posteriori i due scrittori) con il filosofo, discutendo in maniera serrata le sue argomentazioni. Un capitolo dell'ultimo libro di Levi dedicato al campo, *I sommersi e i salvati*, in stile anche questo esplicitamente saggistico, si intitola infatti *L'intellettuale ad Auschwitz*, e si sofferma proprio sul saggio di Améry (giungendo anche a conclusioni diverse da quelle del suo «interlocutore»). E proprio *I sommersi e i salvati* si conferma uno dei libri più rigorosi e disperati. Il dubbio angoscioso e ricorrente è sempre lo stesso: la paura di essere vivo al posto di un altro, la consapevolezza di essere stato, in ogni caso, un privilegiato dal destino in un luogo in cui, paradossalmente, il fondo dell'abisso, l'annientamento integrale, corrisponde al massimo della moralità.

Meritano infine di essere ricordate una serie di opere che, pur avendo per motivo dominante il genocidio e la *Shoah*, sono tutte accomunate da una, per così dire, non pertinenza biografica dei loro autori, nel senso che sul grande tema fondante della società contemporanea si cimentano anche, per la prima volta, coloro che non l'hanno vissuta direttamente, che non possono qualificarsi come reduci e/o testimoni. Possiamo ricordare innanzi tutto i moltissimi libri di riflessione che vanno dalla memoria (come il quasi omonimo volume, appunto *Pro-memoria*, 1994, di Luigi **Meneghello**) al vero e proprio saggio. Ma forse ancora più significative sono proprio quelle opere che mescolano alla meditazione sulla *Shoah* un tentativo di invenzione romanzesca: è il caso, per esempio, di *Campo del sangue* (1997) di Eraldo **Affinati**, scritto sotto forma di un diario di viaggio che racconta il pellegrinaggio, sulle tracce della *Shoah*, da Venezia ad Auschwitz.

Appartengono sempre a un tentativo di rielaborazione più esplicitamente romanzesca tre libri recenti, nei quali il motivo centrale del genocidio viene proposto attraverso l'invenzione di un intreccio. In *Vedi alla voce amore* (1986) di David **Grossman**, un bambino israeliano, nato dopo la *Shoah*, mette in scena una sua peculiare caccia alla «belva nazista», di cui ha solo sentito parlare, e che immagina come una bestia feroce che potrà essere cattu-

rata e chiusa in trappola, per liberare per sempre i suoi genitori dall'incubo del suo ricordo. In *Austerlitz* (2001) di W.G. **Sebald** invece la storia ruota intorno alla vicenda biografica di Jacques Austerlitz, personaggio misterioso e singolare, che – in una serie di incontri successivi con il narratore – ripercorre progressivamente a ritroso la sua storia, per arrivare a ritrovare le sue origini di ebreo, fuggito bambino dalla Germania nazista per scampare alla deportazione in lager. In *La freccia del tempo* (1991) di Martin **Amis**, infine, un particolare artificio stilistico (tutta la storia è raccontata con la successione temporale invertita, a ritroso nel tempo) permette ancora una volta di ricostruire la storia del protagonista, che scopre infine, con sommo orrore, di essere stato ad Auschwitz un medico addetto agli esperimenti sui prigionieri, fuggito, alla fine della guerra, negli Stati Uniti, dopo aver cambiato identità. La prospettiva straniata del racconto a cronologia invertita permette, paradossalmente, di sottolineare in maniera ancora più forte la simmetrica inversione della bussola morale, mettendo in scena il sovvertimento dei valori che sta alla base della logica del campo. Queste tre opere, alle quali sarebbe possibile aggiungere, e continuano ad aggiungersene molte altre (ad esempio *La vita degli animali*, 1999, di J.M. **Coetzee**), ci servono per sottolineare il cambiamento di prospettiva avvenuto nel panorama letterario, legato soprattutto a delle ragioni meramente biografiche: con la progressiva scomparsa degli ultimi testimoni diretti, si rende sempre più necessario trovare nuove strade per non dimenticare, per riflettere sull'evento-frattura della nostra società.

Un capitolo a parte merita anche il ricordo dei moltissimi film che scelgono di trattare – in maniera anche molto diversa tra loro – il tema della *Shoah*. È della regista polacca Wanda **Jakubowska** (superstite di Ravensbrück e Auschwitz) il primo film (*Ultima tappa*, 1948) ambientato in un campo (quello di Birkenau) che mostra sulla scena testimonianze visive delle atrocità del genocidio (fino al racconto, volutamente rappresentato sulla scena, dei forni crematori). Sceglie un taglio esplicitamente documentario *Shoah* (1985) di Claude **Lanzmann**, mentre si concentra sulla vicenda particolare di tre ragazzi (destinati a finire in lager) nella Francia occupata *Arrivederci ragazzi* (1987) di Louis **Malle**. Particolarmente crudo nella rappresentazione dell'odio punitivo verso la diversità razziale è *Sansone* (1961), del polacco Andrzej **Wajda** – un film che, per certe scene, ricorda il recente *Il pianista* (2002) di Roman **Polanski**. Perché è soprattutto in epoca recente – e a partire anche dall'enorme successo di *Schindler's List* (1998) di **Spielberg** (primo tassello di un più ambizioso progetto che prevede il recupero e la ricerca approfondita della memoria della *Shoah*) che il cinema si scopre mezzo quasi privilegiato per la rappresentazione del tema. Come prevedibile, accanto a sceneggiature originali, molti sono i film che scelgono di rifarsi a un precedente libro: è il caso dell'*Amico ritrovato* (1989) di Jerry **Schatzberg**, della *Tregua* (1997) di Francesco **Rosi**, di *Jakob il bugiardo* (1999) di Peter **Kassovitz**, o del già citato *Jona che visse nella balena*. In particolare, la scelta esplicitamente romanzesca di Faenza verrà ripresa anche da Radu **Mihaileanu**, con il suo narratore inattendibile di *Train de vie* (1999) e da Roberto **Benigni** nella *Vita è bella* (1998). Un bambino ebreo polacco (affidato a una famiglia cattolica) è anche il protagonista dell'*Ultimo treno* (2001) di Yurek **Bogayevicz**, mentre analizza le responsabilità delle gerarchie della chiesa cattolica (e in particolare di Pio XII) rispetto alla sua posizione sul genocidio degli ebrei il durissimo *Amen* (2002) di Costa **Gavras** (il cui manifesto, firmato da Oliviero Toscani, rappresentante una croce che termina come una svastica,

è stato bocciato dalla società distributrice del film e censurato in diversi paesi).

6. Infine, sulla scorta delle considerazioni iniziali svolte a proposito della *Guerra dei mondi*, vale la pena ricordare anche alcuni testi appartenenti al genere della *science fiction* che tematizzano il genocidio sistematico della specie umana nel suo complesso ad opere di esseri provenienti da universi alieni. Ricordiamo, tra i moltissimi esempi che si potrebbero fare, almeno il racconto di Fredric **Brown**, *Questione di scala* (1954), quello di Ray **Bradbury** *Ora zero* (1946), entrambi contenuti nella raccolta *Le meraviglie del possibile. Il secondo libro della fantascienza* (1961) a cura di Carlo **Fruttero** e Franco **Lucentini**, e il racconto *Io, robot* (1950) di Isaac **Asimov**, dal quale è stato tratto il recentissimo, omonimo, film (2004) per la regia di Alex **Proyas**. E, sempre in ambito cinematografico, dobbiamo tenere presente almeno *Independence Day* (1996) di Roland **Emmerich** o *Signs* (2002) di M. **Night Shyamalan**, all'interno di un elenco che promette di essere in continua espansione.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Annali storici di Tlatelolco* (*Anales de Tlatelolco*, 1528); *Codice Ramírez* (*Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España según sus Historias*, sec. XVI).

Affinati, E., *Campo del sangue* (1997); Alexie, S., *The Summer of Black Windows* (1996); Alexie, S., *The Business of Fancydancing* (1991); Améry, J., *Un intellettuale ad Auschwitz* (*Jenseits von Schuld und Sühne*, 1966); Amis, M., *La freccia del tempo* (*Time's Arrow*, 1991); Antelme, R., *La specie umana* (*L'espece humaine*, 1947); Arendt, A., *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* (*Eichmann in Jerusalem*, 1963); Arslan, A., *La masseria delle allodole* (2005); Asimov, I., *Io, robot* (*I, Robot*, 1950); Bagdasarian, A., *Fuoco dimenticato* (*Forgotten Fire*, 1992); Bassani, G., *Cinque storie ferraresi* (1956); Bassani, G., *Il giardino dei Finzi Contini* (1962); Benigni, R., *La vita è bella*, cinema (1998); Bogayevicz, Y., *L'ultimo treno*, cinema (*Edges of the Lord*, 2001); Bradbury, R., *Ora zero* (*Zero Hour*, 1946); Brown, D., *Seppellite il mio cuore a Wounded Knee* (*Bury My Heart at Wounded Knee*, 1970); Brown, F., *Questione di scala* (*Pattern*, 1954); Carpi, A., *Diario di Gusen* (1944-45); Celan, P., *Fuga di morte* (*Todesfuge*, 1945); Coetzee, J.M., *La vita degli animali* (*The Life of Animals*, 1999); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (1906); Courtemanche, G., *Una domenica in piscina a Kigali* (*Un dimanche a la piscine a Kigali*, 2003); Deaglio, E., *La banalità del bene* (1991); Debenedetti, G., *16 ottobre 1943* (1944); Delbo, C., *Il convoglio del 24 gennaio* (*Le convoi du 24 janvier*, 1965); Delbo, C., *Un treno senza ritorno* (*Aucun de nous ne reviendra*, 1970); De Sica, V., *Il giardino dei Finzi Contini* (1970); Díaz del Castillo, B., *Vera storia dei fatti della conquista della Nuova Spagna* (*Historia verdadera de los sucesos de la conquista de la Nueva España*, 1632); Durán, D., *Storia delle Indie della Nuova Spagna e delle isole di Tierra Firme* (*Historia de los indios de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, 1581); Egoian, A., *Ararat*, cinema (2002); Emmerich, R., *Independence Day*, cinema (1996); Faenza, R., *Jona che visse nella balena*, cinema (1993); Frank, A., *Diario* (*Het Achterhuis*, 1947); Frankl, V., *Uno psicologo nei Lager* (*Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, 1946); Fruttero, C. - Lucentini, F. (a c. di), *Le meraviglie del possibile. Il secondo libro della fantascienza* (1961); Galeano, E., *Memoria del fuoco: I volti e le maschere* (*Memoria del fuego. II. Las caras y las máscaras*, 1989); Gavras, C., *Amen*, cinema (2002); Gorge, T., *Hotel Rwanda*, cinema (2004); Grossman, D., *Vedi alla voce amore* (1986); Hacıyan, A.J. - Soucy, J.Y., *Un'estate senza alba* (*Un Été sans aube*, 1992); Haskin, B., *La guerra dei mondi*, cinema (*The War of the Worlds*, 1953); Hillesum, E., *Diario. 1941-1943* (*Het verstoorde leven*, 1981); Jakubowska, W., *Ultima tappa*, cinema (1948); Joffo, J., *Un sacchetto di biglie* (*Un sac de billes*, 1973); Kassovitz, P., *Jakob il bugiardo*, cinema (*Jakob the Liar*, 1999); Kerr, J., *Quando Hitler rubò il coniglio rosa* (*When Hitler stole pink rabbit*, 1945); Kertész, I., *Essere senza destino* (*Roman eines Schicksallosen*, 1978); Knapp, G., *La tragedia di Bitlis* (*The Tragedy of Bitlis*, 1919); Langbein, H., *Uomini ad Auschwitz* (*Menschen in Auschwitz*,

1972); Lanzmann, C., *Shoah*, cinema (1985); Las Casas, B. de, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie* (*Brevísima relación de la destruy ción de las Indias*, 1552); Levi, P., *Ad ora incerta* (1984); Levi, P., *Il sistema periodico* (1974); Levi, P., *I sommersi e i salvati* (1986); Levi, P., *Lilit* (1981); Levi, P., *Se questo è un uomo* (1947); Malle, L., *Arrivederci ragazzi*, cinema (*Au revoir les enfants*, 1987); Martí, J., *Poesie complete* (*Poesías completas*, post., 1953); Meneghello, L., *Promemoria* (1994); Mihaileanu, R., *Train de vie*, cinema (1999); Monénembo, T., *Il grande orfano* (*L'Ainé des orphelins*, 2003); Night Shyamalan, M., *Signs*, cinema (2002); Nogales, R. de, *Quattro anni sotto la mezzaluna* (*Four Years Beneath the Crescent*, 1926); Oberski, J., *Anni di infanzia. Un bambino nei lager* (*Kinderjaren*, 1978); Polanski, R., *Il pianista*, cinema (*Le pianiste*, 2002); Proyas, A., *Io, robot*, cinema (*I, Robot*, 2004); Rosi, F., *La tregua*, cinema (1997); Rousset, D., *L'universo concentrazionario* (*L'univers concentrationnaire*, 1946); Schatzberg, J., *L'amico ritrovato*, cinema (*Reunion*, 1989); Sebald, W.G., *Austerlitz* (2001); Semprun, J., *La scrittura o la vita* (*L'écriture ou la vie*, 1994); Solženicyn, A., *Arcipelago Gulag* (1973-78); Spielberg, S., *La guerra dei mondi*, cinema (*War of Worlds*, 2005); Spielberg, S., *Schindler's List*, cinema (1998); Todorov, T. - Baudot, G. (a. c. di), *Racconti aztechi della Conquista* (*Récits aztèques de la Conquête*, 1983); Uhlman, F., *L'amico ritrovato* (*Reunion*, 1971); Unsworth, B., *La furia dell'avvoltoio* (*The Rage of the Vulture*, 1982); Ussher, C., *Un fisico americano in Turchia* (*An American Physician in Turkey*, 1917); Wajda, A., *Sansone*, cinema (1961); Wells, H.G., *La guerra dei mondi* (*War of Worlds*, 1898); Werfel, F., *I quaranta giorni del Mussa Dagb* (*Die vierzig Tage des Muza Dagb*, 1933); Wiesel, E., *La notte* (*La nuit*, 1958); Wiesel, S., *Il girasole. I limiti del perdono* (*Die Sonnenblume*, 1970); Wiesel, S., *Max e Helen* (*Max und Helen*, 1981).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Encyclopédie Larousse*, Paris, Éditions Larousse, 1954; AA.VV., *Oxford English Dictionary*, Oxford, University Press, 1955; AA.VV., *Webster's New International Dictionary*, Springfield (MA), Merriam-Webster, 1953; Bettelheim, B., *Il cuore vigile. Autonomia individuale e società di massa* (1960), Milano, Adelphi, 1998; Bettelheim, B., *Sopravvivere* (1952), Milano, CDE, 1989; Lemkin, R., *Le leggi dell'Asse nell'Europa occupata* (*Axis Rule in Occupied Europe*, 1944); Levi, P., *Appendice*, in *Se questo è un uomo* (1947), Torino, Einaudi, 1976; Portilla, M.L. (a. c. di), *Historia de México*, 3 voll., México, Salvat, 1974; Todorov, T., *Di fronte all'estremo*, Milano, Garzanti, 1992; Todorov, T., *La conquista dell'America* (1984), Torino, Einaudi, 1997; Wiesel, E. - Semprun, J., *Tacere è impossibile. Dialogo sull'Olocausto* (1995), Parma, Guanda, 1996.

■ ALTRE VOCI: Assenza; Assurdo; Campo di concentramento; Colonizzazione; Crudeltà; Distruzione; Fascismi; Guerra; Incubo; Indiani d'America; Infanticidio; Martirio; Mondì; Morte; Orfano, orfanotrofio; Prigione; Razza, razzismo; Sanguine; Strage; Violenza.

ORSETTA INNOCENTI

Gentildonna. 1. *Gentildonna* è il termine aristocratico che definisce l'appartenenza a una *gens*, a una famiglia di rango nobile (v. GENTILUOMO). Se *uomo* non viene dal termine aristocratico lat. *vir*, connesso a *virtus* come qualità che lo caratterizza, ma da quello comune *homo*, *donna*, invece, viene da *domina*, e cioè «signora», «padrona». In ingl., oltre a *gentlewoman*, il termine corrispondente è *lady* che viene da un antico termine anglosassone che significava «donatrice di pane»; in ted. è *Frau*, che corrisponde a *Herrin*, «signora», per l'appunto, *domina*; *donna*, del resto, oltre che termine generico, è ancora un titolo «di qualità», e, preposto al nome, come il suo corrispettivo maschile *don*, vuol dire «signora», «padrona» o, in sp., *señora*, ma anche *gentildonna*, come, sempre in sp., *don* e *doña*. Oggi, termini come *signora*, *Frau* in ted., *dame* in fr., una volta tutti appartenenti all'area, lessicale, aristocratica, sono divenuti vocaboli d'uso comune. *Gentildonna* invece ha un indice di frequenza più raro e indica ancora ciò che indicava una volta, come *Edeldame* in ted.; in fr. *honnête femme* o *honnête fille* fanno riferimento, come *honnête homme*, al-

l'*honnêteté* e cioè, etimologicamente, al lat. *honestas*, che indica nobiltà.

2. La discussione secolare sull'ereditarietà, sull'appartenenza a una *gens*, da una parte, o sulla gentilezza del cuore, la nobiltà come qualità della persona (v. GENTILUOMO), dai poeti provenzali, **Guglielmo d'Aquitania**, Jaufre Rudel, Raimbaut d'Aurenga, Riberac, Arnaut Daniel, ad Andrea Cappellano, Jean de Meung, Dante, investe nel Medioevo soprattutto il culto d'amore nella bella e gentil donna. Se, nei provenzali, la condizione sociale superiore della donna sempre si frappone come barriera e a un tempo rinfocola il desiderio d'amore, dunque sublimandolo, scorporandolo e rendendolo «gentile» (v. GIOIA), Andrea Cappellano nel suo trattato sull'amor cortese considera la «gentilezza», ovvero la «nobiltà», come talento naturale connesso strettamente alla *fin'Amor* (*De Amore*, o *De Deo Amoris*, o *De arte honeste amandi* – e cioè *Dell'arte dell'amar nobile o gentile*, ca. 1185). Il termine *gentile* ha grande frequenza nella poesia stilnovistica, da Guido Guinizzelli («Al cor gentil repara sempre Amore / com'a la selva augello in la verdura, / né fe' Amore anzi che gentil core, / né gentil core anzi ch'Amor, Natura»). Amore sta in un cuore «gentile», e la gentilezza non è quella di schiatta, ma quella che scaturisce dalla filosofia d'amore, dall'obbedienza alle leggi d'amore. Anche in Guido Cavalcanti la poesia, come la virtù, è strettamente connessa alla gentil donna «ch'a lei s'inchina ogni gentil vertute» (*Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*), e ogni cosa pare vile al paragone di lei (*Beltà di donna di piacente core*), e ogni cosa è nobilitata, resa «gentile», dagli occhi della gentil donna come si legge nel cap. XXI della *Vita nova* (1292-93) di Dante: «Ne li occhi porta la mia donna Amore, / per che si fa gentil ciò ch'ella mira». L'angelismo stilnovistico informa *La vita nova* sempre nel segno della gentilezza, della gentil donna: nel cap. XIX, *Donne ch'avete intelletto d'Amore*, si legge di Beatrice, «Madonna (...) disiata in sommo cielo» che si offre come modello di virtù, «qual vuol gentil donna parere/ vada con lei, che quando va per via, / gitta nei cor villani Amore un gelo, / per che onne lor pensiero aghiaccia e pere» nel cap. XXVI Beatrice «tanto gentile e tanto onesta pare» così esemplificando *gentilitas* e *honestas* come naturali virtù del cuore. Del resto, non solo Beatrice nella *Vita Nova* e nella *Divina Commedia* (1306-1321) è il segno gentile della vita perfetta, o della *via ad perfectionem vitae*, «scalina» verso il Cielo, e la mistica unione con Dio; vale la pena di ricordare anche le sette gentili donne che in *Purgatorio* XXIX (121-133) allegorizzano interamente al femminile le virtù teologali e cardinali, e cioè l'intero sistema di valori gentilizio-marziale. È interessante notare come l'angelismo stilnovista passi nella poesia di Francesco Petrarca, ma anche come vi appaia più raramente (una ventina di occorrenze nel *Canzoniere*) il termine *gentile* che era stato di tanta importanza nella generazione stilnovista, come se nella gentildonna, ciò che Laura certamente è, quel termine definitorio non fosse più così rilevante, o se sì, come interiorizzato, spiritualizzato, senza più necessità di continuare a pronunciarlo. In *Chiare e fresche e dolci acque* (*Canzoniere*, 126) per esempio, non la donna viene chiamata «gentile», né il suo «cuore», né il suo sguardo, ma il «gentil ramo ove piacque (...) a lei di fare al bel fianco colonna»; i termini legati alla qualità angelica paiono prendere spesso il posto della *gentilitas*. Nel petrarchismo, comunque, la nobiltà della donna, la sua «gentilezza», è di frequente qualità paradigmatica, come nelle *Rime* (1530) di Iacopo Sannazaro dedicate alla nobile Cassandra Marchese. Anche il Conte

di **Surrey**, che insieme a **Wyatt** inizia il petrarchismo inglese, nel sonetto *Di Toscana venne la stirpe della donna mia*, insiste sulla schiatta dell'amata Geraldine; e la Stella cantata da Philip **Sidney** nel suo canzoniere, *Astrofil e Stella* (post. 1591) è di nobile schiatta, così come nobile ovviamente è la *Olive* cantata da Joachim **Du Bellay** nel primo canzoniere organico francese (*Olive*, 1549).

3. La definizione del sistema delle virtù gentilizie al femminile passa attraverso una tradizione che risale a **Plutarco** (*Virtù muliebri* in *Opere Morali*, 105-115), ed è filtrata attraverso opere come *Donne illustri* (1361-62) di Giovanni **Boccaccio** e *Il tesoro della città delle dame* (1405) di Christine de **Pizan** che nelle prime due parti dà consigli e modelli di comportamento per regine, principesse e donne nobili e, nella seconda parte, a donne di palazzo e a quelle della piccola nobiltà. La gentildonna così riunisce una pluralità di modelli che vanno dall'esempio primo, quello della Penelope omerica, che nella sua attesa del ritorno dell'eroe, esercita la propria *fortitudo*, alla paziente Griselda nell'ultima novella del *Decameron* (1349-1353) del Boccaccio, ai grandi esempi biblici di donne eroiche come Giuditta ed Esther, agli *exempla* di impassibilità aristocratica tratti dalla storia romana, da Cornelia, madre dei Gracchi, a Porzia, moglie di Bruto e figlia di Catone, la quale di fronte alla catastrofe politica e all'incombere dei nemici, sceglie di morire ingoiando braci ardenti, e agli altri innumerevoli esempi di forza che giungono fino a Baldesar **Castiglione** e al *Libro del Cortegiano* (1528, Libri III e IV) (v. GENTILUOMO). Nel III libro il Magnifico ricorda che il governo della *Repubblica* (*Politéia*) di **Platone** è affidato ai *Phylakes*, alla casta dei custodi, uomini e donne, con uguali diritti e doveri, e aggiunge che le virtù civili sono in particolare delle donne, alle quali dovrebbe essere affidata la custodia politica e amministrativa della *politéia*, poiché le donne che hanno il governo della casa e dei figli sanno naturalmente come si amministra lo stato. Nel capitolo IV del libro I del *Cortegiano* si dice una cosa di grande interesse per quel che riguarda l'ideale della perfetta donna di palazzo. Il Duca Guid'Ubaldo, per via delle sue infermità, che egli sopporta con l'impassibilità e lo stile del vero gentiluomo, si ritira presto e lascia campo alle donne, alla Duchessa Elisabetta Gonzaga e alla signora Emilia Pia che dunque sovrintendono ai ragionamenti che definiscono ciò che deve essere il perfetto gentiluomo e, giustamente, poiché la tradizionale attitudine militare nel gentiluomo deve essere miscelata con un tratto di civiltà essenzialmente femminile. Nello spazio della conversazione che così si apre è chiaro che sono le donne a essere le padrone della cortesia, sono loro le sacerdotesse del rito di corte, origine e custodi della cortesia. Senza donne, si legge al cap. III del libro III, non c'è allegria, né splendore, né grazia, né leggiadria; senza quel tratto femminile è evidente che non c'è nemmeno il gentiluomo. La donna di palazzo deve avere le stesse virtù che caratterizzano l'ideale maschile: nobiltà, il fuggire l'affettazione, la grazia stessa. Ma c'è di più: il Magnifico infatti ricorda come nella *Repubblica* di Platone le virtù marziali sono dell'uomo, ma quelle civili sono delle donne, alle quali il filosofo affida la vera custodia politica e amministrativa della *polis*. Le donne che hanno il governo della casa e di figli tanto meglio possono reggere lo stato. Non si usa, per definire l'ideale donna di palazzo, il termine «sprezzatura» che caratterizza il modello maschile e che è l'origine di ogni «grazia», si usa però, per il modello femminile, «modestia» che ne è l'esatto corrispettivo. Dalla disciplina della «modestia» scaturisce l'armonia che è rappresentata dalle donne. Anche nel-

l'abito, come dice Alessandro **Piccolomini** in *Istituzioni di tutta la vita dell'uomo nato nobile in città libera* (1542) e anche in *Bella creanza delle donne* (1539), la modestia ha rilevanza quanto la «sprezzatura» del nero o dell'abito scuro per il modello maschile. Dice Piccolomini che l'abito femminile deve adattarsi al grado di nobiltà e alle sostanze, senza mai eccedere. Nel *Libro del Cortegiano* (III) è essenzialmente esemplificata al femminile la *fortitudo contra fortunam*, la stoica e cristiana impassibilità che testimonia dell'appartenenza di casta, e che afferma dunque l'identità gentilizia (v. GENTILUOMO). Ne troviamo la perfetta illustrazione narrativa nell'*Arcadia della Contessa di Pembroke* (1593) di sir Philip **Sidney** in cui il distacco stoico nei confronti dei rovesci di fortuna è testimoniato da Pamela che, afflitta e tormentata dalla tremenda Cecropia, porta come una maschera, un «careless semblant upon the greatest conflicts of fortune» (un semblante di noncuranza di fronte ai più grandi rovesci di fortuna) che si può ottenere solo attraverso la maturazione di una ferrea disciplina interiore. Si tratta di un effetto di dissimulazione e di «sprezzatura»: ciò che nella traduzione inglese tardo cinquecentesca di Sir Thomas Hoby è *recklessness*, e cioè quella certa noncuranza da cui deriva, in Castiglione, come in Sidney, anche la grazia che sempre contraddistingue i comportamenti aristocratici (v. GENTILUOMO). Il motto di Pamela, che ne accompagna l'emblema – un diamante incastonato in una cornice di osso – è *Yet still myself* (pur sempre me stessa). Pamela è sicuramente l'*exemplum* perfetto della *gentility*, non solo di ciò che deve essere una gentildonna, ma della quintessenza della *gentility* come impassibilità stoica *contra fortunam* (III.10). Pamela, prigioniera della tremenda Cecropia, – minacciata di tortura e morte, è intenta, serenamente, a ricamare rose e gigli per distrarre il pensiero dal futuro minaccioso: «quei fiori ricamati avevano in sé tale vita che il suo ago avrebbe potuto dare lezione al più abile pittore: con quale grazia infilava l'ago nel panno, come se l'ago fosse restio ad allontanarsi da tale padrona e non vedesse l'ora di tornare svelto svelto da lei [...]. I colori dello sfondo erano meravigliosamente scelti: non eccedeva la tristezza del buio, né luce e colore avevano violenza, ma in grande armonia erano combinati [...]. Destava gran meraviglia il vedere come quell'anima che sapeva ammantare di tal noncurante semblante i più tremendi rovesci della fortuna, sapeva poi imporsi cura così minuziosa per cose di così poca importanza». Come dice **Tillyard** nel suo trattato sull'epica inglese (*The English Epic*, 1954) qui Sidney ha saputo comporre un perfetto emblema della *fortitudo*, vestendola di sprezzatura, e ottenendo la grazia, attraverso la disciplina del fare, la disciplina che dà arte alle dita, attraverso l'arte stessa. E ancora, l'ideale stoico della gentildonna appare in un altro passo in cui Pamela, che non vuol cedere a Cecropia che la vuol costringere a un matrimonio non voluto, viene sottoposta a tortura: «Se mai raggio di perfezione filtrò attraverso nuvole di afflizione, se mai prese virtù corpo per mostrare la sua altrimenti inconcepibile bellezza, fu in Pamela, quando ragione le fece capire che non era possibile resistenza alcuna, poiché dapprima si era disposto il suo cuore a opporre una giusta resistenza – allora, con celestiale quiete, calma grazia, ella si offrì ai diversi tormenti, e mentre il suo bel corpo soffriva tortura, pareva che ella dirigesse più che non subisse il supplizio». Ancora la parola chiave *grazia* indica l'indifferenza, la sprezzatura aristocratica che insegna a dissimulare le emozioni, compreso il dolore.

4. Lo stesso emblema identitario del cavaliere e gentiluomo nella *Gerusalemme liberata* (1580) di Torquato

Tasso, si trova sicuramente nella morte di Clorinda per mano del suo innamorato, Tancredi, che non l'ha riconosciuta sotto la celata. Siamo al canto XII, alla celebre ottava 69 che non è solo un memorabile simbolo d'unione di amore, bellezza e morte, è anche il vero e proprio emblema, l'allegoria rinascimentale della bella morte marziale: «D'un bel pallor ha il bianco volto asperso, / Com'a' gigli sarian miste viole, / E gli occhi al cielo affisa, e in lei converso / Sembra per la pietate il cielo e 'l sole; / E la man nuda e fredda alzando verso / il cavaliere in vece di parole / Gli dà segno di pace. In questa forma / passa la bella donna e par che dorma», la bella morte, dunque, che rimane un motivo, un ideale ricorrente nel modello gentilizio-marziale. Nella scrittura maschile che ingloba il femminile, come sorgente di cortesia e civiltà, e questo a partire dalle rime dei trovieri provenzali, la donna è sempre destinata all'emblematizzazione e all'allegoria. Ciò avviene anche all'altro *exemplum*, questo negativo per eccellenza, di Briseide, o Criseide, o Cressida, in tutta la lunga storia che dal *Romanzo di Troia* (sec. XII) di **Benoît de Sainte-Maure**, attraverso **Guido delle Colonne**, Jacques **Lefèvre**, Giovanni **Boccaccio**, Geoffrey **Chaucer**, William **Caxton**, giunge fino a William **Shakespeare** e a un momento di crisi e trasformazione del modello gentilizio marziale. La storia di Troilo e Criseide, ritagliata dal più vasto affresco in cui Benoît medievalizza l'intera epica greca, vede in Cressida, Criseide, Briseida, a seconda delle versioni, una vera e propria allegoria della mutevolezza e incostanza di fortuna di cui il cavaliere e gentiluomo è creatura. Il volto di Criseide, o Cressida, *exemplum* per eccellenza dell'incostanza femminile in amore, si confonde con il sorridere e l'accigliarsi di Fortuna, ed è anche la figura simmetricamente opposta a quella della fedeltà e della *fortitudo* esemplificate come virtù gentilizie per eccellenza dal modello di Penelope e poi spesso al femminile nella tradizione classica, in quella cristiana, medievale e rinascimentale. L'incostanza di Criseide, l'inquietante e lunare mutevolezza femminile, come si è detto, sta spesso a indicare il mutamento di fortuna, la mutevolezza che regola la cose nelle sfera sublunare. Si pensi, per esempio, a una famosa composizione di Sir Thomas **Wyatt**, *Esse mi fuggono* (1557), in cui la donna viene descritta mutevole e misteriosa come la luna, ed essenzialmente ancora come emblema della fortuna. Così dunque, nel negativo e nel positivo, la donna è l'emblema della *fortitudo* e della costanza d'animo, o, di converso, simmetricamente, l'emblema dell'incostanza e della mutevolezza della fortuna stessa. Può forse essere significativo che, in questa scrittura maschile, quella dell'epica, sia la donna, e siano le ragioni della cortesia a provocare grandi apocalissi politiche, come del resto è nella tradizione a partire dal ratto di Elena, e da quello delle Sabine, esemplificazioni di motivo ricorrente dei miti di fondazione. Si pensi, per esempio, alle storie arturiane di Thomas **Malory** (*La morte d'Artù*, pubbl. 1485) in cui, ripetendo la storia di Tristano e Isotta in quella di Lancillotto e Ginevra, si dà ad essa altra valenza politica, catastrofica. Poiché è proprio a partire dalla sfortunata e illegittima passione del miglior cavaliere di Artù, e cioè Lancillotto innamorato di Ginevra, che l'utopia politica e feudale della tavola rotonda va incontro alla rovina in una lunga serie di riscritture che giungono fino agli *Idilli del re* (1859) di Alfred **Tennyson**, in cui proprio la fedeltà, e l'abnegazione che non sono le virtù di Ginevra, sono ciò che, venendo meno, minano con la famiglia, la stessa unità dello stato se non dell'Impero. In *Troilo e Cressida* (1602) di William Shakespeare, la mutevolezza di Criseide sta ad indicare in modo evidente l'inadeguatezza e l'improbabilità

del codice cavalleresco in un tempo nuovo e diverso, governato da muse inquietanti, la necessità dell'acquisizione, la capitalizzazione nella nuova società della nascente classe media. Il tradimento di Criseide non è la causa di tutto questo ma, in Shakespeare, ne diventa un sintomo, e Troilo, il giovane cavaliere che deve percorrere il suo itinerario iniziatico e identitario, alla fine si trova smarrito sul campo di battaglia, in un mondo non più governato dalle antiche regole delle armi e degli amori, poiché il codice cavalleresco non funziona più, ed è inadeguato nella nuova realtà. E se Elena, in Shakespeare, ha poco spazio, e viene comunque indicata come signora della cortesia, di una cortesia della quale la guerra scatenata dalla sua stessa infedeltà provoca la fine rovinosa, Cressida rappresenta pienamente la nuova realtà, nel mutare di fortuna verso il nuovo mondo avido, acquisitivo, machiavellico. Non è certo un caso che in *Amleto* (1601) il delitto di Claudio, il fratricidio e regicidio, e l'intera tragedia siano scatenati, in modo inconsapevole, da Gertrude; e che la stessa innocente Ofelia, usata dal padre Polonio, sia maltrattata dal Principe come esempio della fragilità il cui nome è donna, e finisce folle e suicida, mentre il regno di Danimarca, con la morte di Claudio e del principe Amleto, finirà per consegnarsi a Fortebraccio di Norvegia. Gli *exempla* shakespeariani, in positivo e negativo, di questo modello femminile bipartito sono molti, da Desdemona, gentildonna veneziana che nell'*Otello* (ca. 1604, da una novella di Giraldo Cinthio) sposa il Moro contro la volontà del padre e si rende dunque causa della tragedia che tutti travolgerà, a Lady Macbeth (*Macbeth*, ca. 1606), nella quale la *fortitudo* si tramuta nell'*obduratio* satanica. Lady Macbeth invoca le potenze infernali per favorire l'ambizione del marito ed essere privata delle prerogative del suo sesso, della dolcezza del «latte materno» che deve trasformarsi in un fiero umore che ella verserà nell'orecchio del coniuge per spingerlo a fare ciò che egli stesso, nella sua ambizione, vuole e teme. Ne *Il cuore spezzato* (ca. 1633) di John **Ford** la regina Calanta si offre come emblema della *fortitudo* e a un tempo dell'aristocratica bella morte. Ella continua a danzare impassibile in apparenza ai messaggeri che le sussurrano all'orecchio notizie luttuose, la morte dell'amato, del padre; Calanta danzando diviene la maschera allegorica della *fortitudo*, imperturbata dalle passioni, stoica, fino a morire di crepacuore, ma sorridendo, e dissimulando il dolore, con la più onesta delle dissimulazioni, come si legge nel celebre titolo del trattatello di Torquato **Accetto** (*Della dissimulazione onesta*, 1641). Nella sua impassibilità, dunque, Calanta esemplifica al meglio la recita sul *grand théâtre* del mondo in versione aristocratica, e quella *facies* che dissimula il dolore, è la maschera della «sprezzatura» da cui discendono la grazia, l'eleganza, la misura che sono i segni dell'eroica *fortitudo animi* (V.II).

5. Il Cinquecento non è solo il secolo di ferro, è anche il secolo delle dame, del regno delle dame, o nelle parole di un calvinista scozzese come John **Knox**, del *mostruoso regime delle donne* (1558). Knox faceva riferimento in particolare a Maria Stuarda ma certo non poteva dimenticare il regno di Maria la Sanguinaria, né quello occulto, ma forte di Caterina de' Medici in Francia, con la spaventosa notte di san Bartolomeo e il massacro degli Ugonotti. Knox a parte, l'omaggio alle donne nella letteratura epico-cavalleresca fino al Settecento è costante, poiché certo non si deve dimenticare che assieme ai guerrieri cristiani e saraceni, ci sono anche le donne, e le guerriere, e le maghe: protagoniste e personaggi minori come Angelica, Bradamante, Melissa, Dalinda, Alcina, Olim-

pia, Logistilla, Isabella, Doralice, Orrigille, Marfisa, Fioriligi nell'*Orlando Furioso* (1516-1532) di Ludovico **Ariosto**; Erminia, Clorinda, Armida nella *Gerusalemme Liberata* (1581) di Torquato **Tasso**. Del resto, non a caso, il *Furioso* inizia evocando non solo le gesta che sta per cantare, «armi ed amori», ma, con lo stesso gesto, implicitamente, il pubblico che le ascolterà, e si immedesimerà in quei personaggi: «Le donne e i cavalier», per l'appunto, contrariamente a quello che capita nell'*incipit* dell'*Orlando Innamorato* (1483-1495) di Matteo Maria **Boiardo**, in cui il pubblico è solo quello dei cavalieri («Signori e cavalier che ve adunate / per odir cose dilettose e nove»); del resto, Angelica a parte, minore attenzione è data nell'*Innamorato* alla presenza femminile. Nel *Furioso* tuttavia, l'ironia che colpisce i tempi nuovi, investe anche le donne. Nell'*incipit* del canto XXVI si legge: «Cortesi donne ebbe l'antiqua etade, / che le virtù, non le ricchezze amaro: / al tempo nostro si ritrovano rade / a cui, più del guadagno, altro sia caro. / Ma quelle che per loro vera bontade / non seguono de le più lo stile avaro, / vivendo, degne son d'esser contente: / gloriose e immortal poi che fian spente». Ne *La regina delle fate* (1590-96) di Edmund **Spenser** il titolo stesso evoca la grande regina, Elisabetta I, Gloriana, colei che dispensa gloria, e che, nel personaggio di Una, opposto a Duessa, simboleggia il conflitto tra chiesa anglicana e chiesa cattolica; la protagonista del terzo libro del poema è Britomarte, che simboleggia la castità. La tradizione cavalleresca, l'epica gentilizio-marziale ha le sue controcodificazioni satiriche, prima ancora che eroicomiche. Un esempio cinquecentesco interessante è nei fragmenta epici di Pietro **Aretino**, soprattutto nell'*Astolfoida* (1540) e nell'*Orlandino* (1540) dove, come, nella *Secchia Rapita* (1622) di Alessandro **Tassoni**, la musa non è più il coraggio ma, per così dire, la viltà o, se si vuole, e come dice l'Aretino, semplicemente la naturale verità degli umani comportamenti che, per l'Aretino sono sempre ridotti alla figura prima dell'avidità e della paura, dell'interesse personale, e di anche meno nobili, e più futili motivi. Morgante è dunque un manigoldone, Ruggiero un bellissimo garzone «ma di Agramante e Carlo pincerna», e gli altri sono stalloni, bestie senza cervello, avvinazzati ruffiani e puttani. Le donne ovviamente non subiscono miglior sorte. Di Angelica, Marfisa, Bradamante, Fioriligi, Morgana, Alcina e le altre cantate «dal conte» (Matteo Maria Boiardo), e dall'Ariosto, nemmeno vale la pena di parlare: «Che chi non è ignorante / La vita loro amorosa e' indivina, / io l'assimiglio a la putana errante / Antea, Origilla e Fallerina; / L'Ancoira errante anche essa era putana / E Gabrina di tutte la ruffiana»: ciò che trasforma l'intera storia cantata e ricantata dei paladini in una storia di taverna e di bordello. Il Cinquecento letterario, non solo quello italiano, nel petrarchismo imperante, porta il segno lasciato dalle donne, grandi gentildonne come Mary **Sidney** in Inghilterra, come l'autrice dell'*Eptamerone* (1558, postumo), **Margherita di Navarra** in Francia, dove nasce un dibattito sulle donne letterate che ispirò a Antoine **Héroet**, nel 1542, il poema *La perfetta amica* (1542), come Vittoria **Colonna** o Veronica **Gambara**, entrambe di grandi famiglie aristocratiche: la prima, amica di Michelangelo, sposa di Francesco d'Avalos, marchese di Pescara, autrice di un *Canzoniere* elegiaco (*Rime*, post. 1558) in cui lamenta la morte dello sposo; la seconda, signora di Correggio, amica di Bernardo Tasso, dell'Aretino, di Pietro **Bembo**, dell'Imperatore Carlo V, anche lei autrice di poesia d'amore e versi religiosi di ispirazione petrarchista; ma vi sono anche le cortigiane «oneste» come Gaspara **Stampa**, Veronica **Franco**, Tullia d'**Aragona**: donne che riscattano la loro

professione d'etere e si nobilitano attraverso le lettere come del resto anche la gentildonna, certo non cortigiana, Moderata **Pozzo**, o Moderata **Fonte** autrice di *Il merito delle donne in due giornate ove chiaramente si scopre quanto elle sian degne e più perfette degli uomini* (pubbl. 1600). Ciò che interessa qui della produzione di queste poetesse, grandi dame o cortegiane oneste, è l'io poetante al femminile che spesso rovescia i *topoi* della scrittura maschile. Veronica **Franco**, per esempio, torna a usare il termine «gentile» come nella poesia stilnovista ma questa volta è l'uomo a essere definito tale, e in chiave di rimostranza e rimprovero, come nel capitolo XXIII: «quanto l'offesa fatta al nostro sesso / la civiltà de l'huom gentile aborre / ... / cessin l'offese homai, cessin gli sdegni, / e tanto più che d'huom nato gentile / questi non sono portamenti degni.» (*Terze rime*, 1575).

6. Le donne hanno un ruolo pari a quello dei cavalieri, nella costruzione e applicazione della poetica esistenziale aristocratica. La tragedia eroica del Seicento e Settecento non solo in Francia è un genere originariamente del tutto rinchiuso all'interno della problematica di corte, della ragion di Stato e delle *bienséances* che definiscono in modo rigido i modelli maschili e femminili di *gentility*, nel *grand récit* delle corti europee: ciò che è politicamente corretto dire, e ciò che invece si deve tacere. Tutta la produzione letteraria, il linguaggio stesso, in Francia, deve essere regolamentato dall'*bonnêteté*, a partire naturalmente dalla polemica su *Il Cid* (1636) di Pierre **Corneille**. Ogni criterio di verosimiglianza deve tener conto delle ragioni dell'occultamento di comportamenti, prima ancora che malvagi, sconvenienti, indegni, di personaggi nobili, come sovrani e potenti signori; sicché il loro modo di parlare deve essere *bienséant*, educato, acconcio, dato anche che si tratta eminentemente di costruzioni retoriche, nel senso che, nella logica classicista della tragedia eroica, essi parlano molto più di quanto non si vedano agire. L'adesione di Corneille e poi di Jean **Racine** alla poetica di stato voluta da Richelieu è assai dialettica, e strategica: in Racine, soprattutto, e nei suoi silenzi, nell'enfasi posta sulle elisioni, anche ambigua. L'*exemplum* femminile di *bonnêteté* in Racine è in *Andromaca* (1667). Andromaca, con il figlio Astianatte, dopo la distruzione di Troia, è prigioniera di Pirro, il figlio di Achille. Pirro è innamorato di lei ma Andromaca rimane fedele alla memoria del marito. Deve cedere però per amore del figlio che Pirro promette di difendere contro i greci che lo vogliono morto. Andromaca sposerà dunque Pirro con l'intenzione di uccidersi subito dopo. Ermione, a cui Pirro si è promesso, vuole vendicarsi e lo fa uccidere da Oreste per poi immolarsi sul corpo dell'amato. Andromaca nel frattempo provoca la ribellione dell'Epiro contro i Greci. Andromaca è dunque un *exemplum* di *fortitudo* femminile e di virtù aristocratica quanto nell'*Orazio* (1640) di Corneille, la sorella dell'Orazio, da lui uccisa per essersi innamorata di un nemico, è un esempio di femminile debolezza, a contrasto con la stoica *fortitudo*, e l'incrollabile certezza del suo diritto che ha il fratello. Nella stessa logica delle *bienséances* che troviamo nel teatro inglese della Restaurazione alla fine del Seicento, troviamo ancora Andromaca come emblema della *fortitudo* e perfetta gentildonna in *Troilo e Cressida* (1679), la riscrittura shakespeariana di John **Dryden**. Andromaca arde d'orgoglio quando vede Ettore armarsi per scendere nel campo dell'onore, e identifica se stessa, in opposizione a Elena, come giusta causa per la quale battersi; non dunque un amore illegittimo e colpevole ma il solido, legittimo, amore coniugale.

Del resto in Dryden, la stessa Cressida viene riscattata da *exemplum* ed emblema dell'incostanza femminile, a emblema invece della *fortitudo*, poiché come l'Andromaca di Racine, l'apparente incostanza di Cressida è solo una strategia in difesa del padre nel campo nemico; per questo ella lascia sperare Diomede, continuando a rimanere innamorata di Troilo, e finisce per uccidersi quando si vede ingiustamente accusata di infedeltà, venendo poi vendicata da Troilo che alla fine capisce la verità e uccide Diomede in combattimento, per venire poi a sua volta ucciso da Achille. La *fortitudo* della gentildonna, o la virtù della *fortitudo* tout court come attributo gentilizio contro i colpi di fortuna, contro la calunnia, così come la pazienza e l'esercizio della *prudencia* sono esemplificati in questi personaggi in omaggio alle *bienséances*. Ricorderemo dunque **Voltaire** nella sua *Lettre à l'Académie* (1776) che, protestando contro l'irregolarità, la mancanza di *bienséances* in Shakespeare in occasione della pubblicazione delle traduzioni francesi di Pierre **Letourneur**, domandava giustizia alla regina di Francia «alle nostre principesse, alle figlie degli eroi, che ben sanno come devono parlare gli eroi», che ne conoscono dunque la costruzione retorica secondo verosimiglianza (aristocratica) e poetica delle *bienséances*. La poetica aristocratica delle *bienséances*, e il genere della tragedia o della tragicommedia eroica tra Sei e Settecento è il fondamento teorico su cui vengono costruiti i libretti di **Metastasio**. La *clemenza di Tito*, per esempio, fu rappresentata per la prima volta, con la musica di Giovanna **Caldara** nel 1734, e poi ancora una quarantina di volte in tutte le grandi città europee per le partiture di **Hasse**, **Wagenseil**, **Camerlacher**, **Gluck**, **Cocchi**, **Galuppi**, **Scarlatti** e, infine, nel 1791, per la partitura di Wolfgang Amadeus **Mozart**, a Praga, nel secondo anno della grande rivoluzione antiaristocratica in Francia. Una notevole fortuna europea dunque che ci fa intendere la rilevanza di quel libretto per tutto il secolo come *récit* e celebrazione del potere costituito. La storia è quella di Vitellia che reclama vendetta contro Tito imperatore, e spinge Sesto alla congiura e all'uccisione del sovrano. Tito sventa la congiura e perdona i congiurati. Spesso, in questa storia cupa di rancori e vendetta, nonostante il felice finale, si ha però l'impressione di una vicenda da salotto, come quando Vitellia rimprovera Sesto della sua indecisione. Né si deve dimenticare che la voce di Sesto, secondo partitura, è voce di castrato, e che Vitellia, nel suo cupo desiderio di vendetta, dovrebbe essere virilizzata un po' come la Lady Macbeth di **Shakespeare**; in realtà Vitellia ha più l'apparenza e le movenze, anche vocali, di una bella che rimproveri al suo cicisbeo, al cavalier servente, un qualche suo capriccio contrariato; sicché il cavalier servente, per non perdere il favore della bella, deve cedere al capriccio (si veda per esempio Atto I, sc. 10). Non è diversa l'impressione che si ha con la *Didone abbandonata*, per la musica di Domenico **Sarro**, rappresentata per la prima volta a Napoli nel 1724; e messa poi in scena a ripetizione nei teatri delle grandi città europee come illustrazione del gran tema, l'opposizione tra l'amore, la passione, e il dovere storico del fondatore di Roma, il tutto recitato e cantato in modi e movenze musicali da salotto settecentesco in un'ottica della *gentility* tutta al femminile; del resto Didone è l'altro paradigma gentilizio femminile tra Cinque e Settecento con una serie infinita di riscritture. Il fatto è che il mito tratto dall'*Eneide* (29-19 a.C.) virgiliana dà figura a un tema di forte rilevanza in tutto il classicismo, quello dell'opposizione tra passione e dovere. Certo non è esattamente la stessa storia quella riscritta in molte tragedie di Antonio e Cleopatra tra Cinque e Seicento (Giambattista **Giraldi Cinthio**, *Cleopatra*,

1542; pubbl. 1583; Cesare de' **Conti**, *Cleopatra*, 1552; Estienne **Jodelle**, *Cléopâtre Captive*, 1552, pubbl. 1574; Robert **Garnier**, *Marco Antonio*, 1578, tradotta in inglese da Mary **Sidney**; Samuel **Daniel**, *La tragedia di Cleopatra*, 1594; nella vicenda, invariabilmente tratta nei suoi lineamenti essenziali dalla *Vita di Antonio* nelle *Vite parallele* di **Plutarco**, il contrasto tra passione «degradante», e dovere «nobilitante» è il punto fondamentale. Del resto, degradante per quanto sia e venga giudicata la storia di Antonio e Cleopatra (come in *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, 1606-7), si tratta sempre di un'umanità mitizzata, sicché vengono in mente i grandi affreschi del **Tiepolo**, con tutte quelle divinità, gli eroi e le eroine sospese su nuvole, e che mai toccano terra, figure come private di peso in cui si ripete indefinitamente l'incontro di Venere e Marte e, insomma una deificazione, o eroizzazione aristocratica.

7. Tra Sei e Settecento, con la vendita dei titoli nobiliari a ricchi borghesi un po' ovunque per rinsanguare patrimoni esauriti, e con la creazione della *noblesse de robe*, nascono ovviamente le ambizioni borghesi di promozione sociale. In questa chiave si deve considerare la proliferazione di trattati su come deve essere, comportarsi, parlare la persona di qualità. Per quello che riguarda le donne si pensi, per esempio a *Nuove osservazioni sulla lingua francese* (1668) di Marguerite **Buffet**, un manuale che vuole insegnare alle donne che hanno aspirazioni di ascesa al *beau monde*, a leggere bene, a scrivere bene e a ben parlare. Ma l'Europa tra Sei e Settecento abbonda in trattati sull'educazione delle donne, spesso di tipo conservatore, come *L'istruzione di una giovane principessa, o la gentildonna ideale* (1684) di Cher Trotti de la **Chétardie**, autore anche di *Istruzioni per un giovane signore* (1683), entrambi tradotti in italiano nel 1697, o come in *Dono di capo d'anno per una giovin signora, o avvisi a una figlia* (1721) di George **Savile**, marchese di Halifax, che consiglia alle donne, nel matrimonio, di adattare i propri sentimenti in modo da rendersi sopportabile e persino gradevole ciò che può ripugnare nel marito (ovviamente non scelto, ma designato dal padre); Elizabeth **Inger Row** (*Lettere di Intrattenimento morale*, 1729-33), consiglia di guardarsi dalle tentazioni portate dai sentimenti che facilmente tradiscono le donne. Se nel Settecento il termine gentiluomo viene ad assumere chiare connotazioni borghesi, e viene sussunto dalla borghesia come propria parola chiave che definisce il comportamento della nuova persona di qualità, il termine gentildonna conserva la sua specificità, se è vero che per il dottor Samuel **Johnson**, esso continua a mantenere il significato originario. «Chiunque, di qualunque rango, può farsi un'educazione, ma si distingue sempre facilmente la *born gentlewoman*», la gentildonna di nascita (James **Boswell**, *La vita del dottor Johnson*, 1791). Gentildonna, in questo preciso senso, è certamente Belinda, la protagonista del *Ricciolo rapito* (1712-14) di Alexander **Pope**. Il poemetto ne descrive la giornata, le occupazioni e preoccupazioni, dal risveglio alla toeletta dal mattino, alla partecipazione alla vita sociale, fino al gioco d'azzardo, alla catastrofe minima del taglio del ricciolo da parte di un dispettoso e scortese corteggiatore, e la conversione di tutto ciò che era aereo, luminoso, leggero, come in un quadro di **Fragonard**, a una dimensione di *gravitas* plumbea che pare indicare molto di più di quanto non dica. La tragedia minima che viene descritta con tutta la leggerezza di un capolavoro del rococò apre le porte all'ingresso del tempo divoratore e della morte stessa, a cui solo la poesia (v.) può opporsi, anche, o soprattutto nella consapevolezza della fragilità di quelle figurine, come contemplate

sullo sfondo di un'apocalisse non ancora percepita, così come più avanti nel secolo, nel *Giorno* (1763-1802) di Giuseppe **Parini**, o nella *Marfisa Bizzarra* (1761-1772) di Carlo **Gozzi**. Si tratta di altri due poemi eroicomici in cui la grandezza e la nobiltà del passato vengono contemplate nella pochezza del presente e con una consapevolezza sempre più accentuata di trovarsi in un'epoca terminale. Se la «Giovin signora», la gentildonna del *Giorno*, come il protagonista, il «giovin signore», viene osservata come un vero e proprio emblema della futilità, e della leggerezza (v.), nel senso di totale superficialità e come esempio di perversione delle antiche virtù aristocratiche, nella *Marfisa* del Gozzi, in parallelo alla degradazione dei paladini e cavalieri della tradizione cavalleresca ed epica, la protagonista femminile, ereditata dal *Furioso*, delinea nella sua vicenda che trascorre satiricamente verso il decadere e la morte, lo stesso lungo tramonto della Serenissima verso la sua apocalisse politica causata, nella prospettiva del Gozzi, proprio dal decadere dell'antica virtù aristocratica.

8. Il Settecento, del resto, è il secolo in cui i valori borghesi prendono definitivamente il posto dei valori aristocratici, mentre spesso viene ripetuta la vicenda delle ambizioni di nobilitazione della borghesia in chiave seria e partecipe oppure ironica. Ne *Le preziose ridicole* (1659) di **Molière** si satireggia, da un punto di vista borghese, il modello delle *Précieuses*, l'ambiente dei «salons» nella decade tra il 1650 e il 1660, e il movimento di idee che circolava attorno a Madeleine de **Scudéry**, con tutta l'attenzione ai segni della *noblesse*, all'etichetta, al tipo di linguaggio, al tipo di *esprit*, ma anche alla condizione femminile (ovviamente nell'aristocrazia). La *Pamela* (1740-42) di Samuel **Richardson**, che si pone alle origini stesse della tradizione romanzesca borghese, è la testimonianza più viva delle aspirazioni della classe media. Il romanzo ebbe gran fortuna europea e fu ripreso nel teatro di Carlo **Goldoni**. La *Pamela* di Richardson, aveva intenzioni didascaliche, insegnare a scrivere lettere alle signorine di una qualche ambizione ma è anche altro; una sorta di trattato sulla via femminile alla nobilitazione. La storia è quella di una domestica che alla fine riesce a farsi sposare dal suo padrone, usando ogni arma di seduzione, la virtù per prima cosa, poiché il sottotitolo è «la virtù ricompensata», il che significa semplicemente che, in tutta *prudencia*, *Pamela* insegna a non cedere alle profferte amorose, a farsi desiderare, fino all'agognata ricompensa finale, e cioè il matrimonio al di sopra della propria condizione. Non è certo la stessa vicenda quelle che troviamo nelle pagine di *Orgoglio e pregiudizio* (1813) di Jane **Austen**, ma certo in tutti i romanzi della scrittrice inglese la prospettiva è quella borghese, o della *gentility* borghese, delle virtù aristocratiche mutate dalla borghesia. La Elisabeth di *Orgoglio e pregiudizio*, così, alla fine, sposando il nobile Darcy, corona non tanto il suo sogno, quanto un sogno comune alle ragazze della buona borghesia. In un certo senso, Goldoni, dopo le sue due Pamele a imitazione di Richardson, *Pamela fanciulla* (1750) e *Pamela maritata* (1751) – in cui Pamela scopre di essere anche di origine nobile, con la più tradizionale delle agnizioni –, ne *La Locandiera* (1753) mette in scena la sua *Antipamela*. Mirandolina, non vuole affatto nobilitarsi, ella è già «onesta» così come è; la sua nobiltà è la sua libertà, la sua indipendenza, che ella vuole conservare a ogni costo. I pretendenti nobili vengono rifiutati – del resto sono uno spiantato, un *parvenu* e un misogino – e lei sposa il suo domestico. La commedia non ebbe successo, e l'impresario di Goldoni, Girolamo Medebach, decise di mettere in cartello al posto della *Locan-*

diera, la *Pamela fanciulla* che tornò a riempire il Sant'Angelo. Fu questa forse non l'ultima causa del contrasto che portò alla separazione tra Goldoni e Medebach e al passaggio del Goldoni al San Luca dei Vendramin. Ma ciò che a noi interessa è la figura di Mirandolina, se non come patrizia, certo come gentildonna, nel senso che essa ha talento per la virtù, e per la virtù nel senso borghese, quella che dà indipendenza, agiatezza, libertà, e che, dunque, consapevole del suo talento «gentile», protesta come il suo sesso sia quanto di meglio sia stato creato. In una tipologia settecentesca della gentildonna non possono forse mancare due grandi personaggi, la prima è la Madame de Lursay dei *Turbamenti del cuore e dello spirito* (1736-38) di Crébillon **Fils**. Madame de Lursay, in un mondo del tutto fondato sull'apparire, sul palcoscenico aristocratico di quell'epoca, è un'attrice affascinante ma sull'orlo estremo della maturità, con la vecchiaia presto incombente. Madame de Lursay ha cinquant'anni, e si prende il compito di maestra d'amore del giovane Meilcour; sa che dovrà soffrire per la differenza d'età, che sarà tradita e abbandonata. Ella conosce la necessità di dissimulare, certo, «de se défigurer sans cesse», ma ciò a cui non può porre rimedio è la sfigurazione a cui fatalmente l'assoggettano tempo e dolore. Anche l'altro personaggio settecentesco della tradizione libertina, la Madame de Merteuil de *Le relazioni pericolose* (1782) di Choderlos de **Laclos**, capisce presto quale sia la necessità di «se défigurer», di mascherarsi e apprendere a recitare ma finisce sfigurata dal vaiolo che le segna in viso, oltre ogni possibilità di finzione e di dissimulazione, la malvagità, l'ipocrisia, il vizio in un finale certo moraleggiante che, dati i tempi, poneva il *libertinage* aristocratico nella prospettiva di una tremenda fine d'epoca (v. **LIBERTINO**).

9. C'è, nell'infuriare della Rivoluzione, un'icona di lealtà, *gentility* e sprezzo della morte, ed esemplificazione estrema della virtù aristocratica nel destino della duchessa di Lamballe linciata dopo il processo sommario alla prigione della Force nel settembre del 1792. La Duchessa de Lamballe, dama di corte di Maria Antonietta, tornata dall'esilio per rimanere vicina alla propria regina, poiché, come scrive **Petrarca**, «che bel fin fa, chi ben amando muore» (*Canzoniere*, 1374; CXL). Fedeltà e lealtà le costano care. Processata dai *septembriseurs*, nei procedimenti sommari alla prigione de la Force, la Lamballe non può rinnegare il proprio amore per la regina, si rifiuta di farlo, e viene letteralmente fatta a pezzi, icona del martirio aristocratico, in un episodio riportato dalle storie della rivoluzione di Adolphe **Thiers**, di Jules **Michélet** con uguale pathos e uguale riprovazione. La rivoluzione francese portava alla luce nuove prospettive e nuove esigenze ugualitarie: si pensi soltanto ai *Quaderni delle lagnanze e dei reclami delle donne* (1789) pubblicati da un'anonima Madame B.B. in cui si protesta il principio d'uguaglianza anche dal punto di vista dei sessi, chiedendo riforme del diritto di famiglia, della legislazione sulla successione, sul diritto all'educazione, alla partecipazione alla vita politica, perfino all'arruolamento nell'esercito. Ovviamente non era così finita la storia dell'aristocrazia, l'Ottocento recupera pienamente il senso del privilegio e delle virtù aristocratiche, e i personaggi di gentildonne riempiono le pagine dei romanzi, spesso con una nuova consapevolezza maturata nel Settecento e durante la Rivoluzione: nasce il personaggio della donna artista, eccezionale, forte, indipendente e perciò di infausto destino. La *Corinne* (1807) di Madame de **Staël** è una giovane donna indipendente, nobilitata anche dal suo genio, che rifiuta il ruolo femminile andando incontro a una sorte crudele, morendo sola e

disperata. In *Delphine* (1802), ambientato durante la Rivoluzione, Delphine d'Albemar è donna d'eccezione quanto Corinne, e quanto lei indipendente anche economicamente. Léonce di cui è innamorata, la ricambia anche se legato al contratto di matrimonio con Mathilde. Léonce viene ucciso dai rivoluzionari; la sua morte sta a simboleggiare il disfarsi e il crollare del vecchio sistema di cui anche Léonce è espressione. Delphine a sua volta si uccide e con la sua morte simboleggia lo scacco femminile, la romantica impossibilità di cambiare il mondo. Con tutte le dovute differenze, questo tipo di giovane donna indipendente è anche quella che si trova in *Ritratto di Signora* (1881) di Henry James. Il romanzo pare seguire in una qualche misura la traccia definita da *Armance* (1827) di Stendhal in cui si racconta, non tanto di Armance, ma di Octave innamorato della cugina «straniera», ma disperatamente perché impotente, e che lascia poi erede di tutte le sue sostanze (a cui Armance rinuncerà per farsi monaca). Armance non è eccezionale, non è indipendente, è piuttosto passiva e incapace di capire, non avendone la chiave, i comportamenti del cugino. Isabel Archer, la protagonista di *Ritratto di signora*, viene descritta come una giovane americana, «*an independent young lady*», certo non nobile, ma brillante, intelligente, con pochi mezzi, ma con ottime possibilità di nobilitazione nella *belle société* cosmopolita nell'Europa della fine secolo, tanto che riceve anche la proposta di matrimonio di Lord Warburton, alla quale Isabel si nega proprio per non perdere la sua libertà. Di fatto, la sua indipendenza, la sua libertà, che dipendono dal denaro, le vengono regalate, a sua insaputa, per l'intervento di Ralph, suo cugino, che le destina la metà nella sua eredità. Ralph è innamorato della cugina ospite della sua famiglia, ma consapevole, per una qualche ragione non mai spiegata fino in fondo, di non poterla sposare. Isabel, che l'eredità ha reso un buon partito, finisce poi per sposare Henry Osmond, uno snob, spiantato, con molte ambizioni, molte pretese, e rendersi così infelice. Solo alla morte di Ralph, in una scena madre al suo capezzale, Isabel si rende conto di averlo sempre amato e di esserne stata ricambiata. Assai nobilmente, e in spirito di abnegazione, per lealtà nei confronti della figlia di Osmond, e per difenderla da lui, Isabel, dopo la morte di Ralph, tornerà a Roma, rinunciando definitivamente alla sua libertà. Un altro tipo femminile ottocentesco è quello della sventurata, o della donna a vario titolo perduta. Un interessante esempio è nel personaggio di gentildonna, prigioniera di un destino socialmente prescritto, trattenuto nella Monaca di Monza ne *I promessi sposi* (1827, 1840) di Alessandro Manzoni. Il personaggio della «monacata» si trovava già ne *La monaca* (1780-83, in volume 1796) di Denis Diderot. Ma la Suzanne Simonin di Diderot è borghese, mentre la scelta di Manzoni definisce compiutamente la sua prospettiva, poiché, come Don Rodrigo, come il Conte Attilio, come l'Innominato, e come Egidio, il suo altrettanto sciagurato amante, anche Gertrude è aristocratica, e contribuisce a comporre il ritratto d'insieme di una nobiltà perversa, corrotta e libertina. Esattamente inversa è la figura della Pisana nelle *Confessioni di un Italiano* (1859, post. 1867) di Ippolito Nievo. La Pisana, che eredita qualcosa anche dall'atmosfera libertina dei salons veneziani del primo Ottocento (quello di Isabella Teotochi Albrizi, di Marina Benzon), è un personaggio patrizio di grande fascino; essa respira la polvere dei campi di battaglia della gioventù risorgimentale; la Pisana è la gioventù stessa ed è anche il sempre sfuggente fantasma della libertà. Carlino Altoviti ne è innamorato e sempre la trova nella misura stessa in cui la perde. La Pisana, nel clima d'abnegazione e autosacrifi-

cio femminile dell'Ottocento, alla fine, dopo averlo sedotto, abbandonato, ripreso, ancora lasciato in una sorta di tantalismo del desiderio, giunge a sacrificare per Carlino ogni cosa, compresa la vita. Il tipo contrario è esemplificato dal poco nobile comportamento della contessa Livia nella novella *Senso* (1883) di Camillo Boito. La voce della stessa Livia ci racconta di come fosse sposata senza amore, e di come fosse presa di passione per un indegno ufficiale austriaco di stanza a Venezia dove la storia è ambientata. L'ufficiale la sfrutta e le chiede continuamente del denaro. Siamo alla vigilia della terza guerra d'Indipendenza, nel 1866; le truppe del recente regno d'Italia entrano in Veneto. L'ufficiale riesce vigliaccamente, grazie ai soldi della contessa a evitare il fronte e si trasferisce a Verona. Livia lo raggiunge, lo sorprende con una nuova amante e lo denuncia per diserzione, assistendo poi impassibile alla fucilazione del traditore.

10. Il mito di Tristano e Isotta, dell'adulterio come conseguenza di una passione infelice e distruttiva, e dell'amor impedito segna con forza tutta la letteratura ottocentesca, accompagnato dall'altro mito parallelo, quello di Lancillotto e Ginevra (v. GENTILUOMO). Entrambi i miti esemplificano un paradigma che ha tra i tratti salienti la repressione della passione colpevole, infelice, la rinuncia, l'abnegazione, il sacrificio, la morte. Si pensi, in quest'ultimo senso alla «nobiltà» di Violetta du Barry, nella *Traviata* (1853, musica di Giuseppe Verdi, libretto di Francesco Maria Piave, tratto da *La signora delle camelie* (romanzo del 1848, e dramma del 1852) di Alexandre Dumas figlio, per la definizione di un tipo di comportamento nobile; ma si pensi molto più avanti in chiave di rovesciamento della stessa tradizione melodrammatica alla *Rondine* (1917), il libretto di Giuseppe Adami basato sul libretto di A. M. Willner e Heinz Reichart, per la musica di Giacomo Puccini. La protagonista, Magda, è una donnina allegra, che ama, o è piuttosto amata da un giovane patrizio, la cui famiglia avversa quell'unione (proprio come nella *Traviata*), e anche Magda dunque rinuncia, ma certo non con l'idea di sacrificarsi, quanto con quella di mantenere la propria libertà di uccello migratore, di rondine, per l'appunto. Le tre celebri storie di adulterio (v. ADULTERIO), passione e morte nell'Ottocento, *Effie Briest* (1895) di Theodor Fontane, *Anna Karenina* (1873-77) di Lev Tolstoj, *Madame Bovary* (1857) di Gustave Flaubert, presentano uno stesso paradigma femminile, nonostante le varianti di classe, poiché Anna Karenina è una principessa, Effie appartiene alla piccola nobiltà, ed Emma Bovary non è nobile, né gentildonna, ma una borghese snob. Tuttavia il modello di vita al quale essa aspira, catturata nella palude della vita di provincia e del matrimonio con Charles, è certamente di tipo aristocratico. Con tutta la sua freddezza, il suo egoismo feroce, madame Bovary, cerca la vita autentica della passione, quella che trova nei suoi romanzetti rosa, pieni di affascinanti gentildonne; insomma Emma rappresenta la sensibilità *mélo* dell'Ottocento, in cui si ripete il tipico schema romantico del conflitto tra desiderio e realtà, tra vita sognata e vita vissuta, con il sogno generalmente sconfitto dal mondo. Anna Karenina e Effie Briest non sono in questo diverse e anche le loro storie sono storie di perdizione, di anime prese nel gorgo della passione. La Effie Briest di Fontane, vittima di un infelice matrimonio, colpevole e adultera anche lei, paga a distanza di anni una storia iniziata per solitudine e noia, proprio quando iniziava a pensare di essersene liberata, sicché dovrà rassegnarsi a morire nella solitudine e nella disperazione. Anna Karenina viene presentata all'inizio come

il ritratto della gentildonna, bellissima, affascinante, generosa; ma viene travolta dalla passione colpevole per Vronskij, e anche dalla propria anima generosa e leale che non acconsente a ciò che le chiede il marito, e cioè di evitare lo scandalo. Anna così perderà tutto e finirà per suicidarsi, gettandosi sotto un treno, morendo così di una morte assai proletaria, come il poveraccio che si uccide allo stesso modo all'arrivo del treno di Anna a Pietroburgo all'inizio del romanzo. In *Anna Karenina*, in un qualche senso, si compie in modo tragico il destino che avrebbe potuto essere anche della Nataša di *Guerra e Pace* (1863-9). *Guerra e Pace* racconta il declino dell'aristocrazia *ancien régime* e la sua trasformazione dopo le guerre napoleoniche. Sicché Nataša, come diversamente suo fratello il conte Rostov, incarnano due modelli romantici che il mutamento dei tempi si incarica di liquidare. Il conte Nicolaj Rostov è il romantico eroe delle guerre contro Napoleone; alla fine del romanzo, nonostante abbia sposato Marja, la sorella del principe Andrei – certamente la figura aristocratica per eccellenza nel romanzo – diventa accorto uomo d'affari capace di muoversi nel mondo borghese come prima sul campo di battaglia; Nataša incarna il modello della sventata e passionale, affascinante ragazza patrizia, ma alla fine del romanzo è ingrassata, è diventata una buona madre di famiglia, e si è, insomma, anche lei come il resto della società, alquanto imborghesita. Così *Anna Karenina*, insieme a *Guerra e Pace* e a *Resurrezione* (1899) compone un trittico tolstoiano del declino aristocratico nell'Ottocento. Si pensi solo al capitolo XXVIII di *Resurrezione*, quando il principe Nechliudov si trova a osservare il ritratto della madre in abito da sera di velluto nero, generosamente scollato. Un ritratto come quelli che dipinge il Bertin di *Forte come la morte* (1889) di Guy de Maupassant, o come quelli che in realtà dipingeva Sargent, nella *belle époque*; ritratti come quello di Anna Karenina dipinto da Michailov durante il viaggio di Anna e Vronskij in Italia. Si tratta, insomma, di uno di quei ritratti femminili in cui la bella società celebra il proprio *modus vivendi*, la propria eleganza e raffinatezza. Il punto è che quel ritratto tocca un qualche punto dolente nella memoria del principe, sicché quel quadro diventa nauseabondo, poiché in quella stessa stanza dove ora Nechliudov sta guardando il quadro, la madre era morta dopo una lunga agonia, quasi putrefacendosi in vita. E insomma la *belle vie* aristocratica, l'eleganza, il senso del gioco, la raffinatezza, il piacere, tutto pare disfacimento, declino e tutto esemplificato in quel quadro e nella percezione di quel quadro, che in fondo è il ritratto non solo della madre di Nechliudov, ma anche quello della contessina Nataša Rostov, della principessa Anna Karenina e dell'aristocrazia *belle époque*. Del resto *Resurrezione* fu finito di comporre nel 1899; ai moti del 1905, che annunciano in Russia la rivoluzione d'ottobre di dodici anni dopo, mancano davvero pochi anni. Del 1894 è un altro romanzo di declino e trasformazione dell'aristocrazia, *I viceré* di Federico De Roberto. Forse il personaggio femminile più importante del romanzo è quello, *in absentia*, della Principessa Teresa che morendo lascia un'eredità sulla quale si scatena la zuffa della nobile famiglia degli Uzeda. Ed è chiaro che la morte della Principessa sta a simboleggiare la fine della vecchia aristocrazia, ancora testimoniata nel romanzo da Donna Ferdinanda, avara, ignorante, ostile al *novum* e comprensibilmente, perché il nuovo non può che esserle nemico. Teresa, mite e religiosa, contrae un matrimonio senza amore; e, del resto, il destino della famiglia, in un certo senso, o dell'aristocrazia, più in genere, pare identificarsi con il feto partorito morto da Chiara (parte I, cap. IX) e messo sotto

spirito. Quali che siano le strategie di sopravvivenza e dominio degli Uzeda, non è vero che niente cambi; il romanzo stesso testimonia di una fine d'epoca e dell'avvento di un tempo nuovo. Appartengono alla *belle époque* anche i personaggi femminili di Gabriele D'Annunzio, quelle gentildonne libertine come la Elena Muti de *Il piacere* (1889), e la Teresa Raffo de *L'Innocente* (1892) (v. LIBERTINO). In *Mastro-don Gesualdo* (1889) di Giovanni Verga, Gesualdo che è mastro, e cioè un manovale, si innalza alla condizione di «don», di padrone attraverso la fatica e il lavoro, e sposa Bianca Trao, di famiglia nobile, una gentildonna incinta del cugino Ninì Rubiera. Ma mastro-don Gesualdo non potrà mai accedere al livello sociale della moglie, e la stessa Isabella, la figlia di Bianca, si vergognerà sempre delle umili origini e della povera educazione di mastro-don Gesualdo, e finirà, seguendo le tracce della madre, per rimanere incinta e sposare un nobile senza soldi che si mangerà tutto il patrimonio del suocero.

11. La fine della *belle époque*, dell'Europa degli imperi e dell'ultima grande stagione aristocratica, è segnata dalla prima guerra mondiale. Non a caso è del 1915 *Il buon soldato* di Ford Madox Ford, ed è ambientato nel 1915 *Il tempo ritrovato*, che conclude (pubblicato postumo nel 1927) *La ricerca* di Marcel Proust. Ne *Il buon soldato* la perfetta gentildonna è Leonora, sposata ad Ashburnham, gentiluomo di sangue, e lei stessa di famiglia patrizia; da donna forte come è, sopporta le infedeltà del marito e tutta la sua incapacità di gestire il suo patrimonio; nelle parole della voce narrante, del resto inaffidabile, Leonora appare sempre bella, ma fredda e distante, impassibile di fronte alle follie passionali del marito. In Leonora troviamo così, con l'apparente impassibilità, veramente la cifra di quella società gentilizia che viene descritta nell'apparenza come di un minueto e, nella sostanza, come una sorta di manicomio in cui, repressa, tuttavia urla la ferocia delle passioni, appena coperta dal rumore delle carrozze sui viali alberati di una qualche stazione termale alla moda. Ne *Il tempo ritrovato* di Proust finalmente Mme Verdurin ha colto il suo desiderio, quello di diventare nobile, ed è divenuta la principessa di Guermantes. Ma la *matinée* nella sua casa di Parigi è una sorta di carnevale grottesco che esemplifica il potere del tempo distruttore; in quella *matinée* a casa della *parvenue* alla fine la bella società celebra il proprio funerale. Di questi romanzi di crisi aristocratica vale la pena di ricordare negli anni venti per l'Inghilterra, almeno *Fine della parata* (1924-8) di Ford Madox Ford, e per gli Stati Uniti *Via col vento* (1936) di Margaret Mitchell. Nella quadrilogia di Ford si tenta di tracciare un difficile sentiero di superamento per l'aristocrazia, con il passo dell'ultimo aristocratico e cioè Tietjens, il protagonista, ma troviamo nei panni della moglie di Tietjens anche un paradigma negativo di patrizia, mentre in Valentine Wannop troviamo il paradigma positivo, e anche la donna nuova, femminista e suffragista. In *Via col vento*, molto legato ai romanzi di Ellen Glasgow, *Il campo di battaglia*, (1902), *La liberazione* (1904), troviamo l'esemplificazione compiuta della signora del Sud (*Southern Lady*), e cioè dell'ideale femminile dell'aristocrazia terriera legata all'idea neofeudale del Sud nella prima metà dell'Ottocento. Da una parte c'è Melanie come modello compiuto, la perfetta signora; dall'altra Scarlett O'Hara, come esempio del nuovo pragmatismo che consente di sopravvivere e di prosperare nel nuovo Sud dopo la sconfitta nella guerra civile. Melanie sposa Ashley, il modello di gentiluomo del Sud, del quale è innamorata anche Scarlett, che sposterà Rhett Butler, esempio di nuova

virtù, quella necessaria nel mondo spietato del denaro e del profitto che ha preso il posto del vecchio mondo delle piantagioni del quale rimangono come testimoni fuori tempo e sempre più spaesati Melanie, e soprattutto Ashley, ma anche Scarlett e Butler che non avranno certo più fortuna. Un romanzo storico *sui generis*, nel senso che si svolge in tre episodi con forti elisioni temporali, dal 1860 al 1910, è *Il gattopardo* (1958) di Giuseppe **Tomasi di Lampedusa**. Il romanzo intesse un dialogo tutto siciliano a distanza con *I vicerè* di **De Roberto** (mostrando come non sia vero che nulla cambi nella gestione del potere con la fine della vecchia aristocrazia) e con *Mastro-don Gesualdo* di **Verga**, di cui viene rovesciata la prospettiva, poiché qui il cafone arricchito non morirà solo e abbandonato come un cane, ma andrà invece a sedere in Parlamento, proprio come i nobili Uzeda nel romanzo di De Roberto. Figure e ambienti del romanzo ne illustrano la poetica tutta aristocratica dell'inattualità. I personaggi più importanti sono la figura statuarica di don Fabrizio, Principe di Salina, e di Angelica, la figlia di don Calogero, il contadino maneggevole arricchito e con ambizioni di nobilitazione proiettate tutte sul matrimonio di Angelica con Tancredi, nipote di don Fabrizio. L'unione dovrebbe rivalizzare almeno economicamente le fortune della famiglia Salina e portare nuovo sangue. Il fatto è che il nuovo sangue di Angelica è esattamente la fine della dinastia dei Salina come don Fabrizio capisce bene al momento della sua morte. Le gentildonne sono di contorno, come la timorata moglie di don Fabrizio e le figlie, destinate alla sterilità e alla solitudine, poiché dal loro sangue non può evidentemente più nascere nulla.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Quaderni di lagnanze e reclami delle donne* (*Cabiers de doléances et réclamations des femmes*, 1789).

Accetto, T., *Dell'onesta dissimulazione* (1641); Andrea Cappelano, *Trattato d'amore (De arte honeste amandi)*, ca. 1185; Aretino, P., *Astolfoida* (1540); Aretino, P., *Orlandino* (1540); Ariosto, L., *Orlando Furioso* (1516-32); Austen, J., *Orgoglio e pregiudizio (Pride and Prejudice)*, 1813; Benoît de Sainte-Maure, *Romanzo di Troia (Roman de Troye)*, ca. 1160; Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Boccaccio, G., *Donne illustri (De claris mulieribus)*, 1360-62; Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1483-95); Boito, C., *Senso* (1833); Boswell, J., *La vita del Dottor Johnson (Life of Dr. Johnson)*, 1791; Buffet, M., *Nuove osservazioni sulla lingua francese (Nouvelles observations sur la langue française)*, 1668; Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano* (1528); Cavalcanti, G., *Perch'io no spero di tornar giammai* (fine sec. XIII); Christine de Pizan, *Il tesoro della città delle dame (Le trésor de la cité des dames)*, 1405; Colonna, V., *Rime* (1558, postumo); Corneille, P., *Il Cid* (1636); Corneille, P., *Horace* (Orazio), 1640; Crébillon, C.-P. J. de, *I turbamenti del cuore e dello spirito (Les égarements du coeur et de l'esprit)*, 1736; D'Annunzio, G., *Il piacere* (1889); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); Daniel, S., *La tragedia di Cleopatra (The Tragedy of Cleopatra)*, 1594; Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Vita nova* (1293-94); De Roberto, F., *I Vicerè* (1894); De' Conti, C., *Cleopatra* (1552); Diderot, D., *La monaca (La religieuse)*, 1780-83; Dryden, J., *Troilo e Cressida (Troilus and Cressida)*, 1679; Du Bellay, J., *Oliva (Olive)*, 1549; Dumas, A. (figlio), *La Signora delle camelie (La Dame aux camélias)*, 1848; Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Fontane, T., *Effie Briest* (1895); Ford, F.M., *Fine della parata (Parade's End)*, 1924-28; Ford, F.M., *Il buon Soldato (The Good Soldier)*, 1915; Ford, J., *Il cuore infranto (The Broken Heart)*, 1633; Franco, V., *Terze Rime* (1575); Garnier, R., *Marco Antonio (Marc Antoine)*, 1578; Giraldis Cinthio, G., *Cleopatra* (1583, postumo); Glasgow, E., *Il campo di battaglia (The Battle-Field)*, 1902; Glasgow, E., *La liberazione (The Deliverance)*, 1904; Goldoni, C., *Pamela fanciulla* (1750); Goldoni, C., *Pamela maritata* (1751); Goldoni, C., *La locandiera* (1753); Gozzi, C., *La Marfisa bizzarra* (1761-72); Guinizelli, G., *Al cor gentile rempaira sempre amore* (sec. XIII); Héroet, A., *La per-*

fetta amica (L'amie parfaite), 1542; Inger Row, E., *Lettere di intrattenimento morale (Letters of Moral Entertaining)*, 1729-33; James, H., *Ritratto di signora (The Portrait of a Lady)*, 1881; Jodelle, E., *Cleopatra prigioniera (Cléopâtre captive)*, 1552, pubbl. 1574; Knox, J., *Il mostruoso regime delle donne (The Monstruous Regiment of Women)*, 1558; La Chétardie, T.C. de, *Istruzioni per un giovin signore (Instructions pour un jeune seigneur)*, 1683; La Chétardie, T.C. de, *L'istruzione di una giovane principessa, o la gentildonna ideale (Instructions pour une jeune princesse ou l'idée d'une honnête femme)*, 1684; Laclos, P.-A.-F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose (Les liaisons dangereuses)*, 1782; Malory, T., *La morte di Artù (La morte Darthur)*, 1485, postumo; Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840); Margherita di Navarra, *Eptamerone (Heptaméron de Nouvelles)*, 1558, postumo; Maupassant, G. de, *Forte come la morte (Fort comme la mort)*, 1889; Metastasio, *La clemenza di Tito*, libretto d'opera (1734, musica di D. Caldara; rimusicata da Mozart nel 1791); Metastasio, P., *Didone abbandonata*, libretto d'opera (1724; musica di Sarro, D.); Mitchell, M., *Via col vento (Gone with the Wind)*, 1936; Moderata Fonte, *Il merito delle donne in due giornate ove chiaramente si scopre quanto elle sian degne e più perfette degli uomini* (pubbl. 1600); Molière (J.-B. Poquelin), *Le preziose ridicole (Les précieuses ridicules)*, 1659; Nievo, I., *Confessioni di un italiano* (1867, postumo); Parini, G., *Il giorno* (1763-1802); Petrarca, F., *Rerum vulgarium fragmenta*, 1335-1374; Piccolomini, A., *Bella creanza delle donne* (1539); Piccolomini, A., *Istituzioni di tutta la vita dell'uomo nato nobile in città libera* (1542); Platone, *Repubblica (Ἡ πολιτεία)*, sec. IV a.C.; Plutarco, *Virtù muliebri (De mulierum virtutibus)* in *Opere morali (Moralia)*, 105-115; Pope, A., *Il ricciolo rapito (The Rape of the Lock)*, 1712-14; Proust, M., *Il tempo ritrovato (Le temps retrouvé)*, 1927, postumo, in *Alla ricerca del tempo perduto (À la recherche du temps perdu)*, 1914-27; Puccini, G., *La rondine*, musica (1917, libretto di G. Adami); Racine, J., *Andromaca (Andromaque)*, 1667; Richardson, S., *Pamela* (1740-42); Sannazaro, I., *Rime* (1530); Savile, G., *Dono di capo d'anno per una giovin signora, o avvisi a una figlia (The Lady's New-Year Gift: or Advice to a Daughter)*, 1721; Shakespeare, W., *Amleto (Hamlet)*, 1600-1601; Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra (Antony and Cleopatra)*, 1606-07; Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-6); Shakespeare, W., *Otello (Othello)*, 1604-5; Shakespeare, W., *Troilo e Cressida (Troilus and Cressida)*, 1601-02; Sidney, P., *Arcadia della Contessa di Pembroke (The Countess of Pembroke's Arcadia)*, 1593; Sidney, P., *Astrofil e Stella (Astrophel and Stella)*, 1591; Spenser, E., *La regina delle fate (The Faerie Queene)*, 1590-96; Staël, A.L.G. Necker Madame de, *Corinna, o l'Italia (Corinne, ou l'Italie)*, 1807; Staël, A.L.G. Necker Madame de, *Delphine* (1802); Stendhal (Henry Beyle), *Armance* (1827); Surrey, Henry Howard, conte di, *Di Toscana venne la stirpe della donna mia (From Tuscan Came My Lady's Worthly Race)*, ca. 1530; Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Tassoni, A., *La seccia rapita* (1622); Tennyson, A., *Gli idilli del Re (Idylls of the King)*, 1859; Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1873-77); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1863-69); Tolstoj, L., *Risurrezione* (1899); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958); Verdi, G., *La Traviata*, musica (1853, libretto di F.M. Piave); Verga, G., *Mastro-don Gesualdo* (1889); Virgilio Marone, P., *Enaide (Aeneis)*, 29-19 a.C.; Voltaire, *Lettre à l'Académie* (1776); Wyatt, T., *Esse mi fuggono (They Flee from Me)* in *Miscellanea Tottel (Tottel's Miscellany)*, 1557).

■ **ALTRE OPERE:** Dante Alighieri, *Convivio* (1304-07).

■ **BIBLIOGRAFIA:** AA.VV., *Laclos et le libertinage*, préf. de R. Pomeau, Paris, PUF, 1983; Bénichou, P., *Morales du grand siècle* (1948), Paris, Gallimard, 1998; Biet, C., *Enéide triomphante, Enéide travestie. Virgile au siècle classique*, «Europe», 765-766 (1993), pp. 130-143; Bono, P. - Tessitore, M.V., *Il mito di Didone*, Milano, Bruno Mondadori, 1998; Bory, J.-L., *Manon, l'amour et l'argent*, in «Revue de Paris», Avril 1958, pp. 83-90; Brooks, P., *The Novel of Wordliness*, Princeton, Princeton University Press, 1969; Calitti, F., *L'arte della conversazione nelle corti del Rinascimento*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2003; Cockshut, A.O.J., *Man and Woman. A Study of Love and the Novel, 1740-1940*, London, Collins, 1977; Craveri, B., *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001; Faurie, J., *Essai sur la séduction*, Paris, la Table Ronde, 1948;

Foster, S., *Victorian Women in Fiction*, London-Sidney, Croon Helm, 1985; Guidi, J. - Piéjus, M.-F. - Fiorato, A.-C., *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1980; Hansen, I., *Zwischen Epos und höfische Roman. Die Frauengestalten in Trojaroman*, München, W. Fink, 1971; Harrington, W., *The English Lady*, London, Severn House Press, 1984; Hill, C., *Clarissa Harlowe and Her Times*, «Essays in Criticism», V (1955), pp. 131-150; Kelso, R., *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1956; Kern, S., *The Culture of Love. Victorians to Moderns*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992; Köhler, E., *Prévost und seine Manon Lescaut* in Idem, *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt a.M, Bonn, Athenäum, 1966; Parker, J., *Victorian Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; Pearsall, R., *The Worm in the Bed*, London, Weidenfeld and Nicholson, 1969; Quondam, A., *Tutti i colori del nero*, in Moroni, G.B., *Il cavaliere nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, Milano, Skira, 2006; Reese, B., *The Victorian Lady*, London-New York, Gordon Cremonesi, 1977; Robinson, L. S., *The Lady Knight in 16th Century Epic*, New York, Garland, 1985; Tillyard, E.M.W., *The English Epic*, London, Chatto & Windus, 1954.

■ VOCI AFFINI: Adulterio; Aristocrazia; Decadenza; Donna angelicata; Donna guerriera; Educazione; Gentiluomo; Libertino; Precettore, istitutrice; Rosa; Salotto; Seno; Svenimento; Torneo.

MARIO DOMENICHELLI

Gentiluomo. 1. L'insieme dei termini connessi a *gentile*, it. *gentile*, *gentilezza*; fr. *gentil*, *gentillesse*, ingl. *gentle*, *gentility*, *gentry* viene dal lat. *gens* e identificava originariamente chi discendeva da una famiglia di rango, nobile per virtù di sangue, come indica anche il lat. *ingenuus*, nobile e sincero, quel tipo d'uomo che i Greci definivano come *aristos*, *kalosgakathos*, il migliore, l'aristocratico, il perfetto gentiluomo, probbo, onorato, colui che ha *areté* (virtù), e al quale sono affidati i compiti del governo e della difesa dello Stato, come ai *Phylakes* nella *Politéia* (375-370 a.C.) di **Platone** (v. UTOPIA). In italiano e in francese i termini *gentile*, *gentil*, non indicano più oggi comunemente, nemmeno in *gentiluomo* e *gentildonna* (v.), la nobiltà di sangue (v. ARISTOCRAZIA), ma un comportamento che discende da una qualità dell'animo, e dall'educazione; in fr. spesso *gentil* si usa per «simpatico», «amabile», «amichevole», solo latamente connesso ad alcune qualità della *gentillesse*, della «nobiltà». In inglese c'è invece una netta distinzione tra *gentle*, usato per indicare la persona nobile, o comunque di qualità, o anche coloro che ne hanno assunto i tratti di finezza, educazione, comportamento, e *kind* (gentile, cortese, d'animo buono). *Gentiluomo* in ted. è *Edelmann* e nobiltà *Adel* (che indica anche origine, generosità, indole) e *Edelmann* indica l'uomo di buon sangue, mentre il termine «gentile» si dice *lieb*, *freundlich*, *liebenswürdig* che fanno riferimento all'amichevolezza, all'amabilità. In sp. *gentiluomo* si dice *hidalgo* da *fijo dalgo* figlio di persona che possiede beni. Il titolo preposto al nome per indicare la *gentility* è *don* (signore da *dominus*, come donna da *domina*) da cui *donosura* (gentilezza, garbo grazia). In russo si distingue gentilezza, *vjèzblivost*, *liubiàznost*, come qualità del comportamento e dell'animo, e gentilezza nel senso di nobiltà: gentiluomo è *blagoròdnij čelovjèk* (nobiluomo). *Gentilhomme* in fr., *gentiluomo* o *galantuomo* o *valentuomo* in it., per non parlare di *signore* o *signora*, *Herr* o *Frau* in ted., o *monsieur* e *dame* in fr., *gentleman* e *lady* in ing., erano in origine tutti vocaboli esclusivamente appartenenti all'area semantica aristocratica, mentre oggi sono vocaboli buoni a ogni uso. *Honest'uomo* o *onest'uomo* nell'italiano dal Cinque al Settecento, *honnête homme* o *femme* o *filie* in fr., dal lat. *honestus*-a indicavano appartenenza nobiliare derivando dal lat. *honestas* (nobiltà) a cui corrisponde esattamente

honnêteté in francese. Nell'italiano di oggi *onestà* e *onesto/a* fanno parte del comune vocabolario borghese e indicano la persona per bene, ciò che una volta si diceva in it. «uomo da bene», in fr. *homme de bien* e che pure apparteneva all'area semantica dei termini aristocratici.

2. Fin dal Medioevo, la nozione di *gentilezza* è oggetto di discussione. Nel *Roman de la Rose* (1270-1280; vv. 18611-18638), Jean de **Meung** distingue il gentiluomo dal contadino, ma dice anche che non c'è *gentillece* senza virtù e senza la nobiltà del cuore (vv. 18611-18638). Per **Andrea Cappellano** (André de Luyères ?), cappellano della contessa Marie de Campagne, in *Dell'amar* «gentile» (inizi sec. XIII), la gentilezza è un talento naturale che si manifesta nei buoni costumi e nelle belle imprese. Per **Dante** (*Convivio*, 1304-07; IV. xv.3-4) la «gentilezza» non è ereditaria anche se il *Convivio* nell'*incipit* si rivolge alla nobiltà di sangue che, ne *La divina commedia* (1306-21), viene chiamata a difesa contro l'insorgere della «gente nova/e' subiti guadagni» (*Inferno*, XVI, vv. 73-74); in *Purgatorio* (XIV) Guido del Duca ricorda con nostalgia un passato nobile e gentile di «donne e cavalier» di «amore e cortesia/ là dove i cuor son fatti sì malvagi» (vv. 106-111), lo stesso lamento si trova nel XVI del *Purgatorio* con Marco Lombardo (vv. 115-120), e con Cacciaguida nel XV del *Paradiso*. Ma ancora nel 1553 Giovan Battista **Possevini** in *Dialogo dell'onore* (IV) dice che «val più la virtù senza la nobiltà che la nobiltà senza virtù». Nel *Libro del Cortegiano* (1528) di Baldesar **Castiglione**, la nobiltà è una qualità naturale che tuttavia può essere pervertita da una cattiva educazione (I.14). Ne *Il gentiluomo* (1564) di Girolamo **Muzio** la nobiltà del sangue è un vantaggio congenito ma la vera nobiltà sta nei comportamenti e nelle opere dell'«uomo da bene». «Nobile», dice Muzio, viene dal verbo latino *nosco*, e si riferisce a colui che è degno d'esser noto, conosciuto, e di avere fama; spesso, però, chi tenta di nobilitarsi attraverso la mercatura, o attraverso il mestiere delle armi (che è il mestiere aristocratico per eccellenza), in realtà, per danaro, commette ogni *tristitia* e si guadagna piuttosto nomea di «infame» (v. INFAMIA; ONORE). L'altro termine che indica nel Medioevo e nel Rinascimento la classe dei *bellatores*, dei guerrieri è *cavaliere* (v. CAVALIERE). Cavaliere e gentiluomo identificano qualità diverse nello stesso soggetto. Se il cavaliere solo in guerra trova la realizzazione della sua vocazione di casta, «Gentiluomo» si riferisce più all'area semantica della «cortesia» (l'interagire quotidiano all'interno del palazzo e delle sue cerimonie: feste, tornei – v. TORNEO –, riti, il corteggiamento, la conversazione, il gioco), ma anche alla dimensione politica del governo. La «cortesia» nasce nella Provenza medievale e il rituale del corteggiamento, la forma dell'amore e del desiderio è definita nella filosofia d'amore del *gay saber* (v. GIOIA) nei versi di Jaufré **Rudel**, **Guigliemo IX d'Aquitania**, **Marcabrun**, **Bernart de Ventadorn**, **Raimbaut d'Aurenga**, **Raimbaut de Vaqueiras**. Il cavaliere deve avere oltre a quelle marziali altre doti più «leggere», le virtù che ne fanno un gentiluomo e che spesso sono connesse al mondo femminile del palazzo. Una codificazione inglese piuttosto tarda che mette insieme i due aspetti sta nella prefazione di William **Caxton** alla *Morte di Artù* (1485) di Thomas **Malory**, la compilazione che il primo editore e stampatore inglese trasse da *L'intero libro di re Artù e dei suoi cavalieri della tavola rotonda* di Sir Thomas Malory (il manoscritto originale fu ritrovato nel 1934). Caxton insiste sull'utilità di quelle antiche storie, e prega umilmente, nobili signori e signore del regno di ascoltare quelle imprese «buone e oneste», e piene di «umanità, gentilezza, cavalleria, amichevo-

lezza, ardore, amore, amicizia» contrapposte a «codardia, assassinio, odio», e trarne insegnamento per averne «fama» e «rinomanza». Il sistema delle *virtutes* aristocratiche di cui parla Ernst Robert **Curtius** (*Letteratura europea e medioevo latino*) è in gran parte un adattamento cavalleresco e gentilizio delle sistema delle virtù cristiane, quelle cardinali (fede, speranza, carità), e quelle teologali (forteza, temperanza, giustizia, prudenza), ma la gentilezza, il cor gentile, prevede altre virtù, più mondane: e saranno queste, insieme alla *prudencia* a definire la «scienza» anche politica «del mondo», e il tratto saliente dell'uomo di mondo, e della virtù necessaria alla sopravvivenza e alla prosperità del gentiluomo di corte a partire dal primo Cinquecento italiano.

3. La necessità della cortesia come tratto «mondano» è annunciata da un aneddoto tratto dal *Libro del Cortegiano* di Baldassar **Castiglione** (I. XIV-XVII). Parla Ludovico di Canossa: il perfetto gentiluomo deve nascere di famiglia nobile e avere come principale e vera professione quella delle armi e dunque identificarsi con il cavaliere. Ma viene introdotto un aneddoto a mitigare l'impostazione: una donna invita un cavaliere alla danza e si sente da lui rispondere che la danza non è affar suo e che mestier suo è combattere; lei gli risponde che, dato che non ci sono nemici in vista, egli si faccia ungere ben bene e riporre in un armadio, come se fosse tutt'uno con la sua armatura. Se ne conclude che il cortigiano deve essere «dove si veggan gli inimici, fierissimo, acerbo e sempre tra i primi; in ogni altro loco, umano, modesto, ritenuto, fuggendo soprattutto l'ostentazione e lo impudente laudar se stesso, per lo quale l'uomo sempre si concita odio e stomaco da chi ode». Il mestiere delle armi rimane importante, ma più importante è la virtù mondana della «sprezzatura» dalla quale procede la «grazia». La «sprezzatura» è un aspetto della *prudencia*, ed è un'arte della dissimulazione. Il gentiluomo non pone mai se stesso in primo piano ma si relega per così dire sullo sfondo, mostra e dissimula al tempo stesso la sua *art de vivre*. Attraverso la dissimulazione deve apparire facile e agevole ciò che invece è frutto di una disciplina ferrea della mente e del corpo, dalla quale scaturisce la grazia, che è veramente la vita intesa come una sorta di elegante danza, in cui il conversare (Stefano **Guazzo**, *Della civil conversazione*, 1574), il sapersi comportare (*Il Galateo*, 1558 postumo, di Monsignor **Della Casa**) il sapere e praticare le buone lettere (Girolamo **Muzio**, *Il gentiluomo*, 1564), l'essere *orator* e buon politico oltre che *bellator*, compongono il ritratto ideale del gentiluomo come *miles togatus vel armatus*. Ma il vero ritratto del gentiluomo viene dato da Castiglione in apertura al trattato (I, 3), ed è quello del duca Guid'Ubaldo che ha come tratto saliente la «sprezzatura» intesa come *fortitudo*, impassibilità stoica nei confronti delle avversità di fortuna poiché «il fine» del *Cortegiano* è educare alla «vera fortezza che fa l'animo esente dalle passioni [...] saldo e imperturbato a tutte le percosse di fortuna» (IV.18), secondo una tradizione anche testimoniata da *De fortitudine*, 1481, di Giovanni **Pontano**. Anche l'abito, rigorosamente scuro, o meglio nero è secondo sprezzatura nelle parole di Federico Fregoso (II. 27), e indica, con una certa malinconia, la fermezza d'animo. Ma l'impassibilità, la *fortitudo contra fortunam* che è la virtù somma del gentiluomo viene soprattutto esemplificata negli *exempla* femminili del libro III – tratti da una lunga tradizione che risale a **Plutarco** (*Virtù femminili* in *Opere Morali*, I-II sec.), attraverso Giovanni **Boccaccio** (*De mulieribus claribus*, 1361-62); ed è questo tratto essenzialmente femminile (v. GENTILDONNA) a distinguere il più antico ideale di cava-

liere dal modello del gentiluomo rinascimentale. Alla visione ideale di Castiglione, non corrisponde certo il Niccolò **Machiavelli** de *I discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (1513-17). In 1.55 si legge che in quelle repubbliche tedesche «dove si è mantenuto il vivere politico e incorrotto», non si permette a nessuno di vivere da gentiluomo. I gentiluomini sono parassiti perniciosi «al tutto inimici di ogni civiltà». La corte, del resto, nei *Ragionamenti delle corti* (1538) di Pietro **Aretino** non è che un inferno e una sentina di vizi e crimini secondo una prospettiva assai frequentata dal Medioevo al Rinascimento (*Misaulus*, 1518, di Ulrich von **Hutten**; *Bocca di corte* (1499) e *Perché non venite a Corte?* (1522) di John **Skelton**; *Disprezzo della corte* (1539) di Antonio de **Guevara**; *Teatro d'emblemi* (1539) di Guillaume de la **Perrière**; le *Satire* (1536-41), di Thomas **Wyatt**, di Ludovico **Ariosto**, 1517-25, di Edmund **Spenser** (*Colin Clouts torna a casa*, 1595, *Il racconto di mamma Hubbard*, 1591). A corte il vero gentiluomo, con le sue tradizionali virtù, si staglia sulla marmaglia di corte. Per vivere e prosperare in quell'ambiente serve piuttosto il nuovo aristocratico machiavellico. Nel capitolo XVIII de *Il Principe* (1513), il politico, l'aristocratico, deve essere leone e volpe per atterrire i lupi e sfuggire le trappole, e non deve temere l'infamia e il disonore, poiché per il volgo conta solo ciò che appare «e nel mondo non è se non vulgo». In *Giulio Cesare* (1599) di William **Shakespeare** troviamo una perfetta illustrazione del principio machiavellico. Bruto, il difensore dei privilegi aristocratici, dei gentiluomini, da buon «cavaliere» è solo leone, ed è alleato con Cassio che è solo volpe, e che Bruto poco ascolta commettendo un grave errore che Machiavelli avrebbe sicuramente stigmatizzato. Cassio, progettando la congiura contro Cesare, è del parere che anche Antonio debba essere eliminato perché pericoloso. Bruto, preso dalle necessità estetiche della messa in scena dell'assassinio, da vero, nobile, leone, dice che i congiurati non devono fare la figura di macellai ma di purificatori, di sacrificatori. Bruto risparmia dunque Antonio, e anzi gli permette di parlare e arringare la folla di fronte al cadavere insanguinato di Cesare, ciò che sarà fatale ai congiurati e causa della loro rovina. Antonio, di contro, è la perfetta fusione di volpe e leone, e sa «entrare nel male», e dissimulare per il volgo, sotto l'apparenza della pietà, della lealtà, ciò che l'uomo superiore è e fa per l'acquisizione e il mantenimento del potere. La decadenza e l'anacronismo dei valori della vecchia *gentility* cavalleresca, vengono affrontati da Shakespeare anche in *Troilo e Cressida* (ca. 1602), e in *Amleto* (1600). *Troilo e Cressida* riprende la storia che prima Boccaccio (*Filostrato*) e poi Geoffrey **Chaucer** (*Troilo e Cressida*) avevano ritagliato da una qualche versione del *Romanzo di Troia* (ca. 1165) di **Benoît de Sainte-Maure** (v. TROIA). Shakespeare ne fa una storia emblematica nella quale la guerra che si combatte sotto le mura di Troia è anche scontro di codici di comportamento e di linguaggi. La Troia di Shakespeare è la cittadella dei valori e delle virtù cavalleresche nel nuovo mondo della monarchia accentrata e dell'affermarsi dei valori della classe media; i guerrieri troiani appartengono a un mondo che non esiste più, il cui linguaggio è ormai diventato incomprensibile. Il principe Amleto, educato come futuro re e dunque primo cavaliere e gentiluomo, con l'assassinio del padre si trova calato in una realtà in cui il linguaggio e i comportamenti a cui è stato educato non hanno più valore. Il vecchio modello è andato in frantumi, schiantato dalla realtà «effettuale» del mondo visto come groviglio di interessi personali, violenze, menzogne, crimini. La vecchia concezione etico-estetica della *gentility* tuttavia persiste. Fulke **Greville** (*Vita di Sir Phi-*

lip Sidney, comp. fine Cinquecento, pubbl. 1652) insiste su questo punto parlando dell'*ars vivendi* di Sidney come di un'architettura del sé volta a rendere sé e anche gli altri buoni e grandi, secondo una figura che si trova già in **Plotino** (*Enneadi*, 254-269; I.6.III-VI).

4. Nella trattatistica sul gentiluomo c'è anche un altro filone più settentrionale. Si pensi all'*Enchiridion Militis Christiani* (1502) di **Erasmus da Rotterdam** (cap. XV): gentiluomo è ancora sinonimo di cavaliere, di *miles christianus* che, come in *Efesini* (6. 11-12) di **Paolo di Tarso**, deve battersi senza tregua contro i nemici più crudeli, le tentazioni della carne, del mondo, del diavolo, e la cui arma non è la dissimulazione, ma la verità di cui deve farsi testimone. Nel 1531 Sir Thomas **Elyot** pubblica *Il libro chiamato del governo*, in linea con la tradizione umanistica degli *specula principis et militis* da cui discende anche il *Cortegiano* del Castiglione (*De fortitudine* [1481], *De prudentia* [1496-99], *De fortuna* [1500-01], *De principe* [1490], di Giovanni **Pontano**; *De regno* [1518] di Francesco **Patrizi**). In Elyot le tradizionali virtù cavalleresche si combinano con la disciplina dell'uomo di lettere e di legge. La differenza nei confronti del modello castiglionesco pare essere nell'enfasi sull'armonia e la concordia sociali, invece che sull'affinamento individuale. Il «*gentylman*» di Elyot deve essere affabile, tollerante, deve avere dolcezza, deve ispirare rispetto, fiducia e stima al solo vederlo. Chi ha il compito del governo non pensa mai al proprio interesse personale ma al bene dei governati. Dalla noncuranza di sé e dei propri interessi scaturisce l'armonia sociale che prende figura al cap. XXI con la danza che, a partire dal rapporto tra i sessi, e del singolo danzatore, o danzatrice, con tutti gli altri danzatori esprime il concorde vivere sociale, l'ordine di casta, la misura, il ritmo del «corpo politico». Ma ciò che più distingue il gentiluomo è la verità poiché «senza verità non vi può essere alcuna virtù: dalla verità discendono fiducia, fede, fedeltà» (III.VII). Il «governour» mantiene sempre la parola data, non mente e afferma giustizia e onestà a costo della sua stessa vita; per questo virtù essenziale è la forza che gli fa disprezzare il dolore e la morte e in questo egli è certamente distinto dal volgo. Fatte tutte le differenze, e considerata l'ironia di Ludovico **Ariosto**, anche nel *Furioso*, il gentiluomo si distingue dal volgo «ch'altro non riverisce che ricchezza, / né vede cosa al mondo che più ammire, / e senza, nulla cura e nulla apprezza, / sia quanto voglia la beltà, l'ardire, / la possanza del corpo, la destrezza, / la virtù, il senno, la bontà» (XLIV. 51). Il modello elyotiano è quello che più ispira *La regina delle fate* di Edmund **Spenser** (1591-99) il cui scopo è proprio quello di «dar forma al gentiluomo». Il progetto prevedeva di dedicare ogni libro all'affinamento di una virtù gentilizia e cristiana in chiave protestante, nonostante i modelli cattolici, o anche controriformistici a cui il poema di Spenser fa riferimento (Ariosto, Tasso). Spenser scrive nel momento in cui persino il *Furioso* dell'Ariosto è sottoposto ad allegorizzazione e spiritualizzazione, e Torquato **Tasso** interpreta la sua stessa *Liberata* (1581) come allegoria in cui l'impresa vera, la conquista di Gerusalemme, della città celeste, viene a coincidere con il poema stesso che ne parla, dando figura, nelle azioni che descrive, al pensiero che conduce alla conquista della perfezione dei *miles Christi* nel segno della *Meditazione dei due standardi* (*Esercizi spirituali*, 1522-23) di Ignazio di **Loyola**, che non è certo difficile scorgere nella rielaborazione tassiana che portò alla *Gerusalemme conquistata* (1593).

5. Il *Cortegiano* (1528) continua a esercitare la sua influenza per almeno tre secoli ma la «sprezzatura», che ne

è il primo principio, diviene, tra Cinque e Seicento, dissimulazione *tout court* nel *Malpiglio* (1582-83) del **Tasso**, così come in Torquato **Accetto**, *Dell'Onesta Dissimulazione* (1641). Nella dissimulazione, che deve dare l'idea di celare «un non so che di raro e di singolare e di perfetto» (*Malpiglio*) si origina il *je-ne-sais-quoi* che farà l'indefinibile fascino del gentiluomo per i tre secoli a venire. Nasce nei paesi della controriforma, dopo il 1560, quello che **Dionisotti** definisce «il gentiluomo laico», non impegnato nella propaganda cattolica (*Geografia e storia della letteratura italiana*, 1967), come nella copiosa produzione di Balthasar **Gracián** (*L'eroe*, 1637; *Il politico*, 1640, *Acutezza e arte dell'ingegno*, 1642-48; *Il saggio*, 1646; *L'oracolo manuale*, 1647; *Il criticone*, 1651-7) in cui la «sprezzatura» castiglionesca si disvela come prudenza, necessaria in una vita vissuta accanto ai potenti in una tradizione che ancora risale al **Pontano** (*De prudentia*, 1496-99; si veda il cap. II proprio su simulazione-dissimulazione). La copiosa trattatistica secentesca sul gentiluomo, in Italia, Spagna, Inghilterra, Francia non è diretta agli aristocratici, ma a quei borghesi che avevano aspirazione di ascesa sociale favorita dai tempi, dalla vendita dei titoli, dal potere del denaro. Come dice Emmanuel **Bury** con l'invenzione dell'*honnête homme* si trattava di aprire a coloro che non vi appartenevano la via di un universo chiuso. Con Michel de **Montaigne** (*Saggi*, 1580-88) nasce tuttavia un altro modello, quello del gentiluomo, dell'*honnête homme* che ha nascita ed educazione, ma che è soprattutto filosofo, nel senso minimo se si vuole, della riflessione sui fatti della vita e ha conoscenza del mondo come teatro (*Saggi*, I.42), e consapevolezza di essere «*de la commune sorte*» salvo per il fatto di rendersene conto (II.37), soprattutto attraverso la «*préméditation de la mort*» (II.37). Il tema del capitolo XII, libro II, è la dissimulazione: è vero che non è consigliabile dire sempre tutto ciò che si pensa, ma *honnêteté* vuole che ciò che si dice corrisponda sempre a ciò che si pensa. Si deve sempre recitare una parte, ma «basta infarinarsi il viso, non occorre infarinarsi anche il petto» (III.10). C'è in Montaigne un atteggiamento di aristocratico buon senso nei confronti di **Machiavelli** come di **Guicciardini**. Il potere, gli incarichi, gli onori si cercano solo «*pour tirer du public son profit particulier*»; i mezzi attraverso cui ci si ingegna a far ciò sono cattivi e mostrano da sé quanto poco ne valga la pena (I.39). Si reciti dunque al meglio il proprio ruolo se proprio si deve, ma quando sia consentito scegliere, si opti per una vita ritirata e solitaria che non obblighi agli inevitabili compromessi della politica. Paul **Hazard** (*Don Quichotte*, 1931) ha ragione nel dire che nel romanzo di Miguel de **Cervantes** fa la sua entrata in scena un nuovo tipo di gentiluomo, non troppo diverso da quello che prende figura nei *Saggi* di Montaigne. Nel Secondo libro (XVI-XVIII) del *Don Chisciotte* (1605-15), incontriamo don Diego de Miranda che veste con eleganza discreta, abita in un borgo, è benestante, senza essere ricco, e sa godere delle gioie della sua vita ritirata nella classica *mediocritas*, lontano da vanità, calunnie, menzogne, ipocrisie, ambizioni malriposte; devoto, caritatevole e tollerante al punto da accettare la follia di don Chisciotte, anche perché don Diego sa bene di trovarsi di fronte all'incarnazione di un codice di valori dal quale lui stesso discende. Don Diego miscela in sé armoniosamente epicureismo, cristianesimo e soprattutto buon senso.

6. In *La saggezza* (1601) di Pierre **Charron**, che risente dell'influsso di **Montaigne**, il *preud'homme* ha «viva virtù», e una forma di impassibilità che lo distinguono dal volgo. Poco gli interessa l'arte di piacere perché prima di

tutto deve saper vivere con se stesso. Il gentiluomo è un saggio, libero, franco, virile, generoso, allegro, costante nell'umore, e nella disposizione d'animo nella buona e nella cattiva sorte. Il tratto importante è l'impassibilità, d'origine stoica, che si ritrova anche negli *Esercizi spirituali* di Ignazio, quando vi si dice che «*es menester hacernos indiferentes*» (Prima settimana, Principio e fondamento), il che significa che non si deve preferire la salute all'infermità, la ricchezza alla povertà, l'onore al disonore, vita lunga piuttosto che breve, poiché ciò che conta è il buon fine che è la testimonianza del regno di Dio. Nel codice del gentiluomo rimane l'impassibilità; è un tratto costante che si ritrova anche in Charron, poiché essa è il segno della gentilezza, dell'eleganza di mente e di portamento che scaturisce nel vivere per la morte: «tenersi – come dice Charron – sempre pronti alla morte». Il *preud'homme* di Charron, come l'*honnête homme* di Montaigne è un filosofo. L'apparentamento di gentiluomo e filosofo non è occasionale e giunge fino alla voce *Philosophe* nell'*Encyclopédie* (1751-1780) diretta da Denis Diderot e Jean Baptiste le Ronde d'Alembert. Ce n'è persino una formulazione libertina, assai caratteristica, che Charles Saint-Evremond mette in bocca al suo Maréchal d'Hocquincourt: «Ho amato la guerra sopra ogni cosa, e madame de Montbazou dopo la guerra e, dopo Madame de Montbazou, la filosofia» (*Conversazione del maresciallo d'Hocquincourt con il padre Canaye*, 1658), il che sta a dire, evidentemente, anche se solo al terzo posto, «ho amato la verità». Proprio la verità, opposta a dissimulazione e simulazione è ciò che è più in gioco nel *grand théâtre* dei modelli aristocratici proposti nel Seicento. Nel fiorire della trattatistica sul gentiluomo, che coincide con la diffusione del pensiero libertino (v. LIBERTINO), la questione della verità, e della differenza tra apparire ed essere è fondamentale. *Honnête homme* indica almeno tre cose: il filosofo che vive nella *préméditation de la mort*, facendone l'origine del buon senso e del piacere della vita; il libertino che predica una totale adesione alla verità e alla razionalità della natura e al piacere che con essa coincide, e l'uomo «da bene». Sul termine *onore* si gioca una complessa partita argomentativa: *onore* può essere nozione di facciata, o un onore misurato sulla quantità e qualità di ciò che si possiede oppure coincidere con la coltivazione della virtù nell'«uomo da bene». Nicholas Boileau, nella *Satira V* (1665) fa presente che non basta l'onore di facciata, né un nome nobile a fare il gentiluomo. Nella *satira XI* (1698) si scinde tra facciata e sostanza, e l'onore non appare che come ridicola vanità. Per apparire gentiluomini bisogna anche esserlo e avere la verità per guida. Una definizione unitaria di *honnête homme* nel moltiplicarsi delle riflessioni secentesche non è possibile ma c'è un filo rosso che tutte le attraversa: la scissione tra essere e apparire e la consapevolezza della vita aristocratica come recita. Antoine de Courtin (*Trattato di buona educazione*, 1671) scrive che non basta avere *charme* esteriore e una bella apparenza; Jacques Goussault (*Ritratto del gentiluomo*, 1691) dice che sotto l'apparente *honnêteté* si può celare il cinismo del libertino. Per Goussault e altri moralisti, il gentiluomo deve invece unire all'educazione, alla buone maniere, alla civiltà, all'arguzia, all'erudizione, anche l'onestà dei costumi e la probità: si è gentiluomini di fronte a Dio, alla propria coscienza ma anche di fronte al mondo. Maurice Magendie che si è molto occupato del modello gentilizio (*La politesse mondaine*, 1925), ha studiato *L'Astrea* (1607-27), il romanzo eroico-pastorale cavalleresco di Honoré D'Urfé notando che *honnêteté* e *honneste* vi indicano i comportamenti più diversi: *honnête* può essere perfino lo stupro, l'abbandono di una povera pastorella,

i consigli fraudolenti e tutto ciò che in realtà fa l'*honnête homme*, compresi violenza, inganno, il proprio piacere posto sopra ogni altra cosa, l'arrogante considerazione della propria superiorità sul resto del mondo. *Honneste* così identifica anche la qualità, degna di un *honneste homme*, delle sue vittime. La conflittualità di pensiero e anche politica aperta dal *libertinage* come filosofia aristocratica è all'origine di questa disseminazione di senso dei termini legati all'*honnêteté*. Ma *honnête* nel Seicento definisce anche un modello linguistico, quello del decoro secondo i crismi dell'*Académie*, a partire dalla polemica su *Il Cid* (1636) di Pierre Corneille. Il modello linguistico di «correttezza politica», secondo *les bienséances* (la buona creanza, le convenienze sociali), definisce ciò che si può, e ciò che non si può dire, e anche i comportamenti corretti e dunque rappresentabili. Nella tragedia eroica del Seicento, in Corneille, come in Racine l'*honnêteté* è tutto, ed è chiaro che l'*honnête homme*, è essenzialmente una costruzione retorica, come dice Marc Fumaroli (*Eroi ed oratori*, 1990; *L'età dell'eloquenza*, 1980). Basti pensare all'*Orazio* (1640) di Corneille. Orazio, che ha avuto ragione dei Curiazi nella sua strenua difesa di Roma, uccide anche la sorella Camilla che ha la colpa di piangere uno dei nemici del quale era innamorata. L'eroico difensore di Roma viene assolto, poiché «tocca ai re – dice re Tullio –, tocca ai grandi, agli spiriti migliori giudicare cosa sia virtù. Solo da essi si riceve la vera gloria che assicura la memoria dei veri eroi» (V). Ed è solo in questa logica della ragion di stato che si definisce la vera *honnêteté* anche del sororicida, per il quale la stessa legge comune dovrà tacere. Nell'*Ifigenia* (1674) di Jean Racine, Agamennone, nel primo atto, espone ad Arcas il vecchio topos seneciano della felicità che consiste nell'accontentarsi del vivere in modestia, lontani dal periglioso sentiero che porta alla gloria, alla fama, all'onore. Arcas gli risponde che quello non è linguaggio da *honnête homme*, non è il linguaggio dell'onore che è, dunque, nella *gloire* dell'apparire, quali che ne siano i costi. Diversa è la prospettiva in *Britannicus* (1669) in cui Burrhus è l'esemplare gentiluomo in opposizione alla peste di corte; nel suo *Préface* Racine spiega le ragioni della sua scelta tra i due precettori di Nerone, e tra due diverse concezioni di *Honnêteté*. Burrhus rappresenta i valori della «prisca romanitas», di una vecchia concezione di nobiltà che consiste nella «severità dei costumi», laddove l'*honnêteté* di Seneca consiste nella sapienza mondana, nella gradevolezza, nell'arte di piacere, nell'*esprit* del filosofo.

7. Già nel Seicento il codice aristocratico viene adottato dalla borghesia che si viene affermando come nuovo soggetto di potere come mostrano le commedie di Molière, *Il borghese gentiluomo* (1670); Florence Dancourt, *Il borghese alla moda* (1692), *Il borghese di qualità* (1700); William Wycherley, *Il gentiluomo maestro di danza* (1672). Nel secolo seguente, nelle commedie di Carlo Goldoni, il gentiluomo può essere lo spiantato a caccia di dote o il nobile messo a paragone sfavorevole con il buon senso e la laboriosità della borghesia; ma la borghesia spesso assume atteggiamenti e stili di vita aristocratici con risultati catastrofici, oltre che comici (*Gli innamorati*, 1759; la *Trilogia della villeggiatura*, 1761). Ne *Il cavaliere di buon gusto* (1750) molto nello spirito dell'epoca, il nobile si fa mercante. Ne *La locandiera* (1753) i tre pretendenti aristocratici di Mirandolina sono uno spiantato in cerca di dote, il nuovo nobile che crede di potere comperare tutto, il cavaliere che disprezza chi gli è socialmente inferiore, e soprattutto le donne; Mirandolina finisce per sposare il servo della sua locanda, mantenendo così la propria libertà e indipendenza basati sul suo lavoro come

sicuri valori borghesi. Il Settecento, naturalmente, è anche il momento della critica antiaristocratica. Scipione **Maffei**, in *Della Scienza cavalleresca* (1710), analizza la logica aristocratica del duello e del codice d'onore, con la conclusione che se onore deve corrispondere a onestà, *honestas*, la scienza cavalleresca vi ha ben poco a che fare: «uomo da bene e uomo d'onore non sono la stessa cosa». L'ONORE (v.) è un principio irrazionale che offusca il lume della ragione. Maffei ripropone i tratti tradizionali della condizione aristocratica come *militia*, *vel togata*, *vel armata* riprendendo l'argomentazione cinquecentesca di Girolamo Muzio, per cui gentiluomo è soprattutto uomo di studi, e di lettere, il che nell'ottica illuminista dell'*Enciclopedia* sta a dire, come si è visto, che gentiluomo è il filosofo (Voce *Philosophe*). Il settecento è il secolo che vede l'opposizione tra l'ideale aristocratico del gentiluomo e quello borghese del galantuomo. Il gentiluomo, da un punto di vista borghese, si identifica con tipi come il cicisbeo o il libertino, in cui la crudeltà è solo pari alla fatuità. Spesso viene notato lo iato tra le pretese aristocratiche e le possibilità economiche di una classe frequentemente impoverita: «dannosi sono i nobili veramente poveri che diventano o mendicanti o scellerati» (Dalmazzo **Vasco**, *Leggi civili*); nelle *Lettere d'una peruviana* (1747) di Madame de **Graffigny** si legge che spesso i nobili si trovano a mal partito nel conciliare la magnificenza apparente e la miseria di fatto. In discussione è sempre la disuguaglianza sociale, come nel paradigma di questo tipo di riflessione: *L'ineguaglianza tra gli uomini* (1755) di Jean-Jacques **Rousseau** che vede come l'onore non sia nozione astratta ma corrisponda esattamente alla ricchezza. Dalmazzo Vasco giunge a una conclusione davvero sovversiva: «quanto più si condensa di ricchezze in uno, tanto più di povertà ha da essere negl'altri» (*Note allo «Spirito delle leggi» di Montesquieu*, 1768) e suo fratello Giambattista **Vasco** in *La felicità pubblica* (1769) dice di non capire quale possa essere l'utilità sociale delle famiglie nobili. La nobiltà ereditaria è per lui una stravaganza per nulla fondata su verità, natura e ragione. Pietro **Verri** in *Le meditazioni sulla felicità* (1763) vede la felicità pubblica come «la maggiore felicità possibile ripartita nella maggiore uguaglianza possibile» e giudica l'aristocrazia come impedimento al realizzarsi dello stato di Ragione e di Diritto. Se l'aristocrazia nei *philosophes* dell'era dei lumi viene seccamente liquidata, per la mentalità borghese, il personaggio aristocratico, parassita, libertino, persa tra *boudoir* e camera da letto ogni aura cavalleresca e avventurosa, continua a mantenere il suo fascino. Si pensi al banditesco Macheath in *L'opera del mendicante* (1728) di John **Gay**, brigante, libertino, anzi puttaniere, giocatore d'azzardo e insomma con ogni difetto del nobiluomo dal punto di vista borghese. Macheath, *rake* e nobiluomo, si allea con il turpe Peachum, il capo di una banda di tagliaborse e delinquenti che egli, dopo averli sfruttati a dovere, vende alla giustizia per ricavarne anche la taglia, secondo logica mercantile e liberista. Macheath, che ha *grandeur*, e fa gran discorsi, e ha comportamenti da gran gentiluomo è comunque meglio di lui. Il Settecento non è solo il momento antiaristocratico, è anche un trionfo estremo dell'aristocrazia. Si pensi alle *Lettere al figlio* (a partire dal 1739; pubbl. 1774) di Lord **Chesterfield**; ai romanzi libertini di **Crébillon Fils**, di **Prévost**, di Choderlos de **Laclos**, del Marchese de **Sade**; al fascino di Lovelace nella *Clarissa* (1747-8) di Samuel **Richardson** (v. **LIBERTINO**); un fascino assai superiore in termini di successo di pubblico, soprattutto femminile, a quello del vero gentiluomo che Richardson incarna nel protagonista di *Sir Charles Grandison* (1753-4), «a truly good

man» che ha tutte le virtù, i buoni sentimenti e buoni comportamenti che esemplificano un modello che giungerà fino a Mylord Edouard Bomston, il perfetto gentiluomo inglese di Jean Jacques **Rousseau** nella *Nuova Eloisa* (1761), e la testimonianza del nascere in questi anni del mito del *gentleman*, onesto e franco, generoso, di nobile schiatta. Ma *gentleman* in Inghilterra ha acquisito valori diversi da quelli che indicano l'uomo di mondo o di piacere, o che ha conoscenza del mondo e delle *bienséances*, per adattarsi al modello borghese e mercantile del galantuomo. Il modello del gentiluomo borghese è definito in modo perfetto, ci pare, nel Daniel **Defoe** di *Il vero inglese* (1701), *Il commerciante perfetto* (1729) e *Il perfetto gentiluomo* (1726), in cui si predica un modello di *gentility* del cuore e della mente, contro quel parossismo mercantilistico che è l'*overtrading*, e insomma moderazione che eviti di trasformare il mondo intero in merce. Il dottor Samuel **Johnson**, di umili natali, nel suo *Dizionario* (1747-55) definisce il *gentleman* come chi può anche essere di buona famiglia, ma non di nobile nascita e che si distingue dal volgo per carattere e posizione raggiunta con la propria operosità; ma già ai tempi di Johnson gentiluomo definisce anche il servitore di un uomo di rango. Insomma nel Settecento il termine acquisisce il significato generico che ha anche oggi. Fra i personaggi immaginari dello «Spectator», il giornale di Joseph **Addison** e Richard **Steele**, gentiluomo nel senso tradizionale è la creazione di Steele, Sir Roger de Coverley, di alto lignaggio, un uomo degno, stimato da tutti (2 marzo; 20 luglio 1711), ma gentiluomo è anche Sir Andrew Freeport, che si è fatto da sé attraverso industriosità, ragionevolezza, buon senso, frugalità, attenzione, *prudencia* mercantile (19 settembre 1711). Lo stesso Mr Spectator creato da Addison (1 marzo 1711), piccola nobiltà, moderato, tollerante, è un gentiluomo e gentiluomini sono anche gli altri membri dello Spectator Club, il baronetto, l'avvocato, il mercante, il buon soldato, il gentiluomo per origine ed educazione, infine il *clergyman*. Dunque «gentleman» definisce una categoria assai ampia ed eterogenea e ha perso specificità. Le vicende del poema eroicomico nel Settecento, di contro, spesso vanno nella direzione di una satira più o meno aspra nei confronti della classe nobiliare, attraverso il linguaggio alto, il linguaggio aristocratico, dell'epica adattato a realtà più meschine, dato che dell'antica *greatness* non è più il caso di parlare. Ne *Il ricciolo rapito* (1712-15) di Alexander **Pope** (che ha tra le sue fonti e precedenti *La scexia rapita*, 1622, di Alessandro **Tassoni**, e *Il leggio*, 1674, di Nicholas **Boileau**), il linguaggio nobile dell'epica viene adattato a una «sciocchezza», con un effetto di incongruo dal quale scaturisce la scintilla di una satira leggera, mitigata dal fascino fragile del mondo che viene descritto. Giuseppe **Parini** riprende il metodo eroicomico di Pope ne *Il Giorno* (*Il mattino*, 1763; *Il mezzogiorno*, 1765; *Il vespro e la notte*, 1802, postumo) che è anche una parodia dei vari manuali di *institutiones* come quello di Cher Trotti de **La Chétardie**, *Istruzioni per un giovin signore* (1683). *Il Giorno* è descrizione della giornata di un giovin signore, nel quale dell'antica eroica grandezza degli avi non è rimasto nulla e la cui vita è occupata dal piacere, dalla moda, dai suoi doveri di cavalier servente e cicisbeo. La satira antiaristocratica si fa davvero aspra ne *Il Mezzogiorno* con l'episodio del servo cacciato con tutta la famiglia per avere osato dare un calcetto alla «vergine cuccia», alla cagnolina della Signora o, quando, finito il pranzo, e le chiacchiere, anche a sfondo sociale, la visuale si sposta all'esterno, e viene mostrata la turba dei poveri che si affollano ai cancelli sperando negli avanzi, o almeno per odorare il profumo del

cibo. Ed è da notare come nel leggero rococò di Pope, a questioni sociali non si faccia davvero cenno alcuno. Nella *Marfisa Bizzarra* (1761-72) di Carlo **Gozzi**, in una visuale conservatrice, è tutta la nobiltà veneziana a essere presa di mira, e lo stesso declino della Serenissima. I paladini sono descritti come una massa di codardi, libertini e alcolizzati, e le «donne», a partire da Marfisa, tratta dal *Furioso*, un insieme di «donzelle erranti» che, «vestite come uomo», «dormian coi maschi» (I, 15). L'unico gentiluomo è Angelin di Bellanda, che ha perso per la patria un occhio e un braccio e vive in miseria, sopportando con animo costante i colpi della fortuna (VI). Marfisa, che incarna la stessa Serenissima, finirà per ammalarsi di consunzione, e si capisce bene perché: «Debito, inganno e mal francese / fa pien di disperati ogni paese» (XII, 48), e ogni azione, ogni pretesa eroica, cela moventi «lordi e vili».

8. Il gentiluomo spesso parla una lingua straniera al presente: inaudita e incompresa; spesso i personaggi aristocratici, rigidamente iscritti nel loro codice di condotta, sono come dei *revenants*, anomalie del tempo, come il paradigma di tutto questo che è naturalmente don Chisciotte, tutti come sopravvissuti a una qualche apocalisse che ha ingoiato il loro mondo. Finisce la cavalleria con la fine dello stato feudale e, se non finisce con esso, finisce con la fine del proprio codice di comportamento soppresso da quello sopravveniente della borghesia; il codice del gentiluomo implode nella genericità che assume il termine, nei significati anche divaricati e opposti che va a indicare tra Cinque e Settecento; durante la guerra dei trent'anni Wallenstein disse che i gentiluomini di corte si facessero gli affari loro, ché alla guerra pensavano i soldati, sancendo così una divisione netta tra gentiluomo e *miles*. La nobiltà nel vecchio senso del termine si sventa quando, un po' ovunque tra Cinque e Seicento, si possono comprare i titoli e nobilitarsi a suon di quattrini. E la *noblesse de l'épée* viene svalutata quando il re stesso, come capita in Francia con l'editto di Richelieu, assegna titoli nobiliari a chi ha rilevanti meriti economici creando la *noblesse de robe*.

La faglia più rovinosa nella storia dell'aristocrazia è la Rivoluzione francese. L'aristocratico diviene un *ci-devant*, in esilio dalla propria identità. René de **Chateaubriand** nel *Saggio sulle rivoluzioni antiche e moderne* (1796), scrive che l'aristocratico non appartiene più al suo secolo ed è come precipitato fuori dalla storia. L'*émigré*, l'aristocratico in esilio, appartiene alla classe degli *infortunés*, dei *malheureux* e parla la lingua dell'infelicità. Il dolore, tuttavia, è utile perché rende l'anima uno strumento d'armonia, sensibile al minimo spirare del vento. Si tratta dell'arpa eolia (v.; v. anche MUSA, ISPIRAZIONE; POESIA, POETA) che ci fa capire, come l'*émigré*, il *déraciné* (lo sradicato) sia importante nella genealogia del personaggio romantico, nobile d'anima, se non di natali, e colpito da un lutto irrimediabile che lo separa dal mondo. Anche quando con la Restaurazione, ma già con Napoleone, l'antica nobiltà torna ad avere rilevanza militare e politica, la ferita che si è prodotta rimane insanabile. Come dice Thomas **Carlyle** in *La rivoluzione francese* (1837): «L'aristocrazia feudale è stata spazzata via; ora, per il naturale corso delle cose, si giunge all'aristocrazia del quattrino». La nuova aristocrazia ha firmato il patto con Mammona, il diavolo del denaro e della ricchezza. La vicenda di un personaggio aristocratico come il principe Andrej di *Guerra e pace* (1863-69) di Lev **Tolstoj** ci fa capire che anche nella Russia che aveva trionfato su Napoleone, le cose erano cambiate. Andrej viene ferito due volte, la prima volta ad Austerlitz, e viene creduto

morto, e l'Imperatore stesso, guardandone il corpo esanime con la bandiera ancora stretta in pugno dice «*voilà la belle mort*». In un certo senso Andrej è già morto e con lui il suo codice di vita, prima di essere di nuovo ferito a Borodino, e iniziare la lunga agonia che lo condurrà alla morte e che simboleggia anche la fine della vecchia aristocrazia russa. Il Conte Rostòv, invece, eroe nelle guerre contro Napoleone, si trasforma in sagace uomo d'affari, e indica come parte della nobiltà abbia capito il mutamento del mondo, e con esso anche la necessità del proprio mutamento. Ma la constatazione di mutamento del mondo può anche fare dell'aristocratico un disadattato, un esule ovunque, quando non lo renda convinto assertore della visione del mondo che ne garantisce i privilegi. Benjamin **Disraeli**, capo del partito conservatore nell'Inghilterra vittoriana, aveva nel suo programma politico un neofeudalesimo in cui i ricchi avevano sì privilegi che però dovevano compensare prendendosi cura dei poveri che nell'ottica utilitaristica del liberalismo venivano sfruttati come carne da macello in imprese, fabbriche e miniere. Il Conte Vronskij di *Anna Karenina* (1873-77) di Lev Tolstoj anche lui, e anche più ovviamente, vista la resistenza della nobiltà russa all'abolizione della servitù della gleba, ha idee che sono perfettamente in linea con quelle di Disraeli, di John Manners e della fazione del partito Tory che va sotto il nome di Young England. Vronskij sa quali sono i suoi doveri: difendere il paese in guerra e amministrare la giustizia in pace regolando le cause tra contadini come giudice onorario. Egli considera ciò un onore e anche un modo di ripagare i privilegi di cui gode e non vede alcuna differenza tra interesse dello stato e interesse della casta alla quale egli appartiene. Se Karl **Marx** scriveva che i nuovi cavalieri d'industria avevano soppiantato i cavalieri di spada, e che il nuovo sfruttamento era peggio di quello precedente (*Il Capitale*, 1867; I.XXXIV), la *Young England* vedeva la funzione dell'aristocrazia anche come difesa dei poveri dai mali estremi del liberalismo, in una visione conservatrice basata sul latifondo e sulla resistenza all'ideologia industriale. Ma Disraeli, nel discorso di Manchester (1843) che è forse la fonte della citazione implicita di Marx, che i nuovi capitani d'industria dovevano assumersi gli stessi doveri della vecchia classe dei cavalieri. Si capiscono così le radici ideologiche di una figura di grande importanza nella letteratura dell'Ottocento, quella del protagonista di *Ivanhoe* (1819) di Sir Walter **Scott**. *Ivanhoe*, di stirpe anglosassone, si presenta al torneo contro i cavalieri normanni con sullo scudo l'insegna di una giovane quercia sradicata, che ne indica la condizione di *déraciné* e una scritta *El desdichado*, il diseredato. La folla che assiste al torneo, i poveri, coloro che non hanno potere, e che subiscono sono istintivamente dalla sua parte e tifano per lui. Ed è ciò che politicamente si auguravano Scott e i *radical tories* della *Young England*: un'alleanza della classe gentilizia con la classe degli sfruttati, contro il nuovo liberalismo e l'industrializzazione. Gran parte del revival medievalistico dell'Ottocento è legato alla riproposizione dell'aristocrazia in chiave anti-industriale. Non a caso un altro dei capostipiti del revival medievalistico è il *Goetz von Berlichingen* (1771-73) di Johann Wolfgang **Goethe** che racconta la storia di un cavaliere che si pone a capo di una rivolta contadina. Goetz rappresenta per Goethe, e per Madame de **Staël** in *La Germania* (1810) la nostalgia per un mondo di valori perduto e irrecuperabile, un po' come capita del resto anche con il *Torquato Tasso* (1790) dello stesso Goethe, o in *Kätchen di Heilbronn* (1810) di Heinrich von **Kleist** e fino a Novecento inoltrato con due romanzi di August Freiherr von **Hammerstein**, *Il cavaliere*

la morte e il diavolo (1921) e *Mangold di Eberstein* (1923). Ovviamente l'insegna di Ivanhoe rinvia anche alla figura dell'*émigré* che si è vista in Chateaubriand. La letteratura dell'Ottocento è piena di queste figure straniere: si va dalle anime belle, dagli artisti, dai giovani sensibili della letteratura tedesca tra Sette e Ottocento, maltrattati dalla vita, spesso in disgrazia politica, perseguitati, come lo Jacopo Ortis (*Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1796-1802) di Ugo Foscolo, lo «strano tipo» di Aleksandr Sergeevič Puškin (*Evgenij Onegin*, 1823-31) e Michail Jurevič Lermontov (*Un eroe del nostro tempo*, 1840), il Myškin de *L'idiota* (1868-69) di Fëdor Dostoevskij, l'uomo superfluo (*Diario di un uomo superfluo*, 1854) di Ivan Sergeevič Turgenev, o quello di Italo Svevo ne *La coscienza di Zeno* (1923), o *L'uomo senza qualità* (1930-43) di Robert Musil, o il sottotenente Carl Joseph von Trotta in *La marcia di Radetzky* (1932) di Joseph Roth, tutti quanti, in modo più o meno diretto, filiazioni del giovane nobile, disilluso, sicuramente spaesato se non esiliato, alla maniera de *Il pellegrinaggio del cavaliere Aroldo* (1812-18) di George Gordon Byron, e del René di Chateaubriand, cinico nell'Octave de *Le Confessioni d'un figlio del secolo* (1836) di Alfred de Musset, che rinvia ai personaggi rinchiusi in sé, *dandies* esteti ed artisti, libertini dediti al piacere e all'*art de vivre* come il Des Esseints di *Controcorrente* (1884) di Joris-Karl Huysmans o a personaggi dei romanzi di Gabriele D'Annunzio come il Tullio Hermil de *L'Innocente* (1892) o l'Andrea Sperelli de *Il piacere* (1889). Questo tipo dell'esiliato, o dell'autoesiliato, o dell'esiliato dal proprio linguaggio e comportamento in mondo che non può capire né l'uno né l'altro giunge a una figura estrema nel Nechliudov di *Resurrezione* (1898-99) di Tolstoj. Nechliudov, giurato in un processo per veneficio e furto, riconosce nell'imputata la Maslova che egli, tanti anni prima aveva sedotto e abbandonato. Sentendosi responsabile della sorte della donna, come già il des Grieux di Antoine-François Prévost (*Manon Lescaut*, 1731), e prima di lui il Lancelot de *Il cavaliere della Carretta* (1177-1181) di Chrétien de Troyes, Nechliudov sale sulla carretta dell'infamia, vende tutto ciò che ha per seguire e proteggere la Maslova deportata in Siberia, con la Maslova che però lo congela, essendosi nel frattempo innamorata di un prigioniero politico come lei condannato alla deportazione. Nechliudov, dunque, per seguire un suo astratto codice di condotta, abbandona la sua classe d'origine, i suoi privilegi, denunciando così il vuoto di valori del mondo aristocratico, il suo distacco dal mondo della storia, e l'apocalisse sopravveniente (siamo a pochi decenni dalla prima guerra mondiale e dalla rivoluzione d'Ottobre). A volte questa tipologia dell'estraniamento, dell'essere fuori luogo e tempo, giunge alla figura estrema dell'IMPOTENZA (v.) che affligge l'Octave di *Armance* (1827) di Stendhal, che riprende una tipica storia della Restaurazione già raccontata nell'*Olivier* di Caroline Pichler tradotto in francese da Madame de Montolieu nel 1823, nell'*Olivier* (comp. 1824, pubbl. post.) di Madame de Duras, ripetuta nell'*Olivier* (1826) di Henri Latouche, e che sarà ripresa con varianti nel Ralph di *Ritratto di Signora* (1879) di Henry James, nel Cyril di *Camera con vista* (1908) di Edward Morgan Forster. Dopo la prima guerra mondiale questa figura dell'impotenza identifica la ferita anche morale di personaggi come Clifford, il marito della lady Chatterley di David Herbert Lawrence (*L'amante di Lady Chatterley*, 1928) tornato paraplegico dal conflitto, o il Jake di *Fiesta: il sole sorge ancora* (1926) di Ernest Hemingway, innamorato della sua aristocratica Brett, e ricambiato, per un amore disperato quanto quello di Abelardo ed Eloisa; e disperato è anche l'amore e il matrimonio dei due protagonisti de *Il*

bell'Antonio (1949) di Vitaliano Brancati, a causa dell'impotenza del protagonista. Yves Citton in un suo saggio sull'impotenza in letteratura, vede una chiara connessione tra impotenza e l'inadeguatezza del vecchio tipo aristocratico di fronte alla logica del profitto.

9. Due testi inglesi possono testimoniare esemplarmente dell'appropriazione borghese del modello del gentiluomo. Il primo è *Carattere*, che è anche l'ultimo capitolo di *Self-Help* (1859) di Samuel Smiles, in cui viene descritto il galantuomo, il gentiluomo nel mondo degli affari. Il secondo, *John Halifax, memorie di un Gentiluomo* (1856) di Mrs. Craik, ne pare l'illustrazione narrativa. Si tratta della storia di un trovatello che, con il lavoro, la forza di carattere, la fede nel futuro e nel proprio lavoro, ma anche la correttezza, l'onestà, riesce a farsi strada nel mondo e ad elevarsi dunque alla condizione di *gentleman* borghese. Il libro di Smiles è del 1859, lo stesso anno degli *Idilli del Re* (1859) in cui Alfred Tennyson riscopre e riscrive anche in chiave di ideologia borghese *La morte di Artù* (1485) di Thomas Malory; del 1859 è anche *Una storia tra due città* (1859) di Charles Dickens in cui un grande gentiluomo francese, Evremond, abbandona la sua classe e i suoi privilegi, si trasferisce in Inghilterra e si trasforma in borghese, abbracciando l'etica del lavoro e dell'operosità, l'etica, le gioie e i dolori della famiglia, sposando Lucie, una borghese, e andando a vivere nel quartiere di Soho in una casa che è l'emblema dei valori borghesi, mentre Carton, l'avvocato che lo ha difeso da una ingiusta accusa di spionaggio, e a cui, per misteriose ragioni Evremond assomiglia come una goccia d'acqua, percorre il sentiero inverso, andando a morire al posto di Evremond sulla ghigliottina, per amore di Lucie. Il romanzo di Dickens ha al suo centro come molla originaria di un rancore e di una vendetta senza remissione, una storia di *libertinage* non lontana da quella raccontata da Alessandro Manzoni ne *I promessi sposi* (1827, 1840). In Manzoni, ovviamente, non ci sono solo aristocratici libertini, come don Rodrigo e il Conte Attilio (v. Libertino). Fra Cristoforo e l'Innominato sono altri due aristocratici che rappresentano due percorsi diversi dalla perdizione alla Grazia; fra Cristoforo si converte dopo un duello per futili motivi in cui ha ucciso il suo avversario, si fa frate e si dona del tutto agli altri, lottando per sopprimere in sé l'orgoglio aristocratico, la superbia e conquistare l'umiltà, fino a sacrificare la propria vita al servizio degli ammalati nel lazzaretto degli appestati; anche l'Innominato ha ucciso in duello ma non si è pentito affatto e ha iniziato una vita di grassatore, predone e bandito, fino a quando non viene illuminato dalla Grazia divina. Il perfetto gentiluomo manzoniano è il cardinal Borromeo che rappresenta non la tortuosa, difficile e sofferta strada della redenzione, conosciuta sia da Cristoforo che dall'Innominato, ma è invece la *perfectio vitae* già raggiunta. La prospettiva borghese dunque esprime un giudizio durissimo sull'aristocrazia come classe parassitaria che ha meritato il destino a cui è andata incontro nel bagno di sangue della Rivoluzione. La borghesia tuttavia continua a subire il fascino della *gentility*. Abbiamo già visto come spesso nel Settecento le vicende ispirate dalle ambizioni borghesi di promozione sociale finiscano felicemente con il matrimonio interclasse; questa stessa soluzione si trova, tuttavia infelicemente in *Barry Lindon* (1844) di William Makepeace Thackeray, un romanzo picaresco che racconta la carriera da canaglia di Barry Lindon che si fa soldato, spia, giocatore d'azzardo, esattore a fil di spada dei debiti di gioco, e finisce per sposare una nobildonna vedova, per poi, avendo raggiunto l'apo-

geo, iniziare il suo declino verso la rovina economica, l'espulsione dal bel mondo, e infine la morte. Nell'Ottocento ci sono altri due testi francesi in cui la volontà di nobilitazione ha esiti tragici o grotteschi in due storie di arrampicatori sociali. Ne *Il rosso e il nero* (1830) di **Stendhal**, Julien Sorel cerca con tutte le sue forze di issarsi al di sopra dell'umile condizione di partenza. Istitutore presso i de Rénal, Julien diventa l'amante di Madame de Rénal; tenta poi la carriera ecclesiastica entrando in seminario senza avere alcuna vocazione; cerca infine la sua strada diventando segretario del marchese de la Mole a Parigi, e mettendone incinta la figlia. Il marchese così gli compra un titolo nobile e la possibilità, tutta aristocratica, della carriera militare. Madame de Rénal, sentendosi tradita, denuncia l'arrivismo di Julien che, per vedersi, le spara e viene condannato alla ghigliottina. In chiave non tragica, tanto meno patetica (Julien si pente alla fine della sua sfrenata ambizione, capisce il suo amore per Madame de Rénal proprio mentre questa muore dopo una lunga agonia), è invece *Bel-Ami* (1885) di Guy de **Maupassant** che racconta la storia di Georges Duroy che si serve delle donne per progredire sulla scala sociale.

9. All'inizio del Novecento John **Galsworthy** scrive alcuni racconti sul tipo del gentiluomo e cavaliere, come *Un cavaliere* (1901), *Morte di un Forsyte* (1901), *L'uomo che teneva alla forma* (1920). I tre racconti in modo diverso testimoniano di un mondo che se ne è andato, dell'inattualità di un modello contemplato con un'aria di rimpianto e di nostalgia, nel paragone tra la vita bassa e meschina della dimensione borghese e la vita autentica e autenticamente vissuta nell'eroismo, nell'abnegazione e nell'onore. In Italia, la fine dell'aristocrazia pare soprattutto testimoniata nella letteratura dell'ex regno delle Due Sicilie. Federico **De Roberto** ne *I Vicerè* (1894), nel contesto di una storia che narra le vicende e per così dire la degenerazione di una famiglia aristocratica siciliana, gli Uzeda, da poco prima della spedizione dei mille agli anni ottanta, ci presenta la sua figura di gentiluomo in Giovannino Radalì, che è in un certo senso il corrispettivo siciliano del personaggio aristocratico inadeguato che ha la sua più alta espressione nel Myškin de *L'Idiota* (1868-69) di **Dostoevskij**, o nei numerosi cavalieri inattuali, straniati, e straniti, vinti, inermi, di cui è popolata la letteratura fine secolo. Se gli Uzeda ne *I Vicerè*, per mantenere il potere, si fanno per così dire borghesi, e interpreti della maniera borghese di gestire il potere, Giovanni **Verga** in *Mastro-don Gesualdo* (1888, 1889) racconta la storia opposta di un manovale (mastro) che si arricchisce, diviene padrone (don) e che nella «roba» crede di poter trovare nobilitazione e infatti sposa una nobile incinta di un altro nobile spiantato. Né la moglie, né la figlia cresciuta considereranno mai loro pari mastro-don Gesualdo che muore solo e disprezzato, occupando nella casa lo stesso posto di un servo, o forse di un cane. Ne *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe **Tomasi di Lampedusa** che conversa in modo tutto siciliano con De Roberto e Verga ci si trova di fronte a uno stesso percorso epocale nella Sicilia dopo l'unificazione del regno d'Italia, un percorso di esaurimento, e di degenerazione della vecchia nobiltà. Il principe di Salina, don Fabrizio è davvero l'ultimo della sua stirpe; dalle figlie egli non avrà eredi; Tancredi, il nipote, sposterà Angelica la figlia di don Calogero, un cafone arricchito che usa poco il sapone e porta il frac troppo stretto. Ma Angelica ha studiato in una buona scuola, è bella e fine. E lo «zìone» danza con Angelica alla festa a casa Pantaleone e pare dimenticare per attimo il senso di decadenza, di corru-

zione che egli vede, percepisce ovunque. In realtà lo «zìone» danza con la morte della sua stirpe, poiché la famiglia che spera di rinnovarsi attraverso Angelica, e così certamente rinsangua le proprie sostanze, è tuttavia destinata a perdersi, e don Fabrizio deve sapere che egli è «l'ultimo della sua stirpe», proprio come nei *Pensieri a se stesso* dell'imperatore **Marco Aurelio** (VIII. 31.3). Se il tempo della nobiltà – riflette don Fabrizio – era il tempo degli animali da preda, degli eleganti e feroci gattopardi, dei maestosi leoni, il tempo nuovo è quello degli sciacalli e delle iene. Il Risorgimento italiano poteva essere considerato come una lontana conseguenza della rivoluzione giacobina in Francia, e dunque come fine della vecchia aristocrazia e dei suoi codici che, come si è visto, continuano a essere testimoniati nel tipo dell'aristocratico in esilio, o straniato dal mondo. Ma c'è anche il personaggio del gentiluomo e cavaliere risorgimentale, nella sconfitta e nell'abbandono, come l'Ortis del Foscolo, o nel mai domo anelito alla libertà come nel Carlino Altoviti delle *Confessioni di un Italiano* (post. 1867) di Ippolito **Nievo**. Abbandonato dai genitori, Carlino viene allevato nel Castello di Fratta, che è l'emblema della vecchia aristocrazia della Serenissima spazzata via dal vento rivoluzionario della fine del Settecento e dalle guerre napoleoniche che estinguono anche la Repubblica di Venezia. Carlino, preso dalla sua passione per la Pisana (v. GENTILDONNA), sua cugina, e amore di tutta la vita, è anche preso dalla passione per la patria, per l'unità d'Italia e da vero cavaliere errante si batte su tutti i campi di battaglia della penisola per cogliere il sogno della libertà. A partire da *Goetz di Goethe*, dall'*Ivanhoe* di **Scott**, il gentiluomo e cavaliere può dunque essere un alfiere della conservazione e della reazione alle nuove condizioni borghesi e farsi difensore dei poveri, degli oppressi; va da sé che il gentiluomo e cavaliere, più spesso conservatore, può anche sposare ideali liberali e progressisti. Tra Otto e Novecento le versioni di gentiluomo sono molteplici e, in realtà il personaggio è onnipervasivo: si va dal gentiluomo come prodotto del sistema educativo vittoriano (*Tom Brown*, 1857, *Tom Brown a Oxford*, 1861, di Thomas **Hughes**, a *Stalky and Co.*, 1899, di Joseph Rudyard **Kipling**), ai dandies di Charles **Baudelaire**, di Karl **Huyssmans**, di Oscar **Wilde** o di Gabriele **D'Annunzio**, al gentiluomo in versione coloniale, in veste di civilizzatore, di oppressore o di difensore della giustizia nei romanzi, ancora nei racconti, nella poesia di **Kipling** (*Se, If*, in *Reward and Fairies*, 1910), o in *Passaggio in India* (1924) di **Forster**. In due romanzi di Joseph **Conrad**, *Lord Jim* (1900), e *Victory* (1915), il personaggio del gentiluomo si presenta scisso e proiettato in uno specchio buio. Lord Jim decade dalla condizione di ufficiale della marina mercantile e dunque gentiluomo, per aver abbandonato al suo destino con il suo carico umano di pellegrini verso la Mecca una nave che egli credeva in procinto di affondare. Egli inizia così un percorso in cerca di un difficile e avventuroso itinerario di riscatto che lo porta a salvare un villaggio dalle scorrerie dei pirati e a divenirne l'eroe. Il villaggio viene però attaccato da una banda di grassatori al comando di Gentleman Brown, del quale ci si dice che sia il figlio misconosciuto di un Duca inglese; Jim e Brown a loro modo si riconoscono come partecipi, in diverso modo, di uno stesso destino di emarginazione e morte. Essi sono le due facce della colonizzazione, in fondo, la maschera benefattrice e la rapina. In *Victory* si racconta una storia analoga. Heyst è il gentiluomo, il barone svedese, il «perfetto gentiluomo» come ci si dice, la cui nobiltà si è trasformata in negazione della volgarità del mondo, della volontà di vita e di affermazione. Heyst se ne è chiamato fuori, ma accorre in aiuto degli indifesi,

degli oppressi, delle donne in pericolo e ciò gli costerà caro, poiché lo porterà a misurarsi con il suo doppio e cioè Mr. Jones, anche lui, in diverso modo «gentleman» che, nel suo complesso di assoluta superiorità sul resto del mondo che egli disprezza, si sente in diritto di fare di ogni cosa una sua preda esercitando quella che Thornstein **Veblen** in *Teoria della classe agiata* (1899) considera l'attività originaria dell'aristocrazia. Jones divide l'umanità in *Tames* (i mansueti, i domati, le prede) e i *Wilds* (le fiere, i predatori). Heyst tuttavia non è classificabile e nello scontro entrambi periscono. Il fatto è che i due parlano due lingue complementari. L'uno, Heyst, la lingua della negazione, ma anche della pietà e della carità, l'altro, la lingua della volontà e dell'affermazione, quella dei predatori: sono i due linguaggi, entrambi gentilizi, della colonizzazione. Il 1915, è il secondo anno della grande Guerra quando doveva essere ormai ben chiaro che il mondo era cambiato e l'aristocrazia finita. Del 1915 è anche *Il buon soldato* di Ford Madox **Ford**, in cui il gentiluomo è davvero riflesso in uno specchio buio. Da una parte la vita è intesa come un minuetto, eleganza di gesti, misura di parola, vita passata tra la campagna inglese e le grandi stazioni termali alla moda; dall'altra si intende, oltre quell'apparenza, l'urlo folle di passioni trattenute e di una incoercibile volontà di morte un po' come capita anche nei romanzi di Edith **Wharton**: pensiamo a *L'età dell'innocenza* (1920) e, prima, a *La casa della gioia* (1905) che descrivono una società aristocratica (o altoborghese) chiusa, una struttura oppressiva di potere, con meccanismi spietati di espulsione che colpiscono soprattutto sulla base dell'apparire. Nel 1915 è ambientato anche *Il tempo ritrovato* (1927) di Marcel **Proust**, a conclusione della *Ricerca*. *Dandies*, gentiluomini, fieri soldati, belle dame del tempo andato, giovinette in fiore: tutto il romanzo è all'insegna del tempo divoratore, e l'emblema ne è il gentiluomo, il *dandy*, il barone di Charlus, toccato dall'apoplezia, e la cui sprezzante eleganza d'una volta è ridotta a una maschera grottesca di decadenza e vecchiaia. *Il tempo ritrovato* è l'apocalisse della *belle vie*, della società aristocratica descritta nella *Ricerca*. La prima guerra mondiale liquida il vecchio mondo, le vecchie figure. Negli anni che vanno dal 1914 al 1918 tutto cambia, gli antichi imperi crollano, o vacillano, e l'aristocrazia e i suoi codici esistenziali hanno ormai fatto il loro tempo. Il tenente Henry in *Addio alle Armi* (1929) di Ernest **Hemingway** è ancora un gentiluomo, un giovane cavaliere che deve conquistare la propria identità attraverso le armi e gli amori, per ritrovarsi invece privato di identità, smarrito in un presente del tutto desertificato, in cui egli diventa disertore di una guerra che non capisce più; non più guerriero e cavaliere, dunque, il tenente Henry vede anche morire di parto la donna che egli ama. Ne *Il Dottor Živago* (1956) di Boris **Pasternak**, il protagonista, con la sua educazione e la sua fine sensibilità di gentiluomo, si smarrisce e viene smarrito nel turbine della rivoluzione e della guerra civile. Nell'*entre-deux-guerres*, se si scrive di aristocratici, non può che essere in tonalità grottesca, satirica, o patetica, o di rimpianto del mondo di ieri. Pensiamo ai romanzi di Evelyn **Waugh**, in chiave spesso amaramente ironica, come in *Un pugno di polvere* (1934) che richiama, non certo a caso, *La terra desolata* (1922) di Thomas Stearns **Eliot**, un poema che è, fra le tante altre cose, anche un canto della fine dell'aristocrazia, e dell'ultima era aristocratica; si pensi soltanto come *memento finis austriae*, al richiamo nella prima sezione alla lunga citazione del diario di Maria Larish, personaggio della corte di Franz Joseph, coinvolta anche nella tragedia, il suicidio, dell'arciduca Rodolfo a Mayerling. Declino e fine dell'Impero austroungarico sono il

soggetto de *La marcia di Radetzki* (1932) di Joseph **Roth** in cui si racconta della famiglia von Trotta, di umili origini, ma entrata nel favore imperiale e nella nobiltà grazie a un atto di valore dell'avo Joseph Trotta che salva la vita dell'imperatore durante la battaglia di Solferino, evidentemente considerata come inizio della fine. Il romanzo di Roth segue poi le vicende dei discendenti, fino alla morte del nipote Carl Joseph all'inizio della prima guerra mondiale, sicché la storia della famiglia copre tutto il lungo arco del regno dell'ultimo imperatore asburgico. Carl, l'ultimo von Trotta, gentiluomo per eredità e sensibilità, irrisolto e debole, pieno di dubbi, viltà e paure interpreta lo spirito della sua epoca, della decadenza, in contrasto con la rigidità stolidità dell'avo, gentiluomo per merito, e del padre, solido burocrate. Ma, pensiamo, in altra chiave, anche al persistente medievalismo, magari proiettato tra i remoti mondi del film *Star Wars* (1977) di **Lucas**, pensiamo in primo luogo ovviamente al *Signore degli anelli* (1954-55) di John Ronald Reuel **Tolkien**, e alla sua ripresa di antichi codici gentilizio-marziali, con grandi dame e grandi cavalieri a farsene interpreti in una lotta senza quartiere contro il Regno del Male. Ma pensiamo anche, in Inghilterra, ai libri di George **MacDonald Fraser**: *Tutto Flashman* (1979); *Flashman alla carica* (1973) e al suo protagonista, Flashman che, sotto gli abiti del gentiluomo, è un grassatore, un ladro, un truffatore, un gran vigliacco e insomma uno che esemplifica il codice cavalleresco, e del gentiluomo al contrario. Il fascino del gentiluomo comunque insiste imperterrita, con tutte le sue contraddizioni, come per esempio nel protagonista de *La donna del tenente Francese* (1969) di John **Fowles**, una sorta di riscrittura in chiave vittoriana e ironica dalla *Donna del mare* (1888) di Henrik **Ibsen**, oppure, a ben vedere, nell'anglofilia de *Il partigiano Johnny* (post. 1968) di Beppe **Fenoglio**. Infine, di Kazuo **Ishiguro**, a siglare l'intero percorso, vale la pena di ricordare *Quel che resta del giorno* (1981). Il protagonista non è il gentiluomo, ma il maggiordomo come spirito familiare della nobile *household* che egli rappresenta. In un certo senso, lui, il servo, è l'espressione più tipica e stereotipata, ma anche la degradazione del mito del *gentleman*, e di quel mondo di cui il *manservant* rappresenta comunque la memoria.

■ OPERE CITATE: Accetto, T., *Dell'onesta dissimulazione* (1641); Addison, J. - Steele, R., *The Spectator* (periodico inglese fondato nel 1711); Andrea Cappellano, *Dell'amar «gentile»* (*De arte honeste amandi*, sec. XIII); Aretino, P., *Ragionamenti delle corti* (1538); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-1532); Ariosto, L., *Satire* (1517-25); Benoît de Sainte-Maure, *Romanzo di Troia* (*Roman de Troye*, ca. 1165); Boccaccio, G. *Filostrato* (1335-36); Boccaccio, G., *De mulieribus claribus* (1361-62); Boileau, N., *Il leggio* (*Le Lutrin*, 1674); Boileau, N., *Satire* (*Satires*, 1665); Brancati, V., *Il Bell'Antonio* (1949); Byron, G. G., *Pellegrinaggio del giovine Aroldo* (*Childe Harolds' Pilgrimage*, 1812-1818); Carlyle, T., *La rivoluzione francese* (*The French Revolution*, 1837); Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano* (1528); Caxton, W., *Prefazione* a Malory, T., *La morte di Artù* (*La Morte Darthur*, 1485); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Charron, P., *La saggezza* (*De la sagesse*, 1601); Chateaubriand, R. de, *Saggio sulle rivoluzioni antiche e moderne* (*Essai sur les révolutions anciennes et modernes*, 1796); Chaucer, G., *Troilo e Criseide* (*Troilus and Criseyde*, ca. 1383-85); Chesterfield, P.S. Lord, *Lettere al figlio* (*The Letters of the Earl of Chesterfield to His Son*, 1774); Chrétien de Troyes, *Lancillotto o Il Cavalier della carretta* (*Lancelot ou le Chevalier à la charrette*, 1177-1181); Conrad, J., *Lord Jim* (1900); Conrad, J., *Victory* (1915); Corneille, P. *Il Cid* (*Le Cid*, 1636); Corneille, P., *Orazio* (*Horace*, 1640); Courtin, A. de, *Trattato di buona educazione* (*Traité de la Civilité*, 1671); Craik, Mrs., *John Halifax. Memorie di un gentiluomo* (*John Halifax, Gentleman*, 1856); D'Annun-

zio, G., *Il Piacere* (1889); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); D'Urfé, H., *L'Astrea* (*L'Astrée*, 1607-27); Dancourt, F., *Il borghese alla moda* (*Le bourgeois à la mode*, 1692); Dancourt, F., *Il borghese di qualità* (*Le bourgeois de qualité*, 1700); Dante Alighieri, *Convivio* (1304-1307); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-1321); De Roberto, F., *I Vicerè* (1894); Defoe, D., *Il commerciante perfetto* (*The Compleat Tradesman*, 1729); Defoe, D., *Il perfetto gentiluomo* (*The Compleat English Gentleman*, 1726); Defoe, D., *Il vero inglese* (*The True-Born Englishman*, 1701); Della Casa, G., *Galateo* (1558, postumo); Dickens, C., *Una storia tra due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Diderot, D., - Alembert, J.B. le Rond d', *Enciclopedia* (*Encyclopédie*, 1751-80); Dostoevskij, F., *L'idiota* (1868-69); Duras, M., *Olivier* (1824); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Elyot, T., *Il libro chiamato del Governo* (*The Book Named the Governor*, 1528); Erasmo da Rotterdam, *Enchiridion Militis Cristiani* (1502); Fenoglio, B., *Il partigiano Johnny* (1968); Ford, F.M. (pseudonimo di F. M. Hueffer), *Il buon Soldato* (*The Good Soldier*, 1915); Forster, E.M., *Passaggio in India* (*A Passage to India*, 1924); Forster, E.M., *Stanza con vista* (*A Room with a View*, 1908); Foscolo, U., *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1796-1802); Fowles, J., *La donna del tenente francese* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969); Galsworthy, J., *L'uomo che teneva alla forma* (*The Man Who Kept His Form*, 1920); Galsworthy, J., *Morte di un Forsyte* (*Death of a Forsyte*, 1901); Galsworthy, J., *Un cavaliere* (*A Knight*, 1901); Gay, J., *L'opera del mendicante* (*The Beggar's Opera*, 1728); Goethe, J.W., *Goetz von Berlichingen* (1771-73); Goethe, J.W., *Torquato Tasso* (1790); Goldoni, C., *Gli innamorati* (1759); Goldoni, C., *Il cavaliere di buon gusto* (1750); Goldoni, C., *La locandiera* (1753); Goldoni, C., *Trilogia della villeggiatura* (1761); Goussault, J., *Ritratto del gentiluomo* (*Portrait d'un honnête homme*, 1691); Gozzi, C., *Marfisa bizzarra* (1761-22); Gracián, B., *Acutezza e arte dell'ingegno* (*L'agudeza y arte de ingenio*, 1642-48); Gracián, B., *El discreto* (1646); Gracián, B., *El heroe* (1637); Gracián, B., *El político* (1640); Gracián, B., *Il criticone* (*El criticón*, 1651-57); Gracián, B., *L'oracolo manuale* (*El oráculo manual y arte de la prudencia*, 1647); Graffigny, F. de, *Lettere d'una peruviana* (*Lettres d'une péruvienne*, 1747); Greville, F., primo lord Brooke, *Vita di Sir Philip Sidney* (*Life of Sir Philip Sidney*, 1652); Guazzo, S., *La civil conversazione* (1574); Guevara, A., *Disprezzo della corte* (*Manosprecio de corte y alabanza de aldeò*, 1539); Guillaume de la Perrière, *Teatro delle buone macchine* (*Théâtre de bons engins*, 1540); Guillaume de Lorris e Meung, J. de, *Roman de la Rose* (1270-80); Hammerstein, A.F. von, *Il cavaliere la morte e il diavolo* (*Ritter, Tod und Teufel*, 1921); Hammerstein, A.F. von, *Mangold von Eberstein* (1923); Hemingway, E., *Addio alle armi* (*A Farewell to Arms*, 1929); Hemingway, E., *Fiesta* (*The Sun Also Rises*, 1926); Hughes, T., *Tom Brown at Oxford* (1861); Hughes, T., *Tom Brown's School Days* (1857); Hutten, U. von, *Misaulus* (1518); Huysmans, J.-K., *Controcorrente* (*À rebours*, 1884); Ibsen, H., *La donna del mare* (1888); Ishiguro, K., *Quel che resta del giorno* (*The Remains of the Day*, 1981); James, H., *Ritratto di Signora* (*The Portrait of a Lady*, 1879); Johnson, S., *Dizionario della lingua inglese* (*Dictionary of the English Language*, 1747-55); Kipling, R., *Se (If) in Reward and Fairies* (1910); Kipling, R., *Stalky and Co* (1899); Kleist, H. von, *Kätchen von Heilbronn* (1810); La Chétardie, T.C. de, *Istruzioni per un giovan signore* (*Instructions pour un jeune Seigneur*, 1683); Latouche, H., *Olivier* (1826); Lawrence, D.H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928); Lermontov, M.J., *Un eroe del nostro tempo* (1840); *Lettere di Paolo* (fine sec. I o inizio sec. II, postumo); Loyola, I. S., *Esercizi spirituali* (*Esercicios Spirituales*, 1522-23); Lucas, G., *Guerre Stellari*, cinema (*Star Wars*, 1977); MacDonald Frazer, G., *Flashman alla carica* (*Flashman at the Charge*, 1973); MacDonald Frazer, G., *Tutto Flashman* (*Flashman's First Omnibus*, 1979); Machiavelli, N., *I discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (1513-17); Machiavelli, N., *Il Principe* (1517); Maffei, S., *Della scienza cavalleresca* (1710); Malory, T., *La morte di Artù* (*La morte Darthur*, 1485, postumo); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840); Marco Aurelio, *Ricordi* (ca. 161-180); Marx, K., *Il capitale* (*Das Kapital*, 1867); Maupassant, G. de, *Bel-Ami* (1885); Molière (J.-B. Poquelin), *Il borghese gentiluomo* (*Le bourgeois gentilhomme*, 1670); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1580-88); Musil, R.,

L'uomo senza qualità (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-33); Musset, A. de, *Confessioni d'un figlio del secolo* (*Les Confessions d'un enfant du siècle*, 1836); Muzio, G., *Il gentiluomo* (1564); Nievo, I., *Confessioni di un italiano* (1867, postumo); Parini, G., *Il Giorno* (1763, 1765, 1802); Pasternak, B., *Il dottor Živago* (*Doktor Živago*, 1956); Patrizi, F., *De Regno* (1518); Pichler, C., *Olivier* (1823); Platone, *La repubblica* (375-370 a.C.); Plotino, *Enneadi* (254-269); Plutarco, *Moralia* (secc. I-II); Pontano, G., *De Fortitudine* (1481); Pontano, G., *De Principe* (1490); Pontano, G., *De Prudentia* (1496-1499); Pope, A., *Il ricciolo rapito* (*The Rape of the Lock*, 1712-15); Possevini, G.B., *Dialogo dell'onore* (1553); Prévost, A.F., *Manon Lescaut* (*Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, 1731); Proust, M., *Il tempo ritrovato* (*Le temps retrouvé*, 1927, postumo), in *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Puškin, A. S., *Evgenij Onegin* (1823-31); Racine, J., *Britannico* (*Britannicus*, 1669); Racine, J., *Ifigenia in Aulide* (*Iphigénie en Aulide*, 1674); Richardson, S., *Clarissa* (1747-48); Richardson, S., *Sir Charles Grandison* (1753-54); Roth, J., *La marcia di Radetzky* (*Radetzkymarsch*, 1932); Rousseau, J.J., *L'ineguaglianza tra gli uomini* (*De l'inégalité parmi les hommes*, 1755); Rousseau, J.J., *Giulia o la nuova Eloisa* (*Julie ou la nouvelle Héloïse*, 1761); Saint-Evremond, C. de saint Denis signore di, *Conversazione del maresciallo d'Hocquincourt con il padre Canaye* (*Conversation du maréchal d'Hocquincourt avec le père Canaye*, 1658); Scott, W., *Ivanhoe* (1819); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Troilo e Cressida* (*Troilus and Cressida*, 1601-02); Skelton, J., *Bocca di corte* (*The Bouge of Court*, 1499); Skelton, J., *Perché non venite a Corte?* (*Why come ye not to Court*, 1522); Smiles, S., *Self-Help* (1859); Spenser, E., *Colin Clouts torna a casa* (*Coin Clouts Come Home Again*, 1595); Spenser, E., *Il racconto di mamma Hubbard* (*Mother Hubbard's Tale*, 1591); Spenser, E., *La regina delle fate* (*The Faerie Queene*, 1591-99); Staël, A.L.G. Necker Madame de, *La Germania* (*De l'Allemagne*, 1810); Stendhal (Henri Beyle), *Armance* (1827); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Tasso, T., *Gerusalemme conquistata* (1593); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1583); Tasso, T., *Malpiglio, o vero de la Corte* (1582-83); Tassoni, A., *La Secchia rapita* (1622); Tennyson, A., *Idilli del Re* (*Idyls of the King*, 1859); Thackeray, W.M., *Barry Lindon* (*The Luck of Barry Lindon*, 1844); Tolkien, J.R.R., *Il Signore degli Anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-1955); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1873-77); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1863-69); Tolstoj, L., *Resurrezione*, 1898-1899; Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958); Turgenev, I.S., *Diario di un uomo superfluo* (1854); Vasco, D., *Leggi civili*, 1766; Vasco, G., *La felicità pubblica* (1769); Veblen, T., *Teoria della classe agiata* (*The Theory of the Leisure Class*, 1899); Verga, G., *Maestro-don Gesualdo* (1888-89); Verri, P., *Meditazioni sulla felicità* (1763); Waugh, E., *Un pugno di polvere* (*A Handful of Dust*, 1934); Wharton, E., *L'età dell'innocenza* (*The Age of Innocence*, 1920); Wharton, E., *La casa della gioia* (*The House of Myrth*, 1905); Wyatt, T., *Satire* (1536-41) in *Miscellanea* (Tottel's, 1557); Wycherley, W., *Il gentiluomo maestro di danza* (*The Gentleman Dancing Master*, 1672).

■ BIBLIOGRAFIA: Battaglia, S., *La letteratura del comportamento e l'idea del cortigiano*, in Idem, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1970; Bénichou, P., *Moral du grand siècle* (1948), Paris, Gallimard, 1998; Bernardini Marzolla, V., *La cavalleria nel '500 e '600 e gli spunti dei «Promessi Sposi»*, «La rassegna della letteratura italiana», LXIX (1965), pp. 588-617; Brander, M., *The Victorian Gentleman*, London, Gordon Cremonesi, 1975; Bury, E., *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme*, Paris, PUF, 1996; Bush, M.L., *The English Aristocracy*, Manchester, Manchester University Press, 1984; Caliti, F., *L'arte della conversazione nelle corti del Rinascimento*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2003; Cannadine, D., *The Decline and Fall of the British Aristocracy*, New Haven, Yale U. P., 1990; Citton, Y., *Impuissance, défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Paris, Aubier, 1994; Curtius, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948; Dens, J.-P., *L'honnête homme et la critique du Goût*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 1981; Dionisotti, C., *Geografia e storia della*

letteratura italiana, Torino, Einaudi, 1967; Domenichelli, M., *Cavaliere e gentiluomo*, Roma, Bulzoni, 2002; Elias, N., *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied und Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1969; Fumaroli, M., *L'âge de l'éloquence* (1980), Paris, Albin Michel, 1994; Girouard, M., *The Return to Camelot*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1981; Hazard, P., *Don Quichotte de Cervantes*, Paris, Melotté, 1931; *Héros et orateurs* (1990), Genève, Droz, 1998; Huizinga, J., *L'autunno del medioevo* (1919), Firenze, Sansoni, 1966; Huppert, G., *Les bourgeois gentilshommes*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1971; Kelso, R., *The Doctrine of the English Gentleman in the XVI Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1929; Kern, S., *The Culture of Love. Victorians to Moderns*, Cambridge, Mass., Harvard U. P., 1992; Lieven, D., *Aristocracy in Europe*, London, Macmillan, 1992; Magendie, M., *La politesse mondaine*, Paris, Alcan, 1925; Mendoza, A.B., *L'art de vivre, l'honnête homme, étique ou esthétique*, «Papers on Seventeenth-Century French Literature», I (1973), pp. 1-12; Montandon, A. (a c. di), *L'honnête homme et le dandy*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993; *Oeuvres mêlées*, avec une notice de R. de Gourmont, Paris, Mercure de France, 1909; Popelar, I., *Das Wörterbuch des «honnête homme»*, Tübingen, Niemeyer, 1976; Puddu, R., *Il soldato gentiluomo: autoritratto d'una società guerriera. La Spagna del Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 1982; Quondam, A., *Tutti i colori del possibile*, in Moroni, G.B., *Il cavaliere nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, Milano, Skira, 2006; Scheffers, H., *Höfische Konvention und die Aufklärung. Wandlungen des «Honnête homme» Ideals im 17. und 18. Jahrhundert*, Bonn, Bouvier, 1980; Stone, L., *The Crisis of the Aristocracy*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1965; Wang, A., *Der Miles Christianus in 16. und 17. Jahrhundert*, in *Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutung-Forschung*, hrsg. V. W. Harms, Bonn, Frankfurt a. M., Mikrokosmos, 1975.

■ VOCI AFFINI: Aristocrazia; Armi; Cavalleria; Duello; Educazione; Gentildonna; Guerra; Libertino; Torneo; Utopia.

MARIO DOMENICHELLI

Germania. 1. Grande paese al centro dell'Europa, posto all'incrocio di molte culture, abitato da popoli di origine indoeuropea, a lungo divisi in tribù, regni e nazioni, continuamente in rapporto, attraverso i secoli, con i popoli confinanti: a Est il mondo slavo, a Nord i paesi scandinavi, a Ovest e a Sud il mondo latino, più lontano, ma con frequenti scambi attraverso il Mare del Nord, il mondo anglosassone. Quei rapporti sono stati di volta in volta di scontro e conquista o di reciproca influenza e assorbimento. I confini sono stati a lungo incerti e permeabili. La complessa stratificazione storica dei popoli germanici appare evidente già dai nomi con cui li si identifica nelle varie lingue europee: il nome di *Germani* per il popolo e di *Germania* per il paese è stato loro attribuito dai Romani, forse su suggerimento delle popolazioni galliche con cui erano in contatto: riferito in un primo tempo ad alcune tribù è stato esteso a tutti i popoli che abitavano oltre i grandi fiumi Reno e Danubio; il nome di *Allemand*, *Alamanni*, *Aleman* per il popolo e di *Allemagne*, *Alemagna*, *Alemania* per il paese è invece di origine francese e risale al X secolo e anche in questo caso si tratta dell'estensione a un vasto territorio del nome di una tribù. La stessa vicenda è stata seguita dal nome con cui i popoli della Germania indicano l'insieme delle loro popolazioni e la lingua che tutti parlano (anche coloro che fanno parte di entità statali diverse dall'attuale repubblica tedesca, come la Svizzera e l'Austria o, sotto forma di minoranza, di altri paesi europei, compresa l'Italia): il nome *deutsch* deriva dal sostantivo antico *diota* (= popolo), da cui l'aggettivo *diutisc* (latinizzato in *theodiscus*, da cui l'it. *tedesco*), prima per indicare la lingua volgare parlata da quei popoli (in contrapposizione al latino), poi esteso ai popoli che la parlavano (*Deutsche*) e al paese da loro abitato (*Deutschland*). Fra le numerose

altre tribù germaniche, che hanno spesso dato il nome a particolari regioni e che sono state storicamente protagoniste di migrazioni, insediamenti, conquiste anche di paesi lontani, si possono ricordare i Cimbri, i Suebi, i Batavi, i Longobardi, gli Anglii, i Baiuvari, i Frisii, i Sassoni, i Dani, i Franchi (la popolazione germanica che si sovrappose ai Galli e diede origine alla Francia e anche alla regione della Franconia), e più tardi i Vandali, i Burgundi, i Goti, ecc.

La Germania come stato unitario è sorta, non diversamente dall'Italia, solo nella seconda metà del diciannovesimo secolo. Per secoli essa è stata frazionata in molte entità politiche, economiche e culturali diverse e ha conosciuto guerre e divisioni a volte molto distruttive e drammatiche (come la guerra dei Trent'anni nel Seicento). Nel territorio si sono affermati quattro grandi regni, Baviera, Sassonia, Württemberg e Prussia (la Prussia, che aveva forti strutture feudali e militari, acquistò nel Settecento una posizione egemone e fu la principale promotrice nell'Ottocento del processo di unità nazionale). Ma di essa faceva parte anche un'entità sovranazionale come l'impero asburgico, erede della carica imperiale dopo la lontana esperienza dell'impero carolingio e la divisione, dopo Carlo Magno, dell'impero in due regni, uno germanico e uno romano, e le successive complicate vicende che si conclusero con l'investitura imperiale alla casa degli Absburgo. C'erano, inoltre, numerosi principati e staterelli di tipo feudale, e un certo numero di città libere, fra cui prominenti le città mercantili della lega Anseatica (Amburgo, Lubecca, ecc.). Questa situazione storica di partenza spiega le tormentate vicende della formazione di una coscienza nazionale tedesca e la nascita di un forte spirito nazionalistico che ha provocato guerre e lutti immensi, e anche le varie dimensioni prese dallo Stato (o dagli Stati) germanici. Essa spiega inoltre le immagini molto diverse, e spesso cariche di emotività, con cui i tedeschi hanno pensato e rappresentato se stessi e gli altri popoli hanno pensato e rappresentato i tedeschi.

2. La *Germania* di **Tacito** (98 d.C.) ci consegna un'immagine della Germania e delle antiche popolazioni germaniche che ha condizionato per secoli l'interpretazione – e l'autointerpretazione – che è stata data del paese e dei suoi abitanti. Dopo aver sottolineato la purezza della razza germanica, Tacito ne enuncia le caratteristiche: semplicità, amore della libertà, ma anche aggressività e spirito bellico. I Germani, visti come barbari cui è aliena ogni idea di civiltà, vengono contrapposti agli altamente civilizzati romani, ma nella seconda parte dell'opera – dedicata alla descrizione dei costumi germanici – Tacito perviene a una paradossale idealizzazione della natura selvaggia e incontaminata di quelle popolazioni. Nelle riletture che vennero date dell'operetta tacitiana (a iniziare dalla prima edizione del 1470) si poterono così recepire – a seconda dell'ottica prescelta – ora la purezza razziale e la fedeltà dei germani, ora l'aggressività e la barbarie.

3. Quello che ai Romani non era mai riuscito, di varcare i confini del Reno e del Danubio, superando gli avamposti di Colonia e Vindobona (Vienna), per sottomettere e romanizzare le popolazioni germaniche, riuscì più tardi, nei secoli alti del Medioevo, nonostante i molti spostamenti di popolazioni e confini, e dopo la graduale cristianizzazione dell'intera area, a Carlo Magno, il quale poté unificare sotto il proprio impero tutte le popolazioni sia celtiche sia germaniche, dall'Atlantico all'Elba. Dopo la sua morte, tuttavia, la spartizione dell'impero tra i figli portò a una divisione permanente fra l'area romana e quella germanica, con conseguenze molto rilevanti nei

secoli successivi. Nell'area germanica, la presenza dell'autorità imperiale, presso successive casate, non riuscì mai a superare gli orgogli e le autonomie delle varie autorità locali ed entità feudali. L'immagine della Germania che esce da quello che per secoli è stato considerato il poema nazionale tedesco, il *Canto di Nibelunghi* (primo decennio del sec. XIII), probabilmente composto da un nobile laico di Passavia, ripreso poi tante volte nella storia della Germania, dal primo attempto recupero al tempo di Massimiliano I fino alla grande trascrizione operistica di Richard **Wagner** nell'Ottocento, è ancora in bilico fra valori pagani e valori cristiani (Sigfrido, l'eroe protagonista, si batte per il gusto di combattere, non ha una causa superiore da difendere). L'autore del poema è perfettamente consapevole che la storia del paese è stata soprattutto storia di migrazioni di popoli, conflitti feroci, fedeltà di gruppo, eroismi individuali. Egli sceglie come sfondo i luoghi principali della Germania, unendo la Renania con la zona danubiana, la Borgogna con l'Alta Austria, e come protagonisti i popoli più diversi, dai principi burgundi agli austriaci di Ruedeger, dai goti di Dietrich ai turingi di Irinc. Esso inoltre, mettendo in scena la disperata spedizione dei burgundi contro gli unni di Etzel (Attila), ha dato a lungo alimento al mito tedesco dell'espansione verso oriente (*Drang nach Osten*).

Dopo la cristianizzazione, l'area conobbe altri importanti movimenti culturali, come per esempio la diffusione della cultura cortese e il sorgere di una tradizione poetica, quella dei Minnesänger, simile a quella dei trovatori di Provenza, o, più tardi, la diffusione del movimento culturale dell'umanesimo, anche in seguito allo svolgimento di importanti concili della Chiesa in territorio di lingua tedesca (a Costanza nel 1414-18, a Basilea nel 1431-49). Un grande umanista, più tardi elevato al trono di Pietro, Enea Silvio **Piccolomini**, che conobbe da vicino il mondo tedesco, sia a Basilea durante il concilio sia nei lunghi soggiorni a Vienna, a Praga e in altre città dell'impero, come diplomatico, segretario dell'imperatore, inviato papale, riprese il titolo dell'opera di Tacito e scrisse nell'inverno 1457-58, alla vigilia dell'elezione papale, sotto forma di lettera al cancelliere di Magonza Martin Mayer, una descrizione storico-geografica intitolata *Germania*. Si tratta di un'analisi attenta del mondo germanico, scritta da chi aveva conosciuto molto bene i turbolenti principi tedeschi, le deboli strutture imperiali, le fierezze nazionali dei popoli che vivevano ai confini della repubblica cristiana ed erano scossi da ventate di eresia. La *Germania* di Piccolomini descrive il mondo germanico, la sua storia, la sua attualità geopolitica, le sue strutture e istituzioni, i suoi uomini e gruppi sociali. Essa è stata scritta da un politico raffinato, che vuol capire le ragioni dei contrasti fra i principi, della dialettica fra esigenze autonomistiche ed esigenze unitarie, il tutto ben sapendo che dissensi, fierezze e ribellioni erano destinati a continuare a lungo. Egli ha spesso in mente l'altro elemento di confronto, e cioè la Francia, con la sua monarchia accentratrice e fortemente autonoma anche in materia di politica ecclesiastica. Presta anche la dovuta attenzione alla pressione ormai fortissima ai margini dell'impero da parte dei Turchi e al fenomeno preoccupante dei movimenti ereticali. Sa che sarebbe necessaria un'opera radicale di riforma all'interno della Chiesa germanica.

Più ristretti nello scopo, poiché si limitavano a una descrizione dell'istituzione imperiale e delle terre visitate (essenzialmente il Tirolo), ancora influenzati dalle immagini tacitane (che trovavano conferma nei costumi ancora rozzi delle popolazioni montanare della regione) e tuttavia penetranti nell'analisi politica, gli scritti sulla

Germania di Niccolò **Machiavelli**, che si recò in legazione presso l'imperatore Massimiliano nel 1507 insieme con Francesco Vettori, e ne trattò fra l'altro in uno scritto intitolato *Ritratto delle cose della Magna* (1512): le popolazioni germaniche, secondo Machiavelli, hanno costumi rudi, ma liberi e incorrotti; le loro istituzioni politiche sono indebolite dal fatto che sono divise in tre diversi ordini: l'impero, i principati e le libere comunità e che fra i tre diversi ordini domina una costante discordia.

4. L'evento centrale della storia culturale tedesca è rappresentato dalla Riforma di Lutero, che prese le mosse nel 1517 da Wittenberg, condusse ad una ridefinizione, e a una nuova interpretazione, dell'immagine della Germania, vista ora come la culla di una libertà spirituale e di pensiero alternativa rispetto alle mistificazioni e alla corruzione imperante a Roma. Più che le numerose opere ispirate dalla figura di Lutero, interessano le straordinarie epitomi costituite da due personificazioni dell'uomo nuovo scaturito dalla rivoluzione protestante: Faust e Amleto. Wittenberg costituisce infatti il significativo teatro dell'azione della *Storia del Dott. Johann Faust*, di Johann **Spieß** (1587) e della *Tragica storia del dottor Faust* di Christopher **Marlowe** (1588), da cui scaturiscono tutte le rielaborazioni successive, e rappresenta pure il «passato» di Amleto (1600), che nelle prime pagine della tragedia omonima di William **Shakespeare** (II, 113) viene presentato non solo come reduce da studi compiuti a Wittenberg, ma anche desideroso di farvi ritorno. Anche se di Amleto colpiscono soprattutto il peripatetismo mentale-claustrale e l'introversione di qualità che in Faust si presentano ancora in chiave titanica, di entrambi risaltano l'ampliamento a dismisura della coscienza, che produce la crisi di tutti i valori ricevuti e convenzionali, e una *curiositas* rivolta agli abissi da cui emerge quell'immagine del moderno uomo di pensiero – di matrice «germanica» – che si confronta in continuazione con il compagno segreto, sia questo Mefistofele o la morte.

È sempre la Riforma che produce nei tedeschi un'orgogliosa rivendicazione delle proprie peculiarità nazionali: tanto più vibrante in quelle terre di confine franco-tedesche oggetto di secolari contese. È significativamente dall'Alsazia che proviene una delle più fiere affermazioni dell'identità germanica: *Germania* (1501) di Jacques **Wimpfeling**, che ha il discutibile pregio di aver inaugurato la secolare *querelle* culturale franco-tedesca. Questa celebrazione della Germania è opera di un umanista nazionalista – il cosiddetto «praeceptor Germaniae» – il quale scriveva la sua opera come *Risposta e replica a Enea Silvio*. La posizione antiromana di Wimpfeling spiega come mai egli più tardi fu per qualche tempo al fianco di Lutero, salvo poi allontanarsi dalle tesi luterane e rientrare nella Chiesa. Egli sentiva la propria cultura minacciata da quella del potente vicino. Fatale – in una prospettiva a venire – l'argomentazione (errata) con cui Wimpfeling cercò di dimostrare che la Gallia non era mai arrivata al Reno, ma solo fino ai Vosgi. Ne nacque una furiosa controversia che vide schierarsi contro Wimpfeling il grande autore satirico antiluterano Thomas **Murner** che ribatté alle tesi dell'autore alsaziano con la sua *La nuova Germania* (1502). L'opera di Wimpfeling – grazie anche alla traduzione in tedesco di Johann **Michael Moscherosch** (*Germania*, 1648) – ebbe vasta risonanza anche nel secolo diciassettesimo.

5. La Germania restò a lungo isolata dagli sviluppi della storia moderna e attardata nel culto dell'interiorità e della spiritualità (pietismo); ma, nel corso del Settecento, gli intellettuali e viaggiatori europei che ne cominciarono

a studiare storia, costumi e paesaggi e ne integrarono gli elementi più peculiari e pittoreschi in una serie di racconti, relazioni di viaggio, poesie, contribuirono a creare un'atmosfera anticipatrice della sensibilità romantica (la si è convenzionalmente definita «pre-romantica»). Esemplare il caso dell'italiano Aurelio **Bertola de' Giorgi**, il quale fu tra i primi divulgatori della letteratura tedesca in Italia e ne rivelò bellezze e suggestioni, paesaggi sociali e naturali, nei *Diari del viaggio in Svizzera e in Germania* (1787). Il rapporto di gran lunga più importante, nel corso del Settecento, fu in ogni caso quello tra la Francia e la Germania. Per ragioni storiche e geografiche anche remote, la Germania e i tedeschi costituiscono nella cultura francese un topos molto più ricorrente di quanto non lo fossero in quella di altri paesi. Il dualismo franco-tedesco era destinato ad acuirsi verso la fine del secolo, allorché la Germania – preda di una vera e propria «anarchia costituzionale» (secondo le parole del filosofo **Hegel**) – dovette sempre più avvertire la sua inferiorità al cospetto di un vicino politicamente forte, unito e culturalmente egemone. La nascente cultura borghese tedesca dovette anzitutto misurarsi con la francofilia dei propri governanti che cercavano di imitare nelle loro corti provinciali lo sfarzo di Versailles.

Anche il più grande dei regnanti tedeschi, **Federico II di Prussia**, non fece mistero nel suo *Sulla letteratura tedesca* (1780) del suo disinteresse, venato di disprezzo, per la letteratura tedesca e della sua ammirazione per quella francese. Il paradosso di una cultura – quella tedesca – espressione di istanze popolari che si rivolgono contro i propri governanti orientati invece verso il modello francese era destinato ad incrinarsi con la Rivoluzione francese, che suscitò inizialmente una vera e propria gallomania presso l'intelligenza tedesca e che terrorizzò invece le corti ancora semifeudali del Sacro Romano Impero di nazione tedesca, mortificandone la francofilia. E così si ebbe anche un curioso rovesciamento di prospettive. La Germania, percorsa dai primi fermenti preromantici e presto da quelli pienamente romantici, divenne un modello per quelle forze antirivoluzionarie e antinapoleoniche che si espressero al meglio nell'epocale *Della Germania* (1810) di Mme De **Staël**. Il libro offriva per la prima volta un panorama organico della moderna cultura tedesca nei suoi rapporti con la filosofia idealistica, e doveva divenire per questo la via regia alla comprensione del cosiddetto «spirito tedesco», esercitando un influsso eccezionale sul Romanticismo europeo ed in particolare su quello francese. È al libro della Staël che si deve quella distinzione fra spiritualità tedesca e socievolezza francese che doveva condurre, nel Novecento, alla fatale dicotomia fra *Kultur* «cultura» e *Zivilisation* «civiltà» che impegnò in accese discussioni molti intellettuali, fra cui, schierati su fronti opposti, gli stessi fratelli Thomas e Heinrich **Mann**. Una risposta e confutazione dell'opera di Mme de Staël è costituita dal capolavoro critico di Heinrich **Heine**, *Per la storia della religione e filosofia in Germania* (1835), che intendeva illustrare ai francesi il recondito contenuto rivoluzionario – e non meramente spirituale – della moderna cultura tedesca, che per Heine getta le sue radici in quella vera e propria rivoluzione culturale inaugurata da Lutero. Non manca neppure, in Heine, una singolare rivalutazione del Barbarossa che, armato di tutto punto, è in procinto di risvegliarsi dal suo letargo nel Kyffhäuser per redimere la Germania dalla sua anarchia feudale.

Più rassegnato, e realistico, appare – sempre di Heine – l'epos satirico *Germania. Una fiaba invernale* (1844) che, mediante l'espedito di un viaggio invernale nella patria abbandonata tredici anni addietro, presenta l'immagine

desolante di un paese ormai completamente prussificato, addormentato sotto una spessa coltre di neve e assorto in anacronistici sogni medioevali.

6. La grande novità del primo Ottocento, nel campo delle immagini reciproche che i popoli europei avevano gli uni degli altri, fu la vera e propria scoperta della Germania. Quelli che per secoli erano immaginati (in Petrarca, negli umanisti italiani, nella poesia popolare dei canti carnascialeschi), sulla base di alcuni precisi e ossessivi stereotipi, barbari, rozzi, beoni, impregnati di birra, pedanti, pervasi di spirito militaresco (dai lanzichenecchi ai prussiani), cominciarono a essere immaginati in modo completamente diverso: sfondi idillici e patetico-sentimentali, dolci eroi suicidi come Werther, eroi della scienza e dell'azione come quelli di Goethe e di Schiller, nuove modalità letterarie come il fiabesco, il fantastico, l'orroroso, il sognante, l'ironico, sublimi espressioni musicali della grande ondata romantica. La Germania divenne il paese della musica e della poesia (come scrisse Giovanni **Berchet** nella *Lettera semiseria di Crisostomo* [1816]: «S'io dovessi indicare uomini che più si trovino oggidì in questa disposizione poetica, parmi che andrei a cercarli in una parte della Germania»). **Stendhal**, che aveva partecipato alle guerre napoleoniche, non nascose la sua ammirazione, tanto che dal piccolo villaggio tedesco di Stendhal ricavò il suo pseudonimo. Si diffuse, specie nella Francia dei primi decenni del secolo, una vera germanofilia: scrittori come Charles **Nodier** e Théophile **Gautier** presero spunto dalle opere di **Hoffmann** e **Jean Paul** per esplorare nuove plaghe dell'immaginario fantastico. In Inghilterra T. S. **Coleridge** importò dalla Germania le nuove concezioni della poesia. In Italia, i romantici milanesi della rivista «Il Conciliatore» portarono a esempio della nuova poesia i testi di **Bürger**. In molti casi la nuova immagine della Germania non era dovuta a conoscenza diretta. I francesi che si avventurarono in Germania quasi mai andarono oltre le rive del Reno e la Foresta nera (i luoghi dell'epopea, della fiaba, del fantastico e dell'idillio). Una mediazione importante la ebbero il libro di M.me de Staël e le traduzioni: i racconti fantastici di Hoffmann furono tradotti nel 1829-30 da François Adolphe **Loève-Weimars**, il *Faust* di Goethe fu tradotto da un **Nerval** giovanissimo nel 1828, raccogliendo le lodi dell'autore tedesco. Gérard de Nerval fu tra i pochi grandi scrittori francesi che avesse una conoscenza diretta del mondo tedesco: importante il viaggio a Vienna e in Germania nel 1839, che ispirò opere come *Loreley. Ricordi tedeschi* (1852) e *Piccoli castelli di Boemia* (1852). Un altro grande intellettuale francese, lo storico repubblicano e progressista Edgar **Quinet**, studiò a Heidelberg, sposò una signora tedesca e tradusse Herder, ed ebbe quindi conoscenza diretta del mondo tedesco, ne scrisse spesso, si trovò quanto al giudizio positivo sulla Germania in concordanza con l'altro grande storico francese Jules **Michelet** (dal quale peraltro lo divisero le sue posizioni radicali nell'interpretazione della rivoluzione francese). Egli si trovò a scrivere, avendo posizioni pacifiste, articoli e saggi sulla Germania e con il saggio intitolato *Il Reno* (1841) finì coinvolto nella polemica sul Reno (la «Querelle du Rhin») scoppiata nel 1841 a seguito della pubblicazione di una poesia scritta da un modesto cancelliere di Colonia, Nicolas **Becker**, intitolata *Canto del Reno* (1840). Messo in musica da parecchi compositori, il canto di Becker affermava il diritto della Germania a estendersi su entrambe le rive del Reno, contrapponeva quindi un Reno fiume tedesco, simbolo dell'identità tedesca, a un Reno fiume di confine, su cui si affacciavano due popoli. Il canto di Becker era destinato,

come altri simili – per esempio *La guardia sul Reno* (1841) di Max **Schneckenburger** – a divenire in anni futuri vero e proprio canto di guerra, nei conflitti fra le due nazioni e nelle vicende di rivendicazione, conquista o cessione, a seconda degli esiti bellici, di regioni di confine come l'Alsazia e la Lorena. Lo scontro del 1841 vide intervenire, da una parte e dall'altra, voci di amicizia e pacificazione; in particolare, da parte francese, con interventi nei quali continuava a risuonare l'ammirazione romantica per la Germania: Alphonse de **Lamartine** con la poesia *La Marsigliese della pace* (1841), Alfred de **Musset** con *Il Reno tedesco* (1841) e soprattutto Victor **Hugo**, con un ampio libro: *Il Reno, lettere a un amico* (1842), nel quale raccontava il suo viaggio in Germania compiuto nel 1842, raccoglieva molte leggende e storie della nazione tedesca, interveniva in modo conciliante sulla questione politica scoppiata l'anno precedente.

La vera trasformazione nell'immagine della Germania si ebbe, e non solo in Francia, a seguito della guerra franco-prussiana del 1870. Da allora a una immagine della Germania come terra dell'idillio romantico, delle pittoresche tradizioni medievali, della grande produzione filosofica e musicale, delle grandi università e laboratori scientifici, si affiancò l'immagine di una Germania nazionalistica, bellicosa, militaresca, imperiale. Ad alimentare questa seconda immagine concorrevano stereotipi mai del tutto cancellati e antipatie presenti in molti intellettuali e scrittori. Basta ricordarne due: il francese Gustave **Flaubert**, le cui lettere a George Sand sono costellate di pregiudizi antitedeschi, di volta in volta definiti unni, cannibali, barbari civilizzati, e l'americano Henry **James**, il quale compì nel 1873 un viaggio in Germania e nella cronaca di viaggio ripeté i soliti stereotipi: «i Tedeschi sono massicci e biondi, profondi bevitori e forti pensatori»: (*Homburg riformata*, 1873); e in un romanzo scritto qualche anno dopo, *Roderick Hudson* (1876), James mise in bocca al personaggio principale un confronto fra l'Italia e la Germania, nel quale risaltava la forte ammirazione per il primo paese e la netta antipatia per il secondo.

7. Nel secolo ventesimo l'immagine della Germania è condizionata dai due disastrosi conflitti mondiali che essa ha contribuito a scatenare. Le più violente satire contro il militarismo tedesco sono opera di scrittori, artisti, uomini di teatro tedeschi, che pagheranno con la vita o l'esilio il loro impegno a favore della democrazia. *Germania, Germania sopra ogni cosa* (1928) di Kurt **Tucholsky** rimane, nel genere della satira sferzante, insuperato. Avvalendosi di 181 fotografie e fotomontaggi di John Heartfield, Tucholsky offre un quadro grottesco della Germania incorreggibile uscita dalla *débâcle* del 1918: generali che dalla sconfitta non hanno imparato niente e che preparano una nuova guerra, giudici che esaltano lo spirito tedesco e politici che predicano il mito della razza ariana. Gli stessi temi percorrono il teatro di Bertolt **Brecht** (*Tamburi nella notte*, 1922), i disegni satirici di Georg **Grosz** (*Il volto della classe dirigente*, 1921), i fotomontaggi ferocemente critici di John **Heartfield** (*Adolf il superuomo*, 1932), realizzati spesso in collaborazione con Grosz. Ma nessuno, forse, più di quel Thomas **Mann** che nel 1918 aveva ancora, con un manifesto tradizionalista e conservatore intitolato *Considerazioni di un impolitico*, contrapposto cultura («Kultur») tedesca e civiltà («Zivilization») francese, poeta («Dichter») e letterato («Literat») – nessuno come lui ha saputo rappresentare con altrettanta visionarietà, ricorrendo allo strumento paradossale del romanzo di formazione, le radici della catastrofe tedesca. In *Dottor Faust*

(1947) l'intera storia dello spirito tedesco viene mobilitata per spiegare l'auto da fé hitleriano.

8. Nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, la cultura tedesca ha dovuto fare un ampio esame di coscienza, riflettere sulla propria storia e sulla propria identità nazionale, recuperare un'immagine di civiltà democratica nel pluralismo delle tradizioni, correggendo errori e distorsioni. Ciò è avvenuto faticosamente, ma in profondo. Una rivisitazione della storia tedesca all'acceleratore è rappresentata, per esempio, da un romanzo di straordinaria efficacia satirica come *Il tamburo di latta* (1959) di Günter **Grass**, ma a questa operazione collaborarono molti altri scrittori. La drammatica divisione della Germania in due Stati, con le loro diverse proiezioni ideologiche e ricostruzioni della propria storia, ha a lungo costretto intellettuali, scrittori e artisti a fare scelte drastiche, a rivelare le proprie doppiezze e i propri tormenti interiori, a dar forma alla propria idea di Germania, prima e dopo la riunificazione. Sono da ricordare, in particolare, il teatro di Heiner **Müller** e il suo dramma *Germania. Morte a Berlino* (1971), che conduce dalla Germania in catene di Tacito all'incubo ad aria condizionata delle due Germanie nell'età della guerra fredda; o i romanzi dello stesso Grass, come *Un vasto campo* (1995), che si muove fra la Germania bismarckiana e quella nuovamente riunificata; *Il mio secolo* (2001) e *Il passo del gambero* (2002); o quelli di Martin **Walser**, fortemente critici verso la nuova società del benessere e del consumismo: *Halbzeit* (Dopo l'intervallo, 1960), *Das Einhorn* (Il liocorno, 1966) e *Der Sturz* (La caduta, 1973), o quelli di un'altra scrittrice della Germania orientale, Christa **Wolf**, come per esempio *Der geteilte Himmel* (Il cielo diviso, 1963), che ha al suo centro il simbolo del muro di Berlino, e *Kindheitsmuster* (Trama d'infanzia, 1975). Un grande affresco storico della Germania del dopoguerra si trova poi nella trilogia filmica di Edgar **Reitz** *Patria: una cronaca tedesca* (1984), *Patria 2: cronaca di una gioventù* (1992) e *Patria 3: Cronaca di una svolta epocale* (2004). Mentre il primo film fu scritto insieme a Peter F. Steinbach, il secondo dal solo Reitz, il terzo si è avvalso della collaborazione del giovane romanziere Thomas **Brussig**, autore a sua volta di opere significative sulla vita nella Germania orientale e le trasformazioni vissute dalle nuove generazioni: *Eroi come noi* (1995) e *In fondo al viale del sole* (1999).

Quanto allo sguardo degli altri sulla Germania, è evidente che le vicende belliche del Novecento e l'avventura minacciosa del nazismo hanno prodotto un rafforzamento di alcuni dei tradizionali stereotipi, riempiendo film, romanzi popolari, romanzi di spionaggio, perfino molte storie per l'infanzia di tedeschi cattivi, freddi, aggressivi e spesso, nel loro formalismo militaresco, stolidi. Fra le trascrizioni più comiche e grottesche di questi stereotipi si possono ricordare i fumetti di Franco **Bonvicini**, detto **Bonvi**, intitolati *Sturmtruppen*, lanciati a partire dal 1968. Qualche residuo dell'antica immagine romantica e poetica della Germania ha aleggiato ancora – *malgré tout* e sorprendentemente – in alcuni scrittori francesi, che non hanno voluto rinnegare l'antico ideale di un'amicizia franco-tedesca: dal *Silenzio del mare* (1942) di **Vercors** a *Jules e Jim* di Henri-Pierre **Roché** (1953; da cui un bel film di François **Truffaut**, del 1961). Un'altra Germania – anche se sull'orlo del baratro e alla vigilia della catastrofe – è pure quella offertaci dai romanzi memorialistici di Christopher **Isherwood**, da *Mr Norris se ne va* (1935) ad *Addio a Berlino* (1939), a *Christopher e il suo mondo* (1976), tutti dedicati a una nostalgica rievocazione della Berlino weimariana, e in cui

l'omofilia dell'autore si tinge di una germanofilia dei sensi capace di penetrare addirittura il mistero della germanicità: «Abbracciando Bubi, Christopher teneva fra le braccia l'intera misteriosa magia della razza straniera: la germanicità» (*Christopher e il suo mondo*).

Fra i tentativi più seri di penetrare al di là degli stereotipi e di cercare di comprendere la tragedia della Germania nazista, si segnalano due romanzi, uno di uno scrittore inglese, l'altro di uno scrittore francese: *The Fox in the Attic* (*La volpe nella soffitta*), 1961, prima parte di una trilogia rimasta incompiuta e intitolata *L'umana situazione*, di Richard Hughes, si svolge parte in Scozia e parte in Baviera, dopo la notte dei lunghi coltelli del 1934 e mette in scena le prime manifestazioni della follia nazista, incarnate nella figura del fanatico Wolff, che vive in una soffitta; *Il re degli Ontani* (1970) di Michel Tournier, è l'opera del figlio di due germanisti francesi, cresciuto nell'ammirazione della cultura tedesca, che ha poi assistito all'arrivo dei seguaci di Hitler. Egli trasfonde in questo straordinario romanzo sia il suo amore per la Germania, i suoi miti e le sue favole, sia il suo sgomento per le storture disumane portate dal nazismo. Egli sceglie di rappresentare il mondo della guerra e del militarismo tedesco attraverso la prospettiva deformata di un personaggio psicologicamente fragile, ingenuo e al tempo stesso perverso, come il gigantesco garagista parigino Abel Tiffauges, il quale si trova coinvolto in avvenimenti molto più grandi di lui e miracolosamente ottiene, per le vittime più indifese (come un piccolo ebreo sfuggito ai campi di concentramento), la salvezza in extremis.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Canto dei Nibelunghi* (*Nibelungenlied*, sec. XIII).

Becker, N., *Canto del Reno* (*Rheinlied*, 1840); Berchet, G., *Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger*. Lettera semiseria di Crisostomo al suo figliolo (1816); Bertola de' Giorgi, A., *Diari del viaggio in Svizzera e in Germania* (1787); Bonvicini, F. (Bonvi), *Sturmtruppen*, fumetto (dal 1968); Brecht, B. *Tamburi nella notte* (*Trommeln in der Nacht*, 1922); Brussig, T., *Eroi come noi* (*Helden wie wir*, 1995); Brussig, T., *In fondo al viale del sole* (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, 1999); Federico Guglielmo II di Hohenzollern, *Sulla letteratura tedesca* (*De la littérature allemande*, 1780); Flaubert, G., *Lettere a George Sand* (*Lettres à George Sand*, 1887, postumo); Grass, G., *Il tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*, 1959); Grass, G., *Un vasto campo* (*Ein weites Feld*, 1995); Grass, G., *Il mio secolo* (*Mein Jahrhundert*, 2001); Grass, G., *Il passo del gambero* (*Im Krebsgang*, 2002); Grosz, G., *Il volto della classe dirigente* (*Das Gesicht der herrschenden Klasse*, 1921); Heartfield, J., *Adolf il superuomo* (*Adolf der Superman*, 1932); Heine, H., *Germania. Una fiaba invernale* (*Deutschland. Ein Wintermärchen*, 1844); Heine, H., *Per la storia della religione e della filosofia in Germania* (*Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, 1835); Hughes, R., *La volpe nella soffitta* (*The Fox in the Attic*, 1961) in *L'umana situazione* (*The Human Predicament*); Hugo, V., *Il Reno, lettere a un amico* (*Le Rhin, lettres à un ami*, 1842); Isherwood, C., *Mr. Norris se ne va* (*Mr Norris changes train*, 1935); Isherwood, C., *Addio a Berlino* (*Goodbye to Berlin*, 1939); Isherwood, C., *Christopher e il suo mondo* (*Christopher and his kind*, 1976); James, H., *Homburg riformata* (*Homburg Reformed*, 1873); James, H., *Roderick Hudson* (1876); Lamartine, A. de, *Marsigliese della pace* (*Marsellaise de la Paix*, 1841); Machiavelli, N., *Ritratto delle cose della magna* (1512); Mann, T., *Considerazioni di un impolitico* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918); Mann, T., *Dottor Faust* (*Doktor Faustus*, 1947); Marlowe, C., *La tragica storia della vita e morte del dottor Faust* (*The tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1588); Michelet, J., *Il Reno* (*Le Rhin*, 1841); Moscherosch, J.M., *Germania* (*Deutschland*, 1648); Müller, H., *Germania morte a Berlino* (*Germania Tod in Berlin*, 1978); Murner, Th., *La nuova Germania* (*Germania nova*, 1502); Musset, A. de, *Il Reno tedesco* (*Le Rhin allemand*, 1841); Nerval, G. de, *Loreley. Ricordi tedeschi* (*Loreley. Souvenirs*

d'Allemagne, 1852); Nerval, G. de, *Piccoli castelli di Boemia* (*Petits châteaux de Bobême*, 1852); Piccolomini, E. S., *Germania* (1457-58); Quinet, E., *Le Rhin* (*Il Reno*, 1841); Reitz, E., *Patria: una cronaca tedesca* (*Heimat: Eine Deutsche Chronik*, 1984); Reitz, E., *Patria 2: cronaca di una gioventù* (*Die Zweite Heimat: Die Chronik einer Jugend*, 1992); Reitz, E., *Patria 3: Cronaca di una svolta epocale* (*Heimat 3: Chronik einer Zeitenwende*, 2004); Roché, J.-P., *Jules e Jim* (*Jules et Jim*, 1953); Schneckenburger, M., *La guardia sul Reno* (*Die Wacht am Rhein*, 1841); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600); Spies, J., *Storia del dott. Faust* (*Historia von D. Johann Fausten*, 1587); Staël, Mme de, *La Germania* (*De l'Allemagne*, 1810); Tacito, C., *La Germania* (*De origine et situ germanorum*, 98 d.C.); Tournier, M., *Il re degli ontani* (*Le roi des aulnes*, 1970); Truffaut, F., *Jules e Jim*, cinema (*Jules et Jim*, 1961); Tucholski, K., *Germania, Germania sopra tutti* (*Deutschland, Deutschland über alles*, 1928); Vercors, *Il silenzio del mare* (*Le silence de la mer*, 1942); Wagner, R., *L'anello del Nibelungo*, musica (*Der Ring des Nibelungen*, 1876); Walser, M., *Dopo l'intervallo* (*Halbzeit*, 1960); Walser, M., *Il liocorno* (*Das Einhorn*, 1966); Walser, M., *La caduta* (*Der Sturz*, 1973); Wimpfeling, J., *Germania* (1501); Wolf, C., *Il cielo diviso* (*Der geteilte Himmel*, 1963); Wolf, C., *Trama d'infanzia* (*Kindheitsmuster*, 1975).

■ ALTRE OPERE: Andersen, H. C., *Schizzi di un viaggio nello Harz, nella Svizzera sassone nell'estate* (*Skyggebilleder af en Reise til Harzen*, 1831); Apollinaire, G., *La Loreley in Alcools* (1913); Apollinaire, G., *Notte renana* (*Nuit Rhénane*) in *Alcools* (1913); Apollinaire, G., *Reno d'autunno* (*Rhin d'Automne*) in *Alcools* (1913); Bertola de' Giorgi, A., *L'idea della bella letteratura alemanna* (1784); Constant de Rebecque, B., *Diari* (*Journaux intimes*, 1952 postumo); De Carlo, A., *Uto* (1995); Dumas, A., *Escursioni sulle rive del Reno* (*Excursions sur les bords du Rhin*, 1841); Forster, E.M., *Casa Howard* (*Howard's End*, 1910); Hellmann, L., *Guardia sul Reno* (*Watch on the Rhine*, 1941); Hellmann, L., *Pentimento* (1973); Hellmann, L., *Tempo furfante* (*Scoundrel Time*, 1976); Hellmann, L., *Una donna non finita* (*An unfinished Woman*, 1969); Hugo, V., *I burgravi* (*Les Burgraves*, 1842); Lerminier, E., *Al di là del Reno* (*Au-delà du Rhin*, 1835); Mann, T., *La Germania e i tedeschi* (*Deutschland und die Deutschen*, 1947); Michelet, J., *Storia del XIX secolo* (*Histoire du XIXe siècle*, 1872-75); Nerval, G. de, *Léo Burckart* (tragedia scritta in collaborazione con Dumas, 1839); Quinet, E., *Sulla Germania e sulla rivoluzione* (*De l'Allemagne et de la Révolution*, 1832); Quinet, E., *Germania e Italia, filosofia e poesia* (*Allemagne et Italie, philosophie et poésie*, 1839); Quinet, E., *Francia e Germania* (*France et Allemagne*, 1867); Rolland, R., *Sopra la mischia* (*Au dessus de la mêlée*, 1915); Rossellini, R., *Germania anno zero*, cinema (1948); Steinbeck, J., *La luna è tramontata* (*The Moon is Down*, 1942); Taine, H., *Note sulla Germania* (*Notes sur l'Allemagne*, 1858); Thackeray, W.M., *Una leggenda del Reno* (*A legend of the Rhine*, 1845); Tissot, V., *Da Parigi a Berlino* (*De Paris à Berlin*, 1867); Twain, M., *Un vagabondo all'estero* (*A Tramp Abroad*, 1880).

■ BIBLIOGRAFIA: Amelung, P., *Das Bild des Deutschen in der Literatur der italienischen Renaissance, 1400-1559*, München 1964; Argyle, G., *Germany as model and monster. Allusions in English fiction, 1830s-1930s*, Montreal 2002; Aulbach, M., *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur und Publizistik von 1970 bis 1994*, Berlin 1998; Battistini, A. (a c. di), *Un europeo del Settecento. A. De' Giorgi Bertola riminese*, Ravenna, 2000; Bauer, R., *Das Bild des Deutschen in der französischen Literatur und das Bild der Franzosen in der deutschen Literatur*, Düsseldorf 1965; Blaicher, G., *Das Deutschlandbild in der englischen Literatur*, Darmstadt 1992; Berschin, H., *Deutschland im Spiegel der französischen Literatur*, München 1992; Carré, J.-M., *Les écrivains français et le mirage allemand, 1800-1940*, Paris 1947; Cases, C., *I tedeschi e lo spirito francese, in Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino 1963, pp. 5-59; Clément, M. - Agnès, M., *L'image de l'Allemagne dans le roman français de 1945 à nos jours*, Nagoya 1985; Comi, A. - Pontzen A. (a cura di), *Italia in Deutschland - Deutschland in Italien. Die deutsch-italienischen Wechselbeziehungen in der Belletristik des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1999; Curtius, E.R., *Die französische Kultur. Eine Einführung*, Paris 1930; Del Litto, V. - Harder, H. (a c. di), *Stendhal et l'Allemagne: Actes du XIIIe Congrès interna-*

tional stendbalien, Paris 1983; Diller, H.-J. et al. (a c. di), *Images of Germany*, Heidelberg 1986; Durrani, O., *Fictions of Germany: images of the German nation in the modern novel*, Edinburgh 1994; Elias, N., *Studien in die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt 1990; Esser, F. - Scheufele, B. - Brosius, H.-B., *Fremdenfeindlichkeit als Medienthema und Medienwirkung Deutschland im internationalen Scheinwerferlicht*, Wiesbaden 2002; Fechner, J.-U., *Erfabrene und erfundene Landschaft: Aurelio de' Giorgi Bertolas Deutschlandbild und die Begründung der Rheinromantik*, Opladen 1974; Genton, F. (a c. di), 1900-2000. *Cents ans de regards français sur l'Allemagne*, in «Chroniques allemandes», no. 9 (2001-2002), Université Stendhal-Grenoble 3; Gösmann, W. - Woesler, W., *Politische Dichtung im Unterricht: Deutschland. Ein Wintermärchen von H. Heine*, Düsseldorf 1974; Heitmann, K. - Scamardi, T. (a c. di), *Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993; Henning, A., *L'Allemagne de Mme de Staël et la polémique romantique*, Paris 1930; Husemann, H. (a c. di), *As others see us: Anglo-German perceptions*, Frankfurt - New York 1994; Kostka, E. K., *Glimpses of Germanic-Slavic relations from Pushkin to Heinrich Mann*, Cranbury 1975; Jelitte, H. - Soberoi, M. (a c. di), *Deutsch-russische Sprach-, Literatur- und Kulturbeziehungen im 20. Jahrhundert*, Giessen 1996; Leiner, W., *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt 1989; Lund, A.A., *Zum Germanenbild der Römer*, Heidelberg 1990; Meyer, M., *Nachkriegsdeutschland im Spiegel amerikanischer Romane der Besatzungszeit, 1945-1955*, Tübingen 1994; Minder, R., *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich*, Frankfurt/Main 1962; Monchou, A., *L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835*, Toulouse 1953; Pistorius, G., *L'image de l'Allemagne dans le roman français entre les deux guerres, 1918-1939*, Paris, 1964; Reissner, E., *Deutschland und die russische Literatur 1800-1848*, Berlin 1970; Scharpen, A. von, *Im Spiegel des anderen: Italien und die Italiener in der deutschen und Deutschland und die Deutschen in der italienischen Literatur seit 1945*, Berlin 1999; Schmidt-Bergmann, H. (a c. di), *Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion: Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945*, Tübingen 1998; Stierstorfer, K., *Deutschlandbilder im Spiegel anderer Nationen: Literatur, Presse, Film, Funk, Fernsehen*, Reinbeck 2003; Tiesset, J.L., *Le Voyage en Allemagne. Les écrivains français et l'Allemagne*, Paris 1996; Trouillet, B., *Das deutsch-französische Verhältnis im Spiegel von Kultur und Sprache*, Weinheim-Basel 1981; Wellek, R., *Confrontations. Studies in the intellectual and literary relations between Germany, England, and the United States during the nineteenth century*, Princeton, 1965; Wesolowski, J., *Wo ist der Teufel (begraben)? Deutsch-polnische Fragen in der polnischen und in der deutschen Nachkriegsliteratur: sechs Essays*, Kiel 1998; Willis, J., *Images of Germany in the American media*, Westport, 1999; Zacharasiewicz, W., *Das Deutschlandbild in der amerikanischen Literatur*, Darmstadt 1998.

■ VOCI AFFINI: Berlino; Campo di concentramento; Francia; Impero; Italia; Letteratura; Frate, monaco; Razza, razzismo; Streden.

PATRIZIO COLLINI

Gerusalemme. 1. Il nome della città-capitale del regno di Giuda è legato alla radice *pace*, e la *Bibbia* riporta altri due toponimi: Gēbus, che si riallaccia al nome della popolazione canaanita, i Gēbusei, ivi installata prima dell'arrivo degli ebrei, e Sion, designazione del «monte santo» eletto a dimora divina. Nel X secolo a.C. Gerusalemme era un piccolo centro collinare, circondato da pochi villaggi e da un territorio abitato da poche migliaia di abitanti; nel giro di pochi secoli essa divenne la capitale del regno di Giuda (cioè della parte meridionale dei territori abitati dalle tribù di Israele) e la sede della corte e del tempio, grazie alle imprese militari e alla politica accentratrice che la *Bibbia* attribuisce ai re Saul, Davide e Salomone. Conquistata e distrutta dai Babilonesi nel 586 a.C., la città venne ricostruita dopo il ritorno degli ebrei dall'esilio (519 a.C.). Essa fece più tardi da sfondo alla predicazione di Gesù Cristo e fornì il luogo del suo mar-

tirio e della sua crocifissione e cioè il monte degli Ulivi (già a suo tempo percorso dolorosamente da Davide). La diaspora ebraica, iniziata dopo la distruzione operata dall'imperatore romano Tito nel 70 d.C., è durata molti secoli fino alla costituzione nel 1948 dello Stato di Israele, che, in seguito a operazioni militari vittoriose, ha proclamato Gerusalemme sua «capitale eterna e indivisibile», sfidando le diverse aspirazioni di una parte degli abitanti. Nei lunghi secoli della diaspora, infatti, alle due Gerusalemme, quella segnata dalla storia ebraica e quella segnata dalla storia cristiana, si era a lungo sovrapposta una Gerusalemme araba e mussulmana, a partire dalla conquista del 638 e dall'erezione della grande Moschea di Omar, ma anche, dal 1099 al 1187, una Gerusalemme «latina», capitale di un regno crociato. Anche nella tradizione mussulmana la città ha gradualmente assunto un carattere di sacralità (anche per l'assorbimento di elementi ebraici e cristiani dentro il canone mussulmano): quel carattere è stato ulteriormente accentuato in seguito alle Crociate e alle rivalità e conflitti fra le diverse religioni e i loro luoghi sacri.

Ancor oggi la città, considerata il simbolo, in alcuni casi addirittura la personificazione, di tre religioni e tre popoli (ebrei, cristiani, palestinesi), si presenta come un insieme urbanistico complesso e intricato, nella cui stratificazione e nei cui monumenti (spesso sovrapposti l'uno all'altro) i diversi popoli che l'hanno abitata e la abitano, o l'hanno eretta a simbolo del loro immaginario religioso, leggono tre diverse storie e tradizioni.

2. La caratteristica essenziale dell'antica Gerusalemme ebraica è costituita dalla sua vocazione accentratrice, simbolizzata da due istituzioni: quella politica della corte e quella religiosa del Tempio. Nella *Bibbia* i libri I e II di *Samuele*, attribuiti al cosiddetto «storico di corte», raccontano le vicende della monarchia antica, lo scontro fra Saul e David, il tentativo di congiura del figlio di David Assalonne contro il padre. Il tema del primo tempio, eretto da Salomone, percorre molti dei libri profetici ed è al centro del libro di *Geremia*, il quale invano rimprovera al popolo d'Israele di dimenticare il patto stabilito con il Signore, di comportarsi in modo peccaminoso e di abbandonarsi a culti estranei a quelli ufficiali del tempio: egli deve assistere allo scoppio della vendetta divina e alla distruzione del tempio ad opera di Nabucodonosor.

Le vicende della costruzione e della distruzione del primo tempio hanno segnato profondamente la tradizione culturale, poetica e figurativa occidentale. La sua struttura, descritta attentamente nella *Bibbia*, ha fornito il modello, sia architettonico che decorativo, di molte opere successive, dalla cappella carolina di Aquisgrana all'altare di san Pietro in Roma. I lamenti (*Lamentationes*) che si leggono nel libro di *Geremia*, forniranno a loro volta forme e motivi per molte imitazioni poetiche. Ad esempio il motivo di I, 12 «O voi che passate per la via, fermatevi e guardate se c'è un dolore grande come il mio» è utilizzato dai *Pianti* mariali in latino e nelle lingue romanze (tra altri, si possono ricordare il *Ludus Domini Resurrectionis* e il *Ludus de Passione* conservati nell'antologia dei *Carmina burana*, XIII secolo, oppure la provenzale *Passion Didot*, XIV secolo, e l'*Elegia* latina di **Arrigo da Settimello**, 1193). Anche **Dante** lo adopera frequentemente: nella «nova entrata» nella materia luttuosa della *Vita nova* dopo la morte di Beatrice (19, 1294 ca.) e come annuncio ai pellegrini che attraversano la città di Firenze dell'avvenuta morte della donna, vera immagine di Cristo (29), ed ancora nell'epistola latina ai Cardinali (*Ep.* XI, I, 1314), oppure per lamenti di dannati in *Inferno* XXVIII (vv. 130-132) e XXX (vv. 58-61).

Fuori dalla forte tradizione medievale, e legato all'universalità del lamento per un lutto o un dolore, il motivo ritornerà anche in molta poesia moderna (cfr. per esempio G. Ungaretti, «Nessuno, mamma, ha mai sofferto tanto...», *Giorno per giorno*, 1940-1946). Il motivo della città-vedova e della città santa assimilata a una donna sottoposta agli oltraggi del saccheggio dei vincitori (*Lamentationes* I, 1) ricorre nella tradizione illustre delle canzoni sulla decadenza e disfatta di una città e di una nazione, almeno a partire da **Guittone d'Arezzo** (disfatta di Firenze a Montaperti, 1260), o nel lamento sull'Italia di **Purgatorio** VI. Anche W. Blake nel libro *Gerusalemme* (1820) tra le tante stratificazioni simboliche ed esoteriche lascia trasparire la metafora della città che è allo stesso tempo città e donna. Per il salmo *Super flumina Babiloniae* (137), si ricordano una glossa di **Camões** e almeno S. **Quasimodo** (*Alle fronde dei salici*). Un altro motivo ancora, quello dell'antinomia tra città santa (Gerusalemme) e città pagana (Babilonia), molto presente nei testi profetici e ivi sviluppato in sostituzione del motivo più antico dell'antinomia tra Terra Santa (la terra dei padri) ed Egitto (la terra dell'esilio), percorre tutta la tradizione occidentale, dalla Bibbia alla patristica e alla predicazione medievale, che ne hanno ricavato due grandi modelli, quello della città divina e celeste e quello della città infernale: fra i testi principali **Agostino** *La città di Dio* (429) e **Giacomino da Verona** *La Babilonia infernale, La Gerusalemme celeste* (XIII secolo). A questa tradizione si allacceranno, in epoca di corruzione ecclesiastica, alcune opere di polemica anti-curiale: **Petrarca** (sonetti antiavignonensi 136-138 dei *Rerum vulgarium fragmenta*), **Lutero** *La cattività babilonese della Chiesa* (1520). Il Secondo Tempio eretto a partire dal 537 a.C. e abbellito da Erode, fu distrutto da Tito con il furto del candelabro a sette braccia (70 d.C.). Comparati alla polvere di questo tempio distrutto non valgono nulla gli splendori della Spagna mozarabica, canta il più grande poeta postbiblico, **Jehuda ha-Levi** nel suo poema *Sion* (prima del 1145). Il Terzo Tempio, quello che dovrà essere eretto al ritorno dal nuovo esilio (sia reale che metaforico) e che ha una valenza profetica e messianica, vive in due tradizioni distinte. Per quella cristiana, a partire dalla *Lettera ai Galati* e con la riscrittura che l'*Apocalisse* fa dei testi di **Ezechiele**, si tratta del fulcro immateriale della Città escatologica e celeste. Nella tradizione ebraica del nostro secolo l'immagine è utilizzata invece dalla pubblicistica sionista come sinonimo della ricostruzione dello stato d'Israele. Un ritorno in Terrasanta, da parte però di cristiani riformati svedesi che vogliono attendervi la venuta del Signore, è nel romanzo in due parti *Gerusalemme I. Dalecarlia* (1901) II. *Terrasanta* (1902) della scrittrice svedese S. **Lagerlöf**: l'opera ha singolari qualità di preveggenza, là dove racconta le grandi difficoltà di installazione della colonia di lavoro e le discordie settarie. La coincidenza tra Tempio e Città Santa termina con la distruzione di Tito (70 d.C.). Con Costantino (320 d.C.) prende inizio un nuovo tema: quello della complementarità tra Città Santa e Santo Sepolcro, sulla base di alcuni passi evangelici che raccontano la deposizione, la inumazione e la resurrezione di Gesù (*Matteo* 27, 60, *Marco* 16, 3-4, *Giovanni* 19, 41): è il tema del «Gran Sepolcro ... di Cristo» che informa sin dall'ottava di esordio la *Gerusalemme liberata* di T. **Tasso** (I, I, v. 2, 1581) e che ritornerà in tanta tradizione architettonica, figurativa e poetica della storia europea. Lo statuto di cenotafio verrà palliato dal rinvenimento della reliquia della Croce (**Jacopo da Varagine**, *Legenda aurea* 1266 ca., e il ciclo di affreschi di **Piero della Francesca** nella chiesa di San Francesco ad Arezzo 1452-66).

3. I luoghi sacri della Gerusalemme cristiana sono legati alla narrazione delle vicende della Passione: una topografia ideale che, prima ancora del recupero mnemonico negli *Esercizi spirituali* (1548) di Ignazio di **Loyola** o figurativo nei Sacri Monti della Controriforma, era servita nell'Alto Medioevo da modello per l'erezione in serie di chiese (intorno al lago di Thoune, 933; le chiese di Verona «minor Hierusalem» al tempo dell'arcidiacono Pacificus, IX secolo; Padeborn del vescovo Meinwerk, 1036; il complesso di Santo Stefano a Bologna, chiamato già nel 887 «Sancta Hierusalem»). La venerazione di tali luoghi veniva resa così possibile anche al di fuori della Terrasanta (processo che si concluse con la traslazione miracolosa della Santa Casa a Loreto, XV secolo). Le *Stationes* della *Via Crucis* hanno fornito il tema a numerosi oratori musicali e testi drammatici e poetici: per l'agonia sul Getsemani basta citare l'*Olivetum* di A. **Gryphius** (1648). «Tempio» diventa anche titolo di raccolte poetiche: quella in lode di Giovanna d'Aragona, che costituisce un'accademia per i poeti italiani del Cinquecento (*Del Tempio alla divina Signora Donna Giovanna d'Aragona, fabbricato da tutti i più gentili Spiriti, & in tutte le lingue principali del mondo*, Venezia 1554), oppure quella della poesia religiosa del metafisico inglese G. **Herbert** (1633).

4. Gerusalemme è stata meta di viaggi e pellegrinaggi e oggetto di descrizioni, a volte semplicemente cronachistiche e impressionistiche, altre volte con forte impegno letterario, sia durante il medioevo (testimonianze dei crociati, pellegrinaggi), sia in epoca moderna. Fra i visitatori di Gerusalemme in epoca romantica e durante l'Ottocento, si ricordano René de **Chateaubriand** (1805), Benjamin **Disraeli** (1833), Alphonse de **Lamartine** (1832), **Gogol'** (1848), **Lear** (1851), **Flaubert** (1851-52), **Melville** (1856-57) e Mark **Twain** (1869).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Apocalisse*; *Carmina burana* (sec. XIII); *Ezechiele*, *Libro di*; *Geremia*, *Libro di*; *Lettera ai Galati*; *Passion Didot* (sec. XIV); *Salmi*, *Libro dei*; *Samuele*, *Libri di*; *Vangelo di Matteo*; *Vangelo di Marco*; *Vangelo di Giovanni*.

Agostino, A., *La città di Dio* (*De civitate Dei*, 429); Arrigo da Settimello, *Elegia* (1193); Blake, W., *Gerusalemme* (*Jerusalem*, 1820); Camões, L.V. de, *Poesie* (1595-98); Chateaubriand, R., *Diario di Gerusalemme* (*Journal de Jérusalem*, 1806); Dante Alighieri, *Vita nova* (1294); Dante Alighieri, *Epistole* (1314); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1307-1321); Disraeli, B., *Viaggio in Terra Santa* (1833); Flaubert, G., *Note di viaggio* (*Notes de voyage*, 1850); Giacomino da Verona, *La Babilonia infernale, La Gerusalemme celeste* (sec. XIII); Gogol', N., *Viaggio in Terra Santa* (1848); Guittone d'Arezzo, *Abi lasso, or è stagion de doler tanto* (1260); Gryphius, A., *Olivetum* (1648); Herbert, G., *Il Tempio* (*The Temple*, 1633); Jacopo da Varagine, *Legenda aurea* (1266); Jehuda ha-Levi, *Sion* (prima del 1145); Lagerlöf, S., *Gerusalemme* (*Jerusalem*, 1901-02); Lamartine, A. de, *Viaggio in Oriente* (*Voyage en Orient*, 1832); Lear, E., *Vedute di un pittore paesaggista* (*Views of a landscape painter*, 1851); Loyola, I. di, *Esercizi spirituali* (*Ejercicios espirituales*, 1548); Lutero, M., *La cattività babilonese della Chiesa* (*De captivitate Babylonica ecclesiae*, 1520); Melville, H., *Viaggio in Terrasanta* (*Journal of a visit to Europe and the Levant*, 1856-57); Petrarca, F., *Rime* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1335-1374); Piero della Francesca, *Affreschi in San Francesco ad Arezzo* (1452-66); Quasimodo, S., *Alle fronde dei salici* (1944); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Twain, M., *Gli innocenti all'estero* (*Innocents abroad*, 1869); Ungaretti, G., *Giorno per giorno* (1940-1946).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Il cantare del Cid* (*Cantar de mio Cid*, 1140); *Itinerario di Egeria ai santi luoghi* (*Peregrinatio Aetheriae ad loca sancta*, sec. IV).

Petrarca, F., *Itinerario in Terra Santa* (1358) Tasso, T., *Gerusalemme conquistata* (1593).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Busse, H., *The Sanctity of Jerusalem in Islam*, in «Judaism», XVII, 1968, pp. 441-468; Elon, A., *Gerusalemme, città di specchi*, Milano 1990; *Jerusalem - vision, phantasies and transpositions of the Holy City*, numero speciale di «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature» II, 1994; Kollek, T. - Pearlman, M., *Gerusalemme*, Milano 1968; Oesterreicher, J.M. - Sinai, A. (a c. di), *Jerusalem*, New York 1975; Werblowsky, R.J.Z., *The Meaning of Jerusalem to Jews, Christians and Muslims*, Jerusalem 1988.

■ **VOCI AFFINI:** Città; Crociate; Dimora, abitazione, casa; Luogo di culto; Roma; Sacrificio; Sacro, divinità; Sepolcri, cimiteri.

PAOLA ALLEGRETTI

Gesuiti. 1. Il termine latino che definisce l'ordine fondato da **Ignazio di Loyola** nel 1534 è *Societas Jesu*, i cui componenti sono per l'appunto *gesuiti*. Se il termine *Societas* in latino fa semplicemente riferimento a una comunanza di idee o di interessi che stabilisce un vincolo di alleanza o di complicità, il termine italiano «compagnia» è certamente più marcato e rinvia a una forma di rigorosa militanza, a una compagnia militare, di soldati di Cristo; e in realtà la struttura stessa della compagnia, e la catena di comando, che fa capo a un padre Generale, ovviamente rinvia a una struttura di tipo militare. La storia del padre fondatore del resto è quella di una conversione dalla professione militare e cavalleresca, la «professione delle armi», alla professione e alla vocazione religiosa. Nella *Vita di Ignazio di Loyola fondatore della società di Gesù* (1569, 1572, tradotta in castigliano nel 1583), Pedro de **Ribadeneyra** racconta come nella prima guerra tra Francesco I e Carlo V, all'assedio di Pamplona, nel 1521, Ignazio rimanesse ferito a una gamba, e da quella ferita iniziasse il lungo periodo di trasformazione spirituale che lo avrebbe portato a trasformarsi in cavaliere spirituale e a fondare la Compagnia, i cui statuti sarebbero stati pubblicati nel 1540 con il titolo generale di *De regimine militanti Ecclesiae*, con quel termine «militante», che rinvia chiaramente all'idea paolina del perfetto cristiano come *miles Christi* (*Lettere di Paolo*, fine sec. I o inizio sec. II, *Efesini* 6, 10-18; *Corinzi* II, 10, 4; *Timoteo* II, 2, 3).

2. Nella stessa *Vita* del **Ribadeneyra**, come nell'*Autobiografia* (1553-55), dettata allo stesso **Ignazio di Loyola**, si trova un andamento tipico da libro cavalleresco con il cavaliere che abbandona la festa furente della guerra, l'onore delle armi, si fa prima eremita, e cerca una diversa via di affinamento verso la vita perfetta (v. CAVALLIERE; GENTILUOMO). Testimonia di questa disposizione di spirito e di questa ascendenza cavalleresca anche il trattato di Antonio **Possevini** (o **Possevino**), *Il soldato cristiano* (1569), che rivela, proprio a partire dal titolo paolino, la propria ascendenza nel *Manuale del soldato cristiano* (1502) di **Erasmus da Rotterdam**. Pedro de Ribadeneyra sottolinea la coincidenza della «chiamata» di Ignazio e della sua ferita con gli inizi dei movimenti riformisti (Martin **Lutero** espone le sue tesi sulle porte della cattedrale di Wittemberg nel 1517, nel 1521 la dieta di Worms mette Lutero al bando dell'Impero), e invero la concezione di chiesa militante molto si spiega con la battaglia contro la nuova eresia. In ogni caso, il passaggio dalla professione delle armi alla via mistica e religiosa viene raccontata sia nell'autobiografia di Ignazio che nella *Vita* di Ribadeneyra proprio nelle modalità di una vera e propria investitura cavalleresca, e viene rammentato come tra le letture di Ignazio vi fossero libri di cavalleria, e in particolare l'*Amadigi di Gaula* (1508) di Garcia **Rodríguez de Montalvo** (si veda su questo Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo*, 2002). Così, non a caso, Ribadeneyra chiama spesso Ignazio *miles*, «cavaliere», o «soldato» in lotta con se stesso e con il demonio.

Lo spirito militante informa così anche gli *Esercizi spirituali* (1522-23, pubbl. in latino nel 1548) in cui Ignazio dà forma all'*itinerarium* spirituale alla formazione del gesuita attraverso l'abnegazione, la rinuncia a sé, l'affermazione del «*serviam*» come spirito cieco e assoluto di obbedienza e di servizio come *conditio sine qua non* della maturazione di ogni virtù cristiana in quello che deve essere un vero cavaliere dello spirito. Gli *Exercitia* definiscono un nuovo e antico stile di rappresentazione dell'interiorità, del colloquio con sé, e dei moti dello spirito in preparazione, o se si vuole addestramento (*exercitia* rinvia proprio a questo) alla guerra contro Satana per l'avvento del regno di Dio nel mondo. La tradizione a cui gli *Exercitia* appartengono è quella della *Imitazione di Cristo*, del *Libro della vita perfetta*, del *Manuale* di Erasmo, a cui, in imitazione della riflessione di Loyola, appartiene anche *Esercizi della vita spirituale* di García de **Cisneros**, la cui edizione definitiva appare nel 1559. Per Ignazio il primo e fondamentale punto ignaziano è l'addestramento all'indifferenza: «*Es menester hazernos indiferentes a todas las cosas criadas*» in modo da non desiderare salute piuttosto che malattia, o ricchezza piuttosto che povertà, o onore piuttosto che disonore (*Exercitia*: «Prima settimana, principio e fondamento»). Ma è chiaro che il gesuita deve ben conoscere il mondo e sapersi muovere nel mondo, nell'indifferenza al mondo – poiché bisogna essere «astuti come serpi, e innocenti come colombe» (*Matteo*, 80-90; 10:16). La conquista e il mantenimento del potere politico, all'interno della Chiesa, così come nei vari stati, è per i gesuiti certo non lo scopo, ma sicuramente la condizione del loro apostolato, della loro instancabile azione diretta a promuovere l'avvento del regno di Dio. Ciò si può ottenere attraverso l'azione diretta sui vari stati, e anche attraverso l'apostolato eroico che può giungere all'impassibile martirio, e si sospetta non si ritraesse nemmeno di fronte alla possibilità del regicidio (ai gesuiti ne vengono addebitati almeno cinque, oltre a una lunga serie di falliti attentati). Ma l'influsso più sottile passa attraverso varie forme di indottrinamento e propaganda, soprattutto attraverso la scuola. Già prima del 1563, la fine del Concilio tridentino, nei paesi cattolici l'educazione della gioventù aristocratica, il che sta a dire la classe dominante, è di fatto in mano ai gesuiti i cui collegi si trovano ovunque, ma soprattutto in Francia, nell'Impero, in Germania, ma anche nel Granducato di Savoia dove più impellente era la necessità di respingere l'aggressione della Riforma protestante. Si trattava di scuole governate con la più grande attenzione come dimostra la lunga elaborazione della *Ratio studiorum* che una commissione mise a punto tra il 1581 e il 1599. La *Ratio* è al fondo di molte delle riforme dell'istruzione in Europa a partire dal Settecento. Quando la compagnia di Gesù fu sciolta nel 1773 ci si rese conto che gran parte del sistema educativo era basato proprio sui collegi dei gesuiti. Oltre alla scuola, e nella scuola, anche la letteratura, la poesia, il teatro divengono importanti strumenti di propaganda e di persuasione. Non possiamo rendere conto qui della produzione lirica dei gesuiti che, come mostra Mario Praz nei suoi *Studi sul concettismo* (1964), è parte davvero non indifferente della cultura europea cinque-secentesca, né possiamo soffermarci sulla produzione di drammi da recitare nei collegi un po' in tutta l'Europa cattolica. L'autore, anche regista della messa in scena, era l'insegnante dell'ultima classe; i drammi erano di solito in latino, gli attori erano naturalmente gli allievi e alle recite in Germania era ammesso anche il pubblico protestante. Ladislao Mittner, trattando del teatro della controriforma nella sua *Storia della letteratura tedesca* (vol. I, tomo II), ci ricorda come

Johann Wolfgang **Goethe** nel primo capitolo del *Viaggio in Italia* (1828) descriva una godibile recita in un collegio gesuita a Ratisbona. Ricorderemo solo i nomi dei padri Jakob **Gretser** (*Udo*, 1598), Jakob **Balde** (*Jephtias*, 1637), Jakob **Bidermann** (*Cenodoxus*, 1602; *Joannes Calybita*, 1618).

3. Il decimo capitolo del *Vangelo di Matteo*, quello del discorso missionario di Cristo ai discepoli, è del resto importante per la militanza gesuita, sia nei regni europei protestanti, che nell'avventuroso apostolato e nella testimonianza del regno di Dio fino all'estremo sacrificio ai quattro angoli della terra. I gesuiti aprono missioni nei luoghi più remoti; basti ricordare quella celeberrima di Padre Francesco Saverio in estremo oriente (si veda la *Istoria della compagnia di Gesù*, 1650-73). In *Missione al Gran Mogol* (1653); Daniello **Bartoli** racconta di Padre Rodolfo Acquaviva e di altri quattro suoi compagni trucidati e martiri della fede in India nel 1583. Ma l'immagine doppia del Vangelo secondo Matteo, l'astuzia del serpente, l'innocenza della colomba, si riverbera evidentemente nell'immagine proiettata dall'ordine e dai suoi componenti fino a tutto l'Ottocento, tanto che anche in italiano il termine «gesuitico» può indicare un comportamento, una mentalità e un modo di parlare «politico» doppio, e una qualche forma di ipocrisia, in cui la semplicità della colomba pare null'altro che la copertura dell'astuzia del serpente. Questa immagine di doppiezza, di astuzia, di intrigo, questa leggenda nera si instaura sia nei paesi protestanti che in quelli cattolici. Nell'ottica protestante i gesuiti non sono certo gli angeli, o gli arcangeli difensori del regno di Dio, ma diavoli papisti pronti a tutto, a ogni corruzione e anche all'omicidio, o al regicidio. In Germania, così, Johann **Fischart** scrive *Der vierhörnige jesuiter Hütlein* (1580) contro i gesuiti che Fischart chiama *Jesuwider* (contro Gesù), e racconta la storia del loro cappello a quattro punte che raccoglie in sé, il corno del diavolo, il cappuccio del monaco (l'ipocrisia, l'inganno, la pigrizia), la mitra a due punte del vescovo che rinvia a simonia, lussuria, tradimenti, ambizioni, e la tiara pontificia a tre punte che indica sete di sangue, volontà assassina, veneficio, magia nera, e ogni altra satanica qualifica. Il cappello a quattro punte dei gesuiti dunque raccoglie in sé ogni peggior male del papismo. In Inghilterra c'è una vera e propria leggenda nera rinascimentale dei gesuiti, a torto o a ragione, tenuti responsabili di congiure e tradimenti orditi ai danni prima di Elisabetta e poi di Giacomo I. Così i gesuiti entrano nella congiura ordita contro Elisabetta per portare al trono d'Inghilterra Maria Stuarda esiliata dalla Scozia e praticamente prigioniera di Elisabetta. La vicenda si risolse con il processo contro Maria e la sua decapitazione nel 1587. Nel 1605 viene scoperta la cosiddetta «congiura delle polveri» contro Giacomo I; la repressione è durissima, il cattolico Guy Fawkes nel 1605, e il gesuita Henry Garnet, il 28 marzo del 1606, vengono «impiccati, sventrati, e squartati» e le loro teste infisse su picche per ammonimento. Anche in Francia del resto, nel 1594, per le loro intromissioni politiche, accusati di complotti e congiure, e di soffiare sul fuoco della contesa tra cattolici e ugonotti, i gesuiti vengono espulsi per decreto del parlamento di Parigi. La morale gesuita, oltre che la teologia gesuita, è al centro della polemica di Blaise **Pascal** ne *Le provinciali* (1656-57). Seguace di **Giansenio** (Cornelis Jansen), dopo la lettura di *Augustinus* (1643), Pascal individua come nucleo di fondo del doppio pensiero gesuitico la sostituzione del criterio etico con quello giuridico; e una forma di relativismo che è in realtà un cedimento della coscienza cristiana che non rispetta più con rigore

la legge divina. Nei gesuiti Pascal vede soprattutto la prudenza umana e interamente politica e mondana spacciata per prudenza divina e cristiana, e insomma il rovesciamento del rapporto tra l'astuzia della serpe e l'innocenza della colomba, poiché nei gesuiti l'astuzia della serpe non è più rivolta all'affermazione del regno di Dio, ma al contrario all'affermazione di un potere tutto umano e politico; di qui all'accusa di machiavellismo il passo è assai breve. Del resto, *Le provinciali* si inseriscono nel contesto del lungo e durissimo scontro tra i gesuiti e i giansenisti e che si risolse con la distruzione del monastero di Port-Royal il 23 ottobre del 1709. Si veda al proposito il dramma di un atto, *Port-Royal* (1954) di Henry de **Montherlant**, o sullo stesso soggetto il grande saggio *Port-Royal* (1840-59) di Charles-August de **Sainte-Beuve**. Cinquant'anni dopo la distruzione del monastero giansenista, nel 1750, la lunga ostilità nei confronti della Compagnia diede un primo frutto con l'espulsione dei gesuiti dal regno del Portogallo sotto la solita accusa di complotto contro lo Stato; dopo 14 anni, nel 1764, i gesuiti verranno estromessi dalla Francia; nel 1767 essi saranno espulsi anche dalla Spagna, dal Ducato di Parma e Piacenza e dalla colonia del Paraguay; nel 1773 il papa Clemente XIV scioglie la Compagnia di Gesù, che però viene restaurata nel 1814 e, non a caso, a ridosso del Congresso di Vienna che sanciva il trionfo della Santa Alleanza e la sconfitta della Francia, considerata anche nell'epoca napoleonica, dalle altre potenze, come giacobina, rivoluzionaria e atea.

4. Il Seicento segna alcune importanti vittorie dei gesuiti, come si è visto, e non solo nel campo politico-religioso, ma anche in quello etico e in quello estetico. Basti ricordare per esempio le polemiche sul *Tartufo* di **Molière**, rappresentato nel 1664, e le cui recite furono sospese per l'intervento della Compagnie du Saint Sacrement de l'Autel e dell'Arcivescovo di Parigi. La commedia aveva come soggetto l'ipocrisia e la falsa devozione, il che non poteva certo non ricordare anche il conflitto e le accuse gianseniste contro la mancanza di rigore e l'ipocrisia di fatto della morale gesuita. Se nel Seicento la questione pare porsi sul piano etico e della doppia morale, nel Settecento le cose cambiano. Ne è testimonianza l'aggressione radicale di **Voltaire** nel *Dizionario filosofico* (1764). Alla voce «Entusiasmo», Voltaire infatti, traccia una sorta di ritratto parallelo di don Chisciotte e di Ignazio, un'analogia che avrà poi una sua storia fino alla *Vita di Don Chisciotte e Sancio* (1905) di Miguel de **Unamuno**. Ma se in Unamuno il donchisciottismo di Ignazio è una categoria della santità, per Voltaire, invece, constatata la comune passione di Ignazio e don Chisciotte per i libri di cavalleria e per l'*Amadigi*, quella di Ignazio è una forma di follia pernicioso, una visione deformata della realtà; l'entusiasmo che spinge padre Saverio verso le Indie e il Giappone dove i gesuiti formano sì una comunità cristiana, ma con il risultato di provocare una sorta di guerra civile con centomila morti.

La figura del gesuita falso e infido, seduttore e corruttore è figura non infrequente nel romanzo del Settecento. Ne *L'ingenuo* (1767) di Voltaire si racconta di un Urone in Francia il quale, contrariamente agli europei, dice quel che pensa e soprattutto fa quel che dice, sicché chiaramente non può che finire alla Bastiglia, e la signora di Saint-Yves da lui amata e con cui si è fidanzato viene rinchiusa in convento, ne fugge, e viene poi sottoposta a ogni sorta di abuso da parte dei gesuiti che rappresentano all'estremo la doppiezza della civiltà europea. In *Candido* (1759) Voltaire porta il suo personaggio, in fuga dopo aver ucciso un ebreo e un inquisitore che si appro-

fittano di Cunegonda da lui amata, in visita alle missioni dei gesuiti in Paraguay. Candido vi trova il fratello gesuita di Cunegonda a cui chiede la mano dell'amata ricevendo per tutta risposta un colpo in faccia, sicché Candido lo uccide, ne prende la veste e si nasconde tra gli Orecchioni, dei selvaggi che lo scambiano per un gesuita vero e dunque decidono di mangiarselo, e dai quali il protagonista scampa a fatica. Insomma l'ironia è chiara e lampante, anche se sulle «reducciones» del Paraguay il parere dei filosofi e degli storici del Settecento è in genere concorde sull'idea che i padri gesuiti ne facessero una vera utopia e una sorta di paradiso in terra (v. ARCADIA; UTOPIA). In *Justine o i guai della virtù* (1791) di Alphonse Donatien François, marchese de **Sade**, tra le tante disgrazie della sventurata Justine, ci sono anche quattro gesuiti che ne fanno strumento di piacere nelle loro orrende perversioni. Di contro, naturalmente, c'è l'immagine di santo entusiasmo, di totale abnegazione, di indifferenza a tutto ciò che non sia l'affermazione del buon fine; c'è l'eroica e aristocratica indifferenza a sé in primo luogo: e sono questi i motivi del fascino esercitato dalla spiritualità gesuita. Tutto ciò emerge soprattutto attraverso la storiografia dei padri gesuiti: la storia della compagnia del già citato **Bartoli**, a cui si devono aggiungere per esempio la *Brasilica Societatis Historia* (1584-86) di padre José de **Anchieta** molto apprezzata dall'inglese Padre Robert **Southwell**, anche autore di intense liriche come *Lamento di san Pietro*, 1595 (un'imitazione della *Lacrime di san Pietro* del **Tansillo**) e *Maeoniae* (1595). Padre Southwell fu impiccato, sventrato e squartato a Londra nel 1595 secondo la legge elisabettiana che prevedeva quella pena per chiunque fosse stato ordinato sacerdote cattolico; vale la pena ricordare, infine, la *Vera et sincera historia schismatis Anglicani* (1585) dell'altro padre gesuita, Nicholas **Sanders**. Un esempio di storiografia e propaganda antigesuita sono le *Memorie segrete sul regno di Luigi XIV e la reggenza e il regno di Luigi XV* (1791, postumo) di Charles Pinot **Duclos** in cui l'influsso pernicioso dei gesuiti viene visto soprattutto in relazione alla distruzione del monastero di Port-Royal. Nel Settecento, durante le guerre di religione, c'è una inesausta produzione polemica antigesuitica, spesso protetta dall'anonimato; c'è anche una celebre falsificazione degli statuti della *Societas Jesu*, gli anonimi *Monita privata societatis Jesu*, pubblicati per la prima volta a Cracovia nel 1612 in cui ogni più cupa prospettiva, ogni forma di paranoia a proposito dei gesuiti viene data per vera, certificata e documentata nella falsificazione. Oltre ai protestanti, del resto, come si è detto, c'è anche una prospettiva denigratoria e sospettosa di parte cattolica, e un conflitto contro la Compagnia sordamente condotto da personaggi come Paolo **Sarpi** che ne parla in molte delle *Lettere ai protestanti* (1635).

5. Se nel Settecento, come si è visto, la polemica è di marca illuminista, nell'Ottocento si fa liberale. Un esempio francese è l'anonima *Breve storia dei gesuiti e dei padri missionari della fede* (1820), scritta in seguito alla restaurazione della compagnia con la bolla papale del 1814. L'opera, non firmata, contempla tutta l'attività di intrigo e complotti, e di interferenza nella politica dei vari stati. Ma essa è anche una sorta di martirologio visto dalla parte opposta, in cui appaiono i padri Campion, Parsons, Ballard, condannati alla pena capitale e Londra nel 1586, e il loro cuore di traditori mostrato agli astanti. I gesuiti sollevano disordini in Polonia, in Portogallo, e persino in Italia, a Venezia, dove sono colpiti da bando nel 1606; sui gesuiti pesa il sospetto di essere implicati nell'assassinio di Enrico IV; insomma si ritrova nella

Breve storia la ripresa della leggenda nera secondo cui il gesuita è praticamente l'origine di ogni male e di ogni complotto. I gesuiti sono qui gli interpreti non tanto di un apostolato spirituale ma di una sorda lotta politica che ha come posta il dominio temporale che i gesuiti esercitano grazie alla loro capillare organizzazione, e alla ricchezza che sanno accumulare, diventando una sorta di stato trasversale, dentro ogni stato, in realtà una *ecclesia* già globalizzata, che esercita il suo potere dall'ombra e nell'ombra e scambia il dominio temporale della Chiesa per l'avvento del regno di Dio in terra. Nell'ottica della nuova opposizione di marca liberale, non a caso in Italia la polemica antigesuita è legata alle vicende risorgimentali. Ne *Il gesuita moderno* (1846-47) Vincenzo **Gioberti** argomenta la lontananza ideologica tra la sua prospettiva cattolica e liberale e il cattolicesimo invece più conservatore, identificato in particolare con i gesuiti i quali in politica pensano soltanto ad accrescere il potere della compagnia stessa e in religione enfaticizzano troppo la mistica a scapito della ragione, e sono dunque contro ogni progresso civile al quale si oppongono con ogni meschino artificio e ogni dialettica e «gesuitica» tortuosità.

In ambito tedesco sono da ricordare le *Nuove poesie politiche e sociali* (1849-51) di Ferdinand **Freiligrath**, in cui l'ideologia quarantottarda dell'autore si manifesta nelle invettive contro ogni autorità, re, principi, e anche, o in particolare, i gesuiti. Qualche anno prima, nel 1831, in occasione di un altro anno difficile nella storia europea, escono, anonime, in realtà opera di Anton Alexander von **Auersperg**, *Le passeggiate di un poeta viennese* (1831) in cui si trovano una serie di invettive contro i nemici della libertà, il Cancelliere e la Santa Alleanza, e la Restaurazione del 1815, e anche contro i gesuiti, evidentemente considerati come attori fondamentali del generale complotto contro la libertà in Europa. L'antigesuitismo continua a manifestarsi anche nei romanzi. Ne *L'ebreo errante* (1844-45) di Eugène **Sue**, il malvagio macchinatore è il gesuita Rodin che non si fa scrupolo di provocare lo sterminio dell'intera famiglia Rennepont per impadronirsi di un'eredità. Un altro memorabile personaggio di gesuita è Aramis, il moschettiere «dandy» e «libertino» dei *Tre moschettieri* (1844) che, nel *Visconte di Bragelonne* (1848-50) di Alexandre **Dumas** padre, si è convertito, è diventato gesuita, e anzi Generale della Compagnia in Francia, e sa ora usare la doppia morale gesuitica con la stessa abilità con cui manovra la spada, ed è implicato, contro D'Artagnan e Porthos, in un complotto per sostituire il Re con il di lui fratello gemello rinchiuso alla Bastiglia. Aramis perderà la partita. Nelle vicende del Risorgimento, la satira anticlericale acquista particolare vigore: si pensi alle vignette satiriche sui giornali satirici del tempo, come quelli sulla «Rana» del 18 ottobre 1872 e del 18 novembre 1872, in cui i gesuiti con il loro cappello a quattro punte, da consiglieri fraudolenti, non si rassegnano alla perdita del regno temporale. Così nell'illustrazione del 18 novembre, sempre sulla «Rana», essi vanno a suonare i campanelli di tutti i poteri europei, per trovare però solo porte sbarrate. Sul «Don Pirlone» del 2 gennaio 1872, il papa si erge come Cristo che punta l'indice accusatore contro i gesuiti dicendo loro, in latino: «la mia casa è la casa della preghiera, voi ne avete fatto l'antro dei ladroni» (con riferimento a *Matteo*, 21); terribile la vignetta su «L'uomo di Pietra» del 25 febbraio 1893, in cui un gesuita porta tra le braccia un sacco pieno di soldi. In didascalia si legge: «lasciano morire di fame i poveri, per portare l'obolo al papa che nuota nei milioni». Il 23 febbraio 1901, in riferimento alla manifestazione di Milano in cui il Generale Bava Beccaris ordinò di sparare cannonate sulla folla, apparve su «L'uo-

mo di pietra» una vignetta intitolata *Forca e altare*, in cui grottesche maschere di gesuiti, con i cappelli a quattro punte, indicano un cartello di protesta evidentemente in favore della reintroduzione della forca come strumento di repressione e mantenimento dell'ordine.

6. Nel Novecento la polemica contro i gesuiti si attenua, e compaiono figure più neutre. Lo Stephen Dedalus di *Dedalus: il ritratto dell'artista da giovane* (1917) di James Joyce, frequenta una «public school» in un collegio gesuita (v. COLLEGIO); le figure dei padri sono più o meno benevolmente caricaturali, come spesso capita con i ritratti dei professori e dei maestri, ma quello che più importa è l'impostazione generale del romanzo. L'educazione cattolica impartita dai gesuiti è proprio ciò di cui Stephen deve approfittare e che deve però anche superare nel suo percorso di formazione d'artista (v. EDUCAZIONE) che giunge alla formulazione definitiva della sua poetica che implica il rifiuto di Famiglia, Patria, Chiesa, e l'adozione delle tre regole auree: silenzio, esilio, astuzia. Ne *La montagna incantata* (1924) di Thomas Mann, il gesuita Leo Naphta, nella discussione con Settembrini dà voce a una visione pessimistica del mondo futuro in cui l'individuo sarà schiacciato da una sorta di comunismo teocratico che si reggerà sul terrore. Si tratta di una visione del mondo non lontana da quella che lo stesso Mann aveva argomentato alcuni anni prima in *Considerazioni di un impolitico* (1918).

Finita nel dimenticatoio la leggenda nera gesuita, non è raro trovare nella storiografia più recente un apprezzamento dell'opera dei gesuiti, e anche tra gli storici della cultura l'importanza della spiritualità ignaziana è tenuta in grande considerazione come uno dei momenti fondanti, attraverso gli *Exercitia*, della percezione di sé, e della costruzione di sé nella modernità.

La figura del gesuita in letteratura perde le marche negative; se ne *L'isola del giorno prima* (1994) di Umberto Eco, padre Caspar molto ricorda Athanasius Kircher, gesuita del Seicento, lettore mai esausto, mente enciclopedica, che frequenta ogni campo del sapere e sa anche di magia e di alchimia, in ambito postcoloniale sono interessanti soprattutto le figure dei missionari, e il giudizio sulle missioni gesuite in Oriente o nelle Americhe. Bisogna dire che in questo c'è una continuità tra i giudizi di Ludovico Antonio Muratori, o di Charles Luis Montequieu sulle *reducciones* del Paraguay, e i giorni nostri. Tra Ottocento e primo Novecento del resto ci sono almeno due importanti riflessioni storiografiche, la prima di Francis Parkman sulle missioni gesuite in Nord America (*I gesuiti nell'America del Nord*, 1867), la seconda di Cunninghamham Graham che in *Un'Arcadia scomparsa* (1901), racconta di come nel 1767 venisse posta fine all'esperimento arcadico e invero utopico delle *reducciones* gesuite in Paraguay. Anche la letteratura ha trovato nelle missioni gesuitiche il soggetto di un'epica mistica, come per esempio in un poema del canadese E.J. Pratt, *Brébeuf e i suoi confratelli* (1940), in cui si racconta la storia d'eroismo strenuo, e di mistica passione, della missione tra gli irochesi di padre Brébeuf nel XVII secolo. Di nobile schiatta, vera incarnazione dell'ignaziano cavaliere dello spirito, Brébeuf, con i suoi fratelli, va incontro al martirio, indifferente al dolore e alla morte nella sicurezza della fede. Nel romanzo di Brian Morris, *Manto nero* (1988), si racconta ancora la storia della missione gesuitica del 1630 presso gli irochesi, attraverso l'itinerario nel paese selvaggio di padre Laforge, attraverso privazioni, prove crudeli, fisiche e spirituali, orrori che lo portano all'angoscioso interrogativo sulla propria fede. Dal romanzo di Morris è stato tratto l'omonimo film di-

retto da Bruce Beresford nel 1991. Dal saggio storico di Cunninghamham Graham è stato tratto nel 1986 il film di Roland Joffé, *The Mission*. I gesuiti sono visti in ognuno di questi casi, e in queste prospettive postmoderne e postcoloniali, come figure eroiche, testimoni della loro fede, cavalieri spirituali, veri soldati di Cristo. Soprattutto in *The Mission* la duplice o triplice figura del gesuita, il *miles Christi*, il politico, il guerriero con la spada in mano, vengono tratteggiate per diversi personaggi; in uno arde soprattutto una fede indifferente persino alla storia che vede la missione gesuita destinata a svanire; in un secondo, un soldato, mercante di schiavi, uccisore di suo fratello, entrato nell'ordine, la minaccia di cancellare la missione e di uccidere o ridurre in schiavitù tutti coloro che vi abitano risveglia invece lo spirito guerriero e la volontà di battersi spada alla mano. Significativamente i due padri, alla fine moriranno, ognuno battendosi con le sue armi, mano nella mano. Il terzo personaggio è invece il cardinale, un gesuita, mandato a chiudere la missione, e questo nella prospettiva politica di difendere l'ordine dei gesuiti sul punto di essere espulso dal Portogallo, e di essere poi abolito. La sofferenza del cardinale è forse fra le tre la maggiore, poiché in essa sta anche il senso del tradimento di un ideale e del disonore per non essere a combattere anche lui con i suoi fratelli ma essere invece là in osservanza del principio dell'indifferenza a sé per l'affermazione del buon fine. Ma in ognuno di questi tre diversamente arde la stessa fede, la stessa speranza, la stessa carità.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: Anonimo di Francoforte, *Il libro della vita perfetta* (*Theologia Deutsch*, fine sec. XIV); *Breve storia dei gesuiti e dei padri missionari della fede* (*Histoire abrégée des Jésuites et des missionnaires pères de la foi*, 1820); *Monita privata societatis Jesu* (1612); *Vangelo di Matteo* (80-90); *Ratio Studiorum* (1581-99).

Anchieta, J. de, *Brasilica Societatis Historia* (1584-86); Auerperg, A.A. von, *Le passeggiate di un poeta viennese* (*Die Spaziergänge einer Wiener Poeten*, 1831); Balde, J., *Jephtias* (1637); Bartoli, D., *Istoria della compagnia di Gesù* (1650-73); Bartoli, D., *Missione al Gran Mogol* (1653); Beresford, B., *Manto nero*, cinema (*Black Robe*, 1991); Bidermann, J., *Cenodoxus* (1602); Bidermann, J., *Joannes Calybita* (1618); Cisneros, G., *Esercizi della vita spirituale* (*Exercitatorio de la vida espiritual*, 1559); Cunninghamham Graham, R., *Un'Arcadia scomparsa* (*A Vanished Arcadia*, 1901); Duclos, C.P., *Memorie segrete sul regno di Luigi XIV, la reggenza e il regno di Luigi XV* (*Mémoires secrets sur le règne de Louis XIV, la Régence et le Règne de Louis XV*, 1791, postumo); Dumas, A., *I tre moschettieri* (*Les trois mousquetaires*, 1844); Dumas, A., *Il visconte di Bragelonne* (*Le vicomte de Bragelonne*, 1848-50); Eco, U., *L'Isola del giorno prima* (1994); Erasmo da Rotterdam, *Manuale del soldato cristiano* (*Enchiridion militis Christiani*, 1502); Fischart, J., *Il cappello a quattro punte del gesuita* (*Der vierhörnige jesuiter Hütlein*, 1580); Freiligrath, F., *Nuove poesie politiche e sociali* (*Neuere Politische und Soziale Gedichte*, 1849-51); Gioberti, V., *Il Gesuita moderno* (1846-47); Goethe, J.W., *Viaggio in Italia* (*Italienische Reise*, 1828); Gretser, J., *Udo* (1598); Ignazio di Loyola, *Autobiografia* (*Autobiografia*, 1553-55); Ignazio di Loyola, *De regimine militanti Ecclesiae* (1540); Ignazio di Loyola, *Libro degli esercizi spirituali* (*Libro de los ejercicios espirituales*, 1548); Jansen, C., *Augustinus* (1643); Joffé, R., *The Mission*, cinema (1986); Joyce, J., *Dedalus* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1917); Mann, T., *Considerazioni di un impolitico* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918); Mann, T., *La montagna incantata* (*Der Zauberberg*, 1924); Molière, *Tartufo* (*Tartuffe*, 1664); Montherlant, H. de, *Port-Royal* (1954); Morris, B., *Manto nero* (*Black Robe*, 1988); Paolo di Tarso, *Lettere* (fine sec. I o inizio sec. II); Parkman, F., *I gesuiti nell'America del Nord* (*The Jesuits in North America*, 1867); Pascal, B., *Le provinciali* (*Les provinciales*, 1656-57); Possevini (o Possevino), A., *Il soldato cristiano* (1569); Pratt, E.J., *Brébeuf e i suoi confratelli* (*Brébeuf and his Brethern*, 1940); Ribadeneyra, P. de, *Vita di*

Ignazio di Loyola fondatore della società di Gesù (Vita Ignatii Loiolae Societatis Jesu fondatoris, 1569, 1572, tradotta in castigliano nel 1583); Rodríguez de Montalvo, G., *Amadigi di Gaula* (*Amadis de Gaula*, 1508); Sade, D.A.F. de, *Justine o i guai della virtù* (*Justine ou les malheurs de la vertu*, 1791); Sainte-Beuve, C.-A. de, *Port-Royal* (1840-59); Sanders, N., *Storia vera e sincera dello scisma anglicano* (*Vera et sincera historia schismatis Anglicani*, 1585); Sarpi, P., *Lettere ai protestanti* (1635); Southwell, R., *Lamento di san Pietro* (*Saint Peter's Complaint*, 1595); Southwell, R., *Maeoniae* (1595); Sue, E., *L'Ebreo errante* (*Le juif errant*, 1844-45); Tansillo, L., *Le lagrime di san Pietro* (1580, postumo); Thomas von Kempis, *Imitazione di Cristo* (*Imitatio Christi*, sec. XV); Unamuno, M. de, *Vita di Don Chisciotte e Sancio* (*Vida de Don Quijote y Sancho*, 1905); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (*Candide ou l'optimisme*, 1759); Voltaire, *Dizionario filosofico* (*Dictionnaire philosophique*, 1764); Voltaire, *L'ingenuo* (*L'Ingenu*, 1767).

■ BIBLIOGRAFIA: Cayuela, A., *El honor caballeresco en los Ejercicios*, «Manresa», 9 (1933), pp. 54-68; *Costituzioni della Compagnia di Gesù*, Milano, Ancora, 1969; Dainville, F. de, *Saint Ignace and Humanism*, «Jesuit Educational Quarterly», 21 (1959), pp. 189-208; Domenichelli, M., *Cavaliere e gentiluomo*, Roma, Bulzoni, 2002 (pp. 92-100); Dudon, P., *Saint Ignace de Loyola*, Paris, Beauchesne, 1934; *Fontes Narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis Jesu Initii*, Romae, apud «Monumenta Historica Soc. Jesu», 1965 (Vi si trovano *Vita Ignatii Loyolae*, Autore Pedro de Ribadeneyra, textus latinus et hispanicus, edidit Candidus de Dalmases., vol IV; e l'autobiografia di Ignazio, vol. I); *Exercitia Spiritualia*. Textuum antiquissimorum editio/lexicon textus ispani/opus inchoavit/Iosephus Calveras/ Absolvit Candidus de Dalmases, Romae, Institutum Historicorum Societatis Jesu, 1969; si veda anche l'edizione curata da padre Roothan, *Editio vulgatae versionis litteralis patris Roothan*, Roma, Typo. Josephi Salviucci, Roma 1837; Frajese, V., *Sarpi scettico. Stato e Chiesa a Venezia tra Cinque e Settecento*, Bologna 1994; Hyma, H., *The Christian Renaissance*, New York/London, 1925; Leturia, P., *Apuntes Ignazianos*, Madrid, Razon y Fe, 1929; Leturia, P., *El gentilhombre Iñigo Lopez de Loyola en su patria y en su siglo*, Barcelona, Càtedra, 1949; Mittner, L., *Storia della letteratura tedesca* (vol. I, tomo II), Torino, Einaudi, 1977; Olphe-Galliard, M., *Erasmus et Ignace*, «Revue d'Ascétique et de Mystique», 35 (1959); O'Malley, J. W., *I primi gesuiti* (1993), Milano 1999; Moietta, A.M. - Chiesa, A., *Cento anni di satira anticlericale nei giornali dal 1860 al 1955*, Milano, SugarCo, 1975; Praz, M., *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, ESL, 1964; Prosperi, A., *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino 1996; Salomone, M. (a c. di), *Ratio Studiorum. L'ordinamento scolastico dei collegi dei Gesuiti*, Milano, Feltrinelli, 1979; Tacchi-Venturi, P. - Scaduto, M., *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, 6 voll., Roma 1950-1964; Venturi, F., *Settecento riformatore*, II, *La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti 1758-1774*, Torino 1976; Wang, A., *Der Miles Christianus in 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition*, Bonn-Frankfurt a. M., Mikrokosmos, 1975; Zahn, T., *Der stoiker Epiktet und sein Verhaeltnis zum Christentum*, Leipzig, Erlangen E. T. Jacob, 1895; Zanta, L., *La renaissance du stoicisme au XI siècle*, Paris, Champion, 1914 (Genève, Slatkine, 1975).

■ VOCI AFFINI: Cavaliere; Collegio; Educazione; Frate, monaco; Inghilterra; Sacerdoti, ministri del culto.

MARIO DOMENICHELLI

Ghiaccio, neve. 1. Nelle lingue occidentali in cui il termine «neve» è presente in modo significativo si registrano esiti assai simili, sia in ambiente anglosassone, scandinavo e slavo (ingl. *snow*, ted. *Schnee*, dan. *sne*, sved. *snö*, russo *sneg*) sia in area neolatina (fr. *neige* e it. *neve* dal lat. *nix*) e greca (*nifa*). Analogamente, per la voce «ghiaccio» le forme ingl. *ice*, ted. *Eis*, dan. e sved. *is*, oland. *ijs*, russo *ljod*, indicano una radice comune in «is»; il fr. *glace* e l'it. *ghiaccio* derivano dal lat. parl. *glācia(m)*, di genere femminile, dal quale verso la fine dell'Ottocento verrà ricavato il maschile it. *ghiacciaio* (corrispondente al fr. e ingl. *glacier* e ted. *Gletscher*). Nel

corso del Medioevo e in tutte le lingue europee la neve acquista progressivamente il significato paradigmatico di candore, purezza, innocenza e pulizia, mentre al ghiaccio sono associate fissità, rigidità, sterilità e insensibilità di cuore.

L'ambivalenza del simbolo dell'acqua, a un tempo *origo mundi* e mezzo della sua distruzione per inondazione e annegamento, si trasmette intatta anche a ghiaccio e neve, entrambi investiti di una discorde significatività. Nella misura in cui questi costituiscono una forma di accumulo e conservazione dell'acqua intesa come principio vitale, assumono grande rilevanza nelle mitologie cosmogoniche dell'antichità, e in particolare, com'è prevedibile, in quelle concepite nelle regioni settentrionali. Secondo l'*Edda* (1220-30) di **Snorri Sturluson**, che raccoglie una leggenda germanica arcaica, la vacca Audhumla libera Buri, progenitore della specie umana, leccando il ghiaccio che lo imprigiona. Le montagne (v. MONTAGNA), sedi naturali di enormi quantità di ghiaccio e neve soprattutto presso le cime, più vicine al cielo e al divino, acquistano così un'aura di sacralità: **Plinio il Vecchio** nella *Storia naturale* (77 d.C.) guarda alle Alpi come allo scrigno di un favoloso tesoro d'acqua posto al centro del continente europeo a beneficio di tutti i suoi popoli (XXVII, 69; XXXI, 45). Contemporaneamente **Seneca** nelle *Questioni naturali* (62-63 d.C.) stigmatizza il comportamento dei suoi ricchi concittadini, che hanno fatto della neve, sacro dono naturale, una merce di lusso, una prelibatezza di costosa conservazione o un farmaco per calmare i bruciori di stomaco dovuti alle intemperanze alimentari (IV b). L'immagine pliniana delle Alpi come immensa riserva d'acqua riemerge molti secoli dopo ne *La montagna* (1867) di **Michelet**, che ravvisa nei ghiacciai del Monte Bianco una spia della condizione fisica, ma anche culturale e spirituale, d'Europa; è questo l'ideale coronamento di una stagione che ha conquistato l'orrido montano all'immaginario del vitalismo alto-romantico, e accanto ai consueti pericoli ne enumera le risorse sfruttabili, come ad esempio proprio l'acqua dei ghiacciai, cui vengono attribuite proprietà taumaturgiche. Su questa linea si colloca anche la fantascientifica *Nube purpurea* (1901) di **Shiel**, il cui protagonista racconta il raggiungimento del Polo Nord come fosse l'ascensione a un monte sacro, in cima al quale si trova una colonna al centro di un lago di ghiaccio perfettamente rotondo: queste acque gelate sono in realtà una sostanza fluida vitale dotata di moltissimi occhi. È proprio grazie a questa straordinaria escursione alla sorgente atemporale della vita e della conoscenza che l'esploratore sopravvive, unico al mondo, alla nube micidiale sprigionata da un vulcano, attiva solo al di sopra di una certa temperatura. Qui il gelo è fattore determinante per la conservazione della vita persino oltre i suoi limiti naturali, come avviene anche nella commedia *La cimice* (1929) di **Majakovskij**, dove il ghiaccio restituisce vivo e vegeto un grottesco operaio del 1929 a una società sovietica del futuro che non tollera più i parassiti se non come attrazioni per lo zoo.

2. A confronto con l'acqua infatti, e soprattutto con quella del mare, da sempre simbolo di continua evoluzione e trasformazione, deserti polari e nevai d'alta montagna, col loro aspetto apparentemente immutabile, rimandano a una dimensione storica, dalla stagionalità geologica, indifferente all'effimera presenza umana, e sono quindi associati alla sfera spirituale, all'eterno e al trascendente: i monti sacri o mitologici, come l'Olimpo o il Parnaso, sono sempre cinti di nevi perenni. In età romantica, l'ascesa reale o immaginaria a vette eternamente imbiancate corrisponde all'avvicinamento alle fonti del-

l'ineffabile, ovvero dell'ispirazione poetica. Nel sentimento del sublime montano, che proprio in questo periodo si va elaborando, la percezione del pericolo e la minaccia di morte procurata dalla vista di crepacci e ghiacciai assumono un ruolo fondamentale nell'emozione e, quindi, nella creazione estetica, secondo il nuovo gusto per la dismisura, l'irregolarità e la terribilità: vita e morte sono concepite come poli indissociabili di un unico divenire, e la rigenerazione si realizza sempre a prezzo o a margine di qualche cadavere. Così si spiega la presenza incongrua dei fiori che spuntano presso il ghiacciaio del Monte Bianco, nell'*Inno prima del sorgere del sole nella valle di Chamoni* di **Coleridge** (1802), come pure la combinazione di elementi antitetici come «il palazzo assolato con caverne di ghiaccio» nel parimenti suo *Kubla Khan* (1816). Del resto **Bordier** e **Bourrit**, primi descrittori dei ghiacciai della Savoia, in epoca illuministica, avevano registrato l'impressione estatica provata alla vista degli specchi di ghiaccio inondati di sole; e analogamente **Shelley** avrebbe descritto l'emozione alla visione della Mer de Glace come «una meraviglia non dissimile dalla pazzia» (*Monte Bianco*, 1816). **Sénancour**, in *Oberman* (1804), intuisce una forza misteriosa e immortale nelle forme superbe del ghiacciaio ai piedi del Dent du Midi, mentre nel *Manfred* (1817) **Byron** associa senza indugi al Monte Bianco uno spirito demoniaco cui sono imputabili frane e slavine. Da orrido e caotico, il luogo gelido diventa dunque occasione di esperienza del sublime, anche perché, passato il periodo delle misurazioni scientifiche, si scoprono le proprietà reologiche dei ghiacciai, il loro movimento e il loro ciclo vitale, e si elabora la teoria delle glaciazioni madri dell'uomo perché responsabili della sua dispersione per tutta la terra. L'eredità romantica alla contemporaneità sarà proprio l'entusiasmo per la natura, che porterà a una moltiplicazione di attività antropiche come turismo ed alpinismo in siti incontaminati, come pure alla nascita di una coscienza ecologica. Tuttavia la rigenerazione di cui si andrà in cerca sarà primariamente d'ordine fisico e psichico: una ricreazione ludica, sgravata da investimenti spirituali.

3. Il gelo rallenta le funzioni vitali, impedisce il normale fluire del tempo: riprendendo un suggerimento di Plutarco, **Rabelais** offre un correlativo oggettivo di questo incantamento nelle parole gelate del *Gargantua e Pantagruel* (IV, 55-56; 1532-64), che altro non sono che grida, lamenti e rumori di antiche battaglie, finalmente udibili solo al limitare del Mare Glaciale, dove l'innalzamento della temperatura ne permette lo scioglimento e la propagazione. È l'irruzione del passato nel presente, il collasso della temporalità tradizionale. Ma se nel capolavoro rabelaisiano gli effetti del gelo restano nell'orizzonte estetico del meraviglioso, del *lusus naturae*, altrove assumono i toni dell'incubo e della maledizione divina, come ad esempio ne *La ballata del vecchio marinato* (I, 51-62) di **Coleridge** (1798), quando la nave sospinta dal vento all'estremità dei mari del Sud si trova intrappolata in un deserto di ghiaccio scricchiolante, presago di morte; e non a caso tutta la storia del triste cadavere vivente del *Frankenstein* (1818) di Mary **Shelley** si staglia su uno sfondo ghiacciato, dal momento del suo macabro concepimento fino all'annullamento finale nel mare del Nord. Anche ne *Gli eredi* (1955) di **Golding** il ghiaccio è connesso a morte, sterilità ed esiti abortivi, laddove il ritorno alle gelide madri (le *ice women*) si presenta come la risalita in un ventre-ghiacciaio, che sta chiaramente per una discesa agli inferi, e cioè all'unità indifferenziata prenatale di materia organica e inorganica. Quinte di ghiaccio

caratterizzano l'apparizione, proprio alle soglie dell'Antartide, della smisurata figura di quello che è verosimilmente un Genio del gelo, su cui si interrompono le allucinanti *Avventure di Gordon Pym* (1838) di **Poe**, testo inaugurale del filone narrativo di esplorazioni polari fantastiche che servirà da canovaccio immaginifico per le successive relazioni di viaggi reali. La spedizione al Polo si configura infatti come esperienza tragica e straniante, dalla quale non si torna più gli stessi, come accade ne *Il capitano Hatteras* (1866), che si apre con un abbecedario polare, e cioè all'insegna del baldanzoso impulso classificatorio dell'esploratore europeo, e si chiude sulla pazzia del protagonista, livido finale decisamente insolito nell'opera di **Verne**. La follia di Hatteras, che tornato in patria si comporta come una bussola, sempre rivolto a Nord nelle sue solitarie passeggiate di perenne convalescente, assume i contorni di una malefica pena del contrappasso per l'arroganza che ha caratterizzato la sua ascesa al polo, ascesa che ha tutti i tratti di un esorcismo laico, dato che il polo è una montagna sulla quale Hatteras pianta la bandiera inglese invece della croce. Lo stesso senso prometeico dell'impresa polare informa le relazioni di viaggi del periodo eroico, dove le spaventose tribolazioni degli esploratori appaiono direttamente connesse e proporzionali all'atteggiamento di sfida aperta verso la Natura ostile, come è vero per la spedizione di Fredrick **Cook** (*Attraverso la prima notte antartica*, 1900). La vittoria costerà meno vittime quando gli uomini impareranno a studiare l'avversario e a saper attendere – e certo anche quando finalmente **Amundsen** si doterà di un aeroplano (*Il mio volo polare fino a 88° di latitudine Nord*, 1925). Di tali mezzi non potranno invece giovare le migliaia di reduci dalla disastrosa ritirata dalla campagna di Russia, che la memorialistica dei sopravvissuti rievoca come un'estenuante marcia forzata su una sconfinata landa di ghiaccio sferzata dal vento. Una tragedia insensata di proporzioni gigantesche, come racconta **Bedeschi** in *Centomila gavette di ghiaccio* (1963), dove a pagare il prezzo delle ambizioni dei potenti sono gli umili, che degradati alla passività dei vegetali alle intemperie cadono letteralmente a pezzi, o affondano un ginocchio dopo l'altro in una neve farinosa che richiama le sabbie mobili, e che ustiona la pelle come il fuoco, secondo quanto scrive Nuto **Revelli** in *Mai tardi* (1967): un tratto affatto incongruo, questa unione degli opposti ghiaccio e fuoco, che rimanda al modello dell'*Inferno* dantesco (III, 87, ma anche i canti della Caina, XXXII-XXXIV) senza cedere ad alcuna tentazione calligrafica.

4. Un aspetto di natura meteorica distingue la neve dal ghiaccio e si dimostra particolarmente fecondo sotto il profilo narrativo, perché se il ghiaccio si forma silente, insidioso e spesso invisibile a terra o sulle acque, la tempesta di neve o la valanga sono invece fenomeni spettacolari, capaci di mutare o cancellare la fisionomia di un paesaggio al pari di un'eruzione vulcanica, come nel racconto *La neve* (1886) di **Giaccosa**, in cui una coltre bianca, scintillante di giorno e spettrale di notte, nasconde temporaneamente lo sfacelo sottostante. La tempesta costringe alla stasi e all'attesa, da quella boccaccesca e conviviale delle *Cene* (postumo, 1743-1815) del **Lascia**, che si apre su una giocosa battaglia di palle di neve, a quella solitaria, struggente e incantata della *Notte d'Inverno* (1957) di **Pasternak**, in cui una candela tremolante, trasparente simbolo delle speranze umane, si consuma nel corso di una nevicata cosmica. Per chi si trova all'aperto la tempesta può essere una sentenza di morte, come nel caso dei *Reietti di Pian del Poker* (1871) di **Harte**, che espulsi dalla loro comunità per colpe vere o

presunte rimangono sepolti nella neve. In ogni caso la bufera è un fattore di disordine, una sorta di frullatore narrativo che reca scompiglio nei disegni degli uomini e produce risultati inaspettati, per cui un tragitto di pochi chilometri si trasforma in una sconvolgente odissea notturna, come ne *La tempesta* (1856) di **Tolstoj**; oppure oltre all'orientamento si perde la memoria, si manca ad appuntamenti fondamentali, non ci si sposa più o si sposano le persone sbagliate, come ne *La tormenta* (1830) di **Puškin**; se non si muore, di certo la vita cambia radicalmente, anche perché spesso le nevicate fanno da cornice a incontri decisivi, come quello di Grinëv e Pugačëv ne *La figlia del capitano* (1836), sempre di Puškin, o quello fra l'eroina e il suo futuro amante in *Anna Karenina* (1873-77) di Tolstoj. Nella misura in cui la tempesta infuria dal cielo e colpisce una terra prostrata è assimilabile a un segno di disapprovazione divina, che castiga la *hybris* di condottieri leggendari e segna la dissoluzione di grandi imperi, come nel caso di Napoleone che invade la Russia sullo sfondo di *Guerra e pace* (1863-69) di Tolstoj, a sua volta esemplato sul modello classico di Annibale che traversa le Alpi alla conquista di Roma.

5. Anche nella poesia lirica e nelle fiabe, in cui il tema ha grande fortuna, ghiaccio e neve mantengono l'ambiguità della simbolica, l'associazione ossimorica agli opposti sole e fuoco, e il potere di sospendere il tempo. Il candore della neve è simbolo dell'innocenza della Bianca-neve nelle *Fiabe* (1812-22) dei fratelli **Grimm**: il corpo della fanciulla, conservato in una bara di cristallo, non imputridisce, secondo un luogo comune della tradizione agiografica. Al biancore latteo della sua pelle si oppone però il rosso sangue delle sue labbra e dei piedi ustionati della cattiva matrigna, costretta a calzare per punizione delle scarpe roventi - finale tanto violento quanto appropriato a una fiaba nel complesso ben lontana dalla rassicurante riduzione disneyana. *La bambina di neve* (1851) di **Hawthorne** è invece la storia del soffocamento della creatività artistica, poiché il pupazzo cui miracolosamente i bambini hanno infuso vita viene fatto sciogliere di fronte a una stufa da un adulto incredulo. L'uomo di neve cui è intitolata una fiaba di **Andersen** (1861) ha invece un'anima metallica, costola di una stufa, per cui prova un'inspiegabile e fatale attrazione; ma ad Andersen si deve anche la *Regina della neve* (1846), straordinario apologo sull'importanza dell'affettività, in cui un bambino dal cuore di ghiaccio viene salvato solo grazie alle calde lacrime versate per lui dalla sua compagna di giochi. Il tema delle lacrime, di notevole rilevanza teologica oltre che letteraria, perché segnano l'inizio di un percorso di purificazione spirituale, viene ripreso anche da Wilhelm Müller per il ciclo di *Lieder* di **Schubert** dal titolo *Il viaggio d'inverno* (1827), in cui il poeta addolorato per la fine di un idillio vorrebbe «perforare con lacrime bollenti la crosta di ghiaccio e di neve» che ricopre il terreno. Nella *Fanciulla di neve* (1872) di **Ostrovskij** la neve è invece essenza vitale che dev'essere protetta dal più forte calore dell'amore, metaforato dai raggi del sole; anche nel *Re Artù* (1691) di **Dryden** per l'opera di Henry **Purcell**, il potere di Cupido è superiore a quello del Gelo.

■ OPERE CITATE: Amundsen, R., *Il mio volo polare fino a 88° di latitudine nord* (Amundsen-Ellsworth Polflyvning 1925. *Gjennem Luften til 88° Nord*, 1925); Andersen, H.C., *La regina della neve* (*Sneedronningen*, 1846); Andersen, H.C., *L'uomo di neve* (*Sneemanden*, 1861); Anneo Seneca, L., *Questioni naturali* (*Naturales questiones*, 62-63 d.C.); Bedeschi, G., *Centomila gavette di ghiaccio* (1963); Bordier, A.C., *Viaggio pittoresco fra i ghiacciai della Savoia* (*Voyage pittoresque aux glaciers de Savoie: fait en 1772, 1773*); Bourrit, M.T., *Descrizione dei ghiacciai della*

Savoia (*Description des glaciers, glaciers et amas de glace du Duché de Savoie*, 1773); Byron, G.G., *Manfred* (1817); Coleridge, S.T., *Inno prima del sorgere del sole nella valle di Chamounix* (*Hymn before Sunrise in the Vale of Chamouny*, 1802); Coleridge, S.T., *Kubla Khan* (1816); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798); Cook, F., *Attraverso la prima notte antartica* (*Through the First Antarctic Night*, 1900); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Giacosa, G., *La neve* (1886); Golding, W., *Gli eredi* (*The Inheritors*, 1955); Grimm, J.L.K. - Grimm, W.K., *Fiabe* (*Kinder und Hausmärchen*, 1812-22); Harte, F.B., *I reietti di Pian del Poker* (*The Exiles of Poker Flat*, 1871); Hawthorne, N., *La bambina di neve* (*The Snow Image: a Childish Miracle*, 1851); Lasca (pseud. di Anton Francesco Grazzini), *Le cene* (postumo, 1743-1815); Majakovskij, V.V., *La cimice* (1929); Michelet, J., *La montagna* (*La montagne*, 1867); Ostrovskij, A.N., *La fanciulla di neve* (1872); Pasternak, B., *Notte d'inverno, in Il Dottor Živago* (1957); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis historia*, 77 d.C.); Poe, E.A., *Le avventure di Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838); Purcell, H., *Quale potenza sei tu che dal profondo*, in *Re Artù*, musica (*What Power Art thou, that from below in King Arthur*, 1691, libretto di John Dryden); Puškin, A.S., *La figlia del capitano* (1836); Puškin, A.S., *La tormenta di neve*, in *I racconti di Belkin* (1830); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Revelli, N., *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia* (1967); Schubert, F.P., *Il viaggio d'inverno*, musica (*Die Winterreise*, 1827, libretto di Wilhelm Müller); Sénan-cour, E.P. de, *Oberman* (*Obermann*, 1804); Shelley, M.W., *Frankenstein, ovvero il moderno Prometeo* (*Frankenstein, or The Modern Prometheus*, 1818); Shelley, P.B., *Monte Bianco* (*Mont Blanc*, 1816); Shiel, M.P., *La nube purpurea* (*The Purple Cloud*, 1901); Snorri Sturluson, *Edda* (1220-30); Tolstoj, L.N., *Anna Karenina* (1873-77); Tolstoj, L.N., *Guerra e pace* (1863-69); Tolstoj, L.N., *La tempesta* (1856); Verne, J., *Il capitano Hatteras* (*Le désert de glace, aventures du capitaine Hatteras*, 1866).

■ ALTRE OPERE: Buzzati, D., *Il deserto dei Tartari* (1940); Čajkovskij, P.I., *La fanciulla di neve*, musica (1873, libretto di Aleksander Ostrovskij); Coleman, E.T., *Scene dei campi di neve* (*Scenes of the Snow-fields*, 1859); Galsworthy, J., *Il piccolo sogno* (*The Little Dream*, 1911); Hemingway, E., *Le nevi del Kilimangiaro* in *Quarantanove racconti* (*The Snows of the Kilimanjaro in The First Forty-nine Stories*, 1938); London, J., *Zanna Bianca* (*White Fang*, 1906); Riconi Stern, M., *Il sergente nella neve. Ricordi della ritirata di Russia* (1953); Rimskij-Korsakov, N.A., *La fanciulla di neve*, musica (1882); Selby, H. Jr., *Canto della neve silenziosa* (*Song of the Silent Snow*, 1986); Simler, J., *Commentario delle Alpi* (*De Alpibus commentarius*, 1574); Stefansson, V., *Artico amico* (*The Friendly Arctic*, 1921); Tyndall, J., *Ghiacciai delle Alpi* (*Glaciers of the Alps*, 1860); Whittier, J.G., *I prigionieri della neve* (*Snow-bound*, 1866).

■ BIBLIOGRAFIA: Assunto, R., *Dialettica del paesaggio romantico in Il Parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo 1984; Charlton, D.G., *New Images of the Natural in France: A Study in European Cultural History, 1750-1800*, Cambridge 1984; Engel, C.E., *La Littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII et XIX siècles*, Chambéry 1930; Engel, C.E., *Byron et Shelley en Suisse et en Savoie*, Chambéry 1930; Giacomoni, P., *Il fascino del selvaggio. L'invenzione estetica delle Alpi in epoca romantica e oltre* in Ferriolo, M.V. - Giacomini, L. - Pesci, E. (a c. di), *Estetica del paesaggio*, Milano 1999; Giacomoni, P., *Il laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Milano 2001; Gobetti, P., *Le esplorazioni polari. Storia delle esplorazioni artiche e antartiche negli ultimi sessantacinque anni*, Milano 1959; Joutard, P., *L'invenzione del Monte Bianco* (1986), Torino 1993; Pesci, E., *La montagna del cosmo. Per un'estetica del paesaggio alpino*, Torino 2000; Pesci, E., *La scoperta dei ghiacciai. Cultura e paesaggio del Monte Bianco nella prima metà del Settecento*, Torino 2001; Smiraglia, C. - Diolaiuti, G., *La primavera della glaciologia. Fatti, uomini e scritti del XIX secolo* e Pesci, E., *Il paesaggio alpestre fra mito e scienza*, in Garimboldi, G. (a c. di), *Dall'orrido al sublime: la visione delle Alpi*,

Milano 2002; Roux, J.P., *Montagnes sacrées, Montagnes mythiques*, Paris 1999.

■ VOCI AFFINI: Acqua; Fuoco; Innocenza; Malvagità; Mantello; Montagna; Morte; Pianto, lacrime; Sole.

LUCIA CLAUDIA FIORELLA

Ghirlanda, v. CORONA, GHIRLANDA, SERTO.

Giardino. 1. In quasi tutte le principali lingue europee (fr. *jardin*, sp. *jardin*, ingl. *garden*, ted. *Garten*; a parte è invece il russo *sad*) i termini utilizzati per *giardino* derivano dallo stesso etimo germanico. Il termine discende infatti dal gotico *garda* («chiusura») attraverso le voci latine medievali *hortus* *gardinus* («giardino cintato») e quindi *gardinum*. In francese e italiano possibili sinonimi sono *verger-verziere* (dal lat. *viridarium*) e *orto* (dal lat. *hortus*, che significa sia «orto» che – generalmente al plurale – «giardino»). Nelle lingue antiche e orientali, i termini utilizzati per «giardino» sono spesso inestricabilmente connessi con l'idea di paradiso. All'origine sta il persiano *pairidaeza* (giardino), dal quale è derivato l'ebraico *pardes*. Nella *Genesi* (II, 8) si dice che Dio ha piantato un giardino in una regione detta Eden. Nella versione greca dei Settanta *pardes* verrà reso appunto con *paràdeisos*. È soprattutto nel *Corano* che *giardino* e *paradiso* sono perfettamente coincidenti: il paradiso (*jannat*, giardino) islamico è un giardino di delizie dove scorrono vino, acqua, latte e miele. Sempre nella *Bibbia*, nella versione della *Vulgata*, troviamo l'origine di un'altra espressione che avrà molta fortuna nelle letterature occidentali: *hortus conclusus* («giardino cintato»). Nel *Cantico dei cantici* si legge infatti: «hortus conclusus soror mea, hortus conclusus, fons signatus» (IV, 12).

2. Per giardino dunque si intende uno spazio naturale delimitato e coltivato dall'uomo per scopi non esclusivamente utilitari, ma come fonte di piacere. Per quanto vicino agli altri temi della natura idealizzata (l'Arcadia e l'Eden), il giardino è in primo luogo una natura ordinata dall'arte umana e quindi, come la città, il segno dell'allontanamento dell'uomo dalla natura selvaggia (la foresta e il deserto) oppure dell'innalzamento sopra di essa (il giardino è posto idealmente, come l'Eden di **Dante**, a metà strada tra la terra e la luna). Mentre la costruzione di una città, però, implica uno slancio razionale verso il futuro, un progetto, il perseguimento dell'utile, il giardino sta semplicemente dalla parte del bello e della *voluptas*, e può implicare uno sguardo nostalgico verso un passato mitico, il paradiso perduto. Il giardino è il momento di un equilibrio precario tra l'artificialità architettonica e la natura disumanizzata, tra il rimpianto di un piacere paradisiaco e il peccaminoso godimento di piaceri troppo terreni (e sarà in questo caso un giardino ingannevole, statico, se non infernale: il *Giardino delle delizie* di **Bosch**, 1505-10). L'arte dei giardini è forse l'arte più propriamente umana, dato che ha origine nel desiderio di staccarsi dalla natura informe, di modificarla, di darle un limite. Il giardino quindi si presta a diventare una comune metafora dell'interiorità umana e, in particolare, è sempre stato sentito come uno spazio propriamente femminile (dalla Madonna alla dama cortese alle eroine dei romanzi ottocenteschi, per non parlare di «giardino» come metafora per l'organo sessuale femminile). Secondo **Jung**, il giardino è un *mandala* («cerchio», in sanscrito), una rappresentazione dell'universo e una tappa del processo d'individuazione. In quanto spazio simbolico fondamentale e riferimento primo dell'attività creativa dell'uomo sul mondo, il giardino ha sempre avuto un legame privilegiato con la letteratura (ma anche con la pittura e la musica). In particolare, la metafora del

testo letterario come giardino è di lunghissima durata. Già **Platone**, nel *Fedro* (ca. 390-367 a.C.), fa parlare Socrate di giardini di lettere e di parole. Un caso particolare è quello dei titoli. Forse tramite un uso orientale e sull'esempio delle *Sylvae* latine, il Medioevo romano è tutto un fiorire di *Viridari*, *Horti conclusi*, *Bocages*, *Fiori*, *Fioretti*, e l'uso si protrae – per tacere della sua grande fortuna nella letteratura devozionale – fino a raccolte poetiche tanto diverse tra loro quanto *Il giardino di versi del fanciullo* (1885) di **Stevenson** e i *Verzieri* (1926) di **Rilke**.

3. La civiltà greca non fu certo una civiltà del giardino, almeno prima dell'età alessandrina e dell'incontro con i giardini persiani. Tuttavia, almeno due giardini della letteratura e del mito greci avranno grande fortuna nelle letterature occidentali. Il primo è il giardino dai pomi d'oro custodito dalle Esperidi e da Ladone, la donna serpente poi uccisa da Eracle (**Esiodo**, *Teogonia*, vv. 333-35). Il secondo è il giardino di Alcinoò descritto nell'*Odissea* (VII, vv. 112-32). Nonostante l'insistito uso del *topos* del *ver aeternuum*, dell'eterna primavera che fa sì che il giardino produca frutti e fiori tutto l'anno, il giardino di Alcinoò non è un giardino sempre in fiore, ma un giardino che produce frutti commestibili tutto l'anno: è un orto. Nella letteratura latina, la più antica descrizione di giardino si può trovare nel *Il fondo rustico* di **Varrone** (sec. III a.C.), ma si tratta ancora di un orto. La prima vera descrizione di giardino di piacere si trova solo all'inizio del II secolo d.C. in una lettera di **Plinio il Giovane** (*Lettere*, V, 6).

4. In età medievale, l'interesse per l'arte dei giardini rinasce verso il IX secolo. Il modello del giardino medievale è, ovviamente, quello dei chiostri. Il giardino è quindi l'immagine del paradiso perduto, un microcosmo che riflette una perdita di integrità. L'*hortus conclusus* è il simbolo del paradiso e, insieme, quello della madre di Dio. Attraverso la sovrapposizione del giardino e della Madonna, il giardino diventa anche lo spazio simbolico della dama cortese. La parte del *Romanzo della rosa* scritta da Guillaume de **Lorris** (tra il 1225 e il 1240) inizia con il sogno di un giardino cintato a pianta quadrata, dove sta la Rosa alla cui conquista muove l'Amante. È significativo che, in un angolo del giardino della Rosa, ci sia anche la fontana di Narciso: il tema del narcisismo, della chiusura contemplativa, è infatti strettamente collegato con la chiusura nei piaceri del giardino. Nella sua continuazione (terminata verso il 1280), Jean de **Meung** descrive anche uno strano giardino cosmico, il giardino dei cieli e dell'eternità (*Roman de la Rose*, XVII). La leggenda di Tristano, nelle sue varie redazioni, comprende un'estesa parte ambientata nella reggia di re Mark. In una delle versioni più cortesi e idealizzanti, il *Tristano* di **Gottfried von Strassburg** (inizio del XIII secolo), Tristano e Isotta si incontrano segretamente nel giardino di re Mark aiutati da Brangania (vv. 14389-14910). È questo uno dei primi esempi di un motivo che avrà particolare fortuna nella letteratura occidentale: il convegno amoroso segreto in giardino (l'esempio più famoso è ovviamente quello di *Romeo e Giulietta*, II.ii). Nella narrativa cortese in versi, tuttavia, i giardini, oltre a rappresentare lo spazio cortese e femminile per eccellenza, possono essere collegati a motivi folklorici. I *Lais* di **Maria di Francia** (ca. 1170) sono generalmente basati sullo schema del mortale attirato (spesso inseguendo una cerva bianca, la «blanche biche») nell'altro mondo, dove giunge al giardino di una fata. Uno dei *lais* più famosi, *Guigemar*, racconta del cavaliere Guigemar che giunge, tramite una barchetta, al giardino cintato (salvo un lato

aperto verso il mare) dove vive un'infelice dama malmaritata (vv. 219-260). I giardini romanzeschi possono anche essere dei giardini negativi, o almeno il momento di una prova inaspettata, del confronto con i mostri che rafforzano o sostituiscono la recinzione. Nell'*Erec e Enide* (scritto attorno al 1170) di **Chrétien de Troyes**, Erec vive una celebre ed enigmatica avventura (vv. 5723-5757). Vicino a una città, c'è un favoloso giardino («vergier») detto Gioia della Corte. Nel giardino si trovano tutte le specie di uccelli e c'è frutta tutto l'anno. Si tratta di un giardino incantato: è chiuso da una barriera invisibile, fatta d'aria, e al suo interno c'è un cavaliere vittima di un incantesimo, che Erec dovrà sconfiggere. Questa tipologia di giardino-prova avrà grande fortuna nei poemi cavallereschi: nell'*Orlando innamorato* di **Boiardo** (1487), per esempio, sono numerosissimi i giardini custoditi da mostri di vario tipo, sul modello del giardino delle Esperidi. Un altro giardino ingannevole molto famoso in epoca medievale è il finto paradiso in cui il Veglio della montagna tiene prigionieri i suoi assassini (se ne parla, per esempio, nel *Milione*).

Nella *Divina Commedia* di **Dante**, a parte la famosa raffigurazione del paradiso terrestre (cui si accede attraversando la barriera di fuoco dei lussuriosi) alla fine del *Purgatorio*, il termine «giardino» viene sempre utilizzato in senso figurato. Solitamente indica il paradiso nel suo insieme, oppure la candida rosa (Pg. XXVI, v. 110; Pd. XXIII, v. 71; XXXI, v. 97; XXXII, v. 39). In Pg. VI, v. 105 indica invece l'Italia («l'giardin de lo 'mperio») trascurata dall'imperatore (analogo uso metaforico si può trovare nella famosa scena dei giardinieri nel *Riccardo II* di **Shakespeare** [III.iv]). All'inizio della terza giornata del *Decameron* di **Boccaccio** viene descritto il giardino del palazzo poco distante dalla villa dove si era inizialmente rifugiata la lieta brigata. È un giardino perfettamente geometrico e a misura d'uomo: si tratta di un «giardino d'amore», una tipologia che nasce nel tardo Medioevo: un giardino appartato dove si suonava, si ballava e si raccontavano storie, proprio come nel *Decameron*. Il giardino del *Decameron*, dunque, è un rifugio, uno spazio dove ricostruire un'armoniosa comunità umana al riparo dalla peste che infuria all'esterno.

5. L'esempio di Boccaccio può servire come punto di passaggio all'idea di giardino umanistico e rinascimentale. Il giardino medievale, il giardino monastico, nel suo essere simbolo della perduta condizione paradisiaca implica un'inferiorità dell'uomo rispetto alla natura, alla creazione – si limita a riassumerla, a rappresentarla. Con l'umanesimo invece lo struggimento per il paradiso perduto diventa ansia di perfezione, di armonia pienamente umana, contemplazione del bello dal punto di vista umano. L'uomo, infatti, non si sente più inferiore alla natura: è superiore a essa, la deve plasmare. Si assiste, in altre parole, alla secolarizzazione del simbolismo del giardino (questo però non implica che la letteratura smetta di rappresentare giardini sovranaturali). A divulgare in Europa la nuova idea di giardino rinascimentale italiano fu – anche grazie alle splendide illustrazioni dell'edizione di Manuzio – l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499, attribuita a Francesco **Colonna**), in cui viene descritto il giardino di Venere sull'isola di Citera, un artificioso giardino circolare articolato, non senza riferimento alla *Commedia* dantesca, in dodici gironi concentrici. Il giardino rinascimentale quindi si basa su un sofferto equilibrio di arte (sempre più essenziale e pervasiva) e natura. Nel famoso episodio del labirintico giardino dell'isola di Armida della *Gerusalemme Liberata* di **Tasso** (1575), la natura è plasmata in modo così artificioso da

sembrare nuovamente natura: «Di natura arte par, che per diletto / l'imitatrice sua scherzando imiti» (XVI, x, vv. 3-4; la stessa idea verrà discussa nel *Racconto d'inverno* di **Shakespeare** [1608-11] a proposito di un giardino di campagna). Il giardino di Armida è un giardino manierista e incantato, in cui il guerriero Rinaldo si perde nell'amore per la maga e nella contemplazione narcisistica di se stesso. L'idea che la stasi femminile (generalmente simboleggiata da un giardino o da un'isola) possa rappresentare una battuta d'arresto nell'avventura maschile è antichissima (si vedano, nell'*Odissea*, gli episodi delle isole di Calipso e di Circe, e nell'*Orlando Furioso*, quello dell'isola di Alcina) e singolarmente persistente nella letteratura avventurosa. L'opposizione tra arte e natura comparirà in seguito in modo particolarmente esplicito nei due giardini della *Regina delle fate* di **Spenser** (1590). Il primo di essi, il Giardino di Adone (III.vi, stanze 29-50), è un giardino perfettamente naturale, dove non c'è nemmeno bisogno dell'intervento di giardinieri. Il Pergolato del Piacere (II.XII, stanze 50-87), invece, è un giardino ingannevole dove le lamine d'oro sono verniciate per sembrare edera.

6. La letteratura barocca non poteva che riprendere il tema del giardino insistendo, da una parte, sul fattore «arte», e dall'altra sulla capricciosità della stessa natura. Il sonetto LXII delle *Scintille poetiche* (1690) di Giacomo **Lubrano** è dedicato alla descrizione dei cedri degli orti reggiani che, nella loro naturalità, sembrano figure cangianti e artificiose, «Protei frondosi». Nell'*Adone* di **Marino** (1623), ben tre libri (6-8) sono dedicati alla minuziosa descrizione del giardino del piacere sull'isola di Venere. Il giardino è in realtà diviso in cinque giardini che rappresentano ciascuno uno dei cinque sensi, non senza ambizioni allegoriche e enciclopediche da parte di Marino. Il motivo del giardino enciclopedico verrà pochi anni dopo trasposto da Thomas **Browne** nella forma di una riflessione enciclopedica sulla storia dei giardini nel *Giardino di Ciro* (1658). Nel Seicento francese, il giardino ha una grande importanza nei *ballets de cour* (in cui compaiono spesso giardini fatati e riprese dell'isola di Circe). Un fenomeno assai particolare è la voga dei *Racconti di fate* (a partire da **Perrault**) sbocciata durante il regno di Luigi XIV. Le fiabe francesi riprendono le consuete tematiche folkloriche (giardini incantati, giardini del re, giardini-trappola dove vivono gli orchi) e le riattualizzano con riferimenti velati agli spettacolari giardini e giochi d'acqua della corte di Versailles. Particolarmente importante per la storia del tema a causa delle sue riprese successive fino al Novecento (bisognerà citare almeno il film di **Cocteau** del 1946) è un frutto tardo di questa moda: *La Bella e la Bestia* (1756) di Marie Le Prince de **Beaumont**. Il giardino della Bestia è dapprima un giardino ingannevole in cui il padre di Bella cade in trappola, ma infine si rivela essere il prestigioso giardino di un Principe incantato. Occorre anche ricordare che il Settecento delle feste e delle pantomime in giardino, oltre che ispirare una vasta produzione pittorica (tra cui si possono almeno ricordare, tra Seicento e Settecento, **Watteau**, e, nel secondo Settecento, **Fragonard**), verrà ripreso da **Verlaine** nelle sue *Feste galanti* (1869).

7. Un forte momento di rottura nella storia del tema è segnato dal rifiuto, nel secondo Settecento, delle geometrie dei giardini italiani e francesi. Il centro del rinnovamento è l'Inghilterra: William **Kent** e poi Capability **Brown** limitano il ruolo dei *parterres* e in generale dell'architettura, avvicinando il giardino al parco: il celebre giardino all'inglese (*landscape garden*) nasce quindi per diretta opposizione al giardino all'italiana (*formal gar-*

den). Tra le più forti prese di posizione in favore del *landscape garden* si possono citare l'undicesima lettera della quarta parte della *Nuova Eloisa* di **Rousseau** (1761) e il *Saggio sul giardino moderno* di **Walpole** (1780) (ma in favore delle forme libere si schierarono anche **Addison** e **Pope**). I sostenitori del *landscape garden* si cercarono dei precursori nel Tasso e nella descrizione dell'Eden (irregolare e delimitato da una cinta di verzura) del *Paradiso perduto* di **Milton** (1667, libri IV e IX). La rottura è in realtà molto forte: il giardino non è più uno spazio delimitato, ma deve fondersi col paesaggio. In altre parole si passa per questa via dalla semioticità del giardino italiano e francese all'emotività del giardino romantico. Di conseguenza, il simbolismo del giardino, dopo essersi secolarizzato, s'individualizza: il giardino è lo spazio della malinconia, simbolo di un impossibile equilibrio tra eternità e caducità umana. Nelle *Affinità elettive* (1809) di **Goethe** – romanzo in cui la progettazione di un parco all'inglese fa da sfondo allo svolgersi della vicenda e all'intreccio delle coppie – vengono vagliate le opposte ragioni degli antichi e dei moderni. Ne dibattono, in particolare, Carlotta e l'ex-insegnante di Ottilia: secondo quest'ultimo, i giardini liberi sono solo il riflesso dei nuovi tempi; non appena sopravverrà una nuova epoca di privazioni, l'uomo si rinserirà di nuovo nelle città murate e tornerà ad apprezzare i vecchi giardini cintati (II.VIII).

8. Nella narrativa otto-novecentesca il tema assume diverse sfaccettature, che tuttavia non stravolgono le coordinate tracciate finora. Da una parte, il tradizionale valore simbolico di luogo di perdizione e di apparizioni continua nella narrativa non realistica, vale a dire avventurosa e fantastica. In un racconto di **Conrad**, *Un briciolo di fortuna* (1912), per esempio, torna il vecchio motivo del giardino femminile che sottrae l'eroe all'azione: un capitano abbandona la vita marinaresca dopo l'incontro, su un'isola, con la misteriosa Alice, confinata in un giardino di rose. Nel *Giro di vite* (1898) di **James** a far da sfondo alle apparizioni è un parco completo di laghi e prati illuminati dalla luna (per quanto riguarda i giardini inquietanti va aggiunto poi almeno il labirinto verde di *Shining*, di **Kubrick**, [1980]). Nel romanzo realistico, il *novel*, il giardino è invece uno spazio collegato alla casa borghese oppure il parco cittadino luogo d'incontri, conversazioni e appuntamenti (come il parco di Pavlosk nell'*Idiota* di **Dostoevskij**, 1868). Con l'industrializzazione e la formazione di grandi agglomerati urbani, il giardino non rappresenta più simbolicamente lo spazio umano opposto alla natura selvaggia insieme alla città, ma si sposta verso la natura, in opposizione alla città. Da questo punto di vista, il giardino urbano o della casa di campagna diventa un utile sostituto del consunto (più in Europa che negli Stati Uniti) tema dell'*Arcadia*. È significativo notare come, mentre nell'Europa ottocentesca si afferma il modello del parco all'inglese, l'Inghilterra vittoriana torna al giardino geometrico all'italiana. In reazione alle brutture della rivoluzione industriale, **Ruskin**, **Morris** e i Preraffaelliti tornano a sognare di giardini medievalescenti. Il poema *Maud* (1855) di **Tennyson** è un ottimo esempio di questa strategia regressiva: i fratelli e il padre di Maud sono ricchi capitalisti, ma lei viene rappresentata in un classico giardino di rose. Nell'utopia di **Morris**, *Notizie da nessun luogo* (1890), viene raffigurata una Londra medievale che è una sorta di città-giardino (l'insegnante delle *Affinità elettive* è stato buon profeta). Gli spazi verdi, evidentemente, sono in pericolo. *Il giardino dei ciliegi* (1903) di **Čechov** termina con la distruzione del giardino di famiglia. Il tema della difficile

sopravvivenza della natura all'interno delle città sarà poi valorizzato specialmente da **Calvino**, nella *Speculazione edilizia* (1957) e in un racconto di **Marcovaldo** (1963), *Il giardino dei gatti ostinati*, dove il giardino è uno spazio di una resistenza utopica. Quasi per contrasto al ridimensionamento dell'ideale del giardino come spazio di realizzazione dell'uomo, nell'Ottocento si afferma anche il tema del giardino che torna alla natura, s'inselvaticisce. Nei *Miserabili* di **Hugo** (1862; III.IV) il giardino tornato alla natura è un simbolo di vitalità e felicità. Nella *Colpa dell'abate Mouret* di **Zola** (1875), invece, il giardino incolto ha un valore sinistro e porta alla morte di uno dei personaggi. Per quanto riguarda l'Italia (anche se le premesse sono molto diverse) non si può dimenticare la famosa pagina dello *Zibaldone* di **Leopardi** in cui un giardino viene descritto – stravolgendo il motivo del giardino-microcosmo – come rappresentazione della sofferenza universale (4174-4177, 19-22 aprile 1826).

9. Il tema ha una rilevanza particolare all'interno della letteratura decadente e simbolista. Da una parte, tramite la ripresa della fantasticherie di mineralizzazione del naturale trascritta da **Baudelaire** nel *Sogno parigino* (*I fiori del male*, [1861], CII), si insiste sull'artificialità dei giardini, possibilmente ricreati in serra come in *Controcorrente* (1884) di **Huysmans** (del resto, la prima raccolta poetica di **Maeterlinck** s'intitolerà proprio *Serre calde*, 1899). I giardini artificiali possono essere sinistri e crudeli, come nel *Giardino dei supplizi* di **Mirbeau** (1898), in cui un immenso giardino si trova all'interno di un bagno penale cinese. Sembra, per certi versi, precorrere questo tipo di immaginario **Hawthorne** nel suo racconto *La figlia di Rappaccini* (1846), in cui uno studente si innamora della figlia di un professore dell'università di Padova che ha creato un giardino di fiori velenosi: ma anche la bella Beatrice, a contatto col giardino fin dalla nascita, è diventata ormai una creatura velenosa. Dall'altra parte, l'immaginazione simbolista attua un massiccio recupero dell'*hortus conclusus* e del giardino geometrico. Si possono citare al proposito: *Pelléas e Melisenda* (1892) di **Maeterlinck**, e la prima raccolta poetica di **Palazzeschi** (*I cavalli bianchi*, 1905). Senza arrivare alle immagini stilizzate e quasi *naïf* di **Palazzeschi**, si può osservare che il giardino simbolista e decadente tende a un'ossessiva staticità. Nel romanzo *Le vergini delle rocce* (1896) di **D'Annunzio**, un superuomo deluso dai tempi e in cerca di moglie si trova invischiato nel giardino di tre sorelle. Nel *Poema paradisiaco* (1893), **D'Annunzio** riprende anche un'altra precisa tipologia dei giardini decadenti (e poi crepuscolari): il giardino abbandonato e nostalgico.

10. Un caso particolare dell'idealizzazione del giardino nella letteratura degli ultimi due secoli è rappresentato dalla letteratura per l'infanzia. A partire dal Romanticismo, il bambino viene sentito come un essere a parte dal mondo degli adulti, più vicino alle forze della natura e in particolare alla natura ordinata e idealizzata: il giardino. Esiste quindi una precisa corrispondenza tra il bambino (che è natura che deve essere indirizzata) e il giardino, corrispondenza esplicitata dall'istituzione dei *Kindergarten* nel 1837. Tra i testi della letteratura per l'infanzia in cui il giardino ha una maggiore rilevanza si possono citare *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* (1865) e *Dietro lo specchio* (1871) di **Carroll** (nella prima *Alice* ritroviamo l'immagine del giardino falso, in cui le rose bianche vengono dipinte di rosso) e *Il giardino segreto* della **Burnett** (1911), in cui un giardino di rose abbandonato, rifiorendo, riporta alla vita i ricordi di una donna morta e accompagna la crescita dei due protagonisti. Per quanto riguarda la letteratura «sull'infanzia»,

non si può dimenticare la rilevanza del tema nei testi di carattere autobiografico. La coincidenza di giardino e infanzia, in questo caso, è il simbolo di un paradiso perduto individuale: gli anni infantili. Alcuni esempi possono essere il primo libro della *Recherche* di Proust (1913) e l'ultimo capitolo della *Lingua salvata* (1977) di Canetti. Il giardino come immagine ideale di un passato felice è anche il protagonista del *Giardino dei Finzi-Contini* (1962) di Bassani. La corrispondenza tra vissuto individuale e giardino è anche all'origine della metafora dell'interiorità individuale – specie per quello che ha di più prezioso – come giardino. Così per esempio nell'*Impiegato di fiducia* di Eliot (1954, atto II) e in *Ritratto di signora* (1881) di James (a proposito di Isabel Archer).

11. Tra gli esempi di trattamento postmoderno del tema si possono citare il film di Greenaway *I misteri del giardino di Compton House* (1982), *La Vergine nel giardino* (1994) di Antonia Byatt, e la riscrittura post-atomica del *Decameron* del catalano Miquel de Palol (*Il giardino dei sette crepuscoli*, 1989).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.).

Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Bassani, G., *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962); Baudelaire, C., *Il sogno parigino* (*Rêve parisien*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Beaumont Mme M.L. de, *La bella e la Bestia* (*La Belle et la Bête*) in *Bottega dei bambini* (*Magasin des enfants*, 1756); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Boiardo, M. M., *Orlando innamorato* (1506, postumo); Bosch, H., *Il giardino delle delizie*, in *Il trittico delle delizie*, pittura (1505-10); Browne, T., *Il giardino di Ciro* (*The Garden of Cyrus*, 1658); Burnett, F.H., *Il giardino segreto* (*The Secret Garden*, 1911); Byatt, A.S., *La vergine nel giardino* (*The Virgin in the Garden*, 1994); Calvino, I., *La speculazione edilizia* (1957); Calvino, I., *Il giardino dei gatti ostinati* in *Marcovaldo* (1963); Canetti, E., *La lingua salvata* (*Die gerettete Zunge*, 1977); Carroll, L., *Alice nel Paese delle meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865); Carroll, L., *Dietro lo specchio* (*Through the Looking-glass and what Alice found there*, 1871); Čechov, A., *Il giardino dei ciliegi* (1903); Chrétien de Troyes, *Erec e Enide* (*Erec et Enide*, ca. 1170); Cocteau, J., *La bella e la bestia*, cinema (*La Belle et la Bête*, 1946); Colonna, F., *Hypnerotomachia Poliphili* (1499); Conrad, J., *Un briciolo di fortuna* (*A Smile of Fortune*) in *Racconti di mare e di costa* (*Twixt Land and Sea*, 1912); D'Annunzio, G., *Poema paradisiaco* (1893); D'Annunzio, G., *Le vergini delle rocce* (1896); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Dostoevskij, F., *L'idiot* (1868); Eliot, T.S., *L'impiegato di fiducia* (*The Confidential Clerk*, 1954); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Goethe, J.W. von, *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809); Greenaway, P., *I misteri del giardino di Compton House*, cinema; Hawthorne, N., *La figlia di Rappaccini* (*Rappaccini's Daughter*, 1846); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1862); Huysmans, J.-K., *Controcorrente* (*À rebours*, 1884); James, H., *Il giro di vite* (*The Turn of the Screw*, 1898); James, H., *Ritratto di Signora* (*Portrait of a Lady*, 1911); Kubrick, S., *Shining*, cinema (1980); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-32); Lorris, G. de-Meung, J. de, *Romanzo della Rosa* (*Roman de la Rose*, 1225-1280); Lubrano, G., *Scintille poetiche* (1690); Maeterlinck, M.-Debussy, C., *Pelléas e Mélisande* (*Pelléas et Mélisande*, 1892-1902); Maeterlinck, M., *Serre calde* (*Serres chaudes*, 1899); Maria de Francia, *Lais* (ca. 1170); Marino, G.B., *L'Adone* (1623); Milton, J., *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Mirbeau, O., *Il giardino dei supplizi* (*Le jardin des supplices*, 1899); Morris, W., *Notizie da nessun luogo* (*News from Nowhere*, 1890); Nabokov, V., *Il dono* (1938); Omero, *Odissea* (secc. IX- VIII a.C.); Palazzeschi, A., *I cavalli bianchi* (1905); Palol, M. de, *Il giardino dei sette crepuscoli* (*El Jardín dels Set Crepuscles*, 1989); Perrault, C., *I racconti di mia madre l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Platone, *Fedro* (ca. 390-367 a.C.); Plinio il Giovane, *Lettere* (*Epistulae*, 100-109); Polo, M., *Il Milione* (1477); Proust, M., *Dalla parte di Swann* (*Du côté de chez Swann*, 1914), in *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Rilke, R.M., *Verzieri* (*Ver-*

gers, 1926); Rousseau, J.-J., *La Nuova Eloisa* (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1595); Shakespeare, W., *Il racconto d'inverno* (*The Winter's Tale*, 1608-11); Shakespeare, W., *Riccardo II* (*Richard II*, 1594-96); Spenser, E., *La regina delle fate* (*The Faerie Queene*, 1590; 1609); Stevenson, R.L., *Il giardino di versi del fanciullo* (*A Child's Garden of Verses*, 1885); Tasso, T., *La Gerusalemme Liberata* (1583); Tennyson, A., *Maud* (1855); Varone, M.T., *Il fondo rustico* (*De re rustica*, 37 a.C.); Verlaine, P., *Feste galanti* (*Fêtes galantes*, 1869); Walpole, H., *Saggio sul giardino moderno* (*On Modern Gardening*, 1780); Zola, E., *La colpa dell'abate Mouret* (*La Faute de l'abbé Mouret*, 1875).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Il giardino delle rose* (*Rosengarten*, fine sec. XIII); *Perla* (*Pearl*, sec. XIV).

Andersen, H.C., *La regina della neve* (1852); Bacon, F., *Sui giardini* (*Of Gardens*) in *Saggi* (*Essays*, 1625); Barrie, J. M., *Peter Pan nei giardini di Kensington* (*Peter Pan in Kensington Gardens*, 1906); Borchardt, R., *Il giardiniere appassionato* (*Der leidenschaftliche Gärtner*, 1968); Calvino, I., *Il barone rampante* (1957); Claudiano, C., *Epitalamio per Onorio e Maria* (*Epithalamium de nuptiis Honorii et Mariae*, sec. V); Cowper, W., *Il compito* (*The Task*, 1785); Delille, J., *I giardini* (*Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages*, 1782); Fogazzaro, A., *Piccolo mondo antico* (1895); Gide, A., *La porta stretta* (*La Porte étroite*, 1909); Gide, A., *L'Immoralista* (*L'Immoraliste*, 1902); Goethe, J.W. von, *Viaggio in Italia* (*Italienische Reise*, 1829); Goethe, J.W. von, *Faust* (1834, postumo); Goldoni, C., *Il mondo della luna* (1750); Gozzano, G., *I colloqui* (1911); Hawthorne, N., *La casa dei sette abbaini* (*The House of the Seven Gables*, 1851); Lewis, C.S., *Il nipote del mago* (*The Magician's Nephew*, 1955); Marvell, A., *Il giardino e il falciatore* (*The Garden, The Mower*) in *Poesie* (*Miscellaneous Poems*, 1681); Nabokov, V., *Il dono* (1938); Nonno di Panopoli, *Dionisiache* (sec. V); Palazzeschi, A., *Il Codice di Perelà* (1911); Pearce, P., *Il giardino di mezzanotte* (*Tom's Midnight Garden*, 1958); Petrarca, F., *Epistole metriche* (*Epystole metriche*, ca. 1318-54); Poliziano, A.A., *Le stanze per la giostra* (1494); Pontano, G., *Il giardino delle Esperidi* (*De hortis Hesperidum*, 1501); Richardson, S., *Clarissa* (1747); Scataglioli, F., *La rosa* (1992); Wilde, O., *Il gigante egoista* (*The Selfish Giant*) in *Il principe felice* (*The Happy Prince and Other Tales*, 1888); Wilde, O., *Una casa di melograni* (*A House of Pomegranates*) in *Il principe felice* (*The Happy Prince and Other Tales*, 1888).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *La letteratura e i giardini*, Firenze 1987; Assunto, R., *Antologia e teleologia del giardino*, Milano 1988; Assunto, R., *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino*, Roma 1981; Baltrusaitis, J., *Jardins et pays d'illusions*, in Id., *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes*, Paris 1957; Bartlett Giamatti, A., *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton 1966; Comito, T., *The Idea of the Garden in the Renaissance*, Rutgers 1978; Ferrucci, F., *Il giardino simbolico*, «Terzo Programma», 1971, pp. 260-300; L'Elisio effimero. *Scrittori in giardino*, Bologna 1993; Lewis, C.S., *L'allegoria d'amore* (1956), Torino 1969; Lichacev, D.S., *La poesia dei giardini* (1991), Torino 1996; Praz, M., *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano 1975; Tagliolini, A. (a c. di), *Il giardino italiano dell'Ottocento nelle immagini, nella letteratura, nelle memorie*, Milano 1990; Venturi Ferriolo, M., *Nel grembo della vita: le origini dell'idea di giardino*, Milano 1989; Venturi, G., «*Picta poësis*»: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento, in *Storia d'Italia, Annali, V, Il Paesaggio*, a c. di De Seta, C., Torino 1982; Venturi, G., *Le scene dell'Eden*, Ferrara 1979; Waters, M., *The Garden in Victorian Literature*, Cambridge 1988.

■ VOCI AFFINI: Campagna; Donna angelicata; Eden; Fiori; Gioventù; Infanzia; Isola; Luna; Luogo ameno; Narcisismo; Natura; Ozio; Paesaggio; Peccato originale; Primavera; Utopia; Vergine.

PAOLO ZANOTTI

Gigante, titano. 1. *Gigante* (ingl. *giant*, fr. *géant*, sp. *gigante*, ant. ted. *risi*, da cui il moderno *Riese*) indica una categoria di esseri leggendari dotati di statura e proporzioni fisiche eccezionali (comune il nome nordico *thurs*, legato al sanscrito *turas*, «forte»), ma in genere ottusi di mente e d'animo rude e tracotante (un altro termine, jo-

tonn – anglosass. *eoton*, ant. sass. *etan*, forse connesso all'ant. ted. *etan*, «mangiare» – significa «vorace»). *Titano* (ingl./fr. *titan*, sp. *titán*, ted. *Titan*) è invece l'appellativo con cui vengono designate le antiche divinità preolimpiche della mitologia greca, nate dall'unione di Urano-Cielo e Gaia-Terra. **Esiodo** (sec. VIII a.C.) nella *Teogonia* (vv. 207-10) collega il nome, con falsa etimologia, al verbo *titainesthai* (tendere, sforzarsi), in relazione alla violenta detronizzazione patita da Urano, evirato dall'ultimo dei propri figli, Crono: il sangue sgorgato dalla ferita del dio avrebbe fecondato a sua volta la Terra e generato i «Giganti», esseri antropomorfi col corpo di serpente dalla cintura in giù, che in età tarda furono spesso scambiati con i «Titani».

2. Nella fantasia mitica della civiltà occidentale e medio-orientale i giganti incarnano le forze cieche ed elementari della natura, o della barbarie, contrapposte al progresso della civiltà. Il mito dello scontro fra gli dèi olimpici e i «giganti» (talora confuso dalla tradizione post-esiodea con la «Titanomachia») – eternato nel marmo dell'*Ara di Pergamo* (181-159 a.C.), poi narrato dallo **Pseudo-Apollodoro** (sec. I d.C.), *Biblioteca* (lib. I, cap. 6), quindi ripreso da **Claudio** nella frammentaria *Gigantomachia* (395-404), ove torreggiano gli orribili Encelado, Tifeo e Porfirione – viene interpretato allegoricamente come trionfo dell'intelligenza sulla brutalità primordiale: decisivo il ruolo conferito ad un mortale, Ercole, l'eroe-civilizzatore per eccellenza, alleato degli dèi e sterminatore dei giganti. Secondo la sacra scrittura i *Nefilim* (i «giganti» del cap. VI della *Genesi*) formano invece la terribile genia fuoriuscita dall'incestuosa unione tra i «figli di Dio» e le «figlie degli uomini», esempio della crescente corruzione delle stirpi, che Jahvè stabilì di cancellare con il diluvio. I «giganti» ricompaiono però negli altri libri del *Pentateuco* (sec. XIII a.C.) come bellicosi abitanti di Palestina e Transgiordania (*anakim, emim, refaim* e *zanzummim* o *zuzim*), contro i quali gli ebrei devono combattere per affermare e poi per consolidare il proprio dominio sulla Terra Promessa (*Deuteronomio*, 1, 28 e 2, 10-1, 20-1): fra le leggendarie figure di «colossi» assoggettati e sconfitti quella di Og, re di Basan (*Numeri*, 21, 33-5 e *Deuteronomio*, 3, 1-11), e quella del filisteo Golia (*Samuele*, 1, 17, sec. XI a.C.), ucciso dal giovane Davide, forse la più antica attestazione del trionfo riportato da un essere minuscolo su uno gigantesco, assieme all'episodio di Ulisse e Polifemo nell'isola dei Ciclopi cantato da **Omero** nel IX libro dell'*Odissea* (sec. VIII a.C.), e a quello di Giuditta – secondo l'omonimo racconto deuterocanonico (sec. VII a.C.) – e Oloferne.

3. A partire dal IV secolo e per tutto il Medioevo si afferma la credenza sulla realtà storica dei giganti, e i padri della Chiesa rafforzano sovente l'interpretazione del testo sacro con le testimonianze degli stessi autori classici. Esempiare l'accostamento fra la rivolta dei «titani/giganti» e le storie del diluvio e della confusione delle lingue, ripreso da **Dante** nel canto XXXI dell'*Inferno* (1304-09), in cui Anteo, Briareo, Fialte, Tifeo e Tizio sono confitti nel pozzo gelato che separa ottavo e nono cerchio insieme a Nembrotto (Nimrod, primo re di Babilonia), responsabile della costruzione della famigerata torre di Babele, da tempo assimilato ad un empio gigante nella tradizione esegetica. Sulla scorta del solo S. **Agostino**, *La città di Dio* (413-427) (XV, 23), Dante rappresenta questi esseri come creature affatto naturali (*Inferno*, XXXI, 49-57), la cui mostruosità è condizione più morale che fisica: ribelli contro Dio e gli uomini come Lucifero (*Inferno*, XXXIV), essi costituiscono figure esemplari di superbia punita (cfr. in particolare *Purgato-*

rio, XII, 25-36), che nel sentimento di impotenza derivante dalla sconfitta attinge per l'eternità il più amaro dei castighi; così anche il rabbioso Capaneo, in *Inferno*, canto XIV, vv. 43-72. Significativa quindi l'allusione implicita nell'allegoria del gigante che bacia e poi flagella la «puttana sciolta» (*Purgatorio*, XXXII, 149 e sgg.), in rapporto alla tresca fra il re di Francia Filippo IV il Bello e il papato.

4. Se **Boccaccio**, *Genealogia degli dèi gentili* (1360), mostra ancora di fidare sostanzialmente sull'antica esistenza dei giganti, comprovata da scoperte di eccezionali reperti ossei (IV, 68), la cultura umanistica pone invece in rilievo la *fictio* del tema all'interno di un ripensamento complessivo dell'immaginario. In particolare nel genere cavalleresco una nuova figura affianca quella del gigante saraceno, emblema dell'alterità religiosa e culturale nella tradizione della materia carolingia – si pensi a Ferracutus della *Cronaca apocrifa di Turpino* (ca. 1130) o a Feragu dell'*Entrata in Spagna* (fine sec. XIII). Si tratta del buon gigante convertito che Luigi **Pulci** assume a soggetto del *Morgante* (1478), sulla scorta d'un incompiuto *Orlando*, poema anonimo del secolo XV. Morgante è il solo dei tre giganti pagani affrontati da Orlando (gli altri, Passamonte e Alabastro, vengono uccisi) ad abbandonare «la sua fede iniqua, ingiusta e fella» (I, 45) per gli ideali della giustizia e della vera virtù cristiana, imitando così l'esperienza di San Cristoforo riferita nella *Leggenda aurea* di **Jacopo da Varagine** (ca. 1255). Se nel corso del Cinquecento esistono ancora giganti barbari e feroci soggiogati da prodi paladini, come Caligorante da Astolfo nell'*Orlando Furioso* (1532) dell'**Ariosto** (XV, 49-62), progressivamente si impone il *topos* del gigante carnevalesco che riprende e supera l'esempio di *Morgante*: ecco allora il burlesco Fracassus nel *Baldus* (1517) di Teofilo **Folengo**, o le figure parodiche di Gargantua e Pantagruel nell'opera omonima di François **Rabelais** (1532-64), nella quale, favorito dallo slittamento all'interno del genere romanzesco che consente una rielaborazione più familiare del tema, il gigante cessa di incarnare l'immagine dell'alterità, ottusa e crudele, e viene invece elevato a simbolo di superiorità morale e intellettuale, oltre che ad insegna d'identità nazionale. Per altro anche l'epica registra un'evoluzione moderna del mito ne *I Lusyadi* di Luís Vaz de **Camões** (1572), in cui le terribili parole del poderoso Adamastor (canto V, ott. 39-60), orrida personificazione del Capo delle Tempeste, si animano inaspettatamente nella nostalgica e lacrimevole confessione d'un amore impossibile. Nel Seicento Giulio Cesare **Croce** amplifica i temi scatologici della tradizione carnevalesca (cfr. ad es. *La tremendissima et arcistupenda prova del grandissimo gigante Sgarmigliato* del 1623), mentre nel *Don Chisciotte* (1605-15) **Cervantes** porta a compimento la disgregazione comica del *topos* del cavaliere uccisore di giganti (parte I, capp. VIII e XXXV). Un significativo sviluppo del motivo rabelaisiano del gigante sapiente si realizza quindi nella letteratura satirica del Settecento coi *Viaggi di Gulliver* (1726) di Jonathan **Swift** e il racconto filosofico *Micromega* di **Voltaire** (1752), in cui l'ironia corrosiva del relativismo illuminista si appunta sull'orgoglio smisurato di un essere infinitamente piccolo e sciocco, l'uomo, che esce beffardamente ridimensionato dal confronto con mondi ed individui assai più grandi e molto più avanzati: nella prospettiva di un rovesciamento assiologico perfetto, tocca infine proprio ai «giganti» recitare la parte dei depositari – e quindi dei veri maestri – della virtù, della giustizia e della morale.

5. Per lo *Sturm und Drang* e il Romanticismo il titano – si ricordino soltanto i potenti disegni di soggetti eroici del

cosiddetto *Master of the Giants*, identificato in James Jeffers – diventa simbolo del rifiuto di ogni logica di sottomissione in nome di una sfrenata esigenza di libertà etica ed estetica (cfr. più in dettaglio TITANISMO). Suoi fratelli gemelli sono *Faust* (1808 e 1833), concepito da Goethe tra il 1772 e il 1775, e le figure tradizionali dei grandi colpevoli, che assurgono adesso riabilitate – si pensi a *Caino* (1821) di Byron – ad interpreti di un'epoca. La fantasia dei moderni associa ad essi nuove tipologie, fra cui quella del «bandito» ribelle, talora generoso e solitario – come Karl Moor ne *I masnadieri* (1781) di Friedrich Schiller, o Manfred nell'omonimo dramma (1817) di George Gordon Byron, o Clement Cleveland ne *Il pirata* (1822) di Walter Scott – talora fatale e terribile, come Conrad, *Il corsaro* (1814) dello stesso Byron, o *Han d'Islanda* (1823) di Victor Hugo. Se il carattere del malvagio byroniano può ancora reincarnarsi nell'Heathcliff di *Cime tempestose* (1847) di Emily Brontë, nella seconda metà dell'Ottocento l'anima tragica, eroica e visionaria di Prometeo, sublimata da Herman Melville nel diabolico Ahab di *Moby Dick, o la balena* (1851), si piega ad immagine della vittoria della scienza in Louis Ménard, *Prometeo liberato* (1843), poco prima che la letteratura positivista inventi il motivo del «demiurgo» ingegnere, degnamente rappresentato nel Cyrus Smith dell'*Isola misteriosa* (1874) di Jules Verne.

6. Per il XX secolo il gigante è innanzitutto una creatura delle favole, in cui i connotati brutali e selvaggi di certa tradizione primo ottocentesca – si pensi al *Giovane gigante* dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm (1822) – vengono abbandonati a vantaggio dell'idea di sostanziale bontà: *Il gigante egoista* (1888) di Oscar Wilde, con la propria tenera conversione all'amore e alla fratellanza universale, sembra costituire il prototipo di un genere destinato ad evolversi fino a comprendere *Il G. G. G.* (1982) di Roald Dahl, storia di un dolce gigante vegetariano terrore di tutti i giganti che divorano bambini. Esempari per gli spettatori italiani del «Carosello» televisivo restano le *Avventure del Gigante Amico e di Jo Condor* (1974) di Romano Bertola; per altro, il nome del simpatico protagonista richiama per opposizione quello del violento figlio di Poseidone domato da Polluce – Apollonio Rodio, *Argonautiche* (II, 1, sec. III a.C.). Essere un «gigante» nell'universo delle merci e dello scambio è d'altra parte motivo di orgoglio: così la figura folklorica del titano taglialegna Paul Bunyan, promossa da W. B. Laughead nel 1914 per pubblicizzare i prodotti della Red River Lumber Company, è assunta ben presto da Esther Shephard (1924) e da James Stevens (1925) a simbolo americano di «gigantismo» benefico, capace di asservire l'universo alla propria volontà. Non mancano tuttavia voci dissenzienti: se Theodore Dreiser ne *Il finanziere* (1912) e ne *Il titano* (1914) narra senza disincanti la storia dell'ascesa al potere di Frank Cowperwood come spietata lotta per la sopravvivenza, Luigi Pirandello nel dramma incompiuto *I giganti della montagna* (1938) simboleggia la morte dell'arte in un mondo dominato da una razza violenta, la cui unica aspirazione consiste nel raggiungimento del benessere materiale. Gli fa eco Albert Camus nel breve saggio *Prometeo agli Inferi* (1946), ponendo il «titano» al centro del vero dilemma della società moderna: «L'humanité, aujourd'hui, n'a besoin et ne soucie que des techniques. Elle se révolte dans ses machines, elle tiens l'art et ce qu'il suppose pour un obstacle et un signe de servitude. Ce qui caractérise Prométhée, au contraire, c'est qu'il ne peut séparer la machine de l'art».

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Ara di Pergamo*, marmo (181-159 a.C.); *Cronaca apocrica di Turpino* (ca. 1130); *Deute-*

ronomio (ca. secc. IX-VI a.C.); *Entrata in Spagna* (fine sec. XIII); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Numeri* (sec. V-IV a.C.); *Pentateuco* (sec. XIII a.C.); *Samuele* (sec. XI a.C.).

Agostino di Ippona, *La città di Dio* (*De civitate Dei*, ca. 413-427); Apollonio Rodio, *Le Argonautiche* (sec. III a.C.); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Bertola, R., *Le avventure del Gigante Amico e di Jo Condor*, spot pubblicitario (1974); Boccaccio, G., *Genealogia degli dei gentili* (*Genealogia deorum gentium*, 1360); Brontë, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); Byron, G.G., *Caino* (*Cain*, 1821); Byron, G.G., *Il corsaro* (*The Corsair*, 1814); Byron, G.G., *Manfred. Poema drammatico* (*Manfred. A Tematic Poem*, 1817); Camões, L. de, *I Lusíadi* (*Os Lusíadas*, 1572); Camus, A., *Prometeo agli Inferi* (*Prométhée aux Enfers*, 1946); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancha* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Claudiano, C., *Gigantomachia* (*Gigantomachia*, 395-404); Croce, G.C., *La tremendissima ed arcistupenda prova del grandissimo gigante Sgarmigliato*, 1623; Dahl, R., *Il G. G. G.* (*The B. F. G.*, 1982); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Dreiser, T., *Il finanziere* (*The Financier*, 1912); Dreiser, T., *Il titano* (*The Titan*, 1914); Esiodo, *Teogonia* (*Theogonia*, sec. VIII a.C.); Foglengo, T., *Baldus* (1517); Goethe, J.W. von, *Faust* (1834, postumo); Grimm, J. e W., *Il giovane gigante* (*Von einem jungen Riesen*, 1822) in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Hugo, V., *Han d'Islanda* (*Han d'Islande*, 1823); Jacopo da Verrigine, *Leggenda aurea* (*Legenda sanctorum*, ca. 1255); Melville, H., *Moby Dick, o la balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Ménard, L., *Prometeo liberato* (*Prométhée délivré*, 1843); Omero, *Odissea* (sec. IX-VIII a.C.); Pirandello, L., *I giganti della montagna* (1938); Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca* (*Bibliotheca*, sec. I d.C.); Pulci, L., *Morgante* (1478); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Schiller, F., *I Masnadieri* (*Die Räuber*, 1781); Scott, W., *Il pirata* (*The Pirate*, 1822); Shephard, E., *Paul Bunyan* (1924); Stevens, J., *Paul Bunyan* (1925); Swift, J., *I viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Verne, J., *L'isola misteriosa* (*L'île mystérieuse*, 1874); Voltaire, *Micromega* (*Le Micromégas de Mr. de Voltaire*, 1752); Wilde, O., *Il gigante egoista* (*The Selfish Giant*, 1888).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *De vita Caroli Magni et Rolandi historia*, Joanni Turpino archiepiscopo Remensi vulgo tributa ad fidem codicis vetustioris (825-826); *Le mille e una notte* (sec. XV); *Apocalisse* (96).

Byron, G.G., *Il giaurro* (*The Giaour*, 1813); Byron, G.G., *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (*Child Harold's Pilgrimage*, 1812-18); Calvino, I., *Il gigante orripilante* (1975); Cassola, C., *Il gigante cieco* (1976); Dery, T., *Il gigante* (1948); Eschilo, *Prometeo incatenato* (ca. 458 a.C.); Espronceda y Delgado, J. de, *Il diavolo mondo* (*El diablo mundo*, 1840); Gide, A., *Prometeo male incatenato* (*Prométhée mal enchaîné*, 1899); Giulio Romano, *Caduta dei Giganti*, pittura (1532-4); Goethe, J.W. von, *Prometeo* (*Prometheus*, 1774); Goethe, J.W. von, *Prometeo. Frammento drammatico* (*Prometheus. Dramatisches Fragment*, 1773); Heinrich, H. von, *Michael Kohlhaas* (1810); Hölderlin, F., *Iperione o l'eremita in Grecia* (*Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, 1797-99); Jean Paul, *Titano* (*Titan*, 1800-1803); Leopardi, G., *La scommessa di Prometeo*; *Dialogo della natura e di un islandese* (1827); Marlowe, C., *La tragica storia del dottor Faust* (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1616); Milton, J., *Il Paradiso perduto* (*The Paradise Lost*, 1674); Milton, J., *Sansone agonista* (*Samson Agonistes*, 1671); Orenzo, N., *Figura gigante* (1984); Ovidio Nasone, *P. Metamorfosi* (*Metamorphoses*, 3-8 d.C.); Scott, W., *Rob Roy* (1817); Shelley, M.W., *Frankenstein, ovvero Il Prometeo moderno* (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818); Shelley, P.B., *Prometeo liberato* (*Prometheus Unbound*, 1820); Snorri Sturluson, *Edda di Snorri* (*Snorra Edda*, sec. XIII); Spenser, E., *La regina delle fate* (*The Faerie Queene*, 1590-96); Tasso, T., *Rinaldo* (1562); Wagner, R., *L'oro del Reno*, musica (*Das Rheingold*, 1853).

■ BIBLIOGRAFIA: Baumgartner, E., *Géants et chevaliers*, Dover 1985; Brunel, P., *Dizionario dei miti letterari* (1988), Milano 1995; Camporesi, P., *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce*, Milano 1993; Carpenter, H.-Pritchard, M., *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford-New York 1991; Curotto, E., *Dizionario della mitologia*

gia universale, Torino 1958; Ferrari, F.-Fantuzzi, M. et al., *Dizionario della civiltà classica*, 2. vol., Milano 1993; Grimal, P., *Dizionario di mitologia greca e romana* (1979), Brescia 1987; Huchon, M., int. a Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris 1994, pp. IX-XXXIV; Kotzin, M.C., «The Selfish Giant» as Literary Fairy Tale, «Studies in Short Fiction», XVI (1979), pp. 301-9; Padoan, G., *Giganti in Enciclopedia dantesca*, Roma 1971, vol. III, pp. 160-12; Smith, F.N., *Science, Imagination, and Swift's Brobdingnagians*, «Eighteenth Century Life», XIV (1990), pp. 100-14; Stephens, W., *Giants in Those Days. Folklore, Ancient History and Nationalism*, Lincoln and London 1989; Sullenberger, T.E., *Ajax Meets the Jolly Green Giant: Some Observations on the Use of Folklore and Myth in American Mass Marketing*, «Journal of American Folklore», LXXXVII (1974), pp. 53-65; Trousson, R., *Le thème de Prométhée dans la Littérature Européenne*, 2 to., Genève 1964; Urbina, E., *Gigantes y enanos. De lo maravilloso a lo grotesco en el Quijote*, «Romanistisches Jahrbuch», XXXVIII (1987), pp. 323-38; Vian, F., *La guerre des géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris 1952.

■ VOCI AFFINI: Babel; Carnevale; Malvagità (Villain); Mostro; Nano; Orco; Sacro, divinità; Titanismo; Violenza.

LUCA FRASSINETI

Gioco. 1. Gioco è termine d'ampio spettro semantico, che indica sia lo svolgersi di un'azione «compiuta per distendere lo spirito o per sviluppare l'ingegno o le forze fisiche» (Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 1970), sia l'insieme di regole che configurano e delimitano le singole attuazioni, sia, ancora, gli oggetti necessari per la pratica delle varie azioni ludiche. Si presenta come un ventaglio di possibilità, tanto molteplici da apparire innumerevoli, che si diversificano per i tempi della vita cui un determinato gioco si addice (età infantile, età adulta), per il numero dei soggetti coinvolti (giocare da soli o giocare in gruppo), per gli spazi (chiusi o aperti, definiti occasionalmente o strutturalmente), per i comportamenti (di sfida, di imitazione, di creazione, di abbandono alle forze del caso), per i principi di base (piacere corporeo e abilità fisiche, ragionamento e calcolo, ecc.). Alcuni studiosi (Huizinga, *Homo ludens*, 1939) lo considerano uno degli elementi fondamentali della nostra vita, sotteso alle «grandi attività originali della società umana» (il linguaggio, il mito, il culto), e alle varie sfere del vivere moderno: giustizia, commercio e industria, artigianato e arte, poesia, filosofia, scienza. Una così vasta estensione di significati e di attività può essere osservata da diversi punti di vista e può interessare l'antropologo come il sociologo, il linguista e il semiotico, il filosofo e lo psicologo, ecc. (ricordiamo, fra gli altri, Freud, Bateson, Fink, Lotman), anche all'interno di una visione storica correlata con vari aspetti della cultura: la religione e il sacro, le abitudini e le tradizioni sociali, l'industrializzazione, ecc., e oggi la sfera dell'elettronica e dell'informatica. Roger Caillois (citiamo almeno una fra le tante teorizzazioni) nel suo basilare *I giochi e gli uomini* (1967) vuole sistematizzare una materia dalla presenza così disparata ed eterogenea e sviluppa il ruolo «civilizzatore» del gioco, già mostrato da Huizinga, allargandolo ad altre forze istintive fondamentali che, se non regolamentate, sarebbero portatrici di sconvolgenti disordini. Nella sua ipotesi ordinatrice distingue così quattro categorie a seconda che il gioco, potente antidoto all'irrompere dei nostri istinti, si costruisca sulla competizione (*agon*), sul caso (*alea*), sulla imitazione (*mimicry*) o sulla vertigine (*ilinx*).

2. Una delle sfere dell'attività umana con cui il gioco si correla più profondamente è quella della creazione artistica. L'una e l'altra, la sfera del gioco e la sfera dell'arte, sono entrambe ascrivibili al mondo della «realtà irreale», al mondo di ciò che, pur essendo irreale, è reale in quanto «rappresentazione di un irreale» (Fink 1960).

Una *pièce* teatrale, infatti, o un film, o un romanzo, ecc., – un'opera cioè che appartiene al nostro sistema di realtà perché vive e si manifesta nel quotidiano (recitata da attori sulle tavole del palcoscenico, rappresentata sul telone di una sala cinematografica, scritta nelle pagine di un libro), ma che è insieme «non reale» perché si costruisce come un mondo di finzione, «diverso» e «altro» rispetto a quello in cui viviamo, e da esso separata proprio da quel palcoscenico, da quel telone, da quelle pagine ove attualizza la sua presenza – ha la stessa natura del «gioco», che vive con noi e fra di noi, fa parte del nostro mondo, delle nostre abitudini, delle nostre attività, ma si presenta come «altro» dalla nostra vita «seria», dalla nostra realizzazione fattiva nell'ambito degli affetti, del lavoro, ecc., portando in sé, «come azion[e] della non-serietà, un momento di "irrealtà"» (Fink 1960).

D'altra parte, il rapporto arte-gioco viene spesso affrontato dal pensiero filosofico a cominciare da Platone e Aristotele (che sottolineano l'affinità fra le due sfere, pur pervenendo, in base ai loro sistemi di pensiero, a esiti opposti), per giungere a Kant (che introduce il concetto di «scopo», mettendo in rapporto il giudizio estetico con il giudizio teleologico), a Schiller (che considera l'istinto del gioco, lo *Spieltrieb*, come intermedio e dialettico fra l'istinto materiale e l'istinto formale e ne fa la cifra fondamentale per l'educazione estetica: *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, 1795), a Novalis, ai positivisti. Questi ultimi (soprattutto Spencer), affiancando alla funzione estetica del gioco la sua funzione biologica, finiscono per banalizzare il problema e aprono la strada a posizioni di rifiuto della correlazione arte-gioco presenti nel pensiero del Novecento (cfr. Alain, Dewey, Croce, ecc.). La correlazione viene invece sostenuta con continuità, anzi esasperata, da artisti e scrittori del secondo Ottocento e primo Novecento (Gautier, Baudelaire, Valéry, ecc.), all'interno della concezione dell'arte per l'arte e dell'arte intesa come vita (Ceserani, *Da Aristotele a Huizinga*, 1966).

Il legame arte-gioco si manifesta anche a livello linguistico. Alcune lingue europee esprimono con gli stessi termini (ingl. *play* e *to play*; fr. *jeu* e *jouer*; ted. *Spiel* e *spielen*) sia il gioco e l'atto di giocare, sia la performance artistica: *giocare*, quindi, ma anche *recitare*, *suonare*, «fingere realtà». Recitazione come gioco e gioco come recitazione: gli attori che sul palcoscenico o sul set cinematografico – mediante maschere e travestimenti, o mantenendo il proprio volto e il proprio aspetto – recitano identità fittizie, personaggi «non reali» di cui «vivono», nel loro corpo e nella loro psiche, atteggiamenti, pensieri, azioni, si collocano sul piano della finzione allo stesso modo dei bambini che giocano al «come se», o degli adulti che si divertono, ad esempio, al «gioco dei ruoli». Il «gioco», inteso come capacità intellettuale di astrazione e di organizzazione, come divertimento e compiacimento dello spirito, acquista i caratteri di una limpida e perfetta costruzione nel *Gioco delle perle di vetro* (1943) di Hermann Hesse, ove è sottolineato un ulteriore aspetto del problema: perché l'«irreale» – il gioco, cioè, come attività razionalmente creativa – possa vivere e convivere con il «reale», occorre che il rapporto fra realtà e finzione rimanga vivo e mobile, fortemente dialettico. Quando questa condizione fondamentale non si verifica, e il gioco costituisce una sfera dello spirito ben netta e separata, cristallizzandosi in una propria «realtà» con tutte le regole e le gerarchie di un ordine chiuso e autoreferenziale, si crea un'utopia lontana dal mondo della storia, non sufficiente ad alimentare il desiderio di esperienza e di conoscenza: questo ci narra la vicenda di Josef

Knecht, che, dopo essersi applicato con slancio e passione al *gioco delle perle* dalla fanciullezza alla maturità, e dopo esser giunto a ricoprirne la carica più alta, quella di Magister ludi, infine abbandona il gioco e lascia Castalia per immergersi in un più concreto vivere sociale.

3. Sul piano delle realizzazioni storicamente determinate, il rapporto fra letteratura-arte e «gioco» segue molteplici procedure e strategie, che possiamo suddividere in due gruppi.

a.) Nel primo gruppo, l'opera si pone essa stessa come gioco, per il piacere dell'autore e per quello del fruitore. Un gioco interno, che rivela tutta l'abilità dell'autore, è il riflesso nello specchio, dipinto da **Van Eyck** in *I coniugi Andolfini* (1431-34) o da **Velázquez** in *Las Meninas* (1456 ca.); oppure è *La sparizione* (1969) di **Perec**, romanzo scritto interamente senza l'uso della vocale *e*. Pensiamo ancora alle novantanove variazioni stilistiche di un unico brano presentate da **Queneau** in *Esercizi di stile* (1957) e ai possibili narrativi di **Calvino** in *Il castello dei destini incrociati* (1969 e 1973), *Le città invisibili* (1972), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); ecc. D'altra parte, tutta l'attività dell'OuLiPo si fonda essenzialmente su una pratica di «gioco»: i singoli autori inventano e attuano regole e *contraintes*, sfidando le possibilità insite nella lingua e nella letteratura.

Un'altra strategia adottata è «la rappresentazione della rappresentazione»: la *mise en abyme*. Ad esempio, la lettura di un'opera che narra avvenimenti strani e terribili, mentre gli stessi avvenimenti si compiono nella vicenda narrata, in *Il crollo della casa Usher* (**Poe** 1839); la messa in scena di un'opera teatrale che, all'interno dell'opera teatrale rappresentata per noi spettatori, ne ripete la vicenda con un meccanismo di duplicazione («il teatro nel teatro» dell'*Amleto* di **Shakespeare** (1600-01), o ancora, il farsi stesso della rappresentazione nell'estremo rapporto arte-vita costruito da **Pirandello**, ad esempio, in *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921).

L'opera, inoltre, può seguire una strategia che impegna direttamente l'autore e il lettore in una partita di intelligenza, ingaggiata sulla capacità, da una parte, di costruire e, dall'altra, di svelare l'enigma. Molti racconti polizieschi e fantastici si basano proprio su questa competizione; basti pensare alla narrativa di **Poe** e di **Borges** e ai loro inquietanti interrogativi che, giocando con le nostre procedure intellettuali, ci fanno riflettere su di noi e sul nostro destino. Non solo. Il rapporto con il «gioco» si rafforza ancor più, se riflettiamo, insieme a **Poe**, che l'investigatore conduce la sua lotta contro il colpevole mettendo a frutto la propria capacità di analisi, proprio come fa il giocatore di whist (il paragone è introdotto da **Poe** nelle prime pagine dei *Delitti della Rue Morgue*, 1841, che possiamo considerare un vero e proprio trattato sul gioco).

La partita con il lettore può diventare un gioco interattivo, come avviene, ad esempio, in *Il gioco del mondo* di **Cortázar** (1966), il cui titolo originale, *Rayuela*, equivale al nostro «gioco della campana». La pagina d'apertura ci dà le indicazioni per leggere il testo. Ci possiamo impegnare in una lettura tradizionale, una lettura continuativa dall'inizio al capitolo 56: in questo modo avremo letto un libro. Ma possiamo leggere anche un secondo libro, impegnandoci in una lettura diversa, a salti appunto, come la *rayuela*, andando dal capitolo 73 al capitolo 1, al capitolo 2, al capitolo 116, ecc.

In questa prospettiva, in cui la letteratura si presenta come «gioco», a buon diritto rientrano le esperienze del «nonsense» e le esperienze linguistiche ove è «messo in gioco» il rapporto tradizionale fra significante e signifi-

cato (evidenziando talora la connessione parola-immagine) nelle filastrocche popolari, in singoli testi letterari, in particolari modi stilistici quali il comico, il grottesco, l'ironico. Le attuazioni spaziano dai *fatras* medioevali ad *Alice nel paese delle meraviglie* e a *Dietro lo specchio* (**Carroll** 1862 e 1871), dalla produzione carnevalesca alle sperimentazioni di un Joyce o di un Gadda, dalla produzione di anagrammi a quella di calligrammi, con le sperimentazioni delle avanguardie (dadaismo, surrealismo, ecc.).

b.) Nel secondo gruppo, il «gioco» è considerato come una fra le attività umane, parte principale o secondaria della scena che viene offerta alla lettura o allo sguardo. In tale prospettiva il «gioco» è raffigurato fin dai tempi antichi: troviamo i dadi, ad esempio, nel poema epico *Il Mahābhārata* (secc. XVI-VI a.C.); nella pittura vascolare di **Exekias** (ca. 540 a.C.), che pone come giocatori Achille e Aiace; e, più avanti, nella scena di vita cittadina con cui **Dante** apre il canto VI del *Purgatorio* (ca. 1307-1313); nei versi spavaldi e acrimoniosi di Cecco **Angiolieri** (sonetto n. LXXIV, sec. XIV); ecc. Troviamo, ancora, il gioco delle carte come mezzo iniziale per la lotta vittoriosa contro il demonio in una delle antiche fiabe russe, *Un soldato libera la principessa*, raccolte da **Afanasjev** (1855-1864), ecc. Il gioco continua a essere raffigurato, in epoca moderna, anche nella sua molteplicità e nella sua corrispondenza storica con le singole società rappresentate: nella pittura del secolo XV – facciamo almeno un riferimento – il gioco della pallamano e quello della dama fanno parte della corte e della nobiltà (cfr. i due affreschi di autore anonimo, il gioco della *Pallamano*, sec. XV, e il *Gioco della dama*, 1460-70), mentre i giochi su tavoliere, il tric trac e il filetto, e i giochi di carte hanno un'ambientazione quasi popolare (cfr. di autore anonimo *I giochi del corpo di guardia*, 1488-95).

Tra le innumerevoli raffigurazioni (che possono anche volgersi alla rappresentazione della vita stessa come gioco, un gioco di eros e di morte ad esempio, come avviene in *I ragazzi terribili* di **Cocteau**, 1929), ne ricordiamo alcune pertinenti a due campi specifici, i *giochi dell'infanzia* e il *gioco d'azzardo*, rimandando, per lo sguardo su altri settori (come il gioco degli scacchi), alle corrispondenti voci del *Dizionario*.

4. Nell'infanzia il gioco è attività basilare per svelare e conoscere la separazione fra sé e il mondo (Winnicott 1971, Bruner 1976, ecc.), per la costruzione della verità individuale (Piaget 1945, Freud 1920, ecc.), per sperimentare la differenziazione dei ruoli (Duncan 1953, Bruner 1976, ecc.). Si estende a tutte le quattro categorie sottolineate da Caillois e si svolge – in solitudine o in rapporto con gli altri, in collaborazione o in antagonismo – mediante attività corporee e «oggetti», e/o mediante la fantasia e l'invenzione che si esplicano nella costruzione di un mondo basato sul «come se». Le categorie, che spesso si sovrappongono in quanto l'elemento creativo è quasi sempre presente, passano nella rappresentazione letteraria e artistica. E la rappresentazione non è neutra. Il gioco, inserito all'interno di un sistema semantico qual è l'opera narrativa, pittorica, ecc., ne acquista le valenze significative.

Ad esempio, nell'elementare progetto pedagogico del *Pinocchio* (1883) di **Collodi**, il «paese dei balocchi» – il paese di soli ragazzi, ove si può giocare e divertirsi in una continua e spensierata vacanza, senza nessun obbligo di studio, di «obbedienza», ecc. – è un «altrove» separato dal quotidiano, che, al di sotto della splendida e accattivante apparenza, si sostanzia esclusivamente di valori negativi. È il paese dell'ozio e del dolce-far-niente, che si

pone come contraltare della società operosa. È perciò da condannare. E sono da punire con la metamorfosi in «ciuchini» – metamorfosi che esplicita la metafora con cui la lingua italiana stigmatizzava (e stigmatizza) gli studenti non volenterosi – i ragazzi che, nel «paese dei balocchi» appunto, vivono e giocano felicemente, sottraendosi agli obblighi loro imposti dal ruolo di figli e di studenti.

D'altro canto, la visione moralistico-pedagogica, con cui il *Cuore* di **De Amicis** (1886) tende alla formazione di cittadini funzionali alla società borghese dell'Italia postunitaria, investe anche le poche occasioni ludiche presentate (fulcro della narrazione sono, come si sa, le occupazioni «serie» della vita scolastica e familiare). Solo i giochi voluti dagli adulti e prodotti appositamente per i ragazzi (i legnetti per costruire torri e ponti, il trenino dai vagoni rossi e gialli) trovano nella narrazione un uso positivo: mettere in atto l'abilità manuale e la generosità del cuore. Mentre il gioco a palle di neve, compiuto direttamente e liberamente dai ragazzi senza l'espressa indicazione degli adulti, ha un esito addirittura dannoso: una palla di neve colpisce un vecchio signore, rompendogli gli occhiali e ferendolo.

Se il *Cuore* mette in scena il gioco infantile «con gli oggetti», altrove l'elemento fondante è il «come se». Un «come se» attinto dagli episodi descritti nei libri d'avventura, come avviene per *Tom Sawyer* (Mark **Twain** 1876) quando si diverte a «fare» il pirata o il bandito o il cercatore d'oro, spostando il suo interesse da un ruolo all'altro in base alle circostanze e all'estro del momento. Oppure un «come se» esclusivo e totalizzante come si verifica in *I ragazzi di via Pál* di **Molnár** (1907) o in *La guerra dei bottoni* di **Pergaud** (1912). I ragazzi giocano «come se» fossero due eserciti in guerra. Con tutti i segni esteriori dell'appartenenza (bandiera, colori delle camicie e dei berretti), con i territori da difendere o conquistare, con il rispetto di rigide regole (cavalleresche per *Via Pál*, un po' meno per *I bottoni*), con un fine immediato (catturare l'avversario, picchiarlo e strappargli i bottoni dagli abiti come bottino di guerra) o con un fine ultimo da raggiungere (la conquista e la difesa del «Grund»). Ma i due testi non ci dicono solo questo. Ci invitano soprattutto a riflettere sul «come se». Il mondo del gioco, il mondo della «finzione» in cui entrare e da cui uscire in momenti determinati, è il mondo frequentato per divertimento, nelle pause della vita di figli e di studenti, come in genere si crede, oppure è il mondo «vero», solo nel quale i ragazzi si sentono finalmente vivi, partecipi di un'occupazione totalizzante, pronti a spendersi completamente, fino alla morte? In tal caso è il mondo «reale» a essere marginale, subito ma non vissuto dai ragazzi, e abitato veramente soltanto dagli adulti, visti come figure esterne, buone e gentili nella *Via Pál*, addirittura ostili in *I bottoni*.

Ma, con l'avanzare del Novecento, si spostano le prospettive. Perché considerare questi due territori, la «finzione» e il «reale», come due entità separate, ciascuna delle quali, quando è al centro della scena, soffoca e ottenebra l'altra? La «finzione» può essere, invece, il mezzo attraverso il quale si esprime il «reale», un «reale» così sconvolgente da temere di mostrarsi con il suo volto vero. La maschera del cacciatore, che Jack e i suoi seguaci indossano in *Il signore delle mosche* (**Golding**, 1954), è la finzione che permette di esprimere quanto ciascuno nasconde dentro di sé: Belzebù il demonio (Ba'alzébub è il signore delle mosche). Il bisogno ancestrale di inseguire e catturare la preda. Il bisogno, che la civiltà tenta di annullare ma che riesce soltanto a occultare, di attaccare l'«altro», di infierire su di lui, di col-

pirlo selvaggiamente fino alla morte. Si rappresenta così una visione catastrofica dell'animo umano, che ribalta completamente i principi su cui si basava un'altra opera dai protagonisti adolescenti, *L'isola di corallo* di **Ballantyne**, 1857 (opera citata direttamente da Golding nell'ultima pagina del libro), ove l'avventura si mostrava bella e affascinante, con la «giusta» distribuzione dei ruoli: da una parte i ragazzi inglesi buoni e generosi, inventivi e audaci; dall'altra i pirati brutali e i selvaggi cannibali (almeno fino alla provvidenziale conversione al cristianesimo).

E, ancora, in questa novecentesca prospettiva del «ribaltamento» di principi e modelli conoscitivi, potremmo forse trovarci di fronte allo straordinario inverarsi del fantastico; e potremmo vedere gli incanti di Clelia, la bimba «fattucchiera», varcare i confini del «come se» e abbattersi inesplicabilmente e tragicamente sul reale mondo degli affetti (**Tabucchi**, *Gli incanti*, 1989).

5. Il giocatore può essere protagonista del gioco, sia nel rapportarsi all'altro (compagno o avversario), sia nel rapportarsi all'oggetto (che usa a suo piacimento e arbitrio), sia ancora quando, pur giocando alla cieca contro la Sorte (come avviene nel gioco d'azzardo), rimane consapevole di quanto sta facendo, e affronta o abbandona la partita secondo il proprio giudizio. Ma vi è una seconda possibilità. Il giocatore può essere prigioniero del suo stesso gioco, incatenato al suo «giocattolo» cui non può sottrarsi, in preda alla malia dell'incantamento (Fink 1960). Una malia che lo trasporta fuori di sé, nella ripetizione incessante di innumerevoli partite che diventano un'unica sola partita giocata fino alla sconfitta totale. Ciò avviene soprattutto nel gioco d'azzardo, quando esso diventa passione incondizionata e travolgente.

Perciò la raffigurazione letteraria del giocatore di carte (di colui che, giocando al gioco «commerciale» – la definizione è di **Lotman** in *Il tema delle carte e del gioco nella letteratura russa dell'inizio del secolo XIX*, 1975 –, ha le informazioni necessarie per riflettere sulle strategie dell'avversario e controbatterle) e del giocatore d'azzardo (di colui che non ha informazioni e gioca contro fattori ignoti, affidandosi al caso) si attualizza in vario modo. Egli può essere, di volta in volta (citiamo solo due fra gli innumerevoli esempi), giocatore incallito come Valerio nel *Giocatore* di **Regnard** (1696) o giocatore per caso, come il «forestiere della vita» (*Il fu Mattia Pascal*, di **Pirandello**, 1904). Può essere, ancora, protagonista o prigioniero del gioco, in situazioni, però, che spesso si presentano fluide, in quanto, nel dipanarsi della trama, il personaggio può ricoprire l'uno e l'altro ruolo: può cominciare, ad esempio, come conduttore del gioco e terminare come sua vittima, anche in correlazione dialettica con la situazione storica messa in scena (ricordiamo che nei secoli XVIII e XIX i giochi delle carte e il gioco d'azzardo erano molto diffusi e rappresentavano una fra le principali attrattive sociali. I primi erano tollerati; i secondi, invece, molto alla «moda», erano avversati perché ritenuti «pericolosi»).

Guidato soprattutto dal calcolo, e quindi padrone di sé e del proprio destino, è **Casanova** che siede al tavolo da gioco per bisogno di denaro (*Mémoires*, 1789-98). Giocare, in tal caso, è una professione, propria di chi conduce una vita avventurosa e ai margini della legalità, come avviene in molte narrazioni del Settecento o ambientate nel Settecento (**Prévost**, *Manon Lescaut*, 1731; **Thackeray**, *Le memorie di Barry Lyndon*, 1856; ecc.). Altre volte, invece, il personaggio letterario viene rappresentato in preda alla passione e al demone del gioco. I «viziosi» possono redimersi nel finale, come capita a Flo-

rindo e a Eugenio, rispettivamente nelle commedie di Carlo **Goldoni** *Il giuocatore* e *La bottega del caffè* (entrambe del 1750); oppure, come avviene soprattutto nella produzione letteraria dell'Ottocento e del primo Novecento, il coinvolgimento dei personaggi è senza redenzione. Essi vivono fino in fondo la loro terribile avventura, mettendo a rischio i propri averi, i propri affetti, la propria vita. L'azzardo – cui il giocatore si rivolge non solo e non tanto per l'immediatezza del guadagno economico, ma soprattutto per il più segreto e radicato desiderio di spezzare il continuum del quotidiano, interromperne la prevedibilità e sovvertirne l'ordine, così da influenzare e determinare il proprio destino – viene rappresentato come fatale autoinganno e strumento di autodistruzione. La condanna è inappellabile. Perché? Per una visione moralistica, che banalmente non accetta il sottrarsi alle regole del vivere comune o che, più orgogliosamente, non vuole venga affidato al caso ciò che attiene alla nostra competenza e alla nostra responsabilità? O forse per una disincantata concezione della vita, che non crede ai colpi di fortuna, agli eventi straordinari, ai miracoli che possano alleviare la nostra fatica e i nostri affanni? Qualunque sia la risposta, ci troviamo di fronte a vicende assolutamente negative e le narrazioni si chiudono con scene di degradazione o morte.

Una perfetta rappresentazione del cammino inarrestabile verso la propria rovina compiuto dal giocatore d'azzardo è l'opera di **Dostoevskij**, *Il giocatore* (1866). Seguiamo, infatti, Aleksej Ivanovič dal suo primo entrare nel casinò e tentare per la prima volta la sorte alla roulette – con tutta la curiosità e la meraviglia del principiante – alla progressiva angosciata partecipazione, fino al completo annullamento di sé nella partita che continua a giocare con il Destino, pur illudendosi che «Domani, domani, tutto finirà!».

Altre volte si tenta di riuscire a battere il Caso giocando d'astuzia, come fa Ghermann, il protagonista dell'inquietante racconto di **Puškin**, *La donna di picche* (1833). Egli, che ama il gioco ma non vuole correrne i rischi accontentandosi di guardare le partite altrui, decide di giocare solo quando conoscerà il segreto di tre carte vincenti; e, per avere l'informazione, si degrada fino a circuire una fanciulla, a entrare di notte in casa altrui, a spaventare la vecchia contessa procurandone la morte. La condanna morale trova riscontro nell'insuccesso finale. Ghermann, che ha ottenuto per un prodigio lo svelamento del segreto, viene battuto da un avvenimento inesplicabile: si tratta di un suo errore, cioè di un autoinganno, oppure è una forza occulta a ingannarlo, per punirlo della sua insana e riprovevole condotta? Ugualmente punito, ma questa volta con la morte, è il sottotenente Willi Kasda (**Schnitzler**, *Gioco all'alba*, 1927), che, sedutosi al tavolo da gioco per un motivo generoso (vincere una somma per un amico che ne ha urgente bisogno), si lascia irretire fino all'accumulo di un fortissimo debito, che non può onorare. Giunge così al suicidio. Ma, e ciò sottolinea l'amarezza della conclusione, la somma necessaria era stata nel frattempo reperita. Il Destino, crudele e beffardo, ha condotto fino in fondo il suo gioco vittorioso. Il Male dunque, nelle narrazioni dell'Ottocento e del primo Novecento, è compagno inseparabile del gioco d'azzardo. Tanto che, quando si vuole costruire un personaggio negativo, che vive al di là della norma e del limite, esso ha lo status del giocatore e, massimo della degradazione, quello del baro (**Poe**, *William Wilson*, 1839). E l'influsso maligno dell'azzardo e della casualità può estendersi, come «modellizzazione» dei conflitti (Lotman, cit.), dal tavolo da gioco all'intero intreccio della narrazione. Così avviene, ad esempio, in *Un ballo in*

maschera di **Lermontov** (1835), ove è la vita tutta dei protagonisti ad essere coinvolta nella partita di amore e morte condotta dal Caso; così avviene in *Il rovescio delle carte di una partita di «whist»* di **Barbey d'Aurevilly** (1875), ove, al di sotto dei riti cortesi e dei comportamenti austeri di un gioco tranquillo, piuttosto monotono e noioso, un'altra partita si nasconde, assolutamente insospettabile, di passione amorosa e di depravazione, tale da condurre all'omicidio e all'infanticidio.

Il giocatore, è vero, può anche vincere la terribile tentazione dell'azzardo, come avviene in *Fortuna al gioco* (1820) di **Hoffmann** ad esempio, o in uno dei racconti umoristici di **Tarchetti**, *In cerca di morte* (1869). Ma la salvezza, in un caso come nell'altro, sottolinea la potenza pervasiva e devastante del gioco. Nel primo racconto, Siegfried, pur avendo una fortuna sfacciata, abbandona la partita a causa delle terribili vicende di un altro personaggio, che, invece, non ha saputo ritirarsi in tempo e ha perduto ogni suo avere, perfino la moglie (che la morte, però, sottrae al vincitore fortunato). Nel secondo racconto, il barone di Rosen, alla fine, riesce a guarire dal vizio fatale, ma dopo aver vissuto avventure tremende ed estreme, anche se «umoristiche». D'altra parte, l'«umorismo», nella forma amara del «grottesco», è spesso presente nella rappresentazione del gioco: ricordiamo la riproposizione in questa chiave del motivo hoffmaniano della moglie come posta nella partita finale in *La tesoriera di Tambov* (Lermontov, 1837-38) oppure la serie di truffe in cui i bari si ingannano fra loro (**Gogol'**, *I giocatori*, 1842); ricordiamo ancora il gioco a carte ingaggiato all'inferno fra diavoli e dannati nel poemetto futurista di **Kručënych** e **Chlebnikov**, *Gioco all'inferno* (1912-1913); ecc.

In un tale quadro drammatico, spesso tragico, spesso grottesco, spicca la difesa, dai toni lirici e commossi, di **Landolfi** nella sua *Lettera di un romantico sul gioco* (1942). Siamo ormai in pieno Novecento. Il paradosso, lieve e ironico come in questo caso, inquietante e destabilizzante come nel caso di Borges, entra a buon diritto nella letteratura. **Borges** mette in scena un mondo in cui il gioco annulla le particolarità discrete del reale e giunge a una vertiginosa visione onnicomprensiva. È una grandiosa costruzione, che, però, non consola e non aiuta. Tutt'altro. *La lotteria a Babilonia* (1941) – il grande gioco che sottende e sovrasta la vita dell'intera città, delle sue leggi, dei suoi cittadini, dei più piccoli gesti quotidiani – poggia tutta sull'affermarsi del Caso, continuo e ineluttabile, costrittivo e invincibile. Che tutto ciò sia vero, o soltanto supposto, non cambia la crudele condizione dell'esistenza umana. Il gioco diviene metafora dell'impossibilità, per l'uomo, di governare se stesso e il proprio destino.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Gioco della dama*, part. del ciclo *Occupazioni muliebri*, pittura (1460/1470); *I giochi del corpo di guardia*, pittura (1488-95); *Il soldato libera la principessa* in *Antiche fiabe russe* (1855-1864); *Il Mahābhārata*, (secc. XVI-VI a.C.); *Pallamano*, pittura (sec. XV).

Angiolieri, C., *Sonetto n. LXXIV in Le Rime* (sec. XIV); Ballantyne, R.M., *L'isola di corallo. Avventura nell'Oceano Pacifico* (*The Coral Island. A Tale of the Pacific Ocean*, 1857); Barbey d'Aurevilly, J.-A., *Il rovescio delle carte di una partita di «whist»* in *Le diaboliche* (*Les Diaboliques*, 1874); Borges, J.L., *La lotteria a Babilonia* in *Finzioni* (*Ficciones*, 1941); Calvino, I., *Il castello dei destini incrociati* (1973); Calvino, I., *Le città invisibili* (1972); Calvino, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); Carroll, L., *Alice nel paese delle meraviglie* (*Alice in Wonderland*, 1862); Carroll, L., *Dietro lo specchio* (*Through the Looking-glass and what Alice Found there*, 1871); Casanova, G.G., *Storia della mia vita* (*Mémoires*, oppure *Histoire de ma vie*, 1789-1798); Cocteau, J., *I ragazzi terribili* (*Les enfants terribles*,

1929); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Cortázar, J., *Il gioco del mondo* (Rayuela, 1966); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); De Amicis, E., *Cuore* (1886); Dostoevskij, F.M., *Il giocatore* (1866); Exekias, *Achille e Aiace che giocano ai dadi*, pittura vascolare (ca. 540); Gogol', N., *I giocatori* (1842); Golding, W., *Il signore delle mosche* (*Lord of Flies*, 1954); Goldoni, C., *Il giuocatore* (1750); Goldoni, C., *La bottega del caffè* (1750); Hesse, H., *Il giuoco delle perle di vetro* (*Das Glasperlenspiel*, 1943); Hoffmann, E.T.A., *Fortuna al gioco* (*Spielerglück*, 1820); Huizinga, J., *Homo ludens* (1939); Kručenyč, A. - Chlebnikov, V., *Gioco all'inferno* (1912-1913); Landolfi, T., *Lettera di un romantico sul gioco in La spada* (1942); Lermontov, M., *La tesoriera di Tambov* (1837-1838); Lermontov, M., *Un ballo in maschera* (1835); Molnár, F., *I ragazzi di via Pál* (1907); Perec, G., *La sparizione* (*La Disparition*, 1969); Pergaud, L., *La guerra dei bottoni* (*La guerre des boutons*, 1912); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca di autore* (1921); Poe, E.A., *I delitti della Rue Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841); Poe, E.A., *Il crollo della casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839); Poe, E.A., *William Wilson, il cuore rivelatore* (*The Tell-tale Heart*, 1839); Pré vost, A.-F., *Manon Lescaut* (*Histoire du Chevalier de Grieux et de Manon Lescaut*, 1731); Puškin, A., *La donna di picche* (1833); Queneau, R., *Esercizi di stile* (*Exercices de style*, 1947, 1976); Regnard, J.-F., *Il giocatore* (*Le Joueur*, 1697); Schiller, F., *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (*Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen* 1795); Schnitzler, A., *Gioco all'alba* (*Spiel im Morgengrauen*, 1927); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Tabucchi, A., *Gli incanti in Piccoli equivoci senza importanza* (1989); Tarchetti, I. U., *In cerca di morte* (1869); Thackeray, W.M., *Le memorie di Barry Lyndon* (*The Memoirs of Barry Lyndon Esquire by Himself*, 1856); Twain, M., *Le avventure di Tom Sawyer* (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876); Van Eyck, J., *I coniugi Andolfini*, pittura (1431-34); Velázquez, D., *Las Meninas*, pittura (ca. 1656).

■ **BIBLIOGRAFIA:** AA.VV., *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno di Pienza 10-14 sett. 1991*, voll. 2, Roma, Salerno Editrice, 1993; Bateson, G., *Questo è un gioco*, Milano, Cortina, 1996; Battaglia, S., *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. VI, Torino, UTET, 1970; Bruner, J.S., *Nature and Use of Immaturity in J.S. Bruner et alii (eds), Play. Its Role in Development and Evolution*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976; Caillois, R., *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine* (*Les jeux et les hommes. La masque et le vertige* 1967), Milano, Bompiani, 1981; Ceserani, R., *Da Aristotele a Huizinga in Arte-gioco*, Milano, Almanacco letterario Bompiani, 1966; Dal Lago, A. - Rovatti, P.A., *Per gioco. Piccolo manuale dell'esperienza ludica*, Milano, Cortina, 1993; Duncan, H.D., *Language and Literature in Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1953; Freud, S., *Al di là del principio del piacere* (1920) in *Opere*, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1975; Fink, E., *Oasi della gioia. Idee per una ontologia del gioco* (1957), Salerno, Rumma Editore, 1969; Fink, E., *Il gioco come simbolo del mondo* (1960), Firenze, Hopedul Monster, 1991; Huizinga, J., *Homo ludens* (1939), Torino, Einaudi, 1973; Lotman, J.M., *Il tema delle carte e del gioco nella letteratura russa dell'inizio del secolo XIX* (1975) in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a c. di S. Salvestroni, Bari, Laterza, 1980; Perissinotto, A. (a c. di), *Il gioco. Segni e strategie. Atti del convegno di Gradara, 12-14 settembre 1996*, Torino, Paravia Scriptorium, 1997; Piaget, J., *La formazione del simbolo nel bambino: imitazione, gioco e sogno, immagine e rappresentazione* (1945), Firenze, La Nuova Italia, 1972; Valeri, V., *Gioco*, voce della *Enciclopedia*, vol. VI, Torino, Einaudi, 1979; Winnicott, D.W., *Gioco e realtà* (1971), Roma, Armando, 1974.

■ **VOCI AFFINI:** Adolescenza; Balocchi, bambola; Beffa, burla, Buffone, clown; Carnevale; Infanzia; Innocenza; Riso; Scacchi, scacchiera; Sport.

MARGHERITA DI FAZIO

Gioia. 1. In greco antico *gioia* e *allegria* vengono nominate con una sola parola, *Euphrosyne*. *Euphron* e *euphrosynon* indicano chi è gioioso, gaio, sereno, allegro, di buon animo. Eufrosine è anche una delle Cariti, le Grazie, figlie di Afrodite; le altre due sono Aglaia che è l'or-

namento e Talia che è l'abbondanza. Sono le Grazie a intessere il velo d'Armonia per il di lei matrimonio con Cadmo nel mito ripreso nell'Inno Terzo dell'incompiuto *Carme alle Grazie* di U. **Foscolo** (iniziato nel 1812) e nel quale non a caso l'opera d'arte è cosa di gioia («Or libera è la gioia», v. 174), e le «Charites» portano con l'arte la gioia all'umanità, cupa e selvaggia prima del loro arrivo in terra. Il velo nuziale di Armonia viene irrorato d'ambrosia, e diviene dunque eterno. Le muse, allora, e le altre divinità che hanno contribuito a intessere il velo ne ammantano le Grazie: «ed elle / tra le fiamme d'amore ivano intatte / a rallegrar la terra; e sì velate / apparian come pria vergini nude» (203). Le Grazie, figlie di Venere, e in particolare Euphrosyne, la Gioia, presiedono dunque alle arti e in particolare alla poesia.

2. Il termine italiano viene dall'antico fr. *joie, joye*, dal lat. *gaudia*, plurale nominativo e accusativo di *gaudium*, preso però come singolare nominativo femminile, e dal prov. *joï, joy*. Da *gaudium* vengono *godere, godimento*. In francese antico e in provenzale c'è anche il termine *bau-dor* (dalla radice germ. *bald*). Da *joie* viene anche il termine ingl. *joy*; l'inglese ha però anche *mirth*, tuttavia più con il significato di «allegria», «gaiezza»; in sp. *gioia* si dice *alegría*, oppure *gozo* che è anche «godimento», «piacere». In ted. si dice *die Freude*, in russo *ràdost*. In latino si distingue tra *laetitia* che è ciò che si manifesta e *gaudium* che è invece la gioia che si prova nell'intimo. Roland **Barthes**, tuttavia, nel capitolo «*Laetitia*» in *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), ci ricorda come **Cicerone**, prima, e poi **Leibniz**, contrappongano *gaudium* e *laetitia*. *Gaudium* è «il piacere provato dall'anima quando considera certo il possesso di, e il potere su un bene presente o futuro», mentre *laetitia* è un sentimento temporaneo di allegria, quando in noi predomina il piacere. Il *gaudium* è ciò che si vorrebbe, dice Barthes, la *laetitia* è ciò di cui ci si deve accontentare. C'è dunque una differenza tra gioia e allegria. Sta scritto in *Ecclesiaste* (7, 4) che «Il cuore del saggio è nella casa del pianto, mentre il cuore dello stolto è nella casa dell'allegria». E, conseguentemente, Severino **Boezio** nella *Consolazione della filosofia* (524 d.C.) non distingue tra *gaudium* e *laetitia* («Moltissimi sono coloro che prendono come misura del bene la gioia e l'allegria, e considerano culmine della felicità il vivere nel piacere», III, 2).

3. Nella Bibbia il termine equivalente a gioia ha un discreto indice di frequenza (si pensi al *Cantico di Anna* in *Samuele* I, 2; nel *Magnificat* di Luca, 1, 46-55). Spesso la gioia (assieme al timore) è il segno della presenza di Dio, e sta spesso in relazione al suo antonimo, il dolore. La gioia è dono di Dio che riscatta e ricompensa delle sofferenze patite come in *Salmi*, 126, 5: «colui che semina tra le lacrime, mietterà nella gioia», oppure *Geremia*, 31, 13: «Poiché muterò il loro lutto in gioia». Nella letteratura mistica la gioia è l'estasi dell'unione con Dio a cui si riferisce uno scritto di Blaise **Pascal** datato 1654: «Gioia, gioia, gioia, pianti di gioia!» (*Opuscoli*, XIII, in *Pensieri e opuscoli*). In San Francesco, nel *Cantico delle creature* (ca. 1224), la gioia è la contemplazione e la comprensione del creato intero come corpo mistico, nei *Fioretti di San Francesco* (sec. XIV, traduzione in volgare del perduto *Actus Francisci* di frate Ugolino da Montegiorgio), la gioia si ottiene attraverso l'obbedienza al precetto evangelico, quello che in Matteo impone di abbandonare tutto quello che si ha, di darlo ai poveri e di seguire la via di Cristo (19, 13-30). In questo farsi poveri tra i più poveri, stanno la gioia e anche la letizia della santità. La perfetta letizia è descritta nei *Fioretti* (VIII) come «vincer se medesimo e volentieri per lo amor di Gesù Cristo

sostenere pene, ingiurie e obbrobri e disagi». L'unione con Dio è l'estasi mistica descritta come progresso dell'anima verso Dio, e fusione con Dio, nella poesia e nella prosa di Santa **Teresa d'Avila** (si veda in specie *Il libro delle dimore* o *Il castello interiore*, 1578), o ne *Il Cantico Spirituale* (1577, ma ricevette l'imprimatur solo nel 1630) di Juan de La **Cruz**, il fondatore dell'ordine dei Carmelitani scalzi. Il *Cantico* fu composto in prigione, e ha un ritornello, «Benché sia notte», che fa capire come la gioia dell'estasi stia proprio nell'unione del finito con l'infinito, delle tenebre del mondo sensuale, della *Notte oscura dell'anima* (per usare un altro titolo di Juan de La Cruz, scritto fra il 1579 e il 1583), con la luce dello spirito: «Oh noche que guiaste! / Oh noche amable más que el alborada! / oh noche que puntaste / amado con amada, / amada en el amado transformada.» («O notte che mi guidasti! / Notte amabil più che alba / O notte che unisti / L'amato con l'amata / L'amata nell'amato trasformata.»). Questa relazione tra lutto, dolore e gioia, tra luce e tenebre, ha una lunga persistenza nella letteratura occidentale, e importanti occorrenze nel Romanticismo. Si pensi soltanto a questi versi di Johann Christian Friedrich **Hölderlin**: «Il gioioso più gioioso [...] qui trova infinita scaturigine [...] qui nel lutto da sé scaturisce»; e John **Keats**, in *Ode alla Malinconia* (1820), scrive che «essa [la malinconia] dimora con la bellezza / con la bellezza che deve morire», ma affermando anche che «cosa di bellezza è sempiterna gioia». Nel Romanticismo si sviluppa pienamente un paradigma di lunga persistenza e nel quale vengono dunque a coincidere due tipologie della gioia: il primo tipo è connesso al rapporto con la divinità, poiché spesso nella scrittura e nell'esperienza mistica la gioia dell'unione con Dio è in qualche modo connessa al timore, se non al terrore, ma anche alla dolcezza dell'annullarsi del soggetto. In diversa prospettiva questo sentimento può divenire il «dolce naufragare» nel mare dell'infinito come nel celebre idillio di Giacomo **Leopardi** (1819), connesso all'annullarsi del soggetto nell'infinito nei *Pensieri* di Pascal. Un tipo di gioia che in **Ungaretti** diventa «allegria del naufragio» (*Allegria di Naufragi*, 1916). In questo paradosso sta anche lo svilupparsi dell'idea di sublime (v.) che, dal trattato dello pseudo Longino, attraverso il barocco e la traduzione di **Boileau** (*Trattato del sublime* [di Longino], 1674), giunge direttamente alla chiusa del Settecento inglese, alla traduzione di Edmund **Burke** dell'*Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello* (1756). Il secondo tipo, invece, è connesso alla gioia della creazione poetica (v. POESIA, POETA), all'esperienza creativa in fusione panica con la natura come nell'*Inno alla Gioia* (1786) di Friedrich **Schiller**: un Inno a Euphrosyne, alla magia dell'arte che gioiosamente unisce gli uomini altrimenti in conflitto, che ispirò l'*Inno alla gioia* di **Beethoven**, coro finale della celeberrima nona sinfonia, nel 1824. La gioia del creare poetico viene in diversa chiave sviluppata nel Novecento in *Fantasie di una notte di luna* di Umberto **Saba** (*Il canzoniere*, 1925) in cui si legge che gioia è per il poeta star seduto alla finestra e guardare e ascoltare: «se limpida è la sera e dolce, nasce / nella mia mente una verità / dolce a ridirsi, tale che darà / gioia a chi ascolta, gioia da ogni cosa». Qui l'essenza stessa della poesia è la gioia, termine che ha forte indice di frequenza nella poesia di Saba. Anche nella poesia di Clemente **Rebora**, «gioia» è termine ricorrente, si pensi a *Pioggia dai cieli distrutti* in *Frammenti lirici* (1913), una sorta di riflessiva parodia della panica *Pioggia nel Pineto* (in *Alcyone*, 1903) di **D'Annunzio**: qui la pioggia intona sì un canto, ma un canto di funerale, non d'ebbrezza, e la ragione che pure avanza ci lascia «a

boccheggiare nel mistero» («Ma voi rapimento, e saggezza / In apollinea gioia / In sublime quiete, / Al marcio del tempo le nari chiudete / O mitigando l'asprezza / [...] / Un'immortale bellezza / Uscirà dalla nostra rovina»). Sono versi che declinano il paradigma gioia/lutto, gioia/dolore, come essenza stessa della poesia, simili a quelli di *Saltan le stelle nel vivido vento*, della raccolta *Poesie sparse* (1913). Nell'antica chiave mistica, invece, Rebora scrive in *Amor che regna eternamente è Dio* (*Poesie religiose*, 1935): «L'amor di Cristo, se in cuor nostro regna, / Il patir si fa gioia e serve a Dio. / E Lui servendo l'anima vien degna / Di unirsi all'Ogni ben: non ti perda io!».

Il «gaudium» nel senso di giubilo, ma anche come sentimento del fare, del creare artistico, è l'emozione che ispira molti inni sacri musicali, tra cui vale la pena di ricordare almeno *Oratorio di Natale* (1734) di Johann Sebastian **Bach**, *Alleluia del Messia* (1742) di Georg Friedrich **Händel**, *Esultate, giubilate* di Wolfgang Amedeus **Mozart**.

4. Nella letteratura cavalleresca la gioia è posta in relazione alle due esperienze fondamentali della guerra e dell'amore; entrambi connessi al rinnovarsi dell'anno, nella stagione primaverile. Si pensi alla celebre lirica radizionalmente attribuita a **Bertran de Born**: «Be'm platz lo gais temps de pascor, / que fai fuolhas e flors venir; / e platz mi, quan auch la baudor / dels auzels...» (1180 ca.) [Molto mi piace il gioioso tempo di primavera/ che fa germogliare fiori e foglie, / e mi piace sentire la gioia degli uccelli]: è il tempo in cui «si accampano gli eserciti, e per la campagna si vedono correre cavalieri in arnese, e la gente fuggire, e i castelli assediati, e mura rotte e sfondate», cose tutte di grande bellezza per il cavaliere, che sente come «gioiosa» l'attività di combattente. Un tipo di gioia che ha radici antiche, anche bibliche. Si pensi al canto trionfale di Debora per la morte di Sisara nel libro dei *Giudici* (5) e al primo libro di *Samuele* (18, 7), in cui un coro di donne canta gioioso la cruenta vittoria («mille ne uccise Saul, David diecimila»). Si tratta di un sentimento di feroce euforia trionfale, simile al «divenire come una sfera di fuoco» dei greci, al *furor belli* dei latini, alla *wut* dei guerrieri Germani, al furore del *berserk*, del guerriero che si esalta nello spargere il sangue dei nemici. La stessa gioia della strage che si legge nella *Canzone di Rolando* o in *Raoul de Cambrai*, e, risalendo alle radici dell'epica classica, la stessa di Achille nell'*Iliade* (XXII), quando fa strage di nemici, o quando trascina il cadavere di Ettore col suo carro da guerra, invitando gli achei a gioire del suo trionfo. Il grido di guerra dei Franchi era *Monjoie*, e la spada di Carlomagno aveva nome *Joiose*. Questa feroce affermazione della vita attraverso la battaglia si trova ancora in Ernst **Jünger** (*Tempeste d'acciaio*, 1920), e in Guimarães **Rosa** (*Grande Sertão*, 1956). Questa forma di gioia feroce, non più legata all'eroismo e alla guerra, ma ancora associata alla giovinezza, arriva fino ai teppisti di *Arancia a orologeria* (1962) di Anthony **Burgess**, in cui il violento protagonista Alex ha una predilezione per l'*Inno alla gioia* di Beethoven.

5. La gioia può nascere dall'amicizia così come dagli affetti famigliari (**Cicerone**, *L'amicizia*, 46-44 a.C.; Michel de **Montaigne**, *Saggi*, I, 28; ma si pensi anche a Umberto **Saba**, nella lirica *Elio ricordi il tempo gentile*: «tu sedevi pensieroso / al cembalo sonoro / [...] / e s'accendeva in me la visione / d'una gioia infinita»), ma nasce soprattutto dall'eros, spesso legata al dolore, al senso della perdita e del lutto. **Platone** nel *Simposio* fa dire a Diotima di come l'amore, Eros, sia figlio di Penia, e di come la sua gioia sia connessa alla sofferenza, a una ricerca inesausta

che testimonia anche nella ricerca della gioia d'amore, un'incoltabile mancanza. Così è, proprio nella favola degli androgini in cui gli esseri perfetti, rotondi, tagliati in due, vanno per sempre cercando la metà perduta. Questo senso dell'eros come dolore e tensione inesaurita è anche in **Saffo**; come euforia e perdita in **Catullo** (*Liber*, sec. I a.C.) e negli *Amores* (25-15 a.C.) di **Ovidio**, come lutto in **Properzio** (*Elegie*, 28-15 a.C.). In **Dante**, il cui percorso nel triregno, nella traccia della tradizione trobadorica, è tutto nel segno del lutto per Beatrice, alla fine ritrovata nelle forme di paradisiaca guida alla gioia dell'unione mistica con Dio. Così il termine «gioia» lo troviamo all'inizio del viaggio, quando Dante si vede sbarata la via dalle tre fiere, e rivolge indietro i suoi passi, fermato da Virgilio: «Ma tu perché ritorni a tanta noia? / Perché non sali il dilettoso monte / Ch'è principio e cagion di tutta gioia» (*Inferno*, I, 76-78); e poi in *Paradiso* (IX, 37), ove l'anima di Cunizza è «luculenta e cara gioia», una gioia luminosa. In *Paradiso* X, 71 «gioia» significa sia «gemma» che «godimento» dello spirito che anima, oppure indica la Fede stessa (XXIV, 89); il verbo gioire sta per godere, manifestare letizia, nel canto XXVII (105) Dio stesso splende come gioia sul volto di Beatrice. Nel *Canzoniere* del **Petrarca** l'amore può approdare alla gioia dello spirito attraverso il dolore del desiderio prima e del lutto poi. E nel **Boccaccio** dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-1344) Fiammetta racconta le gioie d'amore per il perduto Panfilo e l'attesa del ritorno dell'amato; dunque amore e gioia si raggiungono attraverso il senso della perdita.

6. Il modello occidentale di amore sensuale è probabilmente quello che si trova nel *Cantico dei Cantici*, con il *gaudium* degli amanti nella reciproca contemplazione e godimento dei loro corpi («Le tue labbra sono come un filo rosso, la tua parola canto, le tempie come melegrane tra i tuoi riccioli; il collo come la torre di David [...] i tuoi seni come due cerbiatti gemelli che si pascon di gigli [...]. Sei tutta bella, amor mio, e in te non c'è imperfezione [...]. Mi hai rapito il cuore, sorella, sposa, il cuore mi hai preso con uno sguardo [...]. Le tue labbra sono miele, e miele e latte è la tua lingua e profuman le tue vesti [...]. Un giardino chiuso è mia sorella, la mia sposa, una sorgente nascosta, una fonte celata [...]. L'amor mio è [...] il più bello tra diecimila [...]. Ha gli occhi di tortora [...]. Le guance ha come fiori, labbra come gigli, bagnate di mirra dal dolce profumo [...]. Le gambe ha come colonne di marmo [...]. E questo è il mio amico» (4-5). Si tratta di un linguaggio che resiste sicuramente fino alla decadenza, fino a Oscar **Wilde** e Gabriele **D'Annunzio**, ma che trova i suoi interpreti anche nel periodo rinascimentale, per esempio nel John **Donne** dell'Elegia 19, *Alla mia donna, andando a letto* (1654, postumo), in cui la stupefazione per la bellezza del corpo dell'amata, si trasforma in una sorta di frenesia: «Dai licenza all'errare delle mie mani, lasciale andare / davanti, dietro, fra, sopra, sotto. / O mia America, mia Terra nuova [...] / Che benedizione nell'averti scoperta! / Entrare nei tuoi confini è la libertà [...]. / Nudità completa, a te ogni gioia è dovuta. / Come le anime son scorperate, i corpi devon esser svestiti, / Per godere dell'intera gioia [...]». Altrove, Donne parla di estasi d'amore (*L'estasi* in *Canzoni e sonetti*, 1635).

Nella tradizione ebraica e cristiana l'amore del *Cantico dei cantici*, così fisicamente determinato, viene reinterpretato in chiave mistica e neoplatonica, come *itinerarium mentis ad deum* e *conjunctio* mistica dell'anima con Dio.

7. La gioia è un elemento importante nella cortesia della Provenza dei trovieri, nella disciplina d'amore, nel *gai*

saber. In tutti i trovieri provenzali dei secc. XII e XIII da **Guglielmo IX d'Aquitania**, a **Marcabru** a **Bernart de Ventadorn**, **Raimbaut d'Aurenga**, **Arnaut Daniel**, **Raimbaut de Vaqueiras**, i termini *joy*, *gai*, *gaya* sono associati ovviamente a *joven* (gioventù) e come nell'epica *joi* è sinonimo di *baudor* (baldanza) ed è passione violenta, ebbrezza dell'anima in movimento, polarizzata verso l'euforia e l'estasi o la depressione e la malinconia. Si veda in questo senso il Bernart de Ventadorn della *canzone dell'allodola* (ca. 1170): «Quando vedo l'allodoletta muovere / l'ali gioiosa incontro al sole / tanto che di sé si scorda e si lascia cadere / Per la dolcezza che le tocca il cuore». Il poeta trafitto da amore dimentica se stesso, sicché nello specchio degli occhi dell'amata, il poeta si perde come Narciso alla fonte nel contrasto tra la gioia estatica che egli vede nella *lauzeta* e la sofferenza del proprio inappagato desiderio. Canzone di piena gioia è invece, sempre di Bernart, *Tant ai mo cor ple di joya*. Troviamo una tarda versione del codice cortese nelle *Leggi d'Amore*, il trattato d'arte poetica composto all'inizio del Trecento da sette compilatori tolosani («la sobregaya companhia dels VII. Trobadors de Tholoza»), che ci fa capire le relazioni tra l'aggettivo *gai* e il sostantivo *jeu*, «gioco» nella poetica trobadorica. Come dice Dragoinetti, «le joy» trobadorico è l'ebbrezza linguistica e poetica dei fedeli d'amore. Il «gay saber», la «gaya scienza», la gaia scienza, è dunque, oltre che ebbrezza d'amore, estasi, rapimento, anche una poetica, poiché è nel fare poesia che prende forma *le joy*, che però procede da un'assenza. **Jaufré Rudel** scrive: «Gioia mi colpisce e m'uccide, amore mi trafugge, mi dissecca la carne, e smagrire mi fa»: si tratta di una gioia che è legata alla mancanza, all'«amor de lonh», l'amar distante. Colei che fa soffrire il poeta non lo ha mai visto, né sarà mai vista da lui. La gioia si oppone al *jauzimen*, alla «jouissance», al godimento, ed è per questo che si associa alla mancanza dell'oggetto d'amore: si associa a un vuoto. Questa sembrerebbe essere la regola prima della poetica della «gaya scienza», un'assenza, nella quale la gioia («joy») è interamente connessa alla creatività poetica, ma essa si dà solo nella mancanza dell'oggetto d'amore. Il termine latino *castitas* è strettamente connesso a *careo*, il verbo che indica carenza, mancanza. L'altra faccia di questa poetica è la malinconica storia d'amore di Tristano e Isotta, in tutte le sue versioni: la gioia connessa a un desiderio che può vivere solo nel dolore e nella tensione. Si capisce così quanto la morte stessa divenga fattore importante, estrema «jouissance». Nella conclusione del *Romanzo di Tristano* di **Thomas d'Angleterre** (ca. 1170) si legge: «Tristano morì di desiderio / E Isotta morì per non averlo potuto raggiungere / Morì d'amor Tristano, / Di pietà morì la bella Isotta». Interessa qui la versione della «gioia d'amore» nel mito di Pigmalione, che racconta, a partire da **Ovidio** (*Metamorfosi*, X, 243-297), la storia dell'artefice che scolpisce la bella immagine di cui si innamora, ed ottiene da Venere, dopo molto soffrire, di vedere la statua trasformarsi in creatura vivente. Pigmalione non crede ai suoi occhi «Dum stupet et dubie gaudet fallique ueretur» (287), rimane attonito, in dubbio se gioire, ma il miracolo è avvenuto, l'immagine si è mutata nella più bella donna della Grecia intera, come si legge nella versione che ne dà Jean de **Meung** nel *Romanzo della Rosa* (1230-1270). Interessa Pigmalione perché anche il suo mito è connesso a una *jouissance* sempre dilazionata e consumata nell'opera d'arte. In essa la gioia si articola e prende forma il percorso dell'amar distante. Come dice Roland Barthes, in *Frammenti di un discorso amoroso* (*Scrivere*), «Si sa che non si scrive per l'altro, e che ciò che si scrive non ci farà amare da quelli che

amiamo. La scrittura non compensa, né sublima, è precisamente là dove l'altro non è. Ecco, sapere questo è il principio di ogni scrittura». Si può commentare con il Ruysbroeck citato da Barthes: «Il vino più squisito, quello più inebriante; il vino non bevuto dal quale l'anima annichilita è inebriata, anima libera ed ebbra! Dimentica, dimenticata, ebbra di ciò che non beve e che mai berrà» («*Voler prendere*» in *Frammenti di un discorso amoroso*). Un concetto che si può commentare più concisamente con un verso di **Montale**: «in attendere è gioia più compita» (*Gloria del disteso mezzogiorno*, in *Ossi di Seppia*, 1925).

8. Il rapporto tra gioventù, amore, gioia e «jouissance», è anche evidente nelle celebri stanze di Lorenzo de' **Medici** nelle quali riecheggia il «carpe diem» di **Orazio** (*Odi*, I, 11): «Quant'è bella giovinezza, / che si fugge tuttavia! / Chi vuol esser lieto, sia, di doman non c'è certezza» (*Trionfo di Bacco e Arianna* o *Canzone di Bacco*, sec. XV). Si ripropone il paradigma d'unione tra gioia e lutto, tra gioia e perdita. L'amore come gioia e giovinezza, la previsione del perdersi nel tempo della gioia stessa come rinascimentale affermazione della pienezza della vita. Gioia d'amore e lutto sono presenti anche nel *Romeo e Giulietta* (ca. 1595) di **Shakespeare**: la gioia dell'unione, il dolore della separazione, il lutto. Il riunirsi dei due amanti nel talamo nuziale, oppure nella morte, è un tema importante in tutto il teatro del Cinque-seicento. Si pensi soltanto alla commedia dei gemelli, ripetuta nella *Calandria* (1513) del Cardinal **Bibbiena**, ne *Gli Ingannati* (1531) dell'Accademia degli intronati, e negli *Inganni* (1549) di Niccolò **Sechi**, fino alla *Dodicesima notte* (1601) di Shakespeare, e ripetuta frequentemente nella commedia dell'arte. Due gemelli, maschio e femmina, vengono separati da un evento traumatico; la gemella si traveste da uomo e provoca una serie di inganni d'amore; infine tutto si risolve con la riunione nel doppio matrimonio, per cui il gemello tornato da morte sposerà la donna che si era innamorata della sua gemella travestita da ragazzo e viceversa. Il matrimonio riporta dunque la gioia che sconfigge il senso del lutto e del dolore. In *Dodicesima Notte*, sia Viola, travestita da Cesario, che Olivia che si è innamorata della travestita, hanno perso il fratello. Viola ritroverà il gemello, Sebastian, che andrà sposo a Olivia, che troverà in lui non solo la figura androgina di cui si era invaghita, ma anche il fratello rapito dalla morte, sicché davvero il lutto è sconfitto dalla gioia e dal matrimonio in cui trionfa la vita. Non così nella tragedia d'incesto gemellare *Peccato che sa una puttana* (1633) di John **Ford**, in cui la giovane Annabella viene uccisa dal «crudele» fratello Giovanni, che le strappa il cuore dal petto affermando che in quel cuore sta il suo cuore sepolto: morte e gioia si confermano figure complementari, di unione o riunione.

9. La gioia e la «jouissance» sono certamente di grande rilevanza nella produzione libertina, dalla pittura (**Watteau**, *L'imbarco per Citera*, ai dipinti versagliesi di **Fragonard**) al romanzo libertino, *I turbamenti del cuore e dello spirito* (1736), o *Il sofà* (1745) di **Crébillon Fils**. Anche nel *libertinage* persiste, tuttavia, il paradigma congiunto di gioia e lutto. Basti pensare al mito libertino per eccellenza, quello del *Don Juan*, dalla versione di **Tirso de Molina** (1630 ca.), a quelle di **Molière** (1665), **Mozart** / **da Ponte** (1787), **Byron** (1819-1824)), e all'esito di quella storia con don Giovanni precipitato all'inferno. La morte, il lutto, come fine della giovinezza e della gioia del corpo, segnano anche *La storia del cavalier des Grieux e di Manon Lescaut* (1731), dell'abbé **Prévost**, e, naturalmente, *Le relazioni pericolose* (1782) di Choderlos de

Laclos. Certamente vi è aspirazione all'esultare del corpo in tutte queste opere, e un protendersi verso il piacere, la gioia, la «jouissance», ma, nel consumarsi del desiderio e nel suo infinito rinnovarsi anche una disperazione e un senso di lutto per ciò che, cercato, non potrà essere trovato. La prospettiva libertina è esemplificata al suo estremo nell'opera del marchese de **Sade** in cui c'è un esultare del corpo come macchina di piacere polimorfo perverso, ma anche, perciò, l'esaltazione della «jouissance» come compenetrazione degli opposti, *eros* e *thanatos*. Un senso meno problematico, più franco e sereno del gioire libertino lo troviamo ne *L'arte di gioire* (1751) di Julien Offray de **La Mettrie** in chiave materialista e di epicureismo settecentesco. Nemmeno l'ombra della colpa è presente nei giochi pastorali e naturali di un fanciullo e di una fanciulla («giovani cuori che han bisogno d'amare, con una purezza d'anima non toccata dal pentimento»), ma si tratta di un'innocenza di natura ben presto guastata dal commercio con la società. Evidentemente anche in La Mettrie, e nel «libertinage», il paradigma dell'unione è la condizione stessa della gioia («Il piacere non è che l'ombra della gioia di due cuori perfettamente uniti»). Ma è evidente che la gioia di frequente si celebra come trionfo sul senso di lutto, e di perdita, come riunione del separato, da una parte o, dall'altra, come essa, altrettanto frequentemente, si precipita nel lutto, o nella contemplazione di una qualche irreparabile divisione e perdita.

10. A distanza di molti secoli dalla *Canzone* di Bernart de Ventadorn, non stupisce che torni la gioia dell'allodola che vola verso il sole, in *All'allodola* (1818) di P. B. **Shelley**, e sempre con le caratteristiche dell'opera mistica (ma vedi anche Shakespeare, *Sonetto 29* e Dante, *Paradiso* XX, 73-75). Se in Bernart l'allodola vola verso il sole dimentica di sé, e il poeta vi riconosce il proprio destino d'amante, e il proprio perdersi nello specchio degli occhi dell'amata, in Shelley l'allodola, l'oggetto della poesia, esprime la gioia del canto perfetto. Essa rimane invisibile al poeta, poiché vola verso il sole che sorge, e il poeta non può che rimanere abbagliato dalla visione. L'allodola, «unseen», invisibile agli occhi abbacinati, fa piovere il suo canto sulla terra come un inno alla gioia, che però il poeta deve confrontare con il proprio canto per concluderne che il canto naturale e spontaneo dell'allodola non può essere ripetuto dal poeta, i cui «canti più dolci sono anche quelli più tristi», e tristi proprio perché non possono essere il canto spontaneo e di perfetta gioia dell'allodola che vola e svanisce in un turbinio di luce (ma anche nella canzone di Bernart c'è il motivo della rinuncia al canto). Una delle *Operette Morali* (1827-1835) di Giacomo **Leopardi**, *l'Elogio degli uccelli*, pare in linea con questa stessa prospettiva: «Sono gli uccelli naturalmente le più liete creature del mondo», e il loro canto è l'espressione della loro gioia naturale, spontanea, della loro perfetta letizia che ignora la malignità della natura stessa. La gioia in Leopardi, del resto, è sempre nominata *in absentia*, come ricordanza (*Le ricordanze*: «delle gioie mie vidi la fine», v. 6); e ancora la gioia è associata al lutto, come nel ricordo di Nerina: «la gioia ti splendea, splendea negli occhi», v. 154); oppure come espressione dell'inganno e della vanità del tutto, come sollievo ingannevole e caduco, o come speranza vuota (*La quiete dopo la tempesta*: «Gioia vana, ch'è frutto / Del passato timore, onde si scosse / E paventò la morte / Chi la vita abborriva» vv. 33-36; *Il sabato del villaggio*: «Questo di sette è il più gradito giorno, / Pien di speme e di gioia»). La gioia in Leopardi pare comunque associata al pensiero della morte, così come ne *Il pensiero dominante* alla morte è associato il pensiero dell'amore, che è sì «gioia celeste»

ma affiancato ancora dalla *vanitas* del piacere, della speranza (quarta strofa). Non stupisce dunque che la gioia possa essere associata a una condizione di assoluta innocenza, come nella poesia di **Blake**, *Gioia infantile*: «Nome non ho / Non ho che due di. / Come ti chiami? / Felice son io, / Gioia è il mio nome». Il poeta romantico, tuttavia, pare più spesso guardare verso il lato notturno, e trovar là la via verso la gioia come già in San Juan de La Cruz: si veda per esempio il **Novalis** degli *Inni alla Notte* (1800). Nell'Inno V, nella notte si libera una fiamma e «un mondo di stelle (*Sternwelt*) si scioglie in un vino d'oro, / di vita da bere, per divenire noi stessi luminose stelle». Novalis annuncia la liberazione d'amore come pienezza e perfezione di gioia sicché «la vita sia piena e fluttui come un mare senza confini in cui nulla più sia scisso né separato». E ciò che si unisce nella notte, e nella gioia, è eterna poesia, ed è il volto di Dio. Ancora in Novalis, nell'Undecimo *Canto spirituale* (*Canti spirituali*, 1799-1801), che inizia con la descrizione dell'angoscia, di un grave peso sull'anima, la visione della croce accende una scintilla, una fiamma che si apre un varco e divora lo spaventoso sogno, sicché «Un angelo alla riva ti trae / verso una nuova salvezza, / Pieno di gioia, tu guardi / giù verso la terra promessa.» Sempre con quell'effetto che unisce *Freude* (gioia) e *Trauer* (lutto), e la gioia della creazione con la mancanza, il *manque* da cui essa scaturisce. Non deve stupire che gioia ricorra anche nei *Canti Orfici* (1914) di Dino **Campana**: «immobilità di un paesaggio di gioia inesauribile» (*Piazza Sarzano*): «fragore di vita, gioia intensa e fugace» (*Genova*); «la gioia più quieta della notte» (*Il viaggio e il ritorno*), proprio nello stesso segno d'unione, che s'accosta a una visione mistica, orfica, certo, della poesia.

11. Esce nel 1882 *La gaia scienza* di Friedrich **Nietzsche**, con quel titolo così inequivocabilmente provenzale, e che si riferisce all'accettazione totale del vivere, e alla vita stessa come mezzo di conoscenza e dunque come gaia scienza. Non a caso proprio in conclusione alla prefazione alla seconda edizione del suo libro, Nietzsche evoca Baubò. Forse non è un caso che Baubò ritorni in un saggio di Sigmund **Freud** in cui egli racconta di Demetra che, in cerca della perduta figlia, Kore, rapita agli inferi, giunge ad Eleusi e viene ricevuta da Disaule e da sua moglie Baubò. Demetra, colpita dal lutto, rifiuta cibo e bevande. Ma Baubò solleva la veste e mostra il ventre, e Demetra ride, e il suo riso esplode contro il lutto e il dolore, la morte, il senso di perdita. Poiché ciò che Baubò rivela a Demetra è l'origine stessa della vita. Ed è implicato un rovesciamento e uno scambio, tra volto e ventre, perché nei riti a Baubò si usavano piccole bambole di argilla che rappresentavano Baubò con un volto ridente sul ventre. Un ultimo riferimento, per capire la rilevanza della gioia nel moderno, è anche la rilettura che Michail **Bachtin** fa di *Gargantua e Pantagruel* (1532) nel primo capitolo del suo libro su *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), «La storia del ridere». Bachtin parla, per farci capire la funzione, la rilevanza, e la differenza del riso rabelaisiano rispetto a quello post rinascimentale, della morte incinta e che perciò ride, o delle varie figure della gaia morte, la morte per malattia venerea, malattia d'amore, la morte ebbra, e la gioia dunque legata sì alla morte, ma anche alla materialità del vivere, del corpo, del mangiare, del bere, dei bisogni naturali, della vita sessuale, tanto che, vale la pena di ricordarlo, nel *Testamento* di **Villon** (ca. 1461-1463, pubblicato nel 1489), le prostitute vengono chiamate «filles de joie» (*La belle heaulmière aux filles de joie*), le fanciulle della gioia. Tutto questo, che Bachtin applica alla sua analisi di Ra-

belais, funziona altrettanto bene per un testo come il *Baldus* (1517) di Teofilo **Folengo**, fonte riconosciuta del resto di *Gargantua e Pantagruel*. Una storia assai breve di questo tipo di gioia, includerebbe certamente Jonathan **Swift**, come migliore esemplificazione della teoria bachtiniana secondo cui, dopo Rabelais, si ha la fine del riso franco del medioevo, e l'inizio di un riso diverso per la modernità, e toccato dalla malinconia e dall'umor nero. James **Joyce** appartiene alla stessa tradizione, anche per *Ulisse*, certamente legato a Swift, e a Rabelais, ma soprattutto per *Finnegans Wake* in cui il principio d'unione, la gioia dell'unirsi procede da una frammentazione totale, da parole infrante e riaggregate. *Finnegans Wake* è un mondo di multipresenze, di plurivocalità, e l'apertura di un iperspazio in cui sono compresi tutti gli stadi di crescita nel tempo, dal bambino all'adulto, al vecchio, sicché il passato, ogni passato è simultaneamente in ogni presente, ogni voce del divenire nel tempo riecheggia simultaneamente, e il linguaggio torna ad essere il giocattolo, il «jeu», la cosa di gioia che è stato per il bambino. Non a caso, proprio al centro di *Finnegans Wake*, al centro fisico del libro, viene rappresentata Anna Livia Plurabelle per sineddoche e cioè come ventre, come «origine del mondo» e principio creativo. Come ventre di Baubò, che, nella gioia di vivere e nel riso, sconfigga il lutto, il dolore di vivere.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Edda. Canti norreni* (sec. XIII); *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.); *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, ca. sec. XI-XII); *Ecclesiaste* o *Qôhélet* (ca. sec. III a.C.); *Fioretti di San Francesco* (I *Fioretti del glorioso messere Santo Francesco* 1370 - ca. 1385); *Giudici* (secc. VI-V a.C.); *Libri di Samuele* (secc. VIII-VI a.C.); *Salmi* (sec. X-II a.C.); *Vangelo di Luca* (90).

Accademici intronati, *Gli Ingannati* (1537); Bach, J.S., *Oratorio di Natale*, musica (*Weihnachts-Oratorium*, 1734); Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965); Barthes, R., *Frammenti d'un discorso amoroso* (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977); Beethoven, L. van, *Inno alla gioia* (*An die Freude*), in *Nona sinfonia*, musica (*Die neunte Symphonie*, 1824); Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover* (ca. 1170); Bibbiena, *La Calandria* (1513); Blake, W., *Gioia infantile* (*Infant Joy*) in *Canti dell'innocenza* (*Songs of Innocence*, 1789); Boccaccio, G., *Elegia di Madonna Fiammetta* (ca. 1343-44); Boezio, A.M.T.S., *La consolazione della filosofia* (*De consolatione philosophiae*, 524); Boileau, N., *Trattato del sublime*, (*Traité du sublime* [de Longin], 1674); Born, B. de, *Canzoni* (*Lieder*, sec. XII); Burgess, A., *Arancia a orologeria* (*A Clockwork Orange*, 1962); Burke, E., *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1756); Byron, G.G., *Don Giovanni* (*Don Juan*, 1819-24); Campana, D., *Genova*, in *Canti Orfici* (1914); Campana, D., *Il viaggio e il ritorno*, in *Canti Orfici* (1914); Campana, D., *Piazza Sarzano*, in *Canti Orfici* (1914); Catullo, G.V., *Libro* (*Libri*, ca. 64-54 a.C.); Cicerone, M.T., *L'amicizia* (*Laelius de amicitia*, 44 a.C.); Crébillon, C.-P. J. de, *I turbamenti del cuore e della mente* (*Les égarements du coeur et de l'esprit*, 1736); Crébillon, C.-P. J. de, *Il sofà* (*Le Sofa*, 1745); Cruz, J. de la, *Il cantico spirituale* (*Cántico espiritual*, 1577); Cruz, J. de la, *Notte oscura dell'anima* (*Noche obscura del alma*, 1579-83); D'Annunzio, G., *La pioggia nel pineto* in *Alcyone* (1903); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Donne, J., «*Alla mia donna, andando a letto*» (*Going to bed*, 1654, postumo); Donne, J., *L'estasi* (*The extasy*) in *Canzoni e sonetti* (*Songs and Sonnets*, 1615; 1635 postumo); Folengo, T., *Baldus* (1517); Ford, J., *Pecato fosse puttana*, ('*Tis Pity She is a Whore*, 1633); Foscolo, U., *Le Grazie* (1812-22); Francesco d'Assisi, *Il cantico di Frate Sole* o *Il cantico delle creature* (ca. 1224); Händel, G.F., *Alleluia del Messia*, musica (*Halleluja Chorus*) in *Messia* (1742); Joyce, J.A., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Joyce, J.A., *Finnegans Wake* (1939); Jung, E., *Tempeste d'acciaio* (*In Stahlgewittern*, 1920); Keats, J., *Ode alla malinconia* (*Ode to Melancholy*, 1820); La sobragaya companhia dels VII. Trobadors de Tholoza, *Leggi d'amore*

(*Leys d'Amor*, sec. XIV); Lacos, P.-A.-F., Choderlos de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); La Mettrie, J. Offray de, *L'arte di gioire* (*L'art de jouir*, 1751); Leopardi, G., *Elogio degli uccelli* in *Operette Morali* (1827-35); Leopardi, G., *Il pensiero dominante* (1831); Leopardi, G., *L'infinito* (1825); Leopardi, G., *Le Ricordanze* (1828); Lorris, G. de - Meung, J. de, *Romanzo della Rosa* (*Roman de la Rose*, 1230-1270); Medici, L. de', *Trionfo di Bacco e Arianna* (sec. XV); Molière, *Don Giovanni* (*Dom Juan ou le Festin de Pierre*, 1665); Montaigne, *Saggi* (*Essais*, 1595); Montale, E., *Gloria del disteso mezzo-giorno*, in *Ossi di Seppia* (1925); Mozart, W.A., *Don Giovanni*, opera lirica, libretto di Da Ponte, L. (1787); Mozart, W.A., *Esultate, giubilate*, musica (*Exultate, jubilate*, 1773); Nietzsche, F., *La gaia scienza* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882); Novalis, *Inni alla notte* (*Hymnen an die Nacht*, 1800), in *Canti spirituali* (*Geistliche Lieder*, 1799-1801); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 13 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseen*, 3-8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Amori* (*Amores*, 20 a.C.); Pascal, B., *Opusculo XIII* (*Opusculum XIII*, 1654) in *Pensieri* (*Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets*, 1670); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Platone, *Innoscipio* (390/89-367 a.C.); Prévost d'Exiles, A.F., *La vera storia del cavalier Des Grieux e di Manon Lescaut* (*La véritable histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, 1731); Properzio, S., *Elegie* (*Elegiarum Libri*, 28-22 a.C.); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Rebor, C., *Amor che regna eternamente è Dio*, in *Poesie religiose* (1935); Rebor, C., *Pioggia dai cieli distrutti* in *Frammenti lirici* (1913); Rebor, C., *Saltan le stelle nel vivido vento* in *Poesie sparse* (1913); Rosa, J.G., *Grande Sertão* (*Grande Sertão: veredas*, 1956); Saba, U., *Fantasia di una notte di luna* (1925), in *Il Canzoniere* (1900 - 1954); Saba, U., *Elio ricordi il tempo gentile*, in *Il Canzoniere* (1900 - 1954); Schiller, F., *Inno alla gioia* (*An die Freude*, 1786); Sechi, N., *Gli inganni* (1549); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1595); Shakespeare, W., *La dodicesima notte* (*Twelfth Night*, 1601); Shakespeare, W., *Sonetti* (*Sonnets*, 1609); Shelley, P.B., *All'Allodola* (*To A Skylark*, 1818); Teresa de Avila, *Il libro delle dimore* (*Las Moradas*) o *Il castello interiore* (*El Castillo interior*, 1577); Thomas d'Angleterre, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, ca. 1170); Tirso De Molina, *Il beffatore di Siviglia e Convitato di pietra* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630); Ungaretti, G., *L'allegria di naufragi* (1916); Villon, F., *Lascito e testamento* (*Lalet Testament de Villon* ca. 1461-1463); Watteau, J.-A., *L'imbarco per Citera*, pittura (*L'embarquement pour l'île de Cythère*, 1717).

■ ALTRE OPERE: Bédier, J., *Il romanzo di Tristano e Isotta* (*Le roman de Tristan et Isolt*, 1900); Caterina da Siena, *Lettere* (1370-80); Freud, S., *Parallelo mitologico* (*Mythologische Parallele zu einer plastischen Zwangsverstellung*, 1916); Hamsun, K., *Pan. L'estrema gioia* (*Den Siste Glaede*, 1912); Jacopone da Todi, *Laudi* (av. 1306); Leibniz, G.W., *Nuovi saggi sull'intelletto umano* (1703-04); Manzoni, A., *Inni Sacri* (1813-22); Ramuz, C.-F., *La gioia nel cielo* (*Joie dans le ciel*, 1925); Riccardo di San Vittore, *I quattro gradi della violenta carità* (*De quatuor gradibus violentiae charitatis* (1227-1224); Wharton, E., *La casa della gioia* (*The House of Mirth*, 1905); Zola, E., *La gioia di vivere* (*La joie de vivre*, 1884).

■ BIBLIOGRAFIA: Barthes, R., *Il piacere del testo* (1973), tr. it., Torino, Einaudi, 1975; Bertoni, G., *Il linguaggio mistico in santa Caterina da Siena in Lingua e pensiero*, Firenze, Vallecchi, 1932; Binder, W., *Grundformen der Säkularisation in den Werken Goethes, Schillers und Hölderlins* in «Zeitschrift für deutsche Philologie», LXXXIII (1964); Cardini, F., *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze, La Nuova Italia, 1981; Cardini, F., *Guerre di primavera*, Firenze, Le Lettere, 1992; Cardini, F., *Quell'antica festa crudele*, Milano, Mondadori, 1993; Castro, A., *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid, 1929; Cavalcanti Proença, M., *Trilhas no Grande Sertão*, Rio de Janeiro, 1958; Croquette, B., *Pascal et Montaigne*, Genève, Droz, 1974; Dragonetti, R., *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*, Paris, Seuil, 1982; Egido, T., *Introducción a la lectura de santa Teresa*, Madrid, 1978; Fassò, A., *Gioie cavalleresche*, Roma, Carocci, 2005; Freud, S., *Parallelo mitologico*, in *Opere*, VIII, Torino,

Boringhieri, 1976, pp. 617-8; Getto, G., *Letteratura religiosa del Trecento*, Firenze, Sansoni, 1967; Getto, G., *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1967; Goldmann, L., *Il dio nascosto* (1955), tr. it. Bari, Laterza, 1971; Hatzfeld, H., *Estudios Literarios sobre mística española*, Madrid, Cátedra, 1955; Heidegger, M., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt a. M., 1951; Hölderlin, F., *Le liriche*, a c. di Mandruzzato, E., Milano, Adelphi, 1977; Köhler, E., «*Can vei la lauzeta mover*». Überlegungen zum Verhältnis von phonetischer Struktur und semantischer Struktur (1979), in Id., *Literatursoziologische Perspektiven. Gesammelte Aufsätze*, Heidelberg, Winter, 1982; *Lirici greci*. Saffo, Alceo, Anacreonte, Ibbico, a c. di Guidorizzi, G., Milano, Mondadori, 1993; Mancini, M., *La gaia Scienza dei Trovatori*, Parma, Pratiche, 1984 (Milano, Luni, 2000); Mancini, M., *Metafora Feudale*, Bologna, Il Mulino, 1993; Mancini, M., *Lo spirito della Provenza*, Roma, Carocci, 2004; Masini, F., *La guerra come «nomos» della catastrofe in Ernst Jünger* in Id., *Ideologia della guerra*, Napoli, 1987; Mommsen, M., *Dioniso in der Dichtung Hölderlins*, «Germanisch-romanische Monatsschrift», XIII (1963); Nelli, R., *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963; Pasero, N., *Laudes creaturarum. Il cantico di Francesco d'Assisi*, Parma, Pratiche, 1992; Pezzi, E., *Gioia d'amore e gioia di guerra. Il lessico della gioia fra epica, lirica e romanzo*, in «Le forme e la storia», numero speciale, V, (1993); Pirodda, G., *L'Infinito nella storia di Leopardi*, in AA.VV., *Il caso Leopardi*, Palermo, 1974; *Poesia dell'età cortese*, a c. di Roncaglia, A., Milano, Nuova Accademia, 1961; Pozzi, G., *Il cantico di frate Sole in Letteratura Italiana*, a c. di Asor Rosa, A., vol. 1, Torino, Einaudi, 1992; Rodríguez, I., *Santa Teresa y la espiritualidad española*, Madrid, Cátedra, 1992; Sade, D.-A.-F. marchese di, *Opere complete* (1966), tr. it. a c. di Nicoletti, F., Roma, Newton, 1979; Savoca, G. - Paino, M.C., *Concordanza del Canzoniere 1921» di Umberto Saba*, Firenze, Olschki, 1996; Savoca, G., *Concordanza dei «canti Orfici» di Dino Campana*, Firenze, Olschki, 1999; Savoca, G. - Paino, M.C., *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora*, 22 voll., Firenze, Olschki, 2001; Savoca, G., *Concordanza dei «Canti» di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 1994; Spitzer, L., *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, in Id., *Romanische Literaturstudien: 1936-1956*, Niemeyer, Tübingen, 1959; *Sul laudario di San Jacopone*, in «Cenobio» II (1992); Volmert, J., *Ernst Jünger: «In Stahlgewittern»*, München, 1985.

■ VOCI AFFINI: Amore; Corpo; Danza; Felicità; Festa; Gioventù; Luce/Buio; Lutto; Morte; Musica, canto; Nascita; Riso; Vittoria/Sconfitta.

MARIO DOMENICHELLI

Giornalismo. 1. La nozione di giornalismo e giornalista, riferita all'attività di redazione e pubblicazione di un notiziario, non necessariamente quotidiano (l'ingl. *newspaper* e il ted. *Zeitung* sono in questo senso più precisi del giornale italiano e del *journal* francese; tuttavia anche queste due ultime lingue adottano, per il termine astratto derivato, *journalism* – ma modernamente *press*, stampa – e *Journalismus*) è relativamente recente. *Avvisi e gazzette* periodiche, non di rado ancora manoscritte, compaiono sin dal Cinque e Seicento, ma si tratta in genere di pubblicazioni anonime e meramente informative; mentre al contrario la grande stagione delle riviste settecentesche, dal «Tatler» di Richard Steele allo «Spectator» di Joseph Addison, e in Italia dal «Caffè» dei fratelli Verri alla «Frustra letteraria» di Baretti alla «Gazzetta veneta» di Gaspare Gozzi, mette in evidenza un impegno culturale, filosofico, etico di scrittori che scelgono la pubblicazione periodica come strumento di discussione e diffusione delle proprie idee, ma non assumono il profilo specifico ed esclusivo di giornalisti. Il giornalismo come oggi lo si intende, professione diretta a fornire informazione ma anche ad orientare l'opinione pubblica, attraverso un'attività di scrittura che ha contatti con la letteratura, ma anche da essa si distingue per natura, contenuti, finalità e tecniche esecutive (si pensi ai tempi sempre più veloci di produzione, composizione e diffusione di un giornale),

nasce ai tempi della Rivoluzione francese e si consolida come attività intellettuale specifica lungo l'Ottocento. Una svolta significativa è espressa ad esempio in Italia dal *Programma* del «Conciliatore» (1818), che pur non rinunciando a trattare «i ridenti studj della letteratura», li relega in apposite sezioni, ed annuncia che la preferenza per le materie da trattare sarebbe stata data «a quelle immediatamente riconosciute utili», cioè all'economia, agli avanzamenti tecnologici, allo sviluppo dell'agricoltura e del commercio. Negli stessi anni in Francia Pierre-Paul **Royer-Collard** poneva con forza anche sul piano giuridico la questione della libertà di stampa come esigenza primaria per il bilanciamento dei poteri in una società liberale (*Discorso a proposito della legge sulla stampa*, 1820). Più oltre e nel Novecento la riflessione sull'importanza ma anche sui limiti del giornalismo, quanto alle garanzie di obiettività e alla sua funzione di orientamento dell'opinione pubblica, impegnerà intensamente politologi e sociologi e stimolerà la riflessione critica e autocritica degli stessi giornalisti: si vedano ad esempio le scettiche considerazioni di Walter **Lippman** (*L'opinione pubblica*, 1922) sulle possibilità dei giornali di raggiungere un'informazione completa e obiettiva; o le importanti e sottilissime riflessioni di Karl **Kraus**, egli stesso impegnato per 40 anni nella direzione della rivista «La fiaccola», sul linguaggio della stampa, sul potere «anestetizzante» del frasario giornalistico che si rivelerà funzionale all'avanzamento del nazismo (*La lingua*, 1972); o l'appassionata difesa di una scelta di impegno da parte del giornalista formulata da Egon Ervin **Kisch** (*Il reporter folle*, 1925); per arrivare al saggio dedicato da Luigi **Einaudi** a *Giornali e giornalisti*, inserito da Ernesto Rossi nella raccolta di scritti einaudiani da lui intitolata *Il Buon Governo* (1954); o infine alle recentissime amare considerazioni di Tiziano **Terzani**, nel suo libro postumo *La fine è il mio inizio* (2006) sul decadimento servile della stampa provocato dalla dipendenza dei giornali dalla pubblicità e dallo schiacciamento di tempi e di spazi imposto dalla televisione.

2. Un primo argomento di riflessione sul tema «giornalismo» riguarda il rapporto con la letteratura. Nel saggio *Il giornalismo e la storia della letteratura* (1910) Benedetto **Croce** evidenziò i criteri di distinzione tra le due attività, invitando a non confondere il giornalismo con la cattiva letteratura, e a dare al fatto che buona letteratura sia apparsa sui giornali il giusto peso. In una pagina dei *Quaderni* (1949) Antonio **Gramsci** sottolinea come sia stato importante per il giornalismo, soprattutto nella sua fase di ascesa a inizio secolo, liberarsi dall'influenza dei modelli letterari. Ciò non significa ovviamente che non ci siano scambi e processi di osmosi fra scrittura letteraria e scrittura giornalistica: a parte il fenomeno della «terza pagina», sezione del giornale specificamente dedicata alla collaborazione di scrittori e critici, che si consolidò all'inizio del Novecento e ospitò firme illustri (in Italia ad esempio D'Annunzio, Pirandello, Verga, Capuana, De Roberto, Deledda, Montale), ben presto invalse l'abitudine di affidare a grandi nomi della letteratura appositi *reportages* di VIAGGIO (v.): si vedano le corrispondenze di Edmondo **De Amicis** per «La Nazione», poi raccolte in volumi, da *Olanda* (1872) a *Spagna* (1873), a *Marocco* (1876), a *Costantinopoli* (1878); e, per restare in Italia, lungo il Novecento, si pensi ai «viaggi» giornalistici di Carlo Cassola, Curzio Malaparte, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Goffredo Parise, Alberto Arbasino, Giorgio Manganelli. Fuori d'Italia, un esempio fra i tanti (ma v. VIAGGIO) di importanti excursus giornalistici di viaggio da parte di scrittori sono le corrispondenze di

Graham **Greene** dalla Liberia (*Viaggi senza mappe*, 1936) e dal Messico (*Strade senza legge*, 1939). Altro terreno di passaggio fra letteratura e giornalismo sono le corrispondenze di guerra (v. GUERRA/PACE), che per esempio i grandi giornali americani affidavano spesso a scrittori affermati: John **Steinbeck** fu cronista della seconda guerra mondiale. Per la verità il fenomeno del giornalismo di guerra, nato forse con le corrispondenze per il «Times» sulla guerra di Crimea (1854-1856) di William H. **Russell**, va prevalentemente nella direzione opposta, dall'esperienza giornalistica alla carriera letteraria, o comunque alla trasformazione degli articoli in veri e propri libri. In fondo la carriera di Ernest **Hemingway** inizia con la sua attività di cronista per il «Kansas City Star», e dopo l'esperienza volontaria in Italia durante la prima guerra mondiale si consolida attraverso le corrispondenze sul dopoguerra europeo per vari giornali. Talento giornalistico straordinario fu quello di John **Reed** che seguì dal Messico la rivoluzione di Pancho Villa su proposta del direttore del «Metropolitan», e che nel 1917 assisté alla rivoluzione bolscevica, assumendo una posizione neutra, contro la forte opposizione americana: di qui verrà il notevole libro *Dieci giorni che sconvolsero il mondo* (1919). Esempi italiani di questo transito dal giornalismo di guerra, e in genere relativo ai grandi conflitti novecenteschi, alla scrittura letteraria, sono quelli di Oriana **Fallaci**, nel 1968 inviata dell'«Europeo» in Vietnam, e, su un versante ideologico opposto, di Tiziano **Terzani**, che dalla sua attività di inviato del settimanale tedesco «Der Spiegel» trasse numerosi affascinanti volumi (*Pelle di leopardo* e *Giai Phong! La liberazione di Saigon*, sulla guerra in Vietnam; *La porta proibita*, sulla Cina del dopo Mao; *Buona notte, signor Lenin*, sul crollo dell'Unione Sovietica), culminanti nelle riflessioni antibelliciste di *Lettere contro la guerra* (2002).

3. Diversa è la questione, più pertinente a questa sede, della costituzione del giornalismo come tema in territori propriamente letterari, sia sul piano della vera e propria finzione, sia su quello di testi che spostano verso una costruzione letteraria esperienze biografiche o autobiografiche o comunque storiche. In entrambi i casi il tema del giornalismo e del giornalista si ritrova soprattutto in chiave negativa; il giornalista è di solito cinico, opportunisto e ambizioso, sfrutta la notizia e l'emozione popolare, nel migliore dei casi sconta invalicabili limiti posti dal sistema alla propria eventuale vocazione etica.

Anche ovviamente per ricaduta della propria esperienza personale, il giornalismo trova largo spazio nel grande affresco della *Commedia Umana* di Honoré de **Balzac**: già in un racconto del 1834, revisionato nel 1838, *La figlia d'Eva*, è un cronista senza scrupoli a insidiare, ai fini di una speculazione giornalistica, un felice matrimonio; l'ambiente giornalistico, e la sua capacità corruttrice, è al centro della seconda parte (*Un grand'uomo di provincia a Parigi*, 1839) de *Le illusioni perdute*; il giornalista Lousteau (che ritornerà nel racconto *Un uomo d'affari*, 1845), è la figura negativa, superficiale e immorale, nella trama de *La musa del dipartimento* (1840); il provinciale Zeffirino Marcos vanamente tenta di sfruttare la carriera giornalistica per raggiungere il suoi onesti obiettivi politici, e non sopravvive alla delusione (Z. *Marcas*, 1840); i complicati intrighi dell'ambiente giornalistico parigino sono svelati dallo sguardo ingenuo del provinciale nel breve racconto *I commedianti senza saperlo* (1846). Più che all'immoralità e al cinismo dell'ambiente, la critica di Edgar Allan **Poe** si volge alla qualità della scrittura giornalistica: di essa viene dato un decalogo umoristico-grottesco nel racconto *Come scrivere un articolo alla*

Blackwood; in un altro dei *Racconti*, *Von Kenplen e la sua scoperta* (1849), sulla pretesa scoperta della pietra filosofale, si mostra come lo stile uccida la stessa notizia, come le esigenze di annuncio del giornalista finiscano col mettere in secondo piano l'importanza della scoperta. Gli intrecci fra giornalismo e politica si prestano anche (più superficialmente) alla teatralizzazione, e favoriscono il successo di una commedia a lieto fine del tedesco Gustav Freytag, *I giornalisti* (1854).

A fine Ottocento la narrativa realistica americana, francese e italiana sfrutta largamente il tema: l'ambiente del giornalismo offre la possibilità di creare trame ove si incrociano efficacemente ambizioni private e pubblici vizi, spinte di scalata sociale dei personaggi e ricadute sulle loro vicende intime. Per la sua minuta descrizione della vita borghese americana, fra pregiudizi puritani e smanie di arricchimento e successo, William Dean Howells (*Un esempio moderno*, 1882) sceglie la vicenda familiare di un cinico giornalista, esplicito sostenitore di una stampa anche immorale ma emozionale e piccante, che frutti un buon rendimento al proprietario del giornale; «Il Riflettore» di Henry James, apparso a puntate sul «Macmillan Magazine» nel febbraio luglio 1888, trae lo spunto da un caso giornalistico vero: nel racconto Mister Flack, corrispondente mondano da Parigi del giornale scandalistico «Il Riflettore», carpisce a un'ingenua turista americana indiscrezioni e pettegolezzi sull'aristocratica famiglia del fidanzato francese. James è autore anche de *I giornali* (1903), ambientato a Londra a Fleet Street, la strada dei giornali, storia simmetrica di due cronisti alle prime armi che confrontano il loro differente approccio alla modernità. Nella Francia della Terza Repubblica, che si appresta a lanciarsi nelle imprese coloniali, la pessimistica denuncia del degrado di valori del mondo borghese di Guy de Maupassant trova efficace spunto nella spregiudicata avventura di sfruttamenti, ricatti, dongiovannismo vissuta da George Duroy, protagonista di *Bel-Ami* (1885), in un ambiente giornalistico dove non conta nulla la professionalità (Duroy è incapace di scrivere un articolo), ma la tecnica dell'*echo* (pettegolezzo), sapientemente sfruttata, diventa un perfetto mezzo per favorire l'ascesa di un leader o arrivare al controllo di enormi affari di politica estera. Non troppo diversamente Gerolamo Rovetta colloca le sballate imprese giornalistiche di Matteo Cantasirena, l'arrivista opportunista protagonista di *Baraonda* (1894), sullo sfondo di una Lombardia postunitaria affaristica e cinica, dove si spengono i valori risorgimentali.

Anche nel Novecento l'ambiente giornalistico offre alla narrativa il tramite efficace per l'illustrazione del rapporto fra immoralità dilagante e involuzione politico-sociale: fra rifiuto e immersione nel mondo dei giornali, luogo di osservazione privilegiato dell'ipocrisia borghese, si muove la vicenda di *Fabian*, storia di un moralista (1931) narrata dal tedesco Erich Kästner con una voluta estremizzazione dei vizi volgari e delle degenerazioni della società osservata, che doveva servire, scrive l'autore, a mettere in guardia dal precipizio al quale si stavano avviando la Germania e l'Europa. La singolare tecnica narrativa dell'americano John Dos Passos consente al giornalismo un dialogo diretto, intratestuale, con la finzione letteraria: la trilogia *U.S.A.*, costituita dai tre romanzi *42° parallelo* (1930), *1919* (1932) e *Un mucchio di quattrini* (1936), è costruita come una serie di racconti intitolati ai rispettivi protagonisti, tenuti insieme dal filo di tre rubriche di tipo documentario sull'America di quegli anni, una delle quali, *Film Giornale*, è un intelligente montaggio di articoli di giornale e annunci pubblicitari che efficacemente interagisce, come voce ufficiale e riduzione sloga-

nistica della realtà, con l'amaro quadro dell'organizzazione sociale entro cui sono immerse le vicende dei personaggi fittizi. Nel 1974 il premio Nobel Heinrich Böll scrive il romanzo *L'onore perduto di Katharina Blum*, attacco diretto e violento contro il sistema dei mass media e la prassi giornalistica che manipola le opinioni e corrompe le coscienze (siamo ai tempi della campagna di stampa contro il gruppo anarchico Baader-Meinhof, i cui reati terroristici furono sfruttati dai giornali del gruppo editoriale Springer e in particolare dal «Bild Zeitung» per orchestrare una caccia alle streghe contro le sinistre, di cui fu vittima lo stesso Böll). Di grande spessore letterario, pur entro la linea della testimonianza politica, che recupera non per caso a fine secolo un'istanza antidittatoriale (in questo caso si tratta del salazarismo portoghese, ma anche del fascismo italiano) il personaggio protagonista di uno degli ultimi romanzi di Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira* (1994). La sapiente costruzione narrativa, che attraverso la formula del titolo continuamente ripetuta lungo il testo sembra delegare la responsabilità del racconto al personaggio, mette efficacemente in evidenza senza retorica la maturazione interiore di un tranquillo giornalista di cronaca nera, ma con velleità culturali, che si trova senza volerlo coinvolto in un episodio di resistenza al regime e testimone dell'assassinio di un giovane oppositore da parte della polizia politica salazariana; e manifesta la propria presa di coscienza attraverso lo strumento abituale della propria professione, il necrologio del giovane ucciso, che diviene un'asciutta e oggettiva, ma proprio perciò tanto più efficace, denuncia della violenza oppressiva della dittatura.

4. Infine intorno al tema del giornalismo esiste una ricca filmografia, soprattutto americana. Drammatico esempio del cinismo dei mass media è *L'asso nella manica* (1951) di Billy Wilder, dove un giornalista senza scrupoli prolunga la prigionia di un minatore sepolto vivo così da creare lo scoop e risollevare la propria carriera. Ancora di Wilder, ma stavolta in chiave umoristica, *Prima pagina* (1974), storia di un reporter che vuole abbandonare il mestiere per sposarsi mettendo in crisi il suo direttore, ma è indotto a ripensare la decisione dall'astuzia di quest'ultimo e dalla infrenabile passione professionale di fronte a un clamoroso caso di cronaca. Il film è tratto da *Prima pagina*, commedia di Ben Hecht e Charles McArthur, rappresentata per la prima volta al Times Square Theater di New York nel 1928, e già oggetto di altre tre rielaborazioni cinematografiche: *Prima pagina* (1930) di Milestone, *La signora del venerdì* (1940) di Howard Hawks, *Cambio marito* (1987) di Ted Kotcheff. Vero e proprio *cult* nella filmografia mondiale è *Quarto potere* (1941) di Orson Welles, storia delle indagini condotte da un reporter nel mondo del defunto magnate della stampa Charles Foster Kane, dove dunque il giornalismo è contemporaneamente visto come strumento di analisi sociale e come oggetto della ricerca, fornendo una metafora ambigua del grande «sogno americano». Il tema è teso verso significati astratti e simbolici anche in *Professione reporter* di Michelangelo Antonioni (1974), storia della crisi di identità di un giornalista televisivo che muove proprio dall'abitudine della «professione» a manipolare la realtà. Su un versante cronistico-spettacolare, da non dimenticare *Tutti gli uomini del presidente* (1976) di Alan J. Pakula, ricostruzione della celebre inchiesta di due giornalisti del «Washington Post» che portò all'esplosione dello scandalo Watergate. Infine, più recenti, *Dentro la notizia* (1987) di James L. Brooks, satira leggera del mondo televisivo e il thriller *Inviati molto speciali* (1994) di Charles Shyer.

■ OPERE CITATE: Antonioni, M., *Professione reporter*, cinema (1974); Balzac, H. de, *I commedianti senza saperlo* (*Les comédiens sans le savoir*, 1846); Balzac, H. de, *La figlia d'Eva* (*Une fille d'Eve*, 1834-38); Balzac, H. de, *La Musa del dipartimento* (*La Muse du département*, 1840); Balzac, H. de, *Un grand'uomo di provincia a Parigi* (*Un grand homme de province à Paris*, 1839); Balzac, H. de, *Un uomo d'affari* (*Esquisse d'homme d'affaires d'après nature*, 1845); Balzac, H. de, *Z. Marcas* (1840); Böll, H., *L'onore perduto di Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1974); Brooks, J.L., *Dentro la notizia*, cinema (*Broadcast News*, 1987); Croce, B., *Il giornalismo e la storia della letteratura* (1910); De Amicis, E., *Costantinopoli* (1878); De Amicis, E., *Marocco* (1876); De Amicis, E., *Olanda* (1872); De Amicis, E., *Spagna* (1873); Dos Passos, J., *U.S.A.*, trilogia: *42° Parallelo*, 1919; *Un mucchio di quattrini* (*The 42nd Parallel*, 1930); 1919, 1932; *The Big Money*, 1936; Einaudi, L., *Giornali e giornalisti* (1954); Freytag, G., *I giornalisti* (*Die Journalisten*, 1854); Gramsci, A., *Quaderni dal carcere* (postumo, 1949); Greene, G., *Strade senza legge* (*The Lawless Roads*, 1939); Greene, G., *Viaggi senza mappe* (*Journey Without Maps*, 1936); Hawks, H., *La signora del venerdì*, cinema (*His Girl Friday*, 1940); Hecht, B. - McArthur, C., *Prima pagina* (*The Front Page*, 1928); Howells, W.D., *Un esempio moderno* (*A Modern Instance*, 1882); James, H., *I giornali* (*The Papers*, 1903); James, H., «Il Riflettore» («*The Reverberator*», 1888); Kästner, E., *Fabian, storia di un moralista* (*Fabian*, 1931); Kisch, E.E., *Il reporter folle* (*Der rasende Reporter*, 1925); Kotcheff, T., *Cambio marito*, cinema (*Switching Channels*, 1987); Kraus, K., *La lingua* (*Die Sprache*, 1937); Lippman, W., *L'opinione pubblica* (*Public Opinion*, 1922); Maupassant, G. de, *Bel-Ami* (1885); Milestone, L., *Prima pagina*, cinema (*The Front Page*, 1930); Pakula, A.J., *Tutti gli uomini del presidente*, cinema (*All the President's Men*, 1976); Poe, E.A., *Come scrivere un articolo alla Blackwood* (*How to Write a Blackwood Article*, 1856); Poe, E.A., *Von Kemplen e la sua scoperta* (*Von Kemplen and his Discovery*, 1849); Reed, J., *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* (*Ten Days that Shook the World*, 1919); Rovetta, G., *Baraonda* (1894); Royer-Collard, P.-P., *Discorso a proposito della legge sulla stampa* (*Opinion de M. Royer-Collard sur le projet de loi relatif à la publication des journaux et écrits périodiques*, 1820); Shyer, C., *Inviati molto speciali*, cinema (*I love trouble*, 1994); Tabucchi, A., *Sostiene Pereira* (1994); Terzani, T., *Buona notte, signor Lenin* (1992); Terzani, T., *Giai Phong! La liberazione di Saigon* (1976); Terzani, T., *La fine è il mio inizio* (postumo, 2006); Terzani, T., *La porta proibita* (1984); Terzani, T., *Lettere contro la guerra* (2002); Terzani, T., *Pelle di leopardo* (1973); Welles, O., *Quarto potere*, cinema (*Citizen Kane*, 1941); Wilder, B., *L'asso nella manica*, cinema (*Ace in the Hole*, 1951); Wilder, B., *Prima pagina*, cinema (*The Front Page*, 1974).

■ BIBLIOGRAFIA: Afeltra, G. - Cirillo, S. (a c. di), *Dal giornalismo alla letteratura*, Torino 1994; Bachelin, H. (a c. di), *Presse et littérature*, Paris 1929; Costa, G. - Zangrilli, F. (a c. di), *Giornalismo e letteratura: simposio tra due mondi*, Caltanissetta 2005; Farinelli, G. - Paccagnini, E. - Santambrogio, G. - Villa, A. (a c. di), *Storia del giornalismo italiano*, Torino 1997; Fishkin, S.F., *From Fact to Fiction: Journalism and Imaginative Writing in America*, New York 1985; Frus, P., *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: the Timely and the Timeless*, Cambridge 1994; Papuzzi, A., *Letteratura e giornalismo*, Roma-Bari 1998.

■ VOCI AFFINI: Guerra/Pace; Investigatore; Viaggio.

CARLO SERAFINI - PINO FASANO

Gioventù. 1. La definizione di gioventù (fr. *jeunesse*; ingl. *youth*; sp. *juventud*; ted. *Jugend*) – come quella degli altri due temi a essa più direttamente collegati, INFANZIA e ADOLESCENZA (v.) – dipende da quella più generale delle varie età della vita umana, un concetto che ha subito, nel corso dei secoli (a seconda delle diverse epoche culturali), considerevoli variazioni. È importante innanzi tutto allora ricordare la necessità di mantenere nella definizione una prospettiva ampia, sia diacronica, sia geografica. Da un punto di vista geografico, bisogna essere infatti consapevoli della centralità europea (moderna) del concetto: non è detto, infatti, che l'idea di gioventù

sia universale, e anzi ci sono state (nel passato), così come ci sono (in altre culture), società costituite senza un concetto di gioventù strutturalmente definito. Resterebbe allora valida solo la declinazione più strettamente biologica del termine (legato alla crescita dell'individuo) che diventa però anche quella meno rilevante dal punto di vista della rappresentazione letteraria. Al significato biologico si sovrappone infatti una percezione più «sociale», tanto che il senso stesso della parola «adulto» ha acquisito una specificità più emozionale che non propriamente legata alle effettive fasi dello sviluppo individuale. Da questa prospettiva, spesso i confini della gioventù si intrecciano e si confondono con quelli dell'adolescenza, che starebbe a indicare il periodo di sviluppo psicologico verso la giovinezza, ma la cui rappresentazione letteraria (rispetto a gioventù) non è sempre definita. Molti testi di riferimento finiscono allora per essere gli stessi, e ancora oggi i due termini possono essere usati come sinonimi (anche nell'analisi tematica).

La questione del discriminare tra le due età diventa allora molto complicata, poiché siamo di fronte a due processi in divenire, che dovrebbero essere caratterizzati soprattutto dalla specificità di ambito (psicologico nell'adolescenza, biologico e/o sociale nella gioventù) che li distingue. In letteratura, allora, con molta cautela (e con la certezza di dover introdurre una quantità di eccezioni, sovrapposizioni, aggiustamenti), potremmo dire che se al centro del discorso vengono posti i turbamenti del processo psicologico, siamo di fronte a una tematica più specifica dell'adolescenza, mentre si riferisce alla rete connessa all'idea di gioventù quella più collegata allo sviluppo dell'individuo come fenomeno sociale. Ma, come vedremo, le eccezioni e le precisazioni sono davvero moltissime. In ogni caso, è importante ricordare la mancanza di distinzione (e, quindi, di uno specifico vocabolario per la gioventù – o per l'adolescenza) prima del secolo XVII. Seguendo alcune definizioni ormai classiche (basate sui diversi gradi del sistema scolastico-educativo), potremmo assumere una divisione che sottolinei l'idea di indipendenza (e prima responsabilità) legata all'inizio della gioventù. Dopo il periodo dell'infanzia, fino circa ai 12-13 anni (corrispondente al periodo delle italiane scuole elementari e in parte medie inferiori), e quello dell'adolescenza (fino circa alla maggiore età dei 18 anni, quelli della scuola superiore), la gioventù verrebbe quindi a coprire il periodo della formazione universitaria o, in ogni caso, dei primi passi autonomi in una vita indipendente. Ancora una volta, comunque, non bisogna dimenticare che la percezione dei confini di un processo in divenire è fortemente legata a coordinate storiche (si è verificata una tendenza a spostare in avanti il momento della costituzione di un nucleo familiare proprio, e quindi di una propria indipendenza) e geografiche (pensiamo per esempio all'Italia, dove una diversa organizzazione universitaria – molto spesso ancora residenziale all'interno della famiglia originaria – rende molto meno ovvio il legame tra questo passaggio e la prima acquisizione di una propria autonomia). Il contesto essenzialmente attuale della definizione dovrà dunque di volta in volta adattarsi all'idea di gioventù proposta nelle varie epoche (e come tale poi rielaborata nell'immaginario letterario).

2. Nella letteratura greca, uno dei primi esempi significativi di rappresentazione della gioventù e del giovane viene dall'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.) e dall'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) di Omero. Nel primo caso, l'immagine del giovane è spesso strettamente legata a quella della sua morte: molti degli eroi – sia Greci, sia Troiani – che si

affrontano sotto le mura di Troia sono accomunati da uno stesso destino fatale, da Ettore a Patroclo fino a colui che diventerà il capostipite di un vero e proprio *topos*, Achille. Viceversa, nell'*Odissea* il maggiore spazio alla figura del giovane viene dato nella rappresentazione del figlio di Odisseo, Telemaco, al punto che il gruppo di canti del poema (I-IV, la cosiddetta «Telemachia») che narra le sue specifiche avventure è stato interpretato (in epoca contemporanea) persino come una sorta di romanzo di formazione *ante litteram*.

Un altro importante tema che troviamo nella letteratura greca è quello del giovane puro e della matrigna vogliosa, presente nell'*Ippolito* (ca. 428 a.C.) di **Euripide** (ma anche, nella *Bibbia*, nella storia di Giuseppe e della moglie di Putifarre) e all'origine di una tradizione che vede al suo interno opere come la *Fedra* (sec. I d.C.) di Lucio **Anneo Seneca** e la stessa *Fedra* (1667) di Jean **Racine**.

Ma, più in generale, la civiltà greca dedica un ampio spazio alla riflessione sul ruolo del giovane all'interno di un mondo (basato sulla *polis*) che si presenta come espressione di una ordinata vita sociale. Fondamentali, in questo senso, le riflessioni offerte da **Platone** nelle *Leggi* (ca. 347 a.C.) sul concetto di *paideia* (come forma di educazione e di comportamento globali), che rappresentano sia il punto di arrivo di un processo di elaborazione che vede le sue radici nella società arcaica, sia propongono un modello di cittadino che diventerà prevalente in epoca ellenistica. Fin dalle origini, dunque, l'immagine della gioventù si lega strettamente a quel concetto di educazione che abbiamo identificato come elemento fondamentale per la sua stessa definizione (pensiamo alla celebre immagine dell'educazione di Achille ad opera del centauro Chirone ricordata da **Pindaro** nella III delle *Nemee*, ca. 476 a.C., e più in generale all'importanza della figura del centauro educatore ricordata da **Senofonte** all'inizio del suo *Cinegetico*, sec. IV a.C.). Il ruolo filosofico della gioventù in un percorso di formazione ed educazione individuale viene ripreso, con accenti nuovi che segneranno un modello per la futura letteratura volgare, anche da **Agostino di Ippona** nelle *Confessioni* (ca. 400) – una linea di pensiero che individua nella fine della gioventù il momento chiave per una conversione spirituale e una *mutatio vitae*, e che sarà ripresa da Francesco **Petrarca** nel *Mio segreto* (1347-53).

All'immagine mitica di due giovani fondatori – Romolo e Remo – è affidata la narrazione delle origini stesse della civiltà romana, come ricordano, con accenti diversi, sia Tito **Livio** nelle sue *Storie* (27/25 a.C.-17 d.C.), sia il greco **Dionisio di Alicarnasso** (*Antichità romane*, 7 a.C.), sia la *Vita di Romolo* (parte delle *Vite parallele*, 105-115 d.C.) di **Plutarco**. Del resto, anche nell'*Eneide* (30-19 a.C.) di **Virgilio**, se il peso della fondazione ricade sulle spalle di un bambino (*puer*), Ascanio, la figura di Enea mostra in ogni caso di ereditare alcuni dei caratteri salienti del mito di gioventù che sta alla base della tradizione latina. Vero e proprio rito di passaggio della società romana era inoltre quello dallo stato di giovane a quello di uomo maturo (*vir*), e che coincideva con il momento dell'abbandono della toga pretesta e l'assunzione della toga virile – una cerimonia articolata in varie fasi, private e pubbliche, durante la quale il giovane veniva infine accompagnato nel Foro, la piazza pubblica della città (dove gli adulti amministravano la giustizia e potevano discutere di politica), in segno della sua nuova, raggiunta, maturità. Il momento dell'assunzione della toga virile da parte di Augusto viene raccontato da **Ovidio** nei *Fasti* (3-8 d.C.).

3. Sempre di **Virgilio** (ma sulla scorta del modello greco degli *Idilli* (sec. III a.C.) di **Teocrito**, non bisogna dimenticare il motivo della eterna giovinezza bucolica cantata nelle *Ecloghe* (42-38 a.C.). Si tratta di un modello (che rimanda anche alla tradizione biblica del *Cantico dei Cantici*) che avrà una notevolissima fortuna attraverso i secoli e le letterature, e che vede nella tradizione quattrocentesca una specifica e straordinaria fioritura. Pensiamo all'*Arcadia* (1483-86) di Jacopo **Sannazaro**, nella quale il mito dell'eterna gioventù viene legato alla figura del pastore, secondo un modello che conoscerà moltissime riprese successive. Dal *Calendario del pastore* (1579) di Edmund **Spenser** (un tema che si ritrova anche nella *Regina delle fate*, 1589-96) all'*Aminta* (1573) di Torquato **Tasso** o alle *Egloghe* (pubblicate postume, nel 1543) di **Garcilaso de la Vega** fino al *Pastor fido* (1590) di Giovan Battista **Guarini**.

Vicini a questo modello (per pertinenza tematica e periodo di fioritura cronologica) sono quei testi che sviluppano il tema specifico della giovinezza spensierata, sviluppatisi in special modo all'interno della cultura umanistica italiana. Pensiamo per esempio alle *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici* (1475-78) ma anche, con esplicita contaminazione bucolica, alla *Favola di Orfeo* (1480) di Angiolo Ambrogini detto il **Poliziano** o alla *Canzona di Bacco* (1490) di Lorenzo de' **Medici**.

4. Nell'ambito della tradizione teatrale, si sviluppa, fin dalle origini, il motivo fondamentale del rapporto vecchi/giovani, che vede generalmente il confronto (scontro), all'interno dell'universo familiare, tra l'orizzonte di valori conservatore e assennato dei padri e quello «dissidente» di figli (spesso scialacquatori o «scapestrati») che – grazie a una serie di aiuti esterni – riescono alla fine a ottenere ciò che vogliono. Si tratta di uno schema già presente nelle commedie di **Menandro**, per esempio nel *Misanthropo* (sec. III a.C., l'unica che ci è stata tramandata nella sua interezza), che diventa il modello principale della commedia latina. Questa tipologia di intreccio si trasferisce poi alla maggior parte della commedie di Tito **Maccio Plauto**, nelle quali si mette in scena appunto la lotta tra due antagonisti (un vecchio e un giovane) per il possesso di un «bene» (una donna e/o una somma di denaro). Normalmente il vincitore è il giovane, che – grazie all'aiuto di altri personaggi (indimenticabile, tra tutti, il ruolo del servo) – realizza i propri desideri. Tra le molte possibili, possiamo citare almeno due tra le più note: lo *Pseudolo* (191 a.C.) e la *Commedia della pentola* (ca. 194 a.C.). Lo stesso modello si ritrova anche in **Terenzio**, per esempio nella *Fanciulla di Andro* (165 a.C.). Si tratta di uno schema drammatico che conoscerà un ulteriore momento di fortuna nel Cinquecento, quando viene ripreso da autori come Ludovico **Ariosto** o Niccolò **Machiavelli** nelle loro rispettive commedie. Ambientata a Firenze, la *Mandragola* (1518-20) di Machiavelli narra dell'amore del giovane Callimaco per la bella Lucrezia, moglie di Messer Nicia, «el più semplice ed el più sciocco uomo di Firenze». La consueta rete di peripezie che si dipana nei cinque atti vede lo scioglimento della vicenda in un lieto fine in cui Lucrezia accetta di divenire l'amante di Callimaco, contribuendo quindi all'inganno del legittimo consorte. Anche nella *Lena* (1528) di Ariosto l'intreccio (con immancabile lieto fine) è tutto basato sul desiderio amoroso del giovane Flavio per Licinia, figlia del vecchio Fazio. In Spagna Lope de **Vega** declina questo stesso motivo mescolandolo a riferimenti più politici. Nella lotta contro il vecchio (oppressore) il giovane protagonista perde così parte della sua furbizia a vantaggio di un coraggio più «tradizionale»,

che segna di valenze storiche la scelta specifica del tema (pensiamo per esempio a *Peribáñez e il commendatore di Ocaña*, 1613, o a *Il miglior giudice, il re*, 1620-23).

Ovviamente il tema della gioventù è presente anche nel teatro di William **Shakespeare**. Lo scontro padri/figli-vecchi/giovani sta sullo sfondo del dramma romanzesco *Racconto d'inverno* (1610-11), ma anche di una tragedia come *Re Lear* (1605-06), dove il motore della vicenda è rappresentato dall'incomprensione tra un padre accecato (Lear) e la giovane figlia Cordelia, incolpevole e fedele.

5. Erede della tradizione epica (così come viene sviluppata, a partire da Omero, nelle due letterature greca e latina), tra le prime forme di letteratura in volgare, la *chanson de geste* propone tra i suoi temi principali quelli delle gesta di giovani eroi (a cominciare dal più famoso, Orlando, dell'omonima *Canzone di Orlando*, 1080-1100) e qualifica di fatto l'epica come genere implicitamente dedicato (anche) alle imprese della gioventù. La *Canzone di Orlando* (parte del cosiddetto «ciclo carolingio») che narra la fine coraggiosa del giovane paladino di Carlo Magno, a capo della retroguardia dell'esercito franco, assalita (a causa del tradimento del malvagio Gano di Maganza) presso il passo di Roncisvalle, nei Pirenei, diventa infatti l'archetipo di narrazioni epiche successive che, tra XV e XVI secolo, codificano un vero e proprio genere (quello del poema epico-cavalleresco), nel quale l'immagine dei giovani eroi (variamente rielaborata) assume un'importanza fondamentale. Al tema dell'eroe giovane si rifà anche, negli stessi anni, il «ciclo bretone», che si occupa delle imprese di re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda, giovani erranti in cerca di onore, gloria e avventure, tra i quali spiccano le figure di Lancillotto, Perceval, Tristano. Tra le numerose opere, ricordiamo alcuni titoli dell'autore più famoso, **Chrétien de Troyes**, come il *Lancelot* o il *Perceval* (entrambe della fine del secolo XII).

Si tratta di due filoni che daranno origine a una robusta tradizione. Dall'*Orlando innamorato* (1494) di Matteo Maria **Boiardo**, all'*Orlando furioso* (1516-32) di Ludovico **Ariosto** (nel quale l'episodio dei due giovani, Cloridano e Medoro, attinge direttamente al modello di Euriolo e Niso dell'*Eneide* virgiliana), fino alla *Gerusalemme liberata* (1581) di Torquato **Tasso**, la letteratura italiana (il paese che vanta forse la maggiore fioritura del genere) vede una rinnovata stagione di poemi cavallereschi che hanno per protagonisti giovani guerrieri a caccia di amore, avventure e fede. È un modello che si diffonde, con diverse fortune, in tutta Europa, per dare origine alla grande tradizione del romanzo picaresco, che mette in scena le avventure di un giovane (generalmente squattrinato) che gira il mondo alla ricerca di esperienza e mezzi di sostentamento. È necessario ricordare, allora, in Spagna, l'anonimo *Lazarillo de Tormes* (1554), cui fa seguito il *Guzmán de Alfarache* (1559) di Mateo **Alemán** e, in epoca un po' più tarda, il tedesco *Avventuroso Simplicio Semplicissimo* (1669) di Hans Jakob Christoffel von **Grimmelshausen** e i quattro volumi delle *Avventure di Gil Blas di Santillana* (1715-35) del francese Alain-René **Lesage**. Infine, alla metà del XVIII secolo il *Tom Jones* (1749), dell'inglese Henry **Fielding** riassume in sé la tradizione picaresca dell'avventura scanzonata per rilanciarla in una prospettiva diversa (che preannuncia l'avvento del romanzo di formazione). Il protagonista, Tom Jones, figlio adottivo del ricco Mr. Allworthy, che lo ha cresciuto e fatto educare insieme al suo nipote ed erede legittimo (Blifil, personaggio ambiguo e ipocrita), è innamorato di Sophia Western, figlia di un vicino. La vicenda

si mette in moto quando Tom, calunniato dall'invidioso Blifil, decide di lasciare la casa di Allworthy per darsi a un vagabondaggio avventuroso per le contee dell'Inghilterra. Il romanzo segue quindi le sue numerosissime avventure, disegnando le coordinate di una gioventù positiva e intraprendente (incarnata da Tom, ma anche dalla stessa Sophia) fino allo scioglimento finale, con lo smascheramento del cattivo Blifil, il riconoscimento delle vere origini di Tom (figlio della sorella di Allworthy) e lo scontato matrimonio con Sophia.

6. A metà tra romanzo picaresco e romanzo al femminile, *La vita di Marianne* (1731-1741) di Pierre **Marivaux** suggerisce il rinvio anche a un'altra possibile declinazione del tema, vale a dire quello della giovane FANCIULLA PERSEGUITATA (v.). Anch'esso affonda le sue origini nella letteratura classica, ma è a partire dal XVIII secolo che la sua fortuna si lega in maniera più pertinente al tema della gioventù. Presente in moltissimi testi di letteratura femminile, deve però la sua fortuna al romanzo di Samuel **Richardson**, *Pamela* (1740-1742), nel quale una giovane cameriera riesce a resistere ai reiterati tentativi di seduzione del padrone, conte di Belfart, fino a che la sua virtù è premiata con il lieto fine e le meritate nozze. Il romanzo conobbe anche una fortunata parodia, ad opera di **Fielding**: *Shamela* (1741). Tra le numerose occorrenze, vale la pena di ricordare *L'italiano* (1797) di Ann **Radcliffe** (e la sua esilarante e corrosiva parodia proposta da Jane **Austen** nell'*Abbazia di Northanger*, 1797-1803, ma pubblicato postumo nel 1818), la Lucia perseguitata nei *Promessi sposi* (1840) di Alessandro **Manzoni** e l'immensa fortuna che il tema conobbe in romanzi di appendice come *I misteri di Parigi* (1842-1843) del francese Eugène **Sue**.

Un'evoluzione successiva di questo stesso tema può essere invece rappresentata dall'immagine della fanciulla morta in giovane età, ricordata eternamente, in una sorta di risarcimento compensatorio, grazie al potere della letteratura. È il caso di *A Silvia* (1828) di Giacomo **Leopardi**, ma anche della celebre *Evelyn Hope* (dalla raccolta *Uomini e donne*, 1855) di Robert **Browning**, o delle diverse variazioni (in versi e in prosa, come il racconto *Morrell*, 1850, o la lirica *Annabel Lee*, 1849) scritte su questo stesso motivo da Edgar Allan **Poe**, per arrivare, in pieno Novecento, all'Arletta cantata da Eugenio **Montale** nella *Casa dei doganieri* (1930).

7. *Le confessioni* (1764-1770) di Jean-Jacques **Rousseau** segnano una importante svolta nella rappresentazione delle diverse fasi della vita dell'uomo (quindi anche la gioventù) come momenti distinti e degni di essere raccontati nella loro realtà autobiografica. Lungo questa linea, merita attenzione l'autobiografico *Giovinezza* (1857) di **Tosto** (che segue i due precedenti dedicati – con titolo omonimo – all'infanzia e all'adolescenza), segno della peculiare importanza che si inizia ad attribuire alle singole, e distinte, età dell'uomo.

Ma è sicuramente Rousseau a diventare uno dei modelli impliciti per quello che – nel XIX secolo – può essere considerato il genere principe nella rappresentazione della gioventù come forma simbolica della modernità: il romanzo di formazione. Oltre a Rousseau, è possibile rintracciare anche un'altra serie di «antenati». Innanzi tutto, i diversi «resoconti di vita e/o di avventure» (i famosi *accounts of life*) che – già per tutto il secolo XVIII (è il caso del già citato *Tom Jones*) – scandiscono le tappe principali della nuova forma romanzo. Pensiamo a *La vita e le strane sorprendenti avventure di Robinson Crusoe* (1719) di Daniel **Defoe**, nel quale la scelta del giovane protagonista di fuggire di casa – e di opporsi alla volontà

del padre, e al futuro che gli era stato destinato – diventerà il simbolo di una gioventù nuova, ansiosa di trovare il proprio posto in una (simmetricamente nuova) società; o (in una dimensione volutamente parodica, che fa della digressione fine a se stessa un momento narrativamente significativo) alla *Vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (1759-1767) di Laurence **Sterne**. Così, fin dagli inizi dell'Ottocento, nella letteratura di tutta Europa, un «esercito di giovani» si muove alla conquista del mondo. Da *Waverley* (1814) di Walter **Scott** al Renzo protagonista dei *Promessi sposi* di **Manzoni**, dalle giovani eroine (e – anche se in misura minore – eroi) di romanzi come *Orgoglio e pregiudizio* (1813) o *Emma* (1816) di Jane **Austen** agli *Anni di apprendistato* di *Wilhelm Meister* (1795-96) di Johann Wolfgang **Goethe**, passando per le avventure di Julien Sorel e di Fabrizio Del Dongo rispettivamente ne *Il rosso e il nero* (1830) e nella *Certosa di Parma* (1839) di **Stendhal** o di Lucien de Rubempré ne *Le illusioni perdute* (1837-1843) di Honoré de **Balzac**, le trame dei maggiori romanzi europei sembrano riprendere tutti uno stesso schema di *Bildungsroman*, nel quale la gioventù viene analizzata come metafora della mobilità sociale di un secolo dalle molte trasformazioni economiche. Il romanzo di formazione si concentra dunque generalmente sul percorso educativo di un giovane eroe, attraverso una serie di peripezie che lo portano a diventare un «bravo cittadino». Proprio per questo, nella maggior parte dei romanzi possiamo distinguere una struttura hegelianamente tripartita. Nella situazione di partenza, il giovane protagonista si affaccia sulle soglie dell'età adulta, e deve scegliere quale sarà il proprio futuro «posto nel mondo». Ma, contrariamente alla volontà della famiglia, simbolo dell'ordine costituito nella società organizzata, il giovane è animato da un forte spirito di ribellione, che lo porta a rifiutare il tranquillo futuro borghese che gli si para davanti, per scegliere invece l'orizzonte avventuroso e incerto della scontro (più o meno forte) con le leggi di famiglia e società. Durante questa seconda fase vive una serie di avventure più o meno piacevoli, ma che in ogni caso hanno il compito di dimostrare, alla fine, l'assoluta inutilità della sua ribellione, che finisce per causare quasi esclusivamente una serie di più o meno gravi danni. È così che, nella terza fase, il giovane torna ad abbracciare l'orizzonte dell'ordine sociale, all'interno del quale va a occupare un ruolo attivo, frutto però non più di imposizione, ma di una libera e consapevole (matura) scelta. Si tratta, come detto, di un procedimento diffuso in tutti i maggiori romanzi dell'Ottocento che spesso, anche se non possono essere definiti esplicitamente «di formazione», presentano tuttavia al loro interno componenti del genere. Appartengono a questa stagione letteraria – oltre a quelli citati – anche autori come Charles **Dickens** (*David Copperfield*, 1850; *Grandi speranze*, 1860-61; *Il nostro comune amico*, 1864-65), Charlotte **Brontë** (*Jane Eyre*, 1847) ed Emily **Brontë** (*Cime tempestose*, 1847), Ippolito **Nievo** (*Le confessioni di un italiano*, 1867). Grande affresco storico (o meglio: di filosofia della storia), lo stesso *Guerra e pace* (1863-69) di Lev Nikolaevic **Tolstoj** è tuttavia percorso anche dalle vicende di formazione dei suoi giovani protagonisti: dal principe Andrej Bolkonskij, alla bella Natascia Rostova (uno dei ritratti più celebri di giovane fanciulla appassionata) fino a Pierre Bezuchov (destinato a conquistare, una volta completato, dolorosamente, il suo ingresso nell'età adulta, la bella Natascia). In questa prospettiva, merita un'attenzione particolare la letteratura russa, anch'essa percorsa da giovani ottocenteschi ansiosi di affermarsi, ma per i quali il contrasto con la società dei padri si rivela sempre complesso (quando

non esplicitamente fallimentare). Una rappresentazione diretta ed esplicita di questo scontro tra generazioni è rappresentata in *Padri e figli* (1862) di Ivan **Turgenev**. Ma le più emblematiche immagini di giovani (e del loro difficile rapporto con la società e con se stessi) si ritrovano in romanzi di Fëdor M. **Dostoevskij** come *Delitto e castigo* (1866) e *I fratelli Karamazov* (1879-1880), che ritorna a mettere in scena – in maniera lucida e impietosa – il motivo dell'odio generazionale padri/figli.

Caso particolare è anche la rappresentazione che della gioventù dà Richard **Wagner** nella sua grande tetralogia musicale dell'*Anello del Nibelungo* (1848-1874), composta dalle quattro opere *L'oro del Reno*, *Le Walkirie*, *Sigfrido* e *Il crepuscolo degli dei*.

A una prima fase in qualche modo «euforica», nella quale (pur con gradazioni diverse – e diverse specificità) possiamo comunque riscontrare una certa fiducia nella percezione (e rappresentazione) della gioventù, fa seguito una seconda fase più problematica, nella quale l'ottimismo cede il passo a una visione assai più sfumata. A cambiare è innanzi tutto la fisionomia dei protagonisti, che – di fronte alla complessità del mondo – non sembrano più in grado di offrire la loro gioventù come unica arma di governo del reale. La prospettiva si fa allora più complessa, così come sempre più difficile appare la possibilità di un autentico *happy end*. Pensiamo al finale dolce-amaro dei protagonisti di *Middlemarch* (1871-72) di George **Eliot**, o a quello esplicitamente tragico del *Mulino sulla Floss* (1860), sempre della Eliot, o di *Giuda l'oscuro* (1896) di Thomas **Hardy**. In entrambi i casi, infatti, il tentativo di ribellione contro una società stretta (e una logica familiare soffocante) non può che essere pagato, in prima persona, con la morte. Del resto, la morte attende (e per motivi non troppo diversi) anche Emma, in *Madame Bovary* (1857) di Gustave **Flaubert**, mentre nell'*Educazione sentimentale* (1869) qualcosa che simbolicamente è persino peggiore della morte – un fallimento esistenziale – subisce il giovane e ambizioso Frédéric Moreau, a compimento di una tradizione francese che si era dimostrata – rispetto alla sua «gemella» inglese – assai più restia (se non esplicitamente scettica, pensiamo a Balzac) alla rappresentazione acritica di una gioventù lanciata alla conquista del futuro.

Da questo momento in poi, la rappresentazione della gioventù romanzesca prenderà due strade divergenti. Da una parte, la rappresentazione del fallimento di un ideale di mobilità giovanile come elemento di mobilità sociale apre le porte alle narrazioni di Giovanni **Verga** (esemplare la parabola discendente di 'Ntoni nei *Malavoglia*, 1881) o di Émile **Zola** (pensiamo a *Germinal*, 1885).

Dall'altra troviamo invece la scelta di concentrarsi maggiormente sui turbamenti psicologici che caratterizzano il passaggio all'età adulta, in quello che è stato giustamente (e con più esattezza) definito «romanzo dell'adolescente», all'interno del quale la presenza dell'aggettivo «giovane» (fin dal titolo, come nei *Turbamenti del giovane Törless*, 1905, di Robert **Musil** o nel *Ritratto dell'artista da giovane*, 1917, di James **Joyce**) qualifica in realtà in maniera abbastanza esplicita un periodo diverso da quello che siamo ormai abituati a definire gioventù. È possibile vedere in questo anche una rielaborazione del modello dei *Dolori del giovane Werther* (1774), romanzo epistolare dal finale tragicamente romantico di **Goethe**. Vale infine la pena ricordare anche l'incompiuto *America* (iniziato nel 1910 ed edito nel 1927) di Franz **Kafka**, nel quale il giovane protagonista, cacciato dalla casa dei genitori e costretto a riparare oltreoceano (in America, appunto) si trova alle prese con una realtà profondamente diversa e (ciò che più importa) con i suoi stessi turba-

menti legati al difficile confronto con la realtà (non a caso, il romanzo è stato spesso giudicato una sorta di *David Copperfield* anti-realistico, poiché l'attenzione è sempre concentrata sul significato simbolico della vicenda del giovane Karl Rossmann).

8. Tra Sette e Ottocento – mentre assistiamo da una parte alla grande svolta realistica della letteratura occidentale – dall'altra inizia per la prima volta a imporsi l'idea stessa di una letteratura esplicitamente «giovanile». Non a caso la nascita dell'idea stessa di libri per giovani (che hanno il compito specifico di formare ed educare) avviene in perfetta concomitanza con quella del romanzo «moderno», al quale viene contrapposta – in accezione negativa – qualsiasi forma di *romance*. La letteratura giovanile (letteratura «non seria» per eccellenza) diventa allora il luogo ideale di una «rifunzionalizzazione»: così come la cultura giovanile eredita spesso (facendoli propri) elementi abbandonati (allontanati, fuori moda... in una parola: rimossi) dalla cultura adulta, allo stesso modo la letteratura giovanile diventa la sede privilegiata del *romance*, ripudiato dall'orizzonte «più morale» della tradizione realista.

L'esilio del *romance* dall'orizzonte degli adulti ha un significato pedagogico abbastanza esplicito: crescere significa lasciarsi alle spalle un certo mondo avventuroso. È il rovescio della medaglia della maturità raggiunta: «diventare grandi» comporta automaticamente la rinuncia al romanzesco. Il *romance* viene così passato quasi in eredità ai più giovani, perché lo possano sperimentare di persona e quindi, a loro volta, mettere da parte. Vista in questa prospettiva, la logica della *Bildung* serve a mostrare come mai il «pericolosissimo» *romance*, bandito dalla (buona) società civile, venga invece tollerato come principale interlocutore della gioventù. Il confronto con il romanzo di formazione aiuta così a precisare i significati diversi che può assumere la componente romanzesca all'interno della letteratura giovanile. Si spiega l'impianto sostanzialmente da *Bildungsroman* in miniatura che caratterizza la maggior parte dei testi di letteratura giovanile prodotti tra Otto e Novecento, una tradizione in un certo senso già presente *in nuce* nei *moral tales* diffusi in Inghilterra nella seconda metà del Settecento, tra i quali i libri di Maria **Edgeworth** (per esempio i *Racconti morali per giovani*, 1805), *La governante* (1749) di Sarah **Fiel-ding** e il volume (una raccolta di racconti a cornice) *La scuola della signora Leicester* (1809) di Mary **Lamb** (autrice anche, insieme al fratello Charles **Lamb**, di una serie di famosi adattamenti per bambini di *Racconti da Shakespeare*, 1807) possono costituire un curioso «capostipite» del genere.

In tutti i casi, quello delle letture dei giovani protagonisti (e dell'angoscia – tutta adulta – per le «buone letture») è uno dei motivi ricorrenti, che raggiunge un'importanza assoluta in una delle autrici più note: l'americana Louisa May **Alcott**. Emerge dai suoi romanzi uno spirito didattico che pone l'educazione alla lettura come uno dei momenti più significativi della formazione del giovane e che diventa fondamentale nella costruzione della saga delle *Piccole donne*. È possibile infatti seguire in tutti e quattro i volumi del ciclo (rispettivamente, *Piccole donne*, 1868; *Piccole donne crescono*, 1869; *Piccoli uomini*, 1871; *I ragazzi di Jo*, 1886) un sottile filo rosso che riconduce al motivo dei buoni o cattivi libri (e quindi della buona o cattiva educazione) una parte considerevole delle vicende dei protagonisti.

9. Rovesciamento simmetrico di questa stessa concezione – sempre nell'ambito del nuovo «genere» cosiddetto giovanile – si sviluppa anche un'altra letteratura, che po-

tremmo definire «di libertà», nella quale si tende a rimuovere (più o meno consapevolmente) il problema della formazione. Lo spazio euforico dell'avventura viene assaporato fino in fondo, eliminando (quasi) del tutto un'esplicita componente educativo-didascalica. A livello di intreccio, questo si ottiene privilegiando una narrazione per fatti straordinari: non – in progressione – l'intera gioventù del protagonista, ma un episodio (o meglio: l'episodio) significativo della sua gioventù.

Così, nella seconda metà dell'Ottocento, mentre da un lato la parabola ascendente di una gioventù agguerrita (che pare destinata a conquistarsi un posto stabile nella società) entra nella sua fase di declino, mentre dall'altro a questa immagine di gioventù «sociale» si sostituisce quella di una gioventù-adolescente dai mille turbamenti, il tema dell'eterna gioventù (percepita come metafora ideale di espressione del romanzesco) comincia a riaffermarsi come circoscritto e tuttavia essenziale. Il motivo – già tipico della poesia romantica, pensiamo all'*Ode all'immortalità* (1807) di William **Wordsworth** o alla celebre contrapposizione tra i *Canti dell'innocenza* (1789) e i *Canti dell'esperienza* (1794) di William **Blake** – conosce infatti una declinazione peculiare, andando a definire i confini di una zona dai contorni mutevoli e sfuggenti come è quella della letteratura giovanile. Ciò che accomuna – nella loro varietà – le diverse opere è la visione di una gioventù che si impone come luogo privilegiato del *romance*. Il tema dominante, quindi, spesso si confonde con quello del destinatario ideale del testo, nella scrittura di libri che sono insieme *su* e *per* la gioventù. Proprio per questo, la maggior parte dei testi diventa pertinente per l'intera rete tematica dell'insieme infanzia-adolescenza-gioventù, perché al loro interno la distinzione nelle tre diverse categorie (accomunate dalla percezione di un vasto periodo pre-adulto sostanzialmente senza tempo) risulta quanto mai sfumata.

Alcuni temi in particolare si legano a quello principale di una gioventù eterna e perfetta, luoghi simbolo come giardini e/o isole, che permettono di imprigionare al loro interno lo scorrere del tempo in una sorta di legame ideale che unisce in un vincolo privilegiato (basato su un consapevole, e romanzesco, meccanismo di identificazione di lettura) giovane, lettore e personaggio. Come non ricordare, a questo proposito (e nonostante la loro pertinenza anche al tema dell'infanzia), almeno *Alice nel Paese delle meraviglie* (1865) e *Attraverso lo specchio* (1871) di Lewis **Carroll** e la *pièce* teatrale *Peter Pan. Il bambino che non voleva crescere* (1904), in seguito rielaborata nel più noto romanzo *Peter Pan e Wendy* (1911) di James **Barrie**.

10. Autori di romanzi sulla gioventù sono, in misura diversa, Joseph **Conrad**, Robert Louis **Stevenson** e Rudyard **Kipling**. La maggior parte dei romanzi di Conrad ha un'ambientazione avventuroso-marinaresca, luogo privilegiato in cui verificare la crescita morale e umana dei protagonisti. Tra le diverse opere, *La linea d'ombra* (1916) è quella che più di tutte riesce a fornire un quadro vivido e preciso degli entusiasmi improvvisi – e improvvise cadute – che caratterizzano la giovinezza, in una prospettiva che tende spesso a confondere i confini tra adolescenza e gioventù. Sempre di Conrad, dobbiamo ricordare anche *Gioventù* (1902), nel quale il tradizionale narratore conradiano (rappresentato dal personaggio di Marlow) racconta una sua avventura accadutagli a soli venti anni (e che segna un passaggio importante nella conquista dell'età pienamente adulta).

Molto giovani sono anche i protagonisti di alcuni dei più famosi romanzi di Stevenson come *L'isola del tesoro*

(1883), *Rapito* (1886) e *La freccia nera* (1888), nei quali il gusto dell'avventura romanzesca si mescola alla riflessione su questioni più propriamente morali. Anche nei romanzi di Kipling viene affrontato il problema della crescita ed educazione dei giovani in una serie di situazioni particolari. Così la foresta dei due *Libri della giungla* (1894-5), il battello di *Capitani Coraggiosi* (1897) o l'India di *Kim* (1901) diventano altrettanti microcosmi nei quali sperimentare le possibilità (e le conseguenze) di una buona educazione.

11. Quella che si affaccia sulle soglie del Novecento è dunque l'immagine di una gioventù singolare, che ha guadagnato la consapevolezza della sua adolescenza a scapito di una perdita di fiducia nella propria capacità di affermazione. Proprio per questo, molte opere dei primi anni del secolo propongono i caratteri di una gioventù più incerta, per soffermarsi sulla crisi stessa del suo ruolo nell'economia sociale. In questa prospettiva, un esempio molto significativo è offerto dai *Buddenbrook* (1901) di Thomas Mann. Il romanzo – che narra la storia della progressiva decadenza di una famiglia borghese nella commerciale città di Lubecca, lungo lo svolgersi di quattro generazioni – illustra perfettamente il passaggio da un'idea di gioventù sociale e mobile, metafora della borghesia in ascesa, a quella di una gioventù adolescenziale, che ha sostituito all'ideale di un'etica pragmatica basata sul lavoro, il sogno (spesso fallito) di una realizzazione artistica (rappresentando, in questo modo, il passaggio dal romanzo di formazione a quello dell'artista, come nel già citato *Ritratto* di Joyce). Si tratta di un tema che conosce una straordinaria diffusione: entrambi i poli indagati da Mann (la crisi della gioventù sociale, l'ascesa di quella «adolescenziale-artistica») ritornano infatti (insieme o singolarmente) tra i temi fondanti (soprattutto) della narrativa di primo Novecento.

Appartengono in qualche modo alla variante «romanzo d'artista» (o *Künstlerroman*) anche i sette romanzi che compongono *Alla ricerca del tempo perduto* (1911-1927) di Marcel Proust, dove la finale vocazione alla scrittura di un protagonista precocemente invecchiato può avvenire solo in nome della rinuncia a svolgere un ruolo attivo (produttivo) nel mondo. Proust rovescia così il percorso compiuto da Goethe nel già citato *Wilhelm Meister*, dal momento che la prima versione del romanzo (poi riscritto nel senso di una formazione tradizionalmente borghese e ottocentesca) era invece incentrata (fin dal titolo) sul racconto di una vocazione artistica: *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister* (1777-1785). Del resto, sul finire dell'Ottocento, il tema della ricerca di una eterna gioventù declinata nella direzione del culto di un estetismo «maledetto» era già stato rappresentato da Oscar Wilde nel suo *Ritratto di Dorian Gray* (1891). Protagonista è il giovane e bellissimo Dorian Gray che, ossessionato dall'idea di invecchiare e di perdere la sua avvenenza, ottiene (in una sorta di riscrittura di un faustiano patto col diavolo) di poter conservare un'eterna giovinezza, mentre ogni segno del tempo che passa deturpa invece l'immagine del suo ritratto, dipinto dal pittore Basil Hallward. Il romanzo si chiude con la morte di Dorian Gray che, annientato infine dai segni dei vizi e del tempo denunciati dal ritratto, lo squarcia con una pugnala, dandosi così la morte e ristabilendo l'ordine naturale delle cose (le fattezze del ritratto tornano a essere quelle di un giovane puro, mentre a terra giace un vecchio disgustoso). Emblema di un estetismo che coinvolge, nella sua rappresentazione, anche i tratti salienti di una nuova idea di gioventù nei fatti «debole», il romanzo anticipa così un motivo (quello appunto del le-

game tra gioventù adolescenziale e creazione artistica) fondante per la letteratura di primo Novecento.

12. Nello stesso tempo, la crisi della gioventù può essere anche rappresentata nella sua variante di decadenza inappellabile. Si ripropone così il tema che già Mann aveva indagato con lucidità spietata: l'opposizione tra vecchi e giovani ormai incapaci di succedere all'eredità dei padri, e di garantire il progressivo ricambio tra generazioni. Pensiamo per esempio ai *Vecchi e i giovani* (1913) di Luigi Pirandello oppure (in una dimensione ciclica) ai *Viceré* (1894) di Federico De Roberto in Italia, all'intera struttura ciclico-ereditaria scelta da Zola nel complessivo progetto dei *Rougon-Macquart*, *storia naturale e sociale di una famiglia sotto il secondo Impero* (1871-1893), ma anche (un poco più tardi) alla *Marcia di Radetsky* (1932) di Joseph Roth (incentrato sulla progressiva involuzione della famiglia Trotta, ormai incapace di rigenerarsi con il vigore di nuove generazioni), a *Assalonne, Assalonne!* (1936) e all'*Urlo e il furore* (1929) di William Faulkner; a *Furore* (1939) di John Steinbeck (del quale va anche ricordata l'indimenticabile, omonima, versione cinematografica, del 1940, di John Ford). Sempre sul tema dell'involuzione della famiglia a causa di giovani incapaci di assumersi compiutamente le proprie responsabilità possiamo ricordare anche il dramma *La gatta sul tetto che scotta* (1955) di Tennessee Williams (oggetto di ben tre adattamenti cinematografici, tra i quali il più significativo, del 1958, per la regia di Richard Brooks).

Si tratta di una linea tematica che arriva fino al postmoderno, e ai romanzi ciclici e ironicamente problematici di Gabriel García Márquez (*Cent'anni di solitudine* 1967) o di Jonathan Coe (*La famiglia Winshaw*, 1994); e l'elenco potrebbe essere ancora lungo.

In un certo senso, sono tutte varianti e rielaborazioni di un altro tema fondante della letteratura di inizio Novecento, quello dell'inetto, incentrato sulla costituzionale incapacità dei personaggi di crescere e di diventare adulti oppure (il che è lo stesso) nati già vecchi e quindi, di nuovo, alieni da qualsiasi forma di attiva mobilità sociale. Tra gli esempi del primo tipo, possiamo pensare a *Con gli occhi chiusi* (1919) di Federigo Tozzi o (di nuovo nella variante «artistica») ai *Quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910) di Rainer Maria Rilke e a *Tonio Kröger* (1903) di Thomas Mann.

Per quanto riguarda il secondo gruppo, invece, un caso esemplare, nel suo titolo antifrastico, è rappresentato da *Senilità* (1898) di Italo Svevo, ma il tema viene riproposto anche nell'*Uomo senza qualità* (1930) di Musil (così come da una senilità precoce, capace di generare solo immobile indolenza, sembrano affetti Carla e Michele, i figli protagonisti degli *Indifferenti*, 1929, di Alberto Moravia).

13. La presa di distanza dall'immagine rassicurante e borghese proposta dal romanzo di formazione può scegliere però anche la strada opposta: quella del culto esasperato della giovinezza e dell'esaltazione di una gioventù che non sa che farsene di padri e modelli, per i quali ostenta un atteggiamento esplicitamente (appunto) parricida. Si fonda su questo esplicito assunto il mito giovanilistico delle avanguardie novecentesche, che vede nello scontro fondativo con la legge (la tradizione, la morale ecc.) dei padri il punto di forza della costruzione della propria immagine. In questa prospettiva, lo scontro con il padre investe il campo stesso dell'immaginario letterario: la letteratura delle avanguardie – che postula una netta rottura con ogni precedente modello – si caratterizza innanzi tutto per la sua ricerca di novità assoluta; in

ultima analisi, per la sua esasperata volontà di giovinezza. Si tratta di un elemento che del resto inizia a circolare perentoriamente nella cultura europea alla vigilia della Grande Guerra, e che vedrà poi costituirsi nei grandi totalitarismi i miti dell'arditismo e del culto dell'eroe. Questi temi si ritrovano in maniera evidente nel futurismo italiano (si veda il *Manifesto del futurismo*, 1909, di Filippo Tommaso **Marinetti**), nel surrealismo francese (esemplare la commedia di Roger **Vitrac** *Victor o i bambini al potere*, 1928), così come nell'espressionismo tedesco, dove l'ingiuria nei confronti del padre da parte di una gioventù comunque ribelle (e che non ne riconosce più l'autorità) diventa un vero e proprio *topos* (come nella *Trasformazione* di Ernst **Toller**, 1918). Il caso tedesco si rivela particolarmente interessante perché la volontà parricida di una gioventù esasperata – rappresentata nella maggior parte dei drammi – si lega al consueto tema dell'inetitudine: il parricidio e la ribellione si propongono cioè come l'unica via per opporsi a un modello paterno opprimente (e la cui eredità si vuole a tutti i costi rifiutare). Con opportune variazioni, ritroviamo il tema tanto nel dramma *Il figlio* (1913) di Walter **Hasenclever** quanto, soprattutto, nel dittico teatrale di Frank **Wedekind** *Lo spirito della terra* (1897) e *Il vaso di Pandora* (1901), rielaborato poi nell'opera *Lulu* (1937) dal compositore Alban **Berg**.

14. Il tema della contestazione giovanile, del resto, è destinato a tornare a più riprese nella letteratura del Novecento. In questa prospettiva, un discorso a parte merita quel movimento che negli Stati Uniti, a partire dagli anni Cinquanta, si riunisce in nome di una ribellione contro la cosiddetta cultura «alta» e accademica (colpevole di avere silenziosamente avallato la mediocrità della vita culturale americana, in corrispondenza del *boom* del secondo dopoguerra), e che prende il nome di *beat generation*. Opere e atteggiamenti pubblici si uniscono così nel rappresentare l'impegno di una gioventù ribelle nel combattere per una nuova società (un impegno che passa attraverso l'attenzione per la nuova musica *jazz*, la ricerca e l'uso di droghe naturali e la scoperta delle filosofie orientali – aspetti ampiamente documentati nella produzione letteraria). Figura di spicco del movimento è sicuramente Jack **Kerouac**, il cui romanzo più famoso, *Sulla strada* (1957), diventa il manifesto di un'intera generazione. Basato sull'idea della fuga continua («sulla strada», appunto), il romanzo esprime esattamente l'ansia di rinnovamento (unita a un inesauribile bisogno di avventure e di esperienza sempre rinnovata) che caratterizza questa generazione di scrittori, che cantano una condizione di giovinezza intesa assai più come mito che come reale dato di anagrafe. Sulla stessa linea, ricordiamo anche l'*Urlo* (1956) di Allen **Ginsberg**, manifesto della nuova poesia contestatrice e *beat*, o il *Pasto nudo* (1957) di William **Burroughs** (dal quale è stato tratto nel 1991 l'omonimo film di David **Cronenberg**). In tutti i casi, elemento paradossale e insieme caratterizzante, la gioventù si qualifica come carattere fondante delle diverse opere non tanto (non solo) in nome di una precisa pertinenza tematica, quanto soprattutto per il suo valore simbolico, come condizione ideale preliminare a ogni possibile creazione letteraria.

È chiaramente frutto di questa stesso clima culturale un altro romanzo destinato a imporsi come modello privilegiato di un'opposizione giovanile che, aliena dagli estremismi professati dalla *beat generation*, presenta in realtà contenuti non meno dirompenti: *Il giovane Holden* (1951) di Jerome David **Salinger**. Il romanzo è infatti subito diventato un classico, e il suo protagonista, Holden

Caufield, l'alfiere di una contestazione sincera e disincantata almeno quanto è duro e sprezzante il suo linguaggio. Il mito di Holden ha saputo inoltre andare ben al di là di precisi confini storici o geografici, e il romanzo continua a essere considerato un punto fermo della letteratura giovanile: per molti ragazzi leggere Holden è – e continua a essere – un rito di passaggio.

Non a caso il libro viene accostato a quei grandi classici della letteratura americana che avevano segnato, in epoche precedenti, le scelte di una generazione: da *Huckleberry Finn* (1885) di Mark **Twain** fino ad *Addio alle armi* (1929) di Ernest **Hemingway** o al *Grande Gatsby* (1925) di Francis Scott **Fitzgerald** (gli ultimi due sono ricordati dallo stesso Holden). E infatti anche il romanzo di **Salinger**, come i suoi modelli di riferimento, ha avuto per molti il senso di una rottura con la società presente, rappresentata attraverso la rivolta quotidiana di un personaggio come Holden. La filosofia di Holden è tutta costruita per paradossi, che contrappongono la loro apparente follia al brusio insincero delle voci degli interlocutori (dei quali Holden annota con puntiglio ogni banalità linguistica). È possibile così rappresentare una contestazione giovanile che è riuscita a travalicare i confini di una ben precisa epoca storica, per arrivare fino alla gioventù contemporanea, per la quale il romanzo si pone insieme come modello di lettura e di scrittura.

La fortuna tematica di questa gioventù – variamente bruciata e ribelle – investe anche l'universo cinematografico, se è vero che, nello stesso periodo, molti sono i film che portano sullo schermo il racconto di questo disagio giovanile. Tra i molti titoli possibili, bisogna ricordare almeno *Gioventù bruciata* (1955) di Nicholas **Ray**, uno dei film che contribuì a consacrare il mito del giovane ribelle James Dean e *Gioventù, amore e rabbia* (1962) di Tony **Richardson**, un film amaro e intelligente che analizza a fondo i contrasti sociali e generazionali dell'Inghilterra degli anni Sessanta, basato sull'omonimo racconto (*La solitudine del maratoneta*, 1959) dell'inglese Alan **Sillitoe**. Ma – per restare in area inglese – il romanzo forse più famoso e acuto sull'argomento resta *Arancia meccanica* (1962) di Anthony **Burgess**, grazie anche alla lucida e spietata versione cinematografica che ne ha fatto nel 1971 Stanley **Kubrik**.

15. La forza originale di questa letteratura americana rappresenta un'autentica nuova frontiera per tutta una generazione di giovani intellettuali italiani. Nel chiuso orizzonte dell'Italia fascista, infatti, la letteratura americana diventa simbolo di libertà e di nuovi ideali di modernità e dunque, di fatto, di implicita opposizione al regime. Simbolo di tutto questo diventa, già a guerra iniziata, la pubblicazione (a cura di Elio **Vittorini**) dell'antologia *Americana: raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni* (1942). Al vuoto e retorico culto della giovinezza imposto dal regime (la celebre «gioventù italiana del littorio») si tenta di contrapporre una visione di una gioventù diversa, disposta a combattere e pagare (se necessario anche con la vita) la sua opposizione. In questa prospettiva, la partecipazione alla Resistenza attraverso la scelta di unirsi alla lotta partigiana (8 settembre 1943-25 aprile 1945) si qualifica (anche nelle definizioni degli stessi protagonisti) come «l'esperienza che coinvolge» – e qualifica – «l'intera giovinezza», contribuendo così a delineare un ideale nuovamente positivo e dinamico di gioventù. Lo scontro con la società dei padri si propone, insomma, come momento essenziale di formazione e auto-educazione: opporsi (vittoriosamente) al regime significa guadagnare – per sé e per il paese – una forma di nuova (e troppo a lungo sconosciuta e riman-

data) maturità. Le principali opere scritte su questo tema possono dunque essere lette anche come storie di formazione *sui generis*, nelle quali per la prima volta la gioventù torna a essere forma simbolica di un positivo e mobile rinnovamento di energie. Va in questa direzione la raccolta *L'entrata in guerra* (1954) di Italo **Calvino**, che comprende i tre racconti *L'entrata in guerra*, *Gli avanguardisti a Mentone* e *Le notti dell'UNPA* – storie nelle quali, secondo la definizione data dallo stesso Calvino nell'introduzione al volume, tema dominante è proprio il parallelo tra il trapasso d'adolescenza in gioventù e quello di pace in guerra, in nome di un'equazione per cui «entrata nella vita» e «entrata in guerra» vengono a coincidere. Esplicitamente improntati all'idea di formazione sono anche i testi che Beppe **Fenoglio** dedica al suo protagonista partigiano (dai tratti marcatamente autobiografici) Johnny. E se nel *Partigiano Johnny* (1968, postumo) l'architettura replica (anche nella progettata lunghezza) quella dei grandi modelli ottocenteschi, il più breve *Primavera di bellezza* (1959) ironizza, fin dal titolo (un verso della famigerata canzone fascista *Giovinezza*), sul culto superficialmente vuoto della gioventù professato dal regime. Alla stessa idea di auto-educazione giovanile si rifà anche l'ironico *I piccoli maestri* (1964) di Luigi **Meneghello**, che non a caso cita proprio *Il giovane Holden* tra i possibili modelli del suo stile letterario. Tutti questi autori, come puntualmente ricorda Calvino nella sua *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno* (1964), uno dei testi cardine sul legame tra gioventù «resistenziale» e formazione, riconoscono nel romanzo *Per chi suona la campana* (1940) di Ernest **Hemingway** un punto di riferimento per quanto riguarda questa rinnovata idea di formazione.

16. Il secondo dopoguerra è anche un periodo che conosce – grazie alla strada aperta dalla «generazione bruciata» americana – una straordinaria (ri) fioritura dell'idea stessa di scrittura giovanile. Si tratta di una tendenza che arriva fino all'ultima parte del Novecento, e che vede un nuovo gruppo di scrittori (ispirati anche alle «gesta» della *beat generation*) muovere i passi nel mondo della scrittura «di contestazione». Tra questi, ricordiamo innanzi tutto Charles **Bukowski** che – dopo l'esordio con *Tacchino di un vecchio porco* (1969) e *Erezioni, eiaculazioni, esibizioni e racconti generali di ordinaria follia* (1972) – continua fino all'inizio degli anni Novanta un'intensa attività di scrittura *underground, pulp* (e, insomma, generalmente «contro») che lo rende uno dei nuovi idoli della cultura giovanile. Già della generazione successiva, Bret **Easton Ellis** pubblica a poco più di vent'anni *Meno di zero* (1985), romanzo breve nel quale si descrive il vuoto esistenziale di giovani «belli e dannati» (e privilegiati), che trascorrono la maggior parte del loro tempo tra l'angoscia e l'assenza di valori e di ideali.

In Italia, il capostipite di questa nuova linea narrativa può essere rintracciato in Pier Vittorio **Tondelli** (il suo testo forse più famoso è *Altri libertini*, 1980, ma ricordiamo almeno anche *Rimini*, 1985), che si qualifica come un vero e proprio *talent-scout*. Ed ecco allora che al suo modello di fatto si ispira un gruppo di giovani scrittori che pubblicano insieme, alla metà degli anni Novanta (decennio a questo proposito interessante), un'antologia di racconti dal titolo significativo: *Gioventù cannibale* (1996), che inaugura, guarda caso, la nuova collana Einaudi di scrittura giovanile «Stile Libero». Tra questi, Aldo **Nove** (*Woobinda*, 1996) e Niccolò **Ammaniti** (*Branchie*, 1997), insieme ad autori (non presenti nell'antologia) come Tiziano **Scarpa** (*Occhi sulla graticola*, 1996)

o Giuseppe **Culicchia** (*Tutti giù per terra*, 1994), sono destinati a recitare il ruolo di «Bukovski all'italiana». Appartengono a questo stesso clima le antologie realizzate (a partire dal 1986) dalla casa editrice Transeuropa nell'ambito del progetto «Under 25» animato da **Tondelli** (ricordiamo la prima: *Under 25. Giovani Blues*, 1986); il romanzo di «formazione *sui generis*» *Seminario sulla gioventù*, pubblicato già nel 1984 da Aldo **Busi**; la fortuna della serie a fumetti di *Dylan Dog* sceneggiata da Tiziano **Sclavi** e il fenomeno riconducibile alla sigla **Luther Blisset** (poi trasformatosi in «Wu-Ming»), «nome multiplo sotto il quale agisce programmaticamente un nucleo di destabilizzatori del senso comune, molto presente e attivo sulle reti telematiche», e che nel 1999 approda alla forma romanzo con *Q*. Da non dimenticare, in questo contesto, il ruolo del regista Quentin **Tarantino** e del suo *Pulp Fiction* (1994), film che rielabora alcune delle tematiche più importanti della contestazione per riconsegnarle, arricchite di una rielaborazione ironica tutta postmoderna, alla scrittura giovanile del nuovo millennio. Caso limite di letteratura in realtà dai tratti marcatamente adolescenti – e tuttavia destinata a influenzare non poco la successiva scrittura giovanilista italiana – è infine quello di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994). Il romanzo-rivelazione di Enrico **Brizzi** si impone infatti come il più noto esempio italiano di letteratura giovanile scritta *per i giovani da un giovane*. L'autore si rivolge a un destinatario che conosce perfettamente, perché di quel pubblico egli stesso una volta ha fatto parte. *Jack Frusciante* diventa allora anche un vero e proprio modello di come dovrebbe essere una lettura destinata ai giovani. La trama, di per sé molto semplice, acquista un significato anche e soprattutto in virtù delle allusioni di cui il romanzo è intessuto, in una serie continua di citazioni (esplicithe o più criptiche) di tutti i classici della letteratura giovanile.

In un contesto editoriale nel quale all'importanza dell'autore (per giovani) sempre più si sostituisce quella del direttore di collana, il caso di Brizzi diventa indicativo di un modello che travalica i confini dell'Italia, per spostare il concetto stesso di letteratura giovanile in un'ottica sempre più globalizzata. Possiamo allora concludere questa breve panoramica su un fenomeno in continua evoluzione ricordando il caso di alcune opere che – proprio sfruttando il successo di una rete ampiamente sovranazionale (ma che oltrepassa anche le tradizionali partizioni di codici e di generi) – si sono affermate (al di là delle loro oggettive diversità e differenti pertinenze tematiche) come altrettanti simboli postmoderni della cultura giovanile. È il caso del *Signore degli anelli* (1954-55) di John Ronald Reuel **Tolkien** (e della spettacolare trilogia filmica – *La compagnia dell'anello*, 2001; *Le due Torri*, 2002; *Il ritorno del re*, 2003 – realizzata da Peter **Jackson**), della serie di avventure dei romanzi di Harry Potter di Joanne K. **Rowling** (sei titoli usciti finora, da *Harry Potter e la pietra filosofale*, 1997, a *Harry Potter e il principe mezzosangue*, 2005, da cui sono stati tratti finora quattro film) o della saga cinematografica – ideata da George **Lucas** – di *Guerre Stellari* (1977), *L'impero colpisce ancora* (1980), e *Il ritorno della Jedi* (1983) – oggetto, negli ultimi anni, di una (molto meno fortunata) continuazione (ambientata in realtà in un tempo precedente a quello della saga originaria).

17. In epoca contemporanea il concetto di gioventù cambia sensibilmente. La «spazializzazione» del mondo conosciuto – tipica del postmoderno – unita alla moltiplicazione dei punti di vista possibili rende sempre più problematica una divisione tra le diverse fasi della vita

umana basata su progressivi gradi di assunzione di responsabilità, e limita quindi di fatto fortemente la tradizionale definizione di gioventù come fenomeno sociale. Viceversa, l'aumento dell'incertezza innescata da un universo che cambia a velocità vertiginosa – e nel quale la dimensione economico-politica finisce per influire in maniera indiretta, ma non meno violenta e perturbante, sulla vita dei singoli individui – tende a rafforzare quelle definizioni delle età dell'uomo che privilegiano la qualità delle emozioni. In altre parole, cioè, la definizione «psicologica» tende sempre più a mescolarsi a quella più tradizionalmente sociale: il generalizzato (e fisiologico) confondersi dei confini influisce sulle modalità di percezione delle singole fasi di adolescenza e gioventù. E la letteratura registra questi nuovi cambiamenti, alcune volte addirittura anticipandone intuitivamente la portata. A fronte di una società che tende – in maniera più o meno esplicita – a ridurre le responsabilità dei giovani come soggetti autonomi, confinandoli in un ambiguo limbo di eterni figli mezzi adulti, una parte significativa della narrativa contemporanea oppone invece figure di giovani che vogliono riconosciuto il proprio *status* come momento di inequivocabile (anche se originale) responsabilità. È questo il senso della paradossale (e solo apparentemente antisociale) scelta di Cosimo Piovasco di Rondò (quella di salire sugli alberi, per non obbedire a un'autorità paterna ormai percepita come vuota) nel *Barone rampante* (1957) di **Calvino**, o dell'orgogliosa fuga verso il futuro della giovane Bradamante che, nel *Cavaliere inesistente* (1959, sempre di Calvino), scopre nella scrittura in prima persona della propria vita l'unica via per seguire davvero responsabilmente la propria strada e le proprie scelte. Ma il tema – qui anticipato con lucidità rara – ritorna in molti romanzi contemporanei. Pensiamo alla singolare via di uscita al proprio amore «negoziata» (è proprio il caso di dirlo) da Maud Bailey e Roland Michell in *Possessione* (1990) di Antonia **Byatt**, o alla ricerca di una originale e anticonvenzionale felicità romanzesca per i giovani personaggi della *Casa del sonno* (1997) – ma anche della duplice sequenza formata dalla *Banda dei brocchi* (2001) e da *Circolo chiuso* (2004) di Jonathan **Coe**. E l'elenco potrebbe allungarsi a comprendere anche i cloni di *Non lasciarmi* (2005) di Kazuo **Ishiguro**, il cui intero ciclo vitale coincide con la loro giovinezza; la Mary Lamb senza memoria di *Altra gente* (1981) di Martin **Amis**, destinata a rivivere eternamente gli anni della propria formazione giovanile fino a che non riuscirà a trovare l'esistenza che davvero è «più giusta»; o la scanzonata e ironica narratrice del *Diario di Bridget Jones* (1996) di Helen **Fielding** (dal quale è stato tratto anche l'omonimo film, del 2001, diretto da Sharon **Maguire**). Comune a tutte queste opere è la presenza di un giovane protagonista che – di fronte all'esplosione di segni di un mondo che non consente più alcuna *reductio ad unum* – cerca consapevolmente di guadagnarsi una strada alternativa di autentica (e appagante) espressione nel reale. Non a caso, alcuni autori scelgono di rifarsi ai grandi modelli della *Bildung* ottocentesca, dei quali i loro romanzi diventano vere e proprie – postmoderne – riscritture, per le quali ridisegnano (adattandoli) improbabili *happy end*. È il caso, per esempio, della *Donna del tenente francese* (1969) di John **Fowles** o del *Petalo cremisi e il bianco* (2002) di Michel **Faber** (ma all'esempio di *Orgoglio e pregiudizio* si rifà, esplicitamente, lo stesso *Diario di Bridget Jones*).

È una tematica che si ritrova anche nel cinema, con il ritorno di grandi narrazioni di epica postmoderna, che cercano di ripercorrere (e raccontare) un'altra, possibile storia, insieme individuale e collettiva. È il caso, per

esempio di *Heimat 2* (1992) di Edgar **Reitz** e, in Italia, della *Meglio gioventù* (2003) di Marco Tullio **Giordana**.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Bibbia*; *Cantico dei Cantici* (sec. V a.C.); *Canzone di Rolando* (*Chanson de Roland*, 1080-1100); *Lazzarillo de Tormes* (1554).

Agostino d'Ipbona, *Confessioni* (*Confessiones*, ca. 400); Alcott, L. M., *I ragazzi di Jo* (*Jo's Boys*, 1886); Alcott, L. M., *Piccole donne* (*Little Women*, 1868); Alcott, L. M., *Piccole donne crescono* (*Good Wives*, 1869); Alcott, L. M., *Piccoli uomini* (*Little Men*, 1871); Alemán, M., *Guzmán de Alfarache* (1559); Amis, M., *Altra gente* (*Other People*, 1981); Ammaniti, N., *Branchie* (1997); Ariosto, L., *Lena* (1528); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Austen, J., *Emma* (1816); Austen, J., *L'abbazia di Northanger* (*Northanger Abbey*, 1797-1803); Austen, J., *Orgoglio e pregiudizio* (*Pride and Prejudice*, 1813); Balzac, H. de, *Le illusioni perdute* (*Illusions perdues*, 1837-1843); Barrie, J., *Peter Pan e Wendy* (*Peter and Wendy*, 1911); Barrie, J., *Peter Pan. Il bambino che non voleva crescere* (*Peter Pan. The Boy Who Wouldn't Grow Up*, 1904); Berg, A., *Lulu*, musica (1937); Blake, W., *Canti dell'esperienza* (*Songs of Experience*, 1794); Blake, W., *Canti dell'innocenza* (*Songs of Innocence*, 1789); Blisset, L. (pseud. di Riccardo Pedrini, Federico Guglielmi, Luca Di Meo, Giovanni Cattabriga, Roberto Bui), *Q* (1999); Boiardo, M. M., *Orlando innamorato* (1494); Brizzi, E., *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994); Brolli, D. (a c. di), *Gioventù cannibale* (1996); Brontë, Ch., *Jane Eyre* (1847); Brontë, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); Brooks, R., *La gatta sul tetto che scotta*, cinema (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958); Browning, R., *Evelyn Hope*, in *Uomini e donne* (*Men and Women*, 1855); Bukovski, C., *Erezioni, eiaculazioni, esibizioni e racconti generali di ordinaria follia* (*Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness*, 1972); Bukovski, C., *Taccuino di un vecchio porco* (*Notes of a Dirty Old Man*, 1969); Burgess, A., *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1962); Burroughs, W., *Pasto nudo* (*Naked Lunch*, 1957); Busi, A., *Seminario sulla gioventù* (1984); Byatt, A. S., *Possessione* (*Possession*, 1990); Calvino, I., *Il barone rampante* (1957); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1959); Calvino, I., *L'entrata in guerra* (1954); Calvino, I., *Prefazione alla seconda edizione del Sentiero dei nidi di ragno* (1964); Carroll, L., *Alice nel Paese delle meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865); Carroll, L., *Attraverso lo specchio* (*Through the Looking-Glass*, 1871); Chrétien de Troyes, *Lancelot* (fine sec. XII); Chrétien de Troyes, *Perceval* (fine sec. XII); Coe, J., *Circolo chiuso* (*The Closed Circle*, 2004); Coe, J., *La banda dei brocchi* (*The Rotters' Club*, 2001); Coe, J., *La casa del sonno* (*The House of Sleep*, 1997); Coe, J., *La famiglia Winshaw* (*What a Carve Up!*, 1994); Conrad, J. (pseud. di Teodor Józef Konrad Korzeniowski), *Gioventù* (*Youth*, 1902); Conrad, J., *La linea d'ombra* (*The Shadow-line*, 1916); Cronenberg, D., *Pasto nudo*, cinema (*Naked Lunch*, 1991); Culicchia, G., *Tutti giù per terra* (1994); Defoe, D., *La vita e le strane sorprendenti avventure di Robinson Crusoe* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719); De Roberto, F., *I Viceré* (1894); Dickens, Ch., *David Copperfield* (1850); Dickens, Ch., *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1860-61); Dickens, Ch., *Il nostro comune amico* (*Our Mutual Friend*, 1864-65); Dionisio di Alicarnasso, *Antichità romane* (7 a.C.); Dostoevskij, F.M., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F.M., *I fratelli Karamazov* (1879-1880); Easton Ellis, B., *Meno di zero* (*Less than Zero*, 1985); Edgeworth, M., *Racconti morali per giovani* (*Moral Tales for Young People*, 1805); Eliot, G. (pseud. di Marian Evans), *Il mulino sulla Floss* (*The Mill on the Floss*, 1860); Eliot, G., *Midllemarch* (1871-72); Euripide, *Ippolito* (ca. 428 a.C.); Faber, M., *Il petalo cremisi e il bianco* (*The Crimson Petal and the White*, 2002); Faulkner, W., *Assalonne, Assalonne!* (*Absalom, Absalom!*, 1936); Faulkner, W., *L'urlo e il furore* (*The Sound and the Fury*, 1929); Fenoglio, B., *Il partigiano Johnny* (post., 1968); Fenoglio, B., *Primavera di bellezza* (1959); Fielding, H., *Il diario di Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, 1996); Fielding, H., *Shamela* (*An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, 1741); Fielding, H., *Tom Jones* (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749); Fielding, S., *La governante* (*The Governess*, 1749); Fitzgerald, F.S., *Il grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1925); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'éducation*

sentimentale, 1869); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Ford, J., *Furore*, cinema (*The Grapes of Wrath*, 1940); Fowles, J., *La donna del tenente francese* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969); García Marquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Garcilaso de la Vega, *Egloghe* (post., 1543); Ginsberg, A., *L'Urlo* (*Howl*, 1956); Giordana, M.T., *La meglio gioventù*, cinema (2003); Goethe, J.W., *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-96); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774); Goethe, J.W., *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, 1777-1785); Grimmelshausen, H.J.C. v., *L'avventuroso Semplicio Semplicissimo* (*Der abenteuerliche Simplicius Simplicissimus*, 1669); Guarini, G. B., *Il pastor fido* (1590); Hardy, T., *Giuda l'oscuro* (*Jude the Obscure*, 1896); Hasenclever, W., *Il figlio* (*Der Sohn*, 1913); Hemingway, E., *Addio alle armi* (*Farewell to Arms*, 1929); Hemingway, E., *Per chi suona la campana* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940); Ishiguro, K., *Non lasciarmi* (*Never Let Me Go*, 2005); Jackson, P., *Il ritorno del re*, cinema (*The Return of the King*, 2003); Jackson, P., *La compagnia dell'anello*, cinema (*The Fellowship of the Ring*, 2001); Jackson, P., *Le due Torri*, cinema (*The Two Towers*, 2002); Joyce, J., *Ritratto dell'artista da giovane* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1917); Kafka, F., *America* (*Amerika*, 1910-27); Kerouac, J., *Sulla strada* (*On the Road*, 1957); Kipling, R., *Capitani Coraggiosi* (*Captains Courageous*, 1897); Kipling, R., *Kim* (1901); Kipling, R., *Libri della giungla* (*Jungle Books*, 1894-5); Kubrik, S., *Arancia meccanica*, cinema (*A Clockwork Orange*, 1971); Lamb, Ch. - Lamb, M., *Racconti da Shakespeare* (*Tales from Shakespeare*, 1807); Lamb, M., *La scuola della signora Leicester* (*Mrs. Leicester's School*, 1809); Leopardi, G., *A Silvia* (1828); Lesage, A.R., *Avventure di Gil Blas di Santillana* (*Histoire de Gil Blas de Santillana*, 1715-35); Livio, T., *Storie. Dalla fondazione di Roma libri 142* (*Ab urbe condita libri CXLII*, 27/25 a.C.-17 d.C.); Lucas, G., *Guerre Stellari*, cinema (*Star Wars*, 1977); Lucas, G., *Il ritorno della Jedi*, cinema (*The Return of the Jedi*, 1983); Lucas, G., *L'impero colpisce ancora*, cinema (*The Empire Strikes Back*, 1980); Machiavelli, N., *La mandragola* (1518-20); Maguire, S., *Il diario di Bridget Jones*, cinema (*Bridget Jones' Diary*, 2001); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Buddenbrooks*, 1901); Mann, T., *Tonio Kröger* (1903); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827-40); Marinetti, F.T., *Manifesto del futurismo* (1909); Marivaux, P., *La vita di Marianne* (*La vie de Marianne*, 1731-1741); Medici, L. de', *Canzona di Bacco* (1490); Menandro, *Il misantropo* (sec. III a.C.); Meneghello, L., *I piccoli maestri* (1964); Montale, E., *La casa dei doganieri* (1930); Moravia, A., *Gli indifferenti* (1929); Musil, R., *I turbamenti del giovane Törless* (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, 1905); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigen Schäften*, 1930); Nievo, I., *Le confessioni di un italiano* (1867); Nove, A., *Woolbinda* (1996); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *Fasti* (3-8 d.C.); Petrarca, F., *Il mio segreto* (*De secreto conflictu curarum mearum*, 1347-53); Pindaro, *Nemee* (ca. 476 a.C.); Pirandello, L., *I vecchi e i giovani* (1913); Platone, *Leggi* (ca. 347 a.C.); Plauto, T.M., *La commedia della pentola* (*Aulularia*, ca. 194 a.C.); Plauto, T.M., *Pseudolo* (*Pseudolus*, 191 a.C.); Plutarco, *Vite parallele* (105-115 d.C.); Poe, E.A., *Annabel Lee* (1849); Poe, E.A., *Morella* (1850); Poliziano (pseud. di Angiolo Ambrogini), *Favola di Orfeo* (1480); Poliziano, *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici* (1475-78); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*A la recherche du temps perdu*, 1911-1927); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1667); Radcliffe, A., *L'italiano* (*The Italian, or The confessional of Blac Penitents*, 1797); Ray, N., *Gioventù bruciata*, cinema (*Rebel Without a Cause*, 1955); Reitz, E., *Heimat 2*, cinema (*Die zweite Heimat - Chronik einer Jugend*, 1992); Richardson, S., *Pamela* (1740-1742); Richardson, T., *Gioventù, amore e rabbia*, cinema (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962); Rilke, R.M., *Quaderni di Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910); Roth, J., *La marcia di Radetsky* (*Radetskymarsch*, 1932); Rousseau, J.J., *Le confessioni* (*Les confessions*, 1764-1770); Rowling, J.K., *Harry Potter e il principe mezzosangue* (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2005); Rowling, J.K., *Harry Potter e la pietra filosofale* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 1997); Salinger, J.D., *Il giovane Holden* (*The Catcher in the Rye*,

1951); Sannazaro, J., *Arcadia* (1483-86); Scarpa, T., *Occhi sulla graticola*, (1996); Sclavi, T., *Dylan Dog*, fumetti (1986, disegni di Claudio Villa); Scott, W., *Waverley* (1814); Seneca, L.A., *Fedra* (*Phaedra*, sec. I d.C.); Senofonte, *Cinegetico* (sec. IV a.C.); Shakespeare, W., *Racconto d'inverno* (*The Winter's Tale*, 1610-11); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Sil-litoe, A., *La solitudine del maratoneta* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1959); Spenser, E., *Il calendario del pastore* (*The Shepherd's Calendar*, 1579); Spenser, E., *La regina delle fate* (*The Faerie Queene*, 1589-96); Steinbeck, J., *Furore* (*The Grapes of Wrath*, 1939); Stendhal (pseud. di Henri Beyle), *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Stendhal, *La certosa di Parma* (*La chartreuse de Parme*, 1839); Sterne, L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, 1759-1767); Stevenson, R.L.S., *La freccia nera* (*The Black Arrow*, 1888); Stevenson, R.L.S., *L'isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1883); Stevenson, R.L.S., *Rapito* (*Kidnapped*, 1886); Sue, E., *I misteri di Parigi* (*Les Mystères de Paris*, 1842-1843); Svevo, I., *Senilità* (1898); Tarantino, Q., *Pulp Fiction*, cinema (1994); Tasso, T., *Aminta* (1573); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Teocrito, *Idilli* (sec. III a.C.); Terenzio, A.P., *La fanciulla di Andro* (*Andria*, 165 a.C.); Tolkien, J.R.R., *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-55); Toller, E., *La trasformazione* (*Die Wandlung*, 1918); Tolstoj, L.N., *Giovinezza* (1857); Tolstoj, L.N., *Guerra e pace* (1863-69); Tondelli, P.V., *Altri libertini* (1980); Tondelli, P.V., *Rimini* (1985); Tondelli, P.V. (a c. di), *Under 25. Giovani Blues* (1986); Tozzi, F., *Con gli occhi chiusi* (1919); Turgenev, I., *Padri e figli* (1862); Twain, M., *Huckleberry Finn* (1885); Vega, Lope de, *Il miglior giudice, il re* (*El mejor alcalde el rey*, 1620-23); Vega, Lope de, *Peribáñez e il commendatore di Ocaña* (*Peribáñez y el comendador de Ocaña*, 1613); Verga, G., *I Malavoglia*, (1881); Virgilio Marone, P., *Egloghe* (*Bucolicon liber*, 42-38 a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 30-19 a.C.); Vitrac, R., *Victor o i bambini al potere* (*Victor ou les enfants au pouvoir*, 1928); Vittorini, E. (a c. di), *Americana: raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni* (1942); Wagner, R., *L'anello del Nibelungo*, tetralogia musicale: *L'oro del Reno*, *Die Walküre*, *Siegfrido*, *Il crepuscolo degli dei* (*Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung*, 1848-1874); Wedekind, F., *Il vaso di Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1901); Wedekind, F., *Lo spirito della terra* (*Erdgeist*, 1897); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891); Williams, T., *La gatta sul tetto che scotta* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955); Wordsworth, W., *Ode all'immortalità* (*Immortality Ode*, 1807); Zola, E., *Germinal* (1885); Zola, E., *I Rougon-Macquart, storia naturale e sociale di una famiglia sotto il Secondo Impero* (*Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Seconde Empire*, 1871-1893).

■ ALTRE OPERE: Alfieri, V., *Vita scritta da esso* (1803); Austen, J., *Mansfield Park* (1814); Austen, J., *Ragione e sentimento* (*Sense and Sensibility*, 1811); Balzac, H. de, *Papà Goriot* (*Le père Goriot*, 1834); Bassani, G., *Il giardino dei Finzi Contini* (1962); Beauvoir, S. de, *Memorie d'una ragazza perbene* (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958); Bellocchio, M., *I pugni in tasca*, cinema (1965); Bianciardi, L., *La vita agra* (1962); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-1353); Borgese, G.A., *Rubè* (1921); Brontë, A., *Agnes Grey* (1847); Brontë, A., *L'affitturaria di Wildfell Hall* (*The Tenant of Wildfell Hall*, 1848); Brontë, Ch., *Shirley* (1849); Brontë, Ch., *Villette* (1852); Brooks, R., *La dolce ala della giovinezza*, cinema (*Sweet Bird of Youth*, 1962); Buñuel, L., *Violenza per una giovane*, cinema (*La joven - The Young One*, 1960); Burney, F., *Evelina* (1778); Canetti, E., *La lingua salvata. Storia di una giovinezza* (*Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, 1977); Carnasio S.- Oxilia, N., *Addio, giovinezza* (1911); Cassola, C., *Fausto e Anna* (1952); Cassola, C., *La ragazza di Bube* (1960); Christiane F., *Noi ragazzi dello zoo di Berlino* (*Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, 1978); D'Arzo, S., *Penny Winton e sua madre* (post., 1978); Dickens, Ch., *Casa desolata* (*Bleak house*, 1852-1853); Dickens, Ch., *La piccola Dorrit* (*Little Dorrit*, 1857-1858); Dickens, Ch., *Nicholas Nickleby* (1838-1839); Diderot, D., *Jacques il fatalista* (*Jacques le fataliste*, 1796); Durrell, G., *La mia famiglia e altri animali* (*My Family and Other Animals*, 1956); Easton Ellis, B., *Le regole dell'attrazione* (*The Rules of Attraction*, 1987); Eliot, G., *Felix Holt* (1866); Eliot, G., *Daniel Deronda* (1876); Euripide, *Elet-*

tra (ca. 413 a.C.); Euripide, *Oreste* (ca. 408 a.C.); Fénelon, F., *Le avventure di Telemaco* (*Les aventures de Télémaque*, 1695); Fenoglio, B., *Una crociera agli Antipodi* (post., 1980); Fenoglio, B., *Una questione privata* (post. 1963); Fielding, H., *La storia delle avventure di Joseph Andrews e del suo amico mister Abraham Adams* (*The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr Abraham Adams*, 1742); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802); Goethe, J.W., *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1810); Goldsmith, O., *Il vicario di Wakefield* (*The Vicar of Wakefield*, 1766); Hardy, T., *Tess dei d'Urbervilles* (*Tess of the d'Urbervilles*, 1891); Hardy, T., *Via dalla pazza folla* (*Far from the Madding Crowd*, 1874); Hesse, H., *Siddharta* (1921); Hitchcock, A., *Giovane e innocente*, cinema (*Young and Innocent*, 1937); Hugo, V., *I Miserabili* (*Les Misérables*, 1862); Hugo, V., *Notre-Dame de Paris* (1831); James, H., *L'americano* (*The American*, 1877); Kafka, F., *Lettera al padre* (*Brief am den Vater*, 1919); Lagioia, N., *Occidente per principianti* (2004); Lewis, C.S., *Cronache di Narnia* (*Chronicles of Narnia*, 1950-1956); Locke, J., *Pensieri sull'educazione* (*Some Thoughts Concerning Education*, 1693); Lodge, D., *Il professore va al congresso* (*Small World*, 1990); Lodoli, M., *Diario di un millennio che fugge* (1986); Malick, T., *La rabbia giovane*, cinema (*Badlands*, 1973); Mann, T., *La morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1912); Oshima, N., *Racconto crudele della giovinezza*, cinema (1960); Pasolini, P.P., *Ragazzi di vita* (1955); Pasolini, P.P., *La meglio gioventù* (1954); Pincio, T., *La ragazza che non era lei* (2005); Pincio, T., *Un amore dell'altro mondo* (2002); Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921); Poggioli, F.M., *Addio, giovinezza*, cinema (1940); Preti, L., *Giovinezza, giovinezza* (1964); Puskin, A., *Eugen Onegin* (1833); Quevedo, F.G., *Vita del briccone* (*La vida del buscon*, 1626); Richardson, S., *Clarissa* (1747-48); Rossi, F., *Giovinezza, giovinezza*, cinema (1969); Rushdie, S., *I figli della mezzanotte* (*Midnight's Children*, 1980); Salinger, J.D., *Franny e Zooey* (*Franny and Zooey*, 1961); Schnitzler, A., *La signorina Else* (*Fräulein Else*, 1924); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1599); Tolstoj, L.N., *Anna Karenina* (1875-77); Tournier, M., *La goccia d'oro* (*La goutte d'or*, 1985); Williams, T., *La dolce ala della giovinezza* (*Sweet Bird of Youth*, 1955); Yehoshua, A.B., *Il signor Mani* (1990).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Padri e figli. Dialettica dell'avventuroso romanzesco*, in «Inchiesta letteratura», 122, ottobre-dicembre 1998; AA.VV., *The Premodern Teenager: Youth in Society 1150-1650*, Toronto 2002; Agamben, G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino 1978; Ariès, P., *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna* (1960), Bari 1966; Barbagli, M., *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Bologna 1988; Benjamin, W., *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, Torino 1982; Bertoni, F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Firenze 1996; Bigazzi, R., *Le risorse del romanzo*, Pisa 1996; Boero, P., *L'illusione impossibile. La serie B: autori contemporanei di letteratura giovanile*, Genova 1980; Bongiovanni Bertini, M., *Proust e la teoria del romanzo*, Torino 1996; Brooks, P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino 1995; Bruner, J., *La cultura dell'educazione*, Milano 1997; Buckley, J.H., *Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge (Mass.) 1974; Celati, G., *Finzioni occidentali*, Torino 1975; De Federicis, L., *L'amico americano*, in *Studi di letteratura comparate in onore di Remo Ceserani. I. Letture e riflessioni critiche*, Manziana 2003, pp. 11-23; Debenedetti, G., *Il romanzo del Novecento*, Milano 1971; Eisenstadt, S. N., *Da generazione a generazione*, Milano 1971; Erikson, E.H., *Identity. Youth and Crisis*, London 1968; Erikson, E.H. (a c. di), *Youth: Change and Challenge*, New York - London 1963; Frye, N., *Anatomia della critica*, Torino 1969; Frye, N., *La scrittura secolare*, Bologna 1978; Giddens, A., *Il mondo che cambia*, Bologna 2000; Giddens, A., *La trasformazione dell'intimità: sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, Bologna 1994; Giglioli, D., *Il pedagogo e il libertino: sul personaggio manipolatore nel romanzo del settecento francese*, Bergamo 2002; Gillis, J.R., *I giovani e la storia*, Milano 1981; Gottlieb, D. - Reeves, J. - Tenhouten, W.D., *The Emergence of Youth Societies: A Cross Cultural Approach*, New York 1966; Hazard, P., *Uomini, ragazzi e libri*, Roma 1968; Polacco, M. (a c. di), *I vecchi e i giovani. Quaderni di Synapsis I*, Atti della Scuola Europea di Studi

Comparati, Pontignano, 24-30 settembre 2000, Firenze 2002; Innocenti, O., «*Hidden in the Lines*»: lettura e mondo romanzesco nella letteratura giovanile, in «Contemporanea», 2, 2004, pp. 55-66; Innocenti, O., *La letteratura giovanile*, Roma-Bari 2000; Keniston, K., *Giovani all'opposizione*, Torino 1972; Köhler, E., *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola rotonda*, Bologna 1985; Leavis, F.R., *The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Harmondsworth 1985; Leed, E.J., *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna 1992; Levi, G. - Schmitt, J.C. (a c. di), *Storia dei giovani* (2 voll), Roma-Bari 1994; Lukàcs, G., *Scritti sul romance*, a c. di M. Cometa, Bologna 1980; Maravall, J.A., *La letteratura picaresca: cultura e società nella Spagna del '600*, a c. di R. Frolidi, Genova 1990; Marx, S., *Youth against Age: Generational Strife in Renaissance Poetry: with Special Reference to Edmund Spenser's The Shepheardes Calendar*, New York 1985; Mitterauer, M., *I giovani in Europa dal Medioevo a oggi*, Roma-Bari 1991; Moretti, F., *Il romanzo di formazione*, Torino 1999; Moretti, F., *Kindergarten*, in *Segni e stili del moderno*, Torino 1987; Rico, F., *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Milano 2001; Saraceno, C., *Sociologia della famiglia*, Bologna 1988; Stevenson R.L., *A proposito del «romance»*, in *L'isola del romanzo*, a c. di G. Almansi, Palermo 1987; Tronci, F., *Letteratura senza tempo*, Firenze 1996; Van Gennepe, A., *I riti di passaggio*, Torino 1981; Walton, K., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Ma) - London 1990; Watt, I., *Le origini del romanzo borghese: studi su Defoe, Richardson e Fielding* (1957), Milano 1994; Zanotti P., *Il modo romanzesco*, Roma-Bari 1998; Zanotti, P., *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Firenze 2001.

■ VOCI AFFINI: Adolescenza; Educazione, formazione; Fanciulla perseguitata; Infanzia. ORSETTA INNOCENTI

Giudizio, v. GIUSTIZIA, DIRITTO, GIUDIZIO, PROCESSO.

Giudizio universale. 1. Il mito della ricongiunzione dei corpi con le anime perché gli uomini siano sottoposti, alla fine dei tempi, al *Giudizio universale* (ingl. *Last judgement*, o *The day of Doom*; fr. *Dernier jugement*; ted. *Das jüngste Gericht*), risale all'Antico Testamento, e in particolare al libro di *Daniele* (sec. II a.C.) che pure rielaborava precedenti credenze di area persiana. Fu poi ripreso e sviluppato nel *Nuovo Testamento*, nel *Vangelo di Matteo* (80-90 d.C.; XXIV-XXV) e, infine, a dargli maggiore diffusione e penetrazione popolare, nell'*Apocalisse* (96 d.C.). Il Giudizio universale risponde sin dalle origini a un bisogno di giustizia e di ricompensa, rispetto alle inique vicende terrene, che coinvolge soprattutto la dimensione comunitaria; diversamente da quanto accade per il Giudizio particolare, al quale, secondo la dottrina, viene sottoposta la singola anima dopo la morte. Le varie profezie dell'evento, verità di fede per i cristiani, arricchitesi nei secoli di particolari, anche iconografici, non presenti negli scarni testi biblici, concordano grosso modo sulla previsione che, alla fine del mondo (preceduta, secondo la teoria più diffusa nel Medioevo, dai «segni dei quindici giorni») lo squillo delle trombe angeliche annunceranno il Giudizio universale ai vivi e ai morti, ridestati dalle tombe. A questo annuncio seguiranno la raccolta della immensa moltitudine delle anime nella valle di Giosafat (letteralmente: dio che giudica), la venuta del Cristo giudicante, la suddivisione delle anime nelle due schiere degli eletti, alla sua destra, e dei dannati, alla sua sinistra. Dopo che il Signore li avrà interrogati sulla loro condotta secondo i suoi precetti (come nei celebri versetti di *Matteo*, XXV, 31-46), i primi vengono avviati al Paradiso dall'arcangelo Michele, i secondi alle fiamme dell'Inferno, istradati dai diavoli. Questo scenario in genere è rispettato sia nelle opere dottrinarie, dei teologi e dei Padri della Chiesa (da S. Paolo a S. Agostino a S. Gerolamo e a molti altri), sia nelle rappresentazioni popolari, sia, infine, nella cultura figurativa; e rimane

quasi del tutto inalterato fino al Medioevo inoltrato, dopodiché, con l'epoca moderna, il Giudizio universale da credenza viva nella coscienza popolare, comincia a tramutarsi in motivo letterario, in una risorsa dell'immaginario destinata ad esporsi, fatalmente, a rielaborazioni, critiche e perfino dissacranti parodie.

2. Nelle letterature romanze il tema incontra una notevole fortuna. Si hanno testimonianze di opere attinenti al Giudizio universale nella letteratura francese (*I quindici segni del giudizio finale*, sec. XIV), in quella provenzale (*Il giudizio universale*, sec. XV, e il *Sermone del giudizio*, sec. XVI, di origine catara), in quella inglese (*I quindici segni prima del giorno del giudizio*, sec. XII-XV), in quella tedesca (l'opera della prima poetessa tedesca, frau **Ava**, *Il giudizio univesale*, sec. XII, e *Il giorno del giudizio*, sec. XIII), e così via. In Italia, il documento più antico che se ne possiede è il testo del *Dies irae* (sec. XII, un tempo attribuito a **Tommaso da Celano**). In quanto successivamente inserito nell'ufficio dei morti della liturgia previa aggiunta di tre versi finali, ha conosciuto nei secoli notevoli rielaborazioni, soprattutto nel campo della musica e in particolare nelle Messe da Requiem (celeberrimo il possente *Dies irae* della *Messa* di Giuseppe **Verdi**, 1874). Nel secolo successivo, **Bonvesin de la Riva**, in una quartina monorima in volgare dai sicuri intenti didascalici e moraleggianti (*De die iudici*, sec. XIII), espone la visione del giorno del giudizio concentrandosi soprattutto sull'angoscia, le pene e i tormenti dei peccatori che saranno dannati, cui contrappone nel finale una più essenziale esposizione dei godimenti dei beati. Come è facile capire, il tema viene utilizzato dalla Chiesa sin dall'inizio più per prospettare il castigo delle colpe che non il premio delle virtù a cospetto della giustizia divina: in base alla «pedagogia della paura», il Giudizio doveva ingenerare soprattutto timore e rispetto. Tuttavia sarà utile notare con Jacques **Le Goff** che, con l'«invenzione» medievale del Purgatorio, cioè di un luogo terzo rispetto alla topica tradizionale di Inferno e Paradiso, si crea come una contestazione dal basso della credenza in una giustizia divina vendicativa e inflessibile, in quanto col pentimento e con le preghiere dei congiunti, nell'intervallo fra giudizio particolare e universale, l'anima del peccatore può sfuggire alla dannazione eterna: agevole comprendere le esigenze politiche e antropologiche di una tale «riparazione» a un immaginario fin troppo severo.

Nella *Legenda aurea* di **Jacopo da Varagine** (1255-66), al I libro, il Giudizio è anticipato da tre eventi significativi, comuni al mito: i segni premonitori, la venuta dell'Anticristo, e la distruzione apportata dal fuoco per purificare il mondo. Il Giudizio viene scomposto in sette elementi discreti, ed è chiuso da una considerazione giuridica per dimostrare l'inappellabilità delle sentenze emesse. Il tema è ovviamente presente in **Dante**. Al VI canto dell'*Inferno* nel cerchio dei golosi, Virgilio predice al poeta quale sarà il destino del fiorentino Ciacco: «E 'l duca disse a me: Più non si desta / di qua dal suon dell'angelica tromba, / quando verrà la nimica podesta; / ciascuno rivedrà la trista tomba, / ripiglierà sua carne e sua figura, / udirà quel ch' in eterno rimbomba» (vv. 94-99), e chiarisce al pellegrino incuriosito il perfezionamento della pena «dopo la gran sentenza». Francesco **Petrarca** riutilizza il mito nella sua integrità, ma riuscendo a conferirvi un'impronta personale nel *Triumphus eternitatis* (1351-52), là dove il poeta espone la teoria secondo la quale l'eternità non è un tempo senza fine ma consiste piuttosto in una uscita fuori del tempo, un presente assoluto in cui vengono abbattute le tre dimensioni temporali con-

suete. In quella sede egli preconizza la rinascita di Laura in mezzo agli altri uomini, con la sua immortale bellezza (vv. 91-92). Il poeta si serve del tema per conferire certezza fideistica (proprio come «sostanza di cose sperate») al motivo, a lui caro, della vanità dei beni terrestri: «Vedrassi quanto in van cura si pone, / e quanto indarno s'affatica e suda, / come sono ingannate le persone» (vv. 106-108).

3. La materia del Giudizio universale rimase viva fino a tutto il periodo rinascimentale, ma soprattutto nel Quattrocento, nelle sacre rappresentazioni come il *Dí del giudizio* di Feo **Belcari** e Antonio **Araldo**. Basandosi sulle rivelazioni del Vangelo e sulle successive integrazioni dei teologi («da regola, dottrina e documento, / da tutti e' savi ammaestrati»), gli autori mettono in scena l'angelo che con il suono della tromba ingiunge ai morti di risorgere, mentre Minosse impartisce a Calcabrina l'ordine di portarsi nella valle di Giosafat a recuperare le anime dannate. Tutto il dramma verte su queste elementari polarizzazioni di personaggi e valori rigidamente contrapposti, che discendono dall'originaria dicotomia bene-male, salvati-dannati; qui particolarmente utili sia per ragioni di ordine «drammatico», sia per influenzare più facilmente il pubblico e impartirgli quegli ammaestramenti necessari alla sua salvezza eterna almeno quanto all'educazione e al controllo sociale nel presente. Probabilmente, anche per l'ausilio di questi importanti antecedenti il tema del Giudizio universale riesce a fare il suo ingresso nei confini della letteratura scritta, attestandosi a fine secolo in un'opera importante, come il *Morgante* di Luigi **Pulci** (1478-83), direttamente debitrice, è stato detto, del testo di Belcari. Si è voluto vedere nel Giudizio universale lo schermo allegorico sul quale viene proiettata l'intera vicenda della seconda parte del poema, riguardante la rotta di Roncisvalle e la disfatta di Carlo e dei Paladini di Francia. Ciò è possibile sulla base di parallelismi ben attestati, come, ad esempio, fra il numero dei paladini e quello degli apostoli, fra il sacrificio di Cristo e quello di Orlando, fra il tradimento di Giuda e quello di Gano di Maganza. La contrapposizione fra angeli e diavoli si sovrappone al conflitto fra gli opposti eserciti dei cristiani e dei pagani: anche qui si fa sentire l'urgenza della lotta condotta dalla Chiesa cattolica contro i pericoli rappresentati dalla Riforma e dalla espansione di altre fedi religiose. Il riuso del mito del Giudizio universale si qualifica soprattutto nel campo della difesa e della propaganda dell'ortodossia, con un adattamento ai tempi nuovi che ne determina il rinnovamento.

4. A questa operazione possiamo far corrispondere, in direzione parallela e opposta, ciò che accade, nello stesso secolo, alle arti figurative. Fino a quel momento (si prendano gli esempi più famosi: dal Giudizio universale della cattedrale di Torcello a quello del Camposanto monumentale di Pisa, e a quelli delle tante cattedrali europee che ne ospitavano una rappresentazione), l'adesione al dettato dell'ortodossia, sulla falsariga dell'iconografia bizantina, era pressoché totale. Il *Giudizio Universale* di **Michelangelo Buonarroti** (1534-42) nella Cappella Sistina in Vaticano, se pure non si discosta contenutisticamente dai canoni, corroborati da sopraggiunti modelli letterari come la *Commedia* dantesca, presenta, tramite alcune scelte stilistiche, novità piuttosto rilevanti. Egli sembra piegare il mito nei confini di una sensibilità personale esposta ai sotterranei sconvolgimenti dell'epoca, soprattutto per il passaggio dalla staticità e uniformità della tradizione a un «movimento irresistibile» funzionale alla varietà dei casi e delle figure rappresentate, che rendono l'umano turbamento e l'ansia corporale delle

anime, esaltati e insieme annullati in un luogo, il cielo, senza più dimensioni, infinito. Peraltro, lo stile e il tono michelangioleschi, connessi alla materia, si sono conservati nelle arti figurative fino ai giorni nostri. L'esempio forse più tipico e più alto del Ventesimo secolo è rappresentato dalla *Composizione VII* di Vassilij **Kandinskij** (1913) in cui il Giudizio finale assurge alle forme dell'arte astratta.

5. Data la sua flessibilità il tema è stato piegato anche ai fini di confessioni diverse da quella cattolica. La stessa rigida dicotomia fra dannazione e salvezza (in una massima accentuazione del chiaroscuro, dunque) è ravvisabile nell'opera di Theodore Agrippa d'Aubigné (*Il giudizio*, settima parte del suo capolavoro, *Le tragiche*, 1575-1611), scrittore francese protestante, ugonotto, che, nel disporsi profeticamente verso il giorno del giudizio, rimprovera le schiere di peccatori con toni esacerbatissimi e violenti, carichi di sfumature che possono essere ricondotti alla temperie barocca. Nella sua opera, ispirata soprattutto dalla visionarietà dell'*Apocalisse* di Giovanni, la divisione fra eletti e dannati si sovrappone a quella fra riformati e cattolici: il Giudizio dovrà sancire una volta per tutte l'ingiusta persecuzione operata da questi ultimi. Mentre di un cattolicesimo ispirato al Vangelo di Matteo, rivisitato per far presa sul «genere mondano» dei destinatari, è testimonianza, del contemporaneo Jean-Baptiste Chassigné, *Il giudizio universale*, poema inserito nella sua opera principale, *Pene della vita e consolazione contro la morte* (1594). Ulteriori accentuazioni in chiave catastrofico-allucinatoria si riscontrano, in campo puritano, nell'opera del predicatore Michael Wigglesworth, *Il giorno del giudizio* (1662), che conobbe all'epoca uno straordinario successo nell'America appena colonizzata. Toni carichi e accesi appartengono pure, nello stesso secolo, al celebre oratore Jacques-Bénigne Bossuet, anch'egli involto nella temperie barocca nelle sue *Meditazioni sul Vangelo* (fine sec. XVII). Nella sua prosa magniloquente, all'empio che è caduto nella rete del demonio e sarà eternamente dannato arriva a fare invocare, come unico bene possibile e tuttavia inarrivabile, il ritorno nel nulla – tanto è terribile ciò che lo attende. Altra opera del *Siglo de oro* concernente il nostro tema è il *Sogno del Giudizio finale o dei teschi* (1606) di Francisco de Quevedo, nel quale l'autore sogna un Giudizio universale, a cui vengono chiamati una serie di individui bizzarri, di diversa condizione ed attività (donne di piacere, poeti, medici, sacrestani, ecc.), ma anche personaggi molto noti come Giuda, Maometto e Lutero. È un tratto nuovo della rappresentazione del Giudizio universale, che sarà ripreso in seguito; mentre tipicamente secentesco è il tema del rapporto fra sogno e realtà.

6. Il secolo dei lumi rifiuterà sia il pedagogismo orrifico sia il grottesco onirico, percorrendo la strada della razionalità e della satira, tramite le prime conversioni parodiche del mito. Si prenda l'opera giovanile di Vittorio Alfieri, *l'Esquisse du jugement universel* («schizzo del giudizio universale», 1773-74), improntata, come lui stesso suggerisce, a uno spirito «volteriano». Essa è giocata su un tono comico-parodico, rivolto sia a dissacrare da un'ottica «illuminista» il mito cristiano del Giudizio universale, sia a satirizzare gli ambienti politico-aristocratici che gravitavano attorno alla corte del re di Sardegna. Egli vede il Giudizio come a metà fra il processo giudiziario e il rituale mondano. I tre componenti la «corte», il Padre il Figlio e lo Spirito Santo sono assimilati a una sorta di «famiglia regnante» e giudicante, cui viene ammessa anche Maria. Essi rappresentano il fulcro attorno al quale si svolgono i rituali della corte, in senso, questa

volta, mondano. Alle anime, che rispecchiano secondo l'autore i vizi personali e politici più diffusi all'epoca, viene applicato una sorta di contrappasso che stempera la severità del modello dantesco in esempi che spesso suscitano divertimento. Mezzo secolo prima, a una latitudine di spirito e di gusto ben diversa, Edward Young (1683-1765), poeta inglese che prelude al gusto sepolcrale, aveva dedicato al tema un breve poema, *Del giudizio universale* (1713), diviso in tre canti. Egli colloca il giudizio nell'ampio scenario di una natura maestosa, la cui distruzione provoca un inquietante senso di frustrazione, e pertanto, in un empito titanico-esistenziale, il poeta sembra quasi contestare al nume irato la sua vendicatività.

7. Sempre in Inghilterra, ma nel secolo successivo, si segnala il vivace scambio polemico fra la *Visione del Giudizio* (1821) di Robert Southey, celebrante la gloria di Giorgio III e della casta regnante inglese, e la successiva parodia offertane da George Byron con un poemetto dallo stesso titolo (*La visione del giudizio*, 1822), scritto sotto lo pseudonimo di «Quevedo redivivo», che rimane, a detta degli studiosi, una delle cose migliori del celebre poeta romantico, a causa della sua satira sottile e sferzante. Il realismo «satirico» dell'Ottocento italiano trova probabilmente il più noto campione del tema ne *Er giorno der giudizio* di Giuseppe Gioacchino Belli (1831), compreso in una specie di piccolo sotto-sistema tematico nei suoi *Sonetti* (*La fine der monno*, *Er giudizio in particolare*, *Un conto arto-arto*); che però, al di là delle frecciate satiriche, lascia un interrogativo non faceto al credente su cosa aspetti le anime dopo che il giudizio è pronunciato, quando gli angeli «smorzeranno li lumi, e buona sera». La satira era ancora più graffiante in *On miracol* (1813-14) di Carlo Porta, nel quale veniva rovesciato il rigore pedagogico delle rappresentazioni sacre medievali e a un peccatore già in cospetto del Signore per il Giudizio, dietro intercessione della Madonna, cui era devoto, si consente eccezionalmente di tornare sulla terra a pentirsi.

8. *The Simpleton of the Unexpected Isle* di George Bernard Shaw (1934) rientra nella tendenza, comune a tutto il Novecento, di non far coincidere il Giudizio universale con una effettiva fine del mondo: una sorta di controinvestimento mitico in funzione antifobica, che coincide quasi sempre con una dissacrazione dell'evento. L'opera di Shaw è una satira dell'imperialismo britannico e, insieme, una corrosiva critica della catastrofica scenografia della tradizione. Sollecitata dalla destra «fascista», la Corona sembra intenzionata a difendere con le armi il suo onore di nazione e di impero contro l'invasione di angeli piovuti dal cielo. Nello stesso filone si colloca il film di Vittorio De Sica (*Il giudizio universale*, 1965), cui si è affiancato il genio paradossale e grottesco del soggettista e sceneggiatore Cesare Zavattini. In una Napoli indaffarata nei più o meno leciti commerci quotidiani, che sembrano collocare sulla terra la prospettiva infernale, si cala una voce dall'alto che annuncia il Giudizio Universale per le ore diciotto. Il che puntualmente avverrà nella Piazza Plebiscito, ma non darà adito a nessuna fine del mondo; piuttosto porterà i protagonisti delle storie parallele, pronti a pentirsi delle colpe commesse, a vedersi come in una sorta di prospettiva esterna, straniata, come dopo una salutare catarsi, di cui è simbolo l'acquazzone che tutte le colpe lava via, per cedere il campo a una meravigliosa giornata di sole. Ne *La fine del mondo*, di Dino Buzzati, del 1958, al posto della voce c'era un enorme pugno che all'improvviso appariva nel cielo. Qui, per così dire, si assiste a una sospensione del Giu-

dizio: l'attenzione del narratore si concentra sul caso di un prete che per confessare i pentiti dell'ultimo momento non riesce a concentrarsi sul proprio pentimento. Ma non si sa cosa succederà dopo. Il *Giudizio universale* (1952) è anche l'opera più vasta e ambiziosa di Giovanni **Papini**. Concepita come una sorta di nuova *Commedia* dantesca, e rimasta incompiuta rispetto al progetto finale dell'autore (fu pubblicata postuma), rivela queste sue ambizioni sin dal numero molto elevato di anime giudicate dall'angelo, tanto da creare un effetto, desiderato, di sterminata moltitudine. Il materiale è suddiviso in cori lirici (degli angeli, dei suicidi, dei ribelli, ecc.) e in categorie definite dallo stesso autore (stregoni e maghi, luciferiani, atei, ecc.). La struttura è dialogica, e mentre la battuta dell'angelo riflette sinteticamente il giudizio dell'autore sull'anima interrogata, le risposte, più distese, consegnano dantescamemente alla memoria uomini che conservano l'originalità della loro esistenza, e in genere, accettano fin dopo la morte le proprie responsabilità e il proprio destino.

9. Nel Novecento si accentua l'uso metaforico-allusivo del tema del Giudizio universale, soprattutto nella direzione di un inatteso quanto solido legame con le ragioni intrinseche del fare artistico (nell'alveo, dunque, della concezione apocalittica dell'arte). Il giorno del Giudizio è in questa prospettiva l'ottica privilegiata, postuma, dalla quale leggere poeticamente le vicende umane. A questo allude Leo **Perutz**, ne *Il maestro del Giudizio universale* (1923) che, appartenente al genere del giallo, fonde il gusto goticggiante con accenti provenienti da Kafka. Una serie di misteriosi delitti, di cui sono vittime alcuni artisti e i loro congiunti, viene alla fine ricondotto a un manoscritto del XVI secolo, che racconta i casi del pittore fiorentino Giovan Simone Chigi, ammesso alla visione del Giudizio finale tramite l'uso di suffumigi allucinogeni. Un'analoga allusione anima il capolavoro postumo di Salvatore **Satta**, *Il giorno del giudizio* (1975). Il romanzo racconta la storia del notaio Sebastiano Sanna e della sua numerosa famiglia nel contesto del microcosmo di Nuoro, in una Sardegna ancestrale e remota, a cavallo fra Ottocento e Novecento, sottoposta ai primi influssi della modernizzazione. Dell'antica civiltà nuorese si coglie il momento di declino e di morte; tant'è che nel romanzo, a un certo punto, viene descritta in termini onirici la «fine del mondo», cui più o meno coscientemente i nuoresi stanno assistendo: «Per conoscersi bisogna svolgere la propria vita fino in fondo, fino al momento in cui si cala nella fossa. E anche allora bisogna che ci sia uno che ti raccolga, ti risusciti, ti racconti a te stesso, e agli altri, come in un giudizio finale». Che è forse il senso di una tradizione secolare.

10. Distante da ogni deformazione metaforica del tema come dallo spirito corrosivo della parodia, la musica sacra ha raccolto sin dal Seicento l'eredità dell'ortodossia originaria e l'ha continuata, segnandola ovviamente dello stile dei diversi secoli, sino ai nostri giorni. Oratorii, cantate e opere musicali sul Giudizio universale sono state scritti da molti. Citiamo, fra gli altri, Giacomo **Carissimi**, *Extremum Dei iudicium*, (1641-44); Francesco **Durante**, *Cantata sopra il Giudizio universale* (1718-19); Onofrio **Abbate**, *Il Giudizio universale*, per le musiche di Pietro **Raimondi** (1848); Giulio **Salvadori**, *Il Giudizio universale*, per le musiche di Lorenzo **Perosi** (1905).

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Apocalisse* (96); *Il giudizio universale* (Lo *Jutgamen General*, sec. XV); *I quindici segni del giudizio finale* (*Les quinze signes du Jugement dernier*, sec. XIV); *I quindici segni precursori del giudizio finale* (*The Fifteenth Signs before Doomsday*, secc. XII-XV); *Il giorno del giu-*

dizio (*Von dem jungsten Tage*, sec. XIII); *Libro di Daniele* (sec. II a.C.); *Sermone del giudizio* (*Sermo del iudyci*, sec. XVI); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Abbate, O. - Raimondi, P., *Il Giudizio universale*, musica (1848); Alfieri, V., *Esquisse du jugement universel* (1773-74); Aubigné, T.-A. d', *Le tragiche* (*Les tragiques*, 1575-1611); Ava, frau, *Il giudizio universale* (*Der jüngste Gericht*, sec. XII); Belcari, F. - Araldo, A., *Del di del giudizio* (sec. XV); Belli, G.G., *Er giudizio in particolare*, in *Sonetti* (1831); Belli, G.G., *La fine del monno*, in *Sonetti* (1831); Belli, G.G., *Un conto arto-arto*, in *Sonetti* (1831); Bonvesin de la Riva, *Il giorno del giudizio* (*De die iudicii*, sec. XIII); Bossuet, J.-B., *Meditazioni sul Vangelo* (*Méditations sur l'Evangile*, 1730-31); Buzzati, D., *La fine del mondo* (1958); Byron, G., *La visione del giudizio* (*A Vision of Judgement*, 1822); Carissimi, G., *Il giudizio universale* (*Extremum Dei iudicium*, 1641-44); Chassigné, J.B., *Il giudizio universale* (*Le Dernier jugement*) in *Pene della vita e consolazione contro la morte* (*Mepris de la vie et Consolation contre la mort*, 1594); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1306-21); De Sica, V., *Il Giudizio universale*, cinema (1965); Durante, F., *Cantata sopra il Giudizio universale*, musica (1718-19); Jacopo da Varagine, *Legenda aurea* (1255-66); Kandinskij, V., *Composizione VII*, pittura (1913); Michelangelo Buonarroti, *Il Giudizio universale*, pittura (1534-42); Papini, G., *Il giudizio universale* (1952); Perutz, L., *Il maestro del Giudizio universale* (*Der Meister des Jüngsten Tages*, 1923); Petrarca, F., *Triumphus eternitatis* (1351-52) in *Trionfi* (*Triumphs*, 1340-74); Porta, C., *On miracol* (1813-14); Pulci, L., *Morgante* (1478-83); Quevedo, F. de, *Il sogno del Giudizio universale* (*El sueño del Juicio final*, 1606); Salvadori, G. - Perosi, L. *Il Giudizio universale*, musica (1905); Satta, S., *Il giorno del giudizio* (1975); Shaw, G.B., *The Simpleton of the Unexpected Isle* (1934); Southey, R., *Una visione del giudizio* (*A Vision of Judgement*, 1821); Tommaso da Celano, *Dies irae* (sec. XII); Verdi, G., *Dies irae* in *Messa da Requiem*, musica (1874); Wigglesworth, M., *Il giorno del giudizio* (*The Day of Doom*, 1662); Young, E., *Del giudizio universale* (*The Last Day*, 1713).

■ **ALTRE OPERE:** Adsona, *Libello sull'anticristo* (*Libellus de Antichristo*, av. 954); Afrate (san), *Demonstrationes* (av. 345); Agostino di Ippona, *La città di Dio* (*De civitate Dei*, ca. 413-427); Alano di Lilla, *Libro delle sentenze* (*Liber sententiarum*, sec. XII); Capranica, L., *Il giudizio universale* (1842); Giovanni Damasceno, *La fede ortodossa* (*De fide orthodoxa*, sec. I); Girolamo, *Annali degli ebrei* (*Annales Hebraeorum*, inizio sec. V); Grazzini, A.F. detto il Lasca, *Lezione sopra un luogo dei Trionfi del Petrarca intorno al Giudizio universale* (sec. XVI); Ippolito (di Roma), *Liber de consummatione mundi* (sec. III d.C.); Lattanzio, L.C.F., *Divine istituzioni* (*Divinae institutiones*, 303-313); Paolo (san), *Lettere* (fine sec. I o inizio sec. II, postumo); Pier Damiani (san), *Opusculum quinquagesimum nonum de Novissimis et de Antechristo* (sec. XI); Pietro Comestore, *Storia evangelica* (*Historia evangelica*, sec. XII); Priestley, J.B., *Gli uomini del Giudizio universale* (*The Doomsday Men*, 1940); Strauss und Torney, L. von, *Il giorno del Giudizio* (*Der jüngste Tag*, 1922); Vancura, V., *Il Giudizio universale* (1929).

■ **BIBLIOGRAFIA:** AA.VV., *Dizionario critico della letteratura francese*, Torino, Utet, 1972; AA.VV., *Storia della civiltà letteraria degli Stati Uniti*, Torino, Utet, 1990; Anglade, J., *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age*, Paris, Boccard, 1921; Carrai, S., *Il giudizio universale nel «Morgante»*, in «Rinascimento», 18 (1978), pp. 3-58; Gorret, D., *Schizzo del poeta da giovane*, in Alfieri, V., *Esquisse du Jugement universel*, Milano, SE, 1987; Grünager, C., *La letteratura tedesca medievale*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1968; *L'opera completa di Michelangelo pittore*, presentazione di Quasimodo, S., Milano, Rizzoli, 1966; Le Goff, J., *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1982 (Paris, 1981); Miernowski, J., *Deux vision de la fin du monde: le Dernier jugement ... de Jean-Baptiste Chassignet et le Jugement d'Agrippa d'Aubigné*, in «Revue de l'Université d'Ottawa», 54, 2 (1984), pp. 27-36; voce *Giudizio universale* in *Enciclopedia italiana*, Roma 1933 e successivi aggiornamenti.

■ **VOCI AFFINI:** Angelo; Anima; Apocalisse; Dannazione; Giustizia, diritto, giudizio, processo; Guerra celeste; Immortalità; Mancanza, errore, colpa, peccato; Morti; Oltretomba; Profezia;

Premio; Punizione, pena, castigo; Resurrezione; Sacro, divinità; Santità; Tenebre; Tentazione; Visione.

RENATO NISTICÒ

Giustizia, diritto, giudizio, processo. 1. La parola *giustizia* (fr. *justice*, ingl. *justice*, ted. *Justiz*, *Gerechtlichkeit*, sp. *justicia*) deriva dal lat. semidotto *justitia*, sostantivo astratto dall'aggettivo *justus*, il quale a sua volta discendeva, così come il termine anch'esso semidotto *judicium*, da una delle parole chiave dell'ordinamento sociale romano: *jus-juris*. Essa definisce, in termini generali, il complesso di norme, regole, consuetudini, principi etico-sociali e giuridici che regolano i rapporti fra gli uomini e la loro armonica convivenza in società, stabilendo i diritti di ciascuno e le forme per ristabilire equi rapporti qualora tali diritti vengano violati. In termini più concreti, con riferimento all'insieme di norme che regolano la vita sociale, per i quali in latino si usava normalmente la parola *jus*, si usa più comunemente la parola *diritto* (fr. *droit*, ing. *law*, ted. *Recht*, sp. *derecho*, dal lat. tardo *directum*), con le sue articolazioni in diritto positivo (quello che viene concretamente applicato in una data società), diritto consuetudinario, diritto civile, diritto canonico, ecc.

Il problema del controllo sociale sul rispetto delle norme di civile convivenza da parte di tutti i membri della collettività e sui modi per punire chi non le rispetta è antico quanto la costituzione delle società umane e presente anche nei popoli primitivi, prima ancora dell'esistenza di leggi, codici, tribunali. Esiste tuttavia a questo proposito una discussione fra gli studiosi, essendo alcuni di essi portati a pensare a una continuità sostanziale fra mondo delle consuetudini e costumi dei popoli primitivi e mondo delle leggi scritte e dei tribunali e altri invece portati a sostenere che di un vero e proprio *diritto* si può parlare soltanto quando esistono istituzioni politiche e statali che esercitano il controllo sociale sui comportamenti individuali e applicano la forza per fare rispettare le leggi. La discussione, tuttora aperta, ha avuto avvio dagli studi sui popoli primitivi nel Sette e Ottocento e in particolare, nel Novecento, si è sviluppata attorno a un importante libro dell'antropologo Bronisław **Malinowski** sulle norme consuetudinarie di convivenza fra gli abitanti dell'isola Trobriand nel Pacifico (1926).

Dalla cultura ebraica è venuto al mondo moderno l'esempio, documentato ampiamente nella *Bibbia*, del passaggio da una pratica di consuetudini e regole di convivenza alla codificazione scritta (nella *Bibbia*, appunto, i primi cinque libri del *Pentateuco*, che costituiscono la *Torah*: la «Legge») e da una pratica di amministrazione della giustizia svolta dagli anziani della comunità seduti davanti alle porte della città, o svolta dal re seduto in trono (proverbia i giudizi emessi dal re Salomone [*Re*, 3, 16-28]), che nei loro contenuti aneddotici sono assimilabili a molti casi simili attribuiti a personaggi di autorità e saggezza nelle tradizioni folkloriche di molti altri popoli). Ma dalla cultura ebraica, e da quella cristiano-evangelica sono venuti anche una concezione problematica e filosoficamente raffinata del rapporto dialettico tra giustizia umana e giustizia divina, l'una inevitabilmente limitata, l'altra ispirata da una logica di superiore equità e capace di riequilibrare le disuguaglianze e ingiustizie sociali e anche, nell'immaginario di ispirazione apocalittica, l'idea di un giudizio ultimo e superiore, collocato in una dimensione temporale e cosmica: il giudizio finale o giudizio universale. Del rapporto dialettico fra giustizia umana e giustizia divina si ha una rappresentazione straordinariamente potente nel libro di *Giobbe* (secc. VI-IV a.C.) della *Bibbia*, ripresa poi in tante discussioni teologiche e filosofiche (e anche nel *Paradiso* di **Dante**,

XIX 58-63: «Però ne la giustizia sempiterna / la vista che riceve il vostro mondo, / com'occhio per lo mare, entro s'interna: / che, ben che da la proda veggia il fondo, / in pelago nol vede; e nondimeno/ ègli, ma cela lui l'esser profondo»). La rappresentazione più ampia e immaginosa del giorno del giudizio (benché questo termine non compaia letteralmente né nell'Antico né nel Nuovo Testamento) si trova in *Matteo* 19, 28 (80-90 d.C.). Di lì molte rappresentazioni letterarie e figurative, fra cui quella notissima di Michelangelo nella Cappella Sistina a Roma (v. GIUDIZIO UNIVERSALE).

La cultura greco-latina si è sviluppata parallelamente a quella ebraica e affonda anch'essa le sue radici giuridiche nelle convenzioni e nei riti tipici delle società primitive. Anche nell'*Oresteia* (458 a.C.) di **Eschilo**, per esempio, il giudizio finale viene pronunciato da un consesso di saggi. Dalla cultura greco-latina, in ogni caso, sono venute al mondo moderno gran parte delle concezioni e delle pratiche che riguardano la giustizia e la sua amministrazione: le leggi scritte e le loro interpretazioni, le discussioni sull'autonomia del mondo giudiziario rispetto alle istituzioni statali e politiche, le garanzie per gli imputati, lo sviluppo, amplissimo, delle pratiche retoriche adottate da accusatori e difensori nel sostenere diritti e ragioni di accusati e accusatori davanti all'autorità giudicante. Di qui la parte molto ampia che ha nel corpus degli scritti tramandati dalla cultura classica la produzione di scritti legali (famosi le orazioni di **Lisia**, **Isocrate**, **Cicerone** e tanti altri), di qui il ruolo fondamentale svolto da questo tipo di discorsi nel costituire regole e modi della retorica antica.

2. È abbastanza frequente, in epoca moderna, che nel titolo di romanzi e film che sviluppano i temi del mondo giudiziario (e anche in quelli che appartengono al genere parallelo del romanzo criminale o del romanzo giallo) venga usato il termine *caso* che, quando si tratta di romanzi processuali, viene inteso come «caso giudiziario», portato davanti alla corte, ai giudici e ai giurati perché lo interpretino ed emettano un giudizio (è quanto avviene per esempio in romanzi come *Il caso Maurizius*, 1928, di Jakob **Wasserman** o *Il caso Parradine*, 1933, di Robert **Hichens**, ma ce ne sono molti altri); quando invece si tratta di romanzi polizieschi, o gialli, viene inteso come «caso investigativo», affidato a un investigatore (giudice inquirente, ispettore di polizia, detective privato) perché scopra nell'intrico complicato della realtà chi è il vero colpevole dell'azione criminosa.

Vien da domandarsi se possiamo utilizzare la terminologia e la classificazione proposte dallo studioso olandese-tedesco André **Jolles** nel libro *Le forme semplici* (1930) e considerare il «caso» giudiziario come l'elaborazione particolare, sullo sfondo di una corte di giustizia, di una «forma semplice» della comunicazione linguistica e letteraria, cioè di una modalità di base della rappresentazione narrativa delle azioni umane. Certo, il «caso» giudiziario di cui parla Jolles è quello molto semplice in cui una regola o un articolo di legge previsto da un codice di una determinata società umana vengono concretamente attuati in un episodio specifico della vita o ancor più quello in cui il racconto di un avvenimento che pare ricadere fra quelli previsti da quella regola o articolo di legge (ed essere quindi un reato) viene attentamente soppesato e giudicato secondo quella regola e quell'articolo di legge (e non secondo le norme dei codici morali individuali o sociali o di quelli religiosi o altri). Il caso giudiziario, comunque, presenta analogie non solo con il caso investigativo ma anche con il caso clinico e con quello psicanalitico: anche questi ultimi richiedono un atto di

interpretazione (dei sintomi raccontati dal corpo umano o di quelli raccontati, con il suo linguaggio e le sue modalità narrative, dalla psiche) e anche un atto di giudizio e di «cura» del soggetto. Chi è chiamato a esaminare un particolare racconto giudiziario deve misurare le ragioni e i torti, soppesare i pro e i contro, metterli sui due piatti di una bilancia, stabilire la verità; egli deve anche confrontare il singolo caso, nella sua specificità concreta, con la norma giuridica (Jolles richiama l'attenzione su tutte queste immagini di «pesi», «contrappesi» e «bilanciamenti» e ricorda l'antico simbolo giudiziario della bilancia). Non diversamente il medico o lo psicanalista devono confrontare il loro caso con la norma bio-fisiologica della sanità o con quella psicologica dell'equilibrio mentale e della serenità interiore del paziente.

Nella pratica sociale, e ancor più forse nelle rappresentazioni narrative e romanzesche, la forma semplice di Jolles si complica non poco. Si complica, anzitutto, non solo per le frequenti interferenze degli altri tipi di «caso»: può essere, per esempio, che l'accusato abbia agito in uno stato di alterazione mentale e che quindi si possa farlo rientrare nella categoria dei casi clinici e si possa invocare per lui la concessione di attenuanti e l'applicazione di pesi e contrappesi particolari; può essere che le motivazioni delle sue azioni abbiano una base psicologica profonda, in lui o nell'ambiente in cui si è trovato a vivere e muoversi. La forma semplice si complica, inoltre, perché l'episodio – quell'azione o quella breve trama di azioni – che ha dato origine al caso, per dispiegarsi davanti a coloro che hanno il compito di interpretarlo e giudicarlo, deve essere tradotto in linguaggio e narrazione e finisce per essere raccontato e riraccontato più volte e ogni volta da punti di vista diversi.

Il procedimento con cui nelle società umane un caso viene pubblicamente raccontato e giudicato è di solito molto solenne e altamente ritualizzato: gli attori principali assumono un ruolo e un atteggiamento, hanno un loro posto fisso, o luogo deputato, sulla scena del tribunale, si vestono di simboli. Le forme del discorso prevalenti sono l'interrogatorio e l'arringa. La parola è al tempo stesso ricerca della verità e falsificazione della verità. Il procedimento è di ricerca e di scavo e chi è chiamato a esprimere un verdetto deve valutare con scetticismo metodico il grado di aderenza delle parole pronunciate alle motivazioni vere, al corso vero degli eventi.

3. Momento essenziale dell'amministrazione della giustizia e dell'emissione del giudizio, o sentenza, è, appunto, il *processo* giudiziario (lat. *causa*, fr. *procès*, ingl. *trial*, ted. *Prozeß*, sp. *proceso*) cioè l'azione o procedimento che si svolge, secondo regole attentamente ritualizzate e diversamente codificate nei vari periodi storici e nei vari paesi, davanti a un giudice o a una giuria, per decidere, attraverso un dibattito e l'esibizione di testimoni e di prove, una controversia che può essere di vario tipo: civile, penale, amministrativa, ecc. Davanti al giudice compaiono le parti (il querelante e il querelato, l'accusatore e l'imputato), spesso esse vengono rappresentate da avvocati (accusatori e difensori).

Nei processi penali, nei quali ha di solito una parte importante anche l'autorità inquirente, il dibattito si conclude con una sentenza, cioè con la condanna e la determinazione di una pena oppure con l'assoluzione dell'imputato. Già nel mondo greco-latino il processo ha assunto una ritualità molto elaborata e un ruolo di grande importanza nella società civile, divenendo anche la palestra di esercitazione delle abilità retoriche dei protagonisti. La retorica, intesa come arte del discorso, si è sviluppata in stretto contatto con l'attività processuale

nei tribunali (o fori), oltre che naturalmente nei luoghi deputati dell'attività politica, le aule di rappresentanza, le assemblee politiche, le piazze (anch'esse non a caso chiamate fori).

Dotato di intrinseca forza drammatica, il processo mette in scena i discorsi e le narrazioni con cui accusati e accusatori, testimoni e avvocati ricostruiscono un episodio, le motivazioni di un'azione o di una serie di azioni: esso si conclude con l'atto del giudizio che commisura azioni e motivazioni, applica le leggi scritte o quelle orali della tradizione, assolve o condanna in nome dell'intera comunità. Per rimediare all'inevitabile fallibilità dei giudizi umani, molti sistemi giudiziari prevedono diversi gradi di giudizio e la possibilità di appelli e ricorsi. In alcune società, nelle fasi più antiche, era anche previsto che, a fianco della giustizia umana, potesse intervenire la giustizia divina, attraverso una serie di prove di tipo sovranaturale (*ordalia*) o attraverso una pratica che affidava a una combinazione di forza individuale e di intervento del destino un conflitto fra codici e comportamenti (*duello*). Nelle società primitive il processo si svolgeva davanti all'intera comunità, nelle società più complesse, la comunità ha delegato la sua rappresentanza ai giudici, alla giuria e ai procuratori, ma, a parte casi speciali, si è riservata il diritto di assistere al processo in uno spazio apposito, andando a formare il pubblico tenuto al silenzio e al non intervento. Con lo sviluppo della società e delle comunicazioni di massa, a partire dall'Ottocento, la partecipazione del pubblico si è estesa al di là della folla normalmente presente ai grandi processi e, con lo sviluppo della cronaca giornalistica e giudiziaria (sino a quella televisiva, con fortunate trasmissioni come *Un giorno in pretura* e simili), il numero delle persone interessate ai dibattiti processuali è diventato molto ampio. Le cronache giornalistiche e televisive hanno elaborato una retorica e un linguaggio speciali (la «cronaca giudiziaria») e la storia è ricca di grandi processi esemplari, carichi di valore drammatico, di tortuosità psicologiche, di problematicità etico-politica, come, nell'ambito della cronaca, i «casi» famosi contro avvelenatrici, adultere, serial-killers, falsari, smemorati, fino al processo a Los Angeles nel 1997, seguito con attenzione morbosa in tutto il mondo, contro il campione sportivo O. J. Simpson accusato di aver ucciso la moglie, o, nell'ambito politico, i processi contro Dreyfus, quelli staliniani, quello di Norimberga, quelli ad Adolph Eichmann e Klaus Barbie, quello alla moglie di Mao, i maxi-processi italiani contro la mafia o quelli in Sudafrica contro i misfatti dell'*apartheid*. Non sono mancati neppure i lavori di ricostruzione, ad opera degli storici, di famosi processi del passato: il processo medievale contro Giovanna d'Arco, tante volte ricostruito e rielaborato da storici, scrittori (come Jean **Chapelain** nel poema *La pulzella d'Orléans*, 1656-57, più tardi, 1755, messo in parodia da **Voltaire**), drammaturghi (come George Bernard **Shaw**, in *Santa Giovanna*, 1923, Paul **Claudel**, in *Giovanna d'Arco al rogo*, 1939, Jean **Anouilh** in *L'allodola*, 1953), registi cinematografici come Carl **Dreyer** in *La passione di Giovanna d'Arco*, 1928, Victor **Fleming** in *Giovanna d'Arco* (1948), Roberto **Rossellini** in *Giovanna d'Arco al rogo* (1954); le carte del processo cinquecentesco intorno alla vera identità di un giovane, Martin Guerre, scomparso dal suo villaggio e dalla sua famiglia e ritornato dopo sette anni energico e aitante, suscitando il sospetto che non fosse davvero lui, studiate e trasformate in narrazione dalla storica americana Nathalie **Zelmon Davis** nel libro *Il ritorno di Martin Guerre* (1983) e trasformate in film, già l'anno prima (1982), da Daniel **Vigne**, con Gérard Depardieu come attore principale; le carte del processo se-

centesco alla Monaca di Monza riutilizzate romanzescamente da Alessandro **Manzoni** ne *I promessi sposi* (1827, 1840-42); la raccolta di documenti relativi a un processo per assassinio tenutosi a Roma nel tardo Seicento e conclusosi con l'esecuzione capitale di Guido Franceschini e quattro suoi complici, che ha offerto la materia per il vasto e popolarissimo poema in versi di Robert **Browning** *L'anello e il libro* (1868-69); le carte del processo settecentesco contro Pierre Rivière, che assassinò madre, padre, sorella e fratello, studiate e pubblicate da Blandine **Barret-Kriegel** e Michel **Foucault**; la vicenda tragica di Jean-Paul Marat, ricostruita drammaticamente da Peter **Weiss** in *La persecuzione e l'assassinio di Jean Paul Marat* (1964); gli avvenimenti che hanno portato negli Stati Uniti al processo e alla condanna nel 1921 degli anarchici Sacco e Vanzetti ricostruiti da numerosi studiosi e autori, a partire dal classico *Caso di Sacco e Vanzetti* (1927) di Felix **Frankfurter**; gli atti di un processo contro gli aguzzini nazisti nel campo di concentramento di Auschwitz trasformati, sempre da Peter Weiss, nel dramma-oratorio *L'istruttoria* (1965).

4. Il libro di *Giobbe*, nella *Bibbia*, che è certamente fra i testi più potenti di quell'opera, scritto in un linguaggio poetico straordinariamente eloquente, può essere anche considerato la messa in scena di un processo, il primo grande processo dell'immaginario occidentale. Potremmo intitolarlo «Il caso Giobbe». Certo non c'è un tribunale davanti al quale Giobbe si presenti come imputato, non c'è un giudice e neppure un giudizio e una camera di consiglio, se non quelli impenetrabili di Dio. Eppure nella mente di molti lettori, di molti commentatori, forse degli autori che hanno collaborato nei secoli a scrivere questo testo straordinario, fino a prendere l'aspetto di un solo autore o redattore, il libro di *Giobbe* ha spesso assunto la forma di un grande dibattito processuale, con l'interrogatorio come unico procedimento del discorso, e un continuo e sorprendente gioco delle parti, fino al rovesciamento dei ruoli che si ha con l'intervento finale di Jahvè. Due tipi di giudici si alternano davanti a Giobbe, gli «amici» formalisti, pedanteschi, falsamente sapienti, difensori e al tempo stesso prigionieri della giustizia come istituzione e il giudice supremo, che si fa forte dei propri paradossi e della propria magnificenza. Due tipi di concezioni della giustizia si confrontano: quella della giustizia retributiva (che conteggia burocraticamente colpe e pene, pentimenti e vendette) e quella della giustizia superiore e insondabile di Jahvè. Il «caso Giobbe» si presenta sotto la forma di una situazione semplice, eppure enigmatica, nella quale un uomo sfida Jahvè a comparirgli davanti e a dibattere e difendere le sue prescrizioni, le sue ragioni, i suoi teoremi davanti a lui e alla sua terribile sofferenza. Il libro di *Giobbe* ha prestato i suoi temi e la sua stessa forma a innumerevoli altre opere, fino a ispirare direttamente *Il processo* (1925, postumo) di Franz **Kafka**: la storia dell'impiegato di banca Joseph K. e del processo allegorico e misterioso a cui viene sottoposto. Tutte le volte in cui sono stati messi in scena il grande e supremo mistero della giustizia divina o, per converso, la cecità, l'incomprensibilità, la macchinosità, la ritualità assurda della giustizia umana, come appunto nel *Processo* di Kafka (da cui nel 1962 ha ricavato un grande film Orson **Welles**), ci si è consapevolmente o inconsapevolmente riallacciati al libro di *Giobbe*, e anche a due altri grandi esempi di fallibilità della giustizia umana e di rapporto dialettico e tormentoso fra giustizia umana e giustizia divina tramandatici l'uno dalla cultura greco-romana e l'altro dalla cultura evangelico-cristiana: il processo a Socrate, raccontato da

Platone nell'*Apologia* e nel *Critone* (396-388 ca.), e il processo a Gesù raccontato nei *Vangeli*: tra le accuse a Socrate c'era, oltre alla corruzione dei giovani, quella di empietà; tra le accuse a Gesù quella di proclamarsi Dio e Messia.

5. La dialettica fra giustizia divina e giustizia umana compare, in modo più o meno aperto ed evidente, in molti dei testi che mettono in scena, in modo drammatico, lo svolgimento di un processo. Se ne ha un esempio nel romanzo di Émile **Zola** *La bestia umana* (1890), da cui sono stati tratti due importanti film, *L'angelo del male* (1938) di Jean **Renoir** e *La bestia umana* (1954) di Fritz **Lang**. Il romanzo, nel quale la trama giudiziaria si intreccia con una trama ferroviaria, mette in scena il giudice Denizet che, anche a seguito di intrighi politici, finisce per procurare la condanna di un innocente e prosciogliere il vero colpevole: la verità aleggia a un certo momento nell'aula del tribunale, ma nessuno si accorge della sua presenza. Viene da pensare, per una situazione analoga, alla novella di Anton **Cechov** *In tribunale* (1886), dove la verità fa la sua comparsa improvvisa nella routine polverosa e annoiata di un tribunale di provincia e nessuno, forse nemmeno l'imputato, sembra volersene accorgere. Ma si potrebbe citare tutta una serie di altri testi drammatici, nei quali la tensione raggiunge valori molto alti proprio per il confronto fra la giustizia astratta, le profondità dell'animo umano e le prospettive molteplici delle vicende e dei rapporti umani: il potente racconto storico di Heinrich von **Kleist** che ricostruisce la storia del probo e terribile *Michael Kohlhaas* (1810), nella Germania del Cinquecento è forse uno degli esempi più alti di questa problematica, e così anche la grande novella di Herman **Melville** *Billy Budd* (1924, postuma); i romanzi di Fëdor **Dostoevskij** *Delitto e castigo* (1866) e *I fratelli Karamazov* (1879), ma anche le sue *Memorie dal sottosuolo* (1864); il romanzo di Lev **Tolstoj** *Resurrezione* (1899); *Il processo* citato di Kafka e alcuni suoi racconti come *La condanna* (1912), *Nella colonia penale* (1914), *Davanti alla legge* (1914); il romanzo esistenzialista di Albert **Camus** *Lo straniero* (1942); alcune novelle, romanzi e drammi di impronta tra metafisica ed espressionistico-grottesca dello scrittore svizzero Friedrich **Dürrenmatt**, come *La panne* (1956), *Il giudice e il suo boia* (1950) e *Il sospetto* (1951), e molti altri.

6. I temi della problematicità della giustizia, della macchinosità dei suoi apparati, della complessità dei suoi livelli di azione e delle sue procedure sono presenti in molte opere sia dell'epoca medievale e rinascimentale sia di quella moderna. Nella letteratura medievale sono molto frequenti le rappresentazioni di giudizi dati da monarchi e signori o da corti o tribunali, accade anzi che l'idea stessa del «dibattito» davanti a una corte può essere trasferita dalle questioni giudiziarie ad altre questioni: di carattere religioso, morale e di comportamento (le «corti d'amore»). L'aneddotica e la novellistica abbondano, soprattutto nel mondo delle città e dei liberi comuni, di figure di giudici (o «podestà»), di avvenimenti legati a processi e tribunali. Si veda, per esempio, nel *Decameron* di Giovanni **Boccaccio** la novella VI, 7 di madonna Filippa e della sfida da lei portata contro le leggi fatte solo dagli uomini o la novella VIII, 5 della beffa di Maso del Saggio contro il giudice marchigiano. Molti altri esempi si trovano nelle novelle di Franco **Sacchetti** e degli altri autori di questa lunga tradizione. Da lì i temi sono approdati nel teatro di William **Shakespeare**, per esempio ne *Il mercante di Venezia* (1596-98), o in *Misura per misura* (ca. 1604) in cui il tema giudiziario è già evocato dal titolo, nel teatro spagnolo di Pedro **Cal-**

derón de la Barca, con *Il sindaco di Zalamea* (1642) o nei romanzi di tradizione picaresca come *Guzmán de Alfarache* (1599-1603) di Mateo **Alemán**. Man mano che ci si avvicina all'epoca moderna la presenza dei temi collegati con il mondo giudiziario si infittisce: problemi di amministrazione della giustizia, questioni collegate con la violenza privata, la criminalità, le dispute patrimoniali ed ereditarie, le figure dei giudici, degli avvocati popolano le opere più diverse. Possiamo qui ricordare solo alcune delle più significative, soprattutto nell'ambito della tradizione narrativa dell'Otto e Novecento: i romanzi di Charles **Dickens** *Casa desolata* (1852-53) e *Grandi speranze* (1860-61); il romanzo di Anthony **Trollope** *Orley Farm* (1861), in cui la protagonista, la seducente Lady Mason, che ha falsificato il testamento del marito, viene assolta al processo nonostante sia colpevole; il romanzo naturalista e melodrammatico *Una tragedia americana* (1925) di Theodor **Dreiser**; il romanzo citato di Jakob **Wasserman**, *Il caso Maurizius*, che presenta il conflitto fra un inflessibile magistrato che ha condannato un innocente e il figlio che ricostruisce la vicenda e svela l'errore giudiziario commesso dal padre; la cupa storia di fatalità che viene raccontata in *Santuario* (1931) di William **Faulkner**; la tragica novella sui conflitti di razza fra bianchi e neri, *La ragnatela delle circostanze* (1899) di Charles W. **Chesnutt**, e il romanzo, anch'esso appartenente alla letteratura afro-americana *Paura* (1940), di Richard **Wright**; il racconto drammatico della vita nel gulag staliniano ne *Il primo cerchio* (1955-56) di Alexandr **Solženitsyn**. Si possono aggiungere esempi della tradizione fiabesco-romanzesca come gli episodi del processo nel *Le avventure di Pinocchio* (1883) di Carlo **Collodi** e nelle pagine conclusive di *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) di Lewis **Carroll**.

7. I temi della problematicità della giustizia e della macchinosità dei suoi apparati possono avere un trattamento oltre che drammatico e in chiave surreale o di assurdo, anche comico e umoristico. Citiamo solo alcuni esempi: la breve novella di Anatole **France** *L'affare Crainquebille* (1901), il cui protagonista viene processato in tribunale senza rendersi conto di che cosa viene accusato, alcuni racconti giudiziari di Luigi **Pirandello** come *La verità* (1912) o *La patente* (1913), alcuni racconti tra comici e drammatici, ambientati nel profondo sud rurale d'America, fra ingannatori e vittime, di William **Faulkner**, come *Cavalli pezzati* (1930), alcune novelle comiche di ambiente giudiziario di Karel **Čapek**, come per esempio *Il processo del signora Havlena* o *Il giurato* (entrambi 1929).

8. Ci sono differenze abbastanza rilevanti fra i sistemi processuali delle varie epoche e dei vari paesi; ci sono anche differenze nel rapporto tra fase inquisitoria e fase processuale dei vari ordinamenti. Una netta prevalenza degli strumenti e procedimenti inquisitori è, ovviamente, tipica dei regimi dispotici nei quali il potere inquisitorio è per definizione superiore a qualsiasi garanzia e protezione a difesa degli imputati (spesso appoggiandosi a strumenti di costrizione psicologica, a volte anche di violenza fisica e tortura, usati per strappare ammissioni e confessioni da imputati e testimoni). Negli anni, come si sa, della Controriforma nei paesi europei di religione cattolica, ma anche in quelli di religione riformata, si ebbero numerosi esempi di persecuzione e intolleranza verso forme di eresia o di libero pensiero: furono numerosi i processi contro i pensatori, gli scienziati, gli intellettuali, gli artisti, condotti dall'Inquisizione (famoso, tra i grandi inquisitori, il domenicano Tommaso di Torquemada, il quale fu anche il creatore delle procedure del tribunale ecclesiastico contro gli eretici e gli intellettuali). I pro-

cessi e le condanne colpirono uomini come il filosofo e medico spagnolo Michele Serveto, processato e arso vivo a Ginevra (quindi in ambiente riformato), o come il filosofo Giordano Bruno, condannato e arso vivo dopo un lungo processo romano, o come lo scienziato Galileo Galilei, ma anche contro personaggi umili e minori, come il mugnaio friulano Domenichello Scandella detto Menocchio o il grande artista Paolo Veronese. Al processo contro Galileo si è ispirato Bertolt **Brecht** nel dramma *Vita di Galileo* (1938-55), al processo contro Bruno si è ispirato lo stesso autore nel racconto *Il mantello dell'eretico* (1949); il processo contro il mugnaio Menocchio è stato ricostruito dallo storico Carlo **Ginzburg** nel libro *Il formaggio e i vermi* (1976), quello contro Paolo Veronese dallo scrittore ed editore Neri **Pozza** nel racconto *Processo per eresia* (1970).

La persistenza di pratiche di sopraffazione e intolleranza, o comunque di procedure ancora legate a figure di magistrati e procuratori di polizia di tradizione prettamente inquisitoria, spiegano il fatto che in molte società anche in epoca moderna si incontrano esempi di storie, vere o di finzione, che sono più storie d'inquisizione che vere e proprie storie processuali. Se ne avverte la presenza, per esempio, nei romanzi citati di Fëdor **Dostoevskij** *Delitto e castigo* (1866) e *I fratelli Karamazov* (1879), nei quali si rispecchia il sistema legale zarista che, negli anni in cui scriveva Dostoevskij, fu sottoposto a riforme radicali e che contemplava a partire dal 1864 un accrescimento dei poteri della figura del «magistrato esaminatore» (*sudebni sledovatel'*), o «inquisitore», il quale era dotato di grande potere e autonomia e aveva a disposizione mezzi e tecniche raffinatissimi (di cattura, perquisizione, interrogatorio, spionaggio, sequestro di documenti), spesso assumeva un atteggiamento moralistico e pedagogico e, entrando in un rapporto ambiguo e tortuoso con il personaggio inquisito, ingaggiava con lui una lotta all'ultimo lacerto per penetrarne le profondità del cuore e i recessi della psiche e strappargli la confessione. È quanto avviene, con straordinari effetti drammatici, in *Delitto e castigo*, nei lunghi tormentosi interrogatori che il magistrato inquirente Porfirij Petrovič conduce scavando nella psiche del giovane assassino, lo studente Raskol'nikov. Il giudice istruttore che compare ne *La bestia umana* (1890) di **Zola**, in parte modellato su quello di *Delitto e castigo*, ne è quasi la caricatura: presuntuoso, carrierista, crede di conoscere le profondità del cuore umano, ma sbaglia clamorosamente (anche perché vittima di un intrigo politico di cui non conosce termini e circostanze).

È caratteristica peculiare, invece, della tradizione giudiziaria anglosassone che la legge scritta sia assai meno impositiva e vincolante, il rapporto tra la fase inquisitoria e il dibattimento processuale sia assai più dialettico, la distribuzione di ruoli e poteri tenda a mettere inquisitori e inquisiti, accusatori e difensori, giudicanti e giudicati su un ideale piano di uguaglianza. Ne deriva che il processo è il momento culminante dello scontro fra le parti, con ruoli di maggiore autonomia e responsabilità assegnati a tutti gli attori in scena e quindi un più deciso rilievo drammatico a tutte le fasi del dibattimento e un peso molto rilevante, nello sviluppo dell'azione, affidato al contro-interrogatorio di accusati, accusatori e testimoni, spesso condotto dal grande avvocato con grande abilità dialettica e capacità di penetrazione nelle zone psicologiche oscure dell'interrogato. Di qui una specifica qualità teatrale del processo anglosassone e la presenza rilevante in esso di un elemento di suspense narrativa, che non riguarda tanto la trama delle azioni che hanno portato al delitto quanto l'azione vera e propria dello scontro pro-

cessuale fra avversari che si combattono alla pari con le armi della parola. Questo spiega la straordinaria abbondanza in quelle letterature di testi narrativi o drammatici di invenzione in cui il tema giudiziario e processuale diviene centrale e viene trattato, appunto, con abilità teatrale.

9. Nell'epoca moderna, per le sue caratteristiche narrative e drammatiche il processo è diventato spesso materia tematica e modello strutturante centrale e complessivo di molte opere letterarie, teatrali e cinematografiche dando vita a veri e propri generi come il «romanzo giudiziario», il *court-room drama* e il *court-room film*. Tutti ricordiamo film, opere teatrali e anche fortunate serie televisive che prendono come sfondo un caso giudiziario e ambientano le scene spesso culminanti o addirittura l'intera narrazione o rappresentazione dentro l'aula di un tribunale. Vengono in mente una quantità di opere popolari o di consumo, ma anche di impegno artistico, caratterizzate da forme, espedienti, temi ossessivi molto precisi e riconoscibili, animate da personaggi altrettanto stereotipati: il giudice istruttore e il giudice giudicante, i giurati, l'accusato o l'accusata, i testimoni, gli avvocati dell'accusa e quelli della difesa.

È possibile stabilire una differenza strutturale fra il genere del romanzo giudiziario e quello del romanzo giallo (nei suoi vari sottogeneri: *detective novel*, *crime novel*, *roman noir*, *mystery novel*, *hard-boiled* ecc.), anche se tutti hanno avuto probabilmente una fonte comune nella cronaca nera, criminale, giudiziaria dell'Ottocento. Nel romanzo giudiziario, a differenza di quanto avviene nel giallo classico, il problema non è di sapere chi è stato a commettere il delitto (il lettore già lo sa e il fatto e le sue circostanze sono già state raccontate), ma di sapere in che modo e con che mezzi il giudice inquisitore riuscirà a ricostruire lo svolgimento della vicenda e a strappare al colpevole la confessione della verità, divenendo di solito quest'ultima un nuovo racconto, fatto dal reo confesso da un'angolatura personale e caricato di interpretazioni, giustificazioni, colpevolizzazioni; oppure di sapere in che modo il giudice e la giuria sapranno districarsi fra le tesi accusatorie e quelle della difesa e applicare la giustizia in modo equo. Nel romanzo giallo, si tratti del poliziesco classico o del romanzo d'azione violenta, il lettore è di solito chiamato a mettersi in gara con il detective, a seguire le piste e a far parlare gli indizi giusti, per scoprire a sua volta, il più rapidamente possibile – di solito per merito dei meccanismi della deviazione e della sorpresa, ciò avviene solo nell'ultima pagina – qual è la verità. Nel romanzo giudiziario, invece, il lettore conosce assai presto il colpevole ed è invitato semmai a soffermarsi sul «caso» e ad approfondirne l'interpretazione, a identificare le circostanze e le motivazioni. L'attenzione si concentra sulle motivazioni psicologiche dei singoli attori del processo, sui rapporti che si stabiliscono fra di loro, fino ai casi estremi in cui i rapporti fra le parti vengono improvvisamente influenzati da fatti psicologici: nel romanzo citato *Il caso Parradine* di Robert Hichens, l'avvocato difensore si innamora perdutamente della sua cliente, che è colpevole e seducente; in *Una donna di nome Anne* [1967] di Henry Cecil, il grande avvocato che conduce il contro-interrogatorio della testimone e che cerca di metterla in contraddizione e strapparle ammissioni compromettenti, si accorge che si sta innamorando di lei.

10. Il genere dei romanzi giudiziari offre una sfida stimolante ai lettori, ma pone anche alcuni interessanti problemi di carattere generale alla teoria narrativa e a quella particolare disciplina di studi, la narratologia, che si è

svilupata negli ultimi decenni, spesso applicandosi a trame dalla concatenazione molto compatta e lineare come appunto le fiabe, i romanzi cavallereschi o d'avventura, i romanzi gialli e altre forme basate essenzialmente sul *plot*. Anzitutto perché essa concentra l'attenzione su un aspetto particolare del *plot*, normalmente trascurato da tutti quei teorici della narrativa che hanno studiato la narrazione nella sua concatenazione e nella sua logica interna, spesso binaria, costituita dalle scelte di azione, veri e propri bivi narrativi, da cui vengono confrontati continuamente i personaggi. In una simile ricostruzione delle logiche narrative (a cui, a quanto pare, si sono opposti quasi soltanto i critici della cosiddetta scuola neoaristotelica di Chicago) i personaggi perdono quasi completamente di spessore, sono ridotti ad attanti o a funzioni dello svolgimento della trama. Ma cosa succede quando, come avviene nei romanzi giudiziari, la trama principale, quella che ha portato l'accusato a compiere il delitto, è data fin dall'inizio e semmai viene riraccontata più volte nel corso del dibattito processuale, con angolature diverse? Succede che i partecipanti al dibattito, e dietro di loro gli spettatori del dramma o i lettori del racconto, sono invitati a sottoporre ad analisi critica il racconto, a non accettarne nessuna delle versioni date, a scoprire le ragioni vere dell'azione del personaggio non nel meccanismo ferreo e binario delle scelte delle sue azioni, ma nel ventaglio di tutte le sue azioni possibili e in definitiva nel suo «carattere» (aristotelicamente *ethos*, ma non si dimentichi che in inglese «personaggio» si dice appunto *character*). Una delle lacune più gravi delle teorie narrative di tipo strutturalistico è stata a lungo proprio quella di non aver saputo elaborare una teoria convincente del personaggio. A quella teoria i romanzi giudiziari offrono il modello di un tipo di narrazione in cui quasi tutto sembra dipendere dal carattere del protagonista, un carattere che d'improvviso scopre, in un'azione gravida di conseguenze, la sua più profonda natura, le sue ambiguità psicologiche, i suoi sottofondi amletici (essendo Amleto, il sarcastico denigratore del teschio di un vecchio avvocato maltrattato dalla pala del becchino, lui stesso un esempio di non-azione, di ricerca tormentosa delle ragioni della sua non-azione, di continuo avvolgimento nella rete delle motivazioni pretestuose e causidiche di quella sua non-azione).

Ma i romanzi giudiziari offrono lo spunto anche a un altro approfondimento della teoria narrativa, costringendoci ad analizzare più attentamente il ruolo del lettore e la sua attività interpretativa. In questo genere di testi gli spettatori, o i lettori, sono assai più immediatamente presenti sulla scena e nel testo che in altri generi di creazione immaginaria: essi siedono idealmente accanto a coloro che sono chiamati simbolicamente a rappresentarli, i giurati, che sono stati scelti e là collocati con metodi più o meno casuali, più o meno rappresentativi, per svolgere sulla scena il ruolo del popolo giudicante, quello di tutti noi. I giurati, e con loro gli spettatori e i lettori, sono chiamati a leggere i volti dei protagonisti, ad ascoltare, con inevitabile partecipazione emotiva ma anche con un distacco metodico e un'attenzione critica alle attrattive spesso ingannevoli della parola, i dialoghi e i discorsi che si svolgono davanti a loro.

A differenza che nei romanzi gialli veri e propri, in cui la domanda di fondo è: «chi è stato?», qui la domanda è: «chi lo dice?» e «perché lo dice?». Fra gli interrogatori e la sentenza, fra i discorsi e il faccia a faccia con la verità si stende il territorio, altamente vantaggioso per la narrazione e il romanzo, della suspense. È questa la vera protagonista di tante storie giudiziarie. Non tanto la verità, che come diceva Camus è ingombrante e opprimente, ma

l'intervallo fra l'evento e la sentenza, la ricerca della verità, l'analisi delle parole, l'opera di resistenza che si riesce a opporre ai poteri seducenti della retorica: questi sono i motivi profondi di interesse delle tante storie giudiziarie prodotte dalla letteratura dei più diversi periodi e paesi.

11. L'autore americano di fortunati romanzi sugli ambienti degli avvocati John **Grisham** ha parlato, in interviste, della nascita del genere del *legal thriller*, il giallo d'ambiente giudiziario, una specie di forma mista fra romanzo poliziesco, giallo d'azione e romanzo giudiziario vero e proprio. Grisham, come altri autori prima di lui (per esempio l'inglese John **Mortimer**, creatore della fortunata serie di romanzi aventi a protagonista l'avvocato Rumpole) proviene dalla carriera avvocatessa e porta nei suoi romanzi la pratica degli studi legali, delle controversie, dei processi. Ci sono anche nei romanzi di Grisham (per esempio, ne *Il cliente*, 1993, da cui nel 1996 è stato tratto il film di Joel **Schumacher**) dei veri processi. Ma i suoi libri tendono a essere, sostanzialmente, dei romanzi d'azione, fortemente collegati con la tradizione americana dell'*hard-boiled*. L'eroe è un personaggio forte, un duro con motivazioni interiori, che si scontra di solito contro organizzazioni criminali, uno contro tutti, viene braccato e alla fine vince. Lo stato compare con gli investigatori, l'FBI, è dalla parte della giustizia e della correttezza dei rapporti sociali; spesso però deve ricorrere alle maniere forti perché ha davanti organizzazioni come la mafia, che sono a loro volta stato. Temi dominanti in molti di questi romanzi sono la ricchezza e il potere di corruzione del danaro. Altro tema forte è la tecnologia avanzata, in possesso sia della polizia e degli apparati investigativi sia della criminalità.

12. Si è già detto della natura fortemente teatrale e spettacolare del dramma della giustizia e della celebrazione del processo. Questo spiega la straordinaria fortuna di questo tema nel teatro e nel cinema e la grande popolarità di film che ambientano alcune delle sequenze principali della trama e in alcuni casi l'intera vicenda in un tribunale. Ritornano alla memoria, con particolare forza, alcune scene classiche: Phillips Holmes e Sylvia Sydney in *Una tragedia americana* (1931) di Josef von **Sternberg**, dal romanzo di Dreiser, più tardi rifatto da George **Stevens** (1951) con Montgomery Clift ed Elizabeth Taylor e dal titolo *Un posto al sole*; Claude Rains in *Vendetta* (1937) di Mervyn **Le Roy**; Dana Andrews in *Boomerang, l'arma che uccide* (1947) di Elia **Kazan**; Sophia Loren in *Giustizia è fatta* (1950) di André **Cayatte**; Humphrey Bogart, José Ferrer e Van Johnson in *L'ammutinamento del Caine* (1954) di Edward **Dmytryk**, dal romanzo di Herman **Wouk**; Henry Fonda in *La parola ai giurati* (1957) di Sidney **Lumet**; Alida Valli e Gregory Peck in *Il caso Paradine*, dal romanzo di Robert **Hichens**, filmato nel 1947 da Alfred **Hitchcock** (con, fra l'altro, una straordinaria ricostruzione del tribunale londinese dell'Old Bailey), Marlene Dietrich, Tyrone Power e Charles Laughton in *Testimone d'accusa* (1958) di Billy **Wilder** da un romanzo di Agatha **Christie** (con un'altra straordinaria ricostruzione dell'Old Bailey, opera dello scenografo Alexander Trauner); James Stewart e Ben Gazzara in *Anatomia di un delitto* di Otto **Preminger**; Paul Newman ne *Il Verdetto* (1982) ancora di Lumet su sceneggiatura di David Mamet tratta liberamente da un romanzo di Israel **Zangwill**, e moltissimi altri fra cui anche, naturalmente, la recente fortunata serie di romanzi di John Grisham e dei film da essi tratti.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Giobbe* (VI-IV sec. a.C.); *Re* (sec. VI a.C.); *Un giorno in pretura*, televisione; *Vangelo di Gio-*

vanni (90-100 d.C.); *Vangelo di Luca* (90 d.C.); *Vangelo di Marco* (65-70 d.C.); *Vangelo di Matteo* (80-90 d.C.).

Alemán, M., *Guzmán de Alfarace* (1599-1603); Anouilh, J., *L'alodola* (*L'alouette*, 1953); Boccaccio, G., *Decameron* (1353); Brecht, B., *Il mantello dell'eretico* (*Der Mantel des Ketzers*, 1949); Brecht, B., *Vita di Galileo* (*Leben des Galilei*, 1938-55); Browning, R., *L'anello e il libro* (*The Ring and the Book*, 1868-69); Calderón de la Barca, P., *Il sindaco di Zalamea* (*El Alcalde de Zalamea*, 1642); Camus, A., *Lo straniero* (*L'étranger*, 1942); Čapek, K., *Il giurato* (1929); Čapek, K., *Il processo del signora Havlena* (1929); Carroll, L., *Alice nel paese delle meraviglie* (*Alice in Wonderland*, 1865); Cayatte, A., *Giustizia è fatta*, cinema (*Justice est faite*, 1950); Čechov, A., *In tribunale* (1886); Cecil, H., *Una donna di nome Anna* (*A Woman Named Anne*, 1967); Chapelain, J., *La pulzella d'Orléans* (*La pucelle d'Orléans*, 1656-57); Chesnutt, C.W., *La ragnatela delle circostanze* (*The Web of Circumstance*, 1899); Christie, A., *Testimone d'accusa* (*Witness of the Prosecution*, 1954); Cicerone, M.T., *Orazioni* (sec. I a.C.); Claudel, P., *Giovanna d'Arco al rogo* (*Jean d'Arc au bûcher*, 1939); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Dickens, C., *Casa desolata* (*Bleak House*, 1852-53); Dickens, C., *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1860-61); Dmytryk, E., *L'ammutinamento del Caine*, cinema (*The Caine Mutiny*, 1954); Dostoevskij, F., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879); Dostoevskij, F., *Memorie dal sottosuolo* (1864); Dreiser, T., *Una tragedia americana* (*An American Tragedy*, 1925); Dreyer, C., *La passione di Giovanna d'Arco*, cinema (*La passion de Jean d'Arc*, 1928); Dürrenmatt, F., *Il giudice e il suo boia* (*Der Richter und sein Henker*, 1950); Dürrenmatt, F., *Il sospetto* (*Der Verdacht*, 1951); Dürrenmatt, F., *La panne* (*Die panne*, 1956); Eschilo, *Oresteia* (458 a.C.); Faulkner, W., *Cavalli pezzati* (*Spotted Horses*, 1930); Faulkner, W., *Santuario* (*Santuario*, 1931); Fleming, V., *Giovanna d'Arco*, cinema (*Joan of Arc*, 1948); France, A., *L'affare Crainquebille* (*L'affaire Crainquebille*, 1901); Frankfurter, F., *Il caso Sacco e Vanzetti* (*The Case of Sacco and Vanzetti*, 1927); Ginzburg, C., *Il formaggio e i vermi* (1976); Grisham, J., *Il cliente* (*The Client*, 1993); Hichens, R., *Il caso Paradine* (*The Paradine Case*, 1933); Hitchcock, A., *Il caso Paradine*, cinema (*The Paradine Case*, 1947); Isocrate, *Orazioni* (secc. V-IV a.C.); Jolles, A., *Forme semplici. Leggenda sacra e profana. Mito. Enigma. Sentenza. Caso memorabile. Fiaba. Scherzo* (*Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, 1930); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*, 1925, postumo); Kafka, F., *Davanti alla legge* (*Vor dem Gesetz*, 1914); Kafka, F., *La condanna* (*Das Urteil*, 1912); Kafka, F., *Nella colonia penale* (*In der Strafkolonie*, 1914); Kazan, E., *Boomerang, l'arma che uccide*, cinema (*Boomerang*, 1947); Kleist, H. von, *Michael Kohlhaas* (1810); Lang, F., *La bestia umana*, cinema (*Human Desire*, 1954); Le Roy, M., *Vendetta*, cinema (*They Won't Forget*, 1937); Lisia, *Orazioni* (secc. V-IV a.C.); Lumet, S., *Il Verdetto*, cinema (*Verdict*, 1982); Lumet, S., *La parola ai giurati*, cinema (*Twelve Angry Men*, 1957); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Melville, H., *Billy Budd* (1924, postumo); Mortimer, J., *Avventure di un avvocato* (*Rumpole of the Bailey*, 1978); Pirandello, L., *La patente* (1913); Pirandello, L., *La verità* (1912); Platone, *Apologia di Socrate* (396-388 a.C.); Platone, *Critone* (396-388 a.C.); Pozza, N., *Processo per eresia* (1970); Preminger, O., *Anatomia di un omicidio*, cinema (*Anatomy of a Murder*, 1959); Renoir, J., *L'angelo del male*, cinema (*La bête humaine*, 1938); Rossellini, R., *Giovanna d'Arco al rogo*, cinema (1954); Sacchetti, F., *Trecentonovelle* (1392); Schumacher, J., *Il cliente*, cinema (*The Client*, 1996); Shakespeare, W., *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*, ca. 1596-98); Shakespeare, W., *Misura per misura* (*Measure for Measure*, ca. 1604); Shaw, G.B., *Santa Giovanna* (*Saint Joan*, 1923); Solženicyn, A., *Il primo cerchio* (1955-56); Sternberg, J. von, *Una tragedia americana*, cinema (*An American Tragedy*, 1931); Stevens, G., *Un posto al sole*, cinema (*A Place in the Sun*, 1951); Tolstoj, L., *Resurrezione* (1899); Trollope, A., *Orley Farm* (1861); Vigne, D., *Il ritorno di Martin Guerre* (*Le retour de Martin Guerre*, 1982); Voltaire, *La pulzella d'Orléans* (*La pucelle d'Orléans*, 1755); Wasserman, J., *Il caso Maurizio* (*Der Fall Maurizius*, 1928); Weiss, P., *L'istruttoria*, oratorio (*Die Ermittlung*, 1965); Weiss, P., *La persecuzione e l'omicidio di Jean Paul Marat*, rap-

presentato dai filodrammatici di Charenton sotto la guida del marchese de Sade (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, 1964); Welles, O., *Il processo*, cinema (*Le procès*, 1962); Wilder, B., *Testimone d'accusa*, cinema (*Witness for the Prosecution*, 1958); Wouk, H., *L'ammutinamento del Caine* (*The Caine Mutiny*, 1915); Wright, R., *Paura* (*Native Son*, 1940); Zangwill, I., *Il Grande mistero di Bow* (*The Big Bow Mystery: the Perfect Crime*, 1892); Zelmon Davis, N., *Il ritorno di Martin Guerre* (*The Return of Martin Guerre*, 1983); Zola, É., *La bestia umana* (*La bête humaine*, 1890).

■ ALTRE OPERE: Balzac, H., *Un caso tenebroso* (*Une ténébreuse affaire*, 1841); Barth, J., *L'opera galleggiante* (*The Floating Opera*, 1956); Benet, S.V., *Racconto prima di mezzanotte* (*Tale Before Midnight*, 1939); Betti, U., *Frana allo Scalo Nord* (1935); Calders, P., *Cròniquer der la veritat oculta* (1955); Cooper, J.F., *I pionieri* (*The Pioneers*, 1823); Dürrenmatt, F., *Il processo per l'ombra dell'asino* (*Der Prozess un des Esels Schatten*, 1957); Eliot, G., *Adam Bede* (1859); Fabbri, D., *Processo a Gesù* (1955); Fontane, T., *Pari e patta* (*Quitt*, 1890); Fontane, T., *Sotto il pero* (*Untern Birnbaum*, 1885); Galsworthy, J., *Giustizia* (*Justice*, 1909); Galsworthy, J., *Il primo e l'ultimo* (*The First and the Last*, 1918); Grisham, J., *Il re della pioggia* (*The Rainmaker*, 1995); Grisham, J., *Il socio* (*The Partner*, 1997); Harte, B., *La difesa del colonnello Starbottle* (*Colonel Starbottle's Client*, 1892); Klíma, I., *Giudice sotto processo* (1986); Lee, H., *Il buio oltre la siepe* (*To Kill a Mocking Bird*, 1960); Malamud, B., *L'uomo di Kiev* (*The Fixer*, 1966); Meyer, C.F., *La giudichessa* (*Die Richterin*, 1885); Scarfoglio, E., *Il processo di Frine* (1884); Stevenson, R.L., *Weir di Hermiston* (*Weir of Hermiston*, 1896 incompiuto); Turow, S., *Presunto innocente* (*Presumed Innocent*, 1987); Twain, M., *Wilson lo svitato* (*Pudd'n head Wilson*, 1894); Vega Carpio, F.L. de, *Il sindaco di Zalamea* (*El alcalde de Zalamea*, 1610); Vegliani, F., *Processo a Volosca* (1989); Weiss, P., *Il processo* (*Der Prozess*, 1975); Wyspiański, S., *I giudici* (1907).

■ BIBLIOGRAFIA: Barret-Kriegel, B.-Foucault, M. (a c. di), *Moi, Pierre Rivière ... un cas de parricide au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1973; Bohnert, J.-Fussel, S., *Kohlbaas der Entsetzliche*, in «Kleist-Jahrbuch», 1988-1989, pp. 404-439; Breen, J.L., *Novel Verdicts. A Guide to Courtroom Fiction*, London, Scarecrow, 1984; Brooks, P. - Gewirtz, P. (a c. di), *Law's Stories. Narrative and Rhetoric in the Law*, New Haven, Yale University Press, 1996; Brooks, T., *Reflections on the law and literature revival*, in «Critical Inquiry», XVII (1991), pp. 510-40; Cardozo, B.N., *Law and Literature and other Essays and Adresses*, New York, Harcourt, 1931; Coles, R., *Charles Dickens and the Law*, in «Virginia Quarterly Review» LIX (1983), pp. 564-586; Crouzet, M., *Stendhal, la justice et les juges*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», LXIV (1992), pp. 141-76; Desiderio, M.C., *Funzioni diverse in due drammi omonimi: gli «Alcaldes» di Zalamea*, in «Sigma», IX (1976), pp. 82-96; Edlinger, K.A. (a c. di), *Fiat Justitia. Juristengesichten aus 15 Ländern*, München, DTV, 1985; Fisichelli, G.-E., *The Language of Law and Love: Anthony Trollope's Orley Farm*, in «English Literary History», LXI (1994), pp. 635-53; Foucault, M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), tr. it., Torino, Einaudi, 1976; Gest, J.M., *The Lawyer in Literature*, Boston, Boston Book Co., 1913 (ristampa anastatica Holmes Beachm Florida, Gaunt & Sons, 1982); Gibson, M.E., *The Criminal Body in Victorian Fiction: The Case of «The Ring and the Book»*, in «Browning Institute Studies», XVIII (1990), pp. 73-93; Jolles, A., *Forme semplici. Leggenda sacra e profana. Mito. Enigma. Sentenza. Caso memorabile. Fiaba. Scherzo* (1930), Mursia, Milano, 1980; Kantorowicz, H., *La definizione del diritto* (1958), tr. it., con una introduzione di Bobbio, N., Torino, Giappichelli, 1958; Keel, D., *Über F. Dürrenmatt*, Zürich, Diogenes, 1990; Knopf, J., *Friedrich Dürrenmatt*, München, Beck, 1988; Ledwon, L. (a c. di), *Law and Literature; Text and Theory*, New York, Garland 1996; Lichtenthaler, B., *Balzac als Jurist: Das Recht - Strukturelement der Comédie humaine*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1988; Malinowski, B., *Diritto e costume nella società primitiva* (1926), tr. it., Roma, Newton Compton, 1972; McMaster, R.D., *Trollope and the Law*, New

York, St. Martin's Press, 1986; Müller-Dietz, H., *Grenzüberschreitungen. Beiträge zur Beziehung zwischen Literatur und Recht*, Baden-Baden, Nomos, 1990; Polak, A.L., *Legal Fictions: A series of cases from the classics*, Holes Beach, Gaunt, 1995; Posner, R., *Law and Literature: A Misunderstood Relationship*, Cambridge, Harvard University Press, 1988; Sanglas, A. F., *Justicia y Literatura*, Barcelona, Bosch 1993; Shreve, S.R. - Shreve, P. (a c. di), *Outside the Law. Narratives on Justice in America*, Boston, Beacon Press, 1997; Smith, C.S. - McWilliams, J.P. - Bloomfield, M. (a c. di), *Law and American Literature: A Collection of Essays*, New York, Knopf, 1983; Tennesen, C., *Nothing but the Truth: The Case of Pierre Rivière*, in «University of Toronto Quarterly», LVII (1987-88), pp. 290-305; Ward, I., *Law and Literature: possibilities and perspectives*, Cambridge University Press, 1995; Weisberg, R., *Il fallimento della parola: figure della legge nella narrativa moderna* (1984), tr. it., Bologna, Il Mulino, 1990; Weisberg, R., *Law in and as Literature: Self-Generated Meaning in the «Procedural Novel»*, in Koelb, C.-Noakes, S. (a c. di), *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, pp. 224-32; Weisberg, R., *Poethics: and other Strategies of Law and Literature*, New York, Columbia University Press, 1992; Weisberg, R. - Barricelli, J.-P., *Literature and Law*, in Barricelli, J.-P. - Gibaldi, J., *Interrelations of Literature*, New York, MLA, 1982, pp. 150-175; Wishingrad, J. (a c. di), *Legal Fiction. Short Stories about Lawyers and the Law*, Woodstock, Overlook Press, 1992; Ziolkowski, T., *Literature and Law*, in «Sewanee Review», IC (1991), pp. 122-33.

■ VOCI AFFINI: Innocenza; Legge; Mancanza, peccato, errore, colpa; Patibolo; Punizione, pena, castigo; Rogo; Speranza; Disperazione; Utopia; Vittoria/Sconfitta. REMO CESERANI

Gloria. 1. Il termine (fr. *gloire*, ingl. *glory* e *fame*, ted. *Ruhm*, sp. *fama* e *renombre*) è forse da collegare a -*gnoria*, appartenente alla famiglia di *ignoro* e *ignarus* (nel significato di «sconosciuto»); sta dunque per *claritas* in opposizione a *obscuritas* e indica l'universale reputazione acquistata e il grande onore ottenuti per avere dimostrato meriti insigni o virtù eccezionali, attraverso il compimento di atti eroici o la realizzazione di opere straordinarie dell'ingegno. Gli è vicino il termine *fama*, esteso a una tipologia più ampia ma di contenuti minori che vanno dalla semplice rinomanza a una più o meno vasta popolarità o prestigio, acquisiti in ambiti anche ristretti. In prima accezione si assume la *gloria militaris* conquistata sui campi di battaglia, tenendola distinta dalla *gloria civilis* perseguita prevalentemente nell'ambito delle attività artistico-letterarie e scientifiche. Il termine viene talvolta usato in senso ironico al posto di «notorietà» o «successo» indebolendone il significato, come quando si afferma di avere avuto il proprio *momento di gloria* oppure con riferimento a un'attività svolta senza aspettarsi alcun compenso (*lavorare per la gloria*). Termine polisensu per eccellenza, è adoperato in ambiti anche assai diversi tra loro, sempre però attinenti a figure carismatiche od a situazioni eccezionali. L'aggettivo *gloriosus* era già nel titolo di una commedia di **Plauto** (*Il soldato spaccone*, secc. III-II a.C.). Nelle arti figurative e plastiche la parola «gloria» indica la rappresentazione di angeli e beati disposti a corona intorno a Dio, alla Vergine e ai Santi, in un trionfo di luci e di nubi; nel gergo teatrale designa la macchina scenica utilizzata per innalzare o far discendere dall'alto divinità e personaggi; in meteorologia dà il nome al singolare fenomeno che si verifica su una montagna della Sassonia, per cui vaste ombre dai margini luminosi si proiettano accanto alla vetta (spettro di Brocken).

2. Il desiderio di conseguire la gloria ha sempre accompagnato la storia dell'uomo, oggettivandosi nelle varie epoche in forme artistico-letterarie e di culto rivolte a celebrare individui eccezionali, talvolta considerati come

esseri di origine e natura divina. Nella letteratura biblica è rilevante la figura di Beltsatsar, ultimo re di Babilonia (sec. V a.C.): avendo profanato durante un banchetto i vasi sacri sottratti al tempio di Gerusalemme, attira su di sé l'ira divina che per mano di Ciro gli toglie la vita e il regno (*Daniele*, V, 3; sec. II a.C.). Così viene concessa, e subito tolta, la «gloria» dei Re: il tema attraversa l'intero libro dei *Re* (sec. VII a.C.) a dimostrazione che all'osservanza della Legge e al culto di Yahweh corrispondono sempre prosperità e successo (*Ezechiele*, 18, 1-20, 21; av. sec. VI a.C.), mentre all'idolatria seguono spesso sventura e rovina. Nella poesia dell'età classica è ricorrente il motivo dell'onore che deriva dal morire giovani in battaglia e della gloria che ne consegue: per **Simonide di Ceo** la gloria della Grecia abita la tomba dei suoi eroi (*Per i morti alle Termopili*, sec. VI-V a.C.), mentre lo spartano **Tirteo** (sec. VII a.C.) nei suoi *Canti di guerra* si propone come poeta della virtù guerriera per tutti i greci. Lo stesso tema viene ripreso da **Orazio** (13 a.C.) in un celebre verso (*Odi*, III, 2, v. 13). In relazione all'alta coscienza di sé che gli uomini illustri spesso manifestano, in campo letterario sono da ricordare quanti, nell'antichità, proclamarono in vita la propria fama presso i posteri. **Virgilio** afferma che nessuno mai lo supererà nella poesia, neppure lo stesso dio Pan (*Le bucoliche*, IV, 55-59; composte tra il 42 e il 39 a.C.); Orazio dichiara invece di avere eretto, con la propria opera, un monumento più duraturo del bronzo (*Odi*, III, XXX, 1, 6; pubblicate tra il 23 e il 13 a.C.); **Ovidio**, infine, dall'esilio di Tomi sul Mar Nero scrive alla figlia dicendosi certo della propria gloria oltre la morte (*Tristezze*, III, 7; 9-12 d.C.). Con il suo «Stat magni nominis umbra» **Lucano** (sec. I d.C.) sottolinea con forza l'effimero significato di ogni gloria umana (*Pharsalia*, I, v. 135); anche per **Seneca** (sec. I d.C.) una vita appartata è da preferire alla fama, così come l'«essere» all'«avere» e occorre imparare a disprezzare l'applauso della folla (*Lettere a Lucilio*, I, 7). Nell'età classica al culto degli eroi, della divinità e della poesia era associato l'uso rituale di alcune piante come segno concreto e visibile di riconoscimento dello stato di grandezza conseguito. Nell'antica Roma la corona di foglie di quercia veniva concessa al condottiero vincitore nelle processioni trionfali che si concludevano sul Campidoglio, in onore di Giove Capitolino; l'alloro, simbolo del successo e della gloria che ne deriva, era invece sacro al dio Apollo. Nella *Divina commedia* (1306-21) il poeta latino Stazio appare a **Dante** coronato di mirto (*Purgatorio*, XXI, 90).

3. La volontà di successo e di riconoscimento è presente in ogni campo dell'attività umana: nell'eroe come condottiero (Alessandro il Grande, Augusto imperatore), come profeta (Maometto, fondatore dell'Islam) o come uomo di Stato (Napoleone), ma anche in quanti eccellono nei diversi generi della produzione letteraria. A partire dal XII secolo il termine «gloria» diventa sinonimo di grandezza divina («la gloria di Dio»), quindi trascorre nel linguaggio ecclesiastico raggiungendo una sempre più vasta diffusione e popolarità, come è attestato dall'inno *Gloria in excelsis Deo*, dal *Gloria Patri* e dagli ultimi cinque «misteri» del rosario dedicati alla Vergine (Misteri gloriosi). Già alla fine del XII secolo, in un documento della tradizione monastica (*Ritmo cassinese*, XXXV, I-13) con la parola «gloria» si indica la condizione dei beati in Paradiso. Per l'autore la vita nel chiostro anticipa, in qualche modo, la vita celeste: nel colorito dialogo tra un monaco e un secolare si celebra la vita contemplativa e si condanna quella mondana, paragonando l'esistenza dei monaci nel cenobio a quella degli

angeli in cielo (v. 91). In quegli stessi anni, nel *Cantico di Frate Sole* (1224) san **Francesco** riferisce a Dio l'attributo della gloria, facendolo seguire da quelli della lode, dell'onore «...et omne benedictione».

4. Nel Trecento **Dante** usa il termine con grande varietà e ricchezza di significato, avendolo ereditato dalla doppia tradizione classica e cristiana: come sinonimo di «rinomanza» terrena, quando definisce sé stesso un barlume («una favilla») della luce gloriosa di Dio (*Par.*, XXXIII, 71) e nell'episodio di Sordello di Goito, celebre poeta in lingua provenzale che si rivolge a Virgilio chiamandolo «gloria dei Latini» (*Purg.*, VII, 16). San Francesco e san Domenico, con felice passaggio dalla sfera militare a quella spirituale, vengono accomunati da Dante nella gloria quali campioni della milizia cristiana: la stessa vita di Francesco d'Assisi è vista come motivo di gloria «per il cielo» (*Par.*, XI, 96). La gloria di Dio pervade alcuni passi del *Paradiso*, sede dei beati (XXIII, 139) che tutti insieme intonano il «Gloria Patri» (XXVII, 2); echeggia invece, tra le anime del *Purgatorio*, il «Gloria in excelsis Deo» (XX, 136). Talvolta il termine viene adoperato in senso negativo, con riferimento alla vanità e illusorietà della fama e degli onori mondani (*Ibidem*, XI, 91, 100-102). La fama cui Dante era destinato gli era stata predetta da Brunetto Latini (*Inf.*, XV, 70-73) e da Oderisi da Gubbio; quest'ultimo lascia intravedere al poeta la conquista del primato nella poesia in lingua volgare già detenuto dai poeti «rivali» Guinizelli e Cavalcanti, a conferma della precarietà di ogni condizione di umana preminenza (*Ibidem*, XI, 94-102). Dante non esita, infine, a decretare per la sua Beatrice, dopo morta, la «gloria eterna» (*Vita nuova*, XXII, 11). Francesco **Petrarca**, con sensibilità già moderna, denuncia la certa e totale precarietà di ogni umana grandezza, a causa dell'opera corrosiva del tempo che tutto distrugge (*Trionfo del Tempo*, 109-117, 129; ca. 1340-1374). Nelle *Rime* (ca. 1335-74) si avverte il senso vivo e profondo della caducità delle cose terrene, in contrasto con il dato biografico dell'incoronazione del poeta avvenuta con grande solennità a Roma, in Campidoglio, l'8 aprile del 1341: qui si può cogliere, in tutta la sua ambiguità, la distinzione fra la gloria cantata dai poeti e la gloria «dei» poeti. Nel *Secretum* (1342-58), con spietata sincerità, Petrarca svolge una dolorosa ma pacata riflessione sulle due grandi passioni di tutta la sua vita, il desiderio di gloria e l'amore per Laura: nelle *Rime*, infine, viene celebrata anche la «gloria eterna» conseguita dagli spiriti convertiti alla vera fede (XXVI, 12).

5. Nel Cinquecento il concetto di «gloria», utilizzato da Niccolò **Machiavelli** elettivamente nell'ambito degli scritti politici, concorre tuttavia all'elaborazione di un sentimento etico fondamentale che permea l'intera produzione, anche letteraria, del grande scrittore fiorentino. Con le sue connotazioni a un tempo classiche e cristiane, l'aspirazione alla gloria diventa nel Machiavelli fattore determinante per la difesa della patria, ma anche ideale di umana perfezione per sé stessa considerata. Il desiderio di conseguire e mantenere viva la gloria, una volta ottenuta, fa infatti da freno agli impulsi e alla malvagità umana, con sicuro vantaggio per il singolo e per la società. Il termine gloria ricorre più volte ne *Il principe* (Capit. 12, 24, 25; 1513). Ludovico **Ariosto** fa esplicito riferimento alla caducità della gloria umana e alle mutevoli e incerte vicende della fortuna nell'*Orlando furioso* (1516, 1532), inviando alle figure di Policrate, principe di Samo inaspettatamente sconfitto e crocifisso dai persiani e del tiranno di Siracusa Dionigi, ridottosi a fare il maestro di scuola dopo la cacciata dal trono (*Ibidem*, 45, I). In altra occasione (l'immaginoso viaggio di Astolfo sulla

Luna, alla ricerca del senno perduto di Orlando) il poeta paragona l'azione del tempo a quella di un tarlo che «divora» ogni fama terrena (XXXIV, 74). In Francia l'argomento viene affrontato da Michel de **Montaigne** nei *Saggi* (1595, postumo), al XVI capitolo intitolato *Sulla gloria*: basandosi sull'autorità di due antichi filosofi (lo stoico Crisippo di Soli e il cinico Diogene di Sinope), egli ritiene che un uomo di senno non muoverebbe neppure un dito per ottenere tutta la gloria del mondo. Per Montaigne la gloria può infatti appartenere soltanto a Dio che raccoglie in sé ogni perfezione; l'uomo, essendo per sua natura imperfetto, può solo migliorare continuamente sé stesso traendo vantaggio più da una vita modesta e tranquilla che dai fasti mondani. Torquato **Tasso**, toccando lo stesso tema con felice ispirazione, in tre soli versi racchiude il mortale senso di precarietà che accompagna ogni umana aspirazione alla fama (*Il Re Torrismondo*, V, 332-334; 1574-86). Nello stesso periodo può apparire singolare la figura di William **Shakespeare** che sembra non essersi mai preso cura della propria fama, né aver mai fatto cenno di sé, della famiglia, del paese d'origine o delle sue stesse opere e tuttavia affronta il tema nelle sue tragedie di argomento «romano». Nel *Giulio Cesare* (1599) si delinea un insanabile contrasto tra l'astratta idea della tirannide e l'utopia libertaria dei tirannicidi: su tutta l'azione domina lo spirito di Cesare, portatore di una «grandezza» che viene riconosciuta nell'atto di negarla (Bruto accetta di fare parte della congiura e di sopprimere il tiranno per difendere la libertà di Roma, ma non riesce a odiare Cesare). In *Troilo e Cressida* (1609) l'autore condanna il mondo a lui contemporaneo, in cui all'onore e alla gloria si vanno sostituendo l'ambizione e la smania di potere: facendo di Elena un motivo di «gloria e rinomanza», il poeta rinnova l'ideale dell'amor cortese e ripropone la ricerca della fama attraverso la «bella morte». Nel Seicento il tema della «vanità dell'uomo» e del suo rapporto con la gloria è invece trattato da Blaise **Pascal** con sensibilità moderna, precorrendo temi della cultura del Novecento. Egli afferma che gli uomini non accettano di essere come sono e vogliono piuttosto vivere nella mente degli altri una vita immaginaria, e per questo fanno di tutto per «apparire» (*Pensieri*, II, 147; 1670, postumo) e ad alcuni la «dolcezza» della gloria appare così grande che sarebbero disposti a conseguirla anche a costo della vita (*Ibidem*, 148). Sull'effimero significato di ogni gloria umana il poeta di origine tartara Gavriil Romanovič **Deržavin** (1743-1816), massimo esponente del classicismo russo, ha lasciato rutilanti *Odi* d'ispirazione barocca, in cui descrive l'implacabile corsa del tempo che accompagna le imprese degli uomini facendole scomparire rapidamente nel nulla (*In morte del principe Mescerkij*, 1807) e paragona la gloria al fragore delle acque in caduta, destinato a spegnersi nel quieto scorrere dei ruscelli (*La cascata*, 1791; scritta dopo la morte improvvisa del principe Potëmkin, favorito della regina Caterina II e simbolo per tutti di umana felicità e grandezza). La *vanitas gloriae* è ancora una volta evocata da Deržavin ne *La vita a Zvanka* (1807), celebrazione della quieta vita agreste anch'essa, però, irrimediabilmente insidiata dall'instabilità del mondo e dall'azione implacabile del tempo che a ogni cosa toglie valore e tutto annienta.

6. La gloria come destino del poeta assume particolare significato nell'ambito dello *Sturm und Drang* (in ted. letteralmente «Tempesta e impeto») la cui poetica coniuga indissolubilmente «Natura e Genio», in un quadro di totale rottura delle convenzioni: viene celebrato il culto dell'eroismo in una visione esasperata dell'amor di patria

alimentata da un forte impulso all'azione e dallo spirito d'avventura. Nel segno del «titanismo» e della ribellione giovanile il movimento assume a modello la personalità di **Goethe** e le sue opere più significative degli anni tra il 1771 e il 1776: *I dolori del giovane Werther* (1771) e *l'Urfaust* (1772). Il grande poeta tedesco (il «favorito degli dèi», come amava egli stesso rappresentarsi) incarna la naturale aspirazione alla grandezza nonché a una qualche forma di immortalità specialmente riservatagli, riproponendo ancora una volta il classico binomio *gloria atque immortalitas*. Lo scrittore e poeta del Settecento Vittorio **Alfieri** incentra le sue tragedie sulla figura del tiranno considerato come incarnazione del male contro il quale si battono, quasi sempre senza successo, spiriti liberi e assetati di giustizia. Nel *Saul* (1782) il demone della gloria traspare dalla sete di potere che consuma il protagonista, inducendolo a perseguitare il genero David e a mandare a morte uno dei sacerdoti che gli insidiano il potere: finirà suicida, pur di non cadere in mano ai suoi nemici. Agli inizi del nuovo secolo, sul motivo della disputa sorta intorno alle armi di Achille, lo scrittore e trageda Ugo **Foscolo** sviluppa nell'*Aiace* (prima rappresentazione 1811) il contrasto insuperabile tra lo spirito libero e generoso del protagonista e la divorante ambizione di Agamennone, che aspira al dominio assoluto sulla Grecia. In questa lotta per la «gloria», in cui tutte le armi sono consentite, l'intera vicenda appare dominata dall'astuzia di Ulisse che alla fine avrà le armi di Achille, dopo avere indotto l'inconsapevole Aiace al suicidio. In *Dei Sepolcri* (1807) il poeta celebra Firenze perché ospita nella chiesa di Santa Croce, Pantheon delle «italiche glorie», i resti di alcuni fra gli italiani più illustri, tra cui Machiavelli, Michelangelo, Galilei, Alfieri e Rossini. Lo stesso Foscolo meriterà, per la sua opera, di riposare accanto a quei grandi. Nel celebre carme la morte appare come «giusta» dispensatrice di gloria (*Ibidem*, 220-221) e viene alla fine celebrata la nobile e per sempre gloriosa figura di Ettore (*Ibidem*, 292-295). Nell'Ottocento il poeta inglese John **Keats**, nel primo di *Due sonetti sulla gloria*, con ispirazione e grande eleganza di stile invita artisti e poeti a porsi, nei confronti della gloria desiderata, come verso una giovane zingara maliziosa e riluttante, da corteggiare con devota spensieratezza e senza aspettarsi nulla in cambio (*Poesie*, 1817). Lo scrittore inglese William Makepeace **Thackeray** nella sua opera più nota (*La fiera della vanità*, 1848) si fa attento e disincantato osservatore del proprio tempo attraverso le vicende di due giovani donne: una disposta a tutto pur di farsi strada nella vita (Becky Sharp), l'altra arrendevole e mite (Amelia Sedley). Con intenti moralistici, il romanzo si propone di emendare la società vittoriana dagli ipocriti costumi maturati all'interno della sua etica borghese, improntati a una smodata e volgare aspirazione al successo: sullo sfondo, i sogni di gloria infranti nel corso della guerra napoleonica, alla vigilia di Waterloo. Alla fine del romanzo *Col ferro e col fuoco* (1884) di Henry **Sienkiewicz** la toccante orazione funebre per la morte di Longino Pobdipietà illumina l'apocalittico scenario delle guerre cosacche in Polonia (1647-49): alla celebrazione dei meriti del valoroso condottiero, anima mistica d'antico cavaliere, segue l'invocazione del sacerdote ad accoglierlo in Paradiso. Tra il pianto degli astanti, i soldati dai loro «cento elmi» riversano terra sulla tomba dell'eroe, in un tributo corale che alla gloria militare unisce il trionfo della fede. Nel poemetto *Il Parini ovvero della gloria* (1824) Giacomo **Leopardi** riflette sulla vanità della gloria fuori d'ogni intento speculativo, ravvisando in chi la cerca una sorta di accordo tra la propria opera e la moralità del mondo: assai incerto gli appare l'acquisto

della fama, tuttavia è spinto ad aspirarvi dalla consapevolezza della propria vocazione di poeta, pur se nella desolata rassegnazione di chi sa di doverla assecondare in sofferta solitudine rispetto agli uomini e al mondo. Paul-Philippe **Ségur** (1780-1873), nel suo resoconto della battaglia di Russia, spoglia Napoleone della sua mitica aureola presentandolo con le sue ansie e preoccupazioni di uomo comune, pur riservando al condottiero ammirazione e rispetto. Sullo sfondo sta la «Grande Armata», il cui solo nome aveva fatto tremare il mondo e che era stata distrutta senza avere mai subito sconfitte: metafora esemplare di come in un solo uomo possano convivere gloria e sventura. Ne *Il cinque Maggio* (1821), potente lirica civile composta in occasione della morte di Napoleone, muovendo dalla sua visione cristiana della vita, Alessandro **Manzoni** dubita che quella del Bonaparte fosse «vera gloria» ravvisando, nelle vicende di quel grande, null'altro che il chiaro segno della potenza divina: la fede soccorre l'imperatore mostrandogli, nella disperazione, quanto poco valgano la vita, il potere, la gloria stessa. In *Guerra e pace* (1867-69) di Lev N. **Tolstoj** la sera del 2 dicembre 1805 Napoleone e due aiutanti di campo percorrono il campo di battaglia di Austerlitz. L'imperatore si ferma vicino ad Andrea Bolkonski, il principe «assetato» di gloria che ora giace sulla collina di Pratzen, riverso sulla schiena e con l'asta della bandiera in mano: «ecco una bella morte!», esclama Napoleone, non accorgendosi subito che l'uomo è ancora in vita. L'acquisto della gloria, dunque, più che alla vita dell'eroe appare qui strettamente connesso alla sua morte. Quasi a voler chiudere un ciclo e operando una sorta di ritorno alle origini, il poeta statunitense Walt **Whitman** in *Foglie d'erba* (1885), sulle orme dei massimi poeti della latinità, non esita ad affermare con orgogliosa sicurezza di avere innalzato il proprio canto fino ad altezze mai raggiunte da altri.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Daniele* (sec. II a.C.); *Ezechiele* (av. sec. VI a.C.); *Re* (sec. VII a.C.); *Ritmo cassinese* (sec. XII).

Alfieri, V., *Saul* (1782); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Vita nuova* (ca. 1294); Deržavin, G.R., *Poesie* (1791-1807); Foscolo, U., *Aiace* (1811); Foscolo, U., *I sepolcri* (1807); Francesco d'Assisi, *Cantico di Frate Sole* (1224); Goethe, J. W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden der jungen Werthers*, 1771); Goethe, J. W., *Urfaust* (1772); Keats, J., *Due sonetti sulla gloria* (*Two Sonnets on Fame*, 1818-19); Leopardi, G., *Il Parini ovvero della gloria* (1824); Lucano, M.A., *Farsaglia* (*Pharsalia*, sec. I d.C.); Machiavelli, N., *Il Principe* (1513); Manzoni, A., *Il cinque maggio* (1821); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1595 postumo); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 13 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Tristezza* (*Tristia*, 9-12 d.C.); Pascal, B., *Pensieri* (*Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets*, 1670); Petrarca, F., *Rime* (1335-74); Petrarca, F., *Secretum* (*De secreto conflictu curarum mearum*, ca. 1358); Petrarca, F., *Trionfo del Tempo* (*Triumphus Temporis*) in *I Trionfi* (1356-74); Plauto, *Il soldato spaccone* (*Miles gloriosus*, secc. III-II a.C.); Seneca, L.A., *Lettere a Lucilio* (*Epistulae morales ad Lucilium*, 62-65); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599); Shakespeare, W., *Troilo e Cressida* (*Troilus and Cressida*, 1609); Sienkiewicz, H., *Col ferro e col fuoco* (1884); Simonide, *Per i morti alle Termopili* (secc. VI-V a.C.); Tasso, T., *Il Re Torrismondo* (1574-86); Thackeray, W.M., *La fiera della vanità* (*Vanity fair. A Novel Without a Hero*, 1848); Tirteo, *Canti di guerra* (sec. VII a.C.); Tolstoj, L.N., *Guerra e pace* (1867-69); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolica o Eclogae*, 42-39 a.C.); Whitman, W., *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*, 1885).

■ **ALTRE OPERE:** Opere anonime: *Augusto di Prima Porta*, scultura (12-8 a.C.); *Gruppo dei tetrarchi*, scultura (303 d.C.).

Beethoven, L. van, *Gloria in excelsis Deo*, dalla *Missa solemnis*, musica (1822); Bowie, D.-Lennon, J.-Alomar, C., *Fame*, musica

(1975); Carracci, A., *Cristo in Gloria e Santi*, pittura (XVII sec.); Correggio, *Madonna col Bambino, due Angeli e Cherubini*, pittura (1512); Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* (ca. 1303); Ford, J., *Alba di gloria*, cinema (1939); Howard, W.K., *Potenza e gloria*, cinema (1933); Kubrick, S., *Orizzonti di gloria*, cinema (1957); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-32); Machiavelli, N., *Arte della guerra* (1519-20); Paolo, *Lettere* (fine sec. I o inizio sec. II); Ricci, S., *Madonna in Gloria con l'arcangelo Gabriele e Santi*, pittura (1724-25); Ségur, P-Ph., *Storia di Napoleone e della Grande Armata nel 1812* (*Histoire de Napoléon et de la Grande Guerre pendant l'année 1812*, 1824); Shakespeare, W., *Coriolano* (*The Tragedy of Coriolanus*, 1623, postumo); Tiepolo, G., *Madonna con le Sante Caterina, Rosa col Bambino e Agnese*, pittura (1740); Tiziano, *Madonna in Gloria con il Bambino, i Santi Francesco e Alvise e il Donatore Luigi Gozzi*, pittura (1520); Virgilio Marone, P., *Eneide* (29-19 a.C.); Wellman, W.A., *I forzati della gloria*, cinema (*The Story of G.I. Joe*, 1945).

■ **BIBLIOGRAFIA:** *La grande storia dell'arte* [CD, 2], Einaudi, Torino 2001; Morandini, L., L. e M., *Dizionario dei film* [CD], Zanichelli, Bologna 2000; Pallucchini, A. (a c. di), *Classici dell'arte*, Milano 1968; Quintavalle, A.C. (a c. di), *Classici dell'arte*, Milano 1970; Valcanover, F. (a c. di), *Classici dell'arte*, Milano 1969.

■ **VOCI AFFINI:** Battaglia; Fortuna; Guerra/Pace; Immortalità; Impero; Memoria; Militare, soldato; Narcisismo; Patria; Poesia, poeta; Statua; Vanità; Vittoria/Sconfitta. GIANNI MAURO

Gola. 1. Dal lat. *gula*, di origine indoeuropea, si è avuto l'it. *gola*; lo sp. *gola*; il fr. *gueule*; l'ingl. *gullet*; il ted. *kehle* (da una forma antica *kela*). Derivati sono «ingollare» (fr. *engouler*) e «goloso» (sp. *goloso*; fr. *goulet*). Il termine, dapprima indicante la parte anteriore del collo, il canale attraverso il quale passa il cibo, viene poi usato in senso figurato, finendo per contrassegnare uno dei sette vizi capitali, consistente nello smodato desiderio o nell'immodesto uso degli alimenti (in senso traslato, la locuzione «far gola» o «prendere per la gola»).

2. Già nell'antichità classica, la gola rappresenta quell'elemento bestiale, da cani, che è dentro ogni uomo e lo inchioda al bisogno di mangiare. Nell'*Odissea* (VII, 216; secc. IX-VIII a.C.), **Omero** dice che niente è più cane della gola. **Platone** nel *Timeo* (73 a; 360 a.C.) descrive l'ingordigia («gastrimargia») come la cosa più aliena dalla filosofia e dalle Muse. Da questo carattere composito dell'universo della gola, scaturiscono una serie di associazioni topiche: quella fra gola e lubricità, in specie femminile, di cui parla **Senofonte** (*Memorabili*, I, 6,8; sec. IV a.C.); e quella fra vizio alimentare e pigrizia, che si trova già in **Esiodo** (secc. VIII-VII a.C.), *Opere*, 374, 704 (in ambito moderno, il motivo ritorna in *Oblòmov*, 1859, di **Gončarov**). Il tema è assunto facilmente dal genere comico: l'ingorda golosità si trova spesso associata alla figura di cuochi o pasticciieri, sempre raffigurati con enormi ventri (come nelle *Metamorfosi*, X, 14 di **Apuleio**, sec. II d.C.). Nel teatro di **Plauto**, la gola è un attributo connotativo delle figure dei parassiti e delle ruffiane: Artotrogo nel *Miles gloriosus* (205 a.C.) compie giochi di parole collegate al desiderio vorace di cibo; in *Asinaria* (atto I, sc. 3; ca. 212 a.C.), la mezzana Cleèreta paragona l'amore voluttuoso al pesce, al pane e all'uccellagione.

3. Il «vitium golae» è uno dei sette peccati capitali condannati dall'etica cristiana, come mostra **Tommaso d'Aquino** (*Summa theologiae*, II, II, 148, 5; 1265-73): esso si ha quando l'uomo, spinto dagli stimoli dell'appetito concupiscibile, eccede la giusta misura nel mangiare e nel bere. L'idea che la gola sia uno dei punti di forza della tentazione diabolica, la cultura medioevale la poteva trovare nel brano evangelico delle tre tentazioni di Cristo nel deserto (*Matteo*, 4, 1-11; *Luca*, 4, 1-13): il dia-

volo attacca Cristo con tre tentazioni, una delle quali è la gola, chiedendogli di trasformare le pietre in pani. Una figura di goloso che mostra chiaramente come questa umana debolezza sia posta sotto il segno della miseria morale e del degradamento, è Ciacco, descritto da **Dante** in *Inferno* VI, 37-93, condannato «per la dannosa colpa de la gola» a scontare un'eternità di fango e di marciume. Testimonianza ulteriore di questa celebre figura di ghiottone, stavolta secondo declinazioni e interpretazioni più aderenti ai modelli comici della letteratura antica, è nel *Decamerone*, 1349-53, di **Boccaccio** (giornata IX, novella 8). Il richiamo materico al cibo, la sua sostanziale identificazione con il tema della gola, lo troviamo in un altro passo dantesco, nel *Purgatorio*: tra i golosi vi è l'anima di papa Martino IV, sulla cui ghiottoneria si narrano molte storie, ma che, come illustra il poeta con un icastico effetto comico-realistico, ora «purga per digiuno/ l'anguille di Bolsena e la Vernaccia» (XXIV, 23-24). Il tema della gola mostra di possedere una particolare consonanza con alcune figure dell'universo medioevale: per es., il monaco assume connotazioni comiche legate all'ambiguità del peccato di gola, come nei *Racconti di Canterbury* (1380-1400) di **Chaucer**. La situazione narrativa che domina nella novella di Ser Ciolo (LI), contenuta nel *Trecentonovelle* (1400) di **Sacchetti**, è l'incrocio tra la bramosia di cibo e il superamento dei ruoli sociali: Ciolo, «assai goloso e ingordo», pur non essendo stato invitato, riesce a mangiare alla mensa di messer Bonaccorso Belincioni.

4. Il tema della gola, legato alla crapula, all'abbondanza, mostra una connessione con il mito popolare della Cuccagna, che sottintende, come mostra Camporesi nel saggio *La maschera di Bertoldo* (1976), l'emergere di una letteratura di tipo «macaronico», che ha il suo centro fantastico nelle pulsioni della gola. L'incrocio tra gola, cibo, sogno e desiderio sottintende una conflittualità economica e sociale, veicolando un motivo che non tarderà a cristallizzarsi in senso puramente culinario. L'esibizione delle delizie alimentari si trova descritta già nel *Fabliau de Coquaigne* (XIII secolo). Una variante significativa è quella del Paese di Bengodi, nel *Decamerone* di **Boccaccio** (VIII, 3), dove si trova la descrizione golosissima del vulcano di pasta e formaggio. La casa di marzapane nella favola di *Hansel e Gretel* (in *Fiabe*, 1812-22) dei **Grimm** si connette con questo motivo di un lontano paradiso gastronomico. A livello iconografico, si deve almeno ricordare il celebre quadro *Il paese di cuccagna* (1567) di Peter **Bruegel**, conservato alla Alte Pinakothek di Monaco.

5. Le implicazioni comiche che il tema della gola ha nel mondo antico sopravvivono in un certo filone di tradizione epico-romanzesca. Una vera e propria celebrazione della golosità è nel poema *Il Morgante* (1478-83) di **Pulci**. La gola come organo recettore assume connotazioni epiche: questa è formata da settantadue fondamentali «punti» e Margutte, esperto conoscitore dei segreti della cucina mostra a Morgante «come tener si debba unta la gola» (XVIII, 23-127). Questa comica e gastrimargica dissertazione si chiude con la citazione di un famoso passaggio dantesco («ne la chiesa/ coi santi, e in taverna coi ghiottoni»: *Inferno*, XXII, 14-15): «co' santi in chiesa e co' ghiotti in taverna» (XVIII, 144). Tutta l'ampia costellazione di motivi connessi alla gola confluisce nel *Gargantua e Pantagruel* (1532-64) di **Rabelais**. Pantagruel è spesso ritratto nel gesto dell'ingollare; e molti altri personaggi sono marcatamente segnati da una golosa bramosia: come Panigone, il cui nome è uno dei termini francesi per indicare la Cuccagna, maestro di arti culina-

rie (IV, 10); ovvero Messer Gaster, maestro delle arti del mangiare, e golosissimo di trippa, che egli ricava dagli animali più diversi della terra (IV, 57-58). Bachelard, ne *La psicanalisi del fuoco* (1967), chiamerà questa tipologia di comportamento legato alla golosità e all'eccesso alimentare, che ha il suo punto cardine nella visione del mondo come organismo, «complesso di Pantagruel»; e lo stesso aggettivo «pantagruelico» ha assunto in questo senso caratteri paradigmatici. La forza espressiva e la inesaurita disponibilità comica della figura del goloso, connessa al grottesco e al mondo carnevalesco della parodia, la si ritrova in personaggi come Sir John Falstaff, vecchio e panciuto briccone, che compare in due opere di **Shakespeare**: *Enrico IV* (1597-98) e *Le allegre comari di Windsor*. Immagine del gagliardo epulone, Falstaff incarna il vizio della ghiottoneria come irresponsabilità e egoismo. Il *Falstaff* (1893) di **Boito**, musicato da **Verdi**, rientra nell'archetipo dell'eroe comico ipercaratterizzato come un «ghiottone che scialacqua» (III, 1) e ben rappresentato nel gesto comico di sbottonarsi il panciotto. Ne *Il piacere riconciliato alla virtù* (1618) di Ben **Jonson**, il personaggio di Comus è grossolano ed ha i tratti del Sileno. Ricalcato sulla figura pantagrueliana di Messer Gaster, Comus è il dio della gola («gullet»), personaggio voluminoso, grassissimo e non più giovane, che crea continui giochi di parole. Di diretta ascendenza, è la «masque» di **Milton** intitolata *Comus* (1630), in cui il mitologico dio della gola è la più emblematica antitesi della virtù.

6. In ambito narrativo, di matrice fiabesca è il racconto *Schiaccianoci e il re dei Topi* (1816) di **Hoffmann**, che mette in scena il mondo delle coloratissime golosità infantili dei dolcetti. La piccola Maria Stahlbaum viene condotta da Schiaccianoci nel Prato Candido, una sorta di zuccherosissima Arcadia, che rielabora le «golose» ambientazioni di Cuccagna. Mangione e fannullone è Joe, un ragazzo grasso e goloso, preposto alla cura delle vivande nella scena del pranzo in carrozza de *Il circolo Pickwick* (1836-37) di **Dickens**: se non mangia è sempre addormentato, e ingolla di nascosto le portate del banchetto (cap. IV). **De Roberto**, ne *I Vicerè* (1894) descrive la figura del monaco Don Blasco, fratello del duca d'Oragua, personaggio ingordo e dissoluto, che è contrassegnato da una spasmodica tendenza alla crapula, che ha il suo corrispettivo allegorico in una violenta avidità morale. Nel romanzo *La cognizione del dolore* (1938-41) di **Gadda** il tema della gola si trova associato ad una dimensione perturbante, di carattere sinistro: Don Gonzalo è infatti irrimediabilmente affetto da una cupidigia di cibo che ha tutti i caratteri di una patologia ossessiva. Il testo gaddiano esplicita quei segnali di vizio e degradazione che ci avvertono che si tratta di una patologia, di una esecrabile e malsana qualità: «quel vizio della gola, che è così turpe in un uomo, e quel barbaro costume, poi, dopo aver mangiato, di berci anche sopra» (parte prima, I). Nell'ambito di un atteggiamento patologico, la gola come strumento di degradazione fisica e morale si trova nel film *La grande abbuffata* (1975) di **Ferreri**. Fortemente provocatorio e scandaloso, il film narra la storia di quattro amici che in un'orgia voluttuaria di cibo e di sesso consumano le proprie esistenze, fino alla morte.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Fabliaux* (secc. XII-XIV); *Fabliaux de Coquaigne* (sec. XIII); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Apuleio, *L'asino d'oro* o *Metamorfosi* (*Metamorphoses*, sec. II); Boccaccio, G., *Decameron* (1492); Bruegel, P., *Il paese della cuccagna*, pittura (1567); Camporesi, P., *La maschera di Bertoldo* (1976); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1380-1400); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); De

Roberto, F., *I Viceré* (1894); Dickens, C., *Il circolo Pickwick* (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, 1836-37); Esiodo, *Opere e Giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Ferreri, M., *La grande abbuffata*, cinema (*La Grande Bouffé*, 1975); Gadda, C.E., *La cognizione del dolore* (1938-41); Gončarov, I.A., *Oblomov* (1859); Grimm, J. e W., *Hansel e Gretel* (*Hansel und Gretel*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Hoffmann, E.T.A., *Schiaccianoci e il re dei topi* (*Nußknacker und Mausekönig*, 1816); Jonson, B., *Il piacere riconciliato alla virtù* (*Pleasure Reconcil'd to Virtue*, 1618); Milton, J., *Comus* (1630); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Platone, *Timeo* (360 a.C.); Plauto, T.M., *Asinaria* (ca. 212 a.C.); Plauto, T.M., *Il soldato spaccone* (*Miles Gloriosus*, 205 a.C.); Pulci, L., *Morgante* (1483); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Sacchetti, F., *Il Trecentonovelle* (ca. 1400); Senofonte, *Memorabili* (sec. IV a.C.); Shakespeare, W., *Enrico IV* (*King Henry IV*, 1596-1597); Shakespeare, W., *Le allegri comari di Windsor* (*The Merry Wives of Windsor*, 1623); Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae* (1265-1273); Verdi, G., *Falstaff*, musica (1893, libretto di A. Boito).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Bachelard, G., *La psicanalisi del fuoco* (1938), Bari 1987; Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Torino 1979; Camporesi, P., *La maschera di Bertoldo*, Torino 1976; Camporesi, P., *Il paese della fame*, Bologna 1978; Casagrande, C. - Vecchio, S., *I sette vizi capitali: storia dei peccati nel medioevo*, Torino 2000; Casagrande, G. (a c. di), *Gola e preghiera nella clausura dell'ultimo '500*, Foligno 1989; Cocchiara, G., *Il paese di cuccagna e altri studi di folklore*, Torino 1954; Graf, A., *Miti, superstizioni e leggende del Medio Evo*, Torino 1892; Piromalli, A., *Il peccato di gola e l'episodio di Ciaccio*, in «Ausonia», XX, 1965, pp. 50-57; Richter, D., *Il Paese di Cuccagna* (1984), Firenze 1998; Russo, V., *Gola*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma 1971, vol. III, pp. 247-249; Sermini, G., *Ser Meuccio ghiottone* (novella XXIX), in *Le Novelle a c. di G. Vettori*, Roma 1968.

■ **VOCI AFFINI:** Banchetto; Bocca; Cibo, cucina; Divoramento; Fame; Mancanza, peccato, errore, colpa; Pasti; Punizione, pena, castigo; Ventre.

CRISTIANO SPILA

Grano. 1. La coltivazione del grano, nelle varietà «tenero» (*Triticum aestivum*) e «duro» (*Triticum durum*), ha il fine primario di sfruttarne il frutto, una cariosside, per l'alimentazione umana, previa molitura e riduzione a farina; ma sono utilizzate anche le parti restanti della pianta per alimentazione animale e altri scopi (produzione di paglia e di pula). Il ciclo di produzione del grano, dalla semina (in genere autunnale) alla raccolta e alla trebbiatura nei primi mesi estivi, è, assieme a quello di altri cereali (granturco innanzi tutto) fondamentale nell'economia agricola mondiale, poiché il PANE (v.) che se ne ricava soddisfa il bisogno elementare e primario di cibo. Di qui l'attenzione degli economisti: David **Ricardo** imposta la teoria della rendita fondiaria sulla produttività relativa dei terreni coltivati a grano (*Saggio sull'influenza del basso prezzo del grano sui profitti del capitale*, 1815). Il termine *grano* (ingl. *wheat*, fr. *blé*, sp. *trigo*, ted. *Korn*), dal lat. *grānu(m)*, voce agraria comune a italo-celtico, baltico e slavo (ma ignota a greco, armeno e indo-iranico), con diffusione panromanza, termine unico fino al Mille in tutta la penisola italiana, sarà poi accompagnato e spesso sostituito da *biada* e *frumento*; diffuso, nei primi secoli, il plurale *grānora*. Nella poesia classica latina il sostantivo è spesso utilizzato in alternanza a *Cerere(m)* (nome della divinità cerealicola, come appare dalla radice *ker-/crescita: alla dea sono, infatti, attribuiti poteri sulla crescita dei cereali, secondo la categoria primitiva delle «astrazioni divinizzate»), identificata con la greca Demetra, da cui deriva come principali attributi la ghirlanda o il mazzo di spighe di grano.

2. La tradizione del ratto di Proserpina/Core, come pure l'istituzione del nesso tra grano e nascita della civiltà occidentale (che avrà ruolo fondante nella poesia bucolica),

risalgono all'*Inno omerico a Demetra* (VII-VI secolo a.C.). L'inno si riferisce a una tradizione mitologica secondo la quale Demetra avrebbe donato a Trittolemo di Eleusi (che le aveva rivelato il nome del rapitore di Proserpina) un carro guidato da dragoni alati e una scorta di sementi, con il compito di andare per il mondo ad insegnare l'arte di coltivare il grano; a Trittolemo si attribuisce l'invenzione dell'aratro, derivandone la fondamentale connessione tra nascita dell'agricoltura e nascita della civiltà, e dunque delle leggi. Va ricordato che Eleusi rappresenta una delle sedi privilegiate del culto di Demetra, e che il culmine della celebrazione dei Misteri Eleusini consiste nell'offrire alla dea una *Praemetium*, la prima spiga di grano tagliata durante la mietitura.

Il tema sarà sviluppato da **Esiodo**, *Le opere e i giorni* (VII secolo a.C.), da **Catone** nel suo trattato *Sull'agricoltura* (II secolo a.C.), e ancora da **Varrone** e **Cicerone**, per poi diventare vero *topos* di età augustea: il concetto di *Ceres legifera* (portatrice di leggi) è cantato da **Virgilio** nelle *Georgiche* (I, 125; I secolo a.C.) e nell'*Eneide* (in particolare modo in *Eneide* IV, 58), da **Lucrezio** nel quinto libro del *De rerum natura*, ed è ripreso dall'esegesi tardoantica all'*Eneide*, soprattutto nel commento di **Valerio Probo** (*Ad Vergilium* I 7, I secolo d.C.) e in quello di **Servio** (*Commento ai libri dell'Eneide*, IV, 58; IV-V secolo d.C.), che esplicita il nesso grano/civiltà specificando che solo col sistema della divisione dei campi l'umanità è passata da uno stato di ferinità ad uno stato di legalità e civiltà.

3. Nella cultura classica d'Occidente la presenza o assenza del grano è elemento fondamentale per l'economia dei popoli, e il cereale assume le caratteristiche di una vera e propria unità monetaria: così, nel racconto della ritirata sul Mar Nero in seguito alla sfortunata spedizione di Ciro il Giovane contro Artaserse II, **Senofonte** si sofferma a descrivere l'uso degli abitanti della riva destra dell'Eufrate, che estraggono le rocce del fiume per farne macine da vendere a Babilonia in cambio di grano (*Anabasi* II, 5; V-IV secolo a.C.). Lo stesso accade nel resoconto dell'esplorazione di Giulio Cesare in Britannia, nelle spedizioni in Gallia come pure nella narrazione della guerra civile romana: il grano è indice di ricchezza, la sua mancanza equivale a carestia (Giulio **Cesare**, *La guerra civile*, *La guerra gallica*, I secolo a.C.); l'elemento cerealicolo costituisce, inoltre, un interessante discrimine di natura etnologica: l'autore sottolinea come i britanni dell'interno non coltivino grano, a differenza di quanto accade nel racconto di Tacito sui germani, che conoscono i segreti della coltivazione di questo cereale (**Tacito**, *La Germania*, I secolo d.C.).

4. La spiga del grano è simbolo di abbondanza e fecondità sin dalla *Bibbia*: così, ad esempio, nel quinto canto nuziale del *Cantico dei Cantici* il ventre della donna è paragonato ad un mucchio di grano adorno di gigli, e simili metafore ricorrono in *Genesi* e *Salmi*. Tale simbologia si tramanda ininterrotta alla cultura occidentale: nell'*Iconologia* di Cesare **Ripa** (1667) l'abbondanza è ritratta nelle vesti di una donna prospera che ha nella sinistra un mazzo di spighe di grano. Il grano come simbolo di opulenza è fatto oggetto di numerose descrizioni ancora nella poesia barocca, ad esempio ne *La cicala* di Giuseppe **Salomoni** (metà XVII secolo), che coniuga la tradizione bucolico-didascalica all'istanza propriamente arcadica della campagna come lieto rifugio. Uno degli intermezzi ballabili della *Tancia* di Michelangelo **Buonarroti** il *Giovane* (1611) è dedicato ai «segatori di grano» che inneggiano gioiosamente al futuro pane. La lirica settecentesca utilizza il tema della coltivazione del grano nel quadro idillico di pacifiche e gioiose descri-

zioni naturali: si veda ad esempio la scena della mietitura nelle *Stagioni* di Jean-François de **Saint-Lambert** (1769). Ma a partire dal XIX secolo, anche in seguito alla diffusione di fermenti socialisti e rivoluzionari, si sviluppa nella letteratura europea un largo filone descrittivo dei lavori campestri legati al ciclo del grano, che muove da un'istanza realistica ed antiarcadica (del resto già presente in certa letteratura del secondo Cinquecento italiano, ad esempio in Ruzante, Folengo, Alemanni, e con interessante corrispettivo figurativo nelle rappresentazioni di Pieter **Bruegel** il Vecchio, si veda *La mietitura del grano*, 1565 ca.), che ha l'effetto di allontanare il tema del grano dalla generica simbologia di ricchezza e opulenza, e spostarlo al contrario verso l'enfasi sulle condizioni di estrema povertà delle masse contadine affamate, se mai messe a contrasto con la consumazione dei ricchi: con la pubblicazione dei *Romanzi campestri* di George **Sand** (1846-53) in Francia e con i *Racconti semplici* di Giulio **Carcano** (1843) in Italia, si sviluppa il gusto per la rappresentazione realistica e di denuncia delle condizioni della vita dei campi, e il grano inizia ad essere indicato come fonte ora di vita ora di miseria (si veda, ad esempio, il *Novelliere campagnuolo* di Ippolito **Nievo**, 1850). Se di questo troviamo rapidi cenni nell'opera di Honoré de **Balzac** (ad esempio ne *Il medico di campagna*, 1833), dove l'evoluzione dei ceti campagnoli è descritta attraverso il tipo di cereali utilizzati e di pane prodotto (segale, farro, frumento), il motivo che lega grano, miseria e denuncia sociale emerge con forza nell'opera di Lev **Tolstoj**, sia ne *I diari*, sia in *Guerra e pace* (1869), nel lungo episodio in cui si discute delle «preoccupazioni» della principessa Mar'ja al momento della scoperta della differenza tra grano dei padroni e grano dei contadini, conclusasi col suo tentativo di offrire il grano dei padroni alla folla dei contadini in rivolta. Così pure nella letteratura del verismo italiano il grano è simbolo di ricchezza o di estrema povertà, ad esempio in Giovanni **Verga**, rispettivamente in alcune descrizioni del *Mastro Don Gesualdo* (1889) e nelle novelle di *Vita dei campi* (1881), e ancora nella poesia di certo decadentismo, come nel **Pascoli** dei *Primi poemetti* (1897), dove il ricavato dalla vendita del grano appena basta per le scarpe che i figli del contadino consumano. Tuttavia le descrizioni pascoliane del lavoro dei campi, e in particolar modo del grano, non sono aliene da un certo bozzettismo figurativo, di tradizione georgica e virgiliana, come accade nelle *Myricae* (1903). Va ricordato che generalmente in Pascoli la spiga non sta a indicare il frutto della graminacea ma solo il grappolo della *Digitalis purpurea*. E del tutto aliena da ogni riflessione d'ordine sociale e dalla realtà del mondo campestre risulta la poesia delle *Laudi* di Gabriele **D'Annunzio** (1899-1912), che esaltano il lavoro dei campi, il ciclo del grano, in termini irreali e antistorici, e mescolano e accomunano la spiga del grano che dà il pane alle erbe che con la spiga cadranno sotto la falce, impostando una topologia retorica che sarà largamente sfruttata in epoca fascista.

Nel Novecento i toni descrittivi e la denuncia sociale si colorano a volte di un impegno metaforico e stilistico più sofisticato: la novella *Il raccolto* del belga Stijn **Streuvels** (1900) colora la vicenda drammatica di un giovane bracciante che muore sotto la canicola della mietitura con un linguaggio espressionistico che fa pensare a certi dipinti di **Van Gogh** (*Campo di grano con corvi*, 1890). Di impianto naturalista invece l'impegnato ciclo del nordamericano Frank **Norris** *L'epopea del grano*, teso alla denuncia della speculazione sulla coltivazione e il commercio del frumento: uscirono *La piovra* (1901), in cui il bieco capitalista che ha portato alla rovina i piccoli coltivatori è

punito con una morte orribile, soffocato dal grano versatogli addosso dal moderno elevatore da lui acquistato; e *La borsa dei cereali* (1903), storia di un affarista fallito per la caduta rovinosa del prezzo del grano che cercherà una nuova vita in terre lontane; il terzo volume della trilogia, *Il lupo*, mai uscito, era destinato a illustrare le potenzialità di alta missione sociale del grano se riscattato dalla speculazione capitalistica. Il romanzo *Taschent, città granaio* del russo Aleksandr S. **Nevérov** (1923) è una commovente descrizione delle sofferenze di due giovanissimi raccoglitori di grano travolti dalla terribile carestia del 1920-21. La letteratura americana degli anni Venti prosegue nella linea di denuncia dello sfruttamento industriale della coltivazione del grano, accompagnandola però da una nostalgia per una società «naturale» tradita dagli stessi avanzamenti tecnologici (*Povero bianco*, di Sherwood **Anderson**, 1920), che dà luogo più tardi a una sorta di epica del Middle-West e dei suoi paesaggi assolati, forieri di violenza (si pensi a *Uomini e topi* di John **Steinbeck**, 1937), tradotta da Cesare **Pavese** nella ricerca della profonda provincia italiana, esperienza mitica dell'irrazionale e del selvaggio, quale si presenta nel suo primo romanzo, *Paesi tuoi* (1941).

5. Come è stato mostrato da Vladimir **Propp** nel suo lavoro su *Le feste agrarie russe* (1963), sono ricorrenti nella cultura popolare i legami tra ciclo cerealicolo e ciclo vitale dell'uomo. La tradizione che lega «seme e messe» a «giorno e notte» dell'uomo ha un fondamento biblico (*Genesi* 8, 22), ma si ritrova nel culto romano della stessa dea Cerere; del resto, l'immagine che lega il grano al ciclo della vita è affine a quella del grano simbolo di abbondanza, già in precedenza esaminata. E la metafora passa nella letteratura colta: nel suo *Cimitero castigliano* Miguel de **Unamuno** sottolinea il divario tra la vita e la morte nell'immagine del cimitero, campo di morte dove non cresce grano, e ancora nel *Congedo* di Federico **García Lorca** (1921), il poeta include, evocando le immagini di vita da portare con sé al momento della sua morte, la figura del mietitore che lavora il grano.

Nella tradizione popolare e nella fiaba, inoltre, è caratteristico l'impiego del grano per esecuzioni e prove che, assolutamente impraticabili in un sistema di natura, richiedono l'intervento del soprannaturale: ad esempio, il personaggio della fiaba dovrà separare o mangiare in brevissimo tempo i vari tipi di granaglie contenuti in un enorme mucchio, oppure dovrà seminare un intero campo in una sola notte, tutti motivi che ricorrono nelle *Fiabe* dei fratelli **Grimm** (XIX secolo) e che pure trovano un antecedente classico ad esempio nel quarto libro delle *Metamorfosi* di **Apuleio** (II secolo d.C.); in altre fiabe popolari il grano compare come motivo secondario e marginale, associato o no ad altri cereali, e sempre indicato a simboleggiare la ricchezza del contadino: nei repertori di Aarne e Thompson il tipico motivo di esordio della fiaba-tipo «che cosa dovrei dire?» è individuato nel «Contadino che va al mercato o dal re o al mulino con carico di granaglie da vendere e/o macinare».

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*; *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.); *Genesi* (sec. IV a.C.); *Inno omerico a Demetra* (sec. VII-VI a.C.); *Salmi* (ca. secc. X-II a.C.).

Anderson, S., *Povero bianco* (*Poor White*, 1920); Apuleio, *Le Metamorfosi* o *L'asino d'oro* (sec. II d.C.); Balzac, H. de, *Il medico di campagna* (*Le médecin de campagne*, 1833); Bruegel, P. il Vecchio, *La mietitura del grano*, pittura (1565 ca.); Buonarroti M. il Giovane, *La Tancia* (1611); Carcano G., *Novelle campagnole* (1843); Catone, M.P., *Sull'agricoltura* (*De agri cultura*, sec. II a.C.); Cesare, G.G., *La guerra gallica* (*De bello gallico*, sec. I a.C.); Cesare, G.G., *La guerra civile* (*De bello civili*, sec. I a.C.); D'Annunzio, G., *Laudi* (1899-1912); Esiodo, *Le opere e i*

giorni (sec. VII a.C.); García Lorca, F., *Congedo* (1921); Grimm, J. e W., *Fiabe* (sec. XIX); Lucrezio Caro, T., *La natura delle cose* (*De rerum natura*, sec. I a.C.); Nevèrov, A.S., *Taşkent, città granata* (1923); Nieveo, I., *Novelliere campagnuolo* (1850); Norris, F., *La piovra* (*The Octopus*, 1901); Norris, F., *La borsa dei cereali* (*The Pit*, 1903); Pascoli, G., *Primi poemetti* (1897); Pavese, C., *Paesi tuoi* (1941); Probo, V., *Commento all'Eneide* (*Ad Vergilium*, sec. I d.C.); Ricardo, D., *Saggio sull'influenza del basso prezzo del grano sui profitti del capitale* (*Essay on the Influence of a Low Price of Corn on the Profits of the Stock*, 1815); Ripa, C., *Iconologia* (1667); Saint-Lambert, J.-F. de, *Le stagioni* (*Les saisons*, 1769); Salomoni, G., *La cicala* (metà sec. XVII); Sand, G., *Romanzi campestri* (1846-53); Servio, *Commento ai libri dell'Eneide* (*Commentarii in Vergilii Aeneidos libros*, IV-V secolo d.C.); Senofonte, *Anabasi* (sec. V-IV a.C.); Steinbeck, J., *Uomini e topi* (*Of Mice and Men*, 1937); Streuvels, S., *Il raccolto in Tempo di sole* (*De oogst, in Zonnetij*, 1900); Tacito, P.C., *La Germania* (*De origine et situ Germanorum*, sec. I d.C.); Tolstoj, L., *I diari* (av. 1910); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1869); Unamuno, M. de, *Cimitero castigliano* (av. 1936); Van Gogh, V., *Campo di grano con corvi*, pittura (1890); Verga, G., *Mastro Don Gesualdo* (1889); Verga, G., *Vita dei campi* (1881); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, sec. I a.C.); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (*Georgica*, sec. I a.C.).

■ ALTRE OPERE: Fott, P., *Inno al grano in Ballate francesi* (*Balades françaises*, 1897 e sgg.); Gullvaag, O., *Cominciò una notte d'estate* (1937); Gutiérrez Gonzáles, G., *La coltivazione del granturco in Antioquia* (*Memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquia*, 1867); Jovine, F., *Signora Ava* (1942); Murn, J., *Canzone della spiga e Canzone del grande saraceno*, in *Canzoni e romanze* (*Pesmi in romance*, 1903).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Dizionario della civiltà classica*, Milano, 1993; Bonnefoy, Y., *Dizionario delle mitologie e delle religioni*, Milano, 1989; Caprettini, G.P. - Carlevaris, C. - Perissinotto, A. - Osso, P. (a c. di), *Dizionario della fiaba. Simboli, personaggi, storia delle fiabe regionali italiane*, Roma, 1998; Chirassi, I., *Elementi di culture precereali nei miti e nei riti greci*, Roma, 1968; Propp, V., *Le feste agrarie russe*, Roma, 1970; Thompson, S., *Motif-index of folk-literature*, Copenhagen, 1955.

■ VOCI AFFINI: Alberi; Carestia; Cibo, cucina; Contadini; Fame; Mulino; Pane; Pasti.

OMERITA RANALLI

Grecia. 1. Nome dato alla parte più peninsulare della penisola balcanica; oggi, comprensivo di tutto lo Stato greco. It. *Grecia*, fr. *Grèce*; spagn. *Grecia*; ingl. *Greece*; ted. *Griechenland* (propr. «terra dei Greci»); da cui gli etnici it. *greco*; fr. *grec*; spagn. *griego*; ingl. *greek*; ted. *der Grieche*. I Greci antichi usavano il toponimo *Hellás* («Ellade»); da cui *Elleni* (*Héllēnes*), nome nazionale dei Greci dell'età classica. Il nome, in origine, era limitato a piccole tribù della Tessaglia meridionale (**Omero**, *Iliade*, II, 683 ss.), che facevano risalire i loro antenati al re El-leno, discendente di Deucalione, e ai suoi figli, Doro, Xuto ed Eolo. La tribù degli Elleni era affine agli *Helloi* di Dodona, i cui dintorni erano chiamati *Hellopia* (**Aristotele**, *Meteorologica*, I, 352a, 31 ss.). Il nome di *Elleni* poi fu portato a sud, nel quadro delle migrazioni dei Dori (dal nome di Doro) provenienti dall'Epiro e parlanti il dialetto dorico. Lo dimostra il termine *panelleni* (**Omero**, *Iliade*, II, 530; **Esiodo**, *Opere e giorni*, 528), che è estensione del nome tribale. I poemi omerici parlano dei Greci come di *Achei* (*Akhaioi*), *Argivi* o *Danai* (*Danaoi*, da Danao). Il nome lat. *Græcum* è invece un prestito dal gr. *Graikos* forma pop. assunta forse dall'Illiria. In confronto con *Elleni* (non anteriore al VII secolo a.C.), il nome *Greci* è tardo e raro nella letteratura antica. A partire dall'VIII secolo i Greci fondarono delle colonie nelle regioni dell'Italia Meridionale, chiamate con il nome di Magna Grecia (*Megale Hellás*). «Figli degli Elleni» (*paidessin Ellanon*) erano per **Pindaro** le generazioni grecizzate della Sicilia (*Nemea* VI); mentre negli *Atti degli apo-*

stoli (6, 1) si parla di *Hellenistai* per indicare gli ebrei grecizzati. Il termine *hellenismòs* era usato per indicare la parlata corrente di tutti coloro che, a prescindere dalla loro appartenenza etnica, si esprimevano in greco. Con significato periodizzante fu usato per la prima volta dallo studioso **Droysen**, in *Geschichte des Hellenismus* (1836).

2. La mitologia ha una importanza collettiva per i Greci in quanto li definisce come entità geografica e dà loro un'identità storico-politica. L'insediamento dei Feaci nella loro terra costituisce la struttura culturale di ogni comunità greca (**Omero**, *Odissea*, VI, 7-10). Per questo, il mito rappresenta l'eredità più idonea a convalidare le usanze e l'identità dell'aristocrazia greca: esso veniva ascoltato e raccontato durante i banchetti (*Odissea*, VIII, 98-99), ma anche durante le cerimonie pubbliche o nelle grandiose festività ai santuari panellenici. Negli *Inni omerici*, l'Inno ad Apollo Delio parla delle fanciulle di Delo che lodano Apollo, sua madre Latona e sua sorella Artemide e poi passano a ricordare «gli eroi e le donne dei tempi antichi». Una delle principali funzioni della narrazione mitologica era quella di preservare per i posteri le grandi gesta degli eroi greci. Nell'*Iliade* di **Omero**, la delegazione che fa visita ad Achille trova l'eroe con la cetra che canta le «glorie d'eroi» (IX, 189). L'aedo nella *Teogonia* di **Esiodo** ricorda i sacri dèi dell'Olimpo (vv. 99-101). Gli dèi e gli eroi vengono celebrati nei loro luoghi geografici di appartenenza (di qui, il valore emblematico dei santuari). Anche la tragedia ateniese è un genere che veicola in maniera decisiva il mito greco e l'immagine della Grecia antica, così come il tema della *polis* democratica. In *Edipo a Colono* di **Sofocle**, Atene compare come la città democratica di Teseo opposta alla Tebe autocratica di Creonte. Atene è un rifugio per gli oppressi e i senza patria (*Medea* di **Euripide**) come in precedenza era stata un baluardo di difesa della libertà greca (*Persiani* di **Eschilo**). La città di Atene finisce per identificarsi con la stessa Grecia quando viene rappresentata come il luogo che ha visto nascere i dibattiti sull'origine e la legittimità della legge (*Antigone* di **Sofocle**) e sul migliore ordinamento politico (*Supplici* di **Euripide**). Anche le manifestazioni artistiche, come la scultura e l'architettura, hanno una posizione ideologica centrale che le rende adatte a esprimere i valori della grecità. Gli ambienti architettonici si prestano a questo scopo e vengono spesso occupati dal motivo del conflitto tra due gruppi opposti: le lotte tra Greci e Troiani (fregio sul tesoro dei Sifni a Delfi), il combattimento tra Greci e Amazzoni (metope del Partenone), il conflitto tra i giovani Lapiti e i Centauri (sul fregio del santuario di Apollo a Bassae). Le raffigurazioni dei conflitti sono espressioni della contrapposizione ideologica tra l'ordine, simboleggiato dai Greci, e il caos, connesso ai barbari «non greci». Queste lotte hanno lo scopo di definire la propria identità in rapporto a qualcos'altro: umano contro bestiale, greco contro non greco, civilizzato contro selvaggio. **Pindaro** nella *Pitica I* sviluppa una serie di opposizioni nette tra ciò che è ordinato e armonioso (Zeus, Apollo e i Greci) e ciò che è caotico e violento, connesso a Tifone e ai barbari «non greci». La percezione della grecità viene rielaborata in un'analisi oppositiva dei termini di riferimento: ciò che è greco viene visto anche alla luce di ciò che non è greco. Una particolare visione della Grecia e dell'identità greca ci restituisce **Pausania** in *Guida alla Grecia* (II secolo d.C.). L'esperienza della Grecia che viene offerta implica la negazione della conquista romana: l'autore, infatti, considera i più importanti luoghi della Grecia, lungo un itinerario che parte da Atene (libro I) fino a Delfi (libro X). Il suo viaggio è un

itinerario storico attraverso le antiche città, i monumenti e i santuari che appartengono al passato greco, anteriore all'avvento dei Romani. Le vicende che narra a proposito dei monumenti visitati risalgono al primo periodo della storia greca, con le sue tradizioni, i suoi miti, le sue celebrazioni, i suoi rituali.

3. Nel periodo ellenistico, le festività e le recitazioni pubbliche mantengono vivo il desiderio di conoscere le storie tradizionali che rispondono all'interesse per il proprio passato mitico. I poeti alessandrini incorporano nelle loro opere letterarie elementi che rievocano il passato greco: **Callimaco**, negli *Inni*, in particolare nell'Inno ad Atena (*Ai lavacri di Pallade*), include numerosi dettagli descrittivi sui rituali argivi che i poemi intendono ricordare; **Teocrito**, negli *Idilli*, fa riferimento a canti tradizionali greci e a leggende greche del passato. Il desiderio di preservare i capolavori della grecità trova un esempio significativo nel fenomeno del collezionismo alessandrino di oggetti d'arte. **Plutarco** (I secolo d.C.) racconta la storia di Arato, signore di Sicione che raccoglieva opere d'arte di epoche precedenti, e quando non era possibile acquistare gli originali, faceva eseguire delle copie (*Arato*). La *copia* rappresenta un'affermazione tangibile di continuità culturale con il grandioso passato greco e viene usata dalle nuove dinastie per rivendicare con forza la propria legittimità politica. Secondo **Eronda** (III secolo d.C.), il tempio di Asclepio a Cos conteneva una pregiata collezione di riproduzioni di sculture greche, che pur lontane dal contesto originale, possedevano una fortissima autorità culturale (*Mimiambi*, IV). La letteratura tenta di preservare il passato greco ormai definito classico con la raccolta di materiali eruditi per facilitare la comprensione dei grandi autori greci, come la *Biblioteca* di **Apollodoro** o i *Miti greci* di **Igino** o i racconti sulle metamorfosi (**Nicandro**).

4. La storia romana si confronta di continuo con la tradizione greca, e ne nasce la convinzione della «rustica» inferiorità culturale di Roma nei confronti della civilizzata e raffinata Grecia. Nel III a.C. secolo comincia a Roma la ricezione delle forme letterarie greche, che culminano con la nascita della storiografia romana in lingua greca. In questo contesto, si sviluppano le immaginazioni sulla Roma delle origini come *polis hellenis*. L'autonomia e l'originalità della cultura letteraria e artistica latina rispetto a quella greca diviene oggetto nel II secolo a.C. di una battaglia ideologica e politica tra il circolo filo-ellenico degli Scipioni contro Marco Porcio **Catone**. Nelle *Origines*, Catone propone ai suoi contemporanei il modello di vita degli antichi padri e progenitori: egli mette in evidenza che la grandezza di Roma è dovuta allo sforzo di tutto un popolo che si identifica con lo Stato e rifiuta il culto delle grandi personalità legato al modello ellenistico, propugnato dagli Scipioni. In questo senso, i Greci venivano accomunati ai popoli provenienti dall'Oriente, giudicati come infidi e dai costumi troppo raffinati. Il circolo degli Scipioni, invece, convoglia l'adesione e l'interesse dei sostenitori e simpatizzanti della cultura grezzante. Determinante è l'influenza di alcuni intellettuali greci che vivono a Roma, come **Panezio di Rodi**, **Polibio** e **Cratete di Mallo**. La cultura romana comincia a riflettere sui suoi debiti verso la Grecia soltanto verso il I secolo d.C. quando entra nell'orbita degli stati ellenistici, assumendo dal punto di vista politico-militare un ruolo centrale. **Orazio** (I secolo d.C.) riconosce questo paradosso nella sua *Epistola* indirizzata ad Augusto: egli scrive che la conquista della Grecia rappresenta una sottomissione di Roma, poiché la civiltà, l'arte e la letteratura romana le sono debitorici: «Graecia capta ferum

victorem cepit», ossia Roma era stata conquistata dalla sottomessa Grecia. Orazio presenta la sua attività di poeta come frutto della tradizione della prima poesia greca: egli si dipinge come il *vates* che, novello Icaro dotato di ali come un cigno, animale sacro ad Apollo e alle Muse, viaggia a ritroso dall'Oceano alle rive del Mediterraneo dove è nata la poesia greca (*Carmina*, II). **Virgilio** elabora un'immagine della Grecia, identificata nella regione greca dell'Arcadia (descritta da **Polibio** nelle *Storie*, IV, 20), che diventa un paesaggio di sogno, patria ideale della poesia (*Bucoliche*). **Ovidio** nelle *Metamorfosi* riunisce materiali della tradizione mitologica greca. Così in **Catullo**: gli epigrammi su Lesbica nascono da analoghi epigrammi greci. La poesia e l'arte greca assumono per gli intellettuali romani d'età imperiale il significato di uno spazio di esistenza superiore, privilegiata.

5. Ci sono tuttavia elementi significativi di un atteggiamento di rifiuto e di spregio della grecità. Uno di questi è rappresentato dal motivo dei «graeculi», termine riduttivo con cui venivano chiamati i Greci. **Cicerone**, in *Filippiche* (V, 14) e in *Processo a Verre* (IV, 2) utilizza questo termine per indicare la frivolezza e l'irresponsabilità politica dei Greci. Lo stesso termine è utilizzato anche da **Plinio il Giovane** (*Lettere a Traiano*, X, 49). Ma «graeculi» era anche il termine squisitamente tecnico col quale venivano chiamati gli schiavi dotti. Nei primi umanisti, «graeculi» indicava i bizantini, ma il vocabolo aveva ormai acquistato un significato negativo. Brunetto **Latini**, nel *Tesoretto* (XIII secolo), usa «salire in greco» come sinonimo di «insuperbire». Si trova traccia della cattiva fama di cui godevano i greci nel Medioevo anche in **Dante** (*Rime*, XXV). Lo stesso Dante nomina la Grecia in riferimento alla guerra di Troia, in *Inferno* (XX, 108), ricordando la condizione della città «di maschi vòta» poiché tutti gli uomini validi erano partiti per la guerra. Teodoro **Gaza**, nella sua *De rectoratu eucharistica oratio* (XIV secolo), afferma che il termine intende indicare i Greci considerati alla stregua di «quasi [...] barbari». Come equivalente di «uomo inetto» lo intendono Lorenzo **Lippi** (*Liber proverbiorum*) e **Poliziano** (*Prologo ai Menecmi*). Una famosa grammatica latina è il *Graecismus* (1212) di **Eberardo di Béthune**, tra i libri scolastici più diffusi nel Medioevo. Data la sua larga diffusione, il titolo passò a significare tutto un genere di grammatiche latine, contro cui si scaglia Leon Battista **Alberti**, nel primo de *I libri de la Famiglia*, in cui il padre Lionardo, mentre discorre dell'educazione dei giovani, dice che bisogna imparare dai testi di Livio e Sallustio piuttosto che dai «greghismi», indicando con questo termine quel tipo di congerie scolastica medievale ormai non più rispondente ai tempi nuovi dell'Umanesimo.

6. L'introduzione del patrimonio letterario greco, che nel Medioevo era limitato in massima parte alle opere di Aristotele, è una nuova acquisizione per la cultura umanistica italiana. L'intesa intellettuale tra Petrarca e Boccaccio si rivela nell'impegno con cui essi avvertono l'importanza di acquisire la lingua e la letteratura greca. A tal fine, promuovono l'opera e la dottrina dell'erudito calabrese Leonzio **Pilato**, al quale si deve una versione latina dei poemi omerici (1358-62), importante perché fu il primo tentativo del genere. Nella stessa *Genealogia degli dei pagani* (1360) di **Boccaccio** che raccoglie tutto il patrimonio mitologico del mondo classico, confluiscono gli «acquisti» di cultura greca fatti negli anni di studio con Pilato. Decisiva è poi la venuta in Italia di dotti bizantini, in seguito alla conquista di Costantinopoli (1453) da parte dei Turchi. Attraverso l'opera di divulgazione e di insegnamento di Manuele **Crisolora**, di Giovanni **Argi-**

ropulo, di **Giorgio Gemisto Pletone**, di **Teodoro di Gaza**, di **Giorgio di Trebisonda**, e del cardinale **Bessarione**, la letteratura classica greca e la patristica greca vengono rese direttamente accessibili agli umanisti italiani, alcuni dei quali si recarono in Grecia e tornarono esperti di lingua e carichi di manoscritti, come **Giovanni Aurispa da Noto**. Il motivo della «Graecia moesta» (dolente Grecia), di immediata attualità dopo la caduta di Costantinopoli, diventa un tema dibattuto all'interno della corte papale di Pio II (Enea Silvio Piccolomini) e si traduce in concreto con la necessità di confrontarsi con quei greci che numerosi erano giunti nell'Urbe. Già **Lorenzo Valla** nella prefazione alle *Elegantiae* stigmatizzava la varietà dei dialetti greci in confronto con la compattezza grammaticale del latino. Si entra così nel vivo di un dibattito sulla superiorità tra il latino e il greco e sulla utilità delle traduzioni. Lo stesso **Piccolomini**, nel *De Europa*, osserva che i Greci sono inferiori ai latini nelle lettere e in varie discipline (cap. 52). L'umanista Giannantonio **Pandoni**, nel libello *In Sophianum graecum presumptuosum* attacca gli umanisti che si occupano di «inezie greche» e, in uno scontro con l'umanista Basinio Basini, afferma la superiorità della lingua latina su quella greca. **Gaspere da Verona**, nella *Vita di Paolo II*, ribadisce il ruolo primario della lingua greca per una migliore comprensione dello stesso latino. Nel carme *Ad Paedagogum* (1461), **Niccolò Della Valle** ribadisce che non si può essere retori e poeti senza la lingua greca. Dopo la presentazione della «docta poesis», ovvero la mitologia greca, conclude facendo riferimento a quei moderni che sanno apprezzare l'importanza e la fecondità della lingua greca.

7. La Grecia antica diventa un punto di riferimento ideale per intellettuali e poeti che scrivono e operano nella seconda metà del XVIII secolo. Nei *Pensieri, ovvero Imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* (1756) di **Winckelmann** viene teorizzato il modo di avvicinare gli antichi greci attraverso l'«imitazione» delle opere artistiche della Grecia. L'archeologo conduce una serie di riflessioni sulla scultura greca del V secolo che valgono come la manifestazione assoluta della «greicità»: la bellezza di un'opera greca è «superiore alla natura stessa» e fortunato è colui al quale si riaprono le purissime sorgenti dell'arte. Si fonda così il concetto moderno di una Grecia come «paradiso perduto» da riconquistare attraverso un viaggio ad Atene (*Athen reisen*). L'auspicato viaggio verso la Grecia diventa, quindi, metafora di un altro viaggio: quello nelle ragioni conoscitive dell'Uomo occidentale. Nel successivo *Storia dell'arte nell'antichità* (1764) **Winckelmann** trova nelle grandi immagini ideali dell'arte classica, e in particolare della scultura, l'ideale artistico più alto fra tutte le opere dell'antichità (il testo venne tradotto in italiano nel 1783 dall'abate Carlo Fea). Le opere della Grecia esprimono al meglio quegli ideali di «nobile semplicità» e di «quieta grandiosità», che sono elementi assunti dall'estetica neoclassica. Una delle immagini più famose del **Winckelmann** è quella del gruppo del Laocoonte risalente alla metà del I secolo a.C., erroneamente ritenuta un'opera greca, che viene elevato a modello della vera arte greca ideale. Su un confronto tra il gruppo scultoreo del Laocoonte e la descrizione della tragica vicenda nell'*Eneide* di **Virgilio** si sofferma **Lessing** nel suo *Il Laocoonte o sui confini della pittura e della poesia* (1776), che pone il principio della netta distinzione fra arti figurative e arti non figurative. Molti artisti e teorici dell'arte aderirono al nuovo gusto «greccizzante»: da **Anton Raphael Mengs**, autore del celebre dipinto *Il Parnaso* (Galleria di Villa Albani, Roma, 1760-61) a **Jacques-Louis David**, che di-

pinse *Leonida alle Termopili* (1814); **Piranesi**, che raccolse la sua opera di incisore in *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi* (1778); il Canova; **Milizia**, autore del trattato *Dell'arte di vedere nelle belle arti* (1780) e **Ennio Quirino Visconti**, *Iconografia greca* (1808). Per influsso del gusto figurativo, si diffonde un ampio repertorio di miti, storie e ambientazioni classiche, come il *Viaggio del giovane Anacarsi in Grecia* (1788) di **Barthélemy** e *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* di **Alessandro Verri**. Vengono di moda temi tragici a imitazione di quelli greci, come testimoniano le tragedie di **Alfieri**, i cui soggetti sono tratti dalla mitologia greca: *Antigone*, *Agamennone*, *Oreste*. Si diffonde l'aspirazione a far rivivere nel proprio stile quello classico dei Greci: di scrivere «alla greca» (ma intendendo riferirsi ai poeti d'età ellenistica, soprattutto Callimaco e Teocrito). L'arte greca non è solo il mondo della grazia e della serena bellezza, ma anche quello della libertà politica e della piena educazione dell'uomo. Nel saggio *Winckelmann* (1805) di **Goethe**, l'arte greca viene assunta a simbolo di un processo di miglioramento interiore, volto, sulle orme della greca *paideia*, a dare ordine alle proprie passioni in nome di un ideale artistico ed etico superiore. Il mondo greco funziona da modello estetico-politico nella *Lettera al celebratissimo Antonio Canova* (1809) di **Giordani**, ricostruzione winckelmanniana della storia della scultura che pone come modello ideale l'opera di Canova. L'ideale linguistico e stilistico di Giordani, che si riallaccia all'ideale dei puristi, non esprime solo una scelta di gusto, ma anche una scelta etica e politica, evidenziata dal parallelismo tra il modello della Grecia e quello della Firenze trecentesca. Lo stile attico e quello fiorentino rinviavano alla vita democratica, fondata sull'educazione e la «civiltà» della *polis* greca e del Comune italiano. La Grecia come metafora culturale ispira gran parte della produzione poetica di **Hölderlin**. *La Grecia* (1793) esprime l'ideale utopistico del ritorno di quel passato remoto in cui erano nati il mito, la poesia, la filosofia («quella terra / lontana», vv. 49-50). La Grecia diventa un modello etico ed estetico, piuttosto che politico. In *L'Unico*, registra il confronto di Dioniso con Cristo sopra un piano di puro sentimento. In *Pane e vino* il poeta è consapevole che non basta l'ardita fratellanza Cristo-Dioniso a far sì che la Grecia non sia perduta per sempre. La Grecia diventa in lui una sorta di paradiso perduto. Nel romanzo *Iperione* (1797-99) si incentra sul contrasto fra l'antichità e i tempi moderni. Il mito neoclassico di una greicità felice e armoniosa è rivisitato nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795-96) di **Schiller**: è impossibile imitare la poesia degli antichi, poiché i moderni non hanno un rapporto di così stretta aderenza e vicinanza alla natura, come i Greci; si tratta piuttosto di comprendere e interpretare la diversità del mondo moderno sotto questo riguardo.

8. Nella seconda metà del '700 nasce in Germania la filologia classica di stampo moderno e comincia a dare i suoi frutti con le traduzioni di Omero (1778, 1781) da parte di **Heinrich Voss**. Nel 1809, **Wilhelm von Humboldt** introduce il greco come materia obbligatoria nel nuovo ginnasio prussiano, proponendone l'assunzione come fondamento della formazione («Bildungsfundament») dell'uomo tedesco. Tra le altre istituzioni, è in voga il viaggio in Grecia come tappa fondamentale nel Grand Tour, passatempo dei nobili inglesi e dei loro pari continentali, che studiano il greco e intraprendono un viaggio di «istruzione». Il motivo del viaggio in Grecia trova una rappresentazione poetica in **Foscolo** che segue la nave della poesia

greca nel suo viaggio di ritorno in Italia, che nelle sue intenzioni indica l'unico luogo dove lo spirito della Grecia non è andato perduto (*Alla nave delle Muse*, Inno, 1805-06). Il richiamo alla grecità, espresso già nel sonetto *A Zacinto*, diventa ne *Le Grazie* un itinerario ideologico di civilizzazione che dalla patria originaria attraversa l'umanesimo fino al nuovo classicismo europeo. I fatti della storia consentono a Foscolo di indicare alle Grazie l'Italia come «patria seconda» e la loro navigazione dalla grecità bizantina alla Toscana umanistica come un «ritorno». Anche nei *Sepolcri* e nell'orazione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809), la Grecia appare, dentro agli irreversibili processi della storia, una patria e un modello sempre vivo ed operante per i problemi della società moderna. Interessarsi della Grecia vuole anche dire recarsi sul posto, imbarcarsi in un viaggio verso l'ignoto, come quello compiuto da **Byron**, che trova la morte sul suolo greco. Nei primi due canti del *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (1809-1811), egli cerca di rintracciare il nobile spirito della Grecia antica, ancora presente nei Greci dell'ultima generazione. Il poeta osserva con apprensione come l'Impero Ottomano, sull'orlo dello sgretolamento politico, soffochi l'identità della Grecia. Così, egli eleva la Grecia a simbolo metastorico della libertà, o della necessaria conquista, da parte di ogni nazione, dell'indipendenza. La mitica Grecia antica è portatrice anche di valori di libertà ma anche di eroismo: di qui la celebrazione della gloria di Maratona (II, 88-92). Il viaggio, di sapore byroniano, verso la Grecia comporta anche una tensione fra aspettativa e realtà: cioè fra l'immagine di un'antica Grecia, gloriosa, sorgente di civilizzazione, e la realtà di una Grecia in quanto paese da visitare. **De Quincey**, nel suo *Modern Greece* (1848), riflette sullo sgomento nello scoprire il divario tra il fascino della gloria di un tempo e la degradante meschinità dei luoghi moderni. Alcuni dei motivi portanti dell'immagine della Grecia si trovano nell'ode *Su un'urna greca* (1820) di **Keats**. La «forma attica» viene intesa come il modello più compiuto della verità eterna della bellezza. Per converso, il terzo atto del *Faust II* (*Davanti al palazzo di Menelao a Sparta*) di **Goethe** (1827) sancisce in qualche modo la fine del neo-classicismo europeo. L'unione tra Elena, che rappresenta la bellezza greca, e la giovane forza germanica di Faust non riesce a dar vita che ad illusioni apollinee, simboleggiate dal loro figlio Euforione, che muore assai presto. Nella parabola infelice e tragica di Euforione si legge il raggiungimento della patria ideale, simboleggiata dall'Arcadia, ma per prendere atto che si tratta di una patria impossibile. Nella lirica *A Elena* (1829) di **Poe**, il valore della gloria della Grecia, riflessa nella figura di Elena, risiede solo nella bellezza, che fornisce un balsamo intellettuale al poeta afflitto da malinconia e stanchezza di vivere. Assume fattezze femminili anche l'immagine della Grecia in *Oenone* (1833) di **Tennyson**.

9. La riscoperta della Grecia nell'Ottocento è una storia complessa in cui si mescolano archeologia, esplorazione, diplomazia internazionale e interessi commerciali. Un capitolo significativo, ancora oggi non risolto, è quello della disputa sulla rimozione dei marmi dal Partenone al British Museum ad opera di Lord Elgin, ritenuta già allora una mutilazione scandalosa di un monumento, un furto sacrilego dei tesori della Grecia. Ma dagli scavi archeologici parte pure la comprensione dello spirito delle società antiche: nel volume *Storia della schiavitù nell'Antichità* (1847), **Henri Wallon** riflette sulla schiavitù delle Repubbliche antiche. Non mancano viaggiatori interessati a descrivere le miserie della Grecia contemporanea,

cui il ricordo di un passato grandioso ha nociuto, come *La Grecia contemporanea* (1854) di Edmond-François-Valentin **About**. Nel saggio *Winckelmann: et ego in Arcadia fui*, nella raccolta *Il Rinascimento* (1873), **Walter Pater** torna sul modello di estetica winckelmanniana, proponendo la possibilità di vivere un semplice, unitario ideale greco anche nelle tumultuose contraddizioni della vita e della cultura moderne. La letteratura greca rappresenta il punto di partenza per la ricerca archeologica di **Heinrich Schliemann** che scopre nel 1873 le città di Troia e Micene sulla scorta dell'*Iliade* omerica. Egli racconta la storia delle sue scoperte nell'autobiografia *Ilios* (1880). Nel fervore delle nuove scoperte archeologiche, nasce tutta una produzione storico-letteraria che dà risalto ai canoni distintivi della civiltà ellenica come momento centrale nella formazione spirituale, come la *Mitologia della Grecia antica* (1886) di **Decharme**, le *Escursioni archeologiche in Grecia* (1890) di **Charles Diehl**, *Studi sulla Grecia*, di **Gabriel Thomas**; gli studi ellenistici di **Paul de Saint Victor**, fino alle *Memorie olimpiche* (1931-32) del barone **De Coubertin**, l'ideatore dei Giochi Olimpici dell'età moderna, in cui dovevano rivivere lo spirito di lealtà, sacrificio e disinteresse che aveva animato le gare sacre dell'antica Grecia. Sul versante ideologico-politico, è da ricordare la *Prefazione* di **Charles Maurras** all'opuscolo di **Pierre Lasserre**, *M. Alfred Croiset storico della democrazia ateniese* (1909). Maurras, dopo aver tracciato un rapido profilo dell'uso del patrimonio greco classico dalla Rivoluzione Francese in poi, dichiara di sentirsi «ateniese» perché crede in un modello di Repubblica «fondata sulla schiavitù della maggioranza».

10. In questa temperie spirituale si situa *La nascita della tragedia* (1871) di **Nietzsche**, che instaura un nuovo modo di ricevere e interpretare la Grecia. Il richiamo alla Grecia si risolve nell'opposizione estetica di apollineo-dionisiaco, che rappresentano i due momenti costitutivi del pensiero greco. In questo modo, l'eccesso dionisiaco si rivela come «verità» e l'apollineo come «illusione». Queste due categorie fenomenologiche intrecciano e oppongono il vitalismo e la sessualità all'ordine e all'olimpicità come egli supponeva che dovesse funzionare la religione greca della natura, dopo Esiodo e Omero e fino ai filosofi presocratici. La visione nietzscheana della Grecia ispira molti autori e studiosi. **Erwin Rhode** in *Psyche* (1890-94) intende documentare il culto delle anime in Grecia; e nel far ciò, si richiama alla coniugazione nietzscheana Apollo-Dioniso, per lui significativa ma insufficiente a esaurire la religiosità dei Greci. Per i filologi e i mitologi la Grecia rappresenta un momento fondamentale e indispensabile del pensiero umano e un approfondimento dei grandi temi dell'esistenza politica sociale religiosa e del problema ultimo della morte. Così negli studi di **Frazer**, *Sulle orme di Pausania* (1898); di **Walter Otto**, *Gli dei della Grecia*; di **Bruno Snell**, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*. **Renato Serra**, nel suo saggio *Intorno al modo di leggere i greci* (1910-11), rimasto allo stato di frammento, riconosce che la Grecia è divenuta una moda letteraria e auspica «una Grecia di cose, schietta, autentica, nuda» di contro alla «Grecia degli umanisti» fatta di parole e di figure retoriche. Il problema della Grecia come mito della perfezione, quindi come ideale scolastico che non esiste, tocca anche un poeta come **Rilke**, che ponendosi di fronte ai Greci dava un equivalente poetico dell'affermazione di Serra: «chi sa che tipo di paese era mai [la Grecia antica] e la sua gente e quelli che vi lavoravano» (*Lettere*, 1906). Pure Rilke troverà nel mito greco penetranti simboli

della sua poetica, in *Nuove poesie* (1903-08). La civiltà greca viene accolta da **D'Annunzio** in chiave decadentistica, ispirata a un modello di superomismo individuale: la Grecia è per il poeta paradigma di una concezione superiore di vita, di un'aristocrazia dello spirito. Nei primi tre libri delle *Laudi*, *Maia*, *Elettra* e *Alcyone* (1903-04), i riferimenti alla Grecia sono numerosissimi: si ricordano i miti e le imprese degli eroi greci, così come ci sono citazioni e rifacimenti di versi della letteratura greca; viene anche proclamata la superiorità della Grecia classica sul Cristianesimo. Nel teatro, con *La città morta* (1898) e *Fedra* (1909), abbondano i riferimenti alla grecità in obbedienza al proclamato intento di staccarsi dalla drammaturgia borghese per riecheggiare i grandi tragici greci. La scelta dell'età ellenistica e del passato greco nella raccolta di poesie *Aspettando i barbari* (1908) di **Kavafis** non è opera di archeologia, ma attua un processo di continuità tra passato e presente, che dia un'interpretazione di una situazione politico-esistenziale alla luce della storia. Il mito della Grecia classica in **Savinio** si pone su un piano di recupero dell'infanzia, del ritorno alla terra natale. La Grecia è un ideale sia sul piano psicologico che su quello della scrittura, impregnata dei miti della classicità greca. Per lui, ha un valore paradigmatico la vicenda degli Argonauti (in *Hermaphrodito*, 1918) e il mito di Ulisse (*Il capitano Ulisse*, 1925). Il viaggio di Giasone e degli Argonauti è un viaggio a ritroso nello spazio e nel tempo, ma soprattutto verso una dimensione esistenziale, la terra d'origine, la madre, l'infanzia (*L'infanzia di Nivasio Dolcemare*, 1941). Per l'argonauta/scrittore luogo d'elezione di ogni avventura è il mare, solcato dalle navi di Giasone e di Ulisse, pieno di pericoli e affascinante punto di ritorno per le magiche regioni dell'infanzia (*Tragedia dell'infanzia*, 1937).

11. Quanto più si presenta il fenomeno dell'identificazione degli antichi, tanto più le ideologie totalitarie recuperano i valori elitari e antiegalitari; così il Fascismo con il culto della romanità, e il Nazismo con la valorizzazione metastorica della «grecità». Ha grande fortuna il tema dell'«affinità elettiva» tra greci e tedeschi propugnata in *Gymnasium und Weltkultur* (1917) di Eduard **Schwartz**, che coglie la relazione tra l'idealismo tedesco e l'ellenismo. La «grecità» rappresenta il momento di autocoscienza del popolo tedesco, nel quadro dell'attualità dei problemi affrontati dai greci nell'etica e nella politica. La stessa filologia tedesca dei primi anni del Novecento si pone, nelle intenzioni degli studiosi (Wilamowitz, Meyer, Fraenkel, Diels), in ideale continuità con lo spirito greco, che identificava lo Stato con la stirpe (*Stamm*). Max **Pohlenz** nel suo *Antikes Führertum* (1934) rivendica il primato dell'antichità classica, come espressione del predominio dell'uomo superiore («das Führertum des hochgesinnten Mannes»). In ambito ideologico nazional-socialista si elabora il mito della «nordicità» dei Greci, opposta all'Oriente slavo, a partire dal libello *Mythus* di **Rosenberg**, fino al *Die nordische Führerpersönlichkeit im Altertum* di Fritz **Schachermeyr**, che stabilisce l'origine del «Führertum nordico» in Filippo il macedone. **Oertel** nel suo *Guerra di classe* (1942) sostiene che l'Atene di Pericle incarni il modello di «Stato organico» fondato sulla subordinazione al capo e allo Stato.

12. Un capitolo interessante riguarda la psicologia, che tende a usare il materiale mitologico greco per far luce sui moventi interiori della vita quotidiana, soprattutto per quel che riguarda il rapporto tra genitori e figli. Uno dei principali riferimenti rimane l'ipotesi freudiana del complesso di Edipo. **Freud** nella sua esplorazione del-

l'inconscio si serve della mitologia greca per fissare certi modi di operare della psiche umana, meditando su storie quali l'incesto di Edipo con la madre dopo l'uccisione del padre, introducendo l'idea del «complesso di Edipo»; o l'auto-infatuazione di Narciso, con il concetto di «narcisismo». **Jung** vi aggiunge il «complesso di Elettra» (1913), lo psicologo Ewald **Rumpf** (1985) esamina la teoria del «complesso di Medea», del «complesso di Fetonte», del «complesso di Tantalò» e del «complesso di Niobe». Philip **Slater** ne *La Gloria di Era* (1968) vede una chiave di interpretazione della cultura greca non in un complesso ma in una sindrome. A suo giudizio, l'assenza prolungata dei padri greci creava una forma di comportamento in cui le madri cercavano dei partner sostitutivi nei figli maschi. Egli si concentra su certi eroi i cui padri sono assenti e le cui madri (come Era) costituiscono una minaccia per la prole. Non molto diverso è l'approccio di Jean **Bremmer**, che cerca di identificare un preciso contesto storico per un complesso edipico specificamente greco (1987).

13. La strada del recupero di un'immagine della Grecia antica passa anche attraverso il cinema. La complessa realtà del mito greco viene ridotta a poche caratteristiche salienti che vengono usate per imbastire spettacoli con costosi effetti speciali: così in *Le fatiche di Ercole* (1954) di Pietro **Francisci**, primo di una lunga serie di film sul semidio greco che cerca di coniugare eroismo ed epicità, violenza e umorismo. Il filone pseudo-storico dei «peplum» attinge al mito e alla storia della Grecia: *Ulisse* (1954) di Mario **Camerini**, con Kirk Douglas e Silvana Mangano; *Alessandro il Grande* (1956) di Robert **Rosen**, con Richard Burton; il *kolossal* franco-italo-spagnolo *Il colosso di Rodi* (1960) per la regia di Sergio **Leone**, fino ai recenti *Troy* (2004) di Wolfgang **Petersen**, con Brad Pitt e Peter O'Toole e *Alexander* (2004) di Oliver **Stone**. La grecità come elemento modellante dello spirito umano, come paradigma universale della storia umana è presente nel celebre documentario sportivo *Olimpia* (1938) di Leni **Riefenstahl**. La storia delle Olimpiadi dall'antichità classica all'edizione dei Giochi olimpici di Berlino è girata con stile estetizzante per esaltare un ideale di bellezza classica. Diviso in due parti (*Festa di popoli*; *Festa di bellezza*) e prodotto con l'appoggio del governo nazista, il film si è trasformato in un'opera di propaganda, ma è considerato uno dei più bei documentari sportivi del Novecento. La storia e le vicende della Grecia contemporanea vengono raccontate nei film di Theo **Angelopoulos** a partire dal recupero del mito classico. Il suo primo lungometraggio, *Ricostruzione di un delitto* (1970), che racconta la morte di un emigrante ucciso dalla moglie con la complicità dell'amante, è un aggiornamento del mito degli Atridi su uno sfondo sociale di arretratezza e di oppressione politica, quale era quello della Grecia negli anni della dittatura dei colonnelli. Ne *La recita* (1975), le peregrinazioni di un gruppo di attori girovaghi (i cui membri hanno i nomi dei personaggi del mito degli Atridi: Elettra, Egisto, Pilade, Oreste) si intrecciano con la storia della Grecia dal 1939 al 1952, dall'occupazione nazista alla dittatura. L'interpretazione della Grecia contemporanea alla luce dei miti antichi prosegue anche in altri suoi film, dai titoli emblematici come *Alessandro il Grande* (1980) e *Lo sguardo di Ulisse* (1995). Il tema del mito greco torna in *Pandora* (1951) di Albert E. **Levine**, con Ava Gardner e James Mason. Una Grecia esotica, legata al folclore locale, è invece rappresentata in *Zorba il Greco* (1965) di Michael **Cacoyannis** (tratto dal romanzo di Nikos **Kazantzakis**), con Anthony Quinn e Irene Papas, reso celebre dalla colonna sonora

di Mikis Theodorakis; mentre la Grecia isolana del film *Mediterraneo* (1991) di Gabriele Salvatores (tratto dal romanzo *Sagapò* di Renzo Biasion del 1953) costituisce un esile sfondo «turistico».

■ **OPERE CITATE:** About, E.F.V., *La Grecia contemporanea* (La Grèce contemporaine, 1854); Alberti, L.B., *I libri de la Famiglia* (1433-1441); Alfieri, V., *Antigone* (1781); Alfieri, V., *Agamennone* (1781); Alfieri, V., *Oreste* (1781); Angelopoulos, Th., *Ricostruzione di un delitto*, cinema (1970); Angelopoulos, Th., *La recita*, cinema (1975); Angelopoulos, Th., *Alessandro il Grande*, cinema (1980); Angelopoulos, Th., *Lo sguardo di Ulisse*, cinema (1995); Apollodoro, *Biblioteca* (sec. II a.C.); Aristotele, *Meteorologica* (sec. IV a.C.); Barthélemy, J.-J., *Viaggio del giovane Anacarsi in Grecia* (*Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, 1788); Biasion, R., *Sagapò* (1953); Boccaccio, G., *Genealogia degli dei pagani* (*Genealogia deorum gentium*, 1360); Byron, G.G., *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1809-1811); Cacoyannis, M., *Zorba il Greco*, cinema (*Zorba the Greek*, 1965); Callimaco, *Inni* (sec. III a.C.); Camerini, M., *Ulisse*, cinema (1954); Catone, M.P., *Origini* (*Origines*, sec. II a.C.); Catullo, G.V., *Carmi* (*Carmina*, sec. I a.C.); Cicerone, M.T., *Filippiche* (*Philippicae*, sec. I a.C.); Cicerone, M.T., *Processo a Verre* (*Verrinae*, sec. I a.C.); D'Annunzio, G., *La città morta* (1898); D'Annunzio, G., *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi* (1903-04); D'Annunzio, G., *Fedra* (1909); Dante Alighieri, *Rime* (1293-96); Dante Alighieri, *Divina Commedia*. *Inferno* (1307); David, J.-L. *Leonida alle Termopili*, pittura (1814); De Coubertin, P., *Memorie olimpiche* (*Mémoires olympiques*, 1931-32); De Quincey, Th., *La Grecia moderna* (*Modern Greece*, 1848); Decharme, P., *Mitologia della Grecia antica* (*Mythologie de la Grèce antique*, 1886); Della Valle, N., *Al pedagogo* (*Ad Paedagogum*, 1421); Diehl, C., *Escursioni archeologiche in Grecia* (*Excursions archéologiques en Grèce*, 1890); Eberardo di Béthune, *Graecismus* (1212); Eronda, *Mimambi* (sec. III d.C.); Eschilo, *Persiani* (472 a.C.); Esiodo, *Opere e giorni* (sec. VIII a.C.); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Euripide, *Medea* (431 a.C.); Euripide, *Supplici* (463 a.C.); Foscolo, U., *A Zacinto* (1802); Foscolo, U., *Alla nave delle Muse* (1805-06); Foscolo, U., *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809); Foscolo, U., *Le Grazie* (ca. 1811); Foscolo, U., *Dei sepolcri* (1807); Francisci, P., *Le fatiche di Ercole*, cinema (1954); Frazer, J.G., *Sulle tracce di Pausania* (*Pausanias and other Greek sketches*, 1898); Gaspere da Verona, *Vita di Paolo II*; Gaza, T., *Discorso eucaristico sul rettorato* (*De rectoratu eucharistica oratio*, XIV secolo); Giordani, P., *Lettera al celebratissimo Antonio Canova* (1809); Goethe, J.W., *Winckelmann e il suo secolo* (*Winckelmann und sein Jahrhundert*, 1805); Goethe, J.W., *Faust* (1827); Hölderlin, F., *La Grecia* (1793); Hölderlin, F., *Pane e vino* (*Brot und Wein*, 1797-1801); Hölderlin, F., *L'Unico* (*Der Einzige*, 1801-02); Hölderlin, F., *Ipeione* (*Hyperion*, 1797-99); Kavafis, C., *Aspettando i barbari*. *Poesie civili* (1908); Kazantzakis, N., *Zorba il Greco* (1946); Keats, J., *Su un'urna greca* (*On a grecian urn*, 1820); Igino, *Miti greci* (*Fabulae*, sec. I a.C.); Inni omerici (sec. VII a.C.); Latini, B., *Tesoretto* (sec. XIII); Leone, S., *Il colosso di Rodi*, cinema (1960); Lessing, *Il Laocoonte o sui confini della pittura e della poesia* (1776); Levine, A.E., *Pandora*, cinema (1951); Lippi, L., *Libro dei proverbi* (*Liber proverbiorum*, av. 1665); Maurras, C., *Prefazione a Lasserre, P., Alfred Croiset, storico della democrazia ateniese* (*M. Alfred Croiset historien de la démocratie athénienne*, 1909); Mengs A.R., *Il Parnaso*, pittura (1760-61); Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti* (1780); Nietzsche, F., *La nascita della tragedia* (1871); Oertel, *Guerra di classe* (*Klassenkampf*, 1942); Omero, *Iliade* (sec. VIII a.C.); Omero, *Odissea* (sec. VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Lettere* (*Epistulae*, sec. I d.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, sec. I d.C.); Otto, W., *Gli dei della Grecia* (*Die Götter Griechenlands*, 1929); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri XV*, sec. I a.C. - sec. I d.C.); Pandonì, G., *Contro Sofiano, greco presuntuoso* (*In Sophianum graecum presumptuosum*, av. 1485); Pater, W., *Winckelmann: anch'io sono stato in Arcadia* in *Il Rinascimento* (*Winckelmann: et ego in Arcadia fui* in *The Renaissance*, 1873); Pausania, *Guida alla Grecia* (sec. II d.C.); Petersen, W., *Troy* cinema (2004); Piccolomini, E.S., *L'Europa* (*De Europa*), in *Cosmografia* (*Cosmographia*, 1461); Pilato, L., *Traduzioni ome-*

riche (1358-62); Pindaro, *Epinici* (sec. V a.C.); Piranesi, G., *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi* (1778); Plinio il Giovane, *Lettere a Traiano* (sec. I d.C.); Plutarco, *Arato* (sec. I d.C.); Poe, E.A., *A Elena* (*To Helen*, 1829); Pohlenz, M., *Antico predominio* (*Antikes Führertum*, 1934); Polibio, *Storie* (sec. II a.C.); Poliziano, A., *Prologo ai Menecmi* (av. 1494); Rhode, E., *Psyche* (1890-94); Riefenstahl, L., *Olympia - Festa di popoli / Olympia: Festa di bellezza*, cinema (*Olympia: Fest der Völker / Olympia: Fest der Schönheit*, 1938); Rilke, R.M., *Nuove poesie* (*Neue Gedichte*, 1903-08); Rilke, R.M., *Lettere dell'anno 1906* (*Briefe aus den Jahren*, 1906); Rosenberg, Mythus; Rossen, R., *Alessandro il Grande*, cinema (*Alexander The Great*, 1956); Salvatore, G., *Mediterraneo*, cinema (1991); Savinio, A., *Hermaphrodito* (1918); Savinio, A., *Capitano Ulisse* (1925); Savinio, A., *Tragedia dell'infanzia* (1937); Savinio, A., *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941); Schachermeier, F., *La personalità guida nordica nell'antichità* (*Die nordische Führerpersönlichkeit im Altertum*); Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795-96); Schliemann, H., *La scoperta di Troia* (*Kein Troja ohne Homer*); Schwartz, E., *Ginnasio e cultura mondiale* (*Gymnasium und Weltkultur*, 1917); Serra, R., *Intorno al modo di leggere i greci* (1910-11); Slater, Ph., *La gloria di Era* (*The Glory of Hera*, 1968); Snell, B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* (1963); Sofocle, *Antigone* (441 a.C.); Sofocle, *Edipo a Colono* (406-405 a.C.); Stone, O., *Alexander*, cinema (2004); Tennyson, A., *Oenone* (1833); Teocrito, *Idilli* (sec. III a.C.); Thomas, G., *Studi sulla Grecia* (*Études sur la Grèce*); Valla, L., *Eleganza della lingua latina* (*De elegantiss linguae Latinae*, postumo 1471); Verri, A., *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1782); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolica*, sec. I a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, sec. I a.C.); Visconti, E.Q., *Iconografia greca* (1808); Wallon, H., *Storia della schiavitù nell'antichità* (*Histoire de l'esclavage dans l'Antiquité*, 1847); Winckelmann, J.J., *Pensieri, ovvero Imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* (*Gedanken, ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1756); Winckelmann, J.J., *Storia dell'arte nell'antichità* (*Geschichte der Kunst des Altertum*, 1764).

■ **ALTRE OPERE:** Arbasino, A., *Dall'Ellade a Bisanzio* (2006); Boccaccio, G., *Ninfale d'Ameto* (1341-1342); Colli, G., *La sapienza greca* (1978); Creuzer, F., *Dioniso* (*Dionysos*, 1808); Curzio Rufo, Q., *Le storie di Alessandro Magno* (*Res gestae Alexandri Magni*, sec. I d.C.); Farnell, L., *I culti degli Stati greci* (*Cults of the Greek States*, 1896-1909); Graves, R., *I miti greci* (*The Greek Myths*, 1981); Gualtiero di Châtillon, *Alexandreis* (1178-82); Henri d'Ardele, *Il Lai di Aristotele* (*Le Lai d'Aristotele*, 1951); Hillmann, J., *Saggio su Pan* (*An Essay on Pan*, 1972); Lucini, G.P., *Le nittole ed i vasi* (1912); Lucini, G.P., *La piccola Chelidonio* (1922); Miller, H., *Il colosso di Marussi* (*The Colossus of Marussi*, 1941); Muscetta, C. - Massei, V. (a c. di), *Poesia del Settecento*, Torino 1967; Pavese, C., *Dialoghi con Lucio* (1947); Petronio, G. (a c. di), *Poemeti del Duecento*, Torino 1951; Praz, M., *Gusto neoclassico* (1959); Quintiliano, M.F., *La formazione dell'oratore* (*Institutio oratoria*, sec. I d.C.); Sannazaro, I., *Arcadia* (1502); Settembrini, L., *I neoplatonici* (1977); Thomas de Kent, *Il Romanzo di Alessandro* (*Le Roman d'Alexandre*, 2004); Vico, G.B., *La scienza nuova* (1725); Waugh, E., *Ritorno a Brideshead* (*Brideshead Revisited*, 1945).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Agno, F., *La fama di superbia dei Greci*, in «Lingua Nostra», XVI, 1955, p. 2; Assunto, R., *L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano 1973; Barié, G.E. - Sini, C., *I greci e noi*, Milano 1959; Beard, M. - Henderson, J., *I classici. Il mondo antico e noi* (1995), Roma-Bari 2005; Bianca, C., «Graeci», «Graeculi», «Quirites». *A proposito di una contesa nella Roma di Pio II*, in V. Fera - G. Ferraù (a c. di), *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, vol. I, Padova 1997, pp. 141-163; Bieber, M., *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1955; Binni, W., *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze 1963; Bramanti, V., *Gli dei e gli eroi di Savinio*, Palermo 1983; Brelich, A., *Gli eroi greci*, Roma 1958; Burkert, W., *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia* (1979), Milano 1992; Buxton, R., *La Grecia dell'immaginario* (1994), Firenze 1997; Cammelli, G., *I dotti bizantini e le origini dell'umanesimo*, Firenze 1941; Canfora, L., *Ideologie del classicismo*, Torino 1981; Do-

ver, K.J., *Greek and Greeks*, Oxford 1987; Droysen, J.G., *Geschichte des Hellenismus*, Hamburg 1836; Ernout, A., *Latini Graecus, Gracius, Graecia*, in «Revue de Philologie», XXXVI, 1962, pp. 209-216; Grayson, C., *Cartule e grecismi in L.B. Alberti*, in «Lingua Nostra», XIII, 1952, pp. 105-106; Noferi, A., *Riflessioni sul neo-classicismo*, in «Paradigma», 2, 1978, pp. 227-271; Panofsky, E., *Il significato delle arti visive* (1955), Torino 1999; Paratore, E., *Il mondo classico in D'Annunzio*, in *Nuovi studi dannunziani*, Pescara 1991, pp. 122-138; Rumpf, E., *Eltern-Kind-Beziehungen in der griechischen Mythologie*, Frankfurt am Main 1985.

■ VOCI AFFINI: Antichi; Arcadia; Bello, bellezza, sublime; Collezionista; Eroe, eroismo; Figure mitologiche; Monumento; Musa, ispirazione; Roma; Statua; Troia. CRISTIANO SPILA

Guanti. 1. Pur essendo usati da Egizi e Persiani e dai popoli che vivevano in climi freddi, i guanti (termine di origine germanica: *want*; fr. *gants*; ingl. *gloves*; ted. *Handschuhe*) furono ignorati dai Romani. Apparvero in Europa nell'Alto Medioevo, con le invasioni barbariche, ed erano propri della vita militare (come protezione della mano in combattimento) e della vita feudale (come simbolo di un diritto accordato e ricevuto). In questo ambito venivano adoperati anche come segno di sfida, come provocazione alla battaglia; e tale significato rimane nel tempo, ed è presente sia in senso letterale (nelle società ove sono ammessi i duelli), sia in senso figurato, in contesti esterni all'uso delle armi, quando si vuol spingere un avversario alla contesa.

Ciò passa nella rappresentazione letteraria. Quando gli eroi guerrieri vestono l'armatura – nelle canzoni di gesta e nei romanzi dei secc. XI e XII ma anche nelle più tarde ricostruzioni del mondo cavalleresco (Luigi **Pulci**, *Il Morgante*, 1482, 4-56; Torquato **Tasso**, *Gerusalemme liberata*, 1581, 11-42; Italo **Calvino**, *Il cavaliere inesistente*, 1959) –, indossano i guanti alla pari dell'elmo, della corazza, ecc. In epoca moderna, il guanto di battaglia si trasforma nel guanto dello schermidore – come quello che Andrea Sperelli prepara la mattina del duello, ne *Il piacere* (1889) dannunziano – o nel guantone del pugile che marca esteriormente l'incontro sportivo, distinguendolo dalla lotta di carattere privato (Pier Paolo **Pasolini**, *Storia burina*, 1956-65).

Interni alla simbologia del dominio feudale, d'altro canto, sono da considerarsi il gesto di Orlando morente («Per i suoi peccati a Dio offri il guanto», *La canzone di Orlando*, 173, sec. XII) e quello di re Marco che pone i propri guanti sulla guancia di Isotta addormentata (**Béroul**, *Romanzo di Tristano*, sec. XII; cfr. l'interpretazione di Jean **Marx**, 1966). La simbologia passa in seguito, ma con altri significati, nei riti massonici: Pierre, nella cerimonia d'iniziazione, riceve tre paia di guanti, di cui uno femminile da donare alla donna che onora maggiormente (Lev **Tolstoj**, *Guerra e pace*, 1863-69).

La sfida infine, presente nei testi cavallereschi (Pulci, *Il Morgante*, cit., 24-81), appare via via in molte opere in cui i duelli sono parte integrante della storia (ad esempio, Alexandre **Dumas**, *Il conte di Montecristo*, 1844-45), tanto che Cyrano può dire, con distratta arroganza, di aver lasciato un guanto «sulla faccia a qualcuno» (Edmond **Rostand**, *Cyrano di Bergerac*, 1897).

2. In seguito, pur conservando la sua caratteristica primaria di copertura della mano e di riparo contro il freddo e altri agenti esterni, il guanto diventa elemento diffuso nell'abbigliamento sia maschile che femminile ed è presente, quindi, nelle opere letterarie con una doppia funzione: l'una attiene alla sensibilità corporea e si esplica come protezione, l'altra attiene all'apparire e si esplica come abbellimento ed eleganza.

La protezione deriva dalla collocazione del guanto nello spazio-soglia fra interno ed esterno, fra il corpo e ciò che lo circonda e, quindi, può essere rivolta verso l'interno (il guanto protegge il corpo da X: dal freddo, dai rovi dei cespugli, dallo sporco, dalle infezioni che provengono da altri corpi, ecc.); o verso l'esterno (il guanto protegge X dal corpo: di tal natura sono, ad esempio, i guanti del ladro o dell'assassino usati per non lasciare impronte, cui corrispondono i guanti dell'investigatore che non vuole contaminare la scena del delitto; ecc.); oppure, ancora, sia verso l'interno che verso l'esterno (il guanto protegge il corpo da X e X dal corpo, come avviene nell'uso sanitario). Nella narrativa ci imbattiamo nell'una o nell'altra possibilità; ricordiamo, ad esempio, per l'ultimo caso, «le mani paurose, inguantate di guttaperca» del chirurgo gaddiano (*Anastomosi*, 1943).

Come accessorio elegante dell'abbigliamento, corrisponde a quanto la moda, nella sua duplicità di coesione e di differenziazione (Georg **Simmel**, *La moda*, 1911), prescrive per lo status del personaggio, all'interno del mondo rappresentato in pittura e in narrativa: grossi guanti di pelle per *L'uomo dal guanto* (ca. 1523) di **Tiziano**; guanti gialli per il dandy, come quelli di Lord Henry in *Il ritratto di Dorian Gray* (1891) di Oscar **Wilde**; guanti lunghi per la toilette della signora (Giovanni **Verga**, *Tigre reale*, 1875); guanti bianchi per le serate della classe aristocratica (Verga, *Una peccatrice*, 1866); ecc.

3. Oltre a semplice oggetto di mimesi, nell'opera pittorica e letteraria il guanto può essere anche un elemento importante della rappresentazione: l'occasione per un gesto galante (Max **Klinger**, *Handlung*, 1881) o un complice nell'eterno e multiforme gioco dell'amore (Francesco **Petrarca**, *Canzoniere*, 1374, sonetti 199, 200, 201). Oppure può essere una delle spie attraverso cui si rivela, inaspettatamente, ciò che si nasconde sotto l'inganno della superficie. In questo caso, per la sua collocazione liminale, può sottolineare, da una parte, il rapporto con l'esterno, ponendo in luce, ad esempio, lo status sociale del personaggio (la dignitosa povertà di Minnie March in Virginia **Woolf**, *Un romanzo mai scritto*, 1920) nonostante l'apparenza (i guanti sudici di Mrs. Moreen, in *Il discepolo* di Henry **James** del 1891, smascherano la donna che pur mostra un dire e un fare intessuti di mondanità). Dall'altra parte, può rivelare il rapporto con l'interno, il suo vincolo forte con il corpo: ne esprime la prorompente sensualità (cfr. il film di Charles **Vidor**, *Gilda*, 1946) oppure ne ricorda, fragile reliquia, la breve esistenza vissuta in un tempo ormai lontano (Antonio **Fogazzaro**, *Malombra*, 1881).

Il legame con il corpo passa attraverso la forma. Il guanto è duplicazione della mano e ne ripete necessariamente la specularità (destra e sinistra), la cui inversione si determina solo in caso di grave turbamento (*Canto dell'ultimo addio* di Anna **Achmatova**, 1911). Esplicita la propria funzione in quanto riveste la mano come una seconda pelle; altrimenti è un guscio vuoto, una spoglia enigmatica e inquietante, testimonianza del doppio e dell'assenza, come ci dicono le incisioni di Klinger come ci dicono le incisioni di Klinger (*Ängste*, 1881), la narrazione surrealista e la pittura di ambito metafisico (André **Bréton**, *Nadja*, 1928; Alberto **Savinio**, *Hermaphrodito*, 1916; Giorgio **de Chirico**, *Canto d'amore*, 1914 e *Progetti della ragazza*, 1915).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, sec. XII).

Achmatova, A., *Canto dell'ultimo addio* (1911); Béroul, R., *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Bréton, A.,

Nadja (1928); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1959); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1889); De Chirico, G., *Canto d'amore*, pittura (*Le Chant d'amour*, 1914); De Chirico, G., *I progetti della fanciulla*, pittura (*Les Projets de la jeune-fille*, 1915); Dumas, A. padre, *Il conte di Montecristo* (*Le Comte de Monte-Cristo*, 1844-45); Fogazzaro, A., *Malombra* (1881); Gadda, C.E., *Anastomosi*, in *Gli anni* (1943); James, H., *Il discepolo* (*The Pupil*, 1891); Klinger, M., *Ängste*, incisione (1881); Klinger, M., *Handlung*, incisione (1881); Pasolini, P.P., *Storia burina* (1956-65); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Pulci, L., *Il Morgante* (1482-83); Rostand, E., *Cirano di Bergerac* (*Cyrano de Bergerac*, 1897); Savinio, A., *Hermaphrodito* (1916); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Tiziano, *L'uomo dal guanto*, pittura (ca. 1525); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1863-69); Verga, G., *Tigre reale* (1875); Verga, G., *Una peccatrice* (1866); Vidor, C., *Gilda*, cinema (1946); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891); Woolf, V., *Un romanzo mai scritto* (*An Unwritten Novel*, 1920) in *Momenti di essere e altri racconti* (*A Haunted House and Other Short Stories*, 1933).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Barthes, R., *Sistema della moda* (*Système de la mode*, 1967), Torino, Einaudi, 1970; Burgelin, O., *Abbigliamento in Enciclopedia*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1977; Burgelin, O., *Moda in Enciclopedia*, vol. IX, Torino, Einaudi, 1980; Levi Pisetzkysky, R., *Storia del costume in Italia*, Roma, Treccani, 1964; Marx, J., *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1966; Perretta, V., *Paper Dolls* in Goldoni, A. (a c. di), *La comunicazione non verbale in «The Pupil» di Henry James*, Roma, Nuova Amica, 1994; Simmel, G., *La moda* (*Die mode*, 1911), Milano, Mondadori, 1998.

■ **VOCI AFFINI:** Corpo; Duello; Mani; Nudità/Vestimento; Piedi; Calzature; Sfida; Vestiario.

MARGHERITA DI FAZIO

Guerra celeste. 1. Con l'espressione *guerra celeste* (fr. *guerre céleste*; ingl. *celestial war*, ted. *Himmelskrieg*; sp. *guerra celeste*) ci si riferisce a storie presenti in molte mitologie, che raccontano di potenti conflitti cosmici fra forze divine contrapposte, fra forze divine e diaboliche, fra il bene e il male. Accanto alle vere e proprie storie mitiche e cosmiche che narrano di lotte fra dèi, o fra dèi e demoni, o fra dèi e uomini, si sono sviluppati racconti più astratti, di tipo allegorico e contenuto metafisico, che mettono in scena gli scontri violenti e l'alternò dominio nell'universo di due grandi principi opposti: il bene e il male, il caos e la legge, la luce e l'oscurità. Queste grandi narrazioni possono riferirsi alla creazione dell'universo o, più spesso, con tono profetico e apocalittico, alla fine del mondo.

2. Tutte le antiche mitologie conoscono episodi di cruento soprafazioni: ne sono esempi il mito dell'uccisione e rinascita di Osiride, presso gli egizi, e quello del Re di Questo Mondo, fra i Celti. In Grecia la *Teogonia* di Esiodo (sec. VIII a.C.) contiene il racconto delle origini del mondo attraverso una serie di lotte fra le generazioni divine, incominciata con i figli di Urano e Gea e culminata con la guerra dei Titani contro gli dèi (*Titanomachia*), alla fine della quale il dominio degli dèi olimpici venne affermato, con il conseguente imprigionamento delle divinità primitive. Le guerre celesti adombrano qui un percorso verso la razionalità, intrapreso con l'uscita dal Caos, che consentirà di inserire anche divinità primordiali come Eros e Afrodite entro il nuovo ordine. La vittoria degli dèi guidati da Zeus ha luogo grazie all'arma invincibile del fulmine, forgiato dai Ciclopi. Un motivo simile si ritrova nella mitologia indiana; nel *Libro di Karna Karnaparvan* del *Mahābhārata* (secc. IV a.C.-IV d.C.) il carro volante di Mahadeva è equipaggiato con un'arma di energia che causa la sconfitta dei ribelli demoni Asura. In tutta la vicenda del *Mahābhārata*, che raccoglie materiali mitologici risalenti forse al V secolo a. C., gli dèi combattono al fianco dei fratelli Pandava contro i

cugini Dhartarashtra di nascita demoniaca. La lotta per il regno è un'opposizione di principi, una guerra dell'etica contro l'amoralità e la frode.

Gli dèi prendono parte alle guerre umane anche nell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.), pur senza dar luogo a uno scontro di valori; nel canto IV **Omero** mette in scena il contrasto fra gli dèi sull'Olimpo, e nel V e X la loro attiva partecipazione alla guerra di Troia, schierati gli uni contro gli altri in campo.

In Persia, il racconto mitologico si fonde con la dicotomia cosmica nella predicazione di **Zoroastro** (secc. VII-VI a.C.). I due principi in lotta sono rappresentati da Ahura Mazda, re della Luce, e da Ahriman, signore delle tenebre, che si avvicinano sul trono del mondo.

3. Con l'avvento della religione cristiana il tema della guerra celeste fa la sua comparsa nell'*Apocalisse* di Giovanni (96 d.C.), là dove viene descritta (16.16) la battaglia finale in cui Dio si scontra con gli eserciti di Satana, il mondo viene distrutto e Satana viene precipitato nel grande abisso. Il nome Armageddon, trascrizione greca diversa nei vari manoscritti di un presumibile termine ebraico, compare solo in questo luogo e sembra rinviare al «monte Megiddo», una località non lontana dal monte Carmelo e vicina alla pianura di Esdraelon dove, nell'*Antico Testamento*, erano collocate alcune antiche battaglie. Il mito apocalittico di Armageddon, raccontato da Giovanni, ebbe una grande fortuna nei primi secoli del cristianesimo, densi di attesa messianica e di fermenti millenaristici. La lotta cosmica ed eterna fra il principio del bene e quello del male è al centro della dottrina di **Mani**, prima accettata e in seguito rifiutata da sant'**Agostino**. Ma elementi manichei si infiltrano nella religione popolare, promuovendo la credenza in una lotta senza quartiere fra Dio e il Demonio, la cui posta sono le anime degli uomini. Il problema del Male, ben noto ai pensatori patristici, trova una soluzione popolare con la figura del demonio, che viene a sovrapporsi a quella dell'Anticristo.

4. Alla fine del XII secolo **Snorri Sturluson**, erudito islandese, codificò nel suo trattato *Gylfaginning* la mitologia escatologica norrena. La battaglia finale degli dèi, o Ragnarok, è narrata con piccole differenze anche nella sezione *Voluspà* dell'*Edda* in versi, di datazione incerta. Gli Asi, ovvero gli dèi di Asgard, che hanno stabilito il loro dominio lottando contro i Vani, periranno nella guerra finale contro le forze del caos e delle tenebre; infine il gigante Surtr appiccherà il fuoco al mondo, che verrà interamente consumato e risorgerà ad una nuova era.

5. Nella cultura medievale, la guerra del demonio contro Dio si articola intorno a tre punti fondamentali: la ribellione iniziale (in alcune eresie, come in quella di **Origene**, è la ribellione del diavolo a creare il mondo); la guerra senza quartiere in corso sulla Terra, che coinvolge direttamente l'umanità; la battaglia finale, che coincide con la fine del mondo e termina con il Giorno del Giudizio. La letteratura occidentale ha dimostrato una spiccata preferenza per il primo e il secondo di questi momenti, mentre l'iconografia religiosa privilegia l'ultimo, a partire dalle decorazioni delle cattedrali fino agli affreschi della Cappella Sistina. La ribellione degli angeli è un dato leggendario ormai ampiamente condiviso, come dimostra anche **Dante**, che vi si riferisce in *Inferno*, III, 38 (1306-21).

6. Durante il Rinascimento, il tema dello scontro fra principi opposti è frequentato principalmente da maghi, alchimisti e creatori delle grandi cosmologie; ma anche la letteratura ricomincia a frequentare e rappresentare il tema della guerra cosmica. Una visione di conflitto celeste in forma di battaglia è presente negli *Esercizi Spiri-*

tuali (1534) di **Ignazio di Loyola**: la meditazione si sofferma sulle schiere guidate dal Figlio di Dio, a Gerusalemme, contrapposte a quelle dell'Avversario, accampate presso Babilonia. Nella *Gerusalemme Liberata* (1575) **Tasso** utilizza il modello omerico della partecipazione divina ad una lotta terrena, adattandolo alla religione cristiana. Nel Canto IV si tiene il concilio delle potenze infernali, che interverranno attivamente nelle vicende umane sotto forma di demoni o esseri mitologico-allegorici, ostacolando l'esercito dei crociati con illusioni e incantesimi. Durante tutto lo svolgimento del poema il conflitto fra bene e male viene combattuto su vari piani: umano, magico e divino. Infine, durante la grande battaglia di Gerusalemme (XVIII, 93 e ss.) le schiere di angeli combattenti sovrastano dal Cielo le forze dei crociati. La guerra santa degli uomini procede da quella divina e in essa si rispecchia.

Memore dei versi di Tasso sarà la guerra celeste messa in scena da **Milton** nei primi due canti del suo *Paradiso perduto* (1667). Il poema inizia nel momento della prima sconfitta dei demoni, che ricordano la loro ribellione e la battaglia. Il paragone con la *Teogonia* di Esiodo si affaccia alla mente quando Satana lamenta di essere stato sconfitto da un'arma fino ad allora sconosciuta, il fulmine, di cui prima nessuno aveva misurato la potenza. A differenza degli incatenati Titani, però, i demoni non cesseranno dalla loro prigionia infernale di muovere guerra a Dio attraverso l'uomo.

Di poco successivo al poema di Milton è *La guerra santa* (1682) di John **Bunyan**, il cui lunghissimo sottotitolo suona, tradotto, «La guerra santa fatta da Shaddai contro Diabolus per riguadagnare la metropoli del mondo, ovvero La perdita e riconquista della città di Mansoul (lett. anima umana)». Il poema tratta, in forma allegorica, degli assalti alla città portati dai demoni attraverso le porte dei sensi, e della sua finale riconquista da parte degli eserciti del bene guidati dal Figlio di Dio.

7. Fra il Sei e il Settecento, la letteratura comica o satirica si appropria del tema omerico del confronto degli dèi, variandolo a piacimento; ricorderemo la *Secchia rapita* di **Tassoni** (1622) che mette in scena scollacciate divinità presenti nella guerra fra Modena e Bologna; *Il ricciolo rapito* (1712) di **Pope**, che introduce le creature fatate della tradizione anglosassone; *La guerra degli dèi antichi e moderni* (1799) di Evariste **Deforge**, spirito volterriano non esente da una certa volgarità rivoluzionaria.

8. Il tema della guerra celeste conosce una peculiare rinascita letteraria con l'età romantica, durante la quale subisce anche un interessante ridimensionamento; la perdita della dimensione cosmica e religiosa, unita all'importanza della figura di Satana nella letteratura romantica fa sì che le interpretazioni ottocentesche siano eterodosse variazioni sul tema dell'antico motivo. Del 1855 è *Satana e le Grazie*, poemetto simbolico di Giovanni **Prati** che nella disputa per le anime di tre peccatori fa intercedere le Grazie sotto forma di tre donne amate dai re. Il romanticismo vorrebbe redimere Satana, o, nell'impossibilità di farlo, interpretare la sua necessaria opposizione a Dio come una condanna: *Eloa*, di Alfred de **Vigny** (1826 in *Poemi antichi e moderni*), *La fine di Satana*, di Victor **Hugo**, *Il Demone* (1829-41) di **Lermontov**, sono esempi di questa tendenza a ricondurre ad unità la guerra fra bene e male. Degno di nota è, come conclusione di questo percorso, *La rivolta degli angeli* (1914), romanzo ingiustamente misconosciuto di Anatole **France**. Perno della vicenda è un angelo custode bibliotecario che perde la fede a causa del sapere; unitosi ad altri angeli insabbiati a Parigi, organizza una società rivoluzionaria e si reca da

Lucifero per offrirgli il comando della rivolta. Ma questi, seduto nel Giardino dell'Eden, si rifiuta di sostituire il dominio di Dio con il proprio, argomentando che un cambiamento di religione non porterebbe l'auspicato rinnovamento, ma solo un nuovo regime.

9. Nel Novecento, la guerra fra il bene e il male scompare dalla letteratura alta per riapparire nella cultura popolare, particolarmente nella narrativa di genere *fantasy*. L'ultima grande rappresentazione del conflitto cosmico è quella data nel *Silmarillion* (1917-73, pubb. 1977) da J. R. R. **Tolkien**, che unisce mito germanico, semitico e orientale. La guerra fra i divini Valar e il ribelle Melkor fa da prologo a quella che nel più famoso *Il signore degli anelli* (1954-55; v. ANELLO) sconvolge la Terra di Mezzo.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Apocalisse* (96 d.C.); *Libro di Karna* (*Karnaparvan*) in *Mahābhārata* (secc. IV a.C. - IV d.C.).

Bunyan, J., *La guerra santa* (*The Holy War*, 1682); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Deforge, E., *La guerra degli dèi antichi e moderni* (*La guerre des Dieux anciens et modernes*, 1799); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); France, A., *La rivolta degli angeli* (*La revolte des anges*, 1914); Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali* (*Exercicios Espirituales*, 1534); Lermontov, M., *Il demone* (1829-41); Milton, J., *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Omero, *Iliade* (sec. IX-VIII a.C.); Pope, A., *The Rape of the Lock* (1712); Prati, G., *Satana e le Grazie* (1855); Snorri Sturluson, *Edda di Snorri* (*Snorra Edda*, secc. XII- XIII); Tasso, T., *Gerusalemme Liberata* (1575); Tassoni, A., *La secchia rapita* (1622); Tolkien, J.R.R., *Il Silmarillion* (*The Silmarillion*, 1917-73); Vigny, A. de, *Eloa*, in *Poemi antichi e moderni* (*Poèmes anciens et modernes*, 1826).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Brunel, P., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, 1988; Eliade, M., *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, 1947; Gayer, W.A., *The Defeat of Satan*, Portsmouth, 1930; Mayer, R., *Die biblische Vorstellung vom Weltenbrand*, Bonn, 1956; Olrik, A., *Ragnarok, Die Sagen vom Weltuntergang*, Berlin-Leipzig, 1922; Praz, M., *La carne la morte il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, 1966.

■ **VOCI AFFINI:** Angelo; Apocalisse; Battaglia; Caos; Creazione; Demone; Diavolo; Figure mitologiche; Guerra/Pace; Ribellione; Tuoni, fulmini.

ANNA AGLIETTI

Guerra/Pace. 1. La guerra (ebr. bibl. *milhamà*, gr. *pòlemos*, lat. *bellum*, fr. *guerre*, sp. *guerra*, ingl. *war*, ted. *Krieg*, rus. *vojna*) è, sin dalle prime manifestazioni letterarie in tutte le culture occidentali e mediorientali, tema di assoluta importanza. Infatti, già le spiegazioni mitiche e religiose dell'origine dell'universo sono basate sul racconto di lotte, sia fra elementi primordiali, sia fra divinità dalle diverse caratteristiche (ad es. gli dèi olimpici e vari mostri nelle *Titanomachie* e nelle *Gigantomachie*, narrate in parte già da **Esiodo** nella *Teogonia*, ca. VIII a.C.), che si scontrano per il dominio sul mondo e sugli uomini. In questo senso, da considerare con attenzione è il campo semantico in cui si colloca la parola greca *pòlemos*, collegabile al verbo *pelemizein*, cioè «scuotere», riferito di solito a strumenti bellici, e a sua volta apparentabile con *pàllein*, «agitare». È quindi lecito ipotizzare che lo stato di movimento o turbamento suggerisca l'idea di una lotta che, metaforicamente, viene poi applicata agli scontri umani e divini, ma che può anche essere riferita agli elementi naturali dai filosofi presocratici (ad es., tra il VI e il V secolo a.C., da **Empedocle**, che usa in specie il termine *nèikos*, «odio», pure in séguito associato spesso a *pòlemos*, e soprattutto da **Eraclito**, che parla di «*pòlemos* padre di tutte le cose», in un frammento peraltro d'interpretazione controversa).

Quanto agli altri termini antichi, «*milhamà*» sembra riferirsi soprattutto allo schieramento in battaglia (ed in quest'ottica risponde all'appellativo biblico di Jahvè «*Sa-*

baòt», ossia «comandante di schiere»), mentre *bellum* è un'evoluzione della forma *duellum* (da cui «duello»), di cui è incerta l'etimologia. A causa della sua omofonia con l'aggettivo *bellus* («bello»), il termine latino fu soppiantato già nell'alto medioevo dalla forma germanica *werra* («contesa, discordia»), che si diffuse nelle lingue romanze e in inglese, ma non in tedesco (e nei paesi scandinavi), dove s'impose la voce *Krieg* («discordia», «conflitto»).

Si noti che i termini citati mostrano nelle prime attestazioni (e a volte anche oltre) valenze semantiche non troppo definite, se è vero che spesso indicano non guerre tra popoli, ma scontri fra piccoli gruppi, battaglie o scaramucce (episodi bellici per i quali sono attestati molti altri vocaboli specifici, ad es. gr. *màche* o lat. *proelium* e *pugna*: v. BATTAGLIA). Di fatto, delimitare il concetto di guerra risulta tuttora difficile, se si chiedono parametri rigidi per distinguere lotte circoscritte da conflitti più ampi; ma la necessità di interpretare e controllare le forme di violenza che danno origine agli scontri bellici ha progressivamente spinto ad una teorizzazione a livello filosofico e politico: per questo, oggi il valore del termine «guerra», contrapposto a quello di «pace», è indissolubile dalle implicazioni che intellettuali come il **Platone** della *Repubblica* (ca. 370 a.C.), e, modernamente, **Machiavelli**, **Erasmus**, **Hobbes**, **Clausewitz**, **Hegel**, **Marx**, **Nietzsche**, **Freud**, **Aron**, **C. Schmitt**, **H. Arendt**, **Foucault** e numerosi altri vi hanno individuato.

2. Anche la rappresentazione letteraria della guerra ha contribuito a formarne il concetto. Gli apporti delle letterature antiche debbono essere distinti a seconda dei generi: il tema della guerra ha massima rilevanza nell'epica (fin dalle celebrazioni propagandistiche egiziane della vittoria di Qadesh sugli Ittiti, ca. 1300 a.C.), ed è presente anche nella memorialistica e nella lirica; viceversa, soltanto episodi specifici possono essere rappresentati nella tragedia (ad es. la celebrazione della vittoria greca nei *Persiani*, 472 a.C., oppure le lotte fra le *pòleis* nei *Sette contro Tebe*, 467 a.C., entrambe opera di **Eschilo**), secondo una precettistica in seguito enucleata e fissata nella *Poetica* di **Aristotele**. Relativamente numerosi sono poi i trattati di cose militari pervenutici: fra essi, ebbe particolare fortuna il *Compendio delle istituzioni militari* di **Vegezio** (inizi V secolo d.C.).

L'epica biblica e quella greco-latina forniscono i più importanti tratti dell'immaginario bellico nella cultura occidentale. Nella *Bibbia*, la guerra è una prova dell'unione tra Jahvè e il suo popolo, Israele, ed è quindi in primo luogo «santa», per cui i singoli eroi risultano meno importanti dell'azione delle schiere guidate da Dio. Solo la fedeltà assoluta può garantire una vittoria contro i nemici, che sono in primo luogo gli idolatri. Nell'*Esodo* (sec. IV a.C.) come nei libri cronachistici si registra una lunga serie di lotte, non prive di risvolti crudeli, che sono giudicate inevitabili per difendere la purezza del culto monoteista. Ma, nello sviluppo storico della religione ebraica, s'impone a partire da *Isaia* (sec. VIII a.C.) una concezione irenica (poi ripresa e sviluppata nei *Vangeli*), che vede in Jahvè proprio colui che fa cessare le guerre, e che non vuole la morte ma la vita anche per i nemici: tale concezione deriva dalla consapevolezza della negatività di ogni guerra, raggiunta dopo la distruzione di Gerusalemme (586 a.C.) e dopo la cattività babilonese. Ciò non toglie che nell'ultimo libro della *Bibbia* cristiana, l'*Apolcalisse* (96 d.C.) giovannea, il destino dell'universo sia ancora deciso dalla lotta terribile di Dio e dei suoi Angeli contro Satana (o Drago o Bestia) e i demòni: una rappresentazione fortemente icastica, destinata a una grande

fortuna specie nel periodo medievale, anche nelle arti figurative.

L'epica dell'*Iliade* di **Omero** (secc. IX-VIII a.C.), definita da S. Weil «il poema della forza», è invece all'origine dell'interpretazione eroica della guerra (fra l'altro, quella di Troia può essere considerata la guerra-madre della storia Occidentale): solo i grandi eroi infatti possono segnare le sorti di un conflitto, purché gli dèi siano loro favorevoli, e purché l'*Anàanke* (il «Destino») non decida altrimenti. Achille, l'eroe forte per eccellenza del campo greco, è spinto dalla *mènis* («ira») prima a disertare il campo di battaglia, poi, per riscattare il suo onore e vendicare l'amico Patrolo, a combattere contro il troiano Ettore, che uccide dopo un duello (l. XXII), in cui il rispetto per l'avversario (e poi per il suo cadavere) viene cancellato dalla furia e dall'odio smisurato. Basta questa vicenda per enucleare alcuni degli elementi che diventeranno topici nell'epica successiva: il sentimento dell'onore personale e quello della patria (in senso etimologico) come spinta dominante in ogni azione bellica; la razionalità tattico-strategica subordinata o meno alla forza fisica e al coraggio; l'odio, la violenza, la ferinità come pulsioni incontrollabili, che possono annullare le regole culturali della lotta, degradandola a scontro beluino. Ma, oltre a questa rappresentazione fisica e psicologica della guerra, dall'*Iliade* si ricava un'etica che godrà di una lunga fortuna: la morte, destinata solo agli uomini e non agli dèi, può essere superata raggiungendo la gloria, ossia la conservazione del proprio nome e delle proprie imprese nel ricordo collettivo, che si realizza appunto grazie al canto epico.

L'*Iliade* consegna dunque ai suoi successori una concezione della guerra che troverà nell'*Estetica* di **Hegel** (1832) la sua enunciazione più completa (sulla scorta delle idee illuministico-romantiche di «nazione» e di «spirito del popolo»): da un lato essa viene vista come scontro di popoli e di culture, dall'altro come «duello» di eroi (tòpos letterario e culturale tuttora attivo, pur con inevitabili trasformazioni, specie dopo il crollo dell'*Anticlen Régime*). Nell'*Eneide* di **Virgilio** (30-19 a.C.) sono confermati questi valori, ma la guerra assume aspetti più elegiaci, specie quando viene descritta la morte di guerrieri giovanissimi, al punto che quella di Virgilio è stata considerata un'epica della pace. Di fatto, le lotte civili romane modificarono la visione imperialistica della guerra, e Augusto tentò di nascondere la natura aggressiva della politica latina attraverso la proclamazione della sua *pax* (cfr. § 7). Ben più violenta e crudele è la rappresentazione che, della lotta tra Cesare e Pompeo, dà **Lucano** nella sua *Guerra civile* o *Farsaglia* (lasciata incompiuta nel 65 d.C.), in cui il dissenso etico rispetto alla politica imperiale viene espresso anche attraverso l'orrido e il tenebroso (cosicché gli scontri diventano carneficine), carattere ripreso soprattutto in epoca barocca. Sul versante delle memorie, da intendersi soprattutto come resoconti storico-diaristici (e non come confessioni), la guerra è trattata nell'*Anabasi* di **Senofonte** (ca. 380 a.C.), che non ne nasconde aspetti umili e addirittura antieroi, sebbene rimanga al fondo della sua opera un sentimento etico di superiorità del soldato greco, anche nelle situazioni più difficili. **Cesare**, nei suoi *Commentari* sulla guerra gallica e sulla guerra civile contro Pompeo (scritti rispettivamente intorno al 50 e al 47 a.C.), esalta invece l'azione del condottiero, e riduce le battaglie a pura strategia, quasi che fosse la sola volontà e la razionalità superiore a far vincere il capo romano contro i barbari o i nemici. Pur essendo un genere ancora riservato a pochi uomini eccezionali, la memorialistica apre la strada ad una rappresentazione molto sfaccettata degli eventi

bellici, che s'intersecherà con le cronache e poi con le opere storiografiche. Del resto, già nell'antichità gli storici parlano a lungo delle guerre, benché spesso di esse venga privilegiata la parte politico-diplomatica anziché quella militare: dapprima **Erodoto** (*Storie*, sec. V a.C.) e poi **Tucidide** danno ampio rilievo alle cause e alle conseguenze delle guerre (e il dialogo tra gli Ateniesi e i Melii nelle *Storie* ovvero *Guerra del Peloponneso* del secondo – fine del V secolo a.C. – è stato considerato da **Nietzsche**, nella *Genealogia della morale*, 1887, un *exemplum* della violenza esercitata anche dai popoli «evoluti»); in seguito, specialmente le opere di **Sallustio**, **Livio**, **Tacito** e **Polibio** saranno destinate a influenzare le descrizioni belliche successive (ma gli ultimi due, assieme al S. **Agostino** della *Città di Dio*, ca. 420, svolgeranno un ruolo fondamentale anche nella riflessione sulla guerra), mentre le *Vite parallele* di **Plutarco** (scritte fra il I e il II secolo d.C.) avranno una grande importanza per la rappresentazione dei condottieri. Specifica e ampia è la narrazione in aramaico e in greco della *Guerra giudaica* (75-79 d.C.), che l'ebreo romanizzato **Flavio Giuseppe** stese dopo la caduta di Gerusalemme (70 d.C.). Un caso particolare di storiografia è poi quello della *Storia vera* scritta nel II secolo d.C. dal greco **Luciano**, in cui si narra una «fantascientifica» lotta tra gli abitanti del sole e quelli della luna (l. I, 12-20). Le guerre fantastiche, fra cui va citata anche la pseudo-omerica *Batracomiomachia* («battaglia di rane e topi», forse secc. II-I a.C.), avranno poi una saltuaria fortuna nella letteratura occidentale, per la loro carica parodico-satirica, e talora espressamente polemica (come nel caso dei *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, scritti da **Leopardi** intorno al 1834 ed editi postumi nel 1842; ma si ricordi anche l'episodio della guerra tra Lilliput e Blefuscu nella parte prima dei *Viaggi di Gulliver* di **Swift**, 1726).

La lirica infine diede espressione a sentimenti civili e personali relativi alla guerra, svolgendo opera di esortazione, ma anche manifestando forme di rivolta o di autodifesa: le polarità possono essere ben rappresentate dalle formule del greco **Alceo** e del latino **Orazio**, secondo cui è «bello morire per la patria», e da un famoso frammento del greco **Archiloco**, che invece considera la salvezza della propria vita ben più importante della perdita dello scudo.

3. Il patrimonio di immagini e di contenuti ideologici riguardanti la guerra che la tradizione ebraica e quella greco-latina consegnarono al medioevo cristiano fu dunque imponente. Un primo intento dei grandi poeti epici cristiani, come l'autore della *Canzone di Orlando* (ca. 1080, l'epoca in cui si forma il clima che porterà alle Crociate), fu quello di riformulare in senso religioso l'ideale eroico: così Orlando, paladino di Carlo Magno ucciso dai saraceni a Roncisvalle (778), diventa una sorta di figura di Cristo, mentre il traditore Gano è paragonato a Giuda. In questa visione provvidenzialistica assumono nuovo senso le azioni belliche individuali, dato che l'eroe agisce non soltanto per la propria gloria, ma soprattutto per quella di Dio: il sacrificio stesso diventa degno di lode, prelude alla salvezza celeste. Questo schema può valere per altre *chansons de geste* (fra cui si ricordano quella di **Guillaume** e quella di **Gormont**, dedicata alla lotta contro l'omonimo re vichingo), ma trova solo una lontana corrispondenza nelle saghe nordiche precristiane, come quella anglosassone (ma in realtà riferita alla Scandinavia) del *Beowulf* (fine X secolo), quella islandese dell'*Edda* (secc. IX-XII), oppure quella germanica, in parte connessa alla precedente, tramandata dal *Cantare dei Nibelunghi* (risalente, nella versione più antica che ci è pervenuta, agli inizi del

XIII secolo, ma riferito a eventi del V), nelle quali semmai sono enfatizzate le lotte tra esseri umani e divini. Quanto poi ai romanzi del ciclo della Tavola rotonda, in essi le lotte di Re Artù e dei suoi cavalieri, persino quando si possono definire guerre, riguardano sempre l'eroismo personale. Comunque, l'impresa bellica faceva parte della dimostrazione di potere, e doveva essere raffigurata e descritta il più frequentemente possibile, come dimostrano non solo i tanti poemi celebrativi (fra cui si può inserire il *Cantare del mio Cid*, ca. 1150), ma anche i dipinti o gli arazzi (ad es. quelli fatti eseguire da Carlo V di Francia intorno alla metà del XIV sec., durante la Guerra dei cent'anni). Anche quando, già nel Due-Trecento, gli ideali della cavalleria feudale cominciarono a decadere, alcuni suoi valori rimasero diffusi nelle arti e nella cultura cortese in genere: il «coraggio», la «prodezza», l'«onore» restarono connessi all'idea della guerra, per quanto laicizzata, fino alla Rivoluzione francese.

I caratteri religiosi della guerra diventano stereotipati nel corso del XV sec., e con l'*Orlando furioso* (1516, 1532) di **Ariosto** sembrano trattati con ironia: peraltro, in questo poema epico-cavalleresco le lotte ormai «favolose» contro i pagani sono messe a confronto con le guerre reali condotte in Italia dai vari invasori, al punto che si leggono parti di invettiva contro le armi da fuoco e contro le discordie fra popoli cristiani. Nella *Gerusalemme liberata* (1581) Torquato **Tasso** propone invece un racconto della prima Crociata, tornata d'attualità per l'imminenza del pericolo turco nella seconda metà del XVI sec. L'interpretazione manieristica del tema della guerra implica sia una continua variazione dei tòpoi greco-latini, sia l'immissione di un soprannaturale cristiano ricco di inquietudini psicologiche, poi fondamentali nello sviluppo barocco del melodramma, che spesso sfrutterà le vicende degli eroi tassiani. Ma gli aspetti nobili dei poemi cavallereschi e di quelli epici saranno messi definitivamente in crisi da quel *proto-novel* che è il *Don Chisciotte* di **Cervantes** (1605-15), e da un poema antierico e pacifista quale l'*Adone* di **Marino** (1623).

Pur essendo notevole la produzione lirica (spesso deprecatoria, ma a volte celebrativa, come nell'*Elogio della guerra* di **Bertran de Born**, fine XII sec.), nel medioevo e nel rinascimento la guerra viene soprattutto narrata (anche in versi) prima in cronache (o *Annali*, come, a puro titolo di esempio, quelli del monaco **Lamberto**, ca. 1078, in cui si dà spazio alle lotte di Enrico IV di Germania), e poi in opere storiografiche: il momento di passaggio può essere fissato ancora tra la fine del XV e l'inizio del XVI sec. Infatti, se le *Cronache* (1373-1404) di Jean **Froissart**, riguardanti in parte la Guerra dei Cent'anni, sono ancora indifferenti a un'organizzazione non puramente annalistica (e lo stesso vale per la *Cronaca*, 1461-75, del borgognone Georges **Chastellain**), le *Memorie* di Philippe de **Commynes** (1489-98) narrano le lotte fra Carlo il Temerario e Luigi XI proponendo interpretazioni e giudizi, a volte assai duri, che implicano una lettura psicologico-politica delle vicende (ad es. nel l. V, 8-9, che narrano la sconfitta di Carlo). È però con la *Storia d'Italia* di **Guicciardini** (lasciata incompiuta nel 1540) che le vicende storiche vengono esposte al vaglio di un'interpretazione d'insieme, causalistica sebbene non filosofica, che spinge a individuare motivazioni umane (e non religiose) per i conflitti, specie quelli che hanno sconvolto l'Italia a partire dall'invasione di Carlo VIII (1494). Risulta degno di nota che la storiografia conferisca sempre maggiore risalto alle guerre, che anche in questo genere letterario cominciano a diventare, da avvenimenti consueti, momenti eccezionali della vita di un popolo, attraverso cui si decide la sua sorte politica e civile.

La nuova storiografia guicciardiniana si basa su presupposti non rigidi, assai diversi da quelli ricavabili dalla riflessione di **Machiavelli**: eppure, senza lo svelamento dei fondamenti a-morali dell'azione politica attuato nel *Principe* (ca. 1513), l'interpretazione storica del comportamento dei sovrani poteva rimanere nell'alveo della tradizione classico-umanistica. Viceversa, le ragioni brutali della conservazione del potere vengono sistematizzate da Machiavelli in una casistica, che ben poco spazio lascia alle prospettive provvidenzialistiche della filosofia cristiana della storia. La guerra è, per la prima volta, una pura necessità per il politico, eroe solo se riesce a mantenere il regno conquistato o ereditato (fra l'altro, per le questioni tecniche Machiavelli prepara una sua *Arte della guerra*, 1521, esempio di un fortunato filone cinque-seicentesco che troverà in Raimondo **Montecuccoli** il maggior continuatore, specie coi suoi *Aforismi dell'arte bellica*, 1670). E che le guerre «religiose» dei *Conquistadores* nascondessero gli stessi presupposti di quelle laiche venne ben presto svelato dalla *Brevissima relazione della distruzione delle Indie* di Bartolomé de **Las Casas** (1552).

La fortuna implicita delle teorie machiavelliane si coglie a molti livelli, ma forse l'interprete maggiore in ambito letterario è lo **Shakespeare** di drammi quali il *Riccardo III* (1592), che, come tutte le sue opere a sfondo storico (fra cui occorre ricordare l'*Enrico IV* e l'*Enrico V*, 1597-99), al di là delle ragioni politiche (l'interpretazione pro-Tudor della Guerra delle due Rose) mostra gli aspetti mostruosi del potere. La guerra, che conclude non solo il *Riccardo III* ma ad es. anche il *Macbeth* (1606), sembra riportare un ordine e una giustizia, tuttavia appare sempre meno gloriosa e sempre più cupa, legata com'è alla perversione dei regnanti. La riflessione tragica sul destino degli uomini potenti coinvolge direttamente il problema dell'assenza di Dio dalle vicende umane, al quale si accompagna quello dell'impossibilità di un'azione eroica che sia anche eticamente fondata. Su questi temi dovranno riflettere la cultura romantica-ottocentesca e quella del Novecento (e basti citare la riscrittura del *Lear* proposta nel 1971 dal drammaturgo inglese Edward **Bond**, autore anche di una serie di *Drammi di guerra*, 1985).

Tornando al Seicento, un'altra guerra che segna un punto di svolta nell'immaginario collettivo è quella dei Trent'anni, che trova nel *Simplicissimus* (1668-69) una rappresentazione originale. Infatti, unendo il genere picaresco all'allegoria tipica del romanzo barocco (ad es. nel *Filandro di Sittewald* di Johann M. **Moscherosch**, 1642-43, che pure tocca, in modo satirico, il tema della guerra), **Grimmelshausen** riesce a fornire un'immagine nello stesso tempo grottesca e drammatica della guerra, che già nel cap. 4 del libro I si manifesta in tutta la sua violenza brutta attraverso una scena di saccheggio e stupro (poi interpretata in un sogno-allegoria nei capp. 15-18). La visionarietà fortemente pittorica, insieme assurda e realistica, dà luogo a un proto-espressionismo che verrà ripreso, proprio per la rappresentazione della guerra, soprattutto nel XX sec. (e si può qui ricordare il **Brecht** di *Madre Coraggio e i suoi figli*, 1939, che trae spunto da più opere di Grimmelshausen, nonché il **Grass** del *Tamburo di latta*, 1959). Sarebbe poi importante, a proposito della visionarietà, istituire un parallelismo con l'iconografia, partendo almeno dalle battaglie di **Piero della Francesca** e **Paolo Uccello**, per arrivare a quelle di **Michelangelo**, **Pieter Bruegel il vecchio**, **Altdorfer**, **Tintoretto**, **Rubens**, **Poussin**, opere in cui l'azione bellica diviene, da evento eterno e astratto di singoli guerrieri, movimento caotico e oscuro di masse.

4. Soprattutto nella seconda metà del sec. XVIII comincia un'ampia riflessione sulla necessità di una convivenza ordinata e pacifica: sono in specie gli illuministi di tutta Europa, da **Voltaire** (di cui va, fra l'altro, ricordata la collaborazione con **Federico II di Prussia** per l'*Antimachiavel*, 1740) a **Kant**, a contrapporsi all'ideologia dell'inevitabilità della guerra naturale (che aveva ricevuto la sua teorizzazione nel *Leviatano* di **Hobbes**, 1651; sarà poi **Hegel** a riproporre in vari scritti la necessità della guerra per l'affermazione dello Stato). Tuttavia, la fase delle Rivoluzioni americana e francese porterà ad un rinnovato impulso bellico, questa volta basato sul nazionalismo, che, mentre rivendica una forma di fratellanza, spinge di fatto a lotte di liberazione contro i vecchi regimi aristocratici: ciò provoca la fine della «guerra-cerimonia», scandita da un codice comportamentale ed etico ormai di lunga durata nella «civiltà delle buone maniere», che viene sostituita dalla guerra di massa, il cui primo e sconvolgente esempio si vede, secondo numerosi storici, nella battaglia di Valmy (1792), o comunque dopo i decreti rivoluzionari sulla *levée en masse* (1793). Si giunse poi alla guerra romantica, che ebbe in Napoleone l'eroe per eccellenza. È ben noto però che il periodo più acceso dello *Sturm und Drang*, con i suoi titanismi e con l'esaltazione dei ribelli durò pochi anni, e che la stessa parabola imperialistica di Bonaparte produsse una disillusione chiaramente espressa nelle opere artistiche. Comunque, la fase rivoluzionaria delle lotte per la Libertà non poté più essere fermata, e i suoi risvolti popolari furono manifestati soprattutto nelle canzoni patriottiche, negli inni nazionali, e in Italia nel melodramma di **Verdi** (di cui vanno almeno ricordati *I lombardi alla prima crociata*, 1843, e *La forza del destino*, 1862), che spesso prese a soggetto vicende belliche. In seguito, a livello europeo si sviluppò soprattutto il recupero antistoricistico – successivamente collegato alla nietzschiana volontà di potenza – delle lotte antiche e mitologiche, che trovò nell'*Anello del Nibelungo* di **Wagner**, 1854-76, la sua maggiore espressione. Va notato, in generale, che non poche furono nel XIX secolo le voci favorevoli alla guerra, da quella reazionaria di Joseph de **Maistre** nella settima delle *Serate di San Pietroburgo* (1821), a quella utopistico-visionaria (e in parte contraddittoria) di Pierre-Joseph **Proudhon** in *La guerra e la pace* (1861).

La rappresentazione letteraria della guerra passa attraverso un'ampia produzione lirica (spesso basata su ritmi e schemi semplificati, per adattarsi al nuovo gusto anticlassicistico, o addirittura su calchi filologici della poesia popolare, come fece Ludwig **Uhland** ad es. nella sua *Il buon camerata*, 1809), e soprattutto attraverso il teatro e il romanzo, i generi più adatti al grande pubblico. In ambito teatrale, una notevole importanza va attribuita al *Wallenstein* di **Schiller** (1798-99), opera lungamente meditata (sin dal 1786), e che giunge a superare il ribellismo in una visione etica (quasi kantiana) dei compiti del condottiero. La vicenda si divide in tre parti, e la storia della Guerra dei trent'anni è reinterpretata alla luce del travaglio psicologico dell'eroe che tradisce la patria. Il modello shakespeariano viene calato in una più distesa tessitura storica (per la prima volta viene messo in scena un intero accampamento, e gli eroi si mescolano con i soldati semplici, l'idealismo con il materialismo più basso), ma l'eroe non trova nemmeno nel male, nell'infedeltà contro il suo popolo, il senso per la propria azione: *Wallenstein*, come molti altri guerrieri interpretati dai romantici (da ultimo, forse, il prometeico Gustavo Adolfo dell'omonimo dramma di **Strindberg**, 1900), non può che constatare la propria diversità dagli eroi greci, e con-

sidera il suo destino non riscattabile (come avrebbe dovuto essere, anche nel caso di suicidio, secondo l'etica dello *Sturm und Drang*; esito favorevole ha invece il dilemma morale nel *Principe di Homburg* di **Kleist**, 1809-10).

Il romanzo presenta aspetti più strettamente realistici della percezione della guerra. Se nelle opere di **Scott** essa poteva ancora essere mostrata come riconquista della giustizia e della libertà, nella *Certosa di Parma* di **Stendhal** (1839) si coglie tutta la disillusione dell'ex-napoleonide che ha visto crollare i miti della lotta romantica. La terribilità della rappresentazione stendhaliana della battaglia conclusiva dell'epopea napoleonica sta principalmente nella sua levità, nel suo assumere come normale il punto di vista di un giovane sprovveduto e oggetto d'ironia, che però era figlio dei grandi ideali eroico-cavallereschi antichi e recenti. Ovviamente, a numerose altre interpretazioni Waterloo si prestò non solo fra i contemporanei, come il **Thackeray** della *Fiera della vanità* (1847-48), lo **Chateaubriand** delle *Memorie d'oltretomba* (1848-50), lo **Hugo** dei *Miserabili* (1862) ma anche in séguito (ad es. nei *Cento giorni*, 1935, di Joseph **Roth**; vanno poi ricordate le rievocazioni di storie di reduci, come quella del *Colonnello Chabert*, 1832, narrata da **Balzac** come esempio del conflitto tra eroismo ormai tramontato e vita borghese).

Fu però con il romanzo russo, e in primis con *Guerra e pace* (1863-69), che si raggiunse una nuova e completa rappresentazione della guerra, che assume compiutamente la valenza di una prova etica suprema. **Tolstoj**, che era stato combattente in Crimea (esperienza da cui trasse i *Racconti di Sebastopoli*, 1855), riesce a sintetizzare l'aspetto psicologico, quello sociale e quello storico della guerra, proponendo da un lato personaggi come Andrej Bolkonskij e Pierre Bezuchov, che modificano la loro concezione della vita e della morte in rapporto all'esperienza della lotta; dall'altro un narratore-autore che diviene giudice della storia, crudele accusatore, in nome delle leggi naturali e divine, del superbo Napoleone, ma anche propugnatore di un superamento del nichilismo letale insito nella visione della guerra come fatto estetico (come era per l'eroe romantico), attraverso un'accettazione delle regole naturali e sotto l'egida di una provvidenza nuovamente chiamata in causa, sia pure non in termini di ortodossia religiosa.

Il modello tolstojano costituisce un vertice del realismo ottocentesco anche riguardo al tema della guerra. Nella *Disfatta* (1892) **Zola** rappresenta invece il conflitto franco-prussiano del 1870 secondo i parametri del naturalismo, dando grande peso agli aspetti del disfacimento fisico e morale, e indicando nella tecnologia la vera protagonista delle lotte future. Per ritrovare un'interpretazione vitalistica ed eroica fino al parossismo della guerra bisogna guardare agli Stati Uniti e alla sezione *Rulli di tamburo* (1865) in *Foglie d'erba*: **Whitman** fa della Guerra di secessione un momento supremo dello sviluppo del popolo americano, e la sua enfasi simbolica e allegorica giunge sino all'invocazione del grande spirito della modernità a favore degli Unionisti. L'ideologia della guerra – che, dice l'autore, coincide con la sua poesia – trova requie solo nell'elegia in morte del presidente Lincoln (*Quando i lillà...*), mentre ben più articolato e drammatico è il modo whitmaniano di trattare il tema nell'ambito delle prose giornalistico-diaristiche di *Giorni scelti* (o *Giorni rappresentativi*, 1862-65, editi nel 1882); ma molti altri autori descrissero i lati civili e umanitari della guerra, ad es. **Melville** coi suoi *Scritti di battaglia e aspetti della guerra* (1865) e **Bierce** con le sue *Storie di militari e civili* (1891). Fra i racconti e i romanzi, dopo *La conver-*

sione di miss Ravenel di John W. **De Forest** (1867) e *Il capitano della compagnia K.* di Joseph **Kirkland** (1891), *Il segno rosso del coraggio* (1895) di Stephen **Crane**, autore anche di altri notevoli testi sulla guerra, riesce a riassumere in un breve romanzo di formazione il magistero di Stendhal, Tolstoj e in parte Zola, e implicitamente comincia a demolire il mito del soldato coraggioso e generoso. Sarebbe a questo proposito interessante ripercorrere la parabola della rappresentazione delle guerre che hanno coinvolto i coloni bianchi e gli indiani, da *L'ultimo dei Mohicani* (1826) di James F. **Cooper**, sino ai western dal 1970 in poi (a partire almeno da *Soldato blu* di Ralph **Nelson**, film tratto dal romanzo *La freccia nel sole* di Theodore V. **Olsen**).

5. Col XX secolo la guerra diventa soprattutto un male estremo, addirittura senza riscatto: i due conflitti mondiali tolsero ogni giustificazione alle ideologie belliciste di qualsiasi matrice, anche se, paradossalmente, esse furono generate da rinnovate mitologie della lotta suprema, che sembravano essere state demistificate dopo la fine della guerra romantica. In effetti, le idee e le filosofie che spinsero allo scatenamento della Grande guerra potevano essere ancora in parte favorevoli alla lotta fra popoli, in quanto espressione pienamente vitalistica ed euforica, quasi una festa (nel senso dato al termine da antropologi come M. **Mauss** o intellettuali come R. **Caillois**, che ha insistito a lungo sul rapporto tra guerra e sacro) o comunque una forma di realizzazione della volontà di potenza (le ultime metamorfosi di questi assunti si ritrovano negli scrittori e nei pensatori filo-nazisti). Ma già l'esperienza della trincea cominciò a sconvolgere le percezioni spazio-temporali, a immettere il singolo in un mondo infernale, dominato da una potenza tecnologica che cancellava ogni eroismo; la violenza divenne sempre meno diretta, spesso rivolta contro nemici invisibili, e perciò poté aumentare a dismisura (sino all'attuale enorme capacità distruttiva esercitata grazie ai mezzi elettronici). Dopo la fine della Seconda guerra mondiale, ovvero dopo il raggiungimento di un «male radicale» rappresentato dai Lager e dalla bomba atomica, non era poi in alcun modo possibile continuare a sostenere la giustizia o la forza rigeneratrice dei conflitti, anche se un vero movimento pacifista cominciò ad affermarsi solo a partire dagli anni Sessanta.

Delle tantissime opere d'arte che hanno preso a soggetto questa materia si potrà dar conto solo in minima parte (integrazioni sono indicate nella sezione *Altri testi*). In generale, la rappresentazione della guerra risulta stravolta sia sul versante fisico-psicologico, sia su quello etico-metafisico: domina ormai il senso dell'assurdità di lotte unicamente distruttive; dell'inutilità dell'eroismo quando sono le macchine e le potenzialità economiche a decidere le sorti degli scontri; della falsità degli ideali e dei valori che sostengono le politiche belliciste. Sul piano stilistico, almeno fino agli anni Sessanta – cioè fino all'inizio del postmodernismo letterario – la guerra viene spesso trattata o in modo puramente denotativo (quasi che ogni abbellimento retorico falsasse il contenuto: di qui la fortuna dei memoriali), o in modo fortemente espressionista, attraverso stravolgimenti tragico-grotteschi: si pensi, per fare l'esempio più celebre, a *Guernica* di **Picasso**, 1937; ma si potrebbero citare anche gli *Ostaggi*, 1943-45, di Jean **Fautrier**.

La letteratura sulla Prima guerra mondiale diede conto dei cambiamenti descrivendo subito i nuovi tipi di lotta, aerea, sottomarina, chimica, ecc.: specie l'aviatore fu considerato un nuovo tipo di eroe, quasi mitologico (così ad es. nel racconto *Immortalità* del tedesco Rudolf Georg

Binding, 1921; più «realistico» il romanzo *L'equipaggio* del francese Joseph **Kessel**, 1923). Ma contro gli eroismi politico-ideologici, di grande impatto risultarono soprattutto i memoriali o i diari dei reduci dalle trincee, nei quali si coglieva una verità che i romanzi ben costruiti non riuscivano più a garantire. Così, dopo *Il fuoco* (1916) del francese Henri **Barbusse**, in quasi tutte le letterature europee si succedettero i resoconti «autentici»: per brevità è opportuno citare solo *Nelle tempeste d'acciaio* (1920) di Ernst **Jünger**, in cui la volontà di potenza si scontra terribilmente con la morte-in-vita (si veda il cap. *Guillemont*), e che prelude a successive riflessioni di questo grande, ancorché contestatissimo, scrittore-filosofo, non ultimo fra coloro che hanno tentato un'esaltazione della guerra (si veda in specie *La lotta come esperienza interiore*, 1922); e il fortunato diario romanizzato *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1929) di **Remarque**, che diventò il manifesto dell'antimilitarismo postbellico (e che ebbe enorme successo anche grazie alla versione cinematografica di Lewis **Milestone**, 1930; ma altri sono i film-capolavoro sulla Prima guerra mondiale, come *La grande illusione* di Jean **Renoir**, 1937). Un caso particolare, per la qualità stilistica e per l'impetuosità dell'analisi – anche interiore – dopo la sconfitta di Caporetto (1917), è quello del *Giornale di guerra e di prigionia* di **Gadda** (edito in parte nel 1955, e integrato nel 1991).

Le voci pacifiste non erano certo prevalenti negli anni Dieci, e soprattutto nelle poesie moderniste o futuriste di tutta Europa si coglievano forti pulsioni vitalistico-distruttive. La guerra immaginata dai poeti costituiva il modo per ribellarsi all'oppressività e mediocrità del mondo borghese; ma quella vissuta produsse poi la consapevolezza della disgregazione dell'«io» di fronte alla violenza priva di limiti: e basti citare le poesie di Giuseppe **Ungaretti** (specie con *Il porto sepolto* del 1916, e poi nelle varie edizioni dell'*Allegria*, a partire dal 1919), Clemente **Rebora** o degli inglesi Rupert **Brooke** e Wilfred **Owen**.

Anche nei romanzi la Prima guerra mondiale fu raccontata da parecchie angolature, costituendo spesso lo sfondo se non il centro della narrazione: così avviene ad es. in *La fattoria spagnola* (1924) di **Mottram**, in *La paga dei soldati* (1926) di **Faulkner** o in *Addio alle armi* di **Hemingway** (1929). Corrosivo l'antimilitarismo di Jaroslav **Hašek** nell'ampio racconto di vicissitudini grottesche che compongono *Il buon soldato Švejk* (lasciato incompiuto nel 1923, ma proseguito idealmente da **Brecht** nel dramma *Švejk nella seconda guerra mondiale*). Ma in moltissime opere si colgono accenni alla terribilità e al limite all'indicibilità di quell'esperienza (ad es. in *Viaggio al termine della notte*, 1932, e in *Morte a credito*, 1936, di **Céline**, che poi rappresenterà il secondo conflitto attraverso un provocatorio, grottesco e amaro mistilinguismo in *Guignol's Band*, ca. 1944, e soprattutto nella trilogia *Da un castello all'altro*, *Nord*, *Rigodon*, 1955-61): e la Grande guerra, già collocata sullo sfondo di molte opere epocali (ad es. nel finale di *Alla ricerca del tempo perduto*, 1913-27, di **Proust**), continuerà ad essere soggetto importante in molti romanzi ben più tardi, come *Il ponte sulla Drina* di Ivo **Andrić** (1945) o *L'opera galleggiante* di John **Barth** (1956) o la trilogia *Il labirinto del mondo* (1974-88) di Marguerite **Yourcenar** o il recente *I campi della gloria* di Jean **Rouaud** (1990).

Molto cospicua, e davvero mondiale, è la produzione di romanzi relativa al secondo conflitto. Prima di parlarne occorre però almeno accennare alle tante guerre o lotte rivoluzionarie che nei primi decenni del Novecento si accesero ovunque nel mondo, dalla Russia (si ricordino almeno i racconti-resoconti di **Babel'** riuniti in *L'armata*

a cavallo, 1926) al Messico (si pensi al film di **Ejzenstein** *Que viva Mexico!*, 1931-32; la sua rappresentazione più compiuta della guerra sarà peraltro quella dell'*Alexandr Nevskij*, 1938), all'America Latina (ma l'opera più importante, *La guerra della fine del mondo* di **Vargas Llosa**, 1981, riguarda un episodio del 1897), all'Africa (su cui offre un interessante sguardo retrospettivo il poliedrico V. di **Pynchon**, 1963). Grande rilevanza assunse poi nella narrativa e nella saggistica la Guerra di Spagna del 1936-39, che fu considerata come una sorta di grande lotta ideologica tra le forze dittatoriali nazifasciste e il comunismo rivoluzionario sovietico. Il grande impegno di intellettuali di tutto il mondo produsse una riflessione assai ampia e significativa, soprattutto da un punto di vista ideologico. Molte convinzioni vacillarono: il cattolico **Bernanos** difese le forze repubblicane nel pamphlet *I grandi cimiteri sotto la luna* (1938), giungendo a sostenere che la tragedia spagnola costituiva addirittura un «carnaio» (parte II, cap. 1); il progressista **Orwell**, in *Omaggio alla Catalogna* (1938), parlò del valore etico di quella lotta, ma avanzò pesanti dubbi sul ruolo sovietico; il conservatore Wyndham **Lewis** propose un punto di vista «non allineato» in *Vendetta per amore* (1937). Vanno poi ricordate le opere di autori spagnoli come Antonio **Machado**, che raccolse un gruppo di poesie e prose nel 1937 sotto il titolo *La guerra*; o Rafael **Alberti**, che raccontò le sue esperienze belliche non solo in numerose liriche, ma anche in opere teatrali (fra le quali va ricordato il tardo ma potente atto unico *Notte di guerra al museo del Prado*, 1956, che prende spunto dalle celebri acquaforti di **Goya** sui *Disastri della guerra*, 1810-20); o Max **Aub**, iberico adottivo, che diede un variegato e quasi giornalistico affresco in *Il labirinto magico* (1943-45). Dal canto suo **Hemingway** rivendicò l'importanza della lotta popolare in *Per chi suona la campana* (1940), romanzo poi preso a modello in molti altri dedicati al secondo conflitto mondiale.

Fra questi ultimi si distinguono soprattutto quelli che riescono a rappresentare la guerra dando conto della sua eccezionalità. È il caso del *Partigiano Johnny* (1968, ma scritto tra il 1955 e il '58) di Beppe **Fenoglio**, dove l'esperienza della lotta resistenziale presso Alba è implicitamente confrontata con quelle epiche, e si ottiene però il risultato di scoprire che il destino del moderno partigiano, ancorché nel giusto, è solo la morte. Oppure quello di *La battaglia di Farsalo* (1969) di Claude **Simon**, dove la rotta delle Fiandre del 1940 viene narrata attraverso un montaggio ossessivo, che mescola lo *stream* dei pensieri del personaggio principale con la rievocazione della battaglia tra Cesare e Pompeo e con molti altri tipi di racconto-descrizione, svelando la inevitabile falsità di ogni ricostruzione storica. Oppure quello di *L'arcobaleno della gravità* (1973) di Thomas **Pynchon**, che mostra soltanto tracce confuse del conflitto, del quale viene data una lettura in apparenza parodica e quasi fumettistica, ma in realtà costellata da elementi drammatici e apocalittici.

Questi tre esempi forniscono un campione della varietà di approcci alla Seconda guerra mondiale, che possono andare dal rinnovato realismo di *Il nudo e il morto* di Norman **Mailer** (1948), alla satira grottesca di *Comma 22* di Joseph **Heller** (1961), alla storia controfattuale di *La svastica sul sole* di Philip K. **Dick** (1962, uno dei tanti esempi di guerre «inventate» della letteratura del XX sec.), alla fantascienza intersecata con il *conte philosophique* di *Mattatoio n. 5* di Kurt **Vonnegut** (1969). Si sono citati esempi statunitensi, ma anche la letteratura europea ha proposto opere di grande rilevanza, fra le quali menzioneremo il romanzo tolstojano *Vita e destino* di

Vasilij **Grossman** (scritto tra il 1952 e il '60 e dedicato alla Battaglia di Stalingrado); quello, favolistico e mitologico, di Michel **Tournier** *Il Re degli ontani* (1970); nonché molti racconti realisticamente surreali di James G. **Ballard** (*Febbre di guerra*, 1990).

L'elenco dovrebbe essere ampliato di molto, ma è già possibile confermare che la necessità di narrare la guerra nelle sue valenze estreme ha dato origine, nei casi migliori, a una rivitalizzazione della forma-romanzo (non va comunque trascurato il filone della lirica che direttamente o meno tratta dei temi della guerra, con risultati notevolissimi come nel caso dei *Fogli d'Ipnos*, 1946, di René **Char**, o di *Papavero e memoria*, 1952, di Paul **Celan**, o della sezione *Finisterre* nella *Bufera e altro*, 1956, di Eugenio **Montale**, o degli *Anni tedeschi* nella raccolta *Il passaggio di Enea*, 1956, di Giorgio **Caproni**, o di *Guerra*, 2005, di Franco **Buffoni**). Tuttavia, è ormai il film la forma narrativa che più frequentemente ha rappresentato la guerra nel secondo Novecento, non solo l'ultimo conflitto mondiale (che, a partire dal 1998, è stato di nuovo il soggetto di notevoli opere, *Salvate il soldato Ryan* di Steven **Spielberg** e specialmente *La sottile linea rossa* di Terrence **Malick**, tratta dall'omonimo romanzo di James **Jones**, 1962); ma anche e soprattutto quello più sconvolgente per gli USA, il Vietnam, su cui sono state girate centinaia di pellicole, spesso elaborate sulla base di *reportages* di guerra (come *Apocalypse Now* di Francis F. **Coppola**, 1979, o *Full Metal Jacket* di Stanley **Kubrick**, 1987).

Ma la guerra non è solo quella cinematografica statunitense (nemmeno nella versione *phantasy* della saga *Guerre stellari* di George **Lucas**, iniziata nel 1977), tanto è vero che tutte le letterature continuano a rappresentarla, mescolando sempre più spesso tratti realistici e fantastici. La presa diretta televisiva (sperimentata con il conflitto iraqueno del 1991 e adesso frequente) spinge a ulteriori rielaborazioni strutturali e stilistiche le varie arti, e in specie la letteratura (prova ne sia il complesso romanzo pseudo-storico *Il tunnel* di William H. **Gass**, 1995), in modo che il tema della guerra continui a mantenere la sua drammaticità esistenziale e la sua rilevanza gnoseologica.

6. Contrapposto in genere al termine *guerra è pace* (ebraico biblico *shalòm*, gr. *eirène*, lat. *pax*, fr. *paix*, sp. *paz*, ingl. *peace*, ted. *Friede*, russo *mir*), che però, sin dalle sue origini, copre anche ambiti semantici diversi. In effetti, nella sua forma latina (poco si può dire di quella greca, mentre quella ebraica rinvia alla nozione di «pienezza») e poi in quelle romanze il vocabolo rimanda a una radice *pak* che riguarda l'«atto di pattuire», e anche a una *pag*, presente in «pagus» (villaggio) o «pangere» (piantare), cosicché nell'insieme si è ricondotti a un'area semantica relativa a una condizione di stanzialità agricola, e anche agli accordi atti a sancire scambi non bellicosi. La pace insomma rinvia in genere a una condizione di vita anche quotidiana e non necessariamente contrapposta alla guerra: in Grecia, «Eirène» era una dea figlia di Zeus e Temi, sorella di Dike (cioè la «Giustizia») e di Eunomia («Il buon ordine, la disciplina»), che insieme formavano le Ore, e che rappresentavano con ogni evidenza valori positivi per il vivere sociale *tout court*. Ciò spiega anche la precoce estensione metaforica del termine, specie per indicare la tranquillità interiore del saggio: in questo senso, al concetto «pubblico» di pace se ne devono affiancare altri legati all'animo umano, ad es. quello di «atarassia» («mancanza di turbamento») che per **Epicuro** è lo stato di quiete imperturbabile cui deve mirare il saggio. La tradizione cristiana ha poi raccolto entrambe queste ac-

cezioni, esaltando tanto il ruolo di Cristo in quanto «principe della pace», portatore di pace in terra ed egli stesso «pax infinita», quanto quello della pacificazione interiore, da raggiungersi attraverso una purificazione dalle passioni e una retta condotta etica. Altre religioni, come il buddhismo, il cui influsso si è fatto sensibile anche sulle culture occidentali a partire dall'Ottocento e soprattutto nel secondo Novecento, hanno invece privilegiato nettamente l'aspetto della pacificazione individuale, rivalutando l'importanza del buon rapporto mente/corpo.

Molti sono gli intellettuali che hanno riflettuto sul concetto stesso di pace, a partire da **Platone** (specie nel *Simposio* e nella *Repubblica*, opere risalenti alla fase maggiore del filosofo, successive al 385 a.C.) e dai neoplatonici (compresi quelli del periodo umanistico, come **Giorgio Gemisto Pletone** e **Marsilio Ficino**), oppure dai primi interpreti del messaggio cristiano, **San Giovanni** e **San Paolo** e poi i Padri della Chiesa; per arrivare ai laici moderni (come **Voltaire** o **Kant**) e ai numerosi che si sono interrogati sulle conseguenze della Seconda guerra mondiale (e delle tante guerre più o meno sanguinose successive), come Hannah **Arendt** o Albert **Einstein** o Gunther **Anders**.

7. Nella *Bibbia*, il termine pace viene in genere avvicinato a una condizione perfetta dell'umanità, in relazione tanto ai rapporti sociali e interetnici (assenza di guerre o di discordie intestine), quanto a quelli fra essere umano e creato: in sostanza, specie nel libro attribuito al profeta *Isaia* la pace appare come una concessione di grazia divina, figura della gioia ultraterrena e almeno parziale ritorno alla condizione edenica. Ma la cultura di pace risulta, nel Vecchio Testamento, in qualche misura contrastante con quella di guerra, dato che il favore divino si poteva manifestare anche nella vittoria contro i nemici. È con il messaggio cristiano che la pace assume un valore predominante rispetto a quello bellico: la fratellanza, l'amore e in conclusione la pace universali appaiono valori fondamentali per il Cristo, del quale già il *Vangelo di Luca* (90) sottolinea la portata pacificatrice sin dalla nascita (con gli angeli divini che proclamano l'arrivo della «pace in terra» per gli uomini di buona volontà e amati da Dio), e che lascerà ai suoi fedeli «la sua pace». Il motivo della pace eterna diventa infine fondamentale nella prospettiva dell'avvento del Regno di Dio, e si collega, soprattutto nella teologia paolina e nell'escatologia dell'*Apocalisse* (96) alla vittoria finale sulle forze del male, e quindi all'avvento di una condizione di giustizia e di fratellanza finalmente perenne.

Nella prospettiva della cultura greca, la pace assume una valenza più immediatamente politica. Nell'epica omerica essa è una conquista lontana e comunque subordinata alla vittoria degli eroi: così, al termine dell'*Odissea* (sec. IX-VIII a.C.) il protagonista, reduce dalle imprese di Troia e da infinite peregrinazioni, deve ancora sconfiggere gli usurpatori Proci prima di raggiungere una pace personale e familiare. Alcuni secoli più avanti, e in particolare fra il V e il IV a.C., oltre alle opere dei filosofi sopra menzionate, delle esigenze di pace tratta, molto più della tragedia (ideologicamente legata alle imprese degli eroi: ma si vedano comunque le riflessioni sulla pace presenti – vv. 486 ss. – nelle *Supplici*, 424 a.C., di **Euripide**), la commedia, e in particolare quella di **Aristofane**. Non sarà un caso che una di esse si intitoli proprio *La pace* (421 a.C.), dove il contadino Trigeo compie un viaggio allegorico per liberare la dea Pace imprigionata in una caverna dalla Guerra; ma una visione dissacratoria delle ragioni politiche che spingono Atene alle guerre è

ben presente anche in testi come gli *Acarnesi* (425 a.C.), dove il contadino Diceopoli smentisce le affermazioni del comandante Lamaco e conclude una pace privata, nonché in *Lisistrata* (411 a.C.), dove vengono connessi comicamente amore e guerra/pace, attraverso lo sciopero delle prestazioni sessuali proclamato dalla protagonista con le sue compagne per costringere i maschi guerrafondai a cessare le ostilità.

Questa ampia presenza del tema della pace nella commedia non deve far dimenticare i riferimenti riscontrabili anche in altri generi: ad esempio nella storiografia, con **Erodoto** che pone in bocca a Cresio prigioniero di Ciro una frase («in pace i figli seppelliscono i padri, in guerra sono i padri a seppellire i figli»: *Storie* I, 87.4), che incisivamente sottolinea la «normalità» naturale della pace e l'aberrazione della guerra. Nell'oratoria, frequenti sono le esortazioni alla guerra, ma non mancano quelle alla pace, magari legate a precisi calcoli di opportunità sociale (come in *Sulla pace*, 355 a.C., di **Isocrate**). Si distacca invece dal piano storico-politico l'implicito riferimento alla pace ricavabile dagli *Idilli* (prima metà del sec. III a.C.) di **Teocrito**, che forniscono poi un modello fondamentale per il genere bucolico, ripreso, oltre che da Virgilio, da autori come Jacopo **Sannazaro** (*Arcadia*, 1504) o Edmund **Spenser** nel suo *Calendario del pastore* (1579), opere nelle quali le allusioni al rapporto pace (tipica dell'ambiente agreste) / guerra sono frequenti.

La pace si colora di implicazioni politico-religiose nell'epica latina. Mentre nei frammenti pervenuti dei primi poeti epici non si coglie un'attenzione particolare al tema della pace, esso diventa importante in quella di **Virgilio**. Nel VI libro dell'*Eneide* (29-19 a.C.) la fine delle ostilità derivate dalle lotte per Troia e poi da quelle fra Enea e i suoi compagni e i Latini viene concepita come una conquista politicamente precisa, realizzata da Augusto dopo la vittoria di Azio (31 a.C.) e appunto definita *pax augusta*. Nella mitologia virgiliana, la pacificazione dopo la terribile fase delle guerre civili si lega a quella ultraterrena, pronosticata nella IV *Egloga*, non a caso poi reinterpretata in modo allegorico dai Padri della Chiesa. Ma che la campagna per la pace fosse un'operazione politica lo confermano non solo vari componimenti lirici dell'altro grande poeta dell'*entourage* augusteo, **Orazio** (*Odi*, 13 a.C., *Epodi* 30 a.C.: specie nell'*Ode* IV.15, ma si vedano anche gli *Epodi* 7 e 9; Orazio sarà anche un punto di riferimento per il modello di pace interiore cercato dal letterato saggio nell'*otium*), ma anche la testimonianza più tarda di intellettuali e storici come **Seneca** e **Tacito**, il quale, nell'*Agricola* (98 d.C.), rivela esplicitamente la valenza propagandistica della *pax romana*, mettendo in bocca al caledone Calgaco la terribile frase: «dove fanno il deserto, lo chiamano pace [ubi solitudinem faciunt, pacem appellant]». Sarà solo con l'accettazione del Cristianesimo come nuova religione dell'Impero, sotto Costantino (306-337), poi primo re-eroe della cristianità romana, che la prospettiva della pace diventerà, pure nelle opere letterarie, il fine ultimo delle guerre, d'altronde ben presto soprattutto difensive, contro ondate di popolazioni barbariche, intimamente legate a una concezione bellicista e pre-cristiana. Come in Grecia, non mancarono comunque nemmeno a Roma altre tematizzazioni del rapporto guerra/pace, ad esempio quella posta subito in apertura del poema sulla *Natura* (lasciato incompiuto nel 55 a.C. circa) di Tito **Lucrezio** Caro: l'invocazione iniziale a Venere, da intendere, anche sulla base delle convinzioni materialistiche ed epicuree dell'autore, in senso allegorico, porta in primo piano la perennità della forza generatrice della natura, che produce pace e serenità in contrapposizione a quella

distruttrice del dio della guerra Marte (la coppia Marte/Venere, alla quale verranno attribuiti diversi valori simbolici, sarà poi topica nella letteratura europea sino alla modernità). Nell'ambito dell'elegia, è soprattutto **Tibullo** a stigmatizzare i danni della guerra e quindi a esaltare i benefici dell'amore e della pace (si veda in specie I.10, risalente agli ultimi decenni del I sec. a.C.), non senza riprendere elementi propri del filone bucolico.

8. Dopo la fase di rifondazione dell'Impero, alla quale si legano in particolare l'epopea carolingia (imitata in tutte quelle legate alle lotte fondative dei vari regni), l'esaltazione della pace rientra fra le prerogative dei teologi e dei letterati attenti alla tradizione cristiana, peraltro in genere non ostili alle guerre necessarie, a cominciare dalle crociate contro i mussulmani: una prima, radicale opzione a favore di un cristianesimo del tutto pacifista e antimilitarista venne da San **Francesco d'Assisi**, che esaltò l'intima armonia, e quindi la pace, del creato nel suo *Cantico delle creature* (o *Laudes creaturarum*, risalente, secondo notizie forse leggendarie, al 1224). Tra il XII e il XIII secolo, molti poeti provenzali e italiani scrivono componimenti di tipo politico, per richiedere la guerra o la pace. In **Dante** le esigenze di pace vengono più volte ribadite nel *Paradiso*, ad esempio, oltre che nel canto più direttamente politico, il VI (non a caso dedicato a uno dei persecutori dell'opera di Costantino, Giustiniano, che volle legare la pace alla giustizia), anche in vari altri, come quelli in cui l'esperienza politica dantesca viene sublimata attraverso il confronto profetico con l'anima dell'avo Cacciaguida (*Pd.* XVI-XVII); ma proposte politiche che devono portare a una pace stabile in Italia sotto la guida dell'Imperatore vengono avanzate da Dante pure nel trattato sulla *Monarchia* (1313-18 ca.). In **Petrarca** la condizione di perenne belligeranza fra comuni e signorie italiane viene stigmatizzata in senso umanistico-nazionalista, ovvero sotto l'egida di un ideale di «italianità», generata direttamente dal glorioso Impero romano e tuttavia sentita molto più dai letterati che non dai singoli signori: l'appello finale della canzone 128 (*Al'Italia*, 1344-45 ca.) dei *Rerum vulgarium fragmenta*, 1374 (nel congedo, la canzone stessa proclama: «I' vo gridando: Pace, pace, pace»), costituirà un modello fondamentale per tutti gli intellettuali che vorranno ricordare ai politici le esigenze superiori della concordia e della tranquillità sociale. Lo stesso Petrarca, oltre a riportare in auge il problema della pace interiore (una volta sanati i conflitti psicologici, non più allegorizzati come nella tradizione derivata dalla *Psychomachia*, ca. 400, di **Prudenzio**) e dell'*otium* per la buona riuscita degli studi, toccherà il rapporto pace/guerra in varie opere, ad esempio nell'incompiuto poema epico *Africa*, nel quale, sulla scorta di Tito **Livio**, viene rievocata la Seconda guerra punica.

Tra Quattro e Cinquecento spesso gli intellettuali cristiano-cattolici, nonché per esempio vari filosofi di formazione neoplatonica, hanno sottolineato il bene supremo della pace, in termini sia «teorici» (così Marsilio **Ficino** o **Pico della Mirandola**, fautori della *pax medicea*, cardine del programma politico di Lorenzo il Magnifico), sia pragmatici, ad esempio da parte di **Erasmus**, che nel suo *Lamento della Pace* (1517) sottolinea l'assurdità di ogni scontro bellico e la necessità di una pace duratura, frutto di una purificazione interiore e considerata comunque più giusta di qualsiasi guerra. Proprio in quegli anni, segnati da numerosissime lotte interne alla cristianità, e in particolare da quelle tra Francia e Impero, torna a essere presente nell'immaginario letterario la figura di Astrea, divinità figlia di Zeus e Temi, che durante l'età dell'oro

diffondeva i valori della giustizia e della pace: quelli appunto che il nuovo imperatore, ovvero Carlo V, è chiamato a ripristinare. Il desiderio di pace viene ribadito da numerosi scrittori, a cominciare da **Ariosto**, che nel *Furioso* (1516-32) interviene più volte per chiedere la fine delle guerre d'Italia e la cacciata degli invasori, mentre nelle *Satire*, riprendendo esplicitamente il modello oraziano, sostiene di ritenere come bene più prezioso l'*otium* riservato ai propri studi e alla meditazione. Se la ricerca di una pace perenne può diventare topica, sfruttata persino a chiudere un progetto peraltro soprattutto politico-militare come il *Principe* (1513 ca.) di **Machiavelli**, che non a caso termina con una citazione (ma bellica e non pacifista) dalla canzone petrarchesca *All'Italia*, prima di giungere a una vera e propria epica di pace si dovrà attendere l'inizio del Seicento. Non **Tasso**, che pure conclude la *Liberata* (1581) con una momentanea tregua raggiunta dopo la conquista del Sacro Sepolcro, bensì **Marino** con il suo *Adone* (1623) propone finalmente un antieroe, ben più interessato alle imprese amorose che a quelle belliche, e in sostanza seguace di un epicureismo e di un culto di Venere assolutamente terrestri, e dunque votato a una pace raggiunta attraverso i sensi. Su un altro piano, finiscono con patti stabili le guerre strampalate dei poemi eroicomici, come quella fra modenesi e bolognesi raccontata nella *Secchia rapita* (1622) di Alessandro **Tassoni**.

Sempre all'inizio del Seicento, l'aspirazione alla pace inizia a coniugarsi con la conoscenza del Nuovo mondo, nel quale si possono proiettare i desideri e le utopie di molti intellettuali. **Shakespeare** nella *Tempesta* (1611-12), ambientata su un'isola esotica e fantastica, sintetizza molte componenti ideologico-politiche del suo teatro, sublimando gli intrighi del potere e la brutalità ferina nella compostezza superiore degli elementi magico-metafisici e poi unicamente razionali (con l'addio del protagonista Prospero ai suoi incantamenti): il risultato è una ricomposizione degli equilibri fra umano e ultraterreno, ossia una pace perfetta, e tuttavia implicitamente fragile e priva di sostegni soprannaturali. Ma in generale, l'aspirazione alla pace resta ancora appannaggio, fra gli intellettuali, di ristretti gruppi, se è vero che un **Hobbes** nel suo *Leviatano* (1651) riprende ancora un celebre motto latino («si vis pacem, para bellum»), rielaborandolo in «gli uomini anelano alla pace, ma intanto preparano la guerra». Peraltro, nel corso del XVII e del XVIII secolo, si moltiplicano le occasioni per celebrare anche le propensioni alla pace di regnanti o di personaggi illustri. A puro titolo di esempio, basti ricordare le *Odi* (1600-23) del francese François de **Malherbe**, nelle quali viene spesso esaltata l'abilità di re Enrico IV e poi di Maria de' Medici nel superare la fase delle lotte di religione; oppure il componimento per l'incoronazione di Giuseppe II *Egeria* (1764) di Pietro **Metastasio**, che ripropone la coppia Venere/Marte in disputa per prevalere, e immagina che la ninfa Egeria, secondo il mito sposa di Numa Pompilio e dispensatrice di saggi e giusti consigli, faccia contemplare nel nuovo sovrano gli aspetti pacifici con quelli bellici. Su un piano diverso, le aspirazioni alla pace si colgono sullo sfondo di numerosi romanzi, a chiara valenza allegorica nel periodo barocco, oppure più vicini al moderno *novel* proposto da Defoe con il *Robinson* (1719): fra le prime «robinsonate» si annovera in Germania *L'isola di Felsenburg* (1731-43, 4 voll.) di Johann Gottfried **Schnabel**, in cui la ricerca della pace si svolge in isole lontane dalla civiltà europea, ancorché non più fantastico-mitologiche (come le varie «Fortunate» di tradizione latina e poi medievale, o le «Utopie» rinascimentali, ecc.).

Una più profonda modifica delle concezioni moderne della pace si riscontra nella seconda metà del Settecento, quando le teorie degli illuministi cominciano a influenzare concretamente le scelte politiche degli Stati. Se **Voltaire** sottolinea l'importanza della tolleranza per una pacifica convivenza sia all'interno di una società che fra i vari popoli (*Trattato della tolleranza*, 1763), è **Kant** a proporre un progetto quanto mai ambizioso, sintetizzato nel breve opuscolo *Per la pace perpetua* (1795), che si apre all'insegna dell'ironia (la «pace perpetua» sarebbe in prima istanza quella raggiungibile al cimitero, e comunque i tentativi di un filosofo di farne un obiettivo raggiungibile politicamente sono destinati a suscitare lo scherno e la reazione annoiata dei politici), ma che prosegue con una dettagliata analisi e con una serie di assiomi dall'immediata praticabilità. Tuttavia, il clima di fine secolo, segnato dagli sviluppi sempre più sanguinari e bellicosi della Rivoluzione francese, non era ancora sufficientemente favorevole ad accogliere un'ipotesi di questa portata.

9. In effetti, l'Ottocento torna ad aprirsi all'insegna delle guerre, pure in conseguenza dell'ambizione imperialistica di Napoleone, e della loro giustificazione in ambito politico (sostenuta da **Hegel** e, su un piano più pragmatico, da **Clausewitz**). Molti fra i letterati romantici non sono insensibili al fascino dell'eroismo guerresco, ma già si fanno strada le aperture al pacifismo. Negli Stati Uniti ancora nel pieno della loro fase fondativa un poeta come Henry W. **Longfellow** riconosce i valori positivi delle culture indigene, e nel suo *Canto di Hiawatha* (1855) sottolinea i loro aspetti pacifici, che implicitamente si differenziano da quelli bellicisti dei bianchi, che di lì a poco si sarebbero espressi nella lunga guerra civile americana. Negli stessi anni, in Europa il tema della pace non viene trattato molto di frequente, anche per le spinte dei vari nazionalismi ancora favorevoli alla guerra. Non mancano tuttavia le eccezioni, che magari rinverdiscono *tòpoi* come quello della pace bucolica, ad esempio nel caso della poesia *Il Tibusco* (1847) dell'ungherese Sandor **Petőfi**, peraltro fervido combattente.

Con **Tolstoj** la riflessione sulla pace in rapporto alla guerra diventa essenziale; tuttavia, in *Guerra e pace* (1863-69) è il versante bellico a concentrare alcuni importanti snodi narrativi, specie riguardo all'azione dei principali protagonisti maschili, dal principe Andrej a Pierre Bezuchov a Nicolaj Rostov. La pace non sembra altrettanto connotata, e anzi si frange tra mondanità e aspirazioni a una vita semplice e genuina, incarnata prevalentemente dal popolo, che sa accettare il ritmo vitale. L'interpretazione della pace come pacificazione interiore e come consonanza, in primo luogo del singolo, con le leggi naturali e soprannaturali, diventerà sempre più evidente nelle opere successive di Tolstoj (ad es. *Resurrezione*, 1899, romanzo dedicato al progressivo acquietamento delle angosce dei protagonisti), ma anche nella sua personale riflessione e nel suo stile di vita, che non a caso sarà improntato a un pacifismo che, agli inizi del Novecento, risulterà per molti aspetti accostabile a quello del Mahatma Gandhi, profeta della non-violenza e primo modello della nuova cultura indiana a trovare un sempre più ampio riscontro pure all'estero (specie nella seconda metà del Novecento).

Ma altri ancora sono gli intellettuali che riflettono sul rapporto pace/guerra, specie nel periodo tra fine Otto e inizi Novecento. Le posizioni possono risultare ancora ambigue: ad esempio, in Spagna, se un Pérez **Galdós** afferma che la grandezza di un popolo non sta nella guerra ma nella pace (*Cánovas*, 1912, ultimo degli *Episodi nazio-*

nali), Miguel de **Unamuno** conclude il suo *Pace nella guerra* (1897, rivisto nel 1923) sostenendo che la guerra e la pace sono indissolubilmente legate, e che una deve generare l'altra nella verità. Il clima favorevole alla guerra come «igiene del mondo» o come prova dei popoli e delle loro culture si coglie del resto in autori assai diversi, da Filippo Tommaso **Marinetti**, leader dei futuristi, al giovane Thomas **Mann**; dopo la conclusione della Prima guerra mondiale, però, riprende forza il movimento pacifista, che assume innanzitutto forme antimilitariste, come quelle già segnalate (cfr. § 5). Fra le espressioni più forti del disgusto nei confronti della guerra si possono citare il dramma epico *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1922) dell'austriaco Karl **Kraus**, che nella dissoluzione dell'Impero austroungarico vede l'espressione di un totale distacco delle vicende umane da un disegno divino, surrogato semmai da uno diabolico: quasi alla fine dell'opera, una «voce dall'alto» fa notare che, contro gli uomini, vengono usati i loro stessi mezzi distruttivi, e in specie bombardamenti di meteore per porre fine alle guerre e arrivare a una «pace», coincidente con una completa distruzione; l'ultima battuta peraltro spetta alla «voce di Dio», che sostiene di non aver voluto tutto questo. Un altro interprete del crollo del mito asburgico, Joseph **Roth**, crea con il suo Franz Tunda (protagonista di *Fuga senza fine*, 1927), un personaggio che sfugge alla Prima guerra mondiale e alla Rivoluzione russa per ritrovarsi non in una perfetta pace ma in una sorta di totale non-appartenza, disancorato e privo di identità. Viceversa, attraverso le storie rivoluzionarie vissute dai cosacchi russi nel primo Novecento per approdare a una condizione di momentanea stabilità il romanzo *Il placido Don* di Michail **Šolochov** (1928-40, 4 parti, l'ultima delle quali intitolata *Il colore della pace*). Sul versante occidentale, la desolazione della pace del dopoguerra, in realtà privo di riconoscimenti per i soldati e spesso portatore di stagnazione piuttosto che di quiete, viene trattata in molti romanzi di tipo crudamente realistico, ad esempio da parte di **Hemingway**, **Faulkner** e Ford Madox **Ford**, che tratta questi temi attraverso le vicende del suo Christopher Tietjens in *Fine della parata* (1924-28, 4 parti). Gli eventi della Grande guerra generano anche aspettative di annientamento, cosicché la pace può venire a coincidere con una riduzione della terra e di tutto il genere umano a una nebulosa, finalmente priva di ogni aspetto negativo: tale è la paradossale e grottesca prospettiva finale della *Coscienza di Zeno* (1923) di Italo **Svevo**. Al contrario, una sorta di *climax* verso una nuova pace universale conclude il poema che più di ogni altro ha rappresentato allegoricamente la frantumazione della civiltà occidentale primonovecentesca, la *Terra desolata* (1922) di Thomas S. **Eliot**, che nella sua ricostruzione di un percorso mitologico ricorre, appunto per il finale, alle *Upanishad* indiane e alla formula «Shantih Shantih Shantih» a indicare la «pace ineffabile», perché superiore all'intelligenza umana, del nirvana buddhista.

Il periodo tra le due guerre appare insomma privo di una chiara prospettiva di pace, anche se riprendono vigore le riflessioni filosofiche e religiose che sostengono i motivi del pacifismo: ad esempio, un intellettuale come il tedesco Max **Scheler**, formatosi alla scuola fenomenologica husserliana e poi avvicinato al cattolicesimo, negli anni Venti scrive vari saggi sulla necessità della risoluzione pacifica dei conflitti, pur nel clima di revanscismo che montava nella Germania weimariana. Ma è sotto la spinta della minaccia di nuove guerre, specie dopo l'avvento dei regimi nazifascisti, che molti letterati tornano a interrogarsi sui modi per difendere la pace: come sintetizzerà il francese Jules **Romains** al termine del suo ampio ciclo di

romanzi *Gli uomini di buona volontà* (1932-46), con l'ottobre del 1933 l'Europa rinunciò a guarire dalla guerra precedente, e cominciò a provare i brividi di quella successiva. A poco valsero gli interventi contro i rigurgiti bellici (a cominciare da quelli di Spagna) e gli appelli di molti intellettuali, come Thomas Mann, in questo caso contrario alla guerra e oppositore del regime nazista: delle prospettive per una pace duratura si tornò a parlare, e ampiamente, a partire dal 1945, specialmente dopo che furono noti gli orrori raggiunti con i Lager e con il lancio delle bombe atomiche.

Degli stravolgimenti ideologici provocati dai regimi, compreso quello sovietico, è testimone George **Orwell** con il suo *1984* (1949), nel quale si legge fra l'altro l'assurda e inquietante massima «La guerra è pace» («War is Peace»). Dal canto suo, uno dei più lucidi testimoni e interpreti del mondo concentrazionario, Primo **Levi**, segnala che la pace del dopoguerra è soltanto una tregua, e che «guerra è sempre» (*La tregua*, 1963). Certo, una delle possibilità per superare definitivamente le ricadute in nuove guerre viene considerata quella della convivenza pacifica al di là delle divisioni etniche e religiose o ideologiche, come si ricava dai romanzi editi nel 1945 dal bosniaco Ivo **Andrić** (in particolare con *La cronaca di Travnik* e *Il ponte sulla Drina*): ma si trattava di una possibilità poi tragicamente smentita dai fatti proprio in Bosnia alla fine del XX secolo. Altri scrittori s'interrogano esplicitamente sulle ragioni della pace e della guerra, come fa Alfred **Döblin** in *Il colonnello e il poeta* (1946) o, non senza enfasi retorica, Salvatore **Quasimodo** in molti componimenti di *Giorno dopo giorno* (1947). Più avanti seguiranno interpretazioni di tipo saggistico, come quelle avanzate, riguardo ai motivi che spinsero i nazisti alla guerra, dall'anglo-irlandese Rebecca **West** nei lavori raccolti sotto il titolo *Un treno di polvere* (1955) e incentrati sui processi di Norimberga; o quelle ricavabili da uno dei saggi più celebri dell'ebrea tedesca Hannah **Arendt**, *La banalità del male* (1963), scritto durante il processo al gerarca nazista Adolf Eichmann. La Germania stessa si interroga sul senso di colpa e sulla necessità di ritrovare una dignità nella pace attraverso le opere di scrittori caustici e acuti come Heinrich **Böll**, ad esempio *Dov'eri, Adamo?* (1951) oppure *E non disse nemmeno una parola* (1953). In ogni caso, gli appelli alla pace si moltiplicano ormai in tutto il mondo, e incontrano una rispondenza internazionale, come mostra l'ampia risonanza riservata all'epoca della sua uscita (1950) al *Canto generale* del cileno Pablo **Neruda**, al cui interno si trova un canto per la pace (il IX) in Sud America e in tutto il mondo.

Nella seconda metà del XX secolo, le nuove forme di pacifismo tipiche della cultura *beat*, apertamente contraria in primo luogo al bellicismo statunitense, che arriverà a un apice con la guerra del Vietnam, si sostanziano non tanto di linfe cristiane, quanto di culture buddhiste e zen, ben evidenti nelle opere antimilitariste di Allan **Ginsberg**, che si fonderanno con le canzoni di protesta di Bob **Dylan** e di tanti altri. La resistenza non violenta alle guerre diventerà un motivo ricorrente anche nella letteratura, soprattutto fra gli anni Sessanta e Settanta, quando troverà un nuovo successo, poi proseguito nei decenni successivi, anche un romanzo protopacifista e basato sulla reinterpretazione delle culture indiane come *Siddharta* (1922) di Hermann **Hesse**. In ogni caso, gli slogan pacifisti inneggianti all'amore contro la guerra si concretizzano in molte opere non sempre prive di connotazioni ambigue (del resto in seguito giustificate dalle pieghe violente che assumeranno molte forme di rivolta, specie negli anni Settanta): questo aspetto si coglie anche

in romanzi più recenti, come *Pastorale americana* (1997) di Philip Roth.

La fase delle rivolte giovanili e il successivo momento conclusivo della guerra fredda fra blocco occidentale e blocco sovietico ha sollecitato da più parti la meditazione sulla difesa della pace, argomento sentito con particolare urgenza anche fuori del mondo occidentale: scrittori come i sudamericani Gabriel García Márquez e Jorge Amado, il giapponese Kenzaburo Oe, il nigeriano Wole Soyinka, gli israeliani Abraham B. Yehoshua e David Grossman hanno riflettuto in molti romanzi e saggi sul valore della pace e su come superare definitivamente le ferite della Seconda guerra mondiale e dei conflitti interetnici. La pace è diventata un valore tanto più forte quanto più è evidente la motivazione politico-economica di molti conflitti che hanno coinvolto gli Stati Uniti e i loro alleati dopo il crollo del comunismo sovietico: soprattutto le guerre contro l'Iraq (1991 e 2003) e poi contro il terrorismo di matrice fondamentalista islamica hanno trovato oppositori sia fra i progressisti sia tra i fedeli del cristianesimo, in specie cattolico. Sono manifestazione di questa rinnovata necessità di difesa della pace in quanto valore supremo e trans-ideologico gli interventi di intellettuali giovani e meno giovani, come gli statunitensi Norman Mailer o Noam Chomsky o la leader canadese dei movimenti no-global Naomi Klein. Per ora non pare che il tema della pace si sia concretizzato in testi di assoluta rilevanza, anche se sono già numerose le opere narrative e poetiche che prendono spunto da eventi recenti di grande impatto simbolico, come l'attentato alle Twin Towers newyorkesi dell'11 settembre 2001, di cui hanno trattato romanzieri come Don DeLillo così come registi quali Ken Loach o Amos Gitai (due autori del film-documentario anglofrancese 11' 09" 01 – September 11, del 2002), ponendo forti interrogativi sul futuro della pace nel mondo.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Beowulf* (fine sec. X); *Bibbia*; *Cantare dei Nibelunghi* (*Nibelungenlied*, sec. XIII); *Canzone di Gormont* (*La chanson de Gormont*, ca. 1100); *Canzone di Guglielmo* (*La chanson de Guillaume*, sec. XII); *Edda* (secc. IX-XII); *Il cantare del mio Cid* (*Cantar de mio Cid*, ca. 1150); *La canzone di Orlando* (*La Chanson de Roland*, ca. 1080).

Agostino di Ippona, *La città di Dio* (*De Civitate Dei*, ca. 413-27); Alberti, R., *Notte di guerra nel museo del Prado* (*Noche de guerra en el museo del Prado*, 1956); Andrić, I., *Il ponte sulla Drina* (1945); Arendt, H., *La banalità del male* (*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, 1963); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Aristofane, *Acarresi* (425 a.C.), *La pace* (421 a.C.), *Lisistrata* (411 a.C.); Aristotele, *La Poetica* (ca. 334 a.C.); Aub, M., *Il labirinto magico* (*El labirinto magico*, 1943-45); Babel, I., *L'armata a cavallo* (1926); Ballard, J. G., *Febbre di guerra* (*War Fever*, 1990); Balzac, H. de, *Il colonnello Chabert* (*Le Colonel Chabert*, 1832); Barbusse, H., *Il fuoco* (*Le feu*, 1916); Barth, J., *L'opera galleggiante* (*The Floating Opera*, 1956, 1967²); Bernanos, G., *I grandi cimiteri sotto la luna* (*Les grands cimetières sous la lune*, 1928); Bertran de Born, *Elogio della guerra* (fine sec. XII); Bierce, A., *Storie di militari e civili* (*Tales of Soldier and Civilians*, 1891); Binding, R.G., *Immortalità* (*Unsterblichkeit*, 1921); Böll, H., *Dov'eri, Adamo?* (*Wo warst du, Adam?*, 1951); Böll, H., *E non disse nemmeno una parola* (*Und sagte kein einziges Wort*, 1953); Bond, E., *Drammi di guerra* (*The War Plays*, 1985); Bond, E., *Lear* (1971); Brecht, B., *Madre Coraggio e i suoi figli* (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939); Brecht, B., *Sc'vèik nella seconda guerra mondiale* (*Sc'vèik im zweiten Weltkrieg*, 1943); ca. 1150); Buffoni, F., *Guerra* (2005); Caproni, G., *Il passaggio d'Enea* (1956); Celan, P., *Papavero e memoria* (*Mohn und Gedächtnis*, 1952); Céline, L.F., *Da un castello all'altro*, *Nord, Rigodon* (*D'un château l'autre*, *Nord, Rigodon*, 1955-61); Céline, L.F., *Guignol's Band I-II* (1944-1988); Céline, L.F., *Morte a credito* (*Mort à crédit*, 1936); Céline, L. F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia*

(*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Cesare, C.G., *Guerra civile* (*De bello civili*, ca. 50-47 a.C.); Cesare, C.G., *Guerra gallica* (*De bello gallico*, ca. 52-51 a.C.); Char, R., *Fogli d'Ipnos* (*Feuilles d'Hypnos*, 1946); Chastellain, G., *Cronaca delle cose del tempo* (*Chronique des choses de ce temps*, 1461-75); Chateaubriand, F.-R. de, *Memorie d'oltre tomba* (*Mémoires d'outre-tombe*, 1848-50); Clausewitz, K. von, *Della guerra* (*Vom Kriege*, 1832); Commynes, Ph. de, *Memorie* (*Mémoires*, 1489-98); Cooper, J.F., *L'ultimo dei Mobicani* (*The Last of Mobicans*, 1826); Coppola, F.F., *Apocalypse Now*, cinema (1979); Crane, S., *Il segno rosso del coraggio* (*The Red Badge of Courage*, 1895); Dante Alighieri, *Commedia* (ca. 1307-21); Dante Alighieri, *Monarchia* (*De Monarchia*, ca. 1313-18); De Forest, J.W., *La conversione di miss Ravenel* (*Miss Ravenel's Conversion*, 1865); De Maistre, J., *Le serate di San Pietroburgo* (*Les soirées de Saint Pétersbourg*, 1821, incompiuto); Dick P.K., *La svastica sul sole* (*The Man in the High Castle*, 1962); Döblin, A., *Il colonnello e il poeta* (*Der Oberst und der Dichter*, 1946); Eliot, Th.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Empedocle, *Frammenti* (sec. V a.C.); Ejzenstein, S.M., *Aleksandr Nevskij*, cinema (1938); Ejzenstein, S.M., *Que viva Mexico!*, cinema (1932, incompiuto); Eraclito di Efeso, *Frammenti* (ca. 540-480 a.C.); Erasmo da Rotterdam, *Lamento della pace* (*Querela pacis*, 1517); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Eschilo, *I Persiani* (472 a.C.); Eschilo, *I sette contro Tebe* (467 a.C.); Euripide, *Supplici* (424 a.C.); Faulkner, W., *La paga dei soldati* (*Soldiers' Pay*, 1926); Fautrier, J., *Ostaggi*, pittura (*Otages*, 1943-45); Federico II di Prussia, *Antimachiavel* (1740); Fenoglio, B., *Il partigiano Johnny* (1968, postumo); Ford, M.F., *Fine della parata* (*Parade's End*, 1924-28); Francesco d'Assisi, *San, Cantico delle creature* (*Laudes creaturarum*, 1224?); Froissart, J., *Cronache* (*Chroniques*, 1373-1404); Gadda, C. E., *Giornale di guerra e di prigionia* (1955 e 1991); Gass, W. H., *Il tunnel* (*The Tunnel*, 1995); Giuseppe Flavio, *La guerra giudaica* (75-79 d.C.); Goya, F., *Disastri della guerra*, pittura (1810-20); Grass, G., *Il tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*, 1959); Grimmelshausen, H.J., *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, 1669); Grossman, V., *Vita e destino* (1980); Guicciardini, F., *Storia d'Italia* (1537-40, incompiuta); Hašek, J., *Il buon soldato Sc'vèik* (1923, incompiuto); Hegel, G.W.F., *Estetica* (*Aesthetik*, 1832); Heller, J., *Comma 22* (*Catch 22*, 1961); Hemingway, E., *Addio alla armi* (*A Farewell to Arms*, 1929); Hemingway, E., *Per chi suona la campana* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940); Hesse, H., *Siddharta* (1922); Hobbes, T., *Leviatano* (*Leviathan*, 1651); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1862); Isocrate, *Sulla pace* (355 a.C.); Jones, J., *Da qui all'eternità* (*From Here to Eternity*, 1951); Jones, J., *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1962); Jünger, E., *La lotta come esperienza interiore* (*Der Kampf als inneres Erlebnis*, 1922); Jünger, E., *Nelle tempeste d'acciaio* (*In Stahlgewittern*, 1920); Kant, I., *Per la pace perpetua* (*Zum ewigen Frieden*, 1795); Kessel, J., *L'equipaggio* (*L'Équipage*, 1923); Kirkland, J., *Il capitano della compagnia K* (*The Captain of Company K*, 1891); Kleist, H. von, *Il principe di Homburg* (*Prinz von Homburg*, 1809-10); Kraus, K., *Gli ultimi giorni dell'umanità* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1922); Kubrick, S., *Full Metal Jacket*, cinema (1987); Lamberto (monaco), *Annali* (*Annales* ca. 1078); Leopardi, G., *Paralipomeni alla batracomiomachia* (1842, postumo); Levi, P., *La tregua* (1963); Lewis, W., *La vendetta per amore* (*The Revenge for Love*, 1937); Longefellow, H.W., *Canto di Hiawatha* (*The Song of H*, 1855); Lucano, M.A., *La guerra civile o La Farsaglia* (*Bellum civile o Pharsalia*, 65 d.C., incompiuto); Lucas, G., *Guerre stellari*, cinema (*Star Wars*, 1977-99); Luciano di Samosata, *Storia vera* (II sec. d.C.); Lucrezio Caro, T., *La natura* (*De rerum natura*, ca. 55 a.C. - incompiuto); Machado, A., *La guerra* (1937); Machiavelli, N., *L'arte della guerra* (1521); Machiavelli, N., *Il principe* (ca. 1513); Mailer, N., *Il nudo e il morto* (*The Naked and the Dead*, 1948); Malherbe, F. de, *Odi* (*Odes*, 1600-23); Malick, T., *La sottile linea rossa*, cinema (1998); Marino, G., *Adone* (1623); Melville, H., *Scritti di battaglia e aspetti della guerra* (*Battle Pieces and Aspects of the War*, 1865); Metastasio, P., *Egeria* (1764); Milestone, L., *All'ovest niente di nuovo*, cinema (*All Quiet on the Western Front*, 1930); Montale, E., *La Bufera e altro* (1956); Montecuccoli, R., *Aforismi dell'arte bellica* (1670); Moscherosch, J. M., *Filandro di Sittewald* (*Gesichte von Philanders von Sittewald*, 1642-43); Mot-

tram, R.H., *La fattoria spagnola* (*The Spanish Farm*, 1924); Nelson, R., *Soldato blu*, cinema (*Blue Soldier*, 1970); Neruda, P., *Canto generale* (*Canto general*, 1950); Olsen, T.V., *Soldato blu* (*The Arrow in the Sun*, 1970); Omero, *Iliade* (secc. IX- VIII a.C.); (Pseudo)-Omero, *Batracomiomachia* (ca. secc. II-I a.C.); Orazio, *Epodi* (*Epodon libri*, ca. 40-30 a.C.); Orazio, *Odi* (*Carmina*, ca. 23-13 a.C.); Orwell, G., *Omaggio alla Catalogna* (*Homage to Catalonia*, 1938); Pascoli, G., *Odi e inni* (1906); Pérez Galdós, B., *Cánovas* (1912); Petőfi, S., *Il Tibisco* (1847); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, ca. 1348-74); Petrarca, F., *Africa* (ca. 1330-74); Picasso, P., *Guernica*, pittura (1937); Platone, *Repubblica* (ca. 370 a.C.); Platone, *Simposio* (ca. 380 a.C.); Plutarco, *Vite parallele* (I-II d.C.); Proudhon, P.-J., *La guerra e la pace* (*La guerre et la paix*, 1861); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*A la recherche du temps perdu*, 1913-27); Pynchon, T., *L'arcobaleno della gravità* (*Gravity's Rainbow*, 1973); Pynchon, T., V. (1963); Quasimodo, S., *Giorno dopo giorno* (1947); Remarque, E. M., *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (*Im Westen nichts Neues*, 1929); Renoir, J., *La grande illusione*, cinema (*La grande illusion*, 1937); Romain, J., *Gli uomini di buona volontà* (*Les hommes de bonne volonté*, 1932-46); Roth, J., *Cento giorni* (*Die Hundert Tage*, 1935); Roth, Ph., *Pastorale americana* (*An american pastoral*, 1997); Rouaud, J., *I campi della gloria* (*Les Champs d'honneurs*, 1990); Sannazaro, J., *Arcadia* (1504); Schiller, F., *Wallenstein* (1798-99); Schnabel, J.G., *L'isola di Felsenburg* (*Insel Felsenburg*, 1731-43, 4 voll.); Senofonte, *Anabasi* (ca. 380 a.C.); Shakespeare, W., *Enrico IV* (*Henry IV* 1597); Shakespeare, W., *Enrico V* (*Henry V* 1599); Shakespeare, W., *Macbeth* (1606); Shakespeare, W., *Riccardo III* (*Richard III*, 1592); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Simon, C., *La battaglia di Farsalo* (*La Bataille de Pharsale*, 1969); Solochov, M., *Il placido Don* (1928-40, 4 parti); Spenser, E., *Calendario del pastore* (*The Shepherd's calendar*, 1579); Spielberg, S., *Salvate il soldato Ryan*, cinema (*Saving Private Ryan*, 1998); Stendhal, *La certosa di Parma* (*La Chartreuse de Parme*, 1839); Strindberg, A., *Gustavo Adolfo* (*Gustav Adolf*, 1900); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Swift, J., *I viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Tacito, *Agricola* (98 d.C.); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Tassoni, A., *La secchia rapita* (1622); Teocrito, *Idilli* (prima metà del III sec. a.C.); Thackeray, W., *Barry Lindon* (*The Memoirs of Barry Lindon*, 1844); Thackeray, W., *Henry Esmond* (1852); Thackeray, W., *La fiera della vanità* (*Vanity Fair*, 1847-48); Tibullo, A., *Elegie* (*Elegiae*, fine sec. I a.C.); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1863-69); Tolstoj, L., *I racconti di Sebastopoli* (1855); Tolstoj, L., *Resurrezione* (1899); Tournier, M., *Il Re degli ontani* (*Le Roi des aulnes*, 1970); Tucide, *Storie o La guerra del Peloponneso* (ca. 420-404 a.C.); Uhland, L., *Il buon camerata* (*Der gute Kamerad*, 1809); Unamuno, M. de, *Pace nella guerra* (*Paz en la guerra*, 1897 e 1923); Ungaretti, G., *Il porto sepolto* (1916); Ungaretti, G., *Allegría di naufragi* (1919); Vargas Llosa, M., *La guerra della fine del mondo* (*La guerra del fin del mundo*, 1981); Vegezio, R., *Compendio delle istituzioni militari* (*Epitoma rei militaris*, inizi sec. V d.C.); Verdi, G., *I Lombardi alla prima crociata*, musica (1843); Verdi, G., *La forza del destino*, musica (1862); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Voltaire, *Trattato sulla tolleranza* (*Traité de la tolérance*, 1763); Vonnegut K., jr., *Mattatoio n. 5 o la Crociata dei bambini* (*Slaughterhouse (Five or The Children's Crusade)*, 1969); Wagner, R., *L'anello del Nibelungo*, musica (*Der Ring des Nibelungen*, 1876); West, R., *Un treno di polvere* (*A train of powder*, 1955); Whitman, W., *Giorni scelti o Giorni rappresentativi* (*Specimen Days*, 1882); Whitman, W., *Rulli di tamburo* (*Drum-Taps*, 1865); Yourcenar, M., *Il labirinto del mondo* (*Le Labyrinthe du monde*, 1974-88); Zola, E., *La disfatta* (*La Débâcle*, 1892).

■ ALTRE OPERE: Ballard, J. G., *L'impero del Sole* (*Empire of the Sun*, 1984); Bedeschi, G., *Centomila gavette di ghiaccio* (1963); Berto, G., *Guerra in camicia nera* (1955); Bilenci, R., *Il bottone di Stalingrado* (1972); Blunden, E., *Il pastore e altri poemi di pace e guerra* (*The Shepherd and Other Poems of Peace and War*, 1922); Bogomolov, V., *L'infanzia di Ivan* (1958); Bogomolov, V., *Nell'agosto del 1944* (1974); Böll, H., *Dov'eri, Adamo?* (*Wo warst du, Adam?*, 1951); Britten, B., *War requiem*, musica (1962); Calvino, I., *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947); Char, R., *Fogli di Hypnos* (*Feuillets d'Hypnos*, 1943-1944); Churchill, W.,

La crisi mondiale (1923-31, poi 1939); Cicala, R. (a c. di), «Con la violenza la pietà». *Poesia e resistenza* (1995); Comisso, G., *Giorni di guerra* (1930); Cortellessa, A. (a c. di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale* (1998); Corti, E., *I più non ritornano* (1947); D'Annunzio, G., *Notturmo* (1921); Dorgelès, R., *Le croci di legno* (*Les croix de bois*, 1919); Drieu La Rochelle, P., *Diario* (1939-1945) (*Journal*, 1992); Drieu La Rochelle, P., *I cani di paglia* (*Les Chiens de Paille*, 1944); Duras, M., *Il dolore* (*La Douleur*, 1985); Fadeev, A., *La disfatta* (1927); Fadeev, A., *La giovane guardia* (1945); Fallada, H. (pseud. di Rudolf Ditzen), *Ognuno muore solo* (*Jeder stirbt für sich allein*, 1947); Flaiano, E., *Tempo di uccidere* (1947); Ford, M.F., *Un uomo potrebbe alzarsi* (*A Man Could Stand Up*, 1926); Gellhorn, M., *Il volto della guerra*, reportage (*The Face of War*, 1935-86); Gorbato, B.L., *Gli indomabili* (1943); Governi, M., *L'uomo che brucia* (2000); Gracq, J., *Una finestra sul bosco* (*Un balcon en forêt*, 1958); Halpert, S., *La vera buona guerra* (*Real Good War*, 1997); Hawkes, J., *Il cannibale* (*The Cannibal*, 1949); Hermans, W.F., *La casa vuota* (*Het behouden huis*, 1951); Hersey, J., *Il muro di Varsavia* (*The Wall*, 1950); Hesse, H., *Il giuoco delle perle di vetro* (*Das Glasperlenspiel*, 1943); Higgins, J., *La notte dell'aquila* (*The Eagle Has Landed*, 1976); Hrabal, B., *Treni strettamente sorvegliati* (1965); Jahier, P., *Con me e con gli alpini* (1919); Joppolo, B., *La giostra di Michele Civa* (1945); Kadarè, I., *La città di pietra* (*Chronique de la ville de pierre*, 1985); Konsalik, H.G., *Il medico di Stalingrado* (*Der Arzt von Stalingrad*, 1958); Kosinski, J., *L'uccello dipinto* (*The Painted Bird*, 1965); Lanzmann, C., *Shoah* (1985); Lawrence, T.E., *I sette pilastri della saggezza* (*The Seven Pillars of Wisdom*, 1936); Levi, P., *Se non ora, quando?* (1982); Lewis, N., *Napoli 1944* (*Naples '44*; 1975); Lussu, E., *Un anno sull'Altipiano* (1938); Magris, C., *Illazioni su una sciabola* (1984); Malaparte, C., *La rivolta dei santi maledetti* (1921); Malaparte, C., *Kaputt* (1944); Malaparte, C., *La pelle* (1949); Mann, T., *Dottor Faust* (*Doktor Faustus*, 1947); Meneghello, L., *I piccoli maestri* (1964, 1976²); Michaels, A., *In fuga* (*Fugitive Pieces*, 1996); Miller, A., *Focus* (1945); Negri, C., *I lunghi fucili* (1964); Nekrasov, V.P., *Nelle trincee di Stalingrado* (1946); Ondaatje, M., *Il paziente inglese* (*The English Patient*, 1992); Orwell, G., *Cronache di guerra* (*The War Commentaries*, 1944-45); Pasternak, B., *Il Dottor Zivago* (1946-56); Pavese, C., *La casa in collina* (1948-49); Plievier, T. (pseud. Plivier), *Stalingrado* (1945); Porter, K.A., *Bianco cavallo, bianco cavaliere* (*Pale Horse, Pale Rider*, 1939); Remarque, E.M., *Tempo di vivere tempo di morire* (*Zeit zu Leben, Zeit zu Sterben*, 1954); Renn, L., *Guerra* (*Krieg*, 1928); Rigoni Stern, M., *Il sergente nella neve* (1953); Rigoni Stern, M., *Ritorno sul Don* (1973); Rigoni Stern, M., *L'anno della vittoria* (1985); Ryan, C., *Il più lungo giorno. 6 giugno 1944* (*The Longest Day*, 1959); Sajer, G., *Il soldato dimenticato* (*Le soldat oublié*, 1967); Salomon, E. von, *I proscritti* (*Die Geächteten*, 1930); Sartre, J. P., *Taccuini della guerra* (*Carnets de la drôle de guerre*, Sept. 1939 - Mars 1940, 1983¹, postumo); Sartre, J. P., *La morte nell'anima* (*La Mort dans l'âme*, 1949); Shaw, I., *I giovani leoni* (*The Young Lions*, 1948); Sheriff, R. C., *Il grande viaggio* (*Journey's End*, 1929); Simon, C., *La strada delle Fiandre* (*La Route des Flandres*, 1960); Slataper, S., *Il mio Carso* (1916); Soffici, A., *Kobilek* (1918); Solženicyn, A., *Agosto 1914* (1971); Steinbeck, J., *La luna è tramontata* (*The Moon is Down*, 1942); Stuparich, G., *Guerra del '15* (1931); Tobino, M., *Il clandestino* (1962); Trumbo, D., *E Johnny prese il fucile* (*Johnny Got His Gun*, 1969); Uris, L., *Mila 18* (1961); Vercors (pseud. di Jean Bruller), *Il silenzio del mare* (*Le silence de la mer*, 1942); Vercors (pseud. di Jean Bruller), *Le armi della notte* (*Les armes de la nuit*, 1946); Vittorini, E., *Uomini e no* (1945); Waugh, E., *La spada d'onore* (*The Sword of Honour*, 1952-61); Waugh, E., *Resa incondizionata* (*Unconditional Surrender*, 1961); Weiss, P., *L'istruttoria* (*Die Ermittlung*, 1965); Werth, L., *Il soldato Clavel* (*Clavel soldat*, 1916-17); Wouk, H., *L'ammutinamento del Caine* (*The Caine Mutiny*, 1951); Wouk, H., *Vento di guerra* (*The Winds of War*, 1971); Wouk, H., *Guerra e ricordo* (*War and Remembrance*, 1978).

■ BIBLIOGRAFIA: Anisfield N. (a c. di), *The Nightmare Considered: Critical Essays on Nuclear War Literature*, Bowling Green, Popular, 1991; Bacigalupo, M. - De Pol, R. (a c. di), *Grande*

guerra e letteratura, Genova, Tilgher, 1997; Battistini, A. (et alii), *Letteratura e Resistenza*, Bologna, Clueb, 1997; Berlin, I., *Il riccio e la volpe* (1957), tr. it. Milano, Adelphi, 1986; Bevan, D. (a c. di), *Literature and War*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990; Bonanate, L., *La guerra*, Roma-Bari, Laterza, 1998; Bourke, J., *Le seduzioni della guerra. Miti e storie di soldati in battaglia* (1999), trad. it. Roma, Carocci, 2001; Bruti Liberati, L., *Guerra e memoria. Il secondo conflitto mondiale e gli USA tra cinema e letteratura (1939-58)*, Milano, Cuem, 2004; Caillois, R., *L'homme et le sacré*, Paris, Presses Un., 1939 (poi Paris, Gallimard, 1950²); Caillois, R., *La vertige de la guerre*, in *Quatre essais de sociologie contemporaine*, Paris, Perrin, 1951; Camboni, M. - Sacerdoti Mariani, G. - Tedeschini Lalli, B. (a c. di), *Words at War. Parole di guerra e culture di pace nel «primo secolo delle guerre mondiali»*, Firenze, Le Monnier, 2004; Canetti, E., *Massa e potere (Masse und Macht)*, 1960; tr. it. in *Opere (1932-73)*, a c. di Cusattelli, G., Milano, Bompiani, 1990, pp. 981-1590; Cardini, F., «Messieurs les Anglais» ovvero l'educazione di Marte, in Bertelli, S.-Crifò, G. (a c. di), *Rituale cerimoniale etichetta*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 193-208; Cardini, F., *Quell'antica festa crudele*, Milano, Mondadori, 1995; Casadei, A., *La guerra*, Roma-Bari, Laterza, 1999; Casadei, A., *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000; Contamine, P., *La guerra nel Medio Evo* (1980), tr. it. Bologna, Il Mulino, 1986; Cumings, B., *Guerra e televisione. Il ruolo dell'informazione televisiva nelle nuove strategie di guerra* (1992), tr. it. Bologna, Baskerville, 1993; Curi, U., *Pensare la guerra*, n. ed. aumentata, Bari, Dedalo, 1999; Curi, U., *Pólemos. Filosofia come guerra*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000; Daniela, D. (a c. di), *Contro-narrazioni americane. 11 settembre 2001*, Torino, Einaudi, 2003; Delfino, S. - Castagneto P. (a c. di), *Guerra e culture tra età moderna e contemporanea*, Genova, Brigati, 2001; D'haen, T. - Bertens, H. (a c. di), *History and Post-war Writing*, Amsterdam-Antwerpen, Rodopi-Restant, 1990; Dollé, J.-P. (et alii), *Ecrire la guerre*, «Magazine Littéraire», 378, juillet-août 1999, pp. 18-115; Dusterberg, R., *Soldat und Kriegserlebnis*, Amsterdam, Niemeyer, 2000; Elias, N., *Potere e civiltà (1969-1976²)*, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1983; Ezrahi, S. DeKoven, *By Words Alone. The Holocaust in Literature*, Chicago and London, Chicago U. P., 1980; Falaschi, G., *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976; Fornari, F., *Psicoanalisi della guerra*, Milano, Feltrinelli, 1966; Freedman, L. (a c. di), *War*, New York, Oxford U. P., 1994; Freschi, M., *La letteratura del III Reich*, Roma, Editori Riuniti, 1997; Fussell, P., *La grande guerra e la memoria moderna* (1975), tr. it. Bologna, Il Mulino, 1984; Fussell, P., *Tempo di guerra* (1989), tr. it. Milano, Mondadori, 1991; Garland, Y., *La guerre dans l'antiquité*, Paris, Nathan, 1972; Ghislotti, S. - Rosso, S. (a c. di), *Vietnam e ritorno*, Milano, Marcos y Marcos, 1996; Hale, J.R., *Guerra e società nell'Europa del Rinascimento* (1985), tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1987; Harris, F. J., *Encounters with Darkness. French and German Writers on W. W. II*, New York, Oxford U. P., 1983; Heukenkamp, U. (a c. di), *Militärische und zivile Mentalität*, Berlin, Aufbau T.V., 1991; Higgins, I. (a c. di), *The Second World War in Literature. Eight Essays*, Edinburgh and London, Scottish Acad. P., 1986; Hillman, J., *Un terribile amore per la guerra* (2004), trad. it. Adelphi, Milano, 2005; Huizinga, J., *Homo ludens* (1938), tr. it. Torino, Einaudi, 1949; Jal, P., *La guerre civile à Rome*, Paris, P.U.F., 1963; Kaempfer, J., *Poétique du récit de guerre*, Paris, Corti, 1998; Keegan, J., *La grande storia della guerra* (1993), tr. it. Milano, Mondadori, 1994; Kenwood, A. (a c. di), *The Spanish Civil War*, Providence, Berg, 1993; Kessler C.M., *La guerre de Quatorze dans le roman occidental*, Paris, Nathan Université, 1998; Kingsbury, C., *The peculiar sanity of War*, Lubbock, Texas Tech U.P., 2002; Leed, E. J., *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima guerra mondiale* (1979), tr. it. Bologna, Il Mulino, 1985; Lepre, A., *Guerra e pace nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 2005; Limon, J., *Writing after War. American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York, Oxford U. P., 1994; Madrignani, C. A., *L'ultimo Cassola. Letteratura e pacifismo*, Roma, Editori Riuniti, 1991; Mariani, G. (a c. di), *Le parole e le armi. Saggi su guerra e violenza nella cultura e letteratura degli Stati Uniti d'America*, Milano, Marcos y Marcos, 1999; Marzola, A., *Guerra e identità. Percorsi della letteratura*

inglese del Novecento, Roma, Carocci, 2005; McCormick, K. (a c. di), *Images of War: the Artistic Vision of World War II*, New York, Orion Book, 1990; Momigliano, A., *Pace e libertà nel mondo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1996; Mori, M., *La ragione delle armi. Guerra e conflitto nella filosofia classica tedesca (1770-1830)*, Milano, Il Saggiatore, 1984; Morini, A., *La guerra nel pensiero cristiano dalle origini alle crociate*, Firenze, Sansoni, 1963; Mosse, G.L., *Le guerre mondiali: dalla tragedia al mito dei caduti* (1990), tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1990; Muscetta, C., *Pace e guerra nella poesia contemporanea*, Roma, Bonacci, 1984; Newey, V. - Thompson A. (a c. di), *Literature and Nationalism*, Liverpool, U.P., 1991; Pick, D., *La guerra nella cultura contemporanea* (1993), tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1994; Pieri, P., *Guerra e politica negli scrittori italiani*, Milano, Mondadori, 1975; Ranzato, G. (a c. di), *Guerre fratricide. Le guerre civili in età contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994; Ravasi, G., *Il racconto del cielo*, Milano, Mondadori, 1995 (specie il cap. X sulla guerra nella Bibbia); Riegel, L., *Guerre et Littérature*, Paris, Klincksieck, 1978; Romero, L., *Home Fronts: Domesticity and Its Critics in the Antebellum United States*, Durham, Duke U.P., 1997; Rougemont D. de, *L'amore e l'Occidente* (1938), tr. it. Milano, Rizzoli, 1977 (specie Libro V, *Amore e guerra*); Scattola, M. (a c. di), *Figure della guerra: la riflessione su pace, conflitto e giustizia tra Medioevo e prima età moderna*, Milano, F. Angeli, 2003; Scurati, A., *Guerra*, Roma, Donzelli, 2003; Scurati, A., *Televisioni di guerra*, Verona, Ombre corte, 2003; Serra, M., *L'esteta armato. Il poeta-condottiero nell'Europa degli anni Trenta*, Bologna, Il Mulino, 1990; Sordi, M. (a c. di), *La pace nel mondo antico*, Milano, Vita e Pensiero, 1985; Tilly, C., *L'oro e la spada* (1990), tr. it. Firenze, Ponte alle grazie, 1991; Uglione, R. (a c. di), *La pace nel mondo antico*, Torino, Pubbl. Ass. alla cultura, 1991; Vernant, J. P. (dir.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris-La Haye, Mouton & Co., 1968; Virilio, P., *L'art du moteur*, Paris, Galilée, 1993; Virilio, P., *Guerre et cinéma* (1991), tr. it. *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1996; Walsh, J., *American War Literature: 1914 to Vietnam*, New York, St. Martin's, 1982; Weil, S., *Sulla guerra (1933-43)*, Milano-Parma, Pratiche, 1998; Winter, J., *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1998.

Bibliografia sulla guerra del Vietnam e su altre guerre della seconda metà del XX secolo è facilmente reperibile su Internet. Un'ampia bibliografia viene raccolta dal gruppo di lavoro della rivista «Acoma» dell'Un. di Bergamo (coordinatore S. Rosso; sito: www.vo.dada.it/giunti/acoma). Su libri e film di guerra si veda il sito <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/warfilm.html>.

■ VOCI AFFINI: Armi; Battaglia; Bomba; Cavaliere; Condottiero; Duello; Genocidio; Guerra celeste; Guerre civili; Militare, soldato; Possesso, proprietà, roba; Sanguine; Schiavitù; Sfida; Sottomarino; Sovrano; Strage; Storia; Tiranno, despota, dittatore; Tortura; Usurpatore; Vendetta; Violenza; Vittoria/Sconfitta.

ALBERTO CASADEI

Guerre civili. 1. Il termine guerra civile nasce come categoria storiografica, se pure da subito in stretta connessione con gli aspetti più letterari del tema. Letteratura e storia, infatti, si intrecciano fin dalle origini nell'opera del primo inventore di questa definizione: Caio Giulio Cesare. Nei suoi tre libri di *Commentari della guerra civile* (47-46 a.C.) la riflessione sui caratteri peculiari della guerra civile viene affrontata con una maturità decisamente storiografica, attraverso uno studio accurato sia del lessico, sia delle argomentazioni. La specificità di una guerra combattuta all'interno di uno stesso territorio viene identificata nella consapevolezza di entrambe le parti di lottare in nome e per conto delle giuste leggi dello stato, in uno scontro che non è guerra di conquista, ma conflitto morale per l'affermazione del diritto. Non a caso, Pompeo e i suoi non vengono mai definiti *hostes* («nemici»), come i Galli nella *Guerra gallica* (52-51), ma *adversarii* («avversari»); e in questa contrapposizione c'è tutta la consapevolezza politica che si sta combattendo un ben diverso tipo di guerra.

A questo proposito, è bene dar conto di alcune ambiguità terminologiche che hanno accompagnato la definizione in campo storiografico, e che finiscono inevitabilmente per riflettersi anche nell'elaborazione tematica in ambito letterario. Al concetto di guerra civile si lega infatti spesso quello di rivoluzione, che privilegia *a posteriori* gli effetti di totale capovolgimento nella storia del pensiero politico e delle istituzioni prodotti dalla guerra. Così, quando si parla della Rivoluzione russa del 1917, il termine coinvolge anche la vera e propria guerra civile tra Bianchi e Rossi degli anni immediatamente successivi, e – analogamente – ben più di un'interpretazione storiografica (per esempio, quella di François **Fouret**) tende a considerare la Rivoluzione francese come un'espressione estrema di una guerra civile. Un altro caso particolare è costituito dalle guerre di religione che scoppiano nei diversi stati d'Europa nel periodo successivo alla Riforma: il problema confessionale si lega infatti alle rivendicazioni territoriali e dinastiche, secondo una prospettiva di diritto e di moralità che di nuovo coinvolge aspetti decisamente civili.

Da un certo punto di vista, gli stessi scontri tra Guelfi e Ghibellini o Bianchi e Neri all'interno di una realtà ridotta, ma con una sua definita autonomia territoriale come il Comune medievale, può essere considerata come esempio di guerra civile. In questo senso, la degradazione morale come conseguenza inevitabile dello scontro civile tra fazioni contrapposte è all'origine delle riflessioni di **Dante** nella *Monarchia* (ca. 1316) e, soprattutto, parte importante della stessa *Commedia* (1306-21).

D'altra parte, proprio le implicazioni morali sottese al concetto stesso di guerra civile (definita giustamente da Concetto Marchesi «la più sincera e feroce di tutte le guerre») hanno permesso la sua codificazione a tema più specifico all'interno del già vasto tema della guerra. Da questo punto di vista, le lezioni de *La guerra civile* ha agito sul versante letterario secondo due direttrici. Da un lato, il tema specifico della guerra civile tra Cesare e Pompeo ha dimostrato una sua vitalità nel corso dei secoli, con riprese illustri che vanno dal *Giulio Cesare* (1598-1599) di William **Shakespeare** fino alla *Battaglia di Farsalo* (1969) di Claude **Simon**. Dall'altro, il motivo della guerra civile in generale riceve una sua specifica sanzione letteraria come controcanto (di volta in volta con intento propagandistico, romanzesco, o addirittura di resoconto più veritiero) di precisi avvenimenti storici.

2. Un percorso diacronico interno al tema riparte dall'antichità. Ben prima della definizione cesariana, già il mito greco di Eteocle e Polinice e della guerra tebana ripropone *in nuce* il tema dello scontro civile. Nelle tragedie a esso dedicato (sia *I sette contro Tebe* di **Eschilo**, 467 a.C., sia l'*Antigone* di **Sofocle**, probabilmente del 442 a.C.) la lotta di sangue tra fratelli assume infatti specifici tratti di scontro di diritto. E ancora successivamente bisogna ricordare perlomeno l'opera di **Senofonte**, storico dei sanguinosi conflitti civili che ruotano intorno all'avvento in Atene dell'oligarchia dei cosiddetti Trenta Tiranni (404 a.C.-402 a.C.). Ritornando invece in area latina, all'impostazione necessaria e comunque giustificatoria (se pure in nome delle più alte leggi della repubblica) dei *Commentarii* cesariani si contrappone – a poco più di un secolo – la prospettiva decisamente antimperialista della *Guerra civile* o *Farsaglia* (61-63 d.C., pervenutaci incompiuta, in dieci libri) di Marco Anneo **Lucano**. In questo caso, la consapevolezza dei caratteri peculiari e tragici della guerra civile viene declinata dal punto di vista opposto di chi vede nella vittoria di Cesare il trionfo dell'usurpatore contro i difensori degli ideali repubblicani, esemplificati

nell'eroica figura di Catone. Colpisce soprattutto la lucida capacità di Lucano di rappresentare a vividi colori le atrocità morali connesse con questo tipo di guerra, con un gusto teatrale che non a caso farà della *Farsaglia* un modello privilegiato del teatro elisabettiano e dello stesso Shakespeare.

E proprio **Shakespeare** – sia nei drammi classici, sia in quelli storici – ha interpretato entrambi gli aspetti (quello romano d'origine, e quello legato alla più immediata storia recente) della guerra civile. Storia romana e storia di Inghilterra si fondono nell'intento comune di raccontare (direttamente o indirettamente) la legittima ascesa al trono della dinastia Tudor (secondo una tendenza a rappresentare i fasti della monarchia regnante che accomuna tutta la grande stagione del dramma storico inglese della fine del Cinquecento). Da una parte, tra i drammi romani, *Giulio Cesare* e *Antonio e Cleopatra* (1606-1607) sono proposti come vero e proprio *exemplum* della necessaria ricerca di un nuovo (e stabile) assetto dello stato dopo gli sconvolgimenti portati dalla guerra civile. Dall'altra, attraverso i drammi esplicitamente inglesi, viene ripercorsa la storia d'Inghilterra fino alla presentazione in scena, nell'*Enrico VIII*, (1612-1613), della stessa Elisabetta. Alla vera e propria guerra civile (la Guerra delle due Rose, 1455-1485) sono dedicate in maniera specifica la seconda e la terza parte dell'*Enrico VI* (1588-1592) – mentre la prima parte ne racconta in qualche modo le premesse – e il *Riccardo III* (1591-1594), che ne mostra invece le ultime evoluzioni causate dagli eccessi di un autocrate, destinati a provocare un necessario cambio di dinastia (appunto quella attualmente regnante dei Tudor). La lezione shakespeariana ha prevedibilmente influenzato la futura trattazione del tema letterario, tanto che – a trecento anni di distanza – Robert Louis **Stevenson** attinge per la parte storica de *La freccia nera* (1888) – soprattutto per la figura del gobbo Richard di Gloucester, futuro Riccardo III – proprio alla terza parte dell'*Enrico VI*.

Anche dopo Shakespeare, dunque, le guerre civili e religiose della storia inglese hanno lasciato un segno profondo nell'immaginario letterario, anche al di là degli stretti confini nazionali. Le lotte interne alla dinastia Tudor per la successione al trono di Elisabetta I hanno trovato un loro simbolo nella figura di Maria Stuarda, protagonista dell'omonimo dramma (*Maria Stuarda*, 1800) di Friederich **Schiller**. L'opera di Schiller fu ripresa da Gaetano **Donizetti**, autore della cosiddetta Trilogia Tudor (che comprende, insieme alla *Maria Stuarda* (1834), anche *Anna Bolena* (1830) e *Roberto Devereux* (1837)). Ma già nel 1591 Federigo **Della Valle** aveva scelto le vicende inglesi come argomento per la sua tragedia *La reina di Scozia* (l'opera fu rimaneggiata nel 1594 e poi pubblicata nel 1628). Non bisogna infine dimenticare l'influsso esercitato dal tema scozzese (e soprattutto dalle guerre di religione) su un autore «storico» come Walter **Scott** che ambienta il suo *Waverley* (1814) proprio all'epoca della rivolta scozzese giacobita del 1745.

Nell'ambito della storia francese, la Rivoluzione è divenuta tema di trattato ben più che di opere letterarie. Tra queste, possiamo ricordare la *Storia di due città* (1859) di Charles **Dickens**, dove troviamo una descrizione incisiva di una Parigi nettamente divisa nello scontro tra le opposte fazioni.

Molto interessante è anche la trattazione del tema nell'ambito della letteratura degli Stati Uniti, dove la letteratura sulla guerra di Secessione (1861-1865) ha contribuito alla fondazione del mito americano. Tra i romanzi, molto importante è *Il segno rosso del coraggio* (1895) di Stephen **Crane**, dove lo scontro civile viene presentato

come una guerra particolare e specifica, quale nessun paese europeo aveva ancora conosciuto. Il valore fondativo del tema della guerra civile si ritrova del resto in un film come *Via col vento* (1939) di Victor **Fleming**, dove a essere sottolineato è proprio il carattere epico di questo avvenimento storico. Un'epica che, rivisitata, arriva fino ai giorni nostri, se è vero che un romanzo postmoderno come *Mason & Dixon* (1997) di Thomas **Pynchon** ha scelto appunto di alludere fin dal titolo alla omonima linea che segnava il confine tra stati del Nord e stati del Sud al tempo della guerra civile. Infine, ancora alla guerra civile si rifà il recente film *Il patriota* (2000) di Roland **Emmerich**.

Il percorso diacronico arriva così al Novecento, che può essere giustamente considerato il secolo delle guerre civili. E infatti si apre, nel 1917, con la Rivoluzione russa, che sfocia in una guerra interna tra Bianchi e Rossi che durerà fino all'inverno del 1920-21. Il durissimo scontro assume subito tutti i tratti (contrapposizione ideologica e morale, consapevolezza nelle singole fazioni di combattere in nome e per conto del giusto diritto) di una esplicita guerra civile. E come tale viene raccontata nei romanzi che fioriscono intorno a questo tema. Già nel 1925 Michail **Bulgakov** pubblica *La guardia bianca*, mentre su un episodio minore (un distaccamento dell'Armata Rossa che nell'Europa orientale combatte contro i Giapponesi e contro i soldati dell'Armata Bianca) è incentrata *La disfatta* (1927) di Aleksander **Fadeev**. Assai più problematici *L'Armata a cavallo* (1926) di Isaak **Babel'** e *Il dottor Živago* (1957) di Boris **Pasternak**, su uno sfondo storico che abbraccia il periodo dalla Rivoluzione del 1905 alla Seconda guerra mondiale, dove al tema della guerra civile si unisce quello dell'intellettuale che con questa Rivoluzione si trova necessariamente (e in modo contraddittorio) a fare i conti. Non è un caso se proprio questi due autori (insieme a Fadeev) saranno additati a modello da scrittori italiani come **Calvino** al momento di riflettere sull'esperienza della guerra civile e della Resistenza nel secondo dopoguerra.

Perché il secondo conflitto mondiale segna di fatto l'avvento delle più sanguinose guerre civili che si sono combattute in questo secolo. Lo scontro tra le forze in campo sembra assumere sempre una connotazione innanzi tutto morale, nella quale ha un'importanza fondamentale la dimensione della scelta individuale. Proprio in questo senso viene interpretata in tutta Europa la guerra civile scoppiata in Spagna nel 1936 (terminata solo nel 1938 con la definitiva instaurazione del regime franchista) tra i nazionalisti di Franco e i sostenitori della repubblica. Il conflitto spagnolo diventa in qualche modo una prova generale di uno scontro tra ideologie che travalica i confini nazionali, con una massiccia affluenza di volontari che vi partecipano direttamente. Una delle testimonianze letterariamente più alte della guerra spagnola è contenuta nei romanzi e nei racconti di Ernest **Hemingway**, che combatté in prima persona tra le file dei repubblicani. Sia il dramma *La Quinta Colonna* (1938), sia le *Quattro storie della guerra di Spagna* (pubblicate per la prima volta tra il 1938 e il 1939) raccontano i diversi aspetti della guerra civile, in una Madrid assediata dalle forze franchiste. Attraverso un'abile mescolanza di pubblico e privato, le storie individuali si intrecciano con la realtà storica di un paese immerso nella lotta. Questa stessa tematica ritorna anche nel grande romanzo *Per chi suona la campana* (1940), dove la storia d'amore tra il protagonista Jordan e Maria è condizionata in maniera quasi necessaria dal contesto della guerra civile in cui entrambi si muovono. Ambientato nella guerra civile spagnola è anche *L'Espoir* (1937) di André **Malraux**.

Non bisogna dimenticare, infine, che *Guernica* (1937) – il capolavoro divenuto un simbolo degli orrori della guerra – viene dipinto da Pablo **Picasso** proprio in memoria del bombardamento dell'omonima città dei Paesi Baschi, il 26 aprile del 1937 a opera dei Tedeschi, venuti in aiuto dei nazionalisti di Franco.

Anche in Italia il secondo dopoguerra (e specialmente quella stagione artistica che va sotto il nome di Neorealismo) si confronta con il tema della guerra civile appena terminata. Anzi, la letteratura precede in questo caso la riflessione storiografica nel definire appunto una guerra civile il periodo resistenziale 1943-1945. In ambito storico (e soprattutto nell'ambito della storiografia marxista), il termine viene invece per un lungo periodo di fatto bandito, fino a restare appannaggio quasi esclusivamente di una storiografia revisionista. Soltanto nel 1991 esce il fondamentale saggio di Claudio **Pavone**, *Una guerra civile*, che affronta per la prima volta la cosiddetta guerra di Liberazione da questa prospettiva. Gli aspetti civili del conflitto erano invece ben presenti ai suoi stessi protagonisti, tanto che Beppe **Fenoglio**, autore di alcune delle più alte narrazioni della guerra civile – da *Il partigiano Johnny* (il romanzo incompiuto è stato scoperto postumo nel 1968) a *Una questione privata* (1963), viene invitato da Vittorini a cambiare il titolo della sua prima raccolta *I racconti della guerra civile* (che esce infatti nel 1952 come *I ventitré giorni della città di Alba*). Invece tanto nell'opera di Fenoglio, così come in quella di Italo **Calvino** incentrata sul tema resistenziale (*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1946 e la raccolta di racconti di *Ultimo viene il corvo*, 1949), traspare la consapevolezza di una guerra che si combatte sul piano di una netta scelta di campo, in una nazione divisa in due, con codici morali che si contrappongono in maniera netta. Questa esplicita concezione civile del confronto si ritrova anche in testi meno alti, come *L'Agnese va a morire* (1949) di Renata **Viganò**, oppure (forse più prevedibilmente, visto quanto si è detto), in romanzi di protagonisti che si trovano ad aver combattuto «dalla parte sbagliata», come Giose **Rimanelli** (*Tiro al piccione*, 1953) o Carlo **Mazzantini** (*A cercar la bella morte*, 1986). Anche a più di vent'anni dagli avvenimenti resistenziali Luigi **Meneghello** ne *I piccoli maestri* (1964) ricorda la guerra partigiana come scontro in ogni modo civile.

Sul piano cinematografico, molte opere (come *Paisà*, 1946, di Roberto **Rossellini**) tendono a presentare la Resistenza in termini di guerra civile. Memorabile, a questo proposito (e ricordata per questo come esempio anche in sede storiografica), la scena della battaglia nel grano tra fascisti e partigiani nel *La notte di San Lorenzo* (1982) di Paolo e Vittorio **Taviani**.

Il caso del film dei fratelli Taviani è un bell'esempio di come spesso la rappresentazione cinematografica riesca in maniera immediata ad affrontare il tema, spesso anticipando addirittura gli altri mezzi di produzione artistica. Infatti, è proprio grazie al successo di un film come *Michael Collins* (1996) di Neil **Jordan** che la guerra civile combattuta in Irlanda dal 1919 al 1923 dal movimento del *Sinn Féin* ha trovato un'ampia diffusione come tema letterario.

Allo stesso modo, la vera e propria guerra civile combattuta in Francia tra il Governo di Vichy del Maresciallo Pétain e le forze della Resistenza richiamate da De Gaulle in nome della vera Francia fa da sfondo al film *Arrivederci ragazzi* (1987) di Louis **Malle**. Ancora una volta, in ogni caso, la letteratura francese sembra avere complessivamente esercitato una forte rimozione rispetto al tema della guerra civile, tanto che le opere incentrate su di essa sono in numero relativamente esiguo.

Possiamo ricordare *Pilota di guerra* (1942) di Antoine de **Saint-Exupéry**, incentrato sulla tragedia della Francia occupata di Vichy, e alcune opere teatrali di Jean Jean-Paul **Sartre**: *Le Mosche* (rappresentata per la prima volta nel 1943) e *Morti senza tomba* (1946) che offrono quella rappresentazione della Resistenza (ma anche del clima di paura instaurato da Vichy) che il romanzo sembrava incapace di offrire. Da ricordare il racconto di **Vercors** (pseudonimo di Jean **Brulor**) *Il silenzio del mare* (1941), che ha saputo concentrare nello spazio di una narrazione breve l'orrore, e nello stesso tempo la necessità di una dignità morale legata all'avvento di una guerra civile. Anche parte dell'opera di Louis-Ferdinand **Céline** risente delle vicende della Francia occupata. In special modo *Da un castello all'altro* (1957) riflette l'esperienza dell'esilio (tra 1944 e 1945, in una Germania dilaniata dalla guerra) in seguito alle accuse di collaborazionismo. Infine nelle sue *Antimemorie* (1967) André **Malraux** rievoca la sua cattura da parte dei Tedeschi durante la propria militanza nella Resistenza francese. Di Malraux resta famosa la dichiarazione da lui resa agli ufficiali della Wehrmacht che gli domandavano per quale motivo non rispettasse l'armistizio firmato da Pétain: «il maresciallo Pétain non rappresenta la vera Francia». Ancora una volta, ci troviamo di fronte a un'argomentazione tipica della guerra civile.

In epoca più recente, la grande guerra civile scoppiata nei Balcani ha trovato di nuovo una sua espressione tematica nel cinema. Si possono ricordare a questo proposito sia la follia surreale di *Underground* (1995) di Emir **Kusturica**, sia il realismo più lucido e atroce della *Polveriera* (1998) di Goran **Paskaljevic**.

■ **OPERE CITATE:** Babel', I., *L'armata a cavallo* (1926); Bulgakov, M., *La guardia bianca* (1925); Calvino, I., *Il sentiero dei nidi di ragno* (1946); Calvino, I., *Ultimo viene il corvo* (1949); Céline, L.F., *Da un castello all'altro* (*D'un château l'autre*, 1957); Cesare, Caio G., *La guerra gallica* (*Commentarii de Bello Gallico*, 52-51); Cesare, Caio G., *La guerra civile* (*Commentarii de Bello Civili*, 47-46 a.C.); Crane, S., *Il segno rosso del coraggio* (*The Red Badge of Courage*, 1895); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Dante Alighieri, *Monarchia* (ca. 1316); Della Valle, F., *La reina di Scozia* (1628); Dickens, C., *Racconto di due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Donizetti, G., *Anna Bolena*,

musica (1830); Donizetti, G., *Maria Stuarda*, musica (1834); Donizetti, G., *Roberto Devereux*, musica (1837); Emmerich, R., *Il patriota*, cinema (*The Patriot*, 2000); Eschilo, *I sette contro Tebe* (467 a.C.); Fadeev, A., *La disfatta* (*Razgrom*, 1927); Fenoglio, B., *Il partigiano Johnny* (1968); Fenoglio, B., *I ventitré giorni della città di Alba* (1952); Fenoglio, B., *Una questione privata* (1963); Fleming, V., *Via col vento*, film (*Gone with the Wind*, 1939); Hemingway, E., *La Quinta Colonna* (*The Fifth Column*, 1938); Hemingway, E., *Per chi suona la campana* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940); Hemingway, E., *Quattro storie della guerra di Spagna* (*Four Stories of the Spanish Civil War*, 1938-1939); Jordan, N., *Michael Collins*, film (1996); Kusturica, E., *Underground*, film (1995); Lucano, M.A., *La guerra civile o Farsaglia* (*Bellum Civile*, 61-63 d.C.); Malle, L., *Arrivederci ragazzi*, film (*Au revoir les enfants*, 1987); Malraux, A., *Antimemoria* (*Antimémoires*, 1967); Malraux, A., *La Speranza* (*L'Espoir*, 1937); Mazzantini, C., *A cercar la bella morte* (1986); Meneghello, L., *I piccoli maestri* (1964); Paskaljevic, G., *Polveriera*, film (1998); Pasternak, B., *Il dottor Živago* (*Doktor Živago*, 1957); Pavone, C., *Una guerra civile* (1991); Picasso, P., *Guernica*, pittura (1937); Pynchon, T., *Mason & Dixon* (1997); Rimanelli, G., *Tiro al piccione* (1953); Rossellini, R., *Paisà*, film (1946); Saint-Exupéry, A. de, *Pilota di guerra* (*Pilote de guerre*, 1942); Sartre, J.P., *Le Mosche* (*Mouches*, 1943); Sartre, J.P., *Morti senza tomba* (*Morts sans sépulture*, 1946); Schiller, F., *Maria Stuarda* (*Maria Stuart*, 1800); Scott, W., *Waverley* (1814); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (*The Tragedy of Antony and Cleopatra*, 1606-07); Shakespeare, W., *Enrico VI* (*Henry VI*, 1588-1592); Shakespeare, W., *Enrico VIII* (*The Life of King Henry the Eighth*, 1612-1613); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*The Life and Death of Julius Caesar*, 1598-99); Shakespeare, W., *Riccardo III* (*The Life and Death of Richard the Third*, 1591-1594); Simon, C., *La battaglia di Farsalo* (*La Bataille del Pharsale*, 1969); Sofocle, *Antigone* (442 a.C.); Stevenson, R.L.S., *La freccia nera* (*The Black Arrow*, 1888); Taviani P.-Taviani V., *Notte di San Lorenzo*, film (1982); Vercors, *Il silenzio del mare* (*Le silence de la mer*, 1941); Viganò, R., *L'Agnese va a morire* (1949).

■ **BIBLIOGRAFIA:** De Luna, G., *La Resistenza tra storiografia e letteratura*, «Il Ponte», LI, 1, 1995; Falaschi, G., *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino 1976; Fouret, F., *Ancien Régime et la Révolution*, in Nora, P. (direction de) *Les lieux de mémoire*, vol. III, *Les Frances*, Paris 1992; Harris, F.J., *Encounters with the Darkness. French and German Writers on World War II*, Oxford 1983; Luraghi, R., *Storia della guerra civile americana*, Torino 1966.

ORSETTA INNOCENTI

Guida, v. SCOUT, GUIDA.

I

Ideale/Reale. 1. Da sempre il reale (come pertinente alla concretezza materiale) e l'ideale (come costruzione mentale e astratta) sono attivi quali spinte dinamiche nel costituirsi dei testi letterari. Scuole e correnti, a volte, si sono dichiarate esponenti di un tipo di scrittura rivolta alla realtà o a un mondo ideale a essa estraneo e frutto di un complesso intreccio di sensazioni, desideri, aspirazioni, nostalgie, sogni e così via. Nell'Ottocento, per esempio, al Romanticismo con la sua preferenza per l'ideale seguono il realismo e poi il naturalismo che si pongono come obiettivo la rappresentazione «fedele» (per quanto possibile) della realtà, della verità di ciò che accade. Si trascurava in tal modo quanto di personale e soggettivo vi è nella parola non solo poetica, in quanto segno per comunicare e trasmettere dei messaggi. In linea di massima si possono distinguere tre livelli e tipi di «comunicazione letteraria»: a) quello in cui sono dominanti i valori denotativi e referenziali della parola, che rinviano a una qualche «realtà» esterna; b) quello in cui vi è un certo equilibrio tra la referenzialità esterna e le possibili connotazioni ideali; c) quello infine in cui la parola tenta di liberarsi della sua concretezza e referenzialità per aprire spazi nuovi posti oltre il reale e l'oggettivo. È evidente che una separazione netta non vi sarà mai. La parola nel primo caso non si ridurrà mai a semplice «riproduzione» del reale e nel terzo non si libererà mai completamente, neanche nelle forme più ermeticamente chiuse, delle correlazioni con l'oggettività e la realtà materiale. Già nell'Ottocento **Gioberti** sottolineava che il reale e l'ideale sono inseparabili; una separazione è possibile solo razionalmente.

Una linea di sviluppo dell'ideale, come concezione e come tema va grosso modo da **Platone** (con il suo concetto di «bello ideale») fino a certa scrittura sperimentale moderna. Una linea di sviluppo del reale come nucleo concettuale e tematico va da **Aristotele** alla letteratura impegnata dei giorni nostri. In ogni periodo poi ci sono opere che oscillano tra le due dimensioni, e ne mettono in rilievo l'importanza tematica senza collocarsi nettamente in una delle due aree semantiche. In altre parole si può affermare che ogni epoca ha avuto testimonianze dei tre modi di considerare la scrittura letteraria, sebbene fosse una a predominare. Nel Cinquecento, per esempio, si afferma la filosofia neoplatonica che ha il suo peso determinante nel costituirsi ed imporsi di un certo tipo di letteratura, come il petrarchismo. Lo stesso periodo registra però il nascere del teatro moderno, con tre tipi distinti: da un lato la commedia che si propone di rappresentare la realtà cittadina, dall'altro la tragedia ed il dramma pastorale che privilegiano l'ideale. La scena della commedia, nella codificazione di Sebastiano **Serlio**,

deve rappresentare una piazza, una chiesa, un palazzo signorile, una taverna ecc.; sono degli elementi che la distinguono nettamente dalla scena del dramma pastorale (prato, alberi, un ruscello o laghetto, ecc.) e della tragedia (piazza con un tempio pagano, un palazzo nobile, ecc.), i cui attributi scenici le collocano nella dimensione dell'ideale. Ci si può domandare naturalmente quanto di convenzionale e astratto ci fosse nella scena della commedia, in fondo statica, dato che si riutilizzava la stessa scena per più commedie: oggi per Firenze, ad esempio, e domani per Pisa, una «cosa da smascellarsi dalle risa», come non manca di sottolineare ironicamente **Machiavelli** nel Prologo della *Mandragola* (ca. 1518).

I moderni teorici della letteratura ritengono che quella mimetico-realistica sia una delle possibili modalità della comunicazione letteraria, di impianto retorico e immaginativo come tutte le altre, che si dà come tema quello del reale (in contrapposizione e alternativa a quello dell'ideale, o del fantastico, o dell'immaginario) e punta a creare nel lettore una illusione (o un «effetto», se si vuole usare la terminologia di Roland Barthes) di realtà.

2. Fra Medioevo e Rinascimento nelle rappresentazioni dell'ideale predomina la tradizione immaginaria cristiano-neoplatonica. Le figure della rappresentazione dell'ideale sono, fra le altre, l'amore, la donna, l'uomo nobile, il paesaggio, la città o lo stato ideale, ma esiste anche l'ideale nel senso del Vero, del Bello, del Logos, dell'Amore divino, dell'idea o del principio trascendentale cristiano o platonico vagamente intuito (in pittura spesso simboleggiato dalla luce), oggetto della nostalgia, dell'aspirazione dell'uomo. Nella tradizione poetica trobadorica, sviluppatasi in Provenza a partire dalla seconda metà del sec. XI, e in quella dei romanzi cortesi (fra cui quelli di **Chrétien de Troyes**) la contrapposizione fra una realtà dura e faticosa e un mondo ideale di valori assoluti, avventure, amori lontani è nettissima e c'è chi l'ha ricondotta alle aspirazioni inappagate di una classe di giovani feudatari e cavalieri senza terra e senza potere. Nella seconda metà del Duecento e nei primi anni del Trecento uno dei movimenti letterari più interessanti ed innovatori in tal senso è quello italiano dello stilnovo, in cui centrale è l'immagine della donna amata, vista come «fonte di ogni virtù». Guido **Guinizelli** ne è il caposcuola. Per lui la donna amata non è lucente «come» la «stella Diana», ma è la «stella Diana» che ha «preso forma de figura umana» (si veda il sonetto: *Vedut'ho la lucente stella Diana*). La donna amata riceve attributi propri degli angeli: perfezione, virtù, splendore e così via. Con una mescolanza di stilemi della poesia cortese provenzale, della poesia mistica in latino, che ha in Maria la figura centrale, e di trattati sull'amore e sulla luce, come il *Trattato dei*

gradi dell'amore (*Tractatus de gradibus amorum*) di **Riccardo di San Vittore** ed il *Trattato della luce* (*Tractatus de Luce*) di **Bartolomeo da Bologna**, i poeti stilnovisti (Guido **Cavalcanti**, Gianni **Alfani**, **Lapo Gianni**, **Cino da Pistoia**) riescono a rinnovare radicalmente la poesia sollevandola in una sfera luminosa che ha gli esempi più alti nella *Vita nuova* (1293-1294) e nella *Divina Commedia* (1304-1321) di **Dante**. A questa poesia deve molto anche quella dei cosiddetti scrittori realistico-borghesi come **Rustico Filippino**, **Cecco Angiolieri**, **Folgore da San Gimignano** tra gli altri, i quali concepiscono spesso i loro testi in «polemica» con quelli stilnovisti idealizzando, in un certo senso, il reale.

Per **Petrarca** il discorso è più complesso; in parte può sembrare che la poesia amorosa del *Canzoniere* (o meglio *Rerum vulgarium fragmenta*), di cui si hanno tra il 1342 e il 1374 nove redazioni) si trovi su una linea simile, in realtà se ne discosta radicalmente per la centralità assoluta dell'io del poeta, che descrive essenzialmente il suo modo di «vivere» l'esperienza amorosa, dando profondità psicologica anche alle forme più raffinate dell'idealizzazione della donna amata. Con **Boccaccio** le sovrapposizioni del reale e dell'ideale sono continue sino a costituire una vera e propria strategia testuale nel *Decameron* (ca. 1349-53) per la contrapposizione tra la Firenze della cornice, con la descrizione della peste, e l'idillio quieto della villa di campagna in cui si rifugiano le sette ragazze e i tre giovani per sfuggire il contagio e l'atmosfera desolata che incombe sulla città. Il loro modo di trascorrere le giornate tra canti banchetti e lieti conversari va visto come «fuga» dalla degradazione di ogni principio umano e sociale in cui è caduta Firenze. Boccaccio vi rappresenta il suo ideale di una società agiata, elegante e civile, che anticipa quello che nel Rinascimento sarà proprio della corte.

Nel Rinascimento la concezione predominante dell'ideale è quella neoplatonica. Tramite l'arte, la filosofia, l'etica e la religione, l'uomo è in grado di raggiungere il principio ideale più assoluto, Dio o Logos (la parola di Dio). È soprattutto sull'esempio della filosofia di Marsilio **Ficino** e dell'Accademia Fiorentina che la concezione dell'ideale trova delle espressioni simboliche concrete nell'immaginario di poeti e pittori. La distinzione di Ficino fra i diversi tipi di amore (quello divino o celeste, che invita l'uomo alla contemplazione immediata dell'ideale divino, e quello umano o volgare, che impone all'uomo di conoscere o di «creare», nella realtà e nella natura, delle immagini del divino) ha avuto un impatto diretto non solo sulla ben nota rappresentazione di **Tiziano** dell'«*Amore sacro e profano*» (1515), ma nello stesso periodo anche sui vari «Dialoghi sull'amore» come, ad esempio, *Gli Asolani* (1505) di Pietro **Bembo**. Dei tre interlocutori alla corte della regina di Cipro ad Asolo i primi due rappresentano delle posizioni direttamente opposte, da una parte l'amore come pazzia, come causa di dolori e sofferenze, dall'altra l'amore come gioia e fonte di ogni piacere. È il terzo, Lavinello, a formulare una visione neoplatonica. Per Lavinello la bellezza ideale è la giusta proporzione fra armonia, grazia e convenienza, un ideale di bellezza che non riguarda solamente il corpo, ma anche l'anima. L'amore ideale è desiderio dell'uno e dell'altra, un trasporto verso la bellezza amata che passa sia per «le finestre» della vista che per quelle dell'udito. Il suo intervento viene completato dalle parole di un eremita, che rimprovera a Lavinello di essersi fermato alla bellezza mortale che non è che l'espressione dell'unica vera bellezza immortale, l'ideale divino a cui l'uomo dovrebbe aspirare, se il suo amore fosse non umano ma divino. Il fatto che Bembo concluda il trattato

con l'esaltazione dell'amore platonico, non implica necessariamente un giudizio negativo delle posizioni opposte, soprattutto dell'idea più realistica dell'amore come fonte di gioia e di piacere dei sensi espressa da Gismondo nel secondo libro. Si tenga presente che tutta l'ambientazione del dialogo, insieme ai personaggi interlocutori, è presentata come autentica, concreta, reale. L'idealismo non esclude completamente un certo realismo, come testimonia anche *Il cortegiano* di Baldassar **Castiglione** (1528). Il modello di vita cortigiana delineato dal Castiglione, modello ideale di comportamento, di perfezione, di civiltà e di costumi (sia del cortigiano che della donna di corte), esprimendo per altro (con l'intervento conclusivo dell'interlocutore Pietro Bembo) la lode dell'amore platonico e della contemplazione della bellezza capace di sollevare l'animo a Dio, è collegato alla realtà storica e concreta delle corti e degli ambienti signorili rinascimentali. Il mito di Urbino, come palazzo o città ideale, non è del tutto astratto, avendo la sua base in ciò che era realmente Urbino per Castiglione negli anni di Guidobaldo da Montefeltro.

Alle figure dell'ideale appartengono nel Rinascimento certe immagini o descrizioni di città. Esempi di città ideali, modelli di città di perfezione sia architettonica sia sociale, si trovano nei progetti di architetti come Leon Battista **Alberti** e Antonio **Filarete** (v. CRITICA), nelle vedute di città di Francesco di Giorgio **Martini** (1490) o nel noto pannello di una «città ideale» attribuito ad un seguace di **Piero della Francesca**, e nei vari trattati utopistici del tempo (da **More a Campanella a Bacon**) (v. UTOPIA). Alle idealizzazioni di città reali appartengono le numerose *laudes urbium*, come ad esempio la rappresentazione di Firenze nella *Laudatio florentinae urbis* di Leonardo **Bruni** (v. CRITICA). Nella ritrattistica rinascimentale certi personaggi privilegiati come il principe, il mercante, lo scienziato, donne e uomini di corte, sono spesso rappresentati in maniera idealizzante. Si vedano ad esempio i ritratti di Cecilia Gallerani di **Leonardo da Vinci**, in cui si può ammirare l'unione ideale fra arte e natura, o di Giovanni di Pierfrancesco de' Medici di **Botticelli**. Pur conservando delle caratteristiche individuali e reali sono dei ritratti fortemente idealizzati. Un processo simile è attivo nella tradizione del genere pastorale in cui, dall'*Arcadia* di **Sannazaro** (1501, 1504) a *La Galatea* (1585) di Miguel de **Cervantes Saavedra**, all'*Arcadia* (1590) di Philip **Sidney** e all'*Astrea* di Honoré d'**Urfé** (1607-1627), l'ambiente è un paesaggio idealizzato e stilizzato. Invece della regione montuosa e arida del Peloponneso, la reale Arcadia, si ha un paesaggio dolce, collinoso, fertile, pieno di fiori e frutti, una rappresentazione idealizzata delle campagne italiane, francesi, inglesi. Da Sannazaro, tra gli altri, deriva l'intelaiatura di base del dramma pastorale, dalla *Egle* (1545) di Giambattista **Giraldi Cinzio**, al *Sacrificio* (1554) di Agostino **Beccari**, all'*Aminta* (1572) di Torquato **Tasso**, al *Pastor fido* (1590) di Batti-
sta Guarini. Sia in Sannazaro che nei suoi successori, come del resto anche nella poesia petrarchesca, le sembianze idealizzate del personaggio, spesso la donna, influiscono su quelle del paesaggio e viceversa. Si pensi alla descrizione in Sannazaro della giovane Amaranta nel mezzo di un prato fiorito, a certi sonetti petrarcheschi di **Ronsard** e **Shakespeare**, in cui le immagini della bellezza della donna e delle bellezze naturali (fiori, ruscelli, luce, cielo con il chiarore del tramonto) s'illuminano a vicenda, sia tramite rapporti metonimici che per associazioni metaforiche. Nei sonetti di Shakespeare e, prima di lui, in alcuni sonetti di Michelangelo **Buonarroti**, vengono trattate l'ambiguità e la corruttibilità dell'ideale come qualità femminili. Per Michelangelo si pensi al fa-

moso sonetto *Non ha l'ottimo artista nessun concetto*, sonetto d'ispirazione neoplatonica, per Shakespeare ai sonetti dedicati alla cosiddetta «dark lady».

3. Già nel Cinquecento la concezione tolemaica e aristotelica dell'universo come sistema geocentrico era stata messa in crisi da **Copernico** che, nel 1543 aveva pubblicato la sua teoria eliocentrica. Nel Seicento, l'idea di un universo in cui la terra e l'uomo sono al centro, viene del tutto abbandonata, anche se con la controriforma ci sono forti contrasti sul piano ideologico e religioso. Con le scoperte di **Keplero** e di **Galilei** (i loro trattati astronomici più importanti vennero pubblicati rispettivamente nel 1609 e 1610) si scopre inoltre che l'universo è ben più vasto e complesso di quanto si pensasse anticamente. Nel Rinascimento l'ideale era ancora, secondo il pensiero neoplatonico, in qualche modo localizzabile nella «sfera» più «alta» dello splendore divino (Ficino), mentre, nel barocco la concezione di un ideale trascendentale assoluto e unico vacilla. Come nell'architettura e nella pittura del barocco il gioco prospettico può indirizzare l'occhio verso punti di fuga diversi e contrastanti, così anche in letteratura, in un gioco di sovrapposizione di immagini o di metafore, il poeta può rimandare il lettore verso sempre nuove idealizzazioni concettistiche di una determinata realtà o oggetto materiale. È ciò che avviene, ad esempio, nell'*Adone* (1623) di Giambattista **Marino**, in cui Venere (III, 159-161) fa l'elogio della rosa che, nel suo essere fiore, quasi scompare sotto l'accumularsi di immagini, paragoni, metafore. All'instabilità di qualsiasi ideale si aggiunge anche il senso del suo rapporto contraddittorio con una realtà che, invece di rispecchiarlo, sembra escluderlo. Nonostante la sua aspirazione idealistica l'artista del barocco non fa astrazione della realtà dei sensi che, nel Seicento, è anche la realtà crudele di guerre, pestilenze, morte. Si tratta, come nei sermoni e nei *Sonetti sacri* di John **Donne** (1615), di un idealismo combattuto, paradossale, teologico-religioso, in cui all'idealizzazione biblica della salvezza viene contrapposta la realtà di caducità e morte. L'ideale è in tal caso non solamente instabile e fugace, paradossale e contraddittorio, ma anche pura convenzione letteraria (petrarchista) o frutto di proiezioni soggettive o di sogni. In questo contesto l'ideale è spesso, ironicamente, denunciato come vanità o pura illusione. Si pensi, ad esempio, a certi sonetti di **Shakespeare**, in cui la bellezza è festeggiata come «eterna», mentre, negli stessi versi, predominano le immagini di caducità e morte, o a personaggi come il Falstaff shakespeariano o il *Don Chisciotte* (1605-1615) di **Cervantes**, la cui ricerca di un mondo ideale corre parallela alla realtà tanto da venir svuotata di ogni significato e cadere costantemente nel ridicolo. Sempre più frequenti sono nella fine del Cinquecento e nei primi decenni del Seicento opere critiche o ironiche verso quel mondo sognato, ma irrealizzabile ed inattuale. Nei romanzi libertini si privilegia una realtà accentuata sino alle forme più spinte, con una sovversione di ogni tipo d'ideale. Sebbene con l'Accademia dell'Arcadia (1690) sembra si recuperi il filone «pastorale», in realtà sono i principi della semplicità e della razionalità a risultare preponderanti nelle figure più rappresentative dal **Gravina** al **Vico**. Il travestimento non vuole far rivivere un mondo ideale, ma piuttosto velare, mascherare la realtà attuale, quasi in un «gioco a nascondere» per poter scoprire. Sia il filone dei romanzi libertini che l'Accademia dell'Arcadia anticipano per tanti versi l'illuminismo settecentesco e la riflessione critica sulla realtà di scrittori come **Pope**, **Swift**, **Voltaire** e **Diderot**. Questa critica comunque non porta ad un soffocamento totale della

spinta verso un mondo ideale. Friedrich Gottlieb **Klopstock**, ad esempio, si propone nella *Festa di primavera* (1758) e nel *Messia* (1748-1773) di fondere con un'intensa commozione il reale e l'ideale, la natura e l'immagine della natura creata dalla fantasia e dal desiderio. Una reazione più netta la si ha, pochi anni dopo, con la ricerca di Jean-Jacques **Rousseau** di un ideale di naturalezza e trasparenza umana nel romanzo *La nuova Eloisa* (1761). La sua opera ispirerà tanti giovani europei, dagli Sturmeriani (cioè i letterati tedeschi aderenti al movimento «Sturm und Drang») ai romantici tedeschi e francesi.

4. L'idealismo degli Sturmeriani è, come in *Götz von Berlichingen* (1773) di **Goethe** e in *I masnadieri* di **Schiller** (1781), un idealismo non solo eroico, ma anche umanamente nobile. Il personaggio aspira ad una meta che da una parte oltrepassa i limiti delle comuni convenzioni sociali, ma dall'altra vuole contribuire al benessere dei poveri o della gente comune. Il titanismo di Goethe, implicito in una tale concezione, si concretizza in opere come la poesia *Prometeo* (1773) e nel personaggio di Faust, che aspira a raggiungere una conoscenza profonda delle leggi della natura e della vita nelle loro essenze segrete (*Faust I*, 1808). Un'espressione pura di un idealismo che sfida anche la morte la troviamo nella raccolta *Il Divano occidentale-orientale* (1814).

Il romanticismo si caratterizza in parte per la rinascita dell'aspirazione o della nostalgia dell'uomo verso un mondo trascendentale che, per l'io poetico, può avere anche le qualità di un mondo ideale. Un esempio di una nostalgia vagamente neoplatonica lo si trova nella poesia *Notte di luna* di **Eichendorff** (intorno al 1830), in cui l'anima sembra volare verso la sua dimora d'origine. La nostalgia dell'anima, che quasi sempre coincide con l'anima del poeta, è spesso simboleggiata dal fiore con la sua crescita verso il cielo o la luce. Si pensi in primo luogo al magico fiore azzurro, che «rappresenta un ideale irraggiungibile e pur sempre posseduto» (Mittner) nel romanzo di **Novalis** *Enrico di Osterdingen* (1802), al «fiore di loto» in una nota poesia di **Heine** (*Il libro dei canti*, 1827), o alla «pianta sensitiva» nel poema omonimo di **Shelley** (1820). Nella sua *Difesa della poesia* (1821) Shelley parla del poeta come colui che è capace sia di svelare l'ideale e la bellezza divina nella natura che di render più belle (idealizzare) le cose naturali. Nella poesia *Ad un'allodola* (1820) il poeta vorrebbe essere come l'allodola che, nel suo volo, si slancia verso un ideale divino ed eterno. Vari scrittori hanno seguito nel Novecento questa voluta interferenza tra il reale ed il fantastico/poetico. Maurice **Barrès**, ad esempio, nella *Collina ispirata* (1912) scrive di aver «sorpreso» la poesia nel momento in cui questa si solleva come una nebbiolina dalle solide terre del reale.

Un discorso a parte merita la concezione dell'ideale di **Leopardi** (1798-1837) che lo mette in relazione con l'immaginare e il ricordare, quindi proiettandolo verso il passato e non verso il futuro. Nelle *Ricordanze* (1828) il ritorno alla casa paterna non significa la riacquisizione del mondo quotidiano bensì di una realtà che oscilla tra l'oggi e l'ideale del passato. La facoltà immaginativa permette all'uomo di concepire anche le cose che non sono, o di concepirle in un modo in cui nella realtà non sono; perciò è per Leopardi la base della poesia, che sarà sempre la creazione di un mondo ideale (*Zibaldone*, 167-168 e 1174-1175). Lo strumento più potente di questa creazione, strumento più originale e «proprio dell'Autore», è la metafora (*Zibaldone*, 3717-3718). Più tardi sarà Marcel **Proust** a considerare la metafora uno strumento consoci-

tivo che fa scoprire l'essenza comune, e perciò ideale, delle cose che si trovano distaccate nello spazio e nel tempo (*Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, 1914-27)

Nell'età tardo-romantica la visione dell'ideale tende a cedere ad un reale sempre più aggressivo. Nelle poesie di **Baudelaire**, ad esempio, vi è una forte tensione fra l'una e l'altra. In *I fiori del male* (1861) la realtà significa desolazione, tristezza, prigionia, noia. L'ideale, verso il quale il poeta aspira (si veda la poesia *Elevazione* in *Spleen e Ideale*, prima sezione del volume), è rappresentato dal cielo, dalla luce, dall'azzurro, dalla purezza. Come i nobili animali nell'*Albatro* e nel *Cigno*, nella sezione *Quadri Parigini*, il poeta è legato alla realtà, in cui si sente esule, e dalla quale non potrà mai evadere. In Baudelaire l'io poetico è pienamente cosciente del fatto che l'evasione resterà un sogno e che l'ideale, nel senso di un «altrove», di un «al-di-là» o di una prima origine, non è mai raggiungibile. Condannato alla realtà del mondo e soprattutto della metropoli moderna, realtà «immonda», «degradata», «malsana», realtà alienante che descrive in immagini repellenti e dissacranti (*Una carogna*, *A una Madonna*, *Un viaggio a Citera*), il poeta cerca, nell'ebbrezza, negli incontri erotici e nei sogni di paesi esotici, possibili vie di fuga (*Moesta et errabunda*); ma gli ideali che si costruisce non sono che surrogati, forme depravate e artificiali degli ideali di eterna bellezza (*Inno alla Bellezza*) e di felicità naturale. Anche nei romanzi di **Dostoevskij** predomina un rapporto conflittuale e contraddittorio fra reale e ideale, fra una realtà meschina, malvagia ed abietta ed un ideale di bontà e purezza. Nelle *Memorie dal sottosuolo* (1864) il conflitto fra l'una e l'altra rimane penosamente irrisolto. Nel protagonista l'idea chiara del buono, della bellezza e del sublime, provoca, paradossalmente, nella sua mente delle immagini di una realtà abominevole ed abietta, per cui, nonostante la chiara coscienza del buono, agisce con cattiveria e crudeltà. Molti personaggi di Dostoevskij sono moralmente dei «sotterranei» con pensieri, idee, aspirazioni contraddittorie, mentre altri, come Sonja in *Delitto e castigo* (1866), il principe Myshkin nell'*Idiota* (1869), Aljosja nei *Fratelli Karamazov* (1880) rappresentano elevati ideali di bontà, di purezza, di amore del prossimo. L'idealismo in Dostoevskij ha due facce: da una parte quella egoisticamente e volutamente eroica che, con la sentenza di Ivan Karamazov «Dio è morto; tutto è permesso», prefigura il superomismo di Nietzsche, dall'altra quella dell'aspirazione ad un ideale etico d'ispirazione cristiana e forse kierkegaardiana.

Nella letteratura dell'Ottocento l'ideale si concretizza anche come scopo di una formazione pragmatica e umana. Quest'ultimo è il caso nel romanzo di formazione, rappresentato nella sua versione neo-classica dagli *Anni di apprendistato di Guglielmo Meister* di **Goethe** (1796). L'ideale della «formazione» («Bildungsideal») viene formulato in maniera abbastanza esplicita già all'inizio del romanzo, in cui comunque vi è ancora distanza fra ideale e realtà. Alla fine del romanzo invece si ha una riconciliazione fra i due. Il protagonista, introverso ed idealista, conquista il senso della realtà. L'ideale raggiunto è l'equilibrio fra sentimento e ragione, ossia fra la vita contemplativa e l'inserimento attivo nella società. Nella tradizione realistico-naturalistica del genere vi è un degrado dell'ideale di formazione. Julien Sorel, il protagonista di *Il Rosso e il Nero* di **Stendhal** (1830), non aspira ad altro che alla soddisfazione delle proprie ambizioni. I suoi ideali di carriera ecclesiastica e politica saranno condannati al fallimento. Nella tradizione realistico-naturalistica del romanzo di formazione (il romanzo

della disillusione), tradizione che va da **Flaubert** (*Madame Bovary*, 1857) a **Tolstoj** (*Anna Karenina*, 1877) a J.P. **Jacobsen** (*Marie Grubbe*, 1876) a Federico **De Roberto** (*L'illusione*, 1891) a **Fontane** (*Effi Briest*, 1895), vi è discrepanza fra la realtà, spesso descritta come monotonia, volgarità, brutalità, e un ideale d'amore, di felicità e di libertà, oggetto dei sogni delle protagoniste. Come ha sottolineato **Lukács** a proposito dell'*Educazione sentimentale* di **Flaubert** (1869), che appartiene allo stesso genere, l'anima del protagonista ha dimensioni più ampie della realtà che lo condiziona, per cui la sua vita sarà una serie di delusioni. Come Frédéric Moreau nell'*Educazione sentimentale* riconosce la natura illusoria dei suoi ideali sentimentali e politici, così l'idealista Arvid Falk nella *Stanza rossa*, romanzo di **Strindberg** del 1879, sarà alla fine dei suoi anni giovanili deluso nei suoi ideali socialisti.

5. Nel Novecento vi è una reazione alla presunta aderenza alla realtà degli scrittori naturalisti e veristi, senza che per questo si giunga a privilegiare uno spazio o una finalità ideale. Anche quando nel testo la parola cerca di suggerirne l'esistenza il «racconto» privilegia la fase distruttiva e negativa della realtà circostante. Gli esempi di **Pirandello**, del **Montale** degli *Ossi di seppia* (1925), di Bertolt **Brecht**, di **García Lorca** sono indicativi a proposito. Con **Kafka** – e molti espressionisti tedeschi – l'ideale, cercato con ansia, una volta intravisto in momenti di allucinazione o di particolare tensione psichica (come nei romanzi *Il Processo* del 1925, *Il Castello* del 1926 e nella maggior parte delle novelle, soprattutto *La metamorfosi* del 1915) risulta «spaventoso» perché retto da principi incomprensibili per il singolo individuo, principi che generano oscuri sensi di colpa.

Ci si può perciò domandare quale concezione dell'ideale possa «sopravvivere» nel Novecento, dopo il crollo di tante ideologie «ottimistiche» di carattere politico, sociale, filosofico o religioso, e se l'ideale, dove ancora resiste, non sia, come nei poeti ermetici italiani (**Luzi**, **Gatto**, **Sinigalli** ecc.) o altamente personalizzato o ancorato ad una determinata tradizione spirituale. Quest'ultimo sembra il caso di William Butler **Yeats** che s'ispira ad una lunga tradizione esoterica, sulla quale si basa il mito personale del poeta. Nelle poesie di Yeats, oltre alla pianta, al fiore o all'albero, anche la torre e la scala costituiscono, insieme a frequenti indicatori ascensionali, dei simboli dell'aspirazione di ciò che è ancora legato alla materia verso un'unità eterna e spirituale (si vedano le raccolte poetiche *La torre*, 1928 e *La scala a chiocciola*, 1933). Vari scrittori e poeti appartenenti al modernismo, ossia alla modernità del primo Novecento, sono orientati verso un mondo ideale, che resta sempre inafferrabile o che si rivela solo in rarissimi momenti privilegiati. Virginia **Woolf** parla a questo proposito di «momenti di visione» (ad esempio in *Mrs. Dalloway*, 1925), James **Joyce** di «epifania» (*Ritratto dell'artista da giovane*, 1917), Ezra **Pound** di «momenti magici» o di «illuminazione», concetti per i quali Pound si è ispirato a Plotino, a cui dedica la poesia *A lume spento* del 1908. Nei *Cantos* Pound concretizza l'esperienza di questi momenti magici tramite la metafora neoplatonica della luce. È la metafora centrale nel *Canto XXXVI*. Pound cita qui integralmente «Donna mi prega» di Cavalcanti, in cui l'amore viene lodato come fonte d'illuminazione dell'anima. In T.S. **Eliot** il momento magico è quello della «rivelazione» cristiana. Nella realtà arida della *Terra desolata* (1922) un tale momento sembrava ancora lontano, mentre nelle opere scritte dopo la conversione del poeta al cattolicesimo, come i poemi *Mercoledì delle ceneri* (1930) e soprattutto

i *Quattro quartetti* (1944), la rivelazione viene vissuta come un'intuizione profonda di un momento d'assoluta quiete in cui il tempo si annulla, un'esperienza di conoscenza spirituale priva di estasi o aspirazione verso un oltre nello spazio o nel tempo. L'ideale in Eliot non è perciò un al di là, ma è immediato e immanente (si veda ad esempio l'immagine del giardino delle rose in *Burnt Norton* o la siepe di fiori bianchi in *Little Gidding*). È un'esperienza paragonabile ai momenti di «extratemporalità» nella *Ricerca del tempo perduto* di Proust. Nell'età postmoderna la concezione dell'arte come intuizione conoscitiva di un'essenza ideale nel mondo delle cose, di certe verità nascoste al di là della superficie delle cose, perde la sua importanza. Nel processo che dal modernismo conduce al postmodernismo intervengono varie correnti di pensiero che, grosso modo, possono essere caratterizzate come anti-idealistiche. Si pensi alla corrente che dalla decostruzione in **Nietzsche** di nozioni metafisiche come «fondamento», «verità», «origine» (*Umano, troppo umano*, 1878) conduce alla decostruzione in **Derrida** del «logocentrismo» occidentale, al pensiero «post-metafisico» di **Heidegger** e all'emancipazione o «trasmissione» nella storia e nel tempo di nozioni come «Fondamento» (*Grund*) e «Idea» (*Lichtung*), all'esistenzialismo e alla critica di **Sartre** della fenomenologia «eidetica» di **Husserl** e, infine, alla concezione di **Lyotard** della letteratura postmodernista come la letteratura di un «sublime» che comunque resta «impresentabile». Ma anche se la letteratura postmodernista sarà una letteratura della «superficie», più che della «profondità», ciò non vuol dire che questa letteratura rimarrà «piatta». Come ragiona il signor Palomar di Italo **Calvino**: «la superficie delle cose è inesauribile».

■ **OPERE CITATE**: Aristotele, *La Poetica* (ca. 334 a.C.); Barrès, M., *La collina ispirata* (*La colline inspirée*, 1912); Bartolomeo da Bologna, *Trattato della luce* (*Tractatus de luce*, sec. XIII); Baudelaire, C., *A una Madonna* (*À une Madone*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *Elevazione* (*Élévation*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *Il cigno* (*Le Cygne*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *Inno alla bellezza* (*Hymne à la beauté*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *L'albatro* (*L'albatros*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *Moesta ed errabunda* in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *Una carogna* (*Une charogne*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *Un viaggio a Citera* (*Un voyage à Cythère*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Beccari A., *Sacrificio* (1554); Bembo, P., *Gli Asolani* (1505); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Botticelli, S., *Ritratto di Giovanni di Pierfrancesco de' Medici*, pittura (av. 1510); Bruni, L., *Panegirico della città di Firenze* (*Laudatio Florentiae urbis*, sec. XV); Buonarroti, M., *Rime* (1623, postumo); Calvino, I., *Palomar* (1983); Castiglione, B., *Il Cortegiano* (1528); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-1615); Cervantes, M. de, *La Galatea* (1585); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Dante Alighieri, *Vita nuova* (1292-93); De Roberto, F., *L'illusione* (1891); Derrida, J., *Della grammatologia* (*De la grammatologie*, 1967); Donne, J., *Sonetti sacri* (*Holy Sonnets*, 1609); Dostoevskij, F.M., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879-1880); Dostoevskij, F., *L'idiota* (1868); Dostoevskij, F., *Memorie dal sottosuolo* (1864); Eichendorff, V., *Notte di luna* (*Mondnacht*, ca. 1830) in *Poesie* (*Gedichte* 1840); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Eliot, T.S., *Mercoledì delle ceneri* (*Ash Wednesday* 1930); Eliot, T.S., *Quattro quartetti* (*Four Quartets*, 1944); Flaubert, G., *Educazione sentimentale* (*Education sentimentale*, 1869); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Fontane, T., *Effi Briest* (1895); Giraldo Cinzio, G., *Egle* (1545); Goethe, J.W. von, *Divano occidentale orientale* (*Westöstlicher Divan*, 1814-19); Goethe, J.W. von, *Faust* (1834, postumo); Goethe, J.W. von, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters*

Lehrjahre, 1795-96); Goethe, J.W. von, *Götz von Berlichingen* (1773); Goethe, J.W. von, *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des Jungen Werther*, 1774); Goethe, J.W. von, *Prometeo* (*Prometheus*, 1773); Guarini, B., *Pastor Fido* (1590); Guinizelli, G., *Vedut'ho la lucente stella Diana* in *Rime* (av. 1276); Heidegger, M., *Essere e tempo* (*Sein und Zeit*, 1927); Heine, H., *Il libro dei canti* (*Das Buch der Lieder*, 1827); Jacobsen, J.P., *Marie Grubbe* (*Fru Marie Grubbe*, 1876); Joyce, J., *Dedalus: ritratto dell'artista da giovane* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1917); Kafka, F., *Il processo* (*Die Prozess*, 1914-15); Kafka, F., *La Metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1915); Kafka, F., *Il castello* (*Das Schloss*, 1922); Klopstock, F.G., *Festa di primavera* (*Frühlingsfeier*, 1758); Klopstock, F.G., *Messia* (*Messias*, 1748-1773); Leopardi, G., *Le Ricordanze* (1828); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-1832); Leonardo da Vinci, *Ritratto di dama con ermellino*, pittura (1485-90); Lyotard, J.F., *Intervento italiano: «Rispondere alla domanda: che cos'è il postmoderno?»* (*Répondre à la question: Qu'est-ce que la postmoderne*, 1982); Machiavelli, N., *Mandragola* (ca. 1518); Marino, G.B., *L'Adone* (1623); Montale, E., *Ossi di seppia* (1925); Nietzsche, F., *Umano, troppo umano* (*Menschliches Allzumenschliches*, 1878); Novalis, *Enrico di Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Piero della Francesca, *Città ideale*, pittura (av. 1492); Platone, *Il Simposio* (390/89-367 a.C.); Pound, E., *A lume spento* (1908); Pound, E., *Cantos* (1973, postumo); Proust, M., *Il tempo ritrovato* (*Le temps retrouvé*), in *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Riccardo di San Vittore, *Trattato dei gradi dell'amore* (*Tractatus de gradibus amorum*, sec. XII); Ronsard, P. de, *Gli amori* (*Les amours*, 1552-1555); Rousseau, J.J., *Giulia o la nuova Eloisa* (*Julie ou la nouvelle Héloïse*, 1761); Sannazaro, I., *Arcadia* (1504); Sartre, J.P., *L'essere e il nulla* (*L'être et le Néant*, 1943); Serlio, S., *Trattato di architettura* (av. 1554); Schiller, F., *I Masnadieri* (*Die Räuber*, 1781); Shakespeare, W., *Sonetti* (*Sonnets*, 1609); Shelley, P.B., *Ad un'allodola* (*To The Sky-Lark*, 1820); Shelley, P.B., *Difesa della poesia* (*Defense of Poetry*, 1821); Sidney, P., *Arcadia* (*The Arcadia*, 1575); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Strindberg, A., *La stanza rossa* (1879); Tasso, T., *Aminta* (1572); Tiziano, V., *Amore sacro e profano*, pittura (1515); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1877); Urfé, H. d', *L'Astrea* (*L'Astrée*, 1607-1627); Woolf, A.V., *La signora Dalloway* (*Mrs. Dalloway*, 1925); Yeats, W.B., *La scala a chiocciola* (*The Winding Stair*, 1933); Yeats, W.B., *La torre* (*The Tower*, 1928).

■ **BIBLIOGRAFIA**: Adorno, T.W., *Appunti su Kafka*, in *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972; Amigoni, F., *Il modo mimetico-realistico*, Roma-Bari, Laterza, 2001; Auerbach, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946), Torino, Einaudi, 1956; Baioni, G., *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, Feltrinelli, 1962; Barthes, R., *L'effetto di reale* (*L'effet de réel*, 1968), in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 151-159; Benjamin, W., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962; Burckhardt, J., *La cultura del Rinascimento in Italia* (1860), a c. di Valbusa, D., Firenze, Sansoni, 1968; Burke, P., *The Italian Renaissance*, Cambridge, Polity Press, 1972; Fido, F., *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul «Decameron»*, Milano, Angeli, 1988; Ceserani, R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; Cimmino, N.F., *La favola pastorale*, Firenze, Nardini Editore, 1980; Domenichelli, M., *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa* (1513-1915), Roma, Bulzoni, 2002; Getrevi, P., *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Milano, Franco Angeli, 1987; Huet, P.D., *Trattato sull'origine dei romanzi*, a c. di Compagnoli, R. - Hersant, Y., Torino, Einaudi, 1977; Jakobson, R., *Il realismo nell'arte* (1921), in Todorov, T. (a c. di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1965; Köhler, E., *Sociologia della «fin'amor»*. *Saggi trobadorici*, Padova, Liviana, 1976; Köhler, E., *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda* (*Ideal und Wirklichkeit in de böfischen Epik*, 1951), Bologna, Il Mulino, 1985; Lukács, G., *Teoria del romanzo* (*Die Theorie des Romans*, 1916), Milano, Sugar, 1962; Mancini, N., *Romanzi e romanzi del Seicento*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981; Marinotti, A., *Heidegger, Leopardi e la poetica dell'immaginare-rimembrare*, in «La rasse-

gna della letteratura italiana», Anno 104, serie IX, n. 1 (gennaio-giugno 2000), pp. 76-84; Mittner, L., *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1964; Nabokov, V., *Lezioni di letteratura*, Milano, Garzanti, 1982; Panofsky, E., *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1939; Pavel, T.G., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo (Fictional Worlds)*, 1986, Torino, Einaudi, 1992; Segre, C., *Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel «Don Chisciotte»*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974; Stäuble, A., *Le sirene eterne. Studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo Editore, 1996; Varese, C., *Momenti e implicazioni del romanzo libertino nel Seicento italiano*, in AA.VV., *Il libertinismo in Europa*, Milano-Napoli, Ricciardi 1980, pp. 239-269; Vattimo, G., *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

■ VOCI AFFINI: Donna angelicata; Eden; Fantasticherie; Guerra celeste; Illusione; Ipnosi; Letteratura; Narrazione; Sacro, divinità; Sogno/Incubo; Utopia; Verità.

FRANCO MUSARRA - ULLA MUSARRA SCHROEDER

Identità/Agnizione. 1. Il termine *identità* (fr. *identité*; ingl. *identity*; ted. *Identität*; sp. *identidad*) deriva dal pronome latino *idem* che significa «il medesimo» e indica l'insieme degli attributi propri di un individuo che lo differenziano da ogni altro. Il termine agnizione deriva dal verbo latino *agnoscere*, che vuole dire «riconoscere»; esso indica un procedimento teatrale e narrativo con il quale avviene il riconoscimento dell'identità di un personaggio fino a quel momento ignota. L'etimologia pertanto evidenzia il legame dei due termini, entrambi pertinenti allo stesso campo semantico dell'identità.

2. Nel mondo antico greco-latino l'uomo prende consapevolezza della propria identità attraverso lo sguardo e la percezione dell'altro. Quella antica è una cultura fondata sull'esteriorità. Ognuno è riconoscibile in base al nome, ai genitori dai quali è nato, alla discendenza a cui ha dato vita, alla patria di appartenenza, alla fama per le imprese compiute: attributi ben visibili agli occhi di tutti, segni esteriori che consentono l'identificazione del singolo all'interno del contesto sociale di appartenenza. Manca del tutto l'idea moderna della coscienza interiore che costruisce il sé.

Secondo Jean-Pierre Vernant il primo celeberrimo esempio di opera che tematizza una vicenda di perdita e riconquista di identità è l'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) di **Omero**. Ulisse, tornato finalmente ad Itaca, è travestito, per intervento di Atena, da mendicante per evitare l'ostilità dei Proci; dopo questa metamorfosi l'eroe è sottoposto a molteplici agnizioni: prima viene riconosciuto dal figlio Telemaco (XVI), dal cane Argo (XVII), poi dalla serva Euriclea (XIX), dal porcaro Eumeo e dal bovaro Filezio (XXI), dalla moglie Penelope (XXIII), infine dal padre Laerte (XXIV). Attraverso questi riconoscimenti successivi Ulisse si rimpossessa della propria identità di sposo, padre e re. Il ritorno e la riconquista della propria identità hanno potuto avere luogo perché l'eroe, malgrado i vent'anni di assenza dall'isola e il rischio dell'oblio durante la sua permanenza con Calipso, è rimasto sempre fedele a sé stesso e alla memoria di Itaca. Odisseo del resto si era fatto riconoscere, rivelando in altre precedenti occasioni la propria identità, alla corte dei Feaci e a Polifemo (IX), affinché perdurasse la fama delle sue imprese: la fama è segno distintivo dell'identità dell'eroe e come tale deve essere diffusa.

Nella tragicommedia *Elena* (412 a.C.) di **Euripide** viene sviluppata una singolare variante del mito: la donna rapita da Paride è solo un *èidolon*, un'immagine fatta dagli dei; la vera Elena, rimasta sempre fedele al marito Menelao, è in Egitto. Nell'opera euripidea la protagonista su-

bisce una crisi d'identità a causa dello sdoppiamento tra la vera Elena, casta e fedele al marito, e la fama di quella falsa, adultera nelle braccia di Paride: l'identità è definita dalla fama associata al nome, fama a causa della quale Elena è considerata agli occhi del mondo infedele e adultera. L'*Anfitrione* (av. 184 a.C.) di **Plauto** è un chiaro esempio di crisi dell'identità come somma di attributi esteriori. Anfitrione e il suo schiavo Sosia subiscono una sorta di furto d'identità ad opera di Giove e Mercurio, che assumono le sembianze dei due mortali; l'obiettivo del padre degli dei è giacere con Alcmena al posto del marito Anfitrione. La crisi delle due vittime dell'inganno divino investe l'unicità della persona nonché le marche distintive di ogni romano: il nome, la stirpe di appartenenza, la fama. Il furto d'identità è in sé perturbante perché mina le categorie della razionalità.

Con la diffusione dello stoicismo si fa strada nella mentalità dell'uomo antico la nozione di interiorità, nozione tuttavia già presente nella filosofia greca; basti ricordare il socratico «conosci te stesso». Le *Lettere a Lucilio* di Lucio Anneo **Seneca** (62-65) sono un tentativo di costruire l'uomo secondo un modello antropologico aperto, quello della pratica dello stoicismo. L'epistolario di Seneca mira all'edificazione morale del destinatario: l'uomo può raggiungere la virtù del sapiente stoico attraverso la scelta dell'*otium*, dell'indagine della propria interiorità. È un modello antropologico ormai ben lontano dall'*homo politicus* di **Cicerone** secondo il quale l'identità di ogni uomo è definita nelle relazioni sociali con gli altri e nella partecipazione alla vita pubblica, modello in cui aveva ancora un posto prevalente la dimensione dell'esteriorità.

3. Il cristianesimo segna una tappa fondamentale nell'evoluzione dell'immagine che l'uomo antico ha di sé. L'universalismo del messaggio evangelico pone l'accento sull'uguaglianza di ognuno di fronte a Dio come sua creatura. L'identità del cristiano non è condizionata da barriere di classe, lingua, cultura o popolo di appartenenza, ma è definita esclusivamente dall'adesione al messaggio di amore di Cristo. Nelle *Confessioni* di **Agostino da Ippona** (ca. 397-398) siamo in presenza, per i primi nove libri dell'opera, di un'autobiografia spirituale nella quale vi è una continua autointrospezione delle situazioni interiori per edificare spiritualmente il lettore. Agostino attraversa varie esperienze culturali, filosofiche e religiose (lettore di Cicerone, seguace del manicheismo e del neoplatonismo) prima della sua conversione al Cristianesimo, momento culminante della sua vicenda personale di ricerca di senso da attribuire alla propria vita (VIII, 11-12).

4. Nel Medioevo la figura del cavaliere diviene modello di virtù guerriera (fedeltà al signore, coraggio, tenacia) e di valori morali (amicizia, difesa dei deboli, fedeltà alla parola data, lealtà). L'autore che esemplifica meglio i caratteri del codice cavalleresco è il filosofo e teologo catalano Ramón **Llull** soprattutto con il suo *Libro dell'ordine di cavalleria* (1276), destinato alla formazione del perfetto cavaliere cristiano.

Nella civiltà dell'Umanesimo italiano riemerge il tradizionale tema della coscienza della persona. Il tema della dignità dell'uomo è centrale nella riflessione dell'umanesimo fiorentino della seconda metà del Quattrocento come nel *Della dignità dell'uomo* di **Pico della Mirandola** (1496). Affrontando il problema da una prospettiva metafisica, Pico afferma che l'uomo è stato posto da Dio al centro del cosmo; a differenza dalle altre creature l'uomo gode di assoluta libertà che gli permette, sia di potere cadere nella condizione dei bruti, sia di accostarsi alla

perfezione di Dio. Secondo Eugenio Garin per Pico ciò che contraddistingue l'uomo non è ciò che è nella sua essenza, ma il fatto di non avere una natura che lo condiziona nella sua assoluta libertà, natura predefinita che invece sussiste in tutte le altre creature.

Nell'ambito della cultura delle corti rinascimentali cinquecentesche è esemplare *Il libro del Cortegiano* (1528) di Baldassarre **Castiglione**, trattato in forma di dialogo, ambientato alla corte dei Montefeltro di Urbino, in cui i vari interlocutori fittizi sono chiamati a definire l'identikit del perfetto cortigiano nelle sue qualità fisiche, intellettuali e morali. Il cortigiano deve essere nobile di nascita, di gradevole aspetto, abile nell'uso delle armi, colto nelle lettere, nella musica e nell'arte, agile nella conversazione, dotato di «grazia» e «sprezzatura». Ne viene fuori una figura ideale che risponde a una prospettiva filosofica neoplatonica. Il trattato del Castiglione è espressione, oltre che della tendenza del tempo a idealizzare le corti come modello supremo di vita associata, soprattutto del modello antropologico umanistico basato sul perfetto equilibrio delle facoltà psichiche e spirituali e sul perfetto dominio dell'uomo su di sé e sulle cose: in tal senso il *Il Cortegiano* è lo sviluppo estremo del tema umanistico della dignità dell'uomo.

L'opera del Castiglione fu ampiamente letta in tutta Europa. Passando dall'ambito delle corti signorili italiane a quello delle grandi monarchie europee, nella figura del gentiluomo di **Montaigne** si possono scorgere legami con quella del cortigiano. Nei *Saggi* (1595) la riflessione sulla propria interiorità secondo il modello di S. Agostino, si pone sulla scia del filone tematico rinascimentale della centralità dell'uomo. Tuttavia l'opera di Montaigne è segno di una crisi epocale, crisi dell'antropocentrismo rinascimentale. L'uomo è colto nella sua estrema complessità e perenne instabilità. Ne scaturisce un'antropologia problematica, priva di certezze e punti fermi, una concezione degli attributi e dei caratteri dell'uomo sostanzialmente scettica e relativistica. I *Saggi*, frutto di un'esperienza personale sempre in divenire, fanno emergere la fragilità dell'uomo, l'estrema mutevolezza della sua natura, un pessimismo di fondo sulla natura umana nella sua incessante e vana ricerca d'identità.

5. Nel Settecento il nuovo genere romanzesco diviene un efficace veicolo di diffusione di una nuova ottimistica concezione dell'uomo. Il romanzo di formazione in particolare, con la descrizione del processo educativo di un giovane, si fa portatore dell'esigenza di costruire modelli positivi in cui il nuovo pubblico medio, non più elitario come in precedenza, potesse rispecchiarsi. Nel *Wilhelm Meister* di **Goethe** (1796) il protagonista, attraverso varie avventure ed esperienze, vive un processo di maturazione all'interno del quale passa da una iniziale condizione di esasperato individualismo alla integrazione della società. L'eroe perviene a una identità stabile grazie alla rinuncia alle sue velleità artistiche individuali e aderendo alle esigenze della vita associata. Il matrimonio conclusivo ne permette l'inserimento pieno all'interno di un tessuto di relazioni in cui esprimere la propria socialità. Esempio eccentrico di romanzo di formazione *Tristram Shandy*, antiromanzo di Laurence **Sterne** (1760-67), in cui al contrario, il protagonista afferma la propria individualità in contrasto con le convenzioni culturali del tempo.

Nell'Ottocento torna prevalente la dimensione dell'interiorità. Goethe e Sterne esprimevano una visione ottimistica dell'uomo, frutto della cultura razionalistica del Settecento. Gli eroi romantici, come Julien Sorel de *Il rosso e il nero* (1830) o Fabrizio Del Dongo de *La Certosa di*

Parma (1839) di **Stendhal**, o come, ancora, il protagonista di *Evgenij Onegin*, poema narrativo di **Puškin** (1831), sono invece incoerenti e contraddittori, scissi tra aspirazioni ideali e realtà concreta, lacerati dallo scarto tra immaginario e reale. Sono antieroi privi di un'identità stabile, in continua ricerca, segno di una visione dell'uomo anticlassica e ormai conflittuale.

Una caso a parte, secondo Franco Moretti, è il romanzo inglese in cui, al contrario che in quello continentale, è attribuito maggior valore all'infanzia anziché alla maturazione dell'eroe durante la giovinezza. In *Tom Jones* di Henry **Fielding** (1749) o in *Jane Eyre* di Charlotte **Brontë** (1847) l'identità dell'eroe è già definita nella prima parte della sua vita. La svalutazione della gioventù come momento di passaggio alla maturità dell'Io si può interpretare come riflesso del carattere statico della società inglese tra Sette e Ottocento. Come nel romanzo greco di prove l'eroe resta sostanzialmente sempre uguale a sé stesso. Viceversa, nel romanzo continentale, la gioventù è sempre paradigma della modernità e l'identità dell'eroe si costruisce attraverso l'esperienza, spesso quella del viaggio.

6. Proprio il viaggio, spesso in mare, è la prova che affrontano i solitari e problematici eroi di Joseph **Conrad** per conquistare la propria identità. Ad esempio in *Il compagno segreto* (1912) il protagonista, imbarcatosi come capitano di una nave, è insicuro e si considera inadatto al compito; solo alla fine del viaggio, dopo l'incontro e il salvataggio di un naufrago, Leggatt, naufrago in cui il protagonista vede una sorta di proprio doppio, il capitano acquista le necessarie consapevolezza e sicurezza di sé per essere riconosciuto dal suo equipaggio nel ruolo e nell'autorità che gli competono. Con Conrad siamo già in presenza di una nuova visione dell'Io. Anche grazie alle suggestioni della psicologia e della psicanalisi viene meno la concezione unitaria dell'Io, sempre più scisso e frantumato. Di conseguenza l'eroe romanzesco non ha più la possibilità di costruirsi una propria identità. Cadute le certezze ottocentesche romantiche e realiste di fissare un'immagine oggettiva e definita dell'uomo, si fanno strada tecniche di narrazione soggettiva e antieroi con attributi spesso contraddittori. Con *I lauri senza fronde* (1888) di Edouard **Dujardin**, abbiamo un esempio di autoanalisi del protagonista che precorre la tecnica joyciana del monologo interiore. In *I sotterranei del Vaticano* di André **Gide** (1914) è sviluppato il problema dell'atto gratuito, derivato da **Dostoevskij**: Lafcadio arriva a compiere un omicidio inspiegabile e senza alcun movente (V, 2), come atto di liberazione da ogni condizionamento esterno all'individuo. Il titolo de *I falsari*, sempre di Gide (1925), allude alla condizione esistenziale dei personaggi, frutto di ipocrisia e di menzogna: l'identità dell'Io è, niccianamente, una mera finzione. Modello di riferimento per i futuri intellettuali surrealisti ed esistenzialisti, attraverso il suo lavoro di esplorazione degli strati più segreti dell'Io Gide riesce a fare emergere gli aspetti più oscuri e contraddittori della natura umana.

Nel *Ritratto dell'artista da giovane* o *Dedalus* (1917) di James **Joyce**, il protagonista, alla fine del suo percorso di maturazione, prende coscienza che, per seguire la propria vocazione d'artista, deve liberarsi dai condizionamenti religiosi, culturali e familiari. Nell'*Ulisse* (1922) Leopold Bloom è alla ricerca inconscia di un figlio che sostituisca quello morto da piccolo, Stephen Dedalus è invece alla ricerca di una figura paterna che sia punto di riferimento per le sue inquietudini intellettuali; entrambi sono quindi alla ricerca di qualcosa che li faccia sentire completi. In Joyce il passaggio dalla tecnica del mono-

logo interiore al flusso di coscienza nell'ultima parte del romanzo, attraverso la trascrizione diretta di tutto ciò che il personaggio pensa o immagina, mette in luce la frantumazione e lo sfaldamento dell'Io; dall'inconscio tutto emerge in modo in modo frammentario e caotico, eludendo nessi razionali e logici e freni inibitori del Super-Io.

I sette volumi della *Recherche* di Marcel **Proust** (1913-27) sono un modello insuperato di narrazione soggettiva focalizzata sull'Io narrante. L'Io di Proust, ormai ben lontano da quello unitario e coerente dell'età del Positivismo, è il punto di raccordo e di snodo di diverse forme e identità del soggetto che si succedono nel tempo. Solo attraverso la memoria si può recuperare tutto ciò che è sepolto nel profondo. Nell'ultimo dei volumi proustiani, *Il tempo ritrovato* (1927), l'autenticità e l'identità dell'Io narrante vengono ricostruite attraverso il recupero dei vari frammenti del passato, dei vari stadi interiori vissuti che vengono affidati alla pagina scritta.

Una componente filosofica di relativismo problematico è presente nell'*Uomo senza qualità* (1930, 1933, 1943) di Robert **Musil**; il protagonista, Ulrich Anders, attratto da varie possibilità intellettuali, è incapace di calarsi in una sola forma e dare un senso compiuto alla propria esistenza. Anche in Luigi **Pirandello**, qualche anno prima, aveva trovato espressione un analogo rifiuto dei ruoli sociali, delle convenzioni, delle maschere costrittive dell'identità di ogni uomo. In *Uno, nessuno, centomila* (1926) Vitangelo Moscarda, è l'esempio ulteriore della crisi d'identità dell'uomo moderno: la scomposizione della personalità scaturisce dalla dissociazione tra essere e parere, tra quello che si è e quello che appare agli altri; da ciò parte la vana ricerca del proprio vero Io dietro le maschere e le forme costrittive attribuite dagli altri.

Nel romanzo-coscienza di Virginia **Woolf** la tecnica del flusso di coscienza è ancora strumento di rottura del tempo esteriore come in *Gita al faro* (1927); l'unità del personaggio è ricostruibile solo attraverso tutti i frammenti, anche apparentemente banali, che all'interno del racconto di una realtà interiore sempre mutevole e frammentaria hanno una loro giustificazione. La sfasatura tra tempo cronologico e tempo come durata è parallela al rapporto conflittuale tra identità personale e mondo esterno. In *Orlando* (1928) l'attraversamento della frontiera del genere da parte del personaggio è indice di un'identità sfuggente, in perenne divenire, mai uguale a se stessa.

Un momento importante è il romanzo esistenziale francese, in cui l'uomo è considerato essere gettato nel mondo, in un mondo di dolore e di morte, privo di senso. In *Lo straniero* (1942) di Albert **Camus**, il protagonista, Meursault, oltre a incarnare la già kafkiana componente dell'assurdo dell'esistenza dell'uomo moderno, l'insensatezza del vivere, compie un atto gratuito alla maniera di Gide.

Un ultimo cenno riguardo all'identità come tema merita il *nouveau roman* di Alain **Robbe-Grillet** e di Michel **Butor**, nei quali, secondo la poetica dell'*école du regard*, vi è la sparizione sia del «personaggio uomo», sia la definitiva scomparsa della storia. La coscienza, eliminando anche il filtro critico dell'autore è ridotta a puro sguardo. La scrittura non è più mezzo di ricerca e di espressione di alcuna identità del personaggio o dell'autore, neanche nell'accezione negativa della narrativa esistenziale; questa nuova narrativa fenomenologica, frutto di una società che aliena e riduce a merce la persona, a causa dell'assenza del soggetto non può far altro che registrare con distacco il caotico universo di oggetti che si propone allo sguardo dello scrittore.

7. Nel mondo antico l'agnizione tra due o più personaggi è un meccanismo che ha sede privilegiata nell'ambito del teatro, fatto cenno in precedenza al poema omerico.

Nell'ambito del genere tragico greco è più volte sviluppata l'agnizione tra i fratelli Elettra e Oreste dopo il ritorno ad Argo di quest'ultimo per vendicare l'assassinio di Agamennone per mano di Clitemnestra; troviamo questo topos nelle *Coefore* (458 a.C.) di **Eschilo** (vv. 212 e sgg.), nell'*Elettra* (ca. 418-13 a.C.) di **Sofocle** (vv. 1174 e sgg.) e in quella di **Euripide** (ca. 413 a.C.; vv. 524 e sgg.), opera quest'ultima in cui c'è anche una velata critica alle modalità del riconoscimento in Eschilo. Nell'*Edipo re* di **Sofocle** il protagonista viene gradatamente a conoscenza, tramite Tiresia, di essere figlio di Laio e Giocasta, parricida e incestuoso marito della propria madre. Nell'*Elena* euripidea, opera di cui si è già parlato, avviene il riconoscimento tra Elena e il marito Menelao.

Nell'ambito della Commedia Nuova (la *Nea*) il meccanismo dell'agnizione è ampiamente sfruttato in **Menandro**. Ne *La fanciulla tosata* (av. 290 a.C.) avviene il riconoscimento tra Glicerio, esposta alla nascita, e suo padre Pateco e tra la giovane e il suo gemello Maschione. In un'altra commedia menandrea, *L'arbitrato* (av. 290 a.C.) Carisio abbandona la sua sposa Panfila, la quale dopo soli cinque mesi di matrimonio aveva dato alla luce un bambino, che era stato esposto. L'antefatto è costituito dalla violenza che Carisio, ubriaco, aveva fatto a Panfila, senza riconoscere la sua futura sposa, durante la festa delle Taupolie. La donna, tentando di resistere, strappa l'anello al violento; sarà proprio quest'oggetto il segno di riconoscimento dell'identità del bambino come figlio di Carisio.

Anche nel teatro comico latino il meccanismo dell'agnizione è ampiamente sfruttato. Ad esempio nella *Casina* (av. 184 a.C.) di **Plauto** una trovatella, esposta alla nascita, è oggetto di desiderio di due uomini, rispettivamente padre e figlio; alla fine la giovane sarà riconosciuta di condizione libera, potrà sposare il giovane innamorato ed eviterà la carriera di cortigiana a cui sembrava destinata a causa delle mire sessuali dell'anziano. Grazie alla scoperta della vera condizione della fanciulla viene pertanto rimosso l'impedimento al matrimonio dei due giovani. Nel più realistico teatro di **Terenzio** invece il meccanismo dell'agnizione è meno sfruttato. Tuttavia ne *La suocera* (ca. 165 a.C.) abbiamo una vicenda simile a quella dell'*Arbitrato* di Menandro: il neonato, presunto risultato di una relazione extraconiugale della giovane sposa, sarà riconosciuto come figlio legittimo del protagonista, Panfilo, frutto di una violenza arrecata in precedenza alla futura moglie.

Anche nel romanzo greco l'agnizione permette lo scioglimento e consente il matrimonio finale degli eroi protagonisti. In *Dafni e Cloe* (sec. III d.C.) di **Longo Sofista**, opera di ambientazione pastorale, i due giovani innamorati erano stati esposti alla nascita, adottati e allevati da due famiglie di pastori. Col riconoscimento di Dafni da parte dei suoi veri genitori (IV, 21), parimenti a quello di Cloe (IV, 36), si scoprirà che i due giovani erano nati da famiglie nobili; la loro condizione libera ne permette quindi il felice matrimonio.

Nelle *Etiopiche* (sec. III d.C.) di **Eliodoro** l'agnizione avviene proprio nel momento in cui gli eroi, Teagene e Cariclea, stanno per morire alla corte d'Etiopia, sacrificati rispettivamente ad Apollo e a Selene. Cariclea è riconosciuta come figlia legittima dei sovrani etiopi Idaspe e Persinna (X, 12-15), esposta alla nascita dalla madre a causa dell'inspiegabile carnagione bianca della neonata. Il riconoscimento avviene, oltre che grazie ai consueti oggetti che l'eroina portava con sé sin dall'esposizione,

anche grazie alla somiglianza tra la giovane e un quadro di Andromeda, raffigurata di carnagione chiara, dipinto che la madre aveva guardato durante il concepimento di Cariclea e che aveva avuto influenza sulla carnagione della nascita.

Un precedente esempio di agnizione biblica è nel *Vangelo di Luca* (80-90 d.C. ca.). Trascorsa una settimana dalla resurrezione, due discepoli in cammino verso Emmaus riconoscono Gesù in un viandante solo dopo che questi compie il gesto dello spezzare il pane (XXIV, 13-35): il riconoscimento da parte dei discepoli di Emmaus è figura della presenza costante di Cristo nella vita dell'uomo.

In *Il riconoscimento di Śakuntalā*, dramma in sanscrito di **Kālidāsa** (secc. IV-V d.C.) l'agnizione tra l'eroina e il suo sposo è ancora una volta mediata da un oggetto: l'anello donato alla donna, smarrito e poi ritrovato è la prova del matrimonio segreto che il marito Dusyanta aveva dimenticato e misconosciuto a causa di una maledizione.

Nel Medioevo il meccanismo dell'agnizione è ampiamente usato nel romanzo cavalleresco. Un caso abbastanza frequente è il combattimento in incognito tra due cavalieri che ignorano reciprocamente l'identità dell'altro. Ad esempio nell'*Ivano* di **Chrétien de Troyes** (sec. XII) dopo un lunghissimo duello tra Galvano e Ivano, entrambi cavalieri della Tavola Rotonda e amici fraterni, avviene il riconoscimento tra i due contendenti. Sono inoltre svariati i testi, sempre riguardanti leggende del ciclo bretone, in cui abbiamo la medesima situazione tra Lancillotto e Tristano, anch'essi amici fraterni e duellanti sotto mentite spoglie. L'occultamento dell'identità è reso possibile oltre che dall'armatura, che funge da mezzo di travestimento, anche dal fatto che spesso il cavaliere assume un altro nome; di conseguenza al momento dell'agnizione viene di frequente svelata anche la duplice identità dell'eroe.

In *Havelok il Danese* (ca. 1280), poema in medio inglese, il protagonista viene spodestato dal suo trono legittimo, esiliato e costretto ad adattarsi a varie circostanze: il giovane eroe fa lo sguattero, il cuoco, il pescatore, il mercante, etc. La riconquista del trono passa attraverso il recupero della propria regalità; esso avviene in varie agnizioni successive durante le quali i vari personaggi che si imbattono in Havelok, grazie a degli attributi sacrali (la luce, una croce) ne riconoscono la vera identità e la dignità di re sotto le spoglie di un umile. Il *Guerrin Meschino* di **Andrea da Barberino**, romanzo cavalleresco di grande fortuna (1473) in cui il protagonista si mette in viaggio in cerca dei suoi genitori, dai quali era stato separato sin da piccolo, si conclude sostanzialmente col riconoscimento tra Guerrino e i genitori presso Durazzo; come nelle *Etiopiche* di Eliodoro vi è la scoperta dell'identità regale dell'eroe e l'agnizione avviene in modo «teatrale», vale a dire in presenza di una folla di personaggi. Dalla medesima città, Durazzo, in cui avviene il ritrovamento e il riconoscimento dei genitori avevano avuto inizio le avventure dell'eroe: l'agnizione salda così il circuito della struttura circolare dell'opera.

Uno sviluppo del topos del combattimento in incognito è presente nell'epos eroico della *Gerusalemme liberata* del **Tasso** (1575), ove il riconoscimento tra gli amanti Tancredi e Clorinda avviene troppo tardi, cioè dopo che Clorinda è ormai stata ferita mortalmente; in tal caso l'agnizione si lega a una situazione di intensa effusione lirica (XII, 67).

All'interno del Seicento italiano è da menzionare il *Calloandro fedele* di Giovanni Ambrosio **Marini** (1653). Nel romanzo vi sono vari esempi ulteriori di presenza del topos del combattimento in incognito con successivo rico-

noscimento sia tra due amici, Calloandro e Urano (come nei romanzi arturiani), sia tra amanti, Calloandro e Leonilda (come nella *Gerusalemme liberata*); la permanenza e la moltiplicazione al limite dell'eccesso degli usi del meccanismo dell'agnizione rendono evidente la degradazione a cui è ormai giunto il romanzo di impianto cavalleresco.

Nel *Simplicissimus*, romanzo picaresco di **Grimmelshausen** (1669) abbiamo un ultimo esempio di combattimento in incognito con relativa agnizione tra il protagonista Simplicio e Oliviero (IV, 12-13). Il riconoscimento non suggella più, come nei romanzi arturiani, il vincolo di fraterna amicizia degli eroi nella comunanza delle virtù cavalleresche. Simplicio è un soldato che si arricchisce con saccheggi, Oliviero è un brigante. L'agnizione evidenzia il comune destino di degradazione dei due personaggi. In seguito Simplicio scopre l'identità dei suoi veri genitori (V, 8), entrambi nobili e ormai morti da tempo. La rivelazione che il monaco che aveva accolto Simplicio con sé durante la sua adolescenza era il padre, segna profondamente il protagonista: egli abbandonerà la carriera militare e troverà pace nella vita ascetica e contemplativa su un'isola deserta.

9. Il meccanismo dell'agnizione è ampiamente sfruttato nella commedia italiana del Cinquecento, sulla base dell'imitazione degli autori comici latini Plauto e Terenzio; il riconoscimento, come nella commedia antica, permette lo scioglimento: esso riguarda giovani separati dai genitori e da loro ritrovati come nei *Suppositi* di Ludovico **Ariosto** (1509) o ne *Gli ingannati*, redatta dall'**Accademia degli Intronati** di Siena (1531), oppure amanti che si introducono sotto un travestimento in casa della persona amata, come nelle commedie poc'anzi citate o nella *Novella di Nicuola e Lattanzio* (*Novelle*, 1554-1573) di Matteo **Bandello** (II, 36), da menzionare perché presenta analogie con l'opera dell'Accademia degli Intronati e sarà una delle fonti della *Dodicesima notte* di **Shakespeare** (1599-1600). In queste tre ultime opere citate c'è un duplice riconoscimento: quello tra la donna travestita da servo e il suo amato che, finalmente, dopo l'agnizione ricambia l'amore della giovane, e quello del fratello gemello dell'eroina con la protagonista e i genitori. Sempre nell'ambito del teatro inglese elisabettiano il motivo del riconoscimento tra amanti a seguito di un travestimento intersessuale della donna, sulla scia sempre dell'innovazione degli *Ingannati*, è presente in altre due commedie shakespeariane come *I due gentiluomini di Verona* (1594-95) o in *Come vi piace* (1599-1600); all'agnizione, come di consueto, segue il matrimonio dei giovani. Nella *Commedia degli equivoci* (1592-93), opera derivata da *I gemelli* (av. 184 a.C.) di **Plauto**, abbiamo invece il consueto riconoscimento tra due gemelli che erano stati separati da piccoli.

Sempre nel primo Seicento inglese è da menzionare *Malinconia d'amanti*, tragicommedia di John **Ford** (1628), ove al consueto topos del travestimento da uomo da parte di una donna si affianca una forte componente di analisi della psiche dei personaggi. L'amore tra Eroclea e Paladaro è turbato dal desiderio del vecchio Agenore, padre di Paladaro, nei confronti della giovane. Tutto il dramma è una sorta di percorso di riconquista della propria identità di donna da parte di Eroclea, percorso che si conclude col riconoscimento tra i due amanti nel momento in cui la giovane, abbandonati i panni maschili, simbolicamente ritorna dalla morte alla vita.

10. Il procedimento dell'agnizione ha largo uso anche nella modernità; esso è solitamente successivo al ritorno dell'eroe secondo il modello omerico dell'*Odissea*. In

campo teatrale abbiamo *Minna di Barnhelm* di Gotthold E. Lessing (1763), in cui il riconoscimento tra gli amanti (II, 8) dà luogo, non tanto allo scioglimento come nella commedia classica e rinascimentale, quanto all'inizio del processo di recupero della propria identità da parte del protagonista Tellheim.

Nell'ambito del romanzo moderno il consueto riconoscimento a seguito del ritorno dell'eroe nei luoghi della giovinezza dopo un allontanamento forzato è presente nei romanzi popolari e d'appendice. Nel *Tom Jones* di Fielding (1749) si scopre che il protagonista è figlio della sorella del suo padre adottivo: come nella commedia classica la scoperta dell'alta estrazione sociale del personaggio creduto di umili origini ne rimuove l'impedimento al matrimonio. In *Il conte di Montecristo* (1844-45) di Alexandre Dumas padre, Edmond Dantès, vendicandosi dei responsabili della sua prigionia al castello d'If, si fa riconoscere nella propria vera identità.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*; *Havelok il Danese* (*Havelok the Dane*, ca. 1280); *Vangelo di Luca* (80-90).

Accademia degli Intronati di Siena, *Gli Ingannati* (1532); Agostino da Ippona, *Confessioni* (*Confessiones*, 397-398 ca.); Ariosto, L., *I suppositi* (1509); Bandello, M., *Novella di Nicuola e Lattanzio*, in *Novelle* (1554-1573); Andrea da Barberino, *Guerin Meschino* (1473); Brönte, C., *Jane Eyre* (1847); Camus, A., *Lo straniero* (*L'étranger*, 1942); Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano* (1528); Conrad, J., *Il compagno segreto* (*The Secret Sharer*, 1912); Dujardin, E., *I lauri senza fronde* (*Les lauriers sont coupés*, 1888); Dumas, A., padre, *Il conte di Montecristo* (*Le comte de Montecristo*, 1844-45); Eliodoro, *Etiopiche* (sec. III d.C.); Eschilo, *Coefore* (458 a.C.); Euripide, *Elena* (412 a.C.); Euripide, *Elettra* (ca. 413 a.C.); Fielding, H., *Tom Jones* (1749); Ford, J., *Malinconia d'amanti* (*Lover's Melancholy*, 1628); Gide, A., *I sotterranei del Vaticano* (*Les caves du Vatican*, 1914); Gide, A., *I falsari* (*Les faux-monnayeurs*, 1925); Goethe, W., *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796); Grimmshausen, H.J., *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abentheuerliche Simplicius Simplicissimus*, 1669); Joyce, J., *Ritratto dell'artista da giovane* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1917); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kalidasa, *Il riconoscimento di Sakuntalā* (*Abhijnanāsakuntalā*, secc. IV-V sec. d.C.); Lessing, G., *Minna di Barnhelm* (*Minna von Barnhelm*, 1763); Lull, R., *Libro dell'Ordine della Cavalleria* (*Libre del Orde de Cavalleria*, 1276); Longo Sofista, *Dafni e Cloe* (III sec. d.C.); Marini, G.A., *Il Calloandro fedele* (1653); Menandro, *La fanciulla tosata* (sec. III sec. a.C.); Menandro, *L'arbitrato* (sec. III sec. a.C.); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1595); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1943); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Pico della Mirandola, G., *La dignità dell'uomo* (*De dignitate hominis*, 1496); Pirandello, L., *Uno, nessuno, centomila* (1926); Plauto, T.M., *Anfitrione* (*Amphitruo*, secc. III-II a.C.); Plauto, T.M., *Casina* (*Cāsina*, secc. III-II a.C.); Plauto, T.M., *I gemelli* (*Menaechmi*, secc. III-II a.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Puškin, A., *Eugenio Onegin* (*Evgenij Onegin*, 1831); Seneca, L.A., *Lettere a Lucilio* (*Ad Lucilium*, 62-65); Shakespeare, W., *La commedia degli equivoci* (*The Comedy of Errors*, 1592-93); Shakespeare, W., *I due gentiluomini di Verona* (*The Two Gentlemen of Verona*, 1594-95); Shakespeare, W., *Come vi piace* (*As You Like It*, 1599-1600); Shakespeare, W., *La dodicesima notte* (*The Twelfth Night*, 1599-1600); Sofocle, *Elettra* (ca. 418-413 a.C.); Sofocle, *Edipo re* (ca. 430-425 a.C.); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Stendhal, *La certosa di Parma* (*La chartreuse de Parme*, 1839); Sterne, L., *Vita e le opinioni di Tristram Shandy* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1760-67); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1575); Terenzio, *La suocera* (*Hecyra*, 165 a.C.); Chrétien de Troyes, *Ivano o Il cavaliere del leone* (*Yvain ou Le chevalier au lyon*, ca. 1160-1190); Woolf, V., *Gita al faro* (*To the Lighthouse*, 1927); Woolf, V., *Orlando* (*Orlando*, 1928).

■ BIBLIOGRAFIA: Battaglia, S., *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1967; Benozzo, F., *Per la storia di un topos del*

ciclo bretone: il combattimento in incognito di Tristano e Lancilotto, in «Francofonia», XVI (1996), pp. 21-45; Bettini, M. (a c. di), *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*, Bari, Laterza, 1991; Bettini, M., *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992; Ferroni, G. (a c. di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori, 1981; Fusillo, M., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998; Frontisi-Ducroux, F. - Vernant, J.P., *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica* (1997), Roma, Donzelli, 1998; Garin, E., *La letteratura degli umanisti*, in *Storia della letteratura italiana* a c. di Cecchi, E. - Sapegno, N., Milano, Garzanti, 1965, vol. III, pp. 5-279; Martina, A., *Il riconoscimento di Oreste nelle «Coefore» e nelle due «Elettre»*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975; Moretti, F., *Il romanzo di formazione* (1986), Torino, Einaudi, 1999.

■ VOCI AFFINI: Ascesa sociale; Carnevale; Confessione; Conversione; Cugini; Disinganno; Doppio, sosia; Dubbio; Duello; Educazione; Famiglia; Figlia; Figlio; Follia; Fratelli, sorelle; Ideale/Reale; Incesto; Individualismo; Inganno; Madre; Malinteso, fraintendimento; Maschera; Metamorfosi; Metempsicosi, reincarnazione; Nome; Orfano, orfanatrofio; Padre; Rovello, tormento interiore; Sangue; Sostituzione di persona; Specchio; Trovatello; Verità; Volto.

ALESSANDRO DI BELLA

Idiota. 1. *Idiota* è un'accentuazione di «stupido», «semo», «cretino» e vuole indicare incapacità di comprendere o di fare, inadeguatezza mentale. Nel linguaggio psichiatrico *idiota* indicava uno stato patologico di grave insufficienza mentale (si tratta di una forma di oligofrenia). Il termine deriva dal greco *ἰδιος* (proprio, privato, personale, ma anche speciale, individuale, distinto dagli altri, straordinario, diverso, singolare, insolito), *ιδιωσις* sta anche per «separazione», «privatezza», in contrapposizione a ciò che pertiene al *κοινος* («pubblico»); *ιδιωτης*, da *ιδιωτεα* (vita privata, ma anche ignoranza, idiotaggine), indica, oltre che il privato cittadino, anche l'uomo comune e persino il plebeo, l'ignorante, il rozzo, l'ineperto, l'incapace (mentre *idiota* in greco è più facilmente *μωρός*). Questa accezione rimane nel latino *idiota*: inepto di arte e scienza, incompetente, ignorante, ma anche persona semplice, se non sempliciotto. La stessa radice italiana si trova nell'inglese *idiot*, nel francese *idiot*, nel tedesco *Idiot*, nello spagnolo *idiota* e nel russo *idiot*. L'etimologia dimostra che il concetto di idiota rappresenta un'estensione dell'idea di privatezza come esclusione e separazione (*ιδιωσις*) dalla comunità. Il privato è del resto tale in quanto separato dalla dimensione pubblica. L'*idiota* in questo senso è massimamente privato, immerso in una propria realtà totalmente diversa da quella dei suoi simili. Il campo semantico dell'idiozia si sovrappone a quello dell'ignoranza, ma può allargarsi fino a quello della FOLLIA (v.): l'*idiota* manca di un sapere «mondano» ma può essere portatore di un sapere «sovramondano» ovvero di un anti-sapere o più semplicemente la sua idiozia, vera o finta, costituisce o provoca anche un diverso, separato sguardo che spoglia la realtà sociale di ogni apparenza e spesso mostra, come agli occhi ingenui del bambino (v. INGENUITÀ) nella celebre favola di Hans Christian Andersen, *Il re nudo* (*Fiabe*, 1835-72).

2. La tradizione cristiana costituisce uno spartiacque rispetto alla svalutazione dei comportamenti idioti perché insensati. Se Cristo stesso, nel Discorso della Montagna, dice «Beati i poveri di spirito perché loro è il regno dei cieli» (*Matteo*, 5, 3), Paolo nella *I Lettera ai Corinzi* (1, 25) afferma che «la stoltezza di Dio è più sapiente degli uomini e la debolezza di Dio è più forte degli uomini». La fede rende quindi agli occhi del mondo stolti e deboli, ma, nella dimensione della salvezza, sapienti e forti. Questa concezione della santità come *stultitia* traspare in linguaggio nuovo la dialettica tra ignoranza e sapienza della tradizione socratica e platonica: il cristianesimo coltiva

una stoltezza ispirata così come l'età antica celebra la figura del filosofo «erotico» e «demonico». In ogni caso la *stultitia* cristiana implica una separazione dal mondo, una *conversio ad se*, o una *epistrophé pros eautón* che attraverso un rinnovato contatto con sé e il proprio essere ponga in diretto contatto con il divino. L'esempio più straordinario di santo-stolto, o di folle di Dio, è Francesco d'Assisi. I suoi comportamenti sono deliberatamente scandalosi e incomprensibili: sovverte il principio di decenza ed autorità denudandosi in pubblico e di fronte al vescovo; dà scandalo nella rinuncia a tutto per farsi povero tra i poveri, ponendosi da vero «idiota» fuori dalla comunità, e lo fa con un gesto pubblico di rinuncia e una proclamazione di disconoscimento della sua appartenenza sociale, sconvolgendo la gerarchia e la razionalità economica accettata, ma seguendo il *Vangelo di Matteo*: «se vuoi essere perfetto, vendi tutto quello che hai, dona il ricavato ai poveri e seguimi» dice Cristo al giovane ricco che gli chiede la via verso la perfezione (*Matteo*, 19, 21). Francesco, così perfettamente evangelico e sulla via dell'*imitatio Christi*, sconvolge anche la gerarchia uomonatura parlando agli animali selvaggi (celebre il discorso con il lupo di Gubbio) e predicando agli uccelli; egli persegue la perfetta letizia (v. GIOIA) attraverso rituali di umiliazione (*Fioretti di San Francesco*, 1370-90). Nell'*Elogio della follia* (*Encomion moriae seu laus stultitiae* (1502) di **Erasmus da Rotterdam**, la follia del mondo, avido di beni materiali ed effimeri onori, si contrappone alla diversa ed eroica *stultitia* cristiana, alla letizia della rinuncia, del donare, del perdonare sulla via tracciata da Cristo.

La figura dell'idiota e del matto si fondono spesso nel *Fool* di **Shakespeare**, e spesso sono figure di soglia il cui sguardo, secondo una poetica teatrale assai barocca, sa percepire la vita come recita e cumulo di menzogne, come apparenza, simulazione e dissimulazione, oltre la quale lo sguardo dell'idiota trova una spesso nuda e cruda, desolata realtà. In *King Lear* (1605-06), il folle, proprio perché si pone, come «idiota», fuori dalla comunità è l'unico che sappia vedere e comunicare ciò che gli altri, i «savi» né vogliono vedere, né sapere, poiché l'idiota, per l'appunto, «separato» apprende una lezione di prospettiva e vede ciò che le apparenze celano. Questa è la vicenda di Edgar, il figlio legittimo di Gloucester, cacciato da quello illegittimo, Edmund. Edgar si fa «povero Tom», il vagabondo, il povero idiota che, nella sua misera nudità, vede tutta l'amara nudità delle cose e può dunque prestare i suoi occhi al padre, accecato, in metafora e nella realtà, da Edmund. Gloucester così, accecato al mondo, attraverso la sofferenza inizia a vedere il vero dentro di sé. Lear, a sua volta, crede di essere savio e potente re, e disereda Cordelia che è testimone quanto Edgar, quanto il «fool», il «boy» di Lear, della semplice verità delle cose, oltre menzogne, infingimenti, tradimenti; alla fine, divenuto folle, lui stesso l'idiota, separato dal mondo che l'ha scacciato, inizierà, da «idiota», un percorso dentro di sé che lo porta, attraverso il dolore, con la morte di Cordelia, a capire tutto il buio del cuore umano, insieme a tutta la forza dell'amore, anche se troppo tardi. *Macbeth* (1605-06) mette in scena la storia di un nobile e valente cavaliere, di un eroe in cui le streghe piantano una malvagia pianta che lo porterà ad uccidere il suo re, così commettendo, nella logica dell'epoca, anche parricidio, ripetendo il deicidio. In *Macbeth*, come in *King Lear*, abbiamo la stessa improvvisa apertura degli occhi su un panorama di desolazione, che farà capire a chi si ritrova così «idiota» – solo, con una corona sterile, senza prole e senza futuro, la moglie, sua complice, morta – che tutto il percorso fatto è stato un

inganno, una corsa cieca, senza vedere, verso l'abisso sicché per lui «la vita non è che che un'ombra che cammina, un povero attore che si pavoneggia per un'ora sul palcoscenico e di cui non si sentirà più parlare, è un racconto d'idiota, pieno di rumore e furore, che non significa nulla» (V, 5). E infatti Macbeth è in realtà l'idiota delle streghe che ne usano come di uno strumento per dare forma alla storia stessa, profetizzandogli verità parziali e celandogli però, fino a quando sarà troppo tardi, l'orrore quintessenziale, il vuoto tremendo che sta alla fine del suo *itinerarium vitae*.

3. L'interpretazione letterale e parossistica della «stoltezza» del messaggio cristiano è in particolare diffusa nel mondo ortodosso dove si sviluppa la tradizione del «folle in Cristo» (*Christa-radi jurodivij*). Vanno ricordati san Basilio che baciava i muri delle case dei peccatori e gettava pietre contro quelli dei credenti, i santi Nikolaj e Fëdor che si buttavano a vicenda nel fiume e i fratelli santi Teofilo e Maria che giravano vestiti da mimo e da prostituta. Tutti comportamenti che sovvertono i principi dell'ordine «mondano».

All'antica tradizione degli *jurodivje* si richiamano gli scrittori dell'Ottocento come **Tolstoj**, **Leskov**, **Dostoevskij**. Nel dramma *E la luce risplende nelle tenebre* (1900) di **Tolstoj**, il protagonista, Nikolaj Sàryncov, vuole applicare letteralmente il Vangelo alla vita. Chi vorrebbe seguirlo sulla difficile strada finisce per abbandonarlo, oppure come il principe Boris, obiettore di coscienza e renitente alla leva, finisce in prigione. Sàryncov vorrebbe donare tutto quello che ha e alleviare la miseria dei suoi contadini, ma la moglie ovviamente si oppone. E finisce per essere ucciso, questo *jurodivij*, dalla madre del principe Boris; si pensi anche a *Padre Sergio* (1884), in cui Tolstoj racconta la storia di un ufficiale della guardia dello Zar che si fa monaco, per lasciare poi anche quello stato e vagare fino a un lontano paese della Siberia per curarvi gli infermi e far da maestro ai bambini; si pensi infine al Nechliudov di *Resurrezione* (1899) che, per riscattare la sua colpa (la seduzione e l'abbandono della Maslova, e la morte della creatura nata da quell'incontro), decide di vendere tutto quello che ha e di seguire la Maslova condannata alla deportazione in Siberia per prostituzione e veneficio a scopo di furto, con l'intenzione di dedicarsi non solo a lei, ma anche a tutta l'umanità perduta e dolente con cui è venuto a contatto. Nikolaj **Leskov** riprende con tratti a volte ironici il carattere del folle di Cristo nel personaggio del «giusto» nel così detto ciclo dei giusti (*Pràvedniki*): ne *L'angelo suggellato* (1873) si tratta dei *raskol'niki* (i separati, gli scismatici), i «vecchi credenti»; ne *Il pellegrino incantato* (1873), un vecchio racconta la sua vita come attonita parabola di delitto e pentimento che traccia l'*itinerarium mentis ad deum*. La più ovvia ripresa della figura dello *jurodivij* si trova ne *L'idiota* di Fëdor **Dostoevskij** (1868): il protagonista, il principe Myškin, rifiuta la razionalità comune e la generale avidità del mondo in nome di una superiore anti-razionalità. L'idiota è privo delle qualità che definiscono l'uomo comune, perché in lui parla la stoltezza ispirata. L'idiota agisce su un piano di realtà diverso da quello profano: Myškin non ha uno status nonostante sia nobile, non possiede nulla, è un «cavaliere povero», non ha pregiudizi, le sue parole sono scambiate per sciocchezze, eppure egli ha la capacità di vedere oltre l'apparenza, e rivendica il potere di modificare i destini che incontra attraverso la conversione. C'è una interessante annotazione nel taccuino dello scrittore per gli anni 1863-64: «l'impiego più alto che si possa fare della propria individualità, nel momento in cui l'io si sia piena-

mente evoluto, consiste nel distruggere questo stesso io, nel donarlo interamente, senza riserve, a tutti e a ognuno, indivisibilmente. In ciò sta la più sublime felicità» (F. Dostoevskij, *Saggi critici*, a cura di Gianlorenzo Pacini, Milano, Mondadori, 1986, vol. III, pp. 314-15). In una lettera del 31 dicembre 1867, Dostoevskij dichiara di voler rappresentare un uomo di assoluta bellezza e bontà e di avere come modello Cristo; in letteratura l'unico antecedente di uomo buono compiuto è il Don Chisciotte di **Cervantes** ma questi, a differenza di Myškin, è «buono perché è anche comico». Ciò che accomuna Myškin e Don Chisciotte è la loro separatezza dal mondo, il loro parlare, da stranieri, da «idioti» una lingua non compresa, senza intendere del resto la lingua compresa dal mondo. Il loro itinerario è un itinerario di disvelamento e disinganno. Ma se Don Chisciotte rinsavisce in *extremo spiritu*, Myškin invece deve riparare nel mondo separato, nel silenzio dell'idiozia, nella follia che sigla il suo itinerario. Il personaggio di Dostoevskij influenza forse il romanzo più anomalo di Joseph **Conrad**, *L'agente segreto* (1907): la figura dell'idiotia, rappresentata dal giovane Stevie, è l'unica figura «buona» nel panorama di miseria, ipocrisia, menzogna, tradimento, violenza che segna la Londra abitata da una serie di caricature feroci, vili, folli, meschine, di esuli politici votati allo stragismo, e figure di potere altrettanto dementi e grottesche. Stevie finirà fatto a pezzi dalla bomba che, inconsapevolmente, egli porta verso il luogo di un attentato organizzato appositamente su incarico dei servizi segreti zaristi per obbligare la sicurezza inglese a dare un giro di vite nei confronti degli esuli politici, anche loro, del resto, maschere grottesche di gelido e assassino egoismo. In quella realtà, nessuno si salva, e l'innocente, l'idiotia diviene una vittima, il cui sacrificio certo non potrà riscattare quel mondo di inaudita brutalità. Idiota, o considerata tale, ma certo etimologicamente «separata» e chiusa nel suo silenzio, è anche la protagonista di un'amara storia raccontata da Joseph-Arthur de **Gobineau** ne *La signorina Irnois* (in «Le National» 1847, ma in volume solo nel 1920). Vi si narra di Emmeline, ereditiera, deforme fuori, quanto ricca dentro di una sensibilità che nessuno capisce. Di fatto la famiglia, soprattutto il padre, la ritiene idiota, del resto Emmeline ha poco da dire e passa le sue giornate chiusa in casa, nel suo silenzio. Un potente uomo del regime napoleonico, il Conte Cabarot, vuole la dote di Emmeline che non ha mai veduto, e la chiede dunque in sposa. Il signor Irnois si oppone, ben intendendo quale sarebbe il destino della figlia e del suo denaro. L'avidità rapace del conte non si placa nemmeno quando infine vede la povera, deforme, brutta, idiota Emmeline; egli si rivolge così all'Imperatore per forzare quel matrimonio, ma Emmeline si lascerà morire in breve tempo. Nel suo silenzio, l'idiotia si è innamorata di un giovane operaio intravisto solo una volta: innamorata di un sogno, Emmeline, remota dagli altri nel silenzio che ne preserva il segreto, sa bene però, e proprio nella sua corporeità dimidiata, cosa sia l'amore perfetto. Si tratta di una storia che forse l'Henry **James** di *Washington Square* (1881) ebbe modo di leggere, per rovesciarne il senso. Nel romanzo di James (poi soggetto di una *pièce* teatrale, *L'ereditiera*, e di un memorabile film di William **Wyler** dallo stesso titolo, 1949 e di un'altra versione cinematografica di Agnieszka **Holland**, *Washington Square*, 1997) Catherine Sloper è una brutta, goffa e scialba ragazza, ma ricca ereditiera che il padre considera evidentemente un'idiotia. La giovane viene corteggiata da Morris Townsend, un giovane assai affascinante ma di pochi mezzi; il padre, per nulla confidando né nell'aspetto fisico né nell'intelligenza della figlia, si oppone con tutta la sua auto-

rità a quel matrimonio che la giovane però vuole con tutte le sue forze. Ma l'idiotia, la povera ingenua subirà una dura lezione, poiché il giovane spasimante si ritira rapidamente dopo essere stato informato che, con quel matrimonio, la sposa rimarrebbe diseredata. Così Catherine rimane invano per una notte ad aspettare l'amato Morris che le ha promesso una romantica fuga. Dopo diversi anni, e dopo la morte del signor Sloper, il cacciatore di dote torna a farsi vivo per ricevere a sua volta una crudele lezione. Ciò che trionfa, contrariamente a quel che capita nel racconto di Gobineau, non è la logica angelica dell'idiotia, non la figura patetica, ma la sua sofferenza, amara trasformazione a contatto con la durezza del mondo.

4. Nell'età contemporanea si moltiplicano le opere sul tema dell'idiozia: alla santa stoltezza del cristianesimo si contrappone la stoltezza empia di personaggi che negano valore all'esistenza. Jakob von **Gunten** (1909) di Robert **Walser**, autore anche de «*L'Idiota*» di *Dostoevskij* (1923), scopre che alla radice della realtà non c'è il pensiero, bensì il vuoto. William **Faulkner** riprende le parole del *Macbeth* («la vita [...] è un racconto d'idiotia, pieno di rumore e furore») per il titolo del suo romanzo *L'urlo e il furore* (1929): la vicenda familiare oscura e intricata, il cui significato sfugge ai protagonisti, si svolge intorno alla figura dell'idiotia Benjy, il quale è solo in grado di percepire, anche se non certo di collegare e mettere in relazione gli eventi. Ma, di fatto, quel racconto è un racconto d'idiotia, visto che tutta una vicenda di infinite miserie e violenze, un panorama di rovine, viene visto attraverso gli occhi attoniti di Benjy che però non capisce quello che vede se non nei termini di una confusa allucinazione. John **Steinbeck** in *Uomini e topi* (1937) sancisce la disfatta del sogno americano: George ne ripete incessantemente il racconto in cui crede solo Lennie che è un gigante con un cervello infantile e che uccide ciò che vuole accarezzare, per finire lui stesso ucciso da George per evitarne il linciaggio. Racconti d'idiotia, del resto, e cioè la vita stessa, sono anche quelli di John Orso nell'omonima novella in *La valle lunga* (1938), sempre di Steinbeck. John Orso, l'idiotia, per farsi offrire da bere racconta al bar, imitando le voci dei protagonisti, le povere storie del villaggio. Ed è forse chiaro che in tutti questi esempi l'idea in fondo è che l'artista sia *in primis* come l'idiotia del villaggio, colui che se ne pone ai margini per vederne la *substantia*, la verità nuda e cruda e darne registrazione. L'idiotia del villaggio, insomma, è quello che vede la vita come «un'ombra che cammina», «come una recita di poveri attori», ed è questo il suo racconto d'idiotia. *L'idiotia di famiglia* (1971-72), del resto, è il titolo del libro di Jean-Paul **Sartre** su Flaubert, il grande scrittore che a sette anni ancora non aveva imparato a leggere. Si tratta di una prospettiva di singolare metaarte che ci viene confermata, per esempio, dal Bruno **Schulz** de *Le botteghe color cannella* (1934) nel cui primo racconto (*Agosto*) proprio in due povere ragazze idiote, Maryska e Thuja, lo scrittore dà figura alle sue muse. Thuja se ne sta accucciata su un mucchio di stracci e spazzatura, e a ogni suo movimento si leva uno sciame di mosche, pieno di ronzii, guizzi, sfavillii, sicché l'idiotia diventa il segno di una snaturata e pagana fecondità; Maryska, anche lei demente, pallida, addormentata sulla paglia, è il segno del silenzio che parla attorno al suo sonno; il tempo di Maryska è tempo e silenzio, prigionieri entrambi dell'anima di lei; un tempo-silenzio che sguscia fuori di lei, un silenzio «schiamazzante» che invade il tempo del mondo. Ed è chiaro che in queste figure lo scrittore segnala il suo rapporto con la sua arte, e

di questa con la realtà. Non è forse diverso in **Flaubert**, il rapporto tra Félicité e il suo pappagallo Loulou (*Un cuore semplice* in *Tre racconti*, 1877). Félicité è un po' una sorta di domestica santa la cui sostanza intera è l'amore. Félicité ama un uomo, ama la piccola Virginie figlia della sua padrona, ama il nipote Victor, ama la sua padrona, ama il vecchio di cui si prende cura, ama infine, rimasta sola e in mancanza di meglio, il suo pappagallo Loulou e quando questo le muore, con il pappagallo, Félicité fa impagliare il suo stesso spirito d'amore che la accompagna fino all'agonia, sicché il pappagallo diviene la colomba dello spirito santo e, si deve dire, con qualche buona ragione. Flaubert, a Honfleur e a Pont-l'Évêque, teneva anche lui un pappagallo impagliato sulla scrivania, ciò che «gli colmava l'anima». Non è del tutto improbabile, dunque, che il pappagallo Loulou, animale mimetico, sia in chiave di autoironia, una figura dell'arte, e che ancor di più lo sia nel momento in cui, impagliato, diventa l'emblema dello spirito santo, o dell'arte che per così dire «impaglia» il cadavere della vita. Sicché Félicité, a modo suo, nella sua vita sempre di riflesso, nel suo vivere sempre nella vita altrui è, in chiave altrettanto ironica, una figura dell'artista. Lo stesso Principe Myškin di **Dostoevskij** soffre, come il suo autore, di epilessia, del male sacro che consente uno sguardo «idiota», come da un di fuori della brutalità, crudeltà, rapacità del mondo che viene dunque osservato come una dolente, incomprendibile allucinazione e dal quale si trova infine rifugio nella follia (una interessante lettura del romanzo di Dostoevskij è implicita nel *Monologo del Principe Myškin su «L'idiota. Pantomima»/Ein Monolog des Fürsten Myšchkin zu der Ballettpantomime «Der Idiot»* di Ingeborg **Bachmann**, scritto per la pantomima-balletto di Tatiana Gsvosky nel 1955). Un altro «Ritratto dell'artista come idiota», pare a noi, sta nel bel romanzo di Federigo **Tozzi**, *Con gli occhi chiusi* (1918). Si tratta della storia, in chiave di scrittura autobiografica, di Pietro, orfano della madre che l'adorava, alle prese con un padre che lo considera un perfetto idiota. Il padre di Pietro è il mondo con tutta la sua violenza e la sua volgarità. Pietro se ne difende rinchiudendosi in un suo mondo tra infantile e adolescenziale, in cui coltiva un'immagine della ragazza di cui è innamorato che non ha alcun rapporto con la realtà delle cose. La Ghisola, infatti, è povera, e si fa mantenere da un uomo sposato che la mette incinta. Ghisola tenta di trarsi d'impaccio cercando di farsi sedurre da Pietro, ma la stessa ingenuità e cecità di Pietro lo proteggono, poiché egli la «rispetta». Pietro ritroverà poi Ghisola in un ospizio per ragazze-madri e «aprirà infine gli occhi» a un disinganno senza fine. Nella modernità la condizione di abbandono esistenziale corrisponde a una progressiva perdita di umanità, che trova la sua rappresentazione più efficace nei personaggi di Samuel **Beckett**: figure tragiche e grottesche, esistenze prive di senso. La vita stessa diventa assurda idiozia, racconto d'idiota, il nulla, con la speranza che non esiste se non come nemmeno più illusione ma consapevolezza della vanità dell'attesa di Estragon e Vladimir in *Aspettando Godot* (1953); la vita è solo un progressivo sprofondare, come per la Winnie di *Giorni felici* (1961); essa è il totale annullamento di ogni umanità come in *Molloy* (1952) e *Finale di partita* (1956).

5. Non è insolita, del resto, in letteratura, la storia di un qualche idiota destinato al sacrificio, come si è visto, o, di converso, la storia di due fratelli, o di due amici, uno dei quali deve essere sacrificato per indicare, con l'abbandono di ogni speranza di riscatto, l'irridimibilità del mondo. A volte tuttavia, come capita per esempio ne

L'arlesiana di Alphonse **Daudet** (una novella compresa tra quelle di *Lettere dal mio mulino/Lettres de mon moulin* del 1869, da cui Daudet trasse anche un dramma nel 1872) il fratello sacrificato non è l'idiota. *L'arlesiana* racconta di due fratelli, uno dei quali malaticcio e idiota: sarà questi a sopravvivere, perché Federico, il fratello sano e intelligente, finisce per uccidersi per gelosia sullo sfondo di una profezia oscura per la quale il fratello idiota potrà riacquistare la ragione solo quando il fratello «sano», «normale» sarà perduto. In fondo, si potrebbe dire, si tratta di un apologo che ancora coinvolge la funzione dell'artista, ricordando come, in un certo senso, l'artista sia *ιδιώτης*, in quanto *ἄπολις* proprio come il filosofo nella *Politica* (av. 322 a.C.) di **Aristotele**. Non dunque al centro della *polis*, né compreso, evidentemente, nella classificazione dei soggetti che vi si trovano, l'artista così come il filosofo si pone ai margini, testimone e interprete di una qualche verità, della Legge, che in Aristotele procede dal divino. Nella Modernità, spesso, questa figura d'idiozia e dunque di estraneità, di separazione, è lo strumento di una rivelazione, di una qualche amara apocalisse del senso. Così viene in mente un tema che nasce con l'Illuminismo, quello dell'«idiota di genio» e della curiosità nei confronti di chi, incapace d'ogni altra cosa, sviluppa tuttavia in maniera ipertrofica una sola facoltà della mente, ad esempio la capacità di calcolo. L'attuale epoca tecnologica pare nuovamente affascinata da queste figure di *idiot-savant*. Il cinema se ne è occupato con il film *Rain-man* di Barry **Levinson** (1988) interpretato da Dustin Hoffman. Di converso, con l'avvento delle macchine intelligenti, i computer diventano l'icona della «intelligenza stupida». I loro creatori, i super-esperti di intelligenza artificiale, vengono definiti *nerd* o *geek*, termini che appartengono all'area semantica della stupidità, della stranezza, persino della tara mentale. I geni della realtà virtuale sono forse poco compatibili con il mondo comune, perché appartengono ad una dimensione cibernetica in cui i parametri sono certamente «altri» e che, tuttavia, minacciano seriamente di invadere il piano di realtà in cui viviamo.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Fioretti di San Francesco* (I *Fioretti del glorioso messere Santo Francesco* (1370-ca. 1385); *Lettere di Paolo* (fine sec. I o inizio sec. II); *Vangelo di Matteo* (80-90 d.C.).

Andersen, H.C., *Fiabe* (1835-72); Aristotele, *Politica* (av. 322 a.C.); Bachmann, I., *Monologo del Principe Myškin su «L'idiota»*. *Pantomima* (*Ein Monolog des Fürsten Myšchkin zu der Ballettpantomime «Der Idiot»*, 1955); Beckett, S., *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1953); Beckett, S., *Giorni felici* (*Oh les beaux jours*, 1961); Beckett, S., *Molloy* (1952); Beckett, S., *Finale di partita* (*Fin de partie*, 1956); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Conrad, J., *L'agente segreto* (*The Secret Agent*, 1907); Daudet, A., *L'arlesiana* (*L'Arlesienne*) in *Lettere dal mio mulino* (*Lettres de mon moulin*, 1869); Dostoevskij, F., *L'Idiota* (1868); Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia* (*Morias encomion seu stultitiae laus*, 1502); Faulkner, W., *L'urlo e il furore* (*The Sound and the Fury*, 1929); Flaubert, G., *Un cuore semplice* (*Un cœur simple*, 1877) in *Tre racconti* (*Trois contes*, 1877); Gobineau, J.A. de, *Mademoiselle Irma* in «Le National» (1847); Holland, A., *Washington Square* (1997); James, H., *Washington Square* (1881); Leskov, N., *L'angelo suggellato* (1873); Leskov, N., *Il pellegrino incantato* (1873); Levinson, B., *Rain-man*, cinema (1988); Sartre, J.-P., *L'idiota di famiglia*. *Gustave Flaubert dal 1821 al 1857* (*L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, 1971-72); Schulz, B., *Le botteghe color cannella* (1934); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Steinbeck, J., *Uomini e topi* (*Of Mice and Men*, 1937); Steinbeck, J., *La valle lunga* (*The Long Valley* 1938); Tolstoj, L., *E la luce risplende nelle tenebre* (1900); Tolstoj, L., *Padre Sergio* (1884); Tolstoj,

L., *Resurrezione* (1899); Tozzi, F., *Con gli occhi chiusi* (1918); Walser, R., *Jakob von Gunten* (1909); Walser, R., *L'idiota di Dostoevskij* (*Der Idiot von Dostoevskij*), in *La Rosa* (*Die Rose*, 1925); Wyler, W., *L'ereditiera*, cinema (*The Heiress*, 1949).

■ ALTRE OPERE: Cavazzoni, E., *Vite brevi di idioti* (1994); Chase, M.C., *Harvey* (1945); Cusano, N., *Idiota de sapientia, de mente, de staticis experimentis* (1488); Hodges, A., *Turing* (*Alan Turing: The Enigma*, 1992); Kurosawa, A., *L'idiota*, cinema (1951); Lampin, G., *L'idiota*, cinema (1946); Lanza, D., *Lo stolto* (1997); Malamud, B., *Prima gli idioti* (*Idiot's First*, 1964); Sinjavskij, A.D., *Ivan lo scemo. Paganesimo, magia e religione del popolo russo* (1990); Pyrw, J., *L'idiota*, cinema (1958); Sherwood, R.E., *Delizia dell'idiota* (*Idiot's Delight*, 1936); Singer, I.B., *Gimpel l'Idiota* (*Gimpel the Fool*, 1957); Twain, M., *Wilson lo svitato* (*Pudd'nhead Wilson* 1894); Triers, L. von, *Idioti*, cinema (1998).

■ BIBLIOGRAFIA: Adnès, A., *Shakespeare et la folie; étude médico-psychologique*, Paris 1936; Benjamin, W., *Il narratore in Angelus Novus*, Torino 1962; Berghäuser, W., *Die Darstellung des Wahnsinns im englischen Drama bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Mainz, 1914; Bertram, G., s. v. *Μωγός* = stolto, *Idiota*, Grande Lessico del Nuovo Testamento, vol. VII, Brescia 1971; Billington, S., *A Social History of the Fool*, London 1984; Canali, L., (a c. di), Paolo, *Prima Lettera ai Corinzi* in *La Bibbia Concordata*, Milano 1982; Cocchiara, G., *Il mondo alla rovescia* (1963), Torino 1981 (rist.); Dostoevskij, F., *Saggi critici*, a c. di G. Pacini, 3 voll., Milano 1986; Francesco d'Assisi, *Gli scritti di San Francesco e i Fioretti*, Milano 1995; Foucault, M., *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris 1972; French, B.A., *Dostoevsky's Idiot: Dialogue and the Spiritually Good Life*, Evanston 2001; Frenzel, E., s.v. *Narr. der Weise in Motive der Weltliteratur*, 4ª ed. Stuttgart 1992; Gentili, V., *La recita della follia: funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino 1978; Halliwell, M., *Images of Idiocy: the Idiot Figure in Modern Fiction and Film*, Aldershot 2004; Kott, J., *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano 1962; Kris, E. - Kurz, O., *La leggenda dell'artista* (1934), Torino 1980; Lemièr, V., *La conception sartrienne de l'enfant, ou l'idiot de la famille*, Paris 1999; Mauron, V. - Ribaupierre, C. de (a c. di), *Le figures de l'idiot: rencontres du Fresnoy*, Paris 2004 (Colloque international du Fresnoy 6-8 mars 2003); McKnight, N., *Idiot, Madmen and Other Prisoners in Dickens*, New York 1993; Mann, T., prefazione a Joseph Conrad, *L'agente segreto*, tr. it. a cura di C.E. Gadda, Milano 1953; Melchiori, G., *Shakespeare*, Roma-Bari 1994; Mullini, R., *Corruttore di parole: il fool nel teatro di Shakespeare*, Bologna 1983; Nigg, W., *Der Christliche Narr: Symeon von Emessa, Jacopone da Todi, Erasmus «Lob der Torheit», Philip Neri, Cervantes «Don Quixote», Heinrich Pestalozzi und Dostoevskij's «Idiot»*, Zürich, 1993; Segre, C., intr. a M.S. Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, a c. di C. Segre, Milano 1974; Sinjavskij A.D., *Ivan lo scemo. Paganesimo, magia e religione del popolo russo*, Napoli 1993; Senges, P., *L'idiota et les hommes de paroles*, Paris 2005; Serrano Plaja, A., *Realismo magico en Cervantes. Don Quixote as seen through «Tom Sawyer» and «The Idiot»*, trad. ingl. di R. S. Rudder, Berkeley 1970; Tagliaferri, A., Introduzione a Samuel Beckett, *Trilogia: Molloy, Malone muore, L'innominabile*, a c. di A. Tagliaferri, Torino 1996; Welsford, E., *The Fool, His Social and Literary History*, London 1966; Young, S.J., *Dostoevsky's «The Idiot» and the Ethical Foundations of Narrative*, London 2004.

■ VOCI AFFINI: Astuzia; Beffa, burla; Briccone, trickster; Bufone, clown; Contadini; Debolezza; Ero, eroismo; Follia; Genio; Gioventù; Ignoranza; Illusione; Infanzia; Inganno; Innocenza; Natura; Ossessione, mania; Ozio; Santità; Scienza, scienziato; Sciocco; Selvaggio; Tecnica; Umiltà, umiliazione.

MARIO DOMENICHELLI - ELENA GAJERI

Ignoranza. 1. Ignoranza – in greco *amathía* – deriva dal lat. *ignorantia* (verbo *ignoro*, «non sapere»), radice che troviamo anche nell'ingl. *ignorance*, nel fr. *ignorance* e nello sp. *ignorancia*. Il ted. invece è *Unwissenheit*, *Unkenntnis*. Nella storia del pensiero greco ignoranza e sapienza sono strettamente collegate. Apollo dichiara sapientissimo chi come Socrate abbia riconosciuto che la sua sapienza non ha nessun valore (**Platone**, *Apologia*, ca.

396-388 a.C.). Socrate è il più sapiente perché sa di non sapere. A differenza dei sofisti che mirano alla padronanza di «tecniche», Socrate indica il vero sapere nella filosofia, ovvero nella ricerca dell'essere, che ha l'ignoranza come punto di partenza: il filosofo, come Eros, tiene il mezzo tra sapiente e ignorante (Platone, *Simpolio*, 390/89-367 a.C.).

Nella commedia la figura dell'ignorante-filosofo è dileggiata, ad esempio ne *Le nuvole* di **Aristofane** (423 a.C.) ove Socrate vive in un «pensatoio» sospeso tra cielo e terra, in un panierino appeso con una corda al tetto, ed educa alla filosofia un discepolo che bastona il padre e sa dimostrare poi la ragionevolezza di questa condotta.

2. Il cristianesimo respinge l'idea greca di sapienza «erotica», in nome della salvezza che è superiore alla sapienza umana. **Paolo** nella *I Lettera ai Corinzi* (1, 17-31; secc. I-II d.C.) definisce il Vangelo «scandalo per i greci e stoltezza per i pagani [...] poiché la stoltezza di Dio è più sapiente degli uomini». Il cristiano riconosce dunque solo Dio come sapiente e in tal senso la ricerca e la proclamazione dell'ignoranza, in quanto atto di affidamento dell'esistenza umana alla sapienza divina, diventerà un *topos* della letteratura religiosa. Nella tradizione mistica un esempio significativo è *La nube della non conoscenza*, testo inglese del Trecento, ove l'ignoranza diventa reale comprensione del mistero della fede.

In altro ambito, al *topos* dell'ignoranza cristiana va ricondotto il testo di **Petrarca**, *Della mia ignoranza e di quella di molti altri* (1366), in cui il poeta confuta le accuse mossegli da alcuni averroisti, ribadendo la sua continuità con la cultura classica e con quella cristiana: «evangelica» è infatti quella ignoranza che riconosce nell'eccesso di sapienza umana un falso sapere.

Con il Rinascimento il tema dell'ignoranza subisce complesse variazioni: la *Dotta ignoranza* (1440) di N. **Cusano** e la teorizzazione della «sapienza asinina» nelle opere di Giordano **Bruno** costituiscono esempi significativi di questa nuova scienza emancipata dai dogmi. Anche Galileo **Galilei** nel *Dialogo dei massimi sistemi* (1632) fa dell'aristotelico Simplicio il modello del filosofo ignorante che rifiuta di studiare sperimentalmente il libro della natura. Altri lavori, meno noti, attestano la diffusione del tema in ambito umanistico: *Meglio essere ignorante che dotto* di O. **Lando** (1545), *Orazione dell'ignoranza* di G. **Landi** (1551), *Orazione in lode dell'ignoranza* di C. **Lao** (1587).

3. In epoca moderna il *topos* inizialmente cristiano viene capovolto in funzione antimetafisica e antireligiosa. Gli autori illuministi valorizzano l'ignoranza in chiave scettica e libertina, come atto propedeutico contro la superstizione. **Voltaire** ne *Il filosofo ignorante* (1767) sintetizza con efficacia questo punto di vista e recupera l'ignoranza come principio di saggezza capace di confutare i falsi saperi.

La letteratura romantica segna il passaggio dell'ignoranza ad un altro campo di significati, quello dell'inganno e dell'illusione. Per **Leopardi** la poesia degli antichi era un prodotto della natura, così come la filosofia dei moderni è un prodotto della ragione. Le «favole antiche» sono pertanto il simbolo di una felice ignoranza che è in antitesi con le pretese razionalistiche dei moderni (*Zibaldone*, 1817-32 e canzone *Ad Angelo Mai*, 1820). Nella prima fase della sua poesia – quella che precede le *Operette morali* (1827) Leopardi difende il valore delle illusioni della natura e della fanciullezza contrapponendo il «falso» diletto dell'immaginazione al doloroso «vero» della filosofia.

La letteratura del Novecento mette in scena l'eroe consapevole della parzialità, limitatezza e addirittura infon-

datezza di ogni sapere. La tentazione diventa allora la «falsa coscienza», la simulazione di un sapere che neghi la crisi. Contro questa forma inedita di «sapere ignorante» la psicanalisi offre un controveleno. S. **Freud** nel *Disagio della civiltà* (1929) analizza il sentimento di inadeguatezza dell'umanità indicandone le cause nel cattivo compromesso tra realtà e immagine di sé, tra desideri dell'individuo e imperativi della collettività. Questo dissidio lacerante è al centro dell'opera di L. **Pirandello** con personaggi che vivono l'assurdità della condizione umana come una tragedia senza riscatto. In altri autori l'ignoranza rimanda ad una sostanziale inesistenza di significati. Nel dramma *Ignorabimus* (1913) di Arno **Holz**, le «colpe» di un'ava ricadono nelle sciagure della sua dinastia, ricollegando una sorta di «rimosso» freudiano alla incomprendibilità del fatalismo metafisico. L'umanità che Thomas **Bernhard** mette in scena nel dramma *L'ignorante e il folle* (1972) è incapace di comprendere il reale e non può che suddividersi in due categorie che si rispecchiano l'una nell'altra: i deboli di mente e i malati di mente. Saul **Bellow** ne *Il pianeta di Mr. Sammler* (1969) elabora questo tema come condizione esistenziale radicale: scoprire di non sapere, l'incapacità di interpretare sembrano connaturate all'uomo. Di fronte ad una realtà così disorientante nasce però la necessità impetuosa di conoscere. Il romanzo si conclude infatti con la reiterata invocazione ad un sapere che sconfigga l'ignoranza: «God, that we know, that we know, we know, we know».

4. Nel folklore e nella mitologia ha risalto il motivo dell'ignoranza dettata dall'incoscienza e, in particolare, il tipo dell'eroe che ignora la paura come il giovane Sigfrido – nelle versioni scandinave del mito e nella rielaborazione dell'*Anello del Nibelungo* di Richard **Wagner** (1876) – e l'impavido e ingenuo *Parzival* nella rielaborazione di **Chrétien de Troyes** (XII sec.), di **Wolfram von Eschenbach** (sec. XIII) e in quella musicale di Wagner (1877-82). Nelle fiabe il tema è presente ne *Il principe che non aveva paura* e in *Quello che partì per imparare la paura* dei fratelli **Grimm** (1812), ma è ripreso anche dalla tradizione italiana con *Lo sciocco senza paura* e *Giovannin senza paura*, tra le fiabe raccolte da Italo **Calvino** (1982).

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *La nube della non conoscenza* (*The Clowde of Vnknowyng*, ca. 1300); *Lettere di Paolo* (fine sec. I o inizio sec. II).

Aristofane, *Le Nuvole* (423 a.C.); Bellow, S., *Il pianeta di Mr. Sammler* (*Mr. Sammler's Planet*, 1970); Bernhard, T., *L'ignorante e il folle* (*Der Ignorant und der Wahnsinnige*, 1972); Bruno, G., *Dialoghi italiani* (1584); Calvino, I., *Giovannin senza paura*, in *Fiabe Italiane* (1956); Calvino, I., *Lo sciocco senza paura*, in *Fiabe Italiane* (1956); Cusano, N., *La dotta ignoranza* (1440); Chrétien de Troyes, *Parsifal* (*Perceval*, sec. XII); Freud, S., *Il disagio della civiltà* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1929); Galilei, G., *Dialogo dei massimi sistemi* (1632); Giorgi, R., *Passione dei remoti pensieri. Una lode dell'asino* (1994); Grimm, J.L.K. e W.K., *Quello che partì per imparare la paura* (*Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*); *Il principe che non aveva paura di niente* (*Der Königssohn der sich vor nichts fürchtet*) in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812); Holz, A., *Ignorabimus* (1913); Landi, G., *Orazione dell'ignoranza* (1551); Lando, O., *Meglio essere ignorante che dotto* (1545); Lanza, D., *Lo stolto* (1997); Lao, C., *Orazione in lode dell'ignoranza* (1587); Leopardi, G., *Ad Angelo Mai* (1820) in *Canti* (1831; 1835; 1845 postumo); Leopardi, G., *Operette morali* (1827; 1834; 1836); Leopardi, G., *Zibaldone* (1817-32); Petrarca, F., *Della mia ignoranza e di quella di molti altri* (*De sui ipsius et multorum ignorantia*, 1366); Platone, *Apologia di Socrate* (ca. 396-388 a.C.); Platone, *Il simposio* (390/89-367 a.C.); Voltaire, *Il filosofo ignorante* (*Le philosophe ignorant*, ca. 1767);

Wagner, R., *L'anello del Nibelungo*, musica (*Der Ring des Nibelungen*, 1876); Wagner, R., *Parsifal*, musica (1877-82); Wolfram von Eschenbach, *Parsifal* (*Parzival*, ca. 1210).

■ **ALTRE OPERE:** Basile, G., *L'ignorante*, in *Lo cunto de li cunti* (1634); Genovesi, A., *Lettere accademiche sulla questione se sieno più felici gl'ignoranti, che gli scienziati* (1764); Hazlitt, W., *Sull'ignoranza delle persone colte* (1821-22); Rajberti, G., *Il viaggio di un ignorante: ossia ricetta per gli ipocondriaci* (1857).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Bultmann, R., voce *ἀγνοέω*, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, vol. I, Brescia, 1965; Cocchiara, G., *Il mondo alla rovescia* (1963); Detienne, M. - Vernant J.P., *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia* (1974), Bari, 1978; Giorgi, R., *Passione dei remoti pensieri. Una lode dell'asino*, Salerno, 1994; Lanza, D., *Lo stolto*, Torino, 1997; Mazzarella, A., *I dolci inganni. Leopardi, gli errori e le illusioni*, Napoli, 1996; Montuori, M., *Socrate. Fisiologia di un mito*, Milano, 1998; Ordine, N., *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Napoli, 1987; Ranciere, J., *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 1987; Vlastos, G., *Socrate il filosofo dell'ironia complessa* (1991), Firenze, 1998.

■ **VOCI AFFINI:** Antichi; Asino; Astuzia; Beffa, burla; Briccone, trickster; Buffone, clown; Contadini; Caduta, inciampo; Mancanza, peccato, errore, colpa; Coraggio, audacia; Debolezza; Filosofo; Follia; Genio; Gioventù; Idiota; Illusione; Infanzia; Ingenuità; Inganno; Innocenza; Natura; Ossessione, mania; Ozio; Saggezza, sapienza; Scienza, scienziato; Sciocco; Selvaggio; Tecnica; Umiltà, umiliazione.

ELENA GAJERI

Illusione. 1. Il termine (fr. *illusion*, ingl. *illusion*, ted. *Täuschung*, *Illusion*, sp. *ilusión*), deverbale da *in* rafforzativo e *-ludere*, scherzare, indica l'effetto di una percezione alterata o deformata della realtà, da parte dell'intelletto o dei sensi, o una «rappresentazione ingannevole della mente che immagina la realtà secondo le proprie aspettative o speranze» (Tullio De Mauro, *Grande Dizionario italiano dell'uso*). Nella classicità il concetto è assimilabile a quello di aspettativa delusa o disinganno della ragione: sin dalla lirica arcaica, greca e poi latina (da **Mimnermo**, che rielabora la celebre similitudine del Glaucò omerico, assimilando la vita umana, per rapidità di maturazione e consunzione, a quella delle foglie, fino a **Orazio**), la giovinezza dà solo un'illusione fugace di vitalità, subito infranta dal sopraggiungere della vecchiaia, causa di tutti i mali e della privazione di tutti i piaceri.

Del termine *illusione* non vi sono, però, attestazioni prima del sec. XIV, in cui si registra nella sua prima accezione di alterazione dell'aspetto intellettuale, ricondotta a influenze esterne, diaboliche per lo più. In un senso analogo a quello di «tentazione» se ne trovano occorrenze prevalentemente nella letteratura mistica e religiosa, da **Caterina da Siena**, a **Cavalca a Passavanti**, e ancora in **Tasso**.

Questo senso rimane infatti vivo ancora in pieno umanesimo, ad esempio nel dialogo *Strix, sive de Ludificatione Daemonum* (1523, tradotto nel 1524 dal domenicano Leandro Alberti col titolo *Libro detto Strega, o delle illusioni del demonio*), in cui Giovan Francesco **Pico della Mirandola** (nipote del più celebre Giovanni Pico), spettatore a Bologna di una serie di processi dell'Inquisizione, tenta di dimostrare con strumenti razionali come gli inganni e le illusioni del diavolo si possano riscontrare nel mondo umano. Il dialogo, oltre a essere testimonianza dell'interesse di un umanista laico per tematiche magiche e demonologiche, e dunque delle contraddizioni e delle inquietudini tra cui si dibattevano gli intellettuali al crollo delle certezze metafisiche della tradizione scolastica medievale e alla vigilia dell'elaborazione di un nuovo sapere basato su fondamenti scientifici, diventa un'attestazione della sfera del possibile nell'esistenza. L'illusione demoniaca (che si realizza, per esempio, nell'assunzione di sembianze umane o comunque ri-

conoscibili da parte del Diavolo) di cui la Strega è vittima, lungi, però, dall'essere smentita razionalmente, è invece riconosciuta come segno della presenza ineludibile del male nel mondo.

2. Ma è l'idea già petrarchesca del contrasto tra apparenza e realtà, e di illusione come apparenza fugace, rispetto a verità più riposte e durature (si pensi almeno ai versi conclusivi del sonetto proemiale del *Canzoniere* del **Petrarca** (1336-74): «e 'l conoscer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno») ad essere maggiormente approfondita nella riflessione degli umanisti e nella letteratura rinascimentale, con l'accresciuta fiducia nelle facoltà intellettive, considerate sempre più autonome rispetto alla predeterminazione divina.

Così **Erasmus** nell'*Elogia della follia*, composto dopo il viaggio dell'autore in Italia (1509), propone un elogio paradossale delle apparenze considerate «l'unica cognizione positiva sul vuoto della vita la quale è un riflesso illusorio della morte» (G. Celati, Einaudi, Torino, 2001, p. 188). È la Pazzia in prima persona a rivendicare, in una immaginaria orazione pubblica, il merito di aver reso possibile la convivenza tra gli uomini e meno squallida e desolata l'esistenza dei singoli; ciò in virtù del suo potere aggregante e della sua facoltà incantatrice che ha trasformato in oggetti di desiderio delle «larve» riconosciute come tali dalla ragione: la gloria, l'amore, la potenza, il denaro, gli onori. Nel cap. XLV, in particolare, si dimostra con vari esempi come sull'illusione possa fondarsi un'autentica felicità e come già gli abitanti della caverna platonica si contentassero di ombre e simulacri, senza sentire il bisogno di risalire alla sostanza delle cose. Così il protagonista del *Sogno* di **Luciano**, che, come ricorda Erasmo, avrebbe volentieri trascorso il resto della vita «in quel bellissimo sogno che faceva quando lo svegliarono». A fondamento della riflessione erasmiana vi è, poi, l'accettazione della vita come commedia: lo smascheramento dei ruoli, svelando l'illusione su cui si fonda, porterebbe infatti inevitabilmente allo sconvolgimento di tutta la scena.

3. Anche nel teatro shakespeariano il tema dell'illusione trova espressione nella conflittuale ambivalenza tra esperienza vissuta e suo reale significato, come nel *Macbeth* (composto tra il 1605 e il 1608), in cui l'identificazione barocca tra vita e rappresentazione è oggetto di una celebre tirata del protagonista, che quasi a conclusione del dramma, dopo aver appreso della morte della regina, si lascia andare prima a considerazioni fatalistiche sull'inesorabilità del fato, poi estende la protesta alla vanità dell'esistenza: «La vita è solo un'ombra che cammina, un povero commediante che si pavoneggia e si dimena per un'ora sulla scena e poi cade in oblio: la storia raccontata da un idiota, piena di frastuono e di foga, e che non significa nulla», V, v). Un atteggiamento simile è, poi, quello tenuto da *Amleto*, nel celebre monologo all'inizio del III Atto, in cui l'alternativa tra vita e morte si pone nei termini di un'accettazione dei mali connessi all'esistenza solo per timore di mali peggiori e sconosciuti, o a maggior ragione nella contemplazione del teschio di Yorick, il buffone del re, nell'Atto V, che vale come ancora più esplicito smascheramento del vuoto dell'esistenza: «Dove sono ora le tue canzoni, le facezie, le burla? [...] Affacciati alla camera della mia bella, e dille che si dipinga quanto vuole, a questa apparenza dovrà venire» (V, i).

L'illusione intesa, invece, come aspirazione verso un ideale, in contrasto con i limiti del reale, è uno dei temi del *Romeo e Giulietta* (1592-95), dramma in cui il motivo della verità in continuo bilico fra aspirazione e concre-

tezza va di pari passo con la tragedia dei due ragazzi sognatori, incapaci di distinguere il confine tra i due ambiti.

4. La concezione della vita come rappresentazione diventa un *topos* della letteratura barocca, in particolare della produzione drammatica. Ne *La vita è sogno* (1635) **Calderón de la Barca** esemplifica col dramma psicologico del principe Sigismondo di Polonia, ignaro se il sogno sia la sua vita da prigioniero o la liberazione e la corona, l'ambiguità dell'esistenza umana, nel suo carattere indecidibile di sogno tra due veglie o veglia tra due sogni. Nel monologo a conclusione del II Atto, Sigismondo riflette sulla necessità di dominare le proprie pulsioni più basse, proprio in considerazione del carattere di labile sogno che assume la vita a chi la consideri nella sua ingannevole essenza: «Che è mai la vita? Un'illusione, un'ombra, una finzione [...] E il più grande dei beni è poi ben poca cosa, perché tutta la vita è sogno, e gli stessi sogni sono sogni» (Atto II, scena XIX, vv. 2183-87). Nella conclusione, ancora affidata al protagonista, si riconoscono come illusorie tutte le forme di felicità concesse agli uomini e destinate però a dissolversi «come sogno» (Atto III, scena XIV, v. 3314).

Oltre a rappresentare il dissidio tra la verità e la menzogna connaturate all'esistenza, il *sogno* nel dramma di Calderón è emblema dell'artificio e dei meccanismi illusori creati dal teatro, tema che diverrà centrale nel *Gran teatro del mondo*, dato alle stampe nel 1655, ma probabilmente composto già nel 1635 e quindi da ricondurre alla prima serie di *autos sacramentales* calderoniani, ai quali è imparentato per il tema della morte livellatrice e la frequenza di citazioni scritturali. Nel dramma viene proposta sul palcoscenico del mondo la recita della vita («che tutta la vita umana / è rappresentazione», scena III, vv. 428-9), con i ruoli da rispettare (il Re e il Contadino, il Ricco e il Povero, la Bellezza, la Prudenza, l'Autore-Creatore) e le maschere da restituire, ancora una volta come in **Luciano**, al termine della rappresentazione.

5. L'illusione dell'esistenza di valori ideali da opporre a una realtà materialistica e prosaica viene resa oggetto di smascheramento comico e parodico da Miguel de **Cervantes** nel *Don Chisciotte* (pubblicato in due tempi, la prima parte nel 1605 e la seconda nel 1615), soprattutto nel rapporto contrastivo; da una parte, tra la sete di esperienze e la smania di azione del protagonista, che nutritosi degli ideali dei romanzi cavallereschi da cavaliere errante va per il mondo in cerca di donzelle da salvare e torti da raddrizzare, e la pavidità e popolana saggezza pratica dell'antagonista Sancho dall'altra, incline a ridimensionare la portata eroica di avventure, luoghi e personaggi in cui si imbatte al seguito del suo padrone. Si pensi almeno al celeberrimo episodio dei mulini a vento, nel cap. VIII della I Parte, i fantomatici «trenta e più smisurati giganti» («trenta, ó pocos más, desaforados gigantes»), contro i quali si avventa con la lancia in resta don Chisciotte, rimanendo tramortito a terra; o a quello dello scontro con gli spietati mulattieri di Yanguas, nel cap. XV: due momenti fra i tanti in cui Sancho è subito vigile a richiamare, sia pur vanamente, il suo padrone alla realtà dei fatti: l'inconsistenza del pericolo nel primo episodio, la superiorità numerica del presunto nemico nel secondo. Così, al termine di ogni disavventura, è ancora Sancho a tracciare un bilancio degli effetti, in termini di computo dei danni fisici e materiali (cap. XXV: «è una cosa seria e assai dura a sopportarsi con calma, che si vadano a cercare avventure per tutta la vita, e non trovar mai altro che calci e lanci con le coperte, mattonate e cazzotti»), mentre l'unica preoccupazione dell'*hidalgo*

rimane quella di non tradire le leggi della cavalleria anche a costo della stessa vita.

Significativo è che uno dei tanti momenti di presa di coscienza da parte di Sancho, ancora al termine del cap. XXV («tutte quante le cose dei cavalieri erranti paiono chimere, errori e stravaganze»), si concluda però con l'ennesimo atto di ossequio alla follia del suo padrone, la promessa di rendere testimonianza a Dulcinea del Toboso dell'amore del Cavaliere dalla Trista Figura.

Jane Austen in *Northanger Abbey* (1818, postumo) riproporrà il motivo donchisciottesco dell'interpretazione romanzesca del reale, calandolo, però, in un contesto realistico e trasformandolo in chiave sentimentale. Al centro dell'intreccio, il soggiorno della protagonista, Catherine Morland, presso la dimora dell'eccentrico generale Tilney, la Northanger Abbey del titolo, che le ispira fantasie da romanzo gotico su possibili oscuri segreti legati al Generale e alla sua abitazione. Malgrado i tentativi di Henry, il figlio del Generale (con cui Catherine si sposerà nel canonico *happy end*), di dimostrare l'infondatezza delle sue fantasterie, rimane forte in Catherine l'attitudine a filtrare il reale attraverso le illusioni e ingannevoli pagine dei romanzi di cui si è nutrita.

6. Se nella cultura settecentesca illusione veniva fortemente ridimensionata dalla supremazia riconosciuta alla ragione smascheratrice degli autoinganni della mente e dei sensi, nella lirica di primo Ottocento il tema dell'illusione viene a coincidere con quello neoclassico del vagheggiamento della Bellezza, riconosciuta, però, come effimera, e rappresentata come perennemente insidiata da elementi di morte.

Nella poesia di Shelley la contemplazione della Bellezza coesiste con il senso malinconico dell'illusione, spesso travolta dalla volgarità del vivere quotidiano: «Come foglie appassite per affrettare una nuova nascita! / E, per l'incantesimo di questo verso, diffondi, / come cenere e faville da un focolare inestinguibile, / le mie parole fra l'umanità!» (*Ode al vento occidentale*, 1819). Così nella poesia di Keats, in cui si fa ancora più vivo e insistito il senso del carattere effimero della bellezza. Nelle *Odi* l'esaltazione dell'idea di Bellezza (il celebre ««Bellezza è verità, verità bellezza», – questo solo / sulla terra sapete, ed è quanto basta» di *Ode su un'urna greca*) e l'ammirazione estatica per le sue forme naturali (il canto dell'usignuolo) o artificiali (l'urna greca), è la sola risposta al senso d'ansia e di mistero che accompagna il presentimento della morte («Sparire lontano, dissolvermi, e dimenticare poi / ciò che tu, tra le foglie, non hai mai conosciuto: / la stanchezza, la malattia, l'ansia / degli uomini, qui, che si sentono soffrire», *Ode a un usignuolo*) e al «travaglioso vanire delle vicende umane intorno» (Praz).

7. L'illusione come vana speranza, di cui rimane intatta, però, la funzione consolatoria, era stato invece tema centrale della produzione di Ugo Foscolo dall'*Ortis* (1802), in cui gli impeti e gli ardori del personaggio eponimo dovevano scontrarsi con i limiti della realtà presente («*Illusioni!* Ma intanto senza di esse io non sentirei la vita che nel dolore [...] o nella rigida e noiosa indolenza: e se questo cuore non vorrà più sentire, io me lo strapperò dal petto con le mie mani, e lo cacerò come un servo infedele»), ai *Sepolcri* (1807), in cui l'illusione della salvaguardia della continuità storica, oltre che del valore eternatore dell'arte, veniva ribadita con forza e coerenza, in polemica contrapposizione al contesto culturale e politico coevo, da Pindemonte all'editto di Saint-Cloud («ma perché pria del tempo a sé il mortale / invidierà l'illusione che, spento, / pur lo sofferma al limitar di Dite»).

Diversa se non opposta è la concezione delle illusioni di Giacomo Leopardi. Tra i primi pensieri annotati nello *Zibaldone* (1817-38), ve n'è uno, il 60, dedicato agli «anniversari», in cui l'associazione tra il ricordo di un evento passato e un giorno che di per sé non può far rivivere ciò che è «morto per sempre» viene ritenuta illusoria ma pure consolatoria e dunque piacevole. La riflessione sulle illusioni attraversa comunque tutto il pensiero leopardiano, della cui tormentata elaborazione sono testimonianza proprio le pagine dello *Zibaldone*, e ne accompagna i passaggi cruciali, dai *Canti* alle *Operette Morali*. Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), vero esordio della poetica leopardiana, al pensiero dell'aridità del mondo moderno, derivante dal predominio della ragione, si accompagna la fiducia nella possibilità di un recupero della vitalità antica, attraverso la poesia. Al momento della riflessione leopardiana vulgato dalla critica scolastica come «pessimismo storico» va ricondotta l'illusoria permanenza, nella vita individuale e sociale di alcune mete riconosciute progressivamente come vane dalla ragione, eppure conservate come consolatorie «larve», in grado di ridare vitalità all'«esistenza» e di trasformarla in «vita», sia pur per brevi tratti e, per l'appunto, illusoriamente. Ma proprio con l'avanzare della civiltà si registra un progressivo indebolimento delle illusioni, «senza le quali non ci sarà quasi mai grandezza di pensieri, né forza e impeto e ardore d'animo» (*Zib.* 21). A seguito dello smascheramento operato ragione, le illusioni, riconosciute vane, si illanguidiscono «ma tuttavia restano nel mondo e compongono la massima parte della nostra vita» (*Zib.* 214-217). Si intuisce, a quest'altezza (1820), sia pur nella forma di profezia pessimistica, che la strage delle illusioni si compirà «di qui a cent'anni», a forza di «avere davanti agli occhi continuamente e senza intervallo la pura e nuda verità». In un lungo pensiero del 1821 (*Zib.* 814-819) sull'infelicità conseguente all'avvento della civiltà, la ragione è infine ritenuta responsabile della irrimediabile cancellazione di tutte le illusioni che avevano reso gli uomini beati. Tale concezione si viene via via complicando con l'intensificarsi del pessimismo leopardiano, negli anni tra il 1823 e il 1824, fino all'affermazione ultima dell'impossibile recupero di una naturalità primigenia (*Zib.* 2684). Gli effetti della perdita delle illusioni riguardano, com'è noto, sia l'individuo sia la società: «la distruzione delle illusioni, quantunque non naturali, ha distrutto l'amor di patria, di gloria, di virtù etc.» (*Zib.* 4136).

Nella *Storia del genere umano*, operetta promiale che sul modello del *Genesi* propone la narrazione della vicenda dell'uomo sulla terra a partire dalle origini, Leopardi immagina che l'incremento dell'infelicità dei singoli, e di conseguenza dell'intera specie umana, successivo alla corruzione della civiltà, avesse portato a un estremo atto di pietà divina: alla concessione, cioè, di fantasmi come la Giustizia e la Virtù, generose illusioni o realtà larvali, in grado di garantire qualche momento di sia pur apparente felicità agli uomini provati dai tormenti dell'esistenza. Con l'approfondirsi del pessimismo, dunque all'apice del pensiero leopardiano, le illusioni si conservano perciò solo come tali, nella piena consapevolezza che si tratti di labili presenze, destinate a procurare solo un'apparenza di piacere, in una vita immodificabilmente dolorosa e infelice: lo smascheramento delle illusioni, in antitesi rispetto alle posizioni iniziali, coincide con l'accettazione di una «filosofia dolorosa ma vera». Anche l'illusione della gloria e del valore immortale dell'arte viene progressivamente smentita, e con toni davvero anti-foscoliani, nell'operetta *Il Parini, ovvero della Gloria*, che nella sua parte conclusiva, raccogliendo le fila del prece-

dente discorso relativo alla mutevolezza dei costumi, della sensibilità e dei gusti degli uomini in rapporto alle diverse età, e negando la conseguente fallace speranza di un riconoscimento del valore da parte dei posteri, chiude col consiglio al giovane «d'indole e di ardore incredibile ai buoni studi, e di aspettazione meravigliosa» (probabilmente ispirato all'*Ortis* foscoliano) di «omettere il cammino di questa gloria, povera di utilità, sì difficile e incerta non meno a ritenere che a conseguire, simile all'ombra, che quando tu l'abbi tra le mani, non puoi né sentirla, né fermarla che non si fugga».

8. Alla base del mondo moderno e della sua rappresentazione letteraria si pongono, di solito, la complessità del reale e la problematicità dell'individuo. Alla disgregazione di un quadro compatto di valori universali qual era quello medievale, l'eroe romanzesco reagisce essenzialmente con due opposti atteggiamenti: l'idealismo astratto alla don Chisciotte, rinvenibile ancora nella *Comédie héméine* balzachiana, o la disillusione, come accade nei romanzi di Flaubert, da *Madame Bovary* all'*Educazione sentimentale*.

Nelle *Illusioni perdute* (trilogia di romanzi, *I due poeti*, *Un grand'uomo di provincia a Parigi*, *Le sofferenze dell'inventore*, pubblicati rispettivamente nel 1837, nel 1839 e nel 1843 e riuniti solo dall'edizione Furne del 1843), ad esempio, **Balzac** mostra le velleità di successo, di potenza economica e di scalata sociale del protagonista, Lucien de Rubempré, all'interno di un ambiente, quello della società restaurata, il cui assetto rigidamente capitalistico, in tutte le sue forme di organizzazione, sociale e culturale, non lascia grandi spazi ai reali bisogni individuali e collettivi.

Un percorso simile è quello compiuto dal protagonista di *Grandi speranze* (1861) di C. **Dickens**, il provinciale inglese Philip Pirrip detto Pip, che, aspirando a diventare da orfano del Kentish gentleman londinese, si trova a sperimentare la vanità e le stravaganze della vita cittadina e a maturare una graduale scoperta di valori più autentici, come il rispetto della legge e l'umiltà cristiana. Ma le *expectations* del titolo (di solito tradotto con «speranze») oltre che per il protagonista, costretto a fare i conti con la disillusione sia in amore (il mancato matrimonio con Estella, la ragazza protetta da Miss Havisham, presunta benefattrice di Pip) sia riguardo alla possibilità di una vita agiata, si rivelano infondate per tutti i personaggi: le sole aspettative realizzate, come il protagonista si trova a dover constatare alla fine della storia, sono quelle legate a un'esistenza laboriosa (le imprese commerciali di Herbert finanziate con un atto generoso da Pip) e non mondana.

Ancora più fatalmente tragico è il destino della *Madame Bovary* (1856) di G. **Flaubert**, la cui sete di assoluto, nutrita di fantasie e illusioni romantiche, si scontra con dei limiti storici – quelli del mondo borghese contemporaneo, scenario sociale della vicenda individuale di Emma – ed esistenziali: la vanità della condizione umana non concede per Flaubert nessuno spiraglio al sogno di una vita diversa.

Il modello flaubertiano agisce su Federico **De Roberto** che, nel romanzo psicologico *L'illusione* (1891), propone la storia di Teresa, una donna costretta, al pari di Emma Bovary, a scontrarsi duramente con la realtà e con la «necessità della sconfitta» a cui conduce la ricerca d'amore. Così per Madrignani, per il quale l'«illusione da cui il libro prende il titolo fa riferimento alla grande sconfitta gnoseologica che investe chiunque voglia appurare il significato dell'esperienza amorosa». Madrignani parla poi di una vera e propria filosofia delle «illusioni», in

relazione ad alcune pagine teoriche dello scrittore (tra cui lo studio del 1895 dedicato ancora all'amore) dalle quali emergerebbe una più generale sfiducia nella possibilità di approdare a verità assolute e definitive, sfiducia derivante da «una acuta, tormentata consapevolezza della complessità del reale». Anche se l'ossessione dell'autore rimarrà l'indagine di tipo storico e biografico sull'amore, nel resto dell'opera narrativa di De Roberto, in sinonimia concettuale con quella di «illusione», altre idee, ad esempio quella di inganno e di pazzia, definiscono le coordinate di un mondo interiore e «privatizzato», entro il quale si produce l'azione drammatica. Ed è l'arte stessa a presentarsi nei termini di una illusoria pazzia, donde l'esigenza di un compromesso razionalistico che porti a mettere «ordine».

9. La dicotomia tra realtà e sua rappresentazione si pone al centro della produzione metateatrale di **Pirandello**, in cui le convenzioni del teatro naturalista borghese vengono scardinate, soprattutto in virtù del meccanismo (già classico, e plautino in particolare), della rottura dell'illusione scenica. Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), ad esempio, se già la didascalia introduttiva presenta i protagonisti del dramma non «come fantasmi ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali della volubile naturalità degli attori», le considerazioni sul teatro svolte dall'autore all'interno dello stesso spazio drammatico pongono su un medesimo piano realtà e rappresentazione, ovvero il dramma autentico dei sei personaggi e l'illusione della sua riproducibilità su un palcoscenico (si pensi alle parole rivolte dal Padre agli attori: «Quella che per loro è un'illusione da creare, per noi è invece l'unica nostra realtà»; e più avanti, dopo l'annegamento della bambina e il suicidio del Giovinetto, al mormorio della compagnia degli attori e al grido del capocomico: «Finzione? Realtà?»).

10. La cosiddetta realtà virtuale, ovvero l'esistenza di una sorta di mondo parallelo, che corre sulle vie della comunicazione telematica e delle elaborazioni informatiche, ha segnato l'avvento, in letteratura ma soprattutto al cinema, di un filone fantascientifico, in cui l'ambigua e classica dicotomia tra illusione e realtà si risolve totalmente a vantaggio della prima, attraverso l'ipotesi di forme di esistenza in cui esse si mischiano fino a sovrapporsi, diventando indistinguibili. Capostipite di questo filone è il film *Blade Runner* di Ridley **Scott** (1982), liberamente tratto dal romanzo *Il cacciatore di androidi* di Philip K. **Dick**, il cui protagonista, allo stesso tempo carnefice e vittima, predatore e preda, si pone a caccia di alcuni replicanti sfuggiti alla compagnia di produzione, nella Los Angeles del 2019. L'impossibilità di distinguere tra uomini veri e falsi, insieme alla superiorità intellettuale, fisica e morale degli androidi, è il tema dickiano maggiormente sviluppato da Scott. Ma un altro motivo centrale della narrativa di Dick è la duplicazione e la trasmissibilità della memoria personale, come nel racconto *Memoria totale* dalla raccolta omonima che ha ispirato il film *Atto di forza*, con Arnold Schwarzenegger, il cui protagonista, ossessionato da Marte, compra i ricordi di altri uomini fino ad avere la sensazione di poter vivere la vita che desidera.

Altri film americani, da *Strange Days* di Kathryn **Bigelow** (1995) a *Matrix* di Andy e Larry **Wachowski** (1999), hanno affrontato il tema della duplicazione della memoria e della sostituzione della realtà con una sua simulazione da parte di mezzi artificiali come il computer, in una chiave foratamente avveniristica e fantascientifica; diverso è il caso di un film come *The Truman Show* di Peter **Weir**, che ha posto il problema attuale della so-

vrapposizione tra vita reale e finzione indotta dai media in un contesto realistico, suggerendo un'angosciante possibilità di identificazione tra spettatori e attori del dramma, recitato ma al tempo stesso vissuto dal protagonista, attore inconsapevole di una *soap* e fermamente convinto, come tutti gli altri personaggi del film, di vivere in un mondo reale.

■ OPERE CITATE: Austen, J., *Northanger Abbey* (1818); Balzac, H. de, *Illusioni perdute: I due poeti, Un grand'uomo di provincia a Parigi, Le sofferenze dell'inventore* (*Illusions perdues: Les deux poètes*, 1837; *Un grand homme de province à Paris*, 1839; *Les souffrances de l'inventeur*, 1843); Bigelow, K., *Strange days*, cinema (1995); Calderón de la Barca, P., *Il gran teatro del mondo* (*El gran teatro del mundo*, 1655); Calderón de la Barca, P., *La vita è sogno* (*La vida es sueño*, 1635); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte* (*Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); De Roberto, F., *L'illusione* (1891); Dick, P.K., *Il cacciatore di androidi* (*Do Android Dream of Electric Sheep?*, 1968); Dick, P.K., *Memoria totale* (*We Can Remember It for You Wholesale*, 1966); Dickens, C., *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1861); Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia* (*Moriae encomium*, 1509); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1843-45); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1856); Foscolo, U., *I sepolcri* (1807); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802); Keats, J., *Ode a un usignolo* (*Ode to a Nightingale*, 1818); Keats, J., *Ode su un'urna greca* (*Ode on a Grecian Urn*, 1818); Leopardi, G., *Canti* (1831; 1835; 1845); Leopardi, G., *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818); Leopardi, G., *Operette Morali* (1827-45); Leopardi, G., *Zibaldone* (1817-32); Luciano, *Sogno* (sec. II d.C.); Mimmermo, *Elegie* (sec. VII a.C.); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, T., *Carmina* (23 a.C.); Petrarca, F., *Canzoniere* (1336-74); Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921); Pico della Mirandola, G.F., *Libro detto Strega, o delle illusioni del demonio* (*Strix, sive de Ludificatione Daemonum*, 1523); Scott, R., *Blade Runner*, cinema (1982); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1604); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-08); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1599); Shelley, P.B., *Ode al vento occidentale* (*Ode to the West Wind*, 1819); Verhoeven, P., *Atto di forza*, cinema (*Total Recall*, 1990); Wachowski, A. - Wachowski, L., *Matrix*, cinema (1999); Weir, P., *The Truman Show*, cinema (1998).

■ ALTRE OPERE: Ariosto, L., *Orlando Furioso* (1516, 1532); Buzzati, D., *Il deserto dei Tartari* (1940); Caterina da Siena, *Lettere* (1370-80); Cavalcà, D., *Vite dei Santi Padri* (XIV sec.); Coleridge, S.T., *Biographia Literaria* (1817); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1889); Dostoevskij, F. M., *Delitto e castigo* (1866); Fitzgerald, F.S., *Il grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1925); Goethe, W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden der jungen Werthers*, 1774); Goethe, W., *Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-96); Keller, G., *Enrico il verde* (*Der grüne Heinrich*, 1854-55); Huysmans, J.K., *Controcorrente* (*A rebours*, 1884); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Buddenbrooks*, 1901); Melville, H., *Moby Dick* (*Moby Dick or the Whale*, 1851); Passavanti, J., *Specchio della vera penitenza* (1354); Pirandello, L., *Ciascuno a suo modo* (1924); Pirandello, L., *Questa sera si recita a soggetto* (1930); Plauto, T.M., *Pseudolus* (191 a.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*A la recherche du temps perdu*, 1913-27); Tasso, T., *Gerusalemme Liberata* (1581-84); Verga, G., *I Malavoglia* (1881); Verga, G., *Mastro Don Gesualdo* (1889); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1890).

■ BIBLIOGRAFIA: Bertone, G., «The God Show». Da *Achab a Burbank*, in «L'indice dei libri del mese», 1, 1999, p. 19; Binni, W., *Leopardi: poeta delle generose illusioni e della eroica persuasione*, Firenze, Sansoni, 1969; Capone, U.V., *L'illusione torturante: civiltà e letteratura tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Napoli, Fiory, 1968; Celati, G., *Finzioni occidentali: tabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001³; De Roberto, F., *Romanzi, Novelle e Saggi*, a c. di C. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984; Leopardi, G., *La strage delle illusioni: pensieri sulla politica e sulla civiltà*, a c. di M.A. Rigoni, Milano, CDE, 1993; Milner, M., *Satana e il Romanticismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000; Ricordi, F., *Lo spettacolo del nulla*.

Shakespeare, Leopardi e il nichilismo occidentale, Roma, Bulzoni, 1998; Vitale, M., *L'Ariosto fra illusioni e conoscenza*, Napoli, Giannini, 1969; Zoppi Garampì, S., *Illusione. Primo colloquio di Letteratura italiana*, Napoli, CUEN, 2006.

■ VOCI AFFINI: Ideale/Reale; Sogno/Incubo; Speranza/Disperazione; Tentazione.

GILDA POLICASTRO

Immortalità. 1. Il termine deriva dal lat. *immortalitas* (fr. *immortalité*, ingl. *immortality*, ted. *Unsterblichkeit*, sp. *immortalidad*) e definisce la qualità o condizione dell'essere immortale, ovvero l'esistenza umana proiettata nella dimensione dell'eternità. In senso figurato, indica la fama e la gloria (destinate a durare per sempre) che a seguito di processi di «deificazione» o di universale celebrazione vengono attribuite agli autori di atti eroici, creazioni artistiche o grandi gesta. Gli antichi greci credevano nell'immortalità, il cui raggiungimento passava per l'iniziazione ai «misteri eleusini» sacri a Demetra e Persefone, come è attestato in uno dei cosiddetti «Inni omerici» (*Inno a Demetra*, posteriore al sec. VII a.C.). Nell'epica omerica quasi sempre gli eroi ottengono l'immortalità attraverso la fama che viene loro decretata e la poesia che li assume come protagonisti: la morte fisica è premessa e condizione dell'immortalità il cui concetto, più che a quello di morte, va dunque opposto ad «oblio» e «dimenticanza». Non privo di valenza teologico-speculativa, il termine trascorre tuttavia facilmente nell'ambito letterario, dove dischiude all'ispirazione di poeti e scrittori un vasto campo semantico e metaforico. Il tema è presente in tutte le letterature; in quelle orientali e in altre antiche dello stesso occidente, nella forma della trasmigrazione delle anime (*metempsicosi*) o del ritornante ciclo delle nascite (il *samsara* della filosofia indiana, inesaurita ripetizione di nascita e morte, di malattia e vecchiaia). Sono detti impropriamente «immortali» i quaranta membri della prestigiosa Accademia di Francia, per lo più letterati o scienziati di grande fama; con altrettanto scoperto artificio era detto degli *Immortali*, nell'antico esercito persiano, un corpo speciale di diecimila soldati le cui perdite venivano sempre rimpiazzate. Nella letteratura religiosa la meditazione della morte alimenterà l'aspirazione alla vita eterna fino al Rinascimento quando la diversa sensibilità culturale, scaturita da una nuova intuizione dell'uomo e della natura, darà inizio ad un progressivo allontanamento dalla visione cristiana della vita.

2. In età classica nella più antica delle tragedie di **Euripide** pervenuteci (*Alceste*, 438 a.C.) il tema dell'immortalità s'intreccia con quello della forza dell'amore: il dio Apollo ottiene per il re Admeto il singolare dono di poter evitare la morte, a condizione che qualcuno sia pronto a morire al suo posto: soltanto la moglie Alceste accetta di lasciare per lui la vita e i figli, pur manifestando tenera nostalgia per la felicità terrena che si appresta ad abbandonare e struggendosi al pensiero che un'altra donna possa sostituirla nell'amore di Admeto. L'intenso *páthos* della vicenda si scioglie felicemente grazie all'intervento di Eracle; ospite di Admeto, venuto a conoscenza del sacrificio di Alceste, l'eroe generoso la sottrae con la forza al dio dei morti (Thánatos) e la restituisce viva al suo sposo. Nel decimo e ultimo libro della sua opera maggiore (*La repubblica*, 389-369 a.C.) il filosofo greco **Platone** narra la storia di un soldato di nome Er, morto in battaglia e resuscitato dopo dodici giorni. Er ha potuto conoscere la sorte riservata ad ogni anima dopo la morte, e può così raccontare tutto quanto ha visto nell'aldilà (*Ibidem*, X, 9-13); attraverso una felice invenzione narrativa Platone descrive con partecipazione commossa il destino dell'anima immortale nei regni dell'oltretomba, nel

solco della più pura tradizione orfico-pitagorica. Platone affronta anche l'ardua questione del «tempo» che definisce «immagine mobile dell'eternità» (*Timeo*, X, 37-38, s.d.), anticipando la profonda riflessione che verrà svolta sullo stesso tema da **Agostino** nell'undicesimo libro delle sue *Confessioni* (397-400).

3. Nell'ambito della civiltà latina **Cicerone** confuta l'accusa, rivolta alla condizione senile, di «avvicinare» l'uomo alla morte, sostenendo che la morte è invece un bene in quanto necessità di natura, nonché premessa necessaria per il conseguimento della felicità eterna cui è destinata l'anima immortale (*Della vecchiaia*, Cap. XIX e ss., 44 a.C.). Ne *Il sogno di Scipione*, parte conclusiva de *La Repubblica* (54-52 a.C.), l'autore affronta il problema dell'oltretomba in una prospettiva escatologica, sostenuto dalla ferma fiducia nella sopravvivenza dell'anima alla dissoluzione del corpo. La vita ultraterrena descritta da **Virgilio** nell'*Eneide* (VI, 268 e ss.; 29-19 a.C.) appare assai più complessa di quella dell'Ade omerico: all'esterno degli «inania regna», luoghi di desolazione abitati da presenze umbratili e larvali, sostano i bambini morti e i suicidi, ai margini di una struttura predisposta per una vasta tipologia di anime giuste e dannate. Presso Greci e Romani si afferma l'idea che la vita prosegue oltre la morte in virtù di una qualche trasformazione che rende immortali: ne sono testimonianza l'arcaica leggenda di Anna Perenna collegata all'eterno riproporsi del mutare degli anni e delle stagioni e il mito di Eos (personificazione dell'aurora) che accompagna suo fratello Elio (il sole) nel suo ritornante cammino, trasformandosi in Eméra (il giorno) e quindi in Espéra (la sera). **Ovidio** nelle *Metamorfosi* (ca. 3-8 d.C.) raccoglie, da fonti greco-latine, moltissime leggende del mondo antico legate dal motivo comune della «trasformazione», che vanno dal Caos primigenio alla trasformazione in stella di Giulio Cesare; notissimi alcuni grandi miti d'amore (Dafne mutata in lauro, Aretusa in fonte, Aracne in ragno, Alcione e Ceice in alcioni). Nel mito antico il serpente, assunto spesso come simbolo di fecondità ed eternità, è considerato creatura divina ed è presente nei culti misterici dedicati alla morte e alla resurrezione a motivo del cambiamento della pelle, interpretato come acquisto di immortalità.

4. Nella *Divina commedia* (1306-1321) **Dante** usa il termine «immortalità» col significato di «non soggetto a morte», vivente in eterno (*Inferno*, II, 14-15), con riferimento al regno dell'oltretomba; nel *Paradiso* (XXIX, 16) parla di «eternità» come attributo di Dio e afferma che l'anima è immortale perché creata da Dio nella sua parte più nobile, cioè l'intelletto (*Ibidem*, VII, 34-39). Altrove attribuisce suggestivamente al sogno la capacità di prefigurare l'immortalità dell'anima, fornendone al tempo stesso la prova con l'argomento che non potremmo sognarla «se in noi alcuna parte immortale non fosse» (*Convivio*, II, 9, ca. 1304-1307). Francesco **Petrarca** riflette sul tempo e sull'eternità nei *Trionfi* (1340-1374), poema allegorico in dodici canti di freddo impianto moraleggiante ed erudito, poeticamente ravvivato dalla tenera presenza di Laura che si spinge fino a confessare il suo amore per il poeta (*Trionfo della Morte*, 127-29; 139-41). In chiave autobiografica Petrarca svolge il tema degli eventi che si succedono nell'arco dell'esistenza umana: l'amore viene vinto dalla castità, la morte dalla fama, quest'ultima dalla fuga del tempo. Viene così messa a nudo la caducità di ogni cosa, finché non si dischiude al poeta la radiosa visione di un mondo nuovo ed eterno, accompagnata dalla promessa di potersi ricongiungere un giorno, per sempre, alla donna amata e immortale

(*Trionfo dell'eternità*, 1353-1374). Nelle *Rime* (CIV, 14; 1335-1374) la nozione di «immortalità» viene estesa all'universo dell'arte, della guerra e di ogni alta intrapresa umana, nella convinzione del poeta che sia l'opera a rendere immortale l'artista; così come le grandi imprese eroiche e civili, in sé caduche, vengono rese eterne dalle opere che ne conservano e tramandano la memoria.

5. Nel Cinquecento lo scrittore francese Michel de **Montaigne** affronta il tema dell'immortalità nei *Saggi* (*Essais*, I, 20; 1595, postumo) utilizzando, non senza qualche arbitrio, la figura mitologica di Chirone. Figlio di Saturno (dio del tempo e dell'eternità) il mite e saggio centauro era famoso per l'abilità della sua mano risanatrice; colpito da una saetta intrisa nel sangue dell'Idra, assai sofferente e senza alcuna speranza di guarigione, chiede di poter morire dopo avere ceduto il dono dell'immortalità a Prometeo. Lo stesso Saturno gli spiega di avere volutamente mescolato, nella vita assegnata agli uomini, felicità e disgrazia, «Il dolce e l'amaro», per indurli alla moderazione, facendo sì che non vogliano sfuggire la vita né rifiutare la morte. Il tema dell'immortalità attraversa i *Sonetti* (av. 1616) di **Shakespeare** dall'inizio alla fine, a cominciare dai primi diciassette componimenti che esortano un giovane al matrimonio per assicurare, attraverso la prole, la sopravvivenza della sua insuperata bellezza. Subito dopo si annuncia il tema della immortalità conferita dalla poesia (Sonetti 18 e 19): dopo avere apostrofato il Tempo per la sua mutevolezza e instabilità, il poeta ne deplora l'opera distruttrice e promette al giovane che grazie ai propri versi egli avrà in dono l'immortalità. Shakespeare avverte con forza il senso tutto terreno della vicenda umana e denuncia le insidie del tempo che divorava la vita, negando all'uomo ogni certezza; motivo centrale diventa quello della poesia che orgogliosamente sfida e vince il Tempo distruttore (Sonetto 55), ripreso più volte con vigore (Sonetti 60, 63, 64, 101, 123). In età moderna si diffonde il mito dell'*Ebreo errante*, derivato forse dalla tradizione orale concernente un testimone della passione di Cristo condannato a viaggiare sulla terra fino al giorno del Giudizio universale, per avere oltraggiato il Redentore. Egli non può restare fermo nello stesso luogo più di tre giorni (corrispondenti ai giorni della passione di Gesù), parla tutte le lingue e conosce la storia dei secoli passati. La leggenda in questo caso configura l'immortalità come un singolare castigo che impedisce al personaggio di coltivare nel tempo gli affetti umani, rendendolo solitario spettatore di un continuo avvicinarsi di vita e di morte che mai lo coinvolge, sradicandolo di fatto dalla condizione umana.

6. Ai più alti livelli della poesia tedesca dell'età romantica si colloca **Novalis**, pseudonimo dello scrittore tedesco Friedrich von Hardenberg. Negli *Inni alla notte* (III, 1799) celebra l'immortalità nella «visione» dell'amatissima Sophie morta appena quindicenne, di cui afferra «virtualmente» le mani a simbolo dell'unione tra vita terrena e vita eterna. Nel sesto e ultimo Inno, intitolato *Nostalgia della morte*, assume la resurrezione del Cristo e l'anelito a ricongiungersi all'amata come premessa al venir meno dei vincoli terreni e della temporalità. Il poeta Percy Bysshe **Shelley**, bandito dalla famiglia e dalla società inglese per le sue idee radicali e gli atteggiamenti stravaganti, soggiornò in Italia pubblicandovi le sue opere più note (*I Cenci*, 1819; *Prometeo liberato*, 1820). Nel poemetto *Adonais. Elegia in morte di John Keats* (1821) celebra l'immortalità della poesia e del poeta, con accenti visionari che rinviano ad un contesto di forte scissione tra ragione e affetti, agnosticismo e fede, utopia e realtà. L'opera è tutta una difesa della poesia: dalla riflessione

sulla insopportabile brutalità della morte, il poeta è tratto alla contemplazione e alla celebrazione dell'opera compiuta e consegnata all'eternità, fonte per lui di un appagamento pieno ed esclusivo che lo sottrae alle insidie del tempo. Alla fine del poema, incastonata in cieli sempiterni, sta «l'anima di Adonais, come una stella». George Gordon **Byron** nel IV e ultimo canto del *Pellegrinaggio del giovine Aroldo* (scritto dopo il 1812), interamente dedicato all'Italia, dismette l'abito del «pellegrino» e celebra in prima persona il grande passato storico dell'Italia, opponendolo alla miseria dello stato presente. La descrizione di paesi carichi di storia e di rovine, propria di tanta letteratura romantica, acquista qui accenti accorati e sublimi: per il poeta inglese l'Italia è il «giardino del mondo» (St. XXV-XXVI), Roma il suo paese e «città dell'anima» (St. LXXVIII). Come in un caleidoscopio incalzano le visioni «eterne» di Ferrara e della Casa d'Este con Dante, il Tasso e l'Ariosto (St. XXXV-XL); Santa Croce e lo «stellare» Galileo (St. XLIV- XLV); la tomba romana di Cecilia Metella (St. XCIX-CIV); il Palatino e i Fori imperiali (St. CIX-CXIII); Castel S. Angelo (St. CLII); S. Pietro e il Vaticano (St. CLIII-CLX). Nel celebre carme intitolato *Dei sepolcri* (1807) Ugo **Foscolo** si rivolge due volte all'amico e poeta Ippolito **Pindemonte** (1753-1828), autore di un poema incompiuto sui *Cimiteri*. Pindemonte gli risponde con un'epistola in versi dello stesso titolo, nella quale rivendica di avere affrontato l'argomento dell'ufficio civile delle tombe col sentimento di chi si confronta con l'eternità. Per il Foscolo la più alta forma di memoria e di culto è rappresentata, attraverso il rispetto delle sepolture, dalla sola poesia in quanto capace di celebrare le azioni degli uomini grandi e virtuosi, conferendo ad esse la dimensione dell'immortalità. Nel canto *Sopra il monumento di Dante* (1818) Giacomo **Leopardi** invita retoricamente l'Italia a guardare al passato ed a cogliere, in quello sguardo, la «schiera infinita d'immortali» che l'hanno resa grande. Nei *Pensieri* (1817-1832) sottolinea l'alta consapevolezza di sé che acquista l'uomo quando è posseduto da grandi passioni; afferma altresì che la «noia», intesa come radicale insoddisfazione conseguente ad ogni umana impresa, spinge l'uomo a oltrepassare i limiti della propria finitezza (*Ibidem*, LXVIII). La poetessa statunitense Emily **Dickinson** nella sua opera intensa e visionaria (*Poesie*, 1890, postumo) al tema della morte affianca spesso quello dello *Status*, cioè del «ruolo» di volta in volta assunto in quanto donna, sposa e poeta, per concludere che a tutti questi ruoli si può e si deve rinunciare, ma non a quello dell'immortalità. L'ispirazione le discende dall'intuizione che ha dell'immortalità come possibilità del «permanere», e dall'idea della morte vista come progressiva corruzione, alterazione e perdita della corporeità, e tuttavia la morte stessa è vista come il solo passaggio che possa condurre alla vita eterna. Non perde mai la fede nell'immortalità: in una delle sue liriche più accese (*Poiché non potevo fermarmi ad attendere la morte...*) immagina di essere «cortesemente» ospitata sul carro della Morte i cui cavalli tendono il capo, con slancio, «verso l'Eternità».

7. Nell'opera di Thomas Stearns **Eliot** (*La terra desolata*, 1922), sull'arido paesaggio di un mondo abitato da «uomini vuoti» nel segno della rassegnazione e dell'assenza di identità viene esaltato il destino mortale dell'uomo, facendo emergere la pressante esigenza di una certezza fondata sulla fede, che apra un varco all'immortalità. Nel tentativo di ristabilire la fede perduta, Eliot investe la poesia dell'arduo compito di comunicare parole universali ed eterne. S'innalza così progressivamente, nei suoi

versi, la visione di uno spazio nuovo aperto alla possibilità di una fervida ascesa al monte del Purgatorio, attraverso il viaggio dell'anima lungo gli stadi della penitenza e della purificazione: sullo sfondo, il conflitto tra la precarietà della condizione umana e l'aspirazione ad una stabile verità interiore (*Mercoledì delle ceneri*, 1930). Il tema dell'immortalità dell'uomo attraverso la sua opera è toccato con singolare novità da Ezra **Pound** nell'*Omaggio a Sesto Properzio* (1918): traducendo le *Elegie* del poeta latino (composte tra il 30 e il 15 a.C.) Pound evoca con straordinaria concisione un'intera epoca e il suo modello di vita: fino dall'inizio emerge dall'*Omaggio* il pensiero ricorrente della morte, cui viene contrapposto il connubio di amore e poesia come antidoto e superamento del limite rappresentato dalla morte individuale. Viene poi colta tutta la consapevolezza che Properzio ha del suo difficile destino e del proprio valore, nel convincimento che la sua opera, pur se disattesa dai contemporanei, verrà apprezzata dai posteri. L'intento che anima l'autore è chiaro: il mondo che emargina e umilia i poeti sopravvive soltanto grazie alla poesia, e la poesia stessa sopravvive alla morte. Nel poemetto satirico *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), attraverso il protagonista, Pound esprime le proprie idee sui criteri estetici che governano la poesia moderna e sul mestiere di poeta. Dopo la morte fisica alla convinta realizzazione dell'opera poetica corrisponderà il premio dell'immortalità, mentre ai poeti «mancati» toccherà invece in sorte l'oblio. Il passo della sesta elegia in cui Properzio pensa di portare con sé nell'aldilà i suoi tre libri, in dono a Persefone, evoca come per magia l'opera di Marcel **Proust**, stabilendo nessi che appartengono alle misteriose affinità proprie dell'universo letterario, al di là dei limiti imposti dal tempo e dallo spazio. Il riferimento è alla suggestiva figura dello scrittore Bergotte, la cui morte viene amorevolmente «vegliata» dai suoi libri disposti in gruppi di tre nelle vetrine illuminate, come angeli dalle ali dispiegate, simbolo della sua redenzione e della conquista dell'immortalità. Emerge così il motivo della morte e della resurrezione che lo scrittore vedeva simboleggiato nel celebre quartetto in la minore di **Beethoven**, opera 132 (*Alla ricerca del tempo perduto*, III, 1813-1827). Agli inizi del Novecento Gabriele **D'Annunzio**, soprattutto con la solenne poesia delle *Laudi* (1903-1912), tradisce la sua aspirazione all'immortalità, pur se in un contesto di decadente estetismo che per lo più si consuma nell'esibizione del «bel gesto» e nel compimento di imprese spettacolari, nel costante tentativo di trasferire la vita sul piano dell'arte. Sul versante opposto sta l'intimismo «crepuscolare» di Guido **Gozzano** (*La Signorina Felicità*, 1909): il poeta irride alla «Gloria» (*Ibidem*, IV, v. 165-168) rifiutando ogni ipotesi di immortalità, in un malinconico contesto di semplici cose che invecchiano e muoiono dissolte dalla fuga del tempo. Anche nella poesia di Eugenio **Montale** è possibile cogliere il rifiuto dell'immortalità, nella dichiarata avversione alla categoria del «sublime» ed al culto dei «poeti laureati». Nella sua opera più recente (*Satura*, 1971) si manifesta con lucido disincanto la visione laica, tutta terrestre che il poeta ha della vicenda umana (*Xenia*, I, 6, 7, 13; *La belle dame sans merci*; *Cielo e terra*).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Inni omerici* (sec. VII a.C.). Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-400); Beethoven, L. van, *Quartetto in la minore* Op. 132, musica (1813-1827); Byron, G. G., *Pellegrinaggio del giovine Aroldo* (*Childe Harolds' Pilgrimage*, 1812-1818); Cicerone, M.T., *Della vecchiaia* (*Cato Maior de senectute*, 44 a.C.); Cicerone, M.T., *Repubblica* (*De republica*, 54-52 a.C.); D'Annunzio, G., *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi* (1903-1912); Dante

Alighieri, *Convivio* (1304-1307); Dante Alighieri, *Divina commedia* (1306-1321); Dickinson, E., *Poesie* (*Poems*, 1890, postumo); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Eliot, T.S., *Mercoledì delle ceneri* (*Ash Wednesday*, 1930); Euripide, *Alceste* (438 a.C.); Foscolo, U., *Dei sepolcri* (1807); Gozzano, G., *La signorina Felicita* (1909); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-1832); Leopardi, G., *Sopra il monumento di Dante* (1818); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essays*, 1595, postumo); Montale, E., *Satura* (1971); Novalis, *Inni alla notte* (*Hymnen an die Nacht*, 1799); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (ca. 3 d.C.); Petrarca, F., *Rime* (1335-1374); Petrarca, F., *Trionfi* (*Triumphs*, 1340-1374); Pindemonte, I., *Cimiteri* (1806, incompiuto); Platone, *La Repubblica* (sec. IV a.C.); Platone, *Timeo* (360 a.C.); Pound, E., *Hugh Selwyn Mauberley* (1920); Pound, E., *Omaggio a Sesto Propertio* (*Homage to Sextus Propertius*, 1918); Properzio, *Elegie* (*Carmina*, 30-15 a.C.); Shakespeare, W., *Sonetti* (*Sonnets*, 1609); Shelley, P.B., *Adonais. Elegia in morte di John Keats* (*Adonais: an Elegy on the Death of John Keats*, 1821); Shelley, P.B., *I Cenci* (*The Cenci*, 1819); Shelley, P.B., *Prometeo liberato* (*Prometheus Unbound*, 1820); Virgilio, *Eneide* (29-19 a.C.).

■ ALTRE OPERE: Alessandrini, G., *L'ebreo errante*, cinema (1948); Anghelopoulos, T., *L'eternità e un giorno*, cinema (1998); Beato Angelico, *Giudizio universale*, pittura (1447); Bernini, G.L., *Apollo e Dafne*, scultura (1622-25); Buoninsegna, Duccio di, *La Maestà*, pittura (1221); Chamisso, A. von, *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl* (1814); El Greco, *La resurrezione*, pittura (1605-10); Gounod, Ch., *Mors et vita*, musica (1885); Kandinsky, W., *L'eternità*, xilografia (1903); Morrison, J., *When the Music's over*, musica (1967); Mulcahy, R., *Highlander-L'ultimo immortale*, cinema (1986); Rousseau, J. J., *Emilio* (1762); Zinnemann, F., *Da qui all'eternità*, cinema (1953).

■ BIBLIOGRAFIA: Aldridge Owen, A - Arnim, H.L.P., *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Westport 1988; Brunel, P., *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris 1989; Finz Menasce, E., (a c. di), *L'ebreo errante. Metamorfosi di un mito*, Milano 1993; *La grande storia dell'arte* [CD, 4], Torino 2001; Morandini, L., L. e M., *Dizionario dei film* [CD], Bologna 2000; Panofsky, E., *Studi di iconologia* (1939), Torino 1975; Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (1813-1827), Torino 1966-1967; Vyasadeva, S., *Srimad Bhagavatam. Il Canto. La manifestazione cosmica*, Firenze 1982.

■ VOCI AFFINI: Figure mitologiche; Firmamento; Ideale / Reale; Metempsicosi, reincarnazione; Morte; Nascita; Oltretomba; Sacro, divinità; Tempo.

GIANNI MAURO

Impero. 1. Il tema dell'*Impero* percorre la letteratura dall'antichità classica alla contemporaneità, accompagnando le diverse realizzazioni storiche degli imperi europei, con le conseguenti modifiche del senso del termine e dei valori simbolici da esso adombrati, a partire dalla Grecia di Alessandro e dalla romanità, lungo le *translatio imperii* medioevali, attraverso la temporanea costituzione in impero di alcuni stati nazionali, fino alla realizzazione e al tramonto definitivo degli imperi coloniali, ultime propaggini dell'imperialismo tardo ottocentesco, nonché fino alle rinnovate velleità imperiali delle dittature novecentesche. La decolonizzazione ha visto l'affermazione neo-imperialistica del capitale (J. Hobson, 1902, Lenin, 1917) e le più recenti interpretazioni del termine «Impero», nel quadro della globalizzazione, estendono il significato della dimensione economico-ideologica e prefigurano un modello, quello americano, senza estensioni territoriali, fondato non sulla supremazia di una nazione, ma sull'affermazione di un ordine al di fuori della storia (biopotere) cui può contrapporsi solo un «controImpero, un'organizzazione politica alternativa dei flussi e degli scambi globali» (M. Hardt - Toni Negri 2000).

L'immaginario letterario – e nella contemporaneità quello cinematografico –, ha pertanto coltivato, declinato ed esteso il tema imperiale dalle origini della civiltà

europea fino agli imperi galattici della fantascienza, dando corpo in momenti storici diversi sia alla dimensione classica e/o cristiana del concetto di Impero – in quanto governo *super partes* che fa coincidere etica, diritto, talora anche religione, mantiene la pace richiamandosi ai valori universali del diritto e della giustizia contro la minaccia degli interessi particolari e locali, che talora diventano l'incarnazione ideologicamente archetipica dell'«Impero del male» –, sia all'idea imperialistica della prevaricazione di poche nazioni forti sulle altre.

L'etimologia del termine (fr. *empire*; ingl. *empire*; ted. *Kaiserreich, Reich*; sp. *imperio*), dal lat. *imperium*, chiama in causa il verbo *paro*, «preparare», «apprestare», «ordinare» e infine «comandare», ovvero esercitare il potere militare e quello giurisdizionale, conservare il regno. «Impero» indica la forma di governo monarchico che ha a capo un *imperatore*, che per i romani era in un primo tempo solo il comandante di un esercito, *dux imperator*, ma che successivamente diviene il depositario divinizzato del potere assoluto o, nella versione cristiano-medioevale, il legittimo rappresentante dell'ordine trascendente del mondo, addirittura in grado di guarire con l'imposizione delle mani. «Impero» è anche l'organismo politico costituito da un insieme di nazioni e popoli diversi assoggettati ad un'unica autorità che ha il titolo di «imperatore».

Intrecciato strettamente ad altri temi come quello della conquista, della gloria, della magnanimità che rimandano ai valori cavallereschi, ma anche a quello del diritto e della legittimità talvolta vista come una vera e propria UTOPIA (v.) del buon governo e connessa alla dimensione religiosa della cristianità, fino dalle origini il tema imperiale si declina nella costruzione dell'immagine personale del conquistatore, del condottiero (v.) che può mostrare anche pericolose propensioni ad una versione personalistica e dittatoriale della gestione del potere (v. TIRANNO, DESPOTA, DITTATORE). La celebrazione dell'eroe, imperatore o condottiero, militare o borghese, include quella delle sue azioni, tramandate nella Storia o nella leggenda dall'epica classica, dalle *chanson de geste* e successivamente dal romanzo e si lega sia alle vicende di personaggi storici come Alessandro Magno, Cesare, Augusto, Carlo Magno, Napoleone, Francesco Giuseppe, la regina Vittoria, fino ad includere, in tempi più recenti, gli eroi borghesi degli imperi coloniali, siano essi conquistatori-esploratori come Stanley o Livingstone, oppure personaggi d'invenzione e romanzeschi, proposti al pubblico come modelli con cui identificarsi.

Contemporaneamente, la tematica imperiale offre una rilettura dei processi storici di espansione territoriale e di conquista militare: dopo la disgregazione dell'impero romano e il tentativo di ricostituzione dell'universalismo cristiano sotto l'egida di Carlo Magno prima, degli Ottoni poi (Sacro Romano Impero) e ancora di Carlo V, la modernità e la nascita degli stati nazionali pongono le basi perché l'idea di impero legittimi sia i tentativi di espansione all'interno dell'Europa, sia il colonialismo (v. COLONIA, COLONIZZAZIONE) extraeuropeo. Il clima culturale legato agli imperi coloniali, soprattutto nell'ultimo quarto del XIX secolo, sviluppa un atteggiamento definito imperialismo (il lemma è documentato in inglese nel 1878, prestito dal francese dove già nel 1836 denota il sostegno alla restaurazione in epoca contemporanea del regime imperiale), volto anche a legittimare ideologicamente l'aggressività espansionistica e a ottenere il consenso interno di tutte le classi sociali per la realizzare la «proiezione della sovranità degli stati-nazione europei al di là dei loro confini» (Hardt - Negri). La definizione di *imperialism* di Lenin (1917) descrive gli esiti del capita-

lismo avanzato del XX secolo, ma la riflessione più recente torna a parlare di «impero» e non di imperialismo, evocando un modello globale di autorità e di controllo economico teso a realizzare l'utopia dell'affermazione incondizionata del capitale, ma anche l'utopia libertaria dei movimenti new-global.

In quanto affermazione giustificata di civiltà o modelli ritenuti superiori, e come tale imposti a popolazioni e culture diverse, in qualche momento storico da assoggettare per promuoverne lo sviluppo, il tema imperiale evoca anche quello della civiltà e della luce che scaccia l'ombra della barbarie e rischiarerà le TENEBRE (v.) dell'ignoranza, collegandosi direttamente anche alla visione «orientalista» che ha contrapposto fin dall'antichità l'occidente al resto del mondo. La decolonizzazione del XX secolo ha imposto una revisione della costruzione culturale che ha accompagnato il colonialismo moderno e una lettura del tema imperiale animata da nuove intenzioni etico-politiche.

2. In bilico tra storiografia e leggenda, **Erodoto** tratta nelle *Storie* (sec. V a.C.) del conflitto tra le città greche e l'impero persiano configurando per la prima volta l'*oikumene* greca (*Hellas*) ispirata dai valori della libertà e della democrazia come opposta alla barbarie della *eschatia*, (i margini del mondo, là dove il mondo finisce), controllata dai tiranni persiani. L'oriente comincia così a prendere forma nell'immaginario della Grecia delle polis, evoluta culla della civiltà, come un luogo inferiore e corrotto, asservito da una forma politica tirannica, quella imperiale, che in seguito sarà invece investita di valenze positive. La cultura ellenistica infatti recupera l'idea imperiale attraverso la figura di Alessandro Magno, eroe del riscatto greco nei confronti dei persiani, educato da Aristotele e celebrato nelle *Gesta di Alessandro* (327 a.C.) dal nipote di questi **Callistene**, storico al seguito del suo esercito. La storia di Alessandro si diffuse a partire da un romanzo ellenistico del III secolo a.C. circolò anche in traduzioni diverse (ad esempio quella latina di **Giulio Valerio** del sec. IV d.C.) costruendo l'immagine del conquistatore come quella di un eroe che associa l'ansia di conoscenza al coraggio, la capacità di slancio all'autodificazione, in piena coerenza con il sincretismo culturale della sua concezione imperiale. La cultura latina sviluppa pienamente e ulteriormente il ritratto individuale e quasi agiografico del principe, con *La vita dei Cesari* (121 d.C.) di **Svetonio Tranquillo**, ritratto di dodici imperatori romani, da Cesare, il primo *princeps*, ad Augusto, a Domiziano, ma tornando anche ad Alessandro con la *Storia di Alessandro Magno* (sec. I d.C.) di **Curzio Rufo**. **Plutarco** confronta la cultura greca e quella latina con le biografie delle *Vite parallele* (105-115 a.C.; *Vita di Alessandro*, *Vita di Cesare*) i cui contenuti permeano la cultura europea in particolare nel Medioevo: la traduzione di Thomas **North**, basata sulla traduzione francese di Jacques **Amiot**, sarà la fonte dei drammi romani di William **Shakespeare**. Il tema imperiale diventa decisivo nella letteratura dell'età augustea che celebra la Pax Augusta e la restaurazione dei valori morali e civili della Roma di Augusto, enfatizzando la dimensione ideologica dell'assetto politico imperiale. Se il recupero di una nuova tensione morale anima le opere di poeti e di storici, i toni propagandistici non sono certo estranei alla letteratura che fiorisce in quest'epoca. **Virgilio** registra il processo di pacificazione sociale dell'impero di Augusto con le *Bucoliche* (42-39 a.C.) e le *Georgiche* (37-29 a.C.), mentre l'*Eneide* (29-19 a.C.), suggerita secondo la tradizione dallo stesso imperatore, celebra gli eroi della patria (VI lib.) e soprattutto inneggia alla grandezza di Augusto, collocando tut-

tavia la celebrazione della *gens Iulia* come discendente di Enea e la fondazione dello stato romano, lontano dal presente, nella dimensione del mito. Il *Carme secolare* (17 a.C.) di **Orazio**, commissionato dallo stesso Augusto, riflette l'allineamento ideologico del poeta, come del resto di tutto il circolo di Mecenate. Le *Elegie* (30 a.C.) di **Propertio**, le *Metamorfosi* (ca. 3-8 d.C.) e i *Fasti* (8 d.C.) di **Ovidio**, che rimaneggiano la tradizione mitografica fino all'apoteosi di Augusto, la poesia di **Tibullo**, celebrano il tema della pace e i ritrovati valori della romanità, della frugalità, del ritorno alla terra, della moralità della vita pubblica. Tito **Livio** nelle *Storie* (27 a.C.-17 d.C.) identifica la romanità con la forza e la giustizia, (*mos maiorum* e *virtus*) mentre **Tacito** nelle *Storie* (109 d.C.) e negli *Annali* (115 d.C.) descrive la Roma degli imperatori fino alla morte di Nerone con toni assai più critici nei confronti dell'Impero.

3. Il Medioevo ereditò da **Livio** «che non erra» (Dante) la storia romana e trasformò i temi della pace augustea in quelli dell'età dell'oro, ovviamente perduta. L'idealizzazione pagana legata all'ormai lontano impero romano viene rielaborata in chiave cristiana attribuendo ad Augusto la missione di creare un contesto adatto alla nascita di Gesù. Paolo **Orosio** (sec. IV) rilegge la storia dalla creazione del mondo come una parabola ascendente che muove dalla barbarie verso l'ordine della cristianità, preparato dall'imperatore Augusto. L'antichità, vagheggiata come momento eroico, ispira l'azione politica dei franchi (Carlo Magno, 800) e dei tedeschi (Ottone I, 962) che con l'avallo del papato danno corpo alla *Translatio imperii*, ricollegando il potere della loro corona imperiale a quello dell'impero romano e rafforzando l'idea dell'unità politica e religiosa dei cristiani.

Il tentativo di collegare il presente con l'impero romano, anche a costo di spericolate invenzioni, emerge anche nella *Historia Regum Britanniae* (1136) di **Goffredo di Monmouth**, (presente tra le fonti di Raphael Holinshed, a sua volta fonte di William Shakespeare) che identificando in Bruto, pronipote di Enea, il capostipite dei Britanni, vuole affondare nella romanità le radici del futuro stato inglese, ponendo le basi per l'elaborazione del mito nazionale.

Intrecciando nel tema imperiale antichità, cristianità e cavalleria, la letteratura riafferma anche nettamente la contrapposizione culturale tra occidentale cristiano e oriente arabo-islamico, proseguendo la rappresentazione del mondo extraeuropeo come esotico, affascinante, ma nemico e inferiore. Nel Medioevo, questi elementi si condensano soprattutto nelle grandi figure di condottieri celebrate nei cicli romanzeschi. Il *Romanzo di Alessandro* riprende variamente dalle traduzioni latine (**Alberico da Pisançon**, traduzione in provenzale, ca. 1100) la narrazione di Callistene, attribuendo a quest'ultimo (**Pseudo-Callistene**) una *Vita di Alessandro Magno* (300 d.C.) in realtà assai più tarda e forse di origine egizia. Le virtù di Alessandro diventano nella letteratura francese del sec. XII quelle del cavaliere protagonista delle *chanson de geste*, ed egli viene ritratto come un signore feudale il cui desiderio di avventura e le cui esperienze eccezionali giustificano la componente dell'esotico e del meraviglioso. Anche Enea ricompare nell'omonimo Romanzo (sec. XIII).

L'imperatore carolingio Carlo Magno è protagonista di molte *chanson de geste* (*Il pellegrinaggio di Carlo Magno a Costantinopoli e Gerusalemme*, sec. XII), ma è soprattutto la *Canzone di Orlando* (sec. XI-XII) a contribuire alla creazione del mito dell'«empereur à la barbe fleurie» e a mostrare come l'Occidente medioevale coniughi

il tema dell'impero sia con quello dell'unità dei cristiani e della lotta contro l'infedele sia con le virtù cavalleresche del coraggio e della virilità. L'imperatore inoltre incarna il legame con la divinità che fonda l'assetto feudale. Successivamente saranno l'*Orlando innamorato* (1476) di Matteo Maria **Boiardo** e l'*Orlando furioso* (1516) di Ludovico **Ariosto** a perpetuarne la memoria letteraria.

Il tema imperiale come espressione del culto degli antichi e della *romanitas*, ma anche riflessione politica sulla contemporaneità, è centrale nell'opera di **Dante Alighieri** che oltre a richiamare l'età augustea con la figura di Virgilio, ritrae nella *Divina Commedia* (1306-21) gli imperatori romani Costantino e Giustiniano. Nella visione dantesca (*Monarchia*, 1313-18) si riflette il desiderio utopistico di una forma di governo tale da garantire ad ogni uomo libero il libero esercizio delle proprie facoltà e l'auspicio che Arrigo VII, imperatore del Sacro Romano Impero, assumesse su di sé la missione imperiale, al di là della salvaguardia degli interessi degli Absburgo, placando la contesa giurisdizionalistica fra il papa Bonifacio VIII e Filippo il Bello. Per Dante l'istituto imperiale deriva da Dio la propria natura; è universale, eterno e divino, ed un unico imperatore è necessario a mantenere nel mondo pace, giustizia e libertà; al popolo romano spetta eternamente l'autorità imperiale e poiché sia l'Imperatore che il pontefice derivano da Dio la propria autorità, nessuno è superiore all'altro (Teoria dei due soli).

4. L'abdicazione di Carlo V nel 1555 segna il tramonto del Sacro Romano Impero e con esso dell'universalismo cattolico, anche in funzione anti-turca: le spinte centrifughe imposte dalla Riforma determinano infatti l'avvio definitivo delle autonomie dei singoli stati nazionali ma neppure Napoleone rinuncerà ad una forma di coinvolgimento papale. Tra aquile absburgiche e classicismo francese, l'impero romano rimane il modello cui ispirarsi, costituendo un serbatoio simbolico e un modello di riflessione sulle forme del potere ormai funzionale al consolidamento e all'ampliamento territoriale degli stati nazionali, come dimostrano ad esempio *Giulio Cesare* (1599-1600) e *Antonio e Cleopatra* (1606-07) di William **Shakespeare**, due drammi che, attraverso la storia romana, danno corpo ad una riflessione sulla condizione politica dell'Inghilterra elisabettiana, il primo recuperando il tema della gestione del potere e dell'ambizione personale, il secondo opponendo la *virtus* romana alla corruzione orientale. L'immaginario culturale e letterario derivato dall'antichità viene usato dai sovrani come metafora del potere a fini propagandistici (Elisabetta I - Astrea, Napoleone), con tutta la ricchezza del suo apparato iconografico. L'impero romano sarà occasione per l'illuminista Edward **Gibbon** (*Storia della decadenza e caduta dell'impero romano*, 1776-88) per riflettere sull'Occidente e sul valore dell'assetto costituzionale dello stato ai fini della sua solidità, mostrando, per contro, l'effetto disgregante del cristianesimo e i rischi del culto imperiale. Prima di lui si era occupato del tema Charles Louis de **Montesquieu** (*Considerazioni sulle cause della grandezza dei romani e della loro decadenza*, 1734) che riflette sull'utilità delle leggi e delle istituzioni pubbliche, identificando cause umane e non più provvidenziali al processo storico.

In ogni caso, le grandi figure entrate nell'immaginario letterario – come Alessandro Magno, Cesare, Augusto, Carlo Magno – continuano ad essere rielaborate secondo le diverse successive concezioni dell'eroicità e del ruolo storico attribuito alla figura imperiale, anche ai fini di offrire un commento alla propria epoca. Alessandro Magno appare ne *La tragica storia del dottor Faustus* (1588 o

1592) di Christopher **Marlowe** e più tardi nel *Faust* (1773-1831) di Johann Wolfgang **Goethe** come icona del potere terreno.

Anche nel XVIII e nel XIX secolo l'impero romano funziona da serbatoio simbolico funzionale alla condensazione in forma di propaganda dei valori contemporanei. Nell'arte pittorica di Jean Louis **David** la rivoluzione francese e le vittorie di Napoleone richiamano le grandi figure della romanità, dal celebre *Giuramento degli Orazi* (1784), al dipinto *Bonaparte al Gran San Bernardo* (1800) che rappresenta il passaggio delle Alpi dell'esercito francese e del suo condottiero: sulle rocce sono incisi i nomi di Annibale, Carlo Magno e Bonaparte. Con *Il memoriale di Sant'Elena* (1822), Napoleone **Bonaparte** consolida il proprio mito romantico e libertario di avversario della Restaurazione, asceso al potere per merito e non per censo. Il mito napoleonico viene ripreso da George **Byron** (*Pellegrinaggio del giovane Aroldo* 1812-18), Percy Bysshe **Shelley**, Heinrich **Heine**, Ugo **Foscolo** (*Bonaparte liberatore*, 1797; *Ultime lettere di Iacopo Ortis* 1798-1802); esaminato nel suo spegnersi da Alessandro **Manzoni** (*Il cinque maggio* 1821). William **Wordsworth** vede invece in Napoleone il tiranno che mostra l'illusorietà degli ideali della rivoluzione francese. **Stendhal** considera Napoleone (*Vita di Napoleone*, 1838) «un jeune homme de 26 ans (qui) se trouve avoir effacé en une année les Alexandre, les César, les Annibal, les Frédéric. Et, comme pour consoler l'humanité de ces succès sanglants, il joint aux lauriers de Mars l'olivier de la civilisation». Fabrizio del Dongo fa di Napoleone, nemico del dispotismo e paladino di una nuova civiltà, il suo modello ideale ne *La Certosa di Parma* (1839), ma molti sono i personaggi stendhaliani che muovono la loro volontà di potenza ad imitazione del corso. Victor **Hugo** celebra il ritorno delle ceneri di Napoleone ne *Il ritorno dell'Imperatore* (1840), mentre Honoré de **Balzac**, che, come Stendhal, valorizza l'ambizione sociale, descrive l'energia con cui la classe borghese a cui tutto pare possibile dopo la rivoluzione, conquista il potere con napoleonica determinazione. Joseph **Conrad** ripropone la Francia napoleonica ne *Il duello* (1908), ma è soprattutto in *Suspense* (1925) che la figura di Napoleone prigioniero all'Elba, condensazione di mediocrità e di vitalità, è personificazione di ciò che muove all'azione e del fato stesso. Il circolo liberale di Madame de **Staël** e Benjamin **Constant de Rebecque** stimolava invece l'opposizione alla tirannide napoleonica.

Il mito dell'impero absburgico pervade in termini nostalgici o ironici la letteratura tedesca e austriaca del XIX e XX secolo, anche oltre la disgregazione del 1918. Il mondo «ka und ka» (Robert **Musil**) ovvero «imperiale e regio» di Francesco Giuseppe, la stabilità, l'efficienza burocratica, la condivisione dei valori, il carattere sovranazionale di un assetto imperiale ostile ai particolarismi nazionalistici, l'edonismo viennese del *Kaiserwalzer* (J. **Strauss**, 1888) e dell'operetta (*Il pipistrello*, 1874), sono i tratti salienti del mito absburgico costruito dagli scrittori austro-tedeschi, come a voler camuffare l'immobilismo e l'incapacità dell'impero austroungarico di adeguarsi agli inevitabili cambiamenti del corso storico. Ne *Il processo* (1925, postumo) e *Il castello* (1926), ad esempio, Franz **Kafka** esaspera la burocrazia imperiale fino a mostrarne la potenziale dimensione assurda e grottesca. Come il praghese, anche Franz **Werfel** (*Nel crepuscolo di un mondo*, 1936) e Reiner Maria **Rilke** raccontano nel loro interrogarsi esistenziale la crisi dell'impero. Joseph **Roth** vi collega la diaspora ebraica mitteleuropea nel romanzo *La marcia di Radetzky* (1932), Musil ne *I turbamenti del giovane Torless* (1906) presagisce la fine di un mondo e

profetizza l'irrazionalismo che seguirà. La disgregazione dei personaggi di Arthur **Schnitzler** è metafora di quella di un intero mondo. Il mito absurgico nasce tuttavia nell'età del Biedermaier insieme ad una galleria di personaggi di fedeli servitori, creati da Franz **Grillparzer** (*Un servo fedele del proprio padrone*, 1828) e successivamente da Musil e Heimito von **Doderer**. Adalbert **Stifter** ritrae la dimensione *gemütlich* dell'impero (*L'estate di San Martino*, 1857) e Marie von **Ebner-Eschenbach** indaga l'elemento slavo esaltando il mosaico dei popoli.

5. Già in età rinascimentale, la nascita e l'espansione degli imperi coloniali dei diversi stati europei avviene nel quadro di una prospettiva eurocentrica e «orientalista» che impone ai nuovi sudditi i valori «universali» del conquistatore: lingua, legge e religione. Luis Vaz de **Camões** canta le gesta dei portoghesi alla conquista delle Indie e la loro gloria imperiale nei *Lusiadi* (1572). William **Shakespeare** crea personaggi e situazioni archetipiche del rapporto coloniale, destinate a originare le contemporanee numerose riscritture postcoloniali. Prospero e Calibano ne *La Tempesta* (1611-12) rappresentano l'oppressione culturale insita nel rapporto coloniale, mentre in *Otello* (1604-05) Shakespeare ritrae l'impossibilità dell'integrazione del diverso e riflette il timore della pressione turca sui confini veneziani/europei. L'immaginario europeo è pervaso dal fascino per l'esotico che ritroviamo nella poesia di John **Donne** e dei **Metafisici**, nei *contes philosophiques* degli illuministi come *Le lettere persiane* (1721) di **Montesquieu**, o *I gioielli indiscreti* (1748) di Denis **Diderot**, fino ai romantici George **Byron**, William **Coleridge**, Johann Wolfgang **Goethe** (*Divano occidentale-orientale* 1814-19), Edgar Allan **Poe** (*Racconti del grottesco e dell'arabesco*, 1840) e più oltre con Oscar **Wilde** (*Salomé*, 1893) e Gustave **Flaubert** (*Salammô*, 1862) entrambi affascinati dalla figura di Salomé, e ancora con Hugo von **Hofmannstahl** e Charles **Baudelaire**, Karl **May** e Emilio **Salgari**.

La prospettiva culturale eurocentrica accentua i suoi connotati peggiori nell'ultimo quarto del sec. XIX quando le grandi potenze europee lottano per la spartizione del mondo e si afferma l'«imperialismo» europeo. L'assetto «imperiale» dato dalla Gran Bretagna ai suoi possedimenti coloniali con la politica di Disraeli e l'incoronazione della regina Vittoria a «Imperatrice delle Indie» trovano molti entusiasti cantori. In ambito britannico Thomas **Carlyle** nella *Nota sull'istruzione degli Indiani* (1835) aveva da tempo teorizzato la necessità di imporre la lingua e la cultura inglese, dichiarata l'apice dello sviluppo umano, ai popoli colonizzati, per creare coesione e consenso e per elevarli. Nel contesto nazionalistico e competitivo di fine secolo la letteratura svolge una funzione trasversale di aggregazione del consenso, estendendo le conquiste coloniali al piano simbolico, giustificandole nel segno di una missione nazionale e collettiva che contrappone la cultura europea e cristiana al paganesimo dei continenti extraeuropei e all'islamismo dell'Impero Ottomano, percepito come minaccia diretta. Il colonizzatore viene rappresentato come eroico, civile, superiore per il suo sapere e la sua tecnologia, ma anche per le sue qualità morali, virile al limite della misoginia e spesso apertamente razzista. I colonizzati, privi di voce propria, sono rappresentati come privi di cultura, primitivi o addirittura preistorici, manodopera da sfruttare per incrementare lo sviluppo degli stati nazionali europei, selvaggi, cannibali, pagani, pericolosi, istintivi, ma anche affascinanti e intriganti come vogliono le regole dell'esotismo.

L'impero britannico al suo apogeo è spesso paragonato all'impero romano, si pensi al celeberrimo incipit di

Cuore di tenebra (1898) di Joseph **Conrad**, a volte per sottolinearne la potenza, come fa anche John Robert **Seeley** (*L'espansione dell'Inghilterra*, 1883), altre volte per paragonare il degrado sociale inglese alla decadenza dell'impero romano, come invece avviene in *Oceana* di James Anthony **Froude** 1886. Il tema dell'impero tuttavia affonda le radici nel romanzo d'avventura – come *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel **Defoe** e *Oroonoko* (1688) di Aphra **Behn** – che contribuisce a consolidare i ruoli e le identità nazionali ed individuali con la schematicità di un intreccio a lieto fine. Il romanzo inglese «metropolitano» e *mainstream* aveva trattato marginalmente il racconto del mondo coloniale, benché da esso dipendesse la sopravvivenza stessa della società britannica, come le piantagioni di Antigua che procurano la rendita di Sir Thomas in *Mansfield Park* (1814) di Jane **Austen** non sono mai descritte; Micawber, il personaggio di *David Copperfield* (1849) di Charles **Dickens**, emigra in Australia, luogo dove viene deportato Magwitch, il forzato di *Grandi Speranze* (1861), ma verso la fine del secolo XIX la realtà imperiale entra orgogliosamente nella narrativa, soprattutto quella destinata al consumo delle masse e del pubblico giovanile. Le tirature immense dei romanzi d'avventura dicono del desiderio diffuso di identificazione con gli eroi che incarnano l'identità culturale occidentale e individuano la barbarie e l'assenza di civiltà nelle regioni del mondo che vengono via via conquistate, giustificandone la sottomissione e il silenzio. Dicono anche del desiderio di evasione dalla realtà metropolitana delle classi popolari, il cui potenziale sovversivo viene esorcizzato attraverso il nazionalismo e l'imperialismo. Charles **Kingsley** ambienta in epoca elisabettiana *A occidentale!* (1855), mentre Robert Michael **Ballantyne** (*L'isola di Corallo*, 1858), Frederick **Marryat** (*Il guardiamarina Easy* 1834), Robert Louis **Stevenson** (*L'isola del tesoro*, 1883), Henry Rider **Haggard** (*Le miniere di Re Salomone*, 1885) ambientano i loro romanzi in epoca contemporanea, così da proporli come strumento informativo degli aspetti geografici, scientifici ed etnologici oltre che formativo del carattere e dell'ideologia, soprattutto del pubblico giovanile. Popolarissimo anche in Gran Bretagna Jules **Verne** (*I figli del capitano Grant*, 1867; *Il giro del mondo in ottanta giorni*, 1873), considerato un vero interprete dello *Zeitgeist* vittoriano ed imperiale. La diffusione dei discorsi intorno all'impero passa anche dai giornali e dalle riviste come il *Blackwood's magazine* o *The boy's own paper*, diffusissima rivista per ragazzi. La connessione tra imperialismo, militarismo e formazione identitaria è evidente nel progetto educativo di Baden **Powell**, ex-ufficiale distintosi nella Guerra Boera, che in *Scoutismo per ragazzi* (1908) traccia con lo scoutismo un modello comportamentale per ragazzi e ragazze fondato sulla condivisione di valori etici e patriottici.

È soprattutto con Rudyard **Kipling**, acclamato cantore dell'impero britannico insignito del premio Nobel nel 1907, che la letteratura «alta» si accosta al tema dell'impero, mettendo finalmente d'accordo il pubblico e la critica. Teorizzatore della missione imperiale e civilizzatrice, definita il «fardello dell'uomo bianco», nei numerosi racconti e romanzi (*Ballate di caserma*, 1892; *I libri della Jungla*, 1894-95; *Stalky & Soci*, 1899; *Kim*, 1901) Kipling sottolinea il valore etico e la dedizione che all'impero viene dedicata «dal basso», dai soldati e dai *civil servants*, ma insieme dà corpo alle loro ansie (di contagio con i nativi, di imbarbarirsi) di fronte all'immensità e alla complessità dell'India, consapevole nel profondo della precarietà della costruzione imperiale. Quasi contemporaneamente Joseph **Conrad** (*La follia di Almayer*, 1895; *Cuore di tenebra*, 1898; *Lord Jim*, 1900) o Edward Mor-

gan **Forster** (*Passaggio in India*, 1924), si fanno invece portatori di una visione imperiale intrisa di elementi critici, già preannunciata dai mondi esotici di **Stevenson** (*Le nuove notti arabe*, 1882, e *I trattenimenti delle notti dell'isola*, 1893, di ambiente polinesiano). Esplicitamente critico del colonialismo è André **Gide** in *Viaggio al Congo* (1927) e *Ritorno dal Ciad* (1928), mentre politicamente più complice è l'esotismo della letteratura «alta» di Pierre **Loti** (*Il matrimonio di Loti*, 1880; *La signora crisantemo*, 1888) e di Raymond **Roussel** (*Impressioni d'Africa*, 1910), o della cultura popolare nelle sue più diverse manifestazioni, non necessariamente letterarie e spesso al limite della propaganda, come le Grandi Esposizioni che si tengono durante tutto il secolo. Del tutto trasversale è infatti l'interesse europeo per le culture «altre» appiattite e rese tutte similmente «esotiche», che attraversa ogni genere di manifestazione culturale, dal musical all'opera lirica (Giacomo **Puccini**, *Madama Butterfly*, 1904; Giuseppe **Verdi**, *Aida*, 1871) e alla danza, dalle arti figurative (Vincent **Van Gogh**, Pablo **Picasso**) a quelle minori (William **Morris**, Aubrey **Beardsley**, René **Lalique**) e all'architettura eclettica e neogotica, coloniale.

Anche l'Italia accompagna la propria modesta avventura coloniale con la propaganda che, durante il regime fascista, rievoca i fasti della Roma antica. È soprattutto la letteratura per ragazzi ad essere dichiaratamente razzista e stereotipata nella rappresentazione dell'altro, come testimoniano i romanzi di Jack **La Bolina**, *Al lago degli elefanti. Avventure di un italiano in Africa* (1901), Leopoldo **Barboni**, «*Patria*» in *Libia. Racconto per la gioventù* (1914), Attilio **Gatti**, *Saranga il pigmeo* (1939) o la fortunata serie delle avventure di Pinocchio in Africa (Eugenio **Cherubini**, *Pinocchio in Affrica*, 1904; Vittorio **Luca-telli**, *Pinocchietto esploratore*, 1911-Pinocchietto a *Sciara-Sciat*, 1912). L'immediato dopoguerra è già tuttavia tempo di ripensamenti, non solo neorealisti, come suggerisce *Tempo di uccidere* (1947) di Ennio **Flaiano**, che esplicita sullo sfondo della conquista dell'Etiopia, la violenza intrinseca al contesto coloniale che contagia e corrompe gli individui con una scrittura che ricorda Conrad o Camus. Paradossale e grottesco nell'esasperare la dimensione sessuale e violenta del clima imperiale italiano è invece Andrea **Camilleri** ne *La presa di Macallè* (2003).

6. Dopo la seconda guerra mondiale, con la decolonizzazione, il tema imperiale trova spazio nelle molteplici voci degli autori che rivendicano dalle ex-colonie le identità culturali dei soggetti oppressi ed obbligano ad una revisione del Canone della letteratura. La rievocazione del passato coloniale, la narrazione delle sue conseguenze, o la constatazione della sopravvivenza del retaggio imperiale nella discriminazione che tocca gli immigrati che hanno lasciato il proprio paese attratti dal miraggio del benessere europeo, è un tema centrale del romanzo contemporaneo, scritto sia nelle diverse lingue nazionali, sia largamente anglofono e francofono. I nigeriani Chinua **Achebe** (*Il crollo*, 1958), Amos **Tutuola**, Wole **Soynka**, Nobel 1986, il keniota N'gugi **Wa Thiongo**, ma anche i martinicani Frantz **Fanon** (*I dannati della terra*, 1961) e Aimé **Césaire** teorizzatore della *négritude* (*Discorso sul colonialismo*, 1955) insieme al poeta senegalese Léopold Sédar **Senghor**, il malinké Akmadou **Kourouma** (*I soli delle indipendenze*, 1968), l'algerina Assia **Djebar**, le sud-africane Olive **Schreiner** e Nadine **Gordimer**, Nobel 1991, l'indiano di Trinidad Vidiadhar Surajprasad **Nai-paul**, il caraibico Derek **Walcott**, Nobel nel 1992, danno finalmente voce al soggetto coloniale, denunciando la violenza fisica e culturale del colonialismo occidentale.

Dall'India, dal Pakistan, dai Caraibi, dall'Africa, i racconti e le testimonianze dell'impatto culturale, politico e sociale degli imperi europei si moltiplicano, ponendo le basi per una ridiscussione del concetto di identità culturale e nazionale. La Gran Bretagna stessa ripensa il proprio ruolo imperiale in termini critici, ma al tempo stesso ambigualmente nostalgici con il *Raj revival* degli anni '70 che vede diversi romanzi storici rivisitare la presenza britannica in India (Paul **Scott**, *Il gioiello della corona*, 1966; James **Farrell**, *L'assedio di Krishnapur*, 1973). Gli studi postcoloniali hanno inoltre avviato l'operazione di rilettura della storia della letteratura alla luce di una prospettiva critica che individua i presupposti «orientalisti» della costruzione culturale attuata nei testi letterari (Said) e valorizza l'ibridazione che deriva dall'incontro delle diverse culture (Homi Bhabha). Mentre gli imperi coloniali hanno lasciato un'eredità assai problematica e culturalmente controversa e l'imperialismo economico continua a garantire all'occidente un controllo anche maggiore di quello consentito dalle egemonie territoriali, il tema letterario si proietta in avanti nella fantascienza e nel genere *fantasy*: almeno nelle *Guerre stellari* dell'omonimo fortunatissimo film (regia di George **Lucas** 1977), i buoni sconfiggono lo strapotere dell'Impero Galattico.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, sec. XI); *Il pellegrinaggio di Carlo Magno a Costantinopoli e Gerusalemme* (*Le Pèlerinage de Charlemagne à Constantinople et à Jérusalem*, sec. XII).

Achebe, C., *Il crollo* (*Things Fall Apart*, 1958); Alberico da Pisançon, *Romanzo di Alessandro* (*Roman d'Alexandre*, inizio XII sec.); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Austen, J., *Mansfield Park* (1814); Baden Powell, *Scoutismo per ragazzi* (*Scouting for Boys*, 1908); Ballantyne, R.M., *L'isola di corallo* (*Coral Island*, 1858); Barboni, L., «*Patria*» in *Libia. Racconto per la gioventù* (1914); Behn, A., *Oroonoko* (1688); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1476); Bonaparte, N., *Il memoriale di Sant'Elena* (*Mémorial de Sainte Hélène*, 1822); Byron, G. G., *Pellegrinaggio del giovine Aroldo* (*Childe Harolds' Pilgrimage*, 1812-18); Callistene, *Gesta di Alessandro* (327 a.C.); Camilleri, A., *La presa di Macallè* (2003); Camões, L.V. de, *I Lusiani* (*Os Lusíadas*, 1572); Carlyle, T., *Nota sull'istruzione degli Indiani* (*Minute on Indian Education*, 1835); Césaire, A., *Discorso sul colonialismo* (*Discours sur le colonialisme*, 1955); Cherubini, E., *Pinocchio in Affrica* (1904); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1898); Conrad, J., *Il duello* (*The Duel*, 1908); Conrad, J., *La follia di Almayer* (*Almayer's Folly*, 1895); Conrad, J., *Lord Jim* (1900); Conrad, J., *Suspense* (1925); Curzio Rufo, Q., *Storia di Alessandro Magno* (sec. I d.C.); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Monarchia* (*De Monarchia*, 1313-18); David, J.L., *Bonaparte al Gran San Bernardo*, pittura (1800); David, J.L., *Giuramento degli Orazi*, pittura (1784); Defoe, D., *Robinson Crusoe* (1719); Dickens, C., *David Copperfield* (1849); Dickens, C., *Grandi Speranze* (*Great Expectations*, 1861); Diderot, D., *I gioielli indiscreti* (*Les bijoux indiscrets*, 1748); Erodoto, *Storie* (*Historiae*, sec. V a.C.); Fanon, F., *I dannati della terra* (*Les damnés de la terre*, 1961); Farrell, J., *L'assedio di Krishnapur* (*The Siege of Krishnapur*, 1973); Flaiano, E., *Tempo di uccidere* (1947); Flaubert, G., *Salammbô* (1862); Forster, E.M., *Passaggio in India* (*Passage to India*, 1924); Foscolo, U., *Le ultime lettere di Iacopo Ortis* (1798-1802); Foscolo, U., *Bonaparte liberatore* (1797); Froude, J.A., *Oceana* (1886); Gatti, A., *Saranga il pigmeo* (1939); Gibbon, E., *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano* (*The Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776-88); Gide, A., *Ritorno dal Ciad* (*Le retour du Tchad*, 1928); Gide, A., *Viaggio al Congo* (*Voyage au Congo*, 1927); Goethe, J. W., von, *Divano occidentale orientale* (*Westöstlicher Divan*, 1814-19); Goethe, J.W. von, *Faust* (1773-1831); Goffredo di Monmouth, *Storia dei re di Britannia* (*Historia regum Britanniae*, 1136); Grillparzer, F., *Un servo fedele del proprio padrone* (*Ein treuer Diener seines Herrn*, 1828); Haggard, R.M., *Le miniere di re Salomone* (*King Solomon's mines*, 1885); Hugo, V., *Il ritorno dell'Imperatore* (*Le retour de l'Empereur*, 1840); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*,

1925, postumo); Kafka, F., *Il castello* (*Das Schloss*, 1926); Kingsley, C., *A Occidente!* (*Westward Ho!*, 1855); Kipling, J.R., *Ballate di caserma* (*Barrack-Room Ballads*, 1892); Kipling, J.R., *Il libro della Jungla* (*The Jungle Book*, 1894); Kipling, J.R., *Il secondo libro della giungla* (*The Second Jungle Book*, 1895); Kipling, J.R., *Kim* (1901); Kipling, J.R., *Stalky & Soci* (*Stalky & Co.*, 1899); Kourouma, A., *I soli delle indipendenze* (*Les Soleils des Indépendances*, 1968); La Bolina, J., *Al lago degli elefanti. Avventure di un Italiano in Africa* (1901); Livio, T., *Storie. Dalla Fondazione di Roma* (*Ab urbe condita*, lib. VII, 27 a.C.-17 d.C.); Loti, P., *Il matrimonio di Loti* (*Le mariage de Loti*, 1880); Loti, P., *La signora crisantemo* (*Madame Chrysantème*, 1888); Lucas, G., *Guerre Stellari*, cinema (*Star Wars*, 1977); Lucatelli, V., *Pinocchio a Sciara-Sciati* (1912); Lucatelli, V., *Pinocchio esploratore* (1911); Manzoni, A., *Il cinque maggio* (1821); Marlowe, C., *La tragica storia del dottor Faust* (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1588 o 1592); Marryat, F., *Il guardiamarina Easy* (*Mr. Midshipman Easy*, 1834); Montesquieu, C.L. de, *Considerazioni sulle cause della grandezza dei romani e della loro decadenza* (*Considerations sur les causes de la grandeur des romains et de leur decadence*, 1734); Montesquieu, C.L. de, *Lettere persiane* (*Lettres Persanes*, 1721); Musil, R., *I turbamenti del giovane Törless* (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, 1906); Orazio Flacco, Q., *Carme secolare* (*Carmen saeculare*, 17 a.C.); Orosio, P., *Historiae adversus paganos*, (sec. IV); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon*, ca. 3-8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Fasti* (8 d.C.); Plutarco, *Vite parallele* (105-115 a.C.); Poe, E.A., *Racconti del grottesco e dell'arabesco* (*Tales of the Grotesque and the Arabesque*, 1840); Properzio, S., *Elegie* (30 a.C.); Pseudo-Callistene, *Vita di Alessandro Magno* (*Historia Alexandri Magni*, ca. 300 d.C.); Puccini, G., *Madama Butterfly*, musica (1904); Roth, J., *La marcia di Radetzky* (*Radetzky-marsch*, 1932); Roussel, R., *Impressioni d'Africa* (*Impressions d'Afrique*, 1910); Scott, P., *Il gioiello della corona* (*The Jewel in the Crown*, 1966); Seeley, J., *L'espansione dell'Inghilterra* (*The Expansion of England*, 1883); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (*Antony and Cleopatra*, 1606-07); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Shakespeare, W., *La Tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-05); Stendhal, *La Certosa di Parma* (*Chartreuse de Parme*, 1839); Stendhal, *Vita di Napoleone* (*Vie de Napoleon*, 1838); Stevenson, R.L., *I trattenimenti delle notti dell'isola* (*The Island Nights' Entertainment*, 1893); Stevenson, R.L., *L'isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1883); Stevenson, R.L., *Le nuove notti arabe* (*The New Arabian Nights*, 1882); Stifter, A., *L'estate di San Martino* (*Der Nachsommer*, 1857); Strauss, J. figlio, *Il pipistrello*, musica (1874); Strauss, J. figlio, *Kaiserwalzer*, musica (1888); Svetonio Tranquillo, *La vita dei Cesari* (*De vita Caesarum*, 121 d.C.); Tacito, C., *Annali* (*Annales*, 115 d.C.); Tacito, C., *Storie* (*Historiae*, 109 d.C.); Verdi, G., *Aida*, musica (1871); Verne, J., *I figli del capitano Grant* (*Les enfants du capitaine Grant*, 1867); Verne, J., *Il giro del mondo in ottanta giorni* (*Le tour du monde en quatre-vingts jours*, 1873); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolica* o *Eclogae*, 42-39 a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (29-19 a.C.); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (*Georgicon*, libri IV, 37-29 a.C.); Werfel, F., *Nel crepuscolo di un mondo* (*Aus der Dämmerung einer Welt*, 1936); Wilde, O., *Salomé* (1893).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Green, M., *Dreams of Adventure. Deeds of Empire*, London 1980; Hardt, M. - Negri, A., *Impero*, Milano 2002; Hobson, J., *Imperialism*, London 1902; Katz, W.R., *Rider Haggard and the Fiction of Empire. A Critical Study of British Imperial Fiction*, Cambridge 1987; Layton, S., *Russian Literature and Empire*, Cambridge, U.P., 1995; Leblond, M., *Le Roman colonial*, 1926; Magris, C., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1963; Said, E., *Culture and Imperialism*, New York 1993; Said, E., *Orientalism*, New York 1978.

■ **VOCI AFFINI:** Armi; Cavaliere; Colonia, colonizzazione; Condotto; Gloria; Luce/Buio; Occidente; Oriente; Ricchezza; Roma; Storia; Tenebre; Tiranno, despota, dittatore; Utopia.

FLAMINIA NICORA

Impiccagione. 1. Forma di punizione (v. PUNIZIONE, PENA, CASTIGO) o esecuzione capitale molto diffusa sia nei tempi antichi che nei moderni. Essa consiste nell'uc-

cisione per soffocamento del condannato il quale viene appeso per il collo, attaccato a un cappio o capestro pendente da una forca. Diversi sono i termini che indicano nelle varie lingue gli elementi costitutivi dell'impiccagione; la forca: lat. *furca* (attrezzo agricolo poi usato per indicare la struttura per l'impiccagione), sp. *horca*; fr. *gibet*; ingl. *gallows* o *gibbet*; ted. *Galgen*, da *galga* (usato in tutte le lingue germaniche per la croce di Cristo); il cappio: fr. *corde*; ingl. *noose*; ted. *Strang*; o l'atto stesso: it. *impiccagione* (di etimologia incerta); fr. *pendaison*; sp. *ahorcamiento*, ingl. *hanging*, ted. *Hinrichtung*. Per provocare l'improvvisa tensione del cappio, con il peso stesso del corpo del condannato, si usava una botola, che poteva essere aperta di colpo, o uno sgabello, che veniva tolto. L'esecuzione, quando era pubblica, avveniva su un patibolo a opera di un BOIA (v.). *Impiccamento* è il termine che designa lo stesso processo di annientamento per soffocazione, e può anche riferirsi a una forma assai praticata di suicidio, procurato appendendosi a una trave, a un albero e lasciandosi cadere di colpo da un luogo elevato.

2. Nella *Bibbia* la forma di esecuzione più comune, e prescritta dalle leggi ebraiche per tutta una serie di pene, era la lapidazione. L'impiccagione (*tala*) si riferisce di solito all'esposizione del corpo appeso dopo l'esecuzione, ma non mancano nei testi accenni a impiccagioni, non sempre tuttavia è chiaro se il metodo di esecuzione che viene menzionato in vari episodi sia l'impiccagione o l'impalamento. Il *Deuteronomio* (21-22) ammette l'impiccagione, ma prescrive che il corpo non debba rimanere esposto per più di una giornata (gli Egiziani invece lo lasciavano a lungo e lo toglievano quando era consumato dalle intemperie e dai corvi, lo stesso facevano i Filistei). L'impiccagione (ma forse si tratta di impalamento) ha un ruolo importante nella storia di Ester (*Ester*, 7, 9-10): si tratta di un libro molto tardo della *Bibbia* (non presente nei manoscritti del Mar Morto, con versioni più lunghe nei libri apocrifi) e si riferisce alle vicende di una principessa ebrea moglie del re persiano Assuero. Nella storia assai drammatica e movimentata il malvagio Aman, nemico di Ester, viene condannato e impiccato sulla forca che lui stesso aveva fatto preparare per uccidere il fratello della principessa Morderai. (La storia ha avuto grande fortuna ed è stata ripresa da Federico **Della Valle**, *Esther*, 1627, Lope de **Vega**, *La bella Ester*, 1610, e Jean **Racine**, *Esther*, 1689 e ha conosciuto numerose versioni operistiche). Sempre nella *Bibbia*, un caso di morte per strangolamento, forse involontaria, si ha nella storia del sacerdote Achitofel nel libro di *Samuele II*, 17-23; volontaria è invece quella di Giuda Iscariota nei Vangeli (*Matteo*, 27, 5).

Nel mondo greco-latino va ricordato anzitutto l'episodio dell'*Odissea* di **Omero** (canto XXII), in cui Ulisse rientrato in patria fa impiccare le ancelle infedeli. Nella mitologia greca la morte per impiccagione (quasi sempre si tratta di suicidio) era attribuita a un certo numero di figure femminili: si pensi a Fedra, che si sarebbe uccisa impiccandosi, come racconta l'*Ippolito* (428 a.C.) di **Euripide** (e poi molti rifacimenti antichi e moderni, da Seneca a Racine, da d'Annunzio a Unamuno); impiccata si sarebbe, secondo molte versioni, anche la sorella di Fedra, Arianna, dopo essere stata abbandonata da Teseo sull'isola di Dia (molti rifacimenti moderni anche di questa storia). Altre impiccate celebri furono la madre di Edipo Giocasta, e Antigone, figlia di Edipo e Giocasta, imprigionata per avere sfidato il tiranno Creonte (tragedia di **Sofocle**, riprese moderne di Rotrou e Racine, Cocteau e Anhouil). Morte per suicidio anche per Eri-

gone, figlia di Icaro, che si impiccò per il dolore a un albero presso la tomba del padre (**Ovidio**, *Metamorfosi*, VI e X) e Carila, la giovinetta di Delfi che aveva chiesto al re una manciata di grano ed era stata respinta brutalmente e per questo si era impiccata. Ad Atene, durante la festa annuale di Aiora in onore di Dioniso, si usava allestire delle altalene (*aiora* erano appunto le altalene) e si sospendevano ai rami degli alberi delle bambole, che oscillavano in ricordo del suicidio di Erigone (anche Fedra, in un dipinto perduto di **Polignoto**, appariva su un'altalena, a conferma del possibile significato simbolico di questo attrezzo).

3. L'impiccagione ha una storia lunga: essa è stata praticata nel mondo antico (dai Romani, dai Germani, dagli Anglosassoni), in quello medievale (con particolare frequenza) e nel mondo moderno: in Inghilterra (dal XII secolo), in Russia, in Ungheria, in Giappone, negli Stati Uniti fino a metà Novecento, quando è stata in molti Stati sostituita dalla sedia elettrica. Molti gli episodi storici e i personaggi che furono impiccati in tempi antichi e moderni. I tribunali dell'Inquisizione, che di solito per i condannati di eresia usavano il rogo (come avvenne per il poeta e umanista Aonio Paleario nel 1570 o per il filosofo Giordano Bruno nel 1600), in altri casi usavano l'impiccagione: questa fu la sorte nel Cinquecento dell'umanista Niccolò Franco, segretario dell'Aretino, condannato nel 1570 per componimenti satirici contro il papa Paolo IV. Durante le guerre del Risorgimento essa era la pratica abituale delle autorità austriache contro gli irredentisti (Cesare Battisti e Fabio Filzi furono impiccati nel 1916). Nel Novecento, sotto il regime nazista, l'impiccagione venne usata contro i dissidenti interni e ampiamente contro i partigiani. Di recente il nuovo governo iracheno, sostenuto dagli Stati Uniti, è ricorso all'impiccagione per eliminare il dittatore Saddam Hussein e alcuni suoi collaboratori.

4. L'impiccagione ha evidenti connessioni antropologiche e mitologiche: è una specie di annegamento nell'aria, fra i rami degli alberi, anziché nell'acqua (il rapporto fra impiccagione sulla forca e annegamento per acqua è tra l'altro stabilito in un passo della *Terra desolata* [vv. 54-55, 1922] di Thomas Stearns **Eliot** nell'episodio che mette in scena la cartomante Madame Sosotris con davanti le carte dei Tarocchi: «I do not find / The Hanged Man. Fear Death by water [Non trovo / l'impiccato. Temi la morte per acqua], con rinvio agli studi antropologici di J. G. Frazer e a un passo [I, 1] della *Tempesta* di William **Shakespeare**). Con l'impiccagione il corpo umano viene ridotto a un sacco abbandonato, esposto al ludibrio: per queste ragioni è molto radicata nell'immaginario popolare, con formazioni metaforiche frequenti («faccia patibolare», «essere una forca», «far la forca», «mandare alle forche», ecc.). Attorno al patibolo sono sorte leggende e superstizioni popolari: gli impiccati appesi agli alberi o alle forche suscitavano immagini di ribrezzo e spavento, di corpi esposti alla vergogna e anime in pena: se ne ha un'eco, per esempio, in una novella, la XIX, del *Novellino* (1476, postumo) di **Masuccio Salernitano**: con una serie di equivoci e spaventi notturni attorno a una forca eretta a Napoli presso una porta della città. Sembrano dovute al bisogno di esorcizzare questi antichi timori le molte composizioni poetiche che dell'impiccagione parlano in tono comico o grottesco: dalla splendida *Ballata degli impiccati* (1460) di François **Villon** alle molte allusioni alla forca e all'episodio di Astolfo costretto a salire sul patibolo e salvato in extremis dagli altri paladini nel canto XI del *Morgante* (1483) di Luigi **Pulci** ai *Canti della forca* (1905) di Christian **Morgenstern**.

5. L'impiccagione era nel Medioevo e nel Rinascimento la forma più comune di punizione contro i ladri (ma **Dante** nella *Commedia* li punisce con trasformazioni della loro forma umana, per esempio in serpenti). Essa faceva sentire la sua minaccia nelle città con i suoi simboli onnipresenti (la forca, accanto alla berlina) ed era fortemente presente nell'immaginario popolare: emblemi, carte dei tarocchi (con la figura del «penduto» o dell'«appeso» che compare nel XII arcano e che verrà più volte utilizzata, con diversi significati, da Italo **Calvino**, nel *Castello dei destini incrociati*, 1973), cronache e storie di impiccagioni famose (per esempio le *Vite dei più noti briganti* del capitano Alexander **Smith**, che ebbero molte edizioni dopo il 1717 o le vite dei criminali impiccati a Tyburn, scritte da loro stessi in carcere o dal cappellano o dal direttore del carcere o dall'editore di queste pubblicazioni John Appleby, probabilmente con la collaborazione di Daniel Defoe, suo amico e collaboratore), o i fogli volanti, le ballate e canzoni, le farse e satire, i quadri e le incisioni di noti pittori (per esempio: William **Hogarth**, *L'apprendista ozioso impiccato a Tyburn*, 1747; William **Blake**, *Un negro appeso alla forca per le costole*, 1773). L'impiccagione era rappresentata con frequenza nella novellistica (da Giovanni **Boccaccio** – *Decameron* IV, 10, VIII, 6, IX, 4, ecc. – a **Masuccio Salernitano** – *Novellino* XXXIX), nella poesia cavalleresca (Ludovico **Ariosto**, *Orlando furioso*, XIV, 20), nel teatro tragico e comico (Christopher **Marlowe**, *Edward II*, 1592; William **Shakespeare**, *Tito Andronico*, 1589-92, V, 1; *Enrico VI*, 1590-92, II, 3; *Amleto*, 1599-1601, V, 1; *Cimbelino* 1608-10, V, 4), in romanzi e racconti di ogni genere: dalle atmosfere fantastiche piene di avvenimenti perturbanti del *Manoscritto trovato a Saragozza* (completato nel 1815, pubblicato postumo nel 1990) di Jean **Potocki**, che si svolgono in due luoghi centrali: una locanda deserta («La venta») e la forca de los Hernanos, sulle rive del Guadalquivir, da cui pendono due fratelli banditi; alla scena finale delle *Due città* (1850) di Charles **Dickens**, che si conclude con l'avventurosa sostituzione sul patibolo del protagonista Charles Darney con il generoso fannullone Sydney Carton, che gli assomiglia; al gustoso capitolo XV delle *Avventure di Pinocchio* (1883) di Carlo **Collodi**, in cui il burattino viene impiccato dagli Assassini alla Quercia grande. Numerose anche le testimonianze e descrizioni che si trovano nei più diversi scritti: per esempio in un passo del *Preludio* (II, 235-47, XII, 1850) di William **Wordsworth**, nelle lettere di Lord **Byron** (a c. di Marchand, V, 1976, pp. 229-30); in un saggio di William **Thackeray**: *Andando a vedere l'impiccagione di un uomo*, pubblicato in «Fraser's Magazine» nell'agosto 1840.

6. Nella letteratura dell'età moderna, dopo la pubblicazione di *Dei delitti e delle pene* di Cesare **Beccaria** (1764), gli interventi e le discussioni di illuministi e riformatori, la decisione di gran parte degli Stati di evitare le esecuzioni in pubblico davanti a folle di spettatori eccitati (l'esecuzione di Henry Fauntleroy, che aveva falsificato documenti e denaro, era avvenuta nel 1824 davanti a 100.000 persone), le scene di impiccagione di solito si svolgono all'interno delle prigioni e perdono il significato rituale (che ancora si avverte nel gioco erotico-sadico della *coupe corde* descritto in *Justine*, 1791, del marchese di **Sade**, in cui la fanciulla, in piedi su uno sgabello e con il cappio al collo, doveva tagliare la corda velocemente prima che il suo tormentatore facesse scivolare via lo sgabello, o negli scritti occultistici di Maria de **Nagloski**, in particolare nel *Mistero dell'impiccagione*, 1934, che descrive minutamente un rituale magico-sessuale

comprendente una lunga scena di impiccagione). L'impiccagione, tuttavia, scompare solo molto lentamente dal nostro immaginario e ritorna spesso negli scritti che riguardano esperienze di guerra, di colonizzazione, e anche di delitti puniti con la pena capitale. In letteratura si possono ricordare le scene finali di due grandi libri di fine Ottocento: il romanzo di Thomas **Hardy** *Tess dei D'Urbervilles* (1891), in cui la tristissima condanna all'impiccagione di Tess va posta accanto a una scena finale di un altro romanzo di Hardy, *Giuda l'oscuro* (1896), con il suicidio e l'impiccagione dei bambini (Hardy racconta nella sua autobiografia che da giovane ha assistito a due esecuzioni capitali e nel trattare il tema risente della cultura popolare) e il romanzo di Herman **Melville** *Billy Budd* (1891 postumo), nel quale il giovane marinaio Billy Budd viene condannato a morte nonostante la sua sostanziale innocenza, e muore gridando «Dio benedica il capitano Vere», che è stato giudice comprensivo ma ha dovuto condannarlo come omicida per mantenere sulla nave il rispetto per la giustizia. Altre descrizioni di impiccagioni vengono dalle esperienze rivoluzionarie e di guerra: le avventure e gli scontri della frontiera americana hanno popolato di forche e impiccati tanti romanzi e film del genere western (e anche l'opera di Giacomo **Puccini** *La fanciulla del West*, 1910); la cospirazione decabrista in Russia ha ispirato il romanzo di Jurij **Tynianov** *Kjuchlja* (1925), che ha al suo centro la vicenda del poeta impiccato K. F. Ryleev; la guerra civile americana ha ispirato il racconto di Ambrose **Bierce** *Un incidente al ponte di Owl Creek* (1892) e il poema epico di Stephen Vincent **Benet** *Il corpo di John Brown* (1928); l'avventura coloniale e imperiale inglese in Birmania ha ispirato un lucidissimo racconto di George **Orwell**, *Un'impiccagione* (1934); la guerra civile spagnola ha ispirato il romanzo di Guido **Piovene** *Furie* (1963); l'insurrezione antinglese dell'esercito clandestino irlandese IRA ha ispirato il dramma di Brendan **Behan**, *L'impiccato di domani* (1956) ambientato in una prigione alla vigilia di un'impiccagione; la resistenza al nazismo ha dettato le pagine del giornalista ceco Julius **Fučík**, il quale, catturato dai nazisti nel 1943 e in attesa dell'esecuzione, riuscì a far uscire dal carcere una pagina alla volta la cronaca dei suoi ultimi mesi, che poi la moglie pubblicò nel 1947 con il titolo *Scritto sotto la forca*.

■ OPERE CITATE: Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Beccaria, C., *Dei delitti e delle pene* (1764); Behan, B., *L'impiccato di domani* (*The Quare Fellow*, 1956); Benet, S.V., *Il corpo di John Brown* (*John Brown's body*, 1928); Bierce, A., *Un incidente al ponte di Owl Creek* (*An Occurrence at Owl Creek Bridge*, 1892); Blake, W., *Un negro appeso alla forca per le costole*, pittura (*A Negro hung alive by the Ribs to a Gallow*, 1773); Boccaccio, G., *Decameron* (1492); Byron, G.G., *Lettere di Byron* (*Byron's Letters*, a c. di Marchand, 1976); Calvino, I., *Il castello dei destini incrociati* (1973); Collodi, C., *Le Avventure di Pinocchio* (1883); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Della Valle, F., *Esther* (1627); Dickens, Ch., *Le due città* (*Tales of Two Cities*, 1850); Eliot, Th. S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Euripide, *Ippolito* (428 a.C.); Fučík, J., *Scritto sotto la forca* (1947, postumo); Hardy, Th., *Tess dei D'Urbervilles* (*Tess of the D'Urbervilles*, 1891); Hardy, Th., *Giuda l'oscuro* (*Jude the Obscure*, 1896); Hogarth, W., *L'apprendista ozioso impiccato a Tyburn*, incisione (*The Idle Prentice Executed at Tyburn*, 1747); Marlowe, Ch., *Edoardo II* (*Edward II*, 1592); Masuccio Salernitano, *Il Novellino* (1476, postumo); Melville H., *Billy Budd* (1891, postumo); Morgenstern, Ch., *Canti della forca* (*Galgenlieder*, 1905); Nagloski, M. de, *Il mistero dell'impiccagione: iniziazione satanica secondo la dottrina del terzo termine della Trinità* (*Le mystère de la Pendaïson: Initiation Satanique selon la doctrine du Troisième Terme de la trinité*, 1934); Omero, *Odissea* (sec. IX-VIII a.C.); Orwell, G., *Un'impiccagione* (*A Hanging*, 1934); Ovidio Nasone, P. *Metamorfosi* (2-8

d.C.); Piovene, G., *Furie* (1963); Polignoto, *Fedra*, dipinto perduto (V sec. a.C.); Potocki, J., *Manoscritto trovato a Saragozza* (*Manuscrit trouvé à Saragosse*, completato nel 1815, pubblicato postumo nel 1990); Puccini, G., *La fanciulla del West*, musica (1910); Pulci, L., *Morgante* (1483); Racine, J., *Esther* (1689); Sade, D.A.F., marchese di, *Justine* (1791); Shakespeare, W., *Titus Andronicus* (1589-92); Shakespeare, W., *Enrico VI* (*King Henry VI*, 1590-92); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1599-1601); Shakespeare, W., *Cimbelino* (*Cymbeline*, 1608-10); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-1612); Smith, A., *Vite dei più noti briganti* (*Lives of the Most Noted Highwayman*, 1717); Sofocle, *Antigone* (442-441 a.C.); Thackeray, W., *Andando a vedere l'impiccagione di un uomo* (*Going to See a Man Hanged*, 1840); Tynianov, J., *Kjuchlja* (1925); Vega, F. Lope de, *La bella Ester* (*La hermosa Ester*, 1610); Villon, F., *Ballata degli impiccati* (*Ballade des Pendus*, 1460); Wordsworth, W., *Il preludio* (*The Prelude*, 1805).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Leggenda tedesca di Rübezahel* (sec. XVI).

Andreev, L.N., *I sette impiccati* (1908); Berceo, G. de, *Miracoli di nostra Signora* (*Milagos de Nuestra Señora*, sec. XIII); Brecht, B., *L'opera da tre soldi* (*Die Dreigroschenoper*, 1928); De Angelis, A., *Il commissario de Vincenzi* (1963); De Marchi, *Il moto perpetuo* (1885); Droste-Hülhoff, A. von, *Il taglione* (*Die Vergeltung*, 1848); Faulkner, W., *Scendi, Mosé* (*Go Down Moses*, 1942); Fernandez y Gonzales, M., *Martin Gil* (1854); Feuchtwanger, L., *Süss l'ebreo* (*Jud Süß*, 1929); Gombrowicz, W., *Cosmo* (*Kosmos*, 1965); Hewlett, M., *Gli amanti della foresta* (*The Forest Lovers*, 1898); Machado, M., *La duchessa di Benaneji* (*La duquesa de Benaneji*, 1931); Meyrink, G., *Il Golem* (*Der Golem*, 1932); Nerval, G. de, *La mano incantata* (*La main enchantée*, 1852); Parquet, A., *Bandiere* (*Fahnen*, 1923); Racine, J., *Bajazet* (1672); Scott, W., *Le prigionieri di Edimburgo* (*The Heart of Midlothian*, 1818); Schönberg, A., *Pierrot Lunaire* (1912); Shaw, G.B., *Il discepolo del diavolo* (*The Devil's Disciple*, 1897); Veronesi, S., *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie* (1992); Voltaire, *Candido* (*Candide*, 1759).

■ BIBLIOGRAFIA: Astington, J.H., *Gallows Scenes on the Elizabeth Stage*, in «Theatre Notebook: A Journal of the History and Technique of the British Theatre» (TN) 37 (1), 1983, pp. 3-9; Barker, F., *Treasures of Culture: Titus Andronicus and Death by Hanging*, in Miller, D.L. - O'Dair, S. - Weber, H. (a c. di), *The Production of English Renaissance Culture*, Ithaca, Cornell UP, 1994, pp. 226-61; Bell, I.A., *Cartoline di un'impiccagione. La rappresentazione del crimine nella serie «Industry and Idleness» di William Hogarth*, in De Romanis, R. - Loretelli, R. (a c. di), *Il delitto narrato al popolo: Immagini di giustizia e stereotipi di criminalità in età moderna*, Palermo, Sellerio, 1999, pp. 173-98; Cooper, D.D., *The Lesson of the Scaffold. The Public Execution Controversy in Victorian England*, Athens (Ohio) 1974; Evans, R. J., *Rituals of Retribution. Capital Punishment in Germany 1600-1987*; Fasano, P., *Morte per acqua*, in Sannia Nowé, L. Virdis, M. (a c. di), *Naufrazi*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 473-97; Foucault, M., *Sorvegliare e punire* (1963), tr. it. Torino, Einaudi, 1976; Gatrell, V.A., *The Hanging Tree: Executions and the English People 1770-1868*, Oxford 1994; Jesi, F., *Il simbolismo dell'impiccagione*, in *Mitologie intorno all'illuminismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1972; Jones, M., *The Hangman's Stone and the Unwonted Fruit: Two Emblems of Folkloric Origin*, in «Emblematica: An Interdisciplinary Journal of Emblem Studies», 5 (2), Winter 1991, pp. 287-99; Laqueur, Th. W., *Crowds, Carnivals and the English State in English Executions 1604-1868*, in Beier, A. L. et al. (a c. di), *The First Modern Society. Essays in Honour of Lawrence Stone*, Cambridge 1989, pp. 305-99; Picard, Ch., *Phèdre «à la balançoire» et le symbolisme des pendaisons*, in «Revue Archéologique», II, 1928, p. 47 e ss.; William, B. (a c. di), *Executions and the British Experience from the Seventeenth to the Twentieth Century: A Collection of Essays*, Jefferson, NC, McFarland, 1990.

■ VOCI AFFINI: Boia; Giustizia, diritto, giudizio, processo; Gola; Mancanza, peccato, errore, colpa; Martirio, martire; Punizione, pena, castigo; Rogo.

REMO CESERANI

Impiegato. 1. Il termine deriva dal verbo lat. *implicāre*, col significato di «avvolgere, vincolare» (composto dal lat. *in* + *plicāre*, «piegare») con sviluppo semantico verso «adoperare, utilizzare per uno scopo», attraverso la mediazione del fr. ant. *empleiier* (XIII secolo). Il termine moderno *impiegato* (part. pass. di *impiegare*), nel senso di dipendente addetto ai lavori non manuali in uffici pubblici o privati, è calco dal mod. fr. *employé* (deverbiale da *employer*). Lo sp. ha *empleado*; l'ingl. utilizza *employed*, mentre *clerk*, connesso al tipo del lat. medievale *clericus*, è propriamente il contabile, il commesso (ma per il lavoro impiegatizio è utilizzata la locuzione *clerical work*). Il ted. ha *Der Angestellte*. Tra i derivati, ricordiamo l'agg. *impiegatesco*, spreg. nel senso di «mediocre, servile»; e *impiegatizio*, che si riferisce al ceto e al lavoro degli impiegati, ma con una sfumatura nel senso di «metodico, monotono».

2. Figura tutta interna alla media e piccola borghesia delle professioni e subordinata alla politica e allo sviluppo economico, l'impiegato viene definito da Marx come il «sottufficiale del capitalismo», acquistando una serie di tratti che lo caratterizzano come figura ambigua, perfino negativa. Particolarmente caratterizzato da un punto di vista iconografico è l'impiegato della *City* londinese dei primi del Novecento, circondato da una considerazione che lo poneva ai primi posti della scala sociale e riconoscibile da uno stile di vita *middle class* che si concretizzava in un particolare abbigliamento: l'abito scuro con la bombetta (iconografia fissata in un celebre quadro di **Magritte**, *Golconda*, 1953). Ricerche in campo sociologico sono dedicate alla posizione aziendale e sociale degli impiegati. Per Emil **Lederer** e Jakob **Marschak** (*Il nuovo ceto medio*, 1926), lo spazio sociale dell'ufficio rappresenta il luogo della schiavitù moderna; perciò è difficile la coesione e la solidarietà tra gli impiegati, che si trattano fra loro come se appartenessero a mondi diversi. Negli impiegati sopravvive l'idea del vecchio stato autoritario, dove essi incarnavano l'autorità come funzionari pubblici. Essi quindi cercano di mantenere in piedi il loro prestigio sociale (l'«aureola») nei rapporti con i loro dipendenti. *Gli impiegati* (1930) di **Kracauer** si focalizza sulla divisione del lavoro e sullo sviluppo tecnologico che sottrae all'impiegato gran parte della sua professionalità e lo inserisce in uno scenario ansiogeno e distruttivo. I datori di lavoro, assediati da una folla di candidati all'impiego, provenienti dalle campagne e dalle vecchie classi medie in declino, chiedono titoli di studio sempre più elevati come condizione per accedere a lavori sempre più monotoni. La pressione dei più giovani e le riduzioni di personale imposte dalla razionalizzazione e dalle esigenze di produttività alimentano, per converso, il mito della perenne giovinezza, e quindi il ricorso alla cosmesi. Un celebre studio sociologico sulla classe impiegatizia è quello di Charles **Wright Mills**, *Colletti bianchi* (1951). La definizione di «colletti bianchi» fissa l'immagine della posizione di questo ceto impiegatizio intriso dei miti psicologici della sicurezza economica e dell'ansia di prestigio e di ordine. I «colletti bianchi» sono al tempo stesso vittime-simbolo della burocratizzazione ma anche suoi strumenti: sono «mani» immateriali di una mostruosa macchina alienante. Peter **Berger** usa l'immagine della «piramide sacrificale», che reca in cima coloro che definiscono i problemi, padroni o politici, e in basso coloro che faticano per trovarne la soluzione nella realtà delle cose; gli impiegati stanno in mezzo, ma guardano verso l'alto (*Le piramidi del sacrificio*, 1965). Secondo **Horkheimer** e **Adorno** (*Lezioni di sociologia*, 1966), la classe impiegatizia vive un pericoloso

slittamento ideologico verso il vassallaggio («Gefolgschaft»), in quanto il processo di meccanizzazione e burocratizzazione esige da coloro che vi sono sottoposti un meccanismo di adeguamento: di fronte alle esigenze che insorgono in ogni sfera della vita, gli impiegati meccanizzano e standardizzano sé stessi. In questo modo, finiscono per inserirsi in una ideologia di carattere totalitario che viene loro offerta come preconfezionata.

3. La figura dell'impiegato nasce con l'avvento delle burocrazie statali. Qualche indicazione la si ricava nel saggio *Storia della società civile* (1767) di Adam **Ferguson**, che paragona gli impiegati ai soldati e agli operai, nella comune e cieca subordinazione agli strati dominanti (parte IV, sez. I). Ma è a partire dall'Ottocento che la figura dell'impiegato acquisisce in ambito letterario lo statuto di personaggio, quando cioè gli effetti della rivoluzione industriale, l'ascesa delle classi borghesi e l'organizzazione moderna degli stati nazionali, lo inseriscono a pieno titolo nella produzione e nell'amministrazione centrale e periferica (sia pure come soggetto subordinato). L'impiegato, quale si ritrova in letteratura, è una creatura addestrata al conformismo esistenziale e linguistico, un essere frustrato, semicolto, servile, vittima di uno *status quo* che tuttavia anela di conservare, invidioso e inerte sul lavoro, ma dotato di una nascosta prepotenza che viene esplicita in ufficio con i colleghi di rango inferiore e, in casa, con i familiari e gli eventuali collaboratori domestici. **Balzac**, nel romanzo *Gli impiegati* (1837), offre con i caratteri di Rabourdin e Baudoyer, in contesa tra di loro nella lotta di successione al capoufficio La Billardièrre, i primi paradigmi letterari dei tipi impiegatizi, che, sia pure con modalità diverse, mostrano di anteporre il tornaconto personale a qualsiasi tensione etica. Gli stessi personaggi si percepiscono vicendevolmente come bestie e si affibbiano soprannomi dispregiativi ed epiteti bestiali (cap. II). Lo scrittore francese trae più di un motivo ispiratore da *Costumi amministrativi* (1825), una satira contro la burocrazia scritta da Jacques-Gilbert **Ymbert**, mentre il corredo immaginario animalesco deve molto ai bozzetti di Henri **Monnier**, illustratore della *Comédie* e autore in proprio di un volume dal titolo *Scene della vita burocratica* (1835). Nell'ambito specifico del lavoro, ricorrono alcuni elementi, come quello dello scrivano, del copista addetto a registrare lettere. Il tratto immediato dell'impiegato è in questo ineludibile gesto ripetitivo, segnale di un'intera civiltà che tutto registra e copia e archivia. **Melville** in *Bartleby lo scrivano* (1835) disegna il ritratto di un piccolo impiegato amministrativo che si nega ad ogni impegno umano e professionale con la surreale formula «preferirei di no». In questa «signorile e cadaverica indifferenza» alla vita così come alle richieste del suo capoufficio, Bartleby attinge uno spessore metaforico complesso quanto inquietante. Ingessato in malinconiche divise, la cosiddette «mezze maniche» di coperatura, armato di pennino e di calamaio, timbri e carta assorbente, il piccolo popolo degli impiegati si presenta al gran completo nei romanzi di **Dickens**: così in *Dombey e figlio* (1848), si contrappongono due tipi di impiegati, l'onesto e solerte Walter Gray e lo spregiudicato e cinico James Carker. Altri celebri impiegati dickensiani sono Tom Gradgrind in *Tempi difficili* (1854), anche lui individuo non proprio commendevole, e l'impiegato in incognito John Harmon, in realtà rampollo di ricca famiglia, in *Il nostro comune amico* (1865); degno di nota è anche il Capitano Hawdon di *Casa desolata* (1853), che, sotto il nome fittizio di Nemo, ha per qualche tempo esercitato il mestiere di copista. Nemico giurato della burocrazia, Dickens aveva irriso gli uffici della Corte della Cancelleria nel

già ricordato *Casa desolata* (si pensi all'interminabile battaglia legale che si combatte intorno all'eredità Jarndyce & Jarndyce) e ne *La piccola Dorrit* (1857), in cui il labirintico *Circumlocution Office*, l'Ente per le Circonlocuzioni, detta all'autore pagine straordinarie, sospinte ai limiti del surrealismo linguistico (libro I, cap. XX): qui gli impiegati, espertissimi «nell'arte di non fare», hanno il preciso compito di ostacolare con ogni mezzo il progresso della nazione. **Giusti** nella poesia *Gingillino* (1844) traccia con feroce sarcasmo l'*identikit* dell'impiegato al servizio dell'amministrazione austriaca. Accenti tragici ha, invece, la storia del giovane impiegato Evgenij nel poema *Il cavaliere di bronzo* (1831) di **Puškin**. La triste vicenda del protagonista, che muore annegato nell'inondazione di San Pietroburgo del 1824, ispira all'autore dense riflessioni sul contrasto fra le ragioni dello Stato e quelle private del cittadino. Ne *Il cappotto* (1842) di **Gogol'**, le patetiche vicende dell'impiegatuccio Akakij Akakievič, narrate con toni che vanno dal realismo al fantastico-grottesco più estremo, ruotano attorno all'acquisto e alla perdita di un agognato soprabito. Nell'assenza di vita, nella monotonia di gesti del protagonista e nell'oppressione del mondo burocratico che gli grava sopra si tipicizza la vita dell'impiegato nella Russia zarista. La burocrazia russa faceva funzionare la gerarchia del potere civile sul modello di quella militare, alla quale si riferisce anche nei riguardi della disciplina e dell'uniforme. La satira gogoliana contro un simile regime di brutalità ministeriale ha un antecedente nella commedia *L'ispettore generale* (1836), in cui campeggia la figura di Chlestakov, giovane impiegato che tutti scambiano per un temutissimo funzionario, incaricato di controllare se quanto avviene negli uffici governativi della cittadina dove ha luogo l'azione si conforma alla legge. Il romanzo *Povera gente* (1846) di **Dostoevskij** si struttura sul rapporto epistolare fra Makar Devuškin, un impiegato di cancelleria di basso rango, e Marenka Dobriosolova, sua giovane dirimpettaia: piccoli mondi interiori che eventi anch'essi minuscoli (in questo caso, il matrimonio inatteso della giovane con un uomo dall'incerto spessore morale ma ricco) bastano a mandare in frantumi. Nel *Sosia* (1865-66), l'impiegato statale Ivan Petrovič, trasforma la propria solitudine e i propri complessi di inferiorità in una nevrosi devastante che ne causerà la follia (crederà, ad un certo punto, di vedere un altro sé stesso, il sosia di cui al titolo, che trama ai suoi danni). Già nel lungo racconto *Cuore debole* (1848), del resto, e a dispetto dei lievi e quasi caricaturali accenti delle prime pagine, l'alienante vita di ufficio era alla base del progressivo evolvere di uno dei due protagonisti, Vasja Šumkov, verso l'alienazione mentale.

4. Nella seconda metà dell'Ottocento, la figura dell'impiegato avanza sulla scena sociale e la narrativa se ne appropria riversandogli addosso lo sprezzo più violento e costruendo lo stereotipo del «travet» come un emarginato, privo di ogni dignità eroica o tragica, un uomo arreso, intriso dei peggiori vizi: viltà, grettezza, servilismo, ipocrisia, contro i quali si infrange ogni eventuale buona disponibilità individuale. La celeberrima commedia in dialetto piemontese *Le miserie d' monsù Travet* (1863) di Vittorio **Bersezio** fonda e istituisce la figura dell'impiegato moderno. Il tema sociale rappresentato è quello delle ambizioni fallaci della piccola borghesia che si scontrano nella realtà della vita impiegatizia e nella quotidianità della vita casalinga. Travetti, uomo dignitoso e onesto sul lavoro, è alla fine ingannato sia dai colleghi d'ufficio, sia dalle stesse persone della famiglia, che approfittano della sua imperterrita ubbidienza e del suo

servilismo. Anche la «promozione», motivo tipico che pervade tutto il mondo impiegatizio, qui è ai margini degli interessi veri del personaggio ed è solo nelle intenzioni e nei progetti della signora Travetti. Nel romanzo *Felicità borghese* (1861) di **Pomjalovskij**, il giovane Molotov vive una contraddizione tra l'incertezza di un futuro, che egli assume a parametro di una vita dinamica e gloriosa, e il posto di funzionario statale, emblema burocratico della sicura e operosa «felicità borghese». Vittima dell'amoralità dominante è invece il Risler del romanzo *Fromont il giovane e Risler il vecchio* (1874) di **Daudet**, un impiegato mite e onesto che viene irretito dalla giovanissima Simona Chèbe, un'arrampicatrice sociale che lo sposa e lo conduce alla rovina. Di tono umoristico è il racconto *Il biglietto da un milione di sterline* (1879) di Mark **Twain**, che ha per protagonista un impiegato di un'impresa mineraria. Frotte di impiegati, irrisi quanto il sistema in cui sono inseriti, compaiono nella raccolta di racconti *La sala rossa* (1879) di **Strindberg**. La figura del piccolo impiegato, che vive tra la vita alienante della burocrazia e lo scatto liberatorio e angosciante di chi cerca una catarsi individuale, è figura quasi incorporata con la civiltà contemporanea. Tanta parte hanno l'ambiente bancario e la miseria morale degli impiegati che vi lavorano nel dramma *Casa di bambola* (1879) di **Ibsen**. In questo caso, non solo Torvald, marito di Nora, è un impiegato di banca; ma la donna viene ricattata da un altro impiegato, Krogstad, che cerca di ottenere una promozione, per un debito che la donna ha contratto per salvare il marito. Di fronte all'inerzia di Torvald, che è il superiore di Krogstad, Nora sceglie una indipendenza morale ed economica lontana dal marito. Il romanzo *Bouvard e Pécuchet* (1881) di **Flaubert** racconta le avventure culturali di due copisti che, delusi dal loro lavoro, sperimentano le scienze più diverse secondo un itinerario enciclopedico che non tralascia nessuna disciplina. Le farsesche disavventure dei due copisti comportano una costante usura delle conoscenze che costituiscono il loro miraggio intellettuale e la loro esperienza si risolve in un totale fallimento. La figura del copista, immerso in un lavoro che lo rende idiota, diventa un'allegoria dell'idiozia borghese: quello dei due protagonisti è un impiegatismo paradigmatico, non realistico, tant'è vero che attraversano tutti i mestieri e inutilmente cercano di appropriarsene. Di estrema bassezza morale dà prova il vecchio impiegato Cachelin ne *L'eredità* (1884) di **Maupassant**. Costui si spinge a offrire la figlia in sposa al più giovane collega Lesale, con il miraggio di un lascito cospicuo (a questo racconto parrebbe di poter contrapporre *A cavallo*, che Maupassant inserì nella raccolta *La signorina Fifi*, del 1882; ma qui l'onestà di de Gobelin appare talmente estrema e tanto astratta da trasformare il personaggio in caricatura). Ha accenti tragicomici la satira della burocrazia statale nei racconti di **Čechov**. In *La morte dell'impiegato* (1883), l'usciera Cerviakòv non riesce a darsi pace per aver starnutito addosso a un alto funzionario tanto che ne muore; ne *L'oratore* (1886), l'impiegato Sapožkin, nel corso di un funerale, pronuncia l'elogio funebre non del defunto ma di un funzionario vivo e vegeto presente alla cerimonia. Sostanzialmente consolatorio è un altro racconto cechoviano, *Il duello* (1891), in cui l'impiegato Laievski, alla vigilia di una sfida (che non avrà esito letale per nessuno), procede ad una impietosa disamina della sua esistenza e personale pochezza, pervenendo a una nuova coscienza di sé. In *Miau* (1888) di Benito **Pérez Galdós**, si racconta la vita di Ramón Villamil, un impiegato statale licenziato che una capricciosa burocrazia politica e una cerchia familiare insensibile e superficiale costringono, attraverso un sentiero di infa-

mia e di indegnità, al suicidio. MIAU, che è la sigla identificativa in spagnolo del Ministero delle colonie, è un equivalente di INRI, la scritta infamante che fu posta sulla croce, che in qualche modo accredita l'identificazione dell'impiegato con la figura del Cristo (cap. 35). *Miau* è la rappresentazione dei nuovi temi e problemi della modernità: l'individuo comune, l'uomo mediocre la cui presenza in letteratura corrisponde alla convinzione che «la vita è l'ufficio». Anche in *Giovanni Episcopo* (1891) di **D'Annunzio**, c'è il mondo triste dell'ufficio, ma i rapporti di potere e la loro spietatezza travalicano i confini dell'ufficio, instaurando tra Episcopo e Wanzer un legame vittima-carnefice che ha del metafisico.

5. Nella rappresentazione dell'esistenza dell'impiegato, si pongono da una parte le consuetudini, l'ambiente in cui il protagonista vive, le singole abitudini, e dall'altra le piccole o grandi novità, il lento ma inesorabile progredire degli affanni della vita. Ne nasce una malinconia, un grigiore che diventa la caratteristica del personaggio. Così nel *Demetrio Pianelli* (1890) di **De Marchi**. Questi, un impiegato di second'ordine, non ha crucci nella sua vita ma si assume quelli degli altri. Il suicidio del fratello Cesarino lascia a lui debiti, esigenze di famiglia e le ambizioni della vedova. La parabola di Demetrio si consuma così tra persecuzioni dei creditori, incomprensione della cognata e compatimento di superiori e colleghi. Alla fine, per difendere la cognata Beatrice dalle pesanti attenzioni del capoufficio, Demetrio perde il posto, rimanendo solo con la sua buona azione. L'insubordinazione verso il capoufficio diventa l'emblema del riscatto dell'inferiore: è una vendetta covata a lungo, ma destinata a precipitare il protagonista in un baratro profondo e irreversibile. Nel mondo impiegatizio, privo di incertezze e di rischi e di svolte, è l'interiorità a dominare con il suo malessere ambiguo, come in *Una vita* (1892) di **Svevo**. La tipologia legata al protagonista Alfonso Nitti è quella dell'«inetto», di colui che si sente «incapace di vivere». Il mondo impiegatizio è ritratto in modo da dare un'immagine di mediocrità, un grigiore di provincia: questo piccolo mondo è fatto di conversazioni di rito, di squallida mondanità, di complimenti e ipocrisie. L'abitudine scandisce una vita che trascorre in una perenne monotonia fatta di pratiche, di carte, di tavoli e facce sempre uguali di colleghi. Poi, dopo la rimozione dall'incarico, dopo i risentimenti del Direttore, e finito l'amore per Annetta, Alfonso si uccide. Orientato verso il grottesco è, invece, il romanzo *Quelli dalle mezze maniche* (1893), titolo rimasto paradigmatico, di **Courteline**, ambientato per la gran parte in un ufficio dove un'umanità sbiadita e priva di qualsiasi connotazione positiva trascina stancamente la propria esistenza. Il personaggio di Leopoldo Gradi in *Ricordi di un giovane impiegato* (1910, ma apparso postumo nel 1927) di **Tozzi** si presenta con le connotazioni tipiche dell'inetto: impacciato, triste, in preda all'angoscia, tendenzialmente solitario e incapace di agire. Anche il tratto distintivo del suo nervosismo è elemento destinato ad alimentare il disagio di una vita squallida in un piccolo ufficio ferroviario a Pontedera. **Pirandello** ambienta alcune sue novelle nell'ambiente grigio e uniforme della piccola borghesia, delle comunità piccole e comode, in cui si muovono impiegatucci in attesa dello stipendio e delle promozioni, senza passioni e senza rancori: *Senza malizia*; *Tutto per bene*; *La cassa riposta*; *Va bene*; *Concorso per referendario al Consiglio di Stato*; *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*. Anche il protagonista del celebre romanzo pirandelliano *Il fu Mattia Pascal* (1904), nelle sue peregrinazioni finisce a Roma presso la casa di un impiegato in pensione, Anselmo Pa-

leari, che lo istruisce allo spiritismo. Distaccato dalla vita, Mattia finisce poi per tornare al suo paese d'origine: il suo ritorno alla polverosa biblioteca in cui lavora come impiegato rappresenta la presa d'atto di quanto sia impossibile, da parte dell'io, accedere alla propria identità. Il personaggio di Giustino Rondella nel romanzo *Suo marito* (1911) di Pirandello è un povero impiegatuccio in un archivio notarile, non meno corroso di altre figure di piccolo borghesi e pronto come gli altri a proseguire la carriera a forza di inerzia e di ipocrisia.

6. L'ostilità e la minaccia misteriosa dei superiori e degli avvenimenti dell'ufficio si estendono al di là della stanza in cui lavorano i personaggi dei racconti di **Kafka** e investono la loro intera vita. In un'epoca di massima estraniamento degli uomini fra loro, dei rapporti mediati, il personaggio kafkiano conduce un'esistenza crepuscolare in un mondo di cancellerie e di uffici, schiacciato in un atteggiamento patologico di abbandono alla condanna, di estenuazione. Il repentino e ingiustificato arresto di Joseph K., l'impiegato di banca del *Processo* (1914-15), la sua lotta contro un tribunale all'apparenza poco più che fantomatico, ma che riempie di sé tutto e tutti, la sua brutale esecuzione, ne hanno fatto il simbolo di un'umanità a cui sono state sottratte le ragioni stesse dell'esistenza. Successivamente, nel racconto *Poseidone* (1920), Kafka, con accenti inusitabilmente comici, prenderà atto della degradazione del mito nel mondo moderno, trasformando il dio delle acque in uno scribacchino assurdamamente soddisfatto del proprio lavoro. Gli stessi personaggi kafkiani della *Metamorfosi* (1912) e del *Castello* (1922) assumono una identità metaforica, non realistica: la figura dell'impiegato è piuttosto un'allegoria della condizione umana moderna, trasmette il senso di una condizione umana alienata, caratterizzata dal vuoto e dall'incunicabilità. Al centro di *Rivalsa* (1905), poi inserito nella raccolta *Gente di Dublino*, 1914) **Joyce** pone le vessazioni che il copista Farrington subisce dal suo capoufficio: una volta a casa, l'uomo si rivale delle proprie frustrazioni picchiando selvaggiamente il figlio più piccolo. Dagli elementi della narrativa joyciana emerge un ritratto dell'impiegato e del mondo della burocrazia che testimonia violenze e soprusi dei superiori per gli inferiori. Nella irreale atmosfera della *City* londinese in *La terra desolata* (1922) di **Eliot**, la figura della dattilografa («typist») che torna a casa ha lo scopo di introdurre la metafora della macchina per indicare i comportamenti automatizzati assunti a paradigma della civiltà contemporanea. Il pulsare («throbbing») del taxi è equiparato a quello del motore umano («human engine») degli impiegati pronti ad alzare la testa dallo scrittoio per fare ritorno a casa. I gesti meccanici della dattilografa che prepara la cena sono simili a quelli eseguiti tutto il giorno alla macchina da scrivere e anche l'incontro sessuale con l'impiegato («clerk») conserva qualcosa di meccanico e di anonimo (III. *Il sermone del fuoco*, vv. 215-257). La meccanizzazione come motivo negativo torna nella commedia *La macchina calcolatrice* (1923) di Elmer **Rice**, che mette in scena le conseguenze amare del licenziamento di un impiegato, sostituito nelle sue mansioni da una macchina. Alla nota comico-satirica ricorre **Majakovskij**, che nei vizi della burocrazia, intesa come una disposizione mentale divenuta quasi genetica e come tale sopravvissuta alla rivoluzione bolscevica, vede un ostacolo serio all'edificazione del socialismo: in poesie come *Fabbrica di burocrati* (1926), *Abitudini burocratiche* (1926) e *Orrori cartacei* (1927). Nei versi *Alla compagna dattilografa* (1927), invece, egli dedica un commosso e rispettoso omaggio a una figura professionale a cui i tempi nuovi daranno ade-

guata dignità e che in certo modo rappresenta uno dei primi punti di partenza nel faticoso percorso dell'indipendenza femminile. Una spietata satira della burocrazia è presente pure nello scoppiettante (anche in senso letterale: il sottotitolo lo annuncia come «dramma con circo e fuochi d'artificio») spettacolo teatrale che lo scrittore russo mise in scena, fra mille polemiche, nel 1930, *Il bagno*.

7. Il romanzo impiegatizio rappresenta nel Novecento un genere abbastanza praticato che attraverso la narrazione della vita di impiegati tra casa e ufficio illustra la quotidianità mediocre e le aspirazioni del piccolo borghese che tenta la scalata verso una classe superiore. Appartengono a questo filone le *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915) di **Jahier**, racconto della vita di un impiegato condotto con lo stile delle relazioni burocratiche. L'assunto paradossale che Bianchi sia nato con il suo impiego («Gino Bianchi è nato il giorno in cui si è impiegato») denuncia la paradigmaticità di un personaggio tutto astratto e ipotetico che rappresenta il modello stesso dell'impiegato pubblico. La sua vita è scandita dai riti dell'ufficio: i rapporti con i superiori, verso i quali ostenta deferenza, e con gli inferiori, trattati invece con sufficienza; le ambizioni deluse di ottenere una promozione; il disagio di una vita gregaria; la pianificazione dei bisogni fisici; le esigenze individualistiche non sempre controllate; le evasioni domenicali. Si celebra anche l'amaro necrologio del protagonista (*Morte burocratica*), ma per affermare il significato emblematico della sua figura: «Gino Bianchi è eterno!». Bianchi è, infatti, il prototipo di questa vita sclerotizzata in forme ripetitive, in stereotipi, di uno che ha ridotto «l'universo a una stanza». In *Le avventure di Girolamo Bardini* (1930) di Jean **Giraudoux**, si narra la storia di un impiegato che lascia di colpo ufficio, casa e moglie per andarsene in America del Nord in cerca di avventure. Figure inquiete e stanche di funzionari e di impiegati, in preda a sotterranee angosce, sono quelle rappresentate in *Raffiche in prefettura*, contenuto in *Piccola borghesia* (1931) di **Vittorini**. Il romanzo *La bilancia alterata* (1932) di Edmond **Jaloux** è incentrato sulle vicende di Conrad Viverol, impiegato in un ministero ma uomo fantasioso, complesso, attratto dai lati morbosi dell'esistenza. **Palazzeschi** nel racconto *Punto nero*, contenuto in *Il palio dei buffi* (1937), indugia sulla figura di un impiegato modello che, stanco delle convenzioni in cui è immerso, mette in atto una fuga brevissima quanto misteriosa, per poi rientrare negli steccati della rispettabilità borghese. *Lo straniero* (1942) di **Camus**, ambientato ad Algeri, racconta la storia di Meursault, piccolo impiegato, che in una rissa uccide a colpi di pistola un arabo. L'indifferenza con cui accetta la condanna a morte sembra piuttosto una scelta intrinseca, una necessità strutturale e ciò lo differenzia da altre figure di impiegati della letteratura. Non è infatti lo squalore alienante dell'ufficio ad essere responsabile della frustrazione del personaggio, quanto piuttosto una esistenziale condanna a sentirsi estraneo alla vita, incapace di «essere» e di «sentire». Il carattere di accusa antiburocratica è evidente in *1984* (1949) di **Orwell**, allegoria polemica di un meccanismo che stritola chi vi è soggetto. I quattro cupi ministeri che controllano tutto quanto avviene in Oceania, ospitano migliaia di impiegati (fra questi, il protagonista Winston Smith), che di umano non conservano quasi nulla. La fuga dai meccanismi burocratici stritolanti è presente nella storia del signor José, in *Tutti i nomi* (1997) di **Saramago**. Scrittura ausiliario presso l'Anagrafe, José è un impiegato modello che si trasforma in un ladro e falsario per rintracciare una

donna senza volto, di cui conosce soltanto pochi dati anagrafici.

8. Nell'Italia fascista la burocrazia impiegatizia cresce di numero e aumenta di prestigio, allarga i ranghi e si uniforma a stadi e settori: si incrementa l'orgoglio del corporativismo. In *Il vecchio con gli stivali* (1945), di **Vitaliano Brancati**, la critica al fascismo e all'inconsistenza morale dell'italiano medio passa attraverso le tragicomiche vicende di Aldo Piscitello, impiegato comunale. L'idea dell'«arrangiarsi» è alla base della vita del ragioniere Tranifilo in *Impiegato di imposte* (1956) di Nino **Palumbo**. Il romanzo mette in scena un personaggio che ama la piccola dimensione dell'ufficio, finché la moglie non lo tenta a più audaci soluzioni: che lo inducono a rubare per amore dei figli, senza peraltro mai dimettere le abitudini e le ambiguità che lo ricacciano nel passato, facile ad ogni compromesso col conto del minimo e sicuro guadagno. *La vita agra* (1962) di **Bianciardi** mette in scena le lotte tipiche della vita d'ufficio. Il soggetto narrante si racconta stritolato dagli impietosi meccanismi dell'arrivismo e descrive con pena il mondo aziendale dove la gente viene sottoposta a un «processo di disidratazione spirituale». Alle figure degli impiegati e delle segretarie e dei ragionieri corrispondono i surrogati della morale, le impalcature degli stereotipi, gli sforzi di autoconvinzione. In *Cani sciolti* (1973) di Renzo **Paris**, la vita borghese e impiegatizia, ferma e irrigidita nelle sue strutture, svuotata di ogni validità operativa, si scontra con le nuove tensioni di protesta del mondo operaio e studentesco nel 1968, irrazionali nel loro esterno ma fervidamente pronte e cariche di immaginazione e fantasia.

9. Il cinema registra i mutamenti in atto della società tecnologica e burocratizzata, e insieme il processo di disumanizzazione e di alienazione che investe l'impiegato: dalle prime testimonianze amare del rifacimento gogoliano de *Il cappotto* (1952) di **Lattuada** alle «macchiette» professionali di *Policarpo, ufficiale di scrittura* (1958) di **Soldati**, con Renato Rascel, fino alle inquietudini e ai disagi dell'inurbamento sociale in *Il posto* (1960) di **Olmi**. Il protagonista de *L'impiegato* (1959) di Gianni **Puccini**, interpretato da Nino Manfredi, sfugge alla frustrante vita d'ufficio sviluppando una ricca vita onirica notturna, che lo vede fortunato scrittore di romanzi gialli. Sul versante comico, il ragioniere Fantozzi, creato dall'attore Paolo **Villaggio**, si è imposto come la maschera tipica del piccolo impiegato servile e complessato, vittima dei superiori e incapace di adeguarsi ai modelli sociali che quotidianamente mitizza. Dal libro *Fantozzi* (1971) è scaturito un filone cinematografico che si è concretizzato in numerosi episodi, di cui vale la pena ricordare i primi due, *Fantozzi* (1975) e *Il secondo tragico Fantozzi* (1976), entrambi con la regia di Luciano **Salce**. Più amaro e crudele è *Un borghese piccolo piccolo* (1977) di **Monicelli** (tratto dal romanzo di **Cerami** del 1976), con Alberto Sordi. Nella vicenda di Giovanni Vivaldi, un impiegato statale alle soglie della pensione, che ripone tutte le sue speranze nel figlio ragioniere, sono rappresentati tutti i vizi del piccolo-borghese: egoismo, maschilismo e servilismo sono descritti con insolita crudezza e rappresentano la base per la trasformazione in mostro. Infatti, dopo che il figlio viene ucciso durante una rapina, Vivaldi riesce a rintracciare l'assassino, lo sequestra e lo tortura fino alla morte. Lo spaccato di vita da ufficio si presenta in altre pellicole come *Impiegati* (1984) di Pupi **Avati**, che illustra l'appiattimento grigio e mediocre della società contemporanea e della gente che «si lascia vivere»; *Una donna in carriera* (1988) di Mike **Nichols**, in cui Melanie Griffith interpreta una segretaria con il senso degli affari che si

spaccia per la sua odiosa capoufficio; *Impiegati... male* (1999) di Mike **Judge**, parabola sulla disubbidienza quotidiana in ufficio. Sul versante parodistico, ne *Il senso della vita* (1983) dei **Monty Python** il montaggio cinematografico contrappone lo scenario di una schiera di impiegati di un gruppo assicurativo londinese ai rematori di una galera pirata, dove la frusta del controllore scocca imperiosa come il pollice sul cronometro che il tempista osserva con scrupolo. Una figura professionale legata alla vita d'ufficio è la segretaria, con le sue varie mansioni di telefonista o dattilografa, che rappresenta nei primi anni del dopoguerra un momento di autonomia del lavoro femminile. Il cinema ha spesso romanizzato le vicende di questa figura, spesso segregata in grembiule nero sotto lo sguardo vigile del capoufficio, in film come *La segretaria privata* (1931) di Goffredo **Alessandrini**, con Elsa Merlini; *Torna!* (1953) di Raffaello **Matarazzo**, con Yvonne Sanson e Franco Fabrizi; *Le signorine dello 04* (1955) di Gianni **Franciolini**, con Marisa Merlini e Antonella Lualdi; o *La segretaria quasi privata* (1957) di Walter **Lang**, con Katharine Hepburn e Spencer Tracy. In tutti i film, la figura della segretaria evidenzia una simbologia erotica: l'efficienza professionale e la «bella presenza» (dote necessaria richiesta in tutte le inserzioni) offre una miscela convenzionale che copre l'inconscia attesa dei colleghi e dei funzionari. Così nel celebre *Dalle nove alle cinque... orario continuato* (1980) di Colin **Higgins**, con Jane Fonda, in cui tre segretarie si coalizzano contro il loro capo, vero campione di maschilismo.

■ **OPERE CITATE:** Alessandrini, G., *La segretaria privata*, cinema (1931); Avati, P., *Impiegati*, cinema (1984); Balzac, H. de, *Gli impiegati* (*Les Employés*, 1837); Bersezio, V., *Le miserie di monssù Travet* (1863); Bianciardi, L., *La vita agra* (1962); Brancati, V., *Il vecchio con gli stivali* (1945); Camus, A., *Lo straniero* (*L'étranger*, 1942); Čechov, A.P., *Il duello* (1891); Čechov, A.P., *La morte dell'impiegato* (1883); Čechov, A.P., *L'oratore* (1886); Cerami, V., *Un borghese piccolo piccolo* (1976); Courte-line, G., *Quelli dalle mezze maniche* (*Messieurs les ronds-de-cuir*, 1893); D'Annunzio, G., *Giovanni Episcopo* (1891); Daudet, A., *Fromont il giovane e Risler il vecchio* (*Fromont jeune et Risler aîné*, 1874); De Marchi, E., *Demetrio Pianelli* (1890); Dickens, C., *Tempi difficili* (*Hard Times*, 1854); Dickens, C., *Dombey e figlio* (*Dombey and Son*, 1848); Dickens, C., *Casa desolata* (*Bleak House*, 1853); Dickens, C., *La piccola Dorrit* (*Little Dorrit*, 1857); Dickens, C., *Il nostro comune amico* (*Our mutual friend*, 1865); Dostoevskij, F.M., *Cuore debole* (1848); Dostoevskij, F.M., *Povera gente* (1846); Dostoevskij, F.M., *Il sosia* (1865-66); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Ferguson, A., *Storia della società civile* (*An Essay on the History of Civil Society*, 1767); Flaubert, G., *Bouvard e Pécuchet* (*Bouvard et Pécuchet*, 1881); Franciolini, G., *Le signorine dello 04*, cinema (1955); Giraudoux, J., *Le avventure di Girolamo Bardini* (*Aventures de Jérôme Bardini*, 1930); Giusti, G., *Gingillino* (1844); Gogol', N.V., *Il cappotto* (1842); Gogol', N.V., *L'ispettore generale* (1836); Higgins, C., *Dalle nove alle cinque... orario continuato*, cinema (*Nine to Five*, 1980); Ibsen, H., *Casa di bambola* (*Et dukkehjem*, 1879); Jahier, P., *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915); Jaloux, E., *La bilancia alterata* (*La balance faussée*, 1932); Joyce, J., *Rivalsa in Gente di Dublino* (*Counterparts in Dubliners*, 1914); Judge, M., *Impiegati... male*, cinema (*Office Space*, 1999) Kafka, F., *Il castello* (*Das Schloss*, 1922); Kafka, F., *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1915); Kafka, F., *Poseidone* (*Poseidon*, 1920); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*, 1914-15); Lang, W., *La segretaria quasi privata*, cinema (*The Desk Set*, 1957); Lattuada, A., *Il cappotto*, cinema (1952); Magritte, R., *Golconda*, pittura (*Golconde*, 1953); Majakovskij, V.V., *Abitudini burocratiche* (1926); Majakovskij, V.V., *Alla compagna dattilografa* (1927); Majakovskij, V.V., *Il bagno* (1930); Majakovskij, V.V., *Fabbrica di burocrati* (1926); Majakovskij, V.V., *Orrori cartacei* (1927); Matarazzo, R., *Torna!*, cinema (1953); Maupassant, G. de, *A cavallo, in La signorina Fifi* (*A cheval, in Mademoiselle Fifi*, 1882); Maupassant, G. de, *L'eredità* (*L'héritage*, 1884); Mel-

ville, H., *Bartleby lo scrivano* (*Bartleby the Scrivener*, 1835); Monicelli, M., *Un borghese piccolo piccolo*, cinema (1977); Monnier, H., *Scene della vita burocratica* (*Scènes de la vie bureaucratique*, 1835); Monty Python, *Il senso della vita*, cinema (*Monty Python's The Meaning of Life*, 1983); Nichols, M., *Una donna in carriera*, cinema (*Working Girl*, 1988); Olmi, E., *Il posto*, cinema (1960); Orwell, G., 1984 (*Nineteen Eighty-Four*, 1948); Palazzeschi, A., *Punto nero in Il palio dei buffi* (1937); Palumbo, N., *Impiegato d'imposte* (1956); Paris, R., *Cani sciolti* (1973); Pérez Galdós, B., *Miau* (1888); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pirandello, L., *Novelle per un anno* (1922, 1937, postumo); Pirandello, L., *Suo marito* (1911); Pomjalovskij, N.G., *Felicità borghese* (1861); Puccini, G., *L'impiegato*, cinema (1959); Puškin, A.S., *Il cavaliere di bronzo* (1831); Rice, E., *La macchina calcolatrice* (*The Adding Machine*, 1923); Salce, L., *Fantozzi*, cinema (1975) Salce, L., *Il secondo tragico Fantozzi*, cinema (1976); Saramago, J., *Tutti i nomi* (*Todos os Nomes*, 1997); Soldati, M., *Polcarpo, ufficiale di scrittura*, cinema (1958); Strindberg, A., *La sala rossa* (*Roda rummet*, 1879); Svevo, I., *Una vita* (1892); Tozzi, F., *Ricordi di un giovane impiegato* (postumo 1927); Twain, M., *Il biglietto da un milione di sterline* (*The Million Pound Bank-Note*, 1879); Villaggio, P., *Fantozzi* (1971); Vittorini, E., *Raffiche in prefettura*, in *Piccola borghesia* (1931); Ymbert, J.-G., *Costumi amministrativi* (*Moeurs administratives*, 1825).

■ **ALTRE OPERE:** Ambrogio, S., *I Burocrati* (1963); Borgese, G.A., *Rubè* (1921); Carver, R., *Vicini* (*Neighbors*, 1988); Carver, R., *Che cosa si combina a San Francisco?* (*What do you do in San Francisco?*, 1988); Cela, C.J., *L'alveare* (*La colmena*, 1951); Eliot, T.S., *L'impiegato di fiducia* (*The Confidential Clerk*, 1954); Frassinetti, A., *Misteri dei ministeri e altri misteri* (1959); Pontiggia, G., *La morte in banca* (1959); Serao, M., *Telegrafi di Stato* (1896); Svevo, I., *Una burla riuscita* (1926).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Berger, P., *Le piramidi del sacrificio: etica politica e trasformazione sociale* (1965), Torino 1981; Colombo, C. (a c. di), *M'impiego ma non mi spezzo. Uffici, impiegati, fotografie*, Milano 2001; Crozier, M., *Il fenomeno burocratico* (1965), Milano 1969; Fortini, F., *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose*, in *Verifica dei poteri*, Torino 1989, pp. 261-267; Gasparini, G., *Gli impiegati di banca nella letteratura sociologica*, in «Studi di sociologia», V, 1967, pp. 173-192; Horkheimer, M. - Adorno, T.W., *Pregiudizio*, in *Lezioni di sociologia*, Torino 1966, pp. 191-203; Kracauer, S., *Gli impiegati* (1930), Torino 1980; Lederer, E. - Marschak, J., *Der Neue Mittelstand*, Tübingen 1926; Lockwood, D., *The Blackcoated Worker*, London 1958; Ménard, M., *Balzac et le comique dans «La Comédie humaine»*, Paris 1983; Salvati, M., *Il regime e gli impiegati*, Roma-Bari 1992; Socrate, F., *Tipologie e destini d'impiegati nella letteratura dell'Italia liberale*, in Soresina M. (a c. di), *Colletti bianchi. Ricerche su impiegati funzionari e tecnici in Italia fra '800 e '900*, Milano 1998, pp. 17-33; Vallone, A., *La «condizione impiegatizia» nel romanzo italiano contemporaneo*, Napoli 1974; Wright Mills, C., *Colletti bianchi. La classe media americana* (1951), Torino 1966; Woloch, A., *Per una teoria del personaggio minore*, in F. Moretti (a c. di), *Il romanzo. Temi luoghi eroi*, vol. IV, Torino 2002.

■ **VOCI AFFINI:** Burocrazia; Corruzione; Invidia.

STEFANO MANFERLOTTI - CRISTIANO SPILA

Impotenza, frigidità. 1. *Impotenza* (fr. *impuissance*, *impotence*; ingl. *impotence*, *impotency*; ted. *Impotenz*) la negazione di potenza, indica in modo generico l'essere impossibilitati ad agire, o inadeguati a farlo. Si è impotenti, per eccellenza di fronte al fato, al destino, alla morte; si può essere impotenti anche di fronte alla forza della storia, così come di fronte all'invecchiare, o nel caso di malattie senza cura, si è infine impotenti di fronte a potenze, poteri superiori contro le quali ogni azione è vana. *Impotenza* è anche l'impossibilità sessuale nel maschio, e ha varie manifestazioni; può essere occasionale, può essere cronica, può dipendere dall'età, si può manifestare come impossibilità all'erezione, o come eiaculazione precoce. Può essere *impotentia coeundi*, e anche *impotentia generandi*. Con *frigidità* (fr. *frigidité*; ingl. *col-*

dness; ted. *Frigidität*) si intende l'incapacità da parte della donna di provare piacere e raggiungere l'orgasmo e quindi la sua tendenza a rifuggire dal sesso, oppure anche forme di totale rifiuto del rapporto sessuale. Nella rappresentazione letteraria, il tema dell'impotenza maschile è stato molto più apertamente vissuto e rappresentato, mentre il tema della frigidity è rimasto spesso occultato, ignorato o censurato. Più apertamente presenti, nelle culture e tradizioni popolari e anche nelle immagini pittoriche le esperienze contrapposte della virilità (fino al priapismo) e della ninfomania. Valga per tutto l'intreccio di questi temi il racconto popolare «La moglie e la scimmia», proveniente dalla tradizione indiana, che contrappone un marito impotente a una moglie dagli appetiti sessuali eccessivi (la stessa storia si ritrova, senza il particolare dell'impotenza del marito, nell'Ariosto nell'*Orlando furioso*: episodio del re Astolfo dei Longobardi, canto XXVIII). Nella lunghissima durata di una cultura patriarcale come quella dell'Occidente, con i suoi miti della virilità, una lieve disfunzione fisica, talvolta temporanea, come l'impotenza, può assumere i tratti di un «catclisma simbolico» (Citton). La letteratura, con la sua insistenza sul tema, da un lato mina la «fallocrazia» dominante, esprime ansie e segrete preoccupazioni maschili, dall'altro in vari modi stempera o comunque gestisce il carattere traumatico dell'impotenza. Per far ciò si è servita di alcune strategie, talvolta combinate, come l'abbassamento comico, la censura/reticenza o la dilatazione simbolica del tema.

2. Per lungo tempo, a partire dall'Antichità, il tema dell'impotenza è specificamente comico. È questo il caso del *Satyricon* (sec. I d.C.) di **Petronio** in cui il protagonista e narratore, Encolpio, diviene impotente a causa della maledizione scagliata su di lui dal dio Priapo, in uno schema narrativo che ricalca in chiave di parodia quello dell'epica omerica o virgiliana. Ma, ascrivibile al comico, al di là di qualche accento patetico, è anche il lamento del poeta in caso di mancate prestazioni sessuali che si affaccia nell'elegia amorosa (esemplare **Ovidio**, *Amori*, III, 7; 23-14 a.C.). Non stupisce, poi, che il tema ricompaia nella tradizione novellistica e costituisca spesso la premessa per l'ovvio (e in questo caso giustificato) adulterio. Se nel *Decameron* (1349-53), più che di impotenza si parla di mariti deboli che, per vecchiaia o costituzione, centellinano i loro rapporti con mogli più giovani e vogliose (II, 10; IV, 10), nell'anonima e quattrocentesca *Historia di Maria per Ravenna* l'impotenza di un vecchio e ricco marito sarà sottolineata impietosamente e punita infine oltre che con l'adulterio anche con l'assassinio. Meno cruento e più beffardo è lo svolgimento del tema dell'*impotentia generandi* nella *Mandragola* (1520) di **Machiavelli**. La commedia racconta una beffa giocata da Callimaco a Nicia, un vecchio sposato alla bella e onestissima Lucrezia. Le nozze sono sterili, e Nicia ne addossa la colpa alla moglie. Callimaco che è invaghito di Lucrezia, si fa passare per medico in una specie di congiura che coinvolge anche frate Timoteo e la stessa madre di Lucrezia che sospetta che la colpa della mancanza di figli sia proprio di Nicia. Il falso medico somministra a Lucrezia quella che egli definisce una prodigiosa pozione di mandragola, e avverte Nicia che il primo uomo che si giacerà con Lucrezia andrà incontro alla morte. Sicché si dovrà trovare una vittima designata, un giovane sconosciuto che è ovviamente lo stesso Callimaco. Lucrezia, accortasi della congiura ordita dal frate confessore che l'ha consigliata e dalla sua stessa madre, accetterà la situazione come voluta dal cielo e anche dall'idiozia del marito. Ed è chiaro che anche il matrimonio non sarà più sterile, visto che lo

stesso Nicia ringraziando il medico dice a Lucrezia che Callimaco sarà «cagione che noi aremo uno bastone che sostenga la nostra vecchiezza», con una duplice implicazione: una apertamente oscena, quel «bastone» di Callimaco che sosterrà la vecchiezza di Nicia; l'altra che riguarda il figlio che dunque certamente nascerà, anche questo «bastone» della vecchiaia. Finisce con una beffa anche una novella del **Firenzuola** (*Ragionamenti*, 1552, seconda novella), mentre negli *Hecatommiti* (1565: novella 4 della nona Deca) di **Giraldi Cintio** un marito impotente riuscirà con uno stratagemma a salvare la faccia in un processo per scioglimento di matrimonio, salvo poi scusarsi pateticamente con la moglie in punto di morte. Spesso l'impotenza è connessa più o meno direttamente all'immagine fantasmatica della sessualità femminile, concepita come insaziabile, estranea e minacciosa. In questo timore va forse cercata la radice dell'idea che l'impotenza sia causata da filtri o incantesimi di maghe o streghe. In Ovidio si tratta di un'ipotesi ironica, ma nel Cinquecento e soprattutto dopo la pubblicazione del *Maglio delle streghe* (1486) si scatena un vero e proprio panico sociale, con mariti, soprattutto nobili, che si vedono minacciati da fantomatiche fatture. Nei suoi *Saggi* (I, 21, c. 1572-92) **Montaigne** sottoporà a critica razionalista questa credenza, sostenendo l'origine psicologica dell'impotenza, che ha causa nella «forza dell'immaginazione». Ma a riprova della resistenza di questo fantasma, va detto che uno dei fondatori della medicina psicosomatica, lo psicoanalista **Groddeck**, nel suo *Libro dell'Es* (1923) sosterrà in modo assai discutibile che ogni impotenza è inconsciamente desiderata e provocata dalla donna. Certamente memorabile la mite figura dello zio Toby in *Vita e opinioni di Tristram Shandy* (1760-67) di Lawrence **Sterne**: fatalmente ferito all'inguine nella battaglia di Namur, zio Toby è diventato impotente e arrossisce violentemente ad ogni minima allusione sessuale, e ricostruisce instancabilmente, assieme al fedele caporale Trim, anche lui invalido di guerra, la battaglia di Namur in cui ha ricevuto la sua ferita, come inconsapevolmente per rendersene ragione; Toby è così mite da non volere o potere uccidere nemmeno più una mosca che lo tormenta.

3. In epoca romantica per la prima volta il tema si sottrae all'ipoteca del comico. Come in altri casi, **Rousseau** è il precursore. Nelle *Confessioni* (1782 e '89) la sua *défaillance* con la graziosa prostituta veneziana Zulietta è, come egli avverte, un episodio esemplare per conoscere la sua indole. A inibire la sua eccitazione è infatti il sentimento dell'ingiustizia suscitato dalla misera condizione in cui è costretta la ragazza. Una curiosa occorrenza del tema dell'impotenza è ne *I cavalieri della tavola rotonda* (1811) di Auguste Creuzé de **Lesser**, un poema ariostesco in cui si parla della ricerca del Graal che però non viene conquistato dal cavaliere puro, «*Galaad dit la Vierge*», come scrive Creuzé nella prefazione, ma da Perceval i cui amori si trattava di conciliare con la condizione di castità richiesta dall'impresa. Dunque al canto XVII, Perceval trova il sacro Graal, ma scopre di essere divenuto impotente. La ragione sta nelle preghiere dello scudiero Rustard che ha pregato perché l'impresa riuscisse, e ha scongiurato il Signore onnipotente perché, non potendo restituire la verginità a Perceval, poteva però renderlo impotente. Del che Rustard è felice, meno felice ovviamente Perceval. In Francia, durante la Restaurazione, nel giro di pochi anni si succedono ben tre romanzi in cui l'impotenza funesta un matrimonio artistocratico: *Il segreto* (1822) di **Madame de Duras**, *Armanche* (1827) di **Stendhal**, *Oliviero* (1828) di Yacinte de **Latouche**. Nel

romanzo di Stendhal, il «segreto» di Octave, innamorato della cugina Armance, lo spinge prima a non dichiararsi, e ad accostarsi a lei solo per negarsi, e poi, avendola sposata ma solo nella convinzione di essere in punto di morte, a partire per la crociata contro i turchi per la liberazione della Grecia e quindi a lasciarsi morire di fame sulla nave che lo porta verso la guerra. Il «segreto» dunque non viene mai rivelato nel testo, ed è solo svelato in una lettera di Stendhal a **Merimée**, in cui Stendhal chiarisce che il problema del suo personaggio è proprio l'impotenza. Come dice Citton il tema si presta a fare da metafora della crisi della classe nobiliare nel nuovo mondo borghese, fatto di affari, di tratte e di volgarità in cui l'impotenza del gentiluomo e dell'aristocratico non è solo di ordine sessuale, ma è una generale impotenza a ritrovarsi nel mondo. Spesso il tema dell'impotenza è in qualche connessione con la versione d'amor cortese dell'Ottocento (Domenichelli). Questa interpretazione socio-politica dell'impotenza sarà riecheggiata in altre situazioni. Ad esempio, per **Benjamin** l'impotenza di **Baudelaire** è l'indizio della crisi della borghesia dopo il 1848, ormai disinteressata al futuro delle forze produttive. Adirittura il poeta metterebbe in scena nel suo rapporto irriverente con il pubblico la sua «impossibilità di soddisfare i bisogni sessuali di una donna». Anche **Balzac** aveva trattato l'impotenza come un mero veicolo metaforico nel racconto *Massimilla Doni* (1839) nel quale il principe Enrico Memmi è impotente proprio con la donna cui tributa un amore spirituale. In questo caso tuttavia l'impotenza simboleggiava i rischi dell'artista romantico che, affascinato dalle sue sublimi fantasticherie, perdeva di vista la creazione dell'opera. Del resto in Balzac gli eccessi del pensiero, come la meditazione di Louis Lambert, vanificano sempre l'amore coniugale. L'impotenza della nobiltà si ritrova anche ne *Le Confessioni di un italiano* (comp. 1857-58) di Ippolito **Nievo**. Il vecchio aristocratico Navagero, sposato alla Pisana, non solo è inerte, debole, vile, è anche impotente. Quando, schifata della viltà del marito, la focosa Pisana si rifugia in casa di Carlino e fa con lui l'amore, Carlino la trova *virgo intacta*: «il marito l'ebbe, se non casta, certo vergine sposa, e tale la lasciò per la necessaria ritenutezza dell'età canuta», avendo, come ribadisce, ottime ragioni per affermarlo. L'impotenza del vecchio Navagero simboleggia l'impotenza imbelli della nobiltà veneziana nell'era napoleonica.

4. In *Ritratto di signora* (1880-81) di Henry **James** che pare in qualche modo indebitato a Armance, Ralph è innamorato della cugina americana, Isabel, ma, come Octave con Armance, fa di tutto per perderla, per poi dichiararsi a lei solo alla fine, sul letto di morte, quando i due cugini si confesseranno alla fine l'amore. Ralph è forse impotente perché toccato sempre dalla morte che lavora dentro di lui e lo consuma con la tisi, e forse perché egli è una sorta di artista della vita, se non soltanto uno spettatore che preferisce osservare la vita vissuta da altri più che viverla. Più di un sospetto di impotenza c'è così, per esempio, anche in Cyril, l'esangue e fine esteta di *Camera con vista* (1908) di E. M. **Forster**. Cyril vorrebbe sposare Lucy, ma solo per possederla spiritualmente, venerarla e idealizzarla come vera opera d'arte e come pezzo da collezione. Lucy sceglie alla fine il giovane Emerson, meno complicato, e certo anche più maschio. Un altro esempio importante di questa impotenza non dichiarata in una poetica dell'assoluta reticenza, è *Il buon soldato* (1915) di Ford Madox **Ford**, in cui ci sono due esemplari di gentiluomini, uno, Ashburnham, che va a letto con ogni donna che gli riesce di

sedurre, e un altro, Dowell, che invece ha la vocazione dell'infermiere, e accetta che la moglie gli sbarri la porta della camera da letto, ma solo a lui, perché lei, Florence, salta poi da un letto all'altro con grande leggerezza. Dowell è un «castrato psichico» come si è detto e, se non è impotente, è soltanto perché in realtà nel romanzo non si ha l'idea che abbia mai conosciuto donna. Sia Ashburnham che Dowell, del resto, esemplificano, ognuno a suo modo, l'amor cortese in versione vittoriana, poiché neanche Ashburnham può fare l'amore con Leonora, la moglie che ama, e nemmeno con Nancy della quale si innamora perdutamente. Ashburnham e Florence si suicidano; Nancy impazzisce e viene accolta da Dowell che può così realizzare pienamente il suo ideale servizio d'amore. Leonora troverà invece il modo di vivere una vita normale, borghese con un marito normale e borghese. *L'amante di Lady Chatterley* (1928) di D. H. **Lawrence** riaggiorna il triangolo adulterino con marito impotente. In questo caso, tuttavia, la paralisi di sir Clifford Chatterley, conseguenza di una ferita di guerra, è il simbolo della crisi di un'intera cultura, quella aristocratica definitivamente affondata nella prima guerra mondiale; ma, nel gergo lawrenciano, l'impotenza, anzi la paralisi di Clifford è anche quella di un'intera civiltà, cui viene contrapposto il vitalismo «fallico» del guardiacaccia Mellors. L'impotenza è anche simbolicamente al centro dello *Ulysses* (1920) di James **Joyce**. Il protagonista, Bloom, l'Ulisse moderno, è afflitto da *ejaculatio praecox* e non può possedere la moglie Molly, che dunque lo tradisce; e anche Stephen Dedalus, il Telemaco della situazione, nel capitolo *Circe* (la sequenza del bordello), è allo stesso modo afflitto da impotenza. In entrambi i casi si tratta del rapporto simbolico con il lutto. L'impotenza di Stephen è provocata dal lutto per la madre; l'impotenza di Bloom è provocata dal lutto per il figlioletto Rudy, e in entrambi i casi essa coincide con la fatica di vivere. Anche nella *Terra desolata* (1922) di T. S. **Eliot**, la crisi del mondo moderno dopo la prima guerra mondiale è letta alla luce della leggenda del Re Pescatore, il «re magagnato», ferito e impotente dei *romances* medievali, la cui ferita è causa della sterilità del suo regno, un deserto dello spirito, una terra senza amore, che solo il principio della carità figurato nel Graal, che ha contenuto il vino dell'ultima cena e, il sangue di Cristo, dunque potrà far rifiorire. Un altro romanzo «reducista» della prima guerra mondiale è *Il sole sorge ancora* (1927) di Ernst **Hemingway** il cui protagonista, Jake, ama disperatamente la bella Brett, e ne è disperatamente riamato, disperatamente perché quella guerra del capitalismo, del mercato, della morte seriale, industrialmente prodotta, l'ha privato della virilità. Egli ne è tornato con una ferita che l'ha reso impotente, e quella ferita sta ad indicare simbolicamente una ferita generazionale non rimarginabile. In un altro contesto culturale, in cui l'impotenza implica anche il disonore, si pone *Il Bell'Antonio* (1949) di Vitaliano **Brancati**. L'impotenza del protagonista, oltre a rovinare un matrimonio, fa precipitare in modo grottesco e tragicomico l'orgoglio maschilista, il «gallismo» di un'Italia ancora patriarcale. Prima Antonio cerca di occultare il proprio problema, pagando delle prostitute in un bordello perché testimonino della sua potenza sessuale; quando poi crolla il suo matrimonio con la bellissima moglie, e con esso anche il suo onore di maschio, il padre di Antonio, per riscattare almeno il proprio, va a morire in un bordello facendo sesso. In tempi più recenti, in *Scuola di nudo* (1994) di Walter **Siti**, pur in un contesto di amori omosessuali del tutto scisso dalle tradizionali preoccupazioni virili, l'impotenza del protagonista è rappresentata ancora come una sorta di opposizione sinto-

matica al mondo dei «padri», di coloro che detengono il potere e fecondano le madri. Il disagio troverà una soluzione ambigualmente euforica e postumana – l'innesto di un pene artificiale – al termine del successivo romanzo *Troppi Paradisi* (2006).

5. Rispetto alla lunga storia letteraria dell'impotenza maschile, la *frigidità* femminile è un tema che brilla per la sua assenza (o per una presenza solo allusiva). Tale assenza è dovuta forse più che a una specifica censura (anche se si deve pure tener conto della forte tradizione sessuofobica che ha segnato, con il cristianesimo, gran parte della tradizione occidentale, documentate, nel Medioevo, da testi come il *Maglio delle streghe* e dai processi per stregoneria) alla duratura ignoranza che ha circondato la sessualità femminile. Basti pensare come in pieno Ottocento, le opinioni dei medici oscillino fra le immagini contrapposte di una donna ninfomane potenziale o creatura quasi priva di istinto sessuale. Anche sull'organismo femminile troviamo opinioni molto discordi. Per esempio, molti lo ritenevano necessario alla procreazione, anzi pensavano che la donna rilasciasse gli ovuli solo durante l'acme. Dall'altro lato, medicina e paraletteratura alimentano la figura trasgressiva della *femme fatale* per la quale la ricerca del piacere implica invece il rifiuto della maternità (esemplare la figura della cortigiana che si fa asportare le ovaie, come Maud, la protagonista di *Cocaina* di Pitigrilli, 1921) e quindi suggeriscono implicitamente che la normalità richieda una sostanziale frigidità. Se la frigidità è assente nel romanzo libertino o in altri generi che rappresentano esplicitamente la sessualità (anzi è onnipresente il suo opposto: ossia la proverbiale, da Orazio a Baudelaire, insaziabilità femminile), nel romanzo ottocentesco essa è difficile da distinguere a causa della censura sui rapporti sessuali. Più che eroine frigide troviamo così donne glaciali, incapaci di innamorarsi, come Fedora, la «donna senza cuore» della *Pelle di zigrino* (1830) di Honoré de Balzac o la protagonista di *Lelia* (1833) di George Sand. In entrambi i casi, l'indifferenza della donna è percepita (dalla prospettiva maschile) come un vero e proprio scandalo, il rifiuto innaturale del ruolo di oggetto d'amore. Simile per molti versi è il caso di Sue Bridehead in *Giuda l'oscuro* (1896) di Thomas Hardy. Anche qui mancano esplicite conferme della frigidità, tuttavia le lunghe convivenze platoniche con uno studente prima e con Giuda poi, il matrimonio bianco con Phillotson e le ripetute allusioni al carattere «incorporeo» di Sue sembrano indizi probanti. In ogni caso, l'immagine di Sue come *new woman*, coraggiosa antesignana delle femministe, è in parte contraddetta da questi aspetti patologici (e talvolta sottilmente crudeli) della sua personalità. In generale, in ambito letterario la frigidità, pur restando una malattia, spesso si configura come una sorta di resistenza simbolica della donna all'appropriazione fisica e intellettuale dell'uomo. Il che sembra confermato da un romanzo novecentesco come *Musica* (1964) di Mishima. In questo caso Reiko, una giovane isterica afflitta da una frigidità che si scoprirà di origine traumatica, resiste a lungo all'investigazione dello psicoanalista Shiomi. Reiko a tratti appare perfino compiaciuta di frustrare con ogni sorta di bugie e evasività l'acume intellettuale di costui allo stesso modo in cui aveva deriso le pretese virili dei suoi amanti. In altri casi la frigidità non attenua, ma anzi esaspera il carattere minaccioso della sessualità femminile. Per esempio è frigida, a causa di una violenza sessuale subita durante l'adolescenza, Séverine nella *Bestia umana* (1890) di Émile Zola. Assieme all'amante Jacques Lantier, ella tuttavia, riacquisterà con il piacere sessuale an-

che quell'istinto omicida che nel romanzo appare inestricabilmente legato all'eros. In un atto unico di Luigi Pirandello, *All'uscita* (1936), compaiono le anime di due coniugi defunti ancora ossessionati dai loro desideri terreni. La donna, uccisa dall'amante, confessa infine quell'impossibilità di raggiungere il piacere che è forse alla radice di molti turbamenti della famiglia borghese.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Historia di Maria per Ravenna* (fine sec. XV); *Il maglio delle streghe* (*Malleus maleficarum*, 1486).

Balzac, H. de, *La pelle di zigrino* (*La peau de chagrin*, 1830); Balzac, H. de, *Massimilla Doni* (1839); Boccaccio, G., *Decamerone* (1349-53); Brancati, V., *Il bell'Antonio* (1949); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Firenzuola, A., *Ragionamenti* (1552); Ford, M.F., *Il buon soldato* (*The Good Soldier*, 1915); Forster, E.M., *Camera con vista* (*A Room with a View*, 1908); Giraldo Cintio, G., *Hecathommiti* (1855); Hardy, T., *Giuda l'oscuro* (*Jude the Obscure*, 1896); Hemingway, E., *Il sole sorge ancora* (*The Sun also Rises*, 1927); James, H., *Ritratto di Signora* (*The Portrait of a Lady*, 1880-81); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1920); Latouche, Y. de, *Oliviero* (*Olivier*, 1828); Lawrence, D. H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady's Chatterley Lover*, 1928); Lesser, A. C. de, *I cavalieri della tavola rotonda* (*Les chevaliers de la Table Ronde*, 1811); Machiavelli, N., *La Mandragola* (1520); Madame de Duras, *Il segreto* (*Olivier ou le secret*, 1822); Mishima, Y., *Musica* (1964); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1572-92); Nievo, I., *Le Confessioni di un italiano* (1857-58); Ovidio Nasone, P., *Amori* (*Amores*, 23-14 a.C.); Petronio Arbitro, T.G., *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Pirandello, L., *All'uscita* (1936); Pitigrilli, *Cocaina* (1921); Rousseau, J.J., *Le Confessioni* (*Les Confessions*, 1781); Sand, G., *Lelia* (*Lélia*, 1833); Siti, W., *Scuola di nudo* (1994); Siti, W., *Troppi paradisi* (2006); Stendhal, *Armance* (1827); Sterne, L., *Vita e opinioni di Tristram Shandy* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760-1767); Zola, *La bestia umana* (*La bête humaine*, 1890).

■ ALTRE OPERE: Crébillon Fils, C.-P. J. de, *Il sofà* (*Le sophia, conte moral*, 1742); Da Verona, G., *Sciogli la treccia, Maria Maddalena* (1920); Jelinek, E., *La pianista* (*Die Klavierspielerin*, 1983); Moravia, A., *La noia* (1960); Toller, E., *Hinkemann* (1921-22); Zola, É., *La morte di Olivier Bécaille* (*La morte de Olivier Bécaille*, 1879).

■ BIBLIOGRAFIA: Alonge, R., *Madri, puttane, schiavi e uomini soli nel teatro di Pirandello*, in «Quaderni del Vittoriale», 36, 1982, pp. 93-110; Citton, Y., *Impuissances. Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Paris, Aubier, 1994; Domenichelli, M., *Amor matris*: [...] in «Stultifera navis», 1, Pisa, ETS, 1993 pp. 58-89; Domenichelli, M., «Le donne e i cavalieri» nella narrativa europea tra Otto e Novecento, in Fiorentino, F. - Carcereri, L., *Il personaggio romanzenesco*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 129-152; Domenichelli, M., *Cavaliere e gentiluomo*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 501-519; Drouin, H., *Femmes damnées; essai sur les carences sexuelles féminines dans la littérature et dans la vie*, Paris, La Vulgarisation scientifique, 1945; Ender, É., «Une femme qui rêve n'est pas tout à fait une femme»: *Lélia en rupture d'identité*, in «Nineteenth Century French Studies», 29, 3, 2001, pp. 226-243; *Gendering the Middle Ages*, a c. di Mulder, A.B. - Bakker, A. - Bakker, P., Stafford Oxford, Blackwell, 2001; Groddeck, G., *Il libro dell'Es* (1923), Milano, Adelphi, 1990; Mason, M., *The Making of Victorian Sexuality*, Oxford, Oxford University Press, 1985; Mölk, U., *Stendhals Armance und die Motifgeschichte des impotenten Helden*, in *Romanistischen Zeitschrift für Literaturgeschichte*, I, 1, pp. 413-432 (1977); Tull, H.W., *The Tale of «The Bride and the Monkey»: Female Insatiability, Male Impotence, and Simian Virility in Indian Literature*, in «Journal of the History of Sexuality», Vol. 3, 1992-93, pp. 574-589; Waller, M., *The Male Malady: Fictions of Impotence in the French Romantic Novel*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993.

■ VOCI AFFINI: Adulterio; Castità; Castrazione; Debolezza; Donna angelicata; Educazione; Forza fisica; Genitali; Libertino; Malattia; Ridicolo; Sterilità; Stupro; Tradimento, traditore; Vecchiaia; Vergine; Vergogna; Zitella.

FRANCESCO GHELLI

Incendio. 1. Quando il fuoco, uno degli elementi primi che costituiscono l'universo, divampa spontaneamente, scatenato da un fulmine o da altro fenomeno di natura, o per intervento umano, la conseguenza è un *incendio* (gr. *pyr*, lat. *incendium*, fr. *incendie*, ingl. *fire*, ted. *Brand*, sp. *incendio*) che può portare la devastazione nei boschi, nelle case, nei villaggi e nelle città dell'uomo. Molto temuto dai popoli primitivi, l'incendio ha spesso accompagnato guerre, eruzioni e terremoti, ma anche momenti tranquilli della vita, provocando un'improvvisa catastrofe. La prevenzione e la lotta contro gli incendi, specialmente nelle città popolate, ha, nella storia delle nostre società, suggerito forme spontanee di difesa solidale e, in epoca moderna, la costituzione di corpi speciali di polizia antincendio: i vigili del fuoco.

2. Incendi ricorrono ovunque nella letteratura antica, a partire dal racconto biblico della distruzione di Sodoma (*Genesi*, 19). Incendi compaiono già nell'*Iliade* di **Omero** (secc. IX-VIII a.C.): si ricorderà su tutti quello del libro XXI, dove l'acqua e il fuoco fanno a gara in una sorta di scontro primigenio (vv. 343-380) che vincerà il fuoco. Grandiosità omerica sfoggia anche **Ovidio** nella prodigiosa descrizione degli incendi procurati dal maldestro e irresponsabile Fetonte (*Metamorfosi* II, 195-300; 3-8 d.C.). Ma soprattutto nella storiografia greco-latina si trovano descrizioni di incendi, essendo l'incendio di città pratica consueta nelle guerre (per i vari termini del greco che designano il nostro concetto generale di «incendio», indicato per lo più dai termini particolari di *phlox* o *pyr*, si può vedere **Erodoto**, *Storie* V, 101-102; sec. V a.C.): si pensi agli incendi di Atene, di Persepoli, di Alessandria, con la distruzione della biblioteca (si veda almeno **Plutarco**, *Cesare* 49; secc. I-II d.C.) o a quello di Roma narrato meravigliosamente da **Tacito** (*Annali*, XV, 38; 115-117 d.C.).

3. Nelle tragedie antiche, nelle narrazioni romanzesche, nelle narrazioni realistiche moderne l'incendio svolge spesso un ruolo determinante nella struttura stessa del racconto, funzionando da cesura drammatica fra le parti, spesso in un punto di massima tensione, o anche da risoluzione definitiva della vicenda, quasi sacrificale e simbolica (la purificazione attraverso il fuoco), che comporta non solo la dissoluzione delle persone e delle vicende rappresentate ma dello stesso ambiente o *setting* (in genere una città o un luogo abitativo e vitale ma anche un compendio simbolico di un'eredità culturale, come la biblioteca) ed eventualmente un nuovo rinnovato: la fenice che risorge dalle ceneri. Così è sicuramente nell'*Eneide* di **Virgilio** (sec. I a.C.), dove viene narrato uno degli incendi più grandiosi di tutta la tradizione antica e moderna (Virgilio usa il termine di *flamma* o le forme declinate del participio passato *incensus*). Dunque, la città di Troia brucia e si disintegra (libro II): di qui il progetto di una nuova città cioè di una nuova storia e di un nuovo poema. Proprio delle grandi narrazioni, il tema dell'incendio compare naturalmente nei poemi epico-cavallereschi d'età rinascimentale (**Ariosto**, *Orlando Furioso* 40, 33, edizione definitiva del 1532) e in alcuni grandi romanzi moderni. In *Guerra e pace* (1863-69) di **Tolstoj**, che narra l'incendio di Mosca, il tema riconquista la sublimità antica del racconto storico. Nel romanzo di **Grazia Deledda**, *Incendio nell'oliveto* (1917), il fuoco distruttore che divampa alla fine del racconto assurge ad allegoria di una realtà stravolta e allucinata dall'isolamento. Ancora Mosca brucia scenograficamente nel finale de *Il Maestro e Margherita* (1929-40, pubblicato nel 1966) di **Bulgakov**. Sensazionale è in *Via col vento* (1936) di **Margaret Mitchell** il racconto dell'incendio di Atlanta. Ne *Il*

giorno della locusta (1939) di Nathanael **West** l'incendio di Los Angeles, immaginato e abbozzato dal giovane pittore Tod, inscena il sogno di una rivolta popolare. Anche ne *L'impiego del tempo* (1956) di Michel **Butor** il tema è trattato fantasticamente: l'ossessivo ricordo dell'antica Roma incendiata diventa una metafora della rovina moderna, dell'inconciliabilità tra individui e della solitudine cittadina. Nel romanzo *L'incendio* (1954) dell'algerino Mohammed **Dib** il tema, come nel libro di West, assume una connotazione politica, legandosi direttamente alla realtà storica dell'Algeria: gli operai agricoli di Tlemcen si rivoltano e appiccano un incendio che dura fino alla dichiarazione di indipendenza. L'incendio è uno strumento dei rivoluzionari anche nel racconto *La pianura in fiamme* (1953) del messicano Juan **Rulfo**. Il tema esprime poi la maestosità delle catastrofi intellettuali in certi romanzi del Novecento, come *Auto da fe'* (1935) di Elias **Canetti**, dove il protagonista perisce nell'incendio della sua immane biblioteca; *Il nome della rosa* (1980) di **Eco**, che si chiude con il rovinosissimo incendio di una biblioteca, o il parafantascientifico *Galatea 2.2* di Richard **Powers** (1996), dove brucia un laboratorio di ricerche sull'intelligenza artificiale. Nel fantascientifico *Fahrenheit 451* (1953) di Ray **Bradbury** il tema dell'incendio, che apre immediatamente il racconto, è ancora legato a quello della distruzione intellettuale e civile: uno speciale corpo di pompieri provoca incendi di case e di libri per ordine di un governo antiliberalista che però, come comprende alla fine Montag, uno dei pompieri incendiari, non riesce nel suo intento. L'incendiario e il pompiere ritornano infine nel romanzo di Günther **Grass** *Il tamburo di latta* (1959), combinandosi nella figura del nonno del protagonista, il quale nella bizzarria dell'antenato ritrova la radice della propria.

4. Mai del tutto affrancato dalla memoria delle sue origini alte e classicistiche, il tema dell'incendio è sottoposto a vari modi di desublimazione, di abbassamento e di simbolizzazione in certe forme di letteratura breve, come la poesia lirica, il dramma o il racconto. Il tema si presta ironicamente alla rappresentazione di un'epica privata nel componimento di Ben **Jonson** *An Execration upon Vulcan* (in *Sottobosco*, 1640), scritto dopo che un incendio ebbe distrutto la biblioteca e le carte dell'autore. Una riduzione patetica del tema si ritrova nei drammi di **Metastasio**, in specie nel finale della *Didone abbandonata* (1724). In età moderna, sempre sotto il segno della desublimazione, anzi addirittura del comico e del parodico, il tema è trattato nel *L'incendio di via Keplero* (1930-35) di Carlo Emilio **Gadda**, mentre in un racconto di Goffredo **Parise**, *Il colle dei sette venti* (1957), l'incendio doloso della casa del narratore assume i tratti angosciosi della tragedia privata, in cui si riflette il degrado di una società invidiosa e inumana. Nel romanzo di Angela **Carter** *La bottega dei giocattoli* (1967) l'incendio finale della casa e dei giocattoli rappresenta con ironica melodrammaticità il definitivo ingresso dei due giovani protagonisti in una nuova fase della loro vita.

5. Non bisogna neppure dimenticare il valore metaforico di «passione amorosa» che il tema dell'incendio assume già nella poesia classica (Ovidio, *L'arte di amare* 301; 1 a.C.-3 d.C.) e riprende nella lirica volgare (**Petrarca**, *Canzoniere* 241; 1374).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Genesi* (fine sec. IV a.C.). Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Bradbury, R., *Fahrenheit 451* (1953); Bulgakov, M.A., *Il Maestro e Margherita* (1929-40); Butor, M., *L'impiego del tempo* (*L'emploi du temps*, 1956); Canetti, E., *Auto da fe'* (*Die Blendung*, 1935); Carter, A., *La bottega dei giocattoli* (*The Magic Toyshop*, 1967); Deledda,

G., *L'incendio nell'oliveto* (1917); Dib, M., *L'incendio* (1954); Eco, U., *Il nome della Rosa* (1980); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Gadda, C.E., *L'incendio di via Keplero* (1930-35); Grass, G., *Il tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*, 1959); Jonson, B., *Sottobosco* (*Underwoods*, 1640); Metastasio, *Didone abbandonata*, musica (1724); Mitchell, M., *Via col vento* (*Gone with the Wind*, 1936); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *L'arte di amare* (*Ars amandi* 1 a.C.-3 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Parise, G., *Il colle dei sette venti* (1957); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Plutarco, *Cesare* (secc. I-II d.C.); Powers, R., *Galatea 2.2* (1996); Rulfo, J., *La pianura in fiamme* (*El llano en llamas*, 1953); Tacito, *Annali* (*Annales*, secc. I-II d.C.); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1863-69); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); West, N., *Il giorno della locusta* (*The Day of the Locust*, 1939).

■ ALTRE OPERE: Brontë, C., *Jane Eyre* (1847); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Palazzeschi, A., *L'incendiario* (1910); Roubaud, J., *Il grande incendio di Londra* (*Le grand incendie de Londres*, 1989); Schwob, M., *Vite immaginarie* (*Les vies imaginaires*, 1896); Shaw, G.B., *Cesare e Cleopatra* (*Caesar and Cleopatra*, 1901); Williams, T., *Orpheus Descending* (1957).

■ BIBLIOGRAFIA: Aubin, R.A., *London in Flames, London in Glory; Poems on the Fire and Rebuilding of London, 1666-1709*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1943; Bayard, J.-P., *Le feu*, Paris, Flammarion, 1958; Canfora L., *La biblioteca scomparsa*, Palermo, Sellerio, 1987; Graz, L., *Le feu dans l'Iliade et l'Odyssee. «Pyr» champ d'emploi et signification*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1965; Junger, S., *Fire*, New York, Norton, 2001; Pyne, J., *Fire: A Brief History*, Seattle, University of Washington Press, 2001; Tymieniecka, A.T., ed., *Poetics of the Elements in the Human Condition*, Published under the auspices of the World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning by D. Reidel, Hingham, MA, 1985.

■ VOCI AFFINI: Acqua; Apocalisse; Distruzione; Fuoco; Guerra/Pace; Passione, desiderio; Rogo.

NICOLA GARDINI

Incesto. 1. Rapporto sessuale fra persone legate da consanguineità (ingl. *incest*, fr. *inceste*; sp. *incesto*; ted. *Inzest*, *Blutschande*). Il dibattito sulle origini e la funzione del tabù, cioè della proibizione nelle società umane di rapporti incestuosi, è ancora aperto fra gli studiosi delle diverse discipline. Dal punto di vista etimologico, invece, appare ormai acquisito che il termine derivi dalla negazione, *in-cestum*, dell'originario lat. *castus*. Abbandonata da tempo la teoria della «funzione eugenetica», secondo la quale il tabù discenderebbe dalla constatazione che i rapporti fra consanguinei generano individui deboli, predisposti alle malformazioni, rimangono sul campo soprattutto ipotesi funzionali che vedono nella proibizione dell'incesto una strategia dei gruppi umani per rafforzarsi ed espandersi. Questi ultimi realizzerebbero tramite la gestione della parentela una rete di vincoli sociali e culturali basati sullo scambio. Questa concezione è stata rielaborata e sviluppata da Claude Lévi-Strauss, il quale ne ha ricavato alcune invarianti nella struttura mentale dell'uomo, che determinerebbero le sue peculiarità culturali. Grande prestigio ha goduto, nel Novecento, la teoria psicanalitica e filogenetica di Sigmund Freud, secondo cui la proibizione dell'incesto avrebbe origine totemica e risalirebbe al rimorso nei confronti del padre ucciso dai figli al tempo dell'orda primitiva. Non tutti gli studiosi ne sembrano convinti ed è diffusa fra gli scienziati post-freudiani l'idea che la teoria freudiana dell'incesto abbia soprattutto un valore «mitopoietico». Sembra suscitare maggiori consensi l'ipotesi che la proibizione dell'incesto sia stata uno dei più importanti fattori di evoluzione dell'animale nell'uomo, e che rappresenti uno dei fondamenti della cultura umana: da ciò probabilmente il suo «ritorno» in letteratura, sia come desiderio represso che come repressione ordinata.

2. La grande importanza del tabù dell'incesto può essere rilevata anche solo in base alla frequente occorrenza del tema nella letteratura di ogni tempo e paese. In esso confluiscono alcune costanti afferenti a serie tematiche attigue: il rapporto, spesso conflittuale, fra natura e cultura, fra istinti e regole sociali; lo stato critico, spesso storicamente determinato, di culture o di sistemi ideologico-morali, di cui l'incesto rappresenta insieme il precipitato e il simbolo; i conflitti generazionali, che dal nucleo strettamente familiare trascorrono in contesti sociali, talvolta con diretti risvolti politici, legati cioè alla sfera del potere; soprattutto in epoca postfreudiana, la rappresentazione della storia psicologica e della vita erotico-affettiva dei personaggi secondo accenti traumatici, in funzione sia di una loro crescita che di una loro involuzione.

Dal punto di vista specificamente letterario, tuttavia, la ragione dello straordinario successo del tema dell'incesto va, forse più banalmente, ricercata proprio nella sua natura di racconto (mito) intimamente drammatico. In esso infatti due opposte qualità (bene e male, amore e delitto, sesso e dolore) insistono su uno stesso evento, ingenerando sia il piacere che la colpa. Alla rivelazione dell'incesto si perviene generalmente tramite un'inchiesta, nella maggior parte dei casi introspettiva, che implica turbamento delle aspettative, *suspense*, colpi di scena, partecipazione emotiva, giudizio morale. Essa mette in luce il tortuoso e doloroso cammino che porta dall'inconsapevolezza alla coscienza, dall'innocenza alla colpa e quindi, ma non obbligatoriamente, all'espiazione. Il racconto d'incesto ha sempre a che fare con la rottura di un equilibrio primario, un decorso e uno scioglimento finale. Proprio in base a queste sue caratteristiche, desta l'impressione di essere stato generato quasi a un parto con la letteratura stessa e le sue prime realizzazioni: il racconto, l'epos, il dramma.

3. I racconti d'incesto sono iscritti nel patrimonio mitico-cosmogonico di diverse civiltà, compresa quella greca. Gea, madre della terra, nata dal caos primitivo, si unisce sessualmente al figlio Urano, generando dodici giganti, sei maschi e sei femmine. Fra di essi Crono ama a sua volta la madre Gea e odia Urano. Sorprendendolo ad accoppiarsi con la madre, lo castra e si impadronisce della reggenza e, trasferendo il suo desiderio incestuoso dalla madre alla sorella Rea, la sposa, generando tre figli e tre figlie. Crono a sua volta viene evirato dal figlio Zeus, il quale sposerà la sorella Era. Fra i figli di Zeus, Minosse e Britomarte tengono viva la tradizione dell'incesto. E così via.

Nell'*Edipo re* (sec. V a.C.) di Sofocle, si perviene a una rielaborazione drammatica del preesistente mito. Il re di Tebe Laio è stato avvertito da un oracolo che il figlio, che sta per nascere dal matrimonio con Giocasta, lo ucciderà per poi accoppiarsi con la madre. Perciò ha fatto allontanare il neonato, il quale è stato salvato e allevato dal re di Corinto, Polibo e da sua moglie Merope. Edipo, divenuto uomo, si è allontanato da Corinto per sfuggire alla predizione dell'oracolo che gli era stata rivelata dal racconto di un ubriaco, e si è imbattuto, a un trivio, in un uomo; lo ha ucciso, senza sapere che si trattava del re Laio, suo padre. Vinta la sfida con la Sfinge, e sfuggendo così alla morte, Edipo aveva raggiunto Tebe e qui aveva sposato Giocasta, dalla quale aveva avuto quattro figli, due femmine e due maschi. A questo punto inizia l'azione della tragedia sofoclea. Assediata dalla pestilenza, Tebe si rivolge all'oracolo, che rivela la profezia. Di fronte all'indovino Tiresia, che, dapprima reticente, espone la verità dei fatti, Edipo deve alla fine riconoscere la sua duplice colpa di parricida e incestuoso. A questo

punto egli si acceca ed è destinato ad andar esule per il mondo. Questa parte della storia verrà raccontata in una successiva tragedia sofoclea, l'*Edipo a Colono* (sec. V a.C.). Nella lettura di Sigmund **Freud** (*Interpretazione dei sogni*, 1899), la tragedia svelerebbe, come su uno schermo su cui il pubblico proietta le sue dinamiche inconscie, un desiderio latente occultato dalla coscienza (quello di uccidere il padre e possedere la madre), che può talvolta scatenare un conflitto interiore, il cui perdurare irrisolto darebbe adito, nella crescita psicologica dell'individuo maschio, al cosiddetto «complesso di Edipo», appunto (cui si accompagna quello di Elettra nelle femmine). Esso non ha niente a che vedere con l'incesto effettivamente consumato ma si risolve in uno spazio simbolico, il più delle volte senza afferire mai alla coscienza. Si tratta di una teoria molto importante e centrale in tutta la pratica e le successive teorizzazioni delle varie scuole psicoanalitiche. Essa ha suscitato anche perplessità e rifiuti, a partire per esempio dall'opera dell'antropologo **Borislav Malinowski**, *Sesso e repressione sessuale fra i selvaggi* (1927). Secondo Malinowski i popoli da lui incontrati e studiati nelle isole del Pacifico non avrebbero conosciuto il nesso fra la sfera erotica e i rapporti all'interno di famiglie, anche perché nelle loro «famiglie» il «capo» non era il marito, ma il fratello della sposa. Nell'*Edipo* di Sofocle, fra l'altro, qualcuno ha rilevato operante, più che un desiderio inconscio, il fatto che l'infrazione del tabù e la scoperta della colpa nascondevano una costruzione ideologica a difesa del potere regale, legata a una certa «logica» razionale. Quest'ultima sarebbe destinata a crollare in pezzi a contatto con la realtà effettiva delle cose. È la tesi di Guido **Paduano** che nel suo libro su *La lunga storia di Edipo re* (1994) ha censito criticamente le numerosissime rielaborazioni della tragedia sofoclea lungo tutti i secoli fino ai nostri giorni.

Nel teatro greco classico, inerisce al tema dell'incesto anche il dramma svolto nell'*Ippolito* (sec. V a.C.) di **Euripide**, cui sono seguite, nei secoli, diverse opere con lo stesso soggetto, magari traendo il titolo dalla «coprotagonista» Fedra, ivi compresi i drammi di **Seneca** e **Jean Racine**. Secondo la trama di queste tragedie Fedra, moglie di Teseo, si è innamorata del figliastro Ippolito e, respinta da lui, si è uccisa, provocando al tempo stesso la morte di lui con una lettera lasciata per il marito nella quale ha accusato ingiustamente Ippolito di avere tentato di sedurla. Compagno qui tre variazioni, che si pongono come altrettante costanti del tema: l'incesto nella sua forma debole di attrazione erotica fra parenti acquisiti o congiunti non consanguinei (semi-incesto, è stato anche chiamato o, secondo un'altra tradizione, «piccolo incesto» rispetto al «grande incesto» fra consanguinei); il desiderio incestuoso non realizzato; la ritorsione del tentativo di seduzione dal patrigno/matrigna verso il figliastro/a con conseguente ingiusta accusa della vittima. L'incesto può essere ulteriormente classificato in base al fatto che avvenga fra genitori e figli (incesto «verticale»), o fra fratello e sorella (incesto «orizzontale», o, come dicono gli anglosassoni, *sibling incest*); oppure a seconda che sia cosciente, responsabilmente condiviso, o inconsciente; che sia più o meno accompagnato da un senso di colpa o che, al contrario, si intrecci a intenzioni e contenuti eversivi.

4. Molti racconti d'incesto compaiono anche nella tradizione giudaico-cristiana, sia nell'*Antico* che nel *Nuovo Testamento*. Nel *Levitico* (fine sec. VI- V a.C.) sono elencati i divieti sessuali e vi sono compresi, oltre ai rapporti incestuosi strettamente intesi, anche quelli «deboli», ad

esempio fra un figlio e una matrigna: è il caso, quest'ultimo, dell'episodio del *Genesi* (fine sec. IV a.C.), in cui Rubin giace con la concubina di suo padre, Bilha (35, 22). Quando Abramo si reca in Egitto insieme con la bellissima moglie Sara, decide, per evitare che attiri con la sua bellezza le attenzioni degli stranieri e sia importunata, di presentarla come sua sorella (*come se fosse un incesto*, un incesto dunque «simbolico»): ma si tratta di un incesto reale, perché, come Abramo rivela (*Genesi*, 20, 12), Sara è effettivamente sua sorella, figlia di suo padre ma non di sua madre. Ormai molto anziani, Abramo e Sara generano Isacco, che compie a sua volta un incesto simbolico: sposato a Rebecca, in Gherar la spaccia per sua sorella. **Eduard Stucken** ha notato le rassomiglianze fra Isacco ed Edipo: entrambi incestuosi, essi dovrebbero essere sacrificati dai padri secondo volere divino, generano fratelli nemici, e diventano ciechi. Lot, figlio adottivo di Abramo e Sara, ha, senza esserne cosciente, rapporti incestuosi con le figlie (*Genesi*, 19, 30-36). La storia di Absalom ha avuto fortuna fino nel Novecento (si veda il romanzo di **William Faulkner**, *Assalonne! Assalonne!*, 1936). Ammon, figlio di Davide, si innamora di Tamar, che è sorella di suo fratello Absalom, dunque sua sorellastra. Fingendosi ammalato e bisognoso di cure la seduce e violenta, per poi scacciarla. Absalom più tardi si vendica di Ammon, facendolo uccidere e, in seguito, si ribella al padre David, cercando di entrare in possesso del regno (*Il libro di Samuele*, secc. VIII-VII a.C.; 13, 1-29). Anche nei Vangeli incontriamo esempi di incesto, come nel caso di Erodiade, che sposa, per bramosia di potere, suo zio Erode Antipa dopo averne ripudiato il fratello. L'episodio verrà ripreso in uno dei *Tre racconti* di **Gustave Flaubert**, *Erodiade*, del 1887. Qui Erode Antipa si difenderà dall'accusa di immoralità, dichiarando di condividere il costume con i protagonisti dei tanti incesti ricordati nell'Antico Testamento: Assalonne, Giuda, Ammon, Lot, e così via.

5. Fra la tradizione classica e quella moderna, sono rinvenibili veri e propri filoni comuni di racconti e personaggi incestuosi; questo è il caso di Tieste. Il *Tieste* (sec. I d.C.) di **Lucio Anneo Seneca**, poi ripreso da **Ludovico Dolce** (*Tieste*, 1560) e da **Ugo Foscolo** (*Tieste*, 1796), racconta del re Atreo che richiama dall'esilio il fratello Tieste, colpevole di avere sedotto la moglie Eropà (nella versione di Foscolo la loro relazione ha generato un bambino), ma è un inganno. Atreo uccide i figli di Tieste e li fa mangiare all'inconsapevole fratello. Ne segue un terribile dialogo in cui i fratelli si scambiano maledizioni e reciproche accuse di colpevolezza (nella versione foscoliana il figlio scannato è quello concepito con Eropà), il che comporta il suicidio di Tieste e la morte traumatica di Eropà. La tragedia è attraversata dal motivo del sangue: se la consanguineità è stata violata da Tieste, un orrendo contrappasso vorrà che egli beva il proprio sangue e mangi della sua carne, in una sorta di paradossale rovesciamento del pasto totemico. Questa forma di punizione è presente anche nel mito incestuoso di Procne, il cui marito si innamora della sorella Filomela e la violenta; ma per rivalsa Procne gli dà da mangiare il comune figlioletto Iti. Fonte di innumerevoli rielaborazioni letterarie sono le *Metamorfosi* (ca. 3-8 d.C.) di **Ovidio**, nelle quali si incontra, per esempio, la storia di Mirra (libro X), giovane principessa innamorata di suo padre, Cìnira, re dell'isola di Pafo. È forse il prototipo della concezione «naturale» del desiderio incestuoso, represso dai codici delle umane leggi, ma reso «genuino» dai sensi e, in quanto confuso ai sentimenti familiari, apparentemente innocente. Aiutata dalla nutrice ad accoppiarsi con Cì-

nira, Mirra, per sfuggire al padre che vuole ucciderla, ripara in una regione lontana, e per porre fine a suoi tormenti chiede agli dei di essere trasformata. Dall'albero della mirra, stillante resina odorosa, nascerà infine anche il bellissimo Adone.

6. Nel Medioevo uno dei racconti più celebri è quello del *Gregorius* (secc. XII-XIII) di **Hartmann von Aue**, che narra la storia del futuro papa Gregorio, poi rielaborata da Thomas **Mann** ne *L'Eletto* (1951), nato dalla incestuosa relazione di un fratello con una sorella. Venuto a conoscenza del peccato che grava sulla sua nascita, prega Dio di essere condotto in una terra lontana. In questa terra egli, alla stregua di Edipo, libererà la regina e la sposerà senza sapere che si tratta in effetti di sua madre (un Edipo il cui percorso è, nella prospettiva cristiana, rovesciato: egli infatti passa dalla cecità del peccato alla salvezza della rivelazione). Venuto a conoscenza dell'escrando delitto compiuto, come giusto tradito nella sua fiducia in Dio, ha un moto di ribellione verso quest'ultimo. Perciò si condanna a un esilio volontario su uno scoglio isolato nel mare profondo, dal quale lo libererà ancora la provvidenza divina che da laggiù, a motivo della sua santità, lo chiamerà al soglio pontificio. Dall'incesto forte di Gregorio, passiamo a quello debole di Tristano, narrato in una miriade di versioni, fra le quali ricordiamo solo il *Tristano e Isotta* (ca. 1210), di **Gottfried von Strassburg**, e il *Romanzo di Tristano* (sec. XII) di **Bérout**. In questa storia, che avrà grande fortuna sino all'opera di Richard **Wagner** (1865) il prode cavaliere Tristano, avendo ucciso un drago, conquista l'amata dello zio, re Marco, Isotta la Bionda. I due, bevuto un filtro magico, cadono perdutoamente innamorati per tutta la vita e anche dopo il matrimonio di Isotta con Marco, attraverso macchinosi stratagemmi, riusciranno a rimanere amanti, più volte accusati e perfino condannati al rogo. Colpiti dalla generosità di Marco che li risparmia, tentano di separarsi, ma invano. Ferito a morte durante la sua disperata ricerca dell'amata, Tristano viene raggiunto da Isotta, che muore presso di lui ormai privo di vita. Sepolti vicini, dalle loro due spoglie nasceranno due virgulti intrecciati. Altra famosa leggenda medievale è quella dei rapporti incestuosi di re Artù con la sorella Morcadès (dalla relazione rimane generato Mordret), come lui nata da Ygerne. La vicenda arturiana accoglie quasi integralmente lo schema edipeo: previsione dell'indovino, incesto e parricidio. Mordret perpetuerà l'incesto accoppiandosi a Ginevra che è la sposa di Artù, usurpandone il trono. Al racconto di Tristano, Isotta e Marco segue, nella *Divina Commedia* (1306-21) di **Dante Alighieri** la storia di Paolo e Francesca (*Inferno*, V), che non sono solo adulteri, ma anche incestuosi, essendo fra di loro cognati.

7. Nel periodo rinascimentale, di grande instabilità politica e di incertezza morale, il tema dell'incesto è sempre al centro dell'attenzione. A esempio, nelle *Novelle* (1554-73) di Matteo Maria **Bandello**. Nella XLIV del Libro I, il marchese Niccolò III da Este, libidinoso e intraprendente, sposa la giovane figlia di Carlo Malatesta, la quale, vedendosi tradita, cerca l'amore di uno dei tanti figli illegittimi del marito, il conte Ugo. La novella, con la condanna dei due al rogo, sembra suggerire il possibile bilanciamento fra la rottura del patto di lealtà familiare nei confronti di Niccolò (infrazione sempre presente nei fatti d'incesto, verso cui sembrano sfumare i casi più «deboli»), e le sue stesse reiterate violazioni precedenti. Il potere qui ha la meglio, non viene scalfito; e ciò rappresenta una nuova variazione sul tema. Ricordiamo che anche in questo caso la storia dà adito a una vera e propria tradi-

zione, con i lavori, ad esempio, di Anton Francesco **Grazzini**, detto il Lasca (novella V della seconda delle *Cene*, 1540-49 ca.), di George Gordon **Byron** (*Parisina*, 1816), di Felice **Romani** (libretto scritto per l'opera di Gaetano **Donizetti**, *Parisina d'Este*, 1833), di Antonio **Somma** (*Parigina*, 1835) e di Gabriele **D'Annunzio** (*Parisina*, 1912). Altrettanto originale è la novella di Seleuco re de l'Asia (II, lv), che cede al proprio figlio Antioco la bellissima moglie Stratonica, perché quest'ultimo, invaghitosene, si era ammalato di desiderio. Si confermano qui due costanti: la «naturalzza» del desiderio opposto all'artificialità delle regole civili, e l'avvicendamento di potere, trasmesso dal re ai nuovi sposi questa volta spontaneamente. Ciò rivela un aspetto altrettanto ricorrente del tema: il conflitto fra la coppia gioventù/bellezza e quella anzianità/potere. Nella trentesima novella dell'*Epitamerone* (1558, postumo), della regina **Margherita di Navarra**, cui il Bandello aveva dedicato una sua traduzione da Euripide, una madre giace col figlio quindicenne, che la scambia per la sua fantesca. Sopraffatta dal piacere, la madre rimane incinta di una bambina che più tardi il figlio, di ritorno dalla guerra in Italia, sposerà, così che ella sarà «figlia, sorella e moglie di lui, ed egli padre, fratello e marito di lei». Uno dei tratti stilistici più frequenti nei racconti d'incesto è questa vertigine delle combinazioni parentali che scaturiscono dal singolare accoppiamento familiare, figura logica e insieme linguistica, cui gli scrittori hanno sempre affidato una particolare ricerca di effetto. Il tratto caratterizzante della novella è che il piacere fisico viene rappresentato direttamente e gioca un ruolo importante. Esso non viene additato alla riprovazione, ma posto in second'ordine rispetto alla colpa della madre, che, secondo la Chiesa, pecca soprattutto di superbia intellettuale. Ella infatti tenta di gestire l'errore da sé, senza ricorrere ai santi uffici della Chiesa. Soprattutto, viene demolita la credenza della perversità naturale, biologica dell'incesto, in quanto i due giovani sposi vivono armoniosamente per tutta la vita, sani, e per di più al riparo dal peccato. Il tema è invece trattato sotto una luce d'inganno e turpitudine nella novella trentatreesima, che narra la storia di un curato maturo e della sua giovane sorella, i quali, senza avere rapporto alcuno con altri, vivono incestuosamente (la situazione sarà ripetuta nella *Caduta della casa Usher*, 1840, di Edgar Allan **Poe**). La *Canace*, tragedia di Sperone **Speroni** (1546), riprende l'undicesima delle *Eroidi* (18 a.C.) di **Ovidio**, ed è incentrata sugli amori dell'eroina con il fratello Macareo, nel contesto di un conflitto fra divinità (Venere ed Eolo), come già accadeva nella vicenda di Fedra e Ippolito con il contrasto fra Artemide, dea della castità e Afrodite, dea del piacere.

8. Il sec. XVII è particolarmente ricco di racconti d'incesto. Francis **Beaumont** e John **Fletcher**, nel 1611, scrissero *Re e non più re*, che racconta dell'innamoramento, ricambiato, di Arbace, re di Iberia, per la più giovane sorella Pantea, promessa al suo vecchio nemico ora piegato, Tigrane, re di Armenia. Il dramma si scioglie quando si scopre che Arbace non è in effetti figlio del vecchio re d'Iberia, bensì di un suo reggente. In questo tipo di rappresentazioni letterarie, che nel finale rivelano un falso incesto (come accade anche ne *Il cavaliere inesistente* di Italo **Calvino** tre secoli più tardi, nel 1959), si esprime un'ulteriore varietà del tema, tesa a dimostrare come la proibizione dell'incesto abbia un fondamento naturale. In *Peccato che sia una squaldrina* (1633) di John **Ford**, l'incesto è pur superficialmente consumato già dalla terza scena, quando i due fratelli Giovanni (brillante studioso, filosofo «naturale» in rotta coi precetti della

Chiesa) e Annabella si confessano il reciproco amore, perfezionandolo appena dopo, fra il primo e il secondo atto del dramma. Soranzo, che dopo una serie di raggi, è riuscito a sposare Annabella, scoperta la cosa, organizza la vendetta, ma Giovanni decide di por fine di sua mano alla vita di Annabella, e poi soccombe nella lotta, dopo avere ucciso lo stesso Soranzo. In questo dramma la rappresentazione dell'incesto è da mettere in diretto contatto con la crisi dei vincoli morali: l'allentamento della morale sessuale è specchio della pessima situazione etico-politica (l'Italia corrotta delle corti), rispetto alla quale, anzi, l'incesto brilla per una sua sinistra luce mista di purezza, slancio eroico, senso del sacrificio (i due hanno l'aria di eroi rivoluzionari che s'immolano per un più giusto domani). Nella tragedia *Lotta innaturale* (1621), di Philip **Massinger**, il vecchio Malefort uccide prima la moglie e poi il figlio che avrebbe voluto vendicarla (traendo dunque forse spunto dalla storia della famiglia romana i Cenci che, come vedremo, ebbe poi grande fortuna nell'Ottocento); dirige quindi le sue perverse attenzioni verso la figlia che, per sottrarsi al peccato (e a un desiderio non corrisposto), si suicida. Per William **Shakespeare**, si è parlato di incesto nell'*Amleto* (1600-01), sia per quanto riguarda il matrimonio fra Gertrude, madre di Amleto, e Claudio, fratello del re, a sua volta monarca tramite le nozze; sia per un supposto, solo sintomatico, desiderio di Amleto nei confronti della madre, desunto dall'aggressività mista alla tenerezza con le quali le si rivolge, anche in questo caso sulla falsariga della lettura che se ne è fatta in chiave freudiana, trasformando la tragedia in «romanzo familiare» di un nevrotico. In altri drammi, come il *Pericle* (1608), l'incesto è evidente: in quest'ultimo caso fra il re Antioco e la figlia di cui pure Pericle inizialmente è innamorato.

9. Il XVIII secolo si inaugura con l'incesto romanzesco di *Moll Flanders* (1722) di Daniel **Defoe**, che, nel corso della sua vita avventurosa, sposa inconsapevolmente, come terzo marito, un suo fratellastro. Lo lascerà, una volta giunta in America, senza rivelargli la colpa commessa. Del resto, il secolo è ricco di opere in tema, forse proprio perché l'Illuminismo e la Rivoluzione revocano in dubbio tutti i valori sociali, religiosi e civili, compresi quelli familiari e quelli riguardanti la morale sessuale. L'incesto viene trattato piuttosto come un «pregiudizio», e il marchese Donatien-Alphonse-François de **Sade**, verso la fine del '700, ne traccia una vera e propria apologia, soprattutto del tipo padre-figlia, inserendolo, con un ruolo importante, in quasi tutte le sue opere. A esempio nel pamphlet *Francesi, ancora uno sforzo se volete essere repubblicani*, al quinto dialogo de *La filosofia nel boudoir* (1795), sostiene con la forza del paradosso l'opportunità politica dell'incesto perché estende i vincoli familiari e rende attivo l'amore dei cittadini per la patria. Così nell'*Eugenia di Franval*, l'incesto non è più visto in una luce turpe, di peccato e abominio. Franval avrà sua figlia alla luce del sole, al culmine di una festa pubblica, in cui Eugénie è simbolicamente assisa su un trono di rose. Nel dramma *Fratello e sorella* (1776), di Johann Wolfgang **Goethe**, Marianna convive con Guglielmo, credendo di essere sua sorella. In effetti ella è la figlia di Carlotta, di cui Guglielmo è stato innamorato (tema questo, dell'amore per rassomiglianza filiale, che tornerà in Pirandello: altra costante). Quando Marianna confessa il suo amore, in ambasce perché crede che si tratti di una passione incestuosa, Guglielmo le svela la verità, aprendo le porte al matrimonio. C'è da osservare che l'incesto, pur nella sua forma attenuata, sussiste tuttavia spostandosi dalla relazione reale fratello-sorella a

quella simbolica padre-figlia. Il caso si iscrive nella tradizione della «innaturalità» dell'incesto (o, viceversa, della naturalezza del tabù), ottenuta per via di antitesi: se un desiderio reale esiste, *non può* essere incestuoso. La *Mirra* (1789) di Vittorio **Alfieri**, riprende la materia ovidiana, però svolgendola in modo affatto originale. In essa il lavoro di inchiesta non va, come nel prototipo edipeo dal peccato al lento riconoscimento della colpa, ma si consuma tutto nell'animo della stessa protagonista che, avvedutasi dell'amore per il proprio genitore non tenta, come nell'originale delle *Metamorfosi* (ca. 3-8 d.C.), di averlo, ma decide di tenere lontana da sé la tentazione. Manifesta così all'esterno un'afflizione melanconica che, dietro le insistenti premure della famiglia e del promesso sposo, Pereo, finisce per farle rivelare i propri sentimenti e dunque, abbandonata la famiglia, a uccidersi, conscia dell'inutilità e della disperazione del suo gesto.

10. Le vicende della famiglia Cenci sono state oggetto di diversi drammi, non solo ottocenteschi, come quello di Percy Bysshe **Shelley** (*I Cenci*, 1819), **Stendhal** (*I Cenci*, 1837), Giovan Battista **Niccolini** (*Beatrice Cenci*, 1844), Francesco Domenico **Guerrazzi** (*Beatrice Cenci*, 1854), Alberto **Moravia** (*Beatrice Cenci*, 1958), Antonine **Artaud** (*I Cenci*, 1935), per finire, in anni recenti, con la *Beatrice C.* (1979), di Gabriella **Drudi**. I tratti comuni della vicenda (verranno qui considerate soprattutto le versioni di Shelley e Artaud), vedono la bella Beatrice Cenci concupita dal padre, il conte Francesco, esempio paradigmatico di genio del male, che uccide prima un vassallo troppo impiccione, e poi due suoi figli. Ne salva invece uno (Bernardo) perché sia testimone e cronista della vicenda, e tiene segregate la moglie e la figlia. Soprattutto nella versione di Artaud, sensi amorosi riscaldano i rapporti fra Beatrice e Bernardo (si confrontano dunque un incesto «positivo» con uno «negativo», che gli seguirà). Dopo essere rimasta vittima delle sue attenzioni, Beatrice ordisce, tramite l'opera di due sgherri, l'assassinio del padre; il che porterà al successivo arresto e all'esecuzione di Beatrice, della madre e dei responsabili materiali dell'omicidio. La caratteristica di questi e di analoghi racconti è la luce di violenza del quale rimane impresso l'incesto, che spesso sconfina nella brutta violenza carnale.

Uno degli esempi ottocenteschi più noti di incesto letterario si trova fra i *Racconti del grottesco e dell'arabesco* (1840) di Edgar Allan **Poe**, ed è *La caduta della casa Usher* (1840). Sin dal titolo si rivela una programmazione identificazione fra l'edificio e la famiglia degli Usher, nota anche alla comunità in cui abitavano gli ultimi suoi rappresentanti, Roderick e sua sorella Madeleine. Essi vivono nella casa da diversi anni senza mai uscirne, e dunque, si suppone, in connubio incestuoso, come promette la tradizione endofila della famiglia, di cui si paventa l'esaurimento. La fine del casato è espressa simbolicamente nella rovinosa «caduta» dell'edificio, susseguita alla morte di Madeleine che, temporaneamente risorta, trascina con sé nella tomba Roderick, per perpetuare il loro indissolubile rapporto. Si rivela in questo caso una perfetta continuità cronologica fra l'incesto e la morte, il ritorno ciclico di una tara ereditaria. L'incesto come sintomo dell'esaurimento vitale di una collettività è piuttosto ricco e nel Novecento ha trovato fortuna nella narrativa sudamericana, ad esempio nella *Casa occupata* (1946) di Julio **Cortázar**, esplicitamente debitrice di Poe, o nei *Cent'anni di solitudine* (1967) di Gabriel **García Márquez**, dove, nelle pagine finali, Aureliano Buendía legge il compimento del suo destino nelle carte di Melquíades, proprio come nella *Caduta*, il narratore leggeva

nel *Mad Trist* di sir Launcelot Canning, lo svolgersi contemporaneo dei tragici avvenimenti.

In *Pierre o le ambiguità* (1852), Hermann **Melville**, quasi anticipando la seconda parte de *L'uomo senza qualità* (1935), narra del *ménage à trois* condotto nella New York degli artisti, fra lo scrittore Pierre, la pittrice Lucy, un tempo promessa sposa di Pierre, e la sorella di quest'ultimo, Isabella, figlia naturale del padre di Pierre. Il rapporto ha un tragico destino, in quanto un cugino di Lucy cerca di porre rimedio allo scandalo suscitato da quella complessa e morbosa relazione ma viene ucciso da Pierre. Rinchiuso in prigione, vi morirà avvelenato insieme a Isabelle e a Lucy. Si noti come, nel corso del tempo, le ragioni e lo sfondo dell'incesto (anche in questo caso non compiuto ma perdurante in un clima di ambiguità) si spostino da un ambito di lotta per il potere verso la ricerca di una nuova qualità nella vita intellettuale e morale e un'alternativa alle convenzioni sociali dominanti.

11. Ne *Gli Spettri* (1881), Henrik **Ibsen** fa discendere da una situazione familiare «malata» l'incesto fra Osvaldo e sua sorella Regina, tara «scatenante» che sarà fatta propria da William **Faulkner** qualche decennio più tardi. Figura centrale del dramma è la madre Elena che tenta di nascondere ad Osvaldo il disprezzo per suo padre, Alving, uomo dissoluto, che ha generato Regina con un'altra donna. In Osvaldo si fanno presto vivi i segni della follia. Costretta a rivelare il segreto attorno ad Alving, Elena causerà l'allontanamento di Regina dalla casa e la compiuta follia di Osvaldo. Qui l'incesto sembra il frutto del tentativo di copertura da parte di Elena della infelicità familiare, e dunque di una sua rimozione e rielaborazione ideologica. La rottura del tabù si prospetta come una conseguenza della distorsione dei fondamenti morali della vita familiare, ma introduce contemporaneamente a un fondo di malessere connaturato all'esistenza e ai perversi meccanismi familiari, portatori, a volte, di un'etica tragica, appunto.

Anche in un altro grande indagatore della vita borghese e dei suoi doppi e tripli fondi, come Luigi **Pirandello**, non potevano mancare esempi di incesto, che in lui assumono accenti paradossali e grotteschi. In *Superior stabat lupus* (1912), l'accusa di incesto viene rivolta non a chi (Corrado Tranzi) fa l'amore con la propria figlia naturale (Ebe), senza riconoscerla, dopo un lungo periodo d'assenza; ma a colui (Marco Perla) che la sposa perché un tempo innamorato di sua madre, sicché Ebe e il padre (Tranzi) si coalizzano per ucciderlo. In *Zia Michelina* (1914) la comunità prende le parti del giovane Marruchino quando questi, morto lo zio, chiede in sposa, come fosse un'erede, la giovane moglie che lo aveva allevato come un figlio, ed ella, rifiutandosi, provoca la furia assassina del giovane: il tribunale stesso lo scagiona dal reato commesso. L'origine sociale ed economica del tabù e la sua natura convenzionale possono dare adito a un suo ribaltamento morale. L'incesto è anche al centro del più noto dramma pirandelliano, quello dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), dove, in un contesto di teatro nel teatro, alcuni «personaggi» portano in scena la vicenda di un padre che, allontanatosi dalla famiglia per dar posto all'amante della moglie, incontra una sua figliastra al bordello. L'intervento della madre riesce a scongiurare l'incesto e porta alla ricomposizione della famiglia, che da questo momento, però, vive con lucido dolore la sua tragedia, il suo disfacimento morale, fino alla morte della «bambina», annegata nella vasca, e al suicidio del «ragazzo», responsabile dell'annegamento. La sola forza simbolica dell'incesto obbliga qui la famiglia a un destino di

morte. La suggestione dell'incesto, mista alla memoria dell'*Ippolito* euripideo, compare anche nell'altro grande romanziere italiano del periodo, Gabriele **D'Annunzio**, e precisamente in *Forse che sì forse che no*, del 1910. Qui il fidanzamento fra Paolo Tarsi, aviatore «superuomo», e Isabella viene «avvelenato» dall'accusa che le rivolge Vana, sorella di quest'ultima, di intrattenere un rapporto incestuoso con l'altro fratello Aldo. Come Fedra, Vana si suiciderà, e Paolo annebbierà la sua mente nella follia. Thomas **Mann**, in *Sangue welsungo* (1921), racconta l'amore incestuoso fra due fratelli, Sigmund e Sieglinde, appartenenti a una famiglia alto borghese ma di raffinate pretese, che ne fanno il segno, quasi sacrificale, di un'aristocratica elezione nei confronti della «massa», impersonata dal fidanzato di Sieglinde, Beckerath, terribilmente borghese benché di origini patrizie.

Ancora più famoso che *Assalonne! Assalonne!* (1936) è, sempre di William **Faulkner**, il romanzo *L'urlo e il furore* (1929), dove, con una tecnica e con una struttura narrative complesse, si racconta della famiglia Compson, il cui destino di distruzione si avvia attorno al «buco nero» del rapporto incestuoso fra i due fratelli Quentin e Caddie. Esso non è mai descritto, se non per brevi allucinati frammenti e costantemente alluso nel racconto delle sue conseguenze sull'intera famiglia: il suicidio di Quentin, la perversione sessuale della loro figlia, la nevrosi del fratello Jason, la disperazione della madre, e, forse, con una sorta di «retroattività», il ritardo intellettuale e motorio del fratello «scemo», Benjy, che incarna il senso sacro dei limiti umani. Il suo urlo nelle pagine finali del libro protesta il ritorno a una dimensione più «normale» e dignitosa dell'esistenza. Tutta la seconda parte de *L'uomo senza qualità* (1935) di Robert **Musil**, è segnato dal rapporto fra il protagonista Ulrich e sua sorella Agathe, che tuttavia non si risolve in un vero e proprio incesto (non c'è contatto sessuale fra i due, contrariamente a quanto avveniva nei lavori preparatori del romanzo), ma si nutre di una sufficiente sostanza spirituale. Ulrich ed Agathe (che viene da due matrimoni falliti e per ritornare alla casa del fratello abbandona l'attuale marito), si isolano dal mondo, approfondendo la loro reciproca conoscenza. Tentano di trovare il completamento di sé l'uno nell'altra, cercando di superare il loro «essere due» nell'«unica figura fraterna che dovrà aprire le porte del Regno Millenario». Il rapporto è dunque visto come un raccoglimento dei due fratelli nel proprio essere originario, come un ritorno, quasi «innocente», al grembo familiare. L'incesto non si compie proprio in base alla concezione ulrichiana/musiliana del regno delle possibilità: se l'incesto si concretizzasse, si degraderebbe a commercio sessuale, e l'utopia dell'«altro regno» scadrebbe a realtà concreta negandosi come possibilità allo stato fluido.

Ne *I sequestrati di Altona* (1959) di Jean Paul **Sartre**, ambientato nella Germania postbellica, si racconta di una famiglia di ricchi armatori, i von Gerlach, nella quale un figlio, Frantz, responsabile di crimini nell'esercito nazista, vive nascosto tenendo desto un rapporto incestuoso, e impetuosamente ricambiato, con la sorella Leni. Un altro fratello, Werner, vive invece un «normale» matrimonio borghese con Joanna. Quando scoprirà che la perdente Germania è in effetti ancora una potenza mondiale, Frantz uscirà dall'isolamento ma per suicidarsi poco dopo insieme al padre, travolto dal senso di colpa. Anche qui, come in Ibsen, l'incesto scaturisce da un tentativo di copertura ideologica della realtà, è solo il sintomo terminale di una lunga malattia morale, e come in Musil rappresenta una regressione fuori della storia, un'evasione dalle responsabilità individuali e collettive. L'incesto è ossessivamente presente anche in uno dei più

importanti e letti romanzi del secondo dopoguerra, *Cent'anni di solitudine* (1967) di Gabriel **García Márquez**. I fondatori della comunità di Macondo, José Arcadio Buendía e Ursula sono fra di loro cugini. Si sposano sapendo che per la loro consanguineità potrebbero, come vuole la leggenda, dare vita a un figlio con la coda di porco: paura che è una sorta di filo rosso dell'intera narrazione. La parte finale del romanzo, che descrive gli amori travolgenti e autodistruttivi di Amaranta Ursula e Aureliano Buendía, i quali credono di essere fratello e sorella, ma in effetti sono zia e nipote, segna il momento di più profonda regressione verso un nuovo stato di natura della comunità di Macondo, nonché l'esaurirsi della famiglia Buendía e del loro villaggio, dopo i fasti della industrializzazione portata dagli imprenditori bananieri statunitensi. Nel corso del romanzo, appartengono a una forma di incesto simbolico gli amori fra José Arcadio e Rebeca (creduta sorella di sangue, ma semplicemente adottata in passato dai Buendía); e quello di Arcadio con sua madre, Pilar Ternera; nonché quello di Aureliano José, che vorrebbe accoppiarsi con sua zia Amaranta. L'importanza dell'incesto e, in generale, dell'endofilia nel romanzo è da mettere in relazione con la struttura circolare del romanzo che ha i caratteri dell'epica di una piccola «nazione», che, scaturita dal nulla, al nulla sembra voler ritornare.

Qualche punto in comune hanno tre romanzi pubblicati o scritti negli anni del boom economico: *Homo faber* (1957) di Max **Frisch**, *L'attenzione* (1965) di Alberto **Moravia**, e *Un dramma borghese* (1978, postumo) di Guido **Morselli**. In tutti e tre i casi un padre professionista, con un atteggiamento di razionale distacco dal mondo e di sostanziale indifferenza, in un mondo borghese e leggermente alienato, caratterizzato dalla modernità e dalla conseguente disgregazione dei valori familiari, ha rapporti incestuosi, più o meno compiuti, con una figlia molto giovane (attorno ai vent'anni). In due casi almeno, Frisch e Morselli, ciò comporta la morte della figlia (per una disgrazia, all'oscuro della colpa, nel primo caso; per suicidio, perché rifiutata, nel secondo), mentre, nel caso di Moravia, la morte della figliastra e di sua madre, Cora, avviene solo nella fantasia del protagonista.

Anaïs **Nin**, ne *La casa dell'incesto* (1936), influenzato (fu scritto in effetti intorno al 1934) dal movimento surrealista parigino, assegna al tema il linguaggio dell'inconscio, situandolo in una sorta di dimensione onirica, in cui prevale l'indistinzione fra la dimensione soggettiva e quella oggettiva: il permanere nella casa dell'incesto è il portato di un rifiuto del mondo reale. Essa è simbolizzata in una rappresentazione pittorica dell'episodio di Lot con le figlie, come a voler suggerire una contiguità fra il territorio dell'arte e quello della «perversione» incestuosa. Egualmente «metafisica» è la concezione che scaturisce da *L'incesto* (1999) di Christine **Angot**, scrittrice francese dei nostri giorni, autrice di una sorta di diario lesbico, dall'apparente sostanza autobiografica, che ha però come significativi antefatti/satelliti l'amore della protagonista per la figura paterna e per la figlia. Sono i processi mentali di Christine a essere incestuosi perché ella riesce a fare connessioni logiche (ed artistiche, letterarie) là dove altri neppure sospettano si possa. A questa sua facoltà insieme creativa e perversa ella dà il nome di incesto. Fino al presente, dunque, in letteratura il tema mantiene questa sua sinistra e insieme suadente ambivalenza.

Un caso interessante è costituito dal romanzo dello scrittore tedesco Wolfgang **Hildesheimer**, *Marbot. Viaggio Immaginario tra i Grandi dell'Ottocento* (1981). Si tratta della biografia immaginaria (che si affianca a quella reale

di Mozart, scritta dallo stesso Hildesheimer qualche anno prima), del giovane inglese Andrew Marbot (che ha non pochi tratti in comune con lord Byron), che ha una passione travolgente, e orgogliosamente ricambiata, con la madre lady Catherine. Nel trattare l'esperienza accicante e distruttiva dell'amore incestuoso con la madre, Hildesheimer utilizza ampiamente l'immaginario psicanalitico.

12. In anni recenti una serie impressionante di opere cinematografiche ha trattato dell'incesto, nelle sue varie forme (mentre è inutile dire che, soprattutto per la materia biblica, esso è assai presente anche nella tradizione pittorica). Al punto da far sospettare un interesse che, sebbene rimandi al cinema come schermo rivelatore, nel senso edipico-freudiano, delle pulsioni segrete del pubblico, sembra scivolare verso una «facilità» narrativa un po' meccanica, quasi voyeuristica. Vanno segnalati, a titolo puramente esemplificativo di un elenco lunghissimo, anzitutto alcuni piccoli «classici», come *I ragazzi terribili* (1949) di Jean-Pierre **Melville**, tratto dal romanzo di Jean **Cocteau**; *Lolita* (1962) di Stanley **Kubrick**, ispirato al romanzo di Vladimir **Nabokov**; *Il silenzio* (1963) di Ingmar **Bergman**, regista che già aveva trattato il tema in *Come in uno specchio* (1961); la rielaborazione di Pier Paolo **Pasolini** dell'*Edipo Re* (1967) di Sofocle; *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) di Luchino **Visconti**, che tornerà sul tema in *La caduta degli dei* (1969); i film di Louis **Malle** *Soffio al cuore* (1971), e *Il danno* (1992), quest'ultimo tratto dal romanzo di Josephine **Hart**. Si aggiungono anche alcuni film più recenti, sempre di ottima qualità, come *Festen* (1998) di Thomas **Winterberg**, che narra le vicende di una famiglia patriarcale in cui si ripete la situazione dei *Cenci* di **Artaud**, con un incesto «positivo», padre-figlie, e uno «negativo», fratello-sorella; la versione cinematografica de *L'attenzione* di Alberto **Moravia** realizzata da Giovanni **Soldati** (1985), più sbiadita dell'originale; *Prima che arrivi l'alba* (1999) di Phil **Davis**; *Pola X* (1999) di Leos **Carax**, che è una rielaborazione del romanzo di *Pierre o l'ambiguità* di Hermann **Melville**; e infine *Solstizio d'estate* (2000) di Thran **Ahn Hung**, in cui il tema dell'incesto rimane in una dimensione sospesa, com'è proprio della sua natura ambigua, latente.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Levitico* (fine sec. VI-V a.C.); *Pentateuco* (sec. XIII a.C.); *Libri di Samuele* (secc. VIII-VII a.C.).

Ahn Hung, T., *Solstizio d'estate*, cinema (*À la verticale de l'été*, 2000); Alfieri, V., *Mirra* (1789); Angot, C., *L'incesto* (*L'incest*, 1999); Artaud, A., *I Cenci* (*Les Cenci*, 1935); Bandello, M.M., *Le novelle* (1554-73); Beaumont, F. - Fletcher, J., *Re e non più re* (*A King and no King*, 1611); Bergman, I., *Il silenzio*, cinema (1963); Bergman, I., *Come in uno specchio*, cinema (1961); Bérroul, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Byron, G.G., *Parisina* (1816); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1959); Carax, L., *Pola X*, cinema (1999); Cocteau, J., *I ragazzi terribili* (*Les enfant terribles*, 1938); Cortázar, J., *Casa occupata* (*Casa tomada*, 1946) in *Bestiario* (1951); D'Annunzio, G., *Forse che si forse che no* (1910); D'Annunzio, G., *Parisina* (1912); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1306-21); Davis, P., *Prima che arrivi l'alba*, cinema (*Hold Back the Night*, 1999); Defoe, D., *Moll Flanders* (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, 1722); Dolce, L., *Tieste* (1560); Drudi, G., *Beatrice C.* (1979); Euripide, *Ippolito* (sec. V a.C.); Faulkner, W., *Assalonne! Assalonne! (Absalom! Absalom!)*, 1936); Faulkner, W., *L'urlo e il furore* (*The Sound and the Fury*, 1929); Flaubert, G., *Erodiade* (*Hérodias*) in *Tre racconti* (*Trois contes*, 1877); Ford, J., *Peccato che sia una sgualdrina* (*'Tis Pity she's a Whore*, 1633); Foscolo, U., *Tieste* (1796); Frisch, M., *Homo faber* (1957); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Goethe, J.W., *Fratello e sorella* (*Die Geschwister*, 1776); Gottfried von Strassburg, *Tristano e Isotta*

(*Tristan und Isolde*, ca. 1210); Grazzini, A.F., detto il Lasca, *Le Cene* (1756, postumo); Guerrazzi, F.D., *Beatrice Cenci* (1853); Hart, J., *Il danno* (*Damage*, 1991); Hartmann von Aue, *Gregorius* (secc. XII-XIII); Hildesheimer, W., *Marbot. Viaggio Immaginario tra i Grandi dell'Ottocento* (*Marbot. Eine Biographie*, 1981); Ibsen, H., *Gli Spettri* (1881); Kubrick, S., *Lolita*, cinema (1962); Malle, L., *Il danno*, cinema (*Damage*, 1998); Malle, L., *Un soffio al cuore*, cinema (*Le soufflé au coeur*, 1971); Mann, T., *L'eletto* (*Der Erwählte*, 1951); Mann, T., *Sangue welsungo*, (*Walsungenblut*, 1921); Margherita di Navarra, *Eptamerone* (*Heptaméron*, 1558, postumo); Massinger, P., *Lotta innaturale* (*The Unnatural Combat*, 1621); Melville, H., *Pierre o le ambiguità* (*Pierre, or The Ambiguities*, 1852); Melville, J.-P., *I ragazzi terribili*, cinema (*Les enfants terribles*, 1949); Moravia, A., *Beatrice Cenci* (1958); Moravia, A., *L'attenzione* (1965); Morselli, G., *Un dramma borghese* (1978, postumo); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1935); Nabokov, V., *Lolita* (1955); Niccolini, G.B., *Beatrice Cenci* (1844); Nin, A., *La casa dell'incesto* (*House of Incest*, 1936); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Eroidi* (*Heroides*, 18 a.C.); Pasolini, P.P., *Edipo Re*, cinema (1967); Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921); Pirandello, L., *Superior stabat lupus* (1912); Pirandello, L., *Zia Michelina* (1914); Poe, E.A., *Le avventure di Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1838); Poe, E.A., *La caduta della casa Usber* (*The Fall of the House of the Usber*, 1840); Poe, E.A., *Racconti del grottesco e dell'arabesco* (*Tales of the Grotesque and the Arabesque*, 1840); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1677); Romani, F. - Donizetti, G., *Parisina d'Este*, musica (1912); Sade, D.-A.-F. de, *Eugenia di Franval* (*Eugénie de Franval*); Sade, D.-A.-F. de, *Francesi, ancora uno sforzo se volete essere repubblicani* (*Français, encore un effort si vous voulez être républicain*) in *La filosofia nel boudoir* (*La philosophie dans le boudoir*, 1795); Sartre, J.-P., *I sequestrati di Altona*, (*Le séquestrés d'Altona*, 1959); Seneca, L.A., *Fedra* (*Phaedra*, sec. I d.C.); Seneca, L.A., *Tieste* (*Thyeste*, sec. I d.C.); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Pericle, principe di Tiro* (*Pericles, Prince of Tyre*, 1608); Shelley, P.B., *I Cenci* (*The Cenci*, 1819); Sofocle, *Edipo a Colono* (sec. V a.C.); Sofocle, *Edipo re* (sec. V a.C.); Soldati, G., *L'attenzione*, cinema (1985); Somma, A., *Parigina* (1835); Speroni, S., *Canace* (1546); Stendhal, *I Cenci* (*Les Cenci*, 1837); Visconti, L., *La caduta degli dei*, cinema (1969); Visconti, L., *Vaghe stelle dell'Orsa*, cinema (1965); Wagner, R., *Tristano e Isotta*, musica (*Tristan und Isolde*, 1865); Winterberg, T., *Festen*, cinema (1998).

■ ALTRE OPERE: Byton, G., *Caino* (*Cain. A mystery*, 1821); Dürrenmatt, F., *La morte della Pizia* (*Das Sterben der Phytia*, 1976); Faulkner, W., *Bandiere nella polvere* (*Flags in the Dust*) in *Novelle* (1926-29); Frank, L., *Fratello e sorella* (*Bruder und Schwester*, 1929); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta* (*The Scarlet Letter*, 1850); *Historia Apollonii Regis Tyri* (sec. X); Maugham, W.S., *The Book Bag* (1932); Milton, J., *Il Paradiso perduto* (*The Paradise Lost*, 1667); Moravia, A., *Il dio Kurt* (1968); Moravia, A., *La cognata* (1967); Moravia, A., *La vita interiore* (1978); Murdoch, I., *Una testa tagliata* (*Severed Head*, 1919); Petrarca, F., *Il trionfo dell'amore* (*Triumphus cupidinis*), in *Trionfi* (1356-1374); Sade, D.A.F. de, *Justine o i guai della virtù* (*Justine ou les malheurs de la vertu*, 1791); Scott, W., *L'antiquario* (*The Antiquary*, 1816); Shelley, P.B., *Laon and Cythna* (1817); Verga, G., *La lupa* (1880); Verga, G., *La coda del Diavolo*, in *Primavera e altri racconti* (1877); Wilde, O., *Salomè* (1891); Yourcenar, M., *Anna, soror* (*Anna, soror*, 1981).

■ BIBLIOGRAFIA: Alvar, C., *Dizionario del ciclo di re Artù*, Milano, Rizzoli, 1998; Astier, C., voce *Edipo*, in Brunel, P. (a c. di), *Dizionario dei miti letterari*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 244-255; Beugneot, B., voce *Fedra*, in Brunel, P. (a c. di), *Dizionario dei miti letterari*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 280-289; Ceccarelli, F., *Il tabù dell'incesto. I fondamenti biologici del linguaggio e della cultura*, Torino, Einaudi, 1978; Checconi, S., Musil, La Nuova Italia, 1969; Freud, S., *Interpretazione dei sogni* (1899) in *Opere*, III, Torino, Boringhieri, 1967, sgg.; Freud, S., *Persone psicopatologiche sulla scena* (1905), in *Opere*, V, cit., pp. 227-236; Freud, S., *Totem e tabù. Di alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici* (1912-13), in *Opere*, cit., VII, pp. 10-164; Gordon, P., *L'initiation sexuelle et l'évolution*

religieuse, Paris, PUF, 1926; Greco, L., *I dubbiosi disiri. Famiglia ed amori proibiti nella narrativa italiana fra '800 e '900*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1984; Grunanger, C., *La letteratura tedesca medievale*, Firenze, Sansoni, 1967; Didier, B., *Sade*, Denoël-Gonthier, 1976; Héritier, F., voce *Incesto* in *Enciclopedia Einaudi*, VII, Torino, Einaudi, 1979; Lévi-Strauss, C., *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 1969; Maisch, H., *L'incesto* (1968), Milano, Bompiani, 1971; Malinowski, B., *Sesso e repressione sessuale fra i selvaggi*, Torino, Einaudi, 1950; Paduano, G., *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994; Possiedi, P., *Il tema dell'incesto nell'opera di Pirandello*, «The Canadian Journal of Italian Studies», 13, 1990, 40-41, pp. 1-15; Rank, O., *Il tema dell'incesto nella poesia e nella leggenda: fondamenti psicologici della creazione poetica*, a c. di Marchioro, F., Milano 1989; Segre, C., *Il tempo curvo di García Márquez*, in *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 251-295; This, B., *Inceste, adultère, écriture*, in «Esprit», XXXIX, 402, 1971, num. mon. «Le mythe aujourd'hui», pp. 644-677.

■ VOCI AFFINI: Adulterio; Amore; Cannibalismo; Cugini; Famiglia; Fanciulla perseguitata; Figlia; Figlio; Fratelli, sorelle; Libertino; Madre; Padre; Stupro. RENATO NISTICÒ

Inciampo, v. CADUTA, INCIAMPO.

Incubo, v. SOGNO/INCUBO.

India. 1. Etimologicamente, l'*India* deve il suo nome al fiume Indo, conosciuto dagli Indiani come *Sindhu*, lungo le rive del quale si sviluppò la sua più antica civilizzazione. Il nome del fiume venne abbreviato dai Persiani, che avevano difficoltà nella pronuncia della «s» in *Hindu*. Presso i Greci, passò a definire l'intera India, mentre in seguito, con l'invasione persiana, si diffuse la forma *Hindustan*, e gli abitanti dell'India vennero definiti *Hindus*. Il nome generico plurale «Indie» (orientali) era attribuito nel passato a tutta l'Asia sud-orientale, mentre col termine «Indie Occidentali» furono indicate le prime scoperte degli Europei nel continente americano, nell'errata convinzione che si trattasse di gruppi insulari asiatici e con quello di «Indie olandesi» gli espossedimenti olandesi, oggi parte dell'Indonesia. L'attuale dizione *Bharat Juktarasbtra* riporta all'antico *Bharatavarsa*, ovvero «Terra dei figli di Bharata», dal nome di un leggendario imperatore.

2. Dell'India e dei suoi abitanti si parla già nel libro terzo delle *Storie* (450-425 a.C.) di **Erodoto**, in cui si favoleggia dell'estrema regione orientale popolata da selvaggi, alcuni dei quali antropofagi, che si accoppiano in pubblico e il cui sperma è nero come la loro pelle. È l'India, per Erodoto, una terra di meraviglie: nella sabbia del deserto si cela l'oro; gli animali sono molto più grandi che nel resto del mondo; le piante selvatiche danno lana simile a quella di pecora. Sulle pagine dell'autore greco nasce così il mito dell'India lontana e misteriosa, che attraverserà la letteratura occidentale fino a tutto il secolo XIX e oltre. I deserti indiani ritornano in **Catullo** come immagine di lontananza assoluta; nelle *Metamorfosi* (ca. 3-8 d.C.) **Ovidio** fa riferimento all'India «ambrata» che «si stende sotto la vampa del sole»; mentre **Lucrezio** nel *Della natura* (sec. I a.C.; libro III) la immagina cinta da un impenetrabile vallo d'avorio.

3. Mentre i rapporti tra India e Occidente continuano a svilupparsi fino all'era moderna – e ne sono prova tanto le osservazioni di Filippo **Sasseti** (sec. XVI) sulle caratteristiche del sanscrito quanto i contributi di missionari francesi, olandesi e italiani (Roberto **De Nobili** e Costantino **Breschi**, per esempio) alla comprensione del mondo indiano, nella letteratura europea si continua a favoleggiare dell'India come terra di ricchezze e meraviglie: già prima della colonizzazione britannica, Luis Vaz de **Ca-**

mões, nel suo grande poema di colonizzazione e avventura, *I Lusiadi* (1572), descrive l'approdo di Vasco de Gama sulla costa di Calicut e i suoi rapporti con gli indigeni, dapprima cordiali, poi burrascosi. Tuttavia, dopo la conquista britannica lo stereotipo di un immenso, lontano paese di malvagità e splendori si impone in tutta Europa, protrahendosi fino al Romanticismo, e contribuendo alla creazione di un mito carico di esotismo e inquietante passionalità. Mentre all'archetipo dell'India ricchissima fanno ricorso autori tanto dissimili e lontani nello spazio e nel tempo come William **Shakespeare** e Gotthold Ephraim **Lessing** di *Nathan il saggio* (1779), dal Christopher **Marlowe** del *Tamerlano il Grande* (1587) al John **Dryden** di *Aurung-Zebe* (1676), fino ai poemi romantici di Robert **Southey** (*Il corso del Kehama*, 1810) e Thomas **Moore** (*Lalla Rookh*, 1817), si consolida l'immagine dell'India come falso Eden, Paradiso perduto dalle connotazioni inferie. Emblematica, a questo proposito, è la visione che ha dell'India e dei suoi abitanti Thomas **De Quincey**: nelle sue *Confessioni di un oppioman* (1821) egli parla del subcontinente indiano come scenario delle più paurose immagini del suo subconscio, un luogo dove «l'uomo è un'erbaccia che cresce dappertutto», capace di suscitare un orrore inimmaginabile e di ossessionare con insistenza lo scrittore nei suoi deliri da oppio.

4. Fra il Settecento e l'Ottocento avviene la riscoperta della cultura sanscrita ad opera degli studiosi europei: linguisti come i fratelli Friedrich e August Wilhelm von **Schlegel**, Jakob e Wilhelm **Grimm**, Wilhelm von **Humboldt** provano l'affinità e originaria omogeneità delle lingue indoeuropee, mentre la prima traduzione latina di 50 *Upanisads* nel 1801 suscita vasta eco e attira l'interesse di Arthur **Schopenhauer**, che ne trae conferma per le sue tesi filosofiche. La teoria del «velo della maya», tessuto intorno all'essenza del mondo dalle forme soggettive, sino a fare della sua rappresentazione nient'altro che sogno o illusione, gli viene dal pensiero indiano, così come l'idea che la negazione della volontà sia l'unica manifestazione possibile di libertà nel mondo empirico: non soddisfare più i propri desideri per approdare alla beatitudine del Nirvana. Né Schopenhauer è il solo ad essere colpito dal misticismo indiano: all'orientalismo del tempo, favorito dalla fondazione della Società Asiatica di Calcutta ad opera di sir William **Jones**, dalle traduzioni di testi sacri (*Bhagavadgita*) e poemi indiani (*Sakuntala*) in inglese, dalla pubblicazione nel 1819 del primo dizionario sanscrito-inglese e dalla nascita di società per gli studi asiatici a Parigi e cattedre di indologia in Germania, si rifanno con insistenza i poeti romantici, primo fra tutti Samuel Taylor **Coleridge**. A proposito di questo vasto interesse per le lettere indiane, Schlegel parla nel 1800 di «romanticismo supremo» e **Quinet**, quattro decenni più tardi, di «Rinascimento orientale». Anche i trascendentalisti americani sono influenzati dallo spiritualismo indiano: se Ralph Waldo **Emerson** è affascinato soprattutto dalla speculazione della *Bhagavadgita* (sec. IV a.C. - sec. IV d.C.) e dalla fusione che in essa ritrova di elementi attivi e contemplativi, Henry David **Thoreau** in una pagina di *Walden o la vita nei boschi* (1854) arriva a mescolare in un'unica metafora l'acqua del Walden Pond e quella del Gange, in virtù di uno stesso abbeverarsi, suo e dell'asceta indiano, al pozzo della *Bhagavadgita*.

5. Tuttavia, nel Vittorianesimo, la raffigurazione più tipica dell'India è quella che traspare in *Dombey e figlio* (1846-48) di Charles **Dickens**, attraverso un elenco dettagliato dei più comuni stereotipi legati al subcontinente: pietre preziose e tigri, elefanti e palme, palanchini e principi di pelle scura che calzano babbucce dalle punte ri-

gorosamente all'insù. È un armamentario figurativo di carattere squisitamente «orientalista» (specchio di un oriente immaginato a misura di occidentale) che ritorna anche nei racconti fantastici di Théophile **Gautier**, in *Avatar* (1856), per esempio, laddove si narra di un'India misteriosa, popolata da coccodrilli, elefanti, *yogi* e santoni che meditano sulle rive di stagni sacri e che, ancora nella seconda metà dell'Ottocento, permette a Wilkie **Collins** di raggiungere un enorme successo con il romanzo *La pietra di luna* (1868). Più o meno negli stessi anni, Charles **Baudelaire** lega il mistero dell'India al fascino ambiguo dei *Paradisi artificiali* (1860): terra dell'hashish, inquietante per lo spirito occidentale, l'India forma, agli occhi del poeta francese, con Cina ed Egitto «una triade minacciosa, un incubo complicato, dalle svariate angosce». La strada è aperta alle visioni esotiche orienteggianti che caratterizzano la letteratura del decadentismo europeo. Su questo immaginario indiano a misura di occidentale, più di un secolo dopo si concentrerà la puntuale analisi di Edward **Saïd**. Né l'atteggiamento cambia dopo il 1857, quando la rivolta dei *sepoys*, con la sua efferatezza, potenzia il mito di un'India incivile e crudele, una terra la cui barbarie, con logica rigorosamente britannica, solo Sherlock Holmes sembra in grado di dominare razionalmente, e senza neppure allontanarsi dalla capitale dell'Impero, nel racconto di Arthur Conan **Doyle** *Il segno dei Quattro* (1890). Sono gli anni in cui trionfa il gotico imperiale, narrativa a tinte fosche di ambiente coloniale, in cui i terrori atavici del colonizzatore si manifestano nella descrizione di crimini compiuti da indigeni scellerati, portatori di orrendi contagi, e spesso in grado di entrare in contatto con divinità malvagie attraverso rituali magici. Manifestazione più tipica di questo atteggiamento sono i racconti indiani di Rudyard **Kipling**, in cui tutte le paure represses del bianco esplodono sotto specie di misteriosi avvenimenti che turbano le notti e le coscienze dei *civil servants* britannici. Né meno inquietanti sono le sequenze indiane reperibili nei romanzi d'avventura dell'epoca: la giovane vedova sottratta a morte certa sulla pira funebre del marito ne *Il giro del mondo in 80 giorni* (1873) di Jules **Verne** o le insidie della giungla nera (*I misteri della giungla nera*, 1895) di Emilio **Salgari**. Va tuttavia sottolineata la differenza tra l'India romanzesca dei narratori d'avventura (spesso immaginata a tavolino, senza esperienza diretta) e quella vissuta e reale di Kipling. Soprattutto in *Kim* (1901), l'autore inglese propone un mondo brulicante di vita, in cui all'esotismo si sovrappone la lotta per la sopravvivenza, sia dei nativi, che popolano i bazar variopinti e chiassosi, sia degli Inglesi, che devono affrontare una natura inclemente, lontani da casa e senza certezze (si vedano, a questo proposito, le storie dei militari inglesi di stanza negli estremi avamposti dell'Impero in *Tre soldati*, 1892).

6. Nel 1909 Lev **Tolstoj**, rispondendo all'invito di un nazionalista indiano, pubblica la sua *Lettera a un indù* che suscita grande interesse in M.K. **Gandhi**, un avvocato già segnalatosi nelle lotte degli indiani emigrati in Sudafrica, al punto da convincerlo a rispondere allo scrittore russo con un'accurata descrizione della situazione degli Indiani nel Transvaal. Inizia così un carteggio tra i due, che si protrarrà fino alla scomparsa di Tolstoj nel 1910. Gandhi continuerà a riconoscere per tutta la vita il proprio debito nei confronti di Tolstoj, cui lo legavano comuni ideali di non violenza e pacifismo, una grande spiritualità e un'analogica convinzione della necessità da parte degli Indiani di prendere coscienza delle proprie responsabilità riguardo la sottomissione agli Inglesi. Da questo at-

teggimento gandhiano deriva la fortuna di Tolstoj in India, e soprattutto dei suoi *Racconti per contadini* (ca. 1872-85), in cui Gandhi riconosceva la forza pedagogica necessaria per una presa di coscienza di quell'importante strato della popolazione. Letti da Gandhi in inglese e poi pubblicati in parte su *Indian Opinion* tra il 1903 e il 1911, i *Racconti per contadini* furono poi tradotti in hindi, in numero di 21, dallo scrittore di chiara fede gandhiana Prem **Chand** con il titolo *I racconti di Tolstoj*. È del 1909, invece, il libro che porta la figura di Gandhi all'attenzione del mondo intero, *Hind Swaraj*, un piccolo dialogo contro la civiltà moderna, uscito prima in gujarati e successivamente (1910) in inglese. Ispirato dalla lettura di John **Ruskin**, **Carpenter** e Tolstoj (che ne ricevette copia dall'autore e lo apprezzò moltissimo), questo libretto oppone alla civiltà delle macchine, che schiavizza l'uomo, il ritorno alla civiltà patriarcale indiana tradizionale. Rientrato definitivamente in India nel 1914, Gandhi presto diviene il più seguito leader nella lotta del paese per l'indipendenza. La sua immagine – spesso agiografica – viene a rappresentare l'India agli occhi del mondo intero, con la sua lotta non violenta che appare prima di tutto una forma di rispetto per il nemico, nel tentativo di convertirlo e ristabilire la verità (non per caso, l'autobiografia di Gandhi si intitola *Storia dei miei esperimenti con la verità*, av. 1948). La figura di Gandhi appare spesso nella letteratura indoinglese contemporanea, soprattutto nell'opera dei tre patriarchi: Mulk Raj **Anand** (il suo *Intoccabile*, del 1935, fu riscritto completamente per compiacere il Mahatma Gandhi che ne aveva letto una prima stesura); Raja **Rao** (che dedicò alla lotta non violenta contro gli Inglesi il suo *Kanthapura*, del 1938) e Rasi-puram Krishnaswami **Narayan**, nel cui *Aspettando il Mahatma* (1955) appare Gandhi in persona. Mentre le gesta del Mahatma vengono portate sullo schermo in occidente, tra gli altri, da Mark **Robson** con *Nove ore per Rama* (1963), sull'assassinio di Gandhi e soprattutto, in tempi più recenti, da Richard **Attenborough** con il suo *Gandhi* (1982), un colossale epico premiato con otto Oscar, seguaci di Gandhi si contano, in politica, in ogni parte del mondo, mentre la posizione degli intellettuali sulla sua figura è esemplificata nel saggio che George **Orwell**, inglese di origini indiane, gli dedicò alla sua morte nel 1948. Rigettando «i richiami alla santità fatti in suo nome», Orwell sottolineava comunque l'onestà e la correttezza dell'uomo e del politico, soprattutto a paragone con gli statisti del suo tempo.

7. A dispetto di quanto avviene nella società e nella politica indiana nel sec. XX, i libri di viaggio occidentali, dall'inizio del novecento fin quasi ai giorni nostri, tramandano, con poche varianti, l'immagine di una terra misteriosa, greve di stridenti contrasti e grandi rivelazioni. Da *L'India (senza gli Inglesi)* (1903) di Pierre **Loti**, un classico dell'esotismo europeo da cui, per convenienza estetica, è cancellata la presenza degli Inglesi colonizzatori, a *Verso la cuna del mondo* di Guido **Gozzano** (1917) a *Esperimento con l'India* di Giorgio **Manganelli** (1975), si descrive un paese di fronte al quale l'anima si spaventa, sconfitta dal paradosso di una realtà che supera ogni fantasia: «realistico – ecco una parola che non esiste in nessuna delle cento parlate indiane», commenta Manganelli, e altri illustri viaggiatori come Edward Morgan **Forster**, J.R. **Ackerley** o Aldous **Leonard Huxley** potrebbero far propria questa osservazione. È un atteggiamento che traspare anche nella narrativa europea tra le due guerre: nel *Siddharta* (1922) di Hermann **Hesse**, fortunata apoteosi dell'ascetismo indiano; e in *Passaggio in India* (1924) di Forster, dove il

mistero del luogo sconfigge la razionalità dei britannici meglio intenzionati.

8. Nel secondo dopoguerra, raggiunta l'Indipendenza, mentre l'India cerca di proporsi con un'immagine diversa attraverso la cinematografia di Satyajit **Ray**, anche gli occidentali cominciano a fornirne una visione più realistica sia nei loro libri di viaggio (si vedano *L'odore dell'India* di Pier Paolo **Pasolini** e *Un'idea dell'India* di Alberto **Moravia**, entrambi del 1962) sia attraverso i film di Roberto **Rossellini** (1959) e **Malle** (1968). Dalla metà degli anni sessanta, mentre si moltiplicano, sull'influsso dei **Beatles**, i pellegrinaggi dei giovani verso il misticismo e le droghe a poco prezzo della «terra promessa» indiana, Paul **Scott** ricostruisce il «gioiello della corona», tra nostalgia e polemica, ne *Il Quartetto del Raj* (1966-74). Ma è soltanto nel 1981 con *I figli della mezzanotte* di Salman **Rushdie** che l'India trova la sua più completa rappresentazione: terra di colori, voci e odori, di miracoli e scatology, un sogno sognato insieme da tutto un continente. Dopo Rushdie, appare arduo trattare ancora l'India come paese in cui ritrovare se stessi. Ci prova Antonio **Tabucchi**, con *Notturmo indiano* (1984) che, portato sullo schermo con grande raffinatezza da Alain **Courneau** nel 1991, offre forse la più interessante visione dell'India del secondo novecento, così come appare a un occhio occidentale. Ad altro livello, anche Peter **Brook** tenta una rilettura del mondo indiano – quello mitico, delle grandi epopee religiose – con il suo *Mahabharata*, sceneggiato dal francese **Carrère** prima per il teatro, poi ridotto per la televisione e il cinema. Grandioso esperimento di multiculturalismo teatrale (il cast è costituito da attori di tutte le nazionalità), il *Mahabharata* di Brook suscita entusiastici consensi in occidente e molta perplessità in India, come dimostra, per esempio, la mordace parodia dello spettacolo che si può trovare nel romanzo *Bombay Duck* (1990) dell'indiano Farrukh **Dhondy**, produttore di *Channel Four* ai tempi della realizzazione televisiva del progetto. L'India come idea mentale appare decisamente superata dalle rutilanti descrizioni ambientali e paesistiche degli scrittori indoinglesi: da Vikram **Chandra** a Amitav **Ghosh** a Vikram **Seth**, emerge la pittura di una realtà in continuo divenire, magica e triviale al tempo stesso. All'occidentale, a fine millennio, non resta che ironizzare, come fa l'inglese William **Sutcliffe** nel suo divertente e disincantato *L'esperienza* (1997), su quanti ancora si ostinano a partire per l'India alla ricerca di sé.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bhagavadgita* (*Il canto del beato*) in *Mahabharata* (sec. IV a.C.-sec. IV d.C.); *Upanisad* (dal sec. VI a.C.).

Anand, M.R., *Intoccabile* (*Untouchable*, 1935); Attenborough, R., *Gandhi*, cinema (1982); Baudelaire, C., *I paradisi artificiali* (*Les paradis artificiels*, 1860); Brook, P., *Mahabharata* (1985 teatro; 1989 cinema); Camões, L.V. de, *I Lusitani* (*Os Lusitades* 1572); Chand, P., *Racconti di Tolstoj* (1923); Collins, W., *La pietra di luna* (*The Moonstone*, 1868); De Quincey, T., *Confessioni di un oppiomane* (*Confessions of an English Opium Eater*, 1821); Dhondy, F., *Bombay Duck* (1990); Dickens, C., *Dombey e figlio* (*Dombey and Son*, 1846-48); Doyle, A.C., *Il segno dei Quattro* (*The Sign of Four*, 1890); Dryden, J., *Aurung-zebe* (1676); Emerson, R.W., *Brahma* (1856) in *May-Day e altre opere* (*May-Day and Other Pieces*, 1867); Emerson, R.W., *Hamatreya* (1856) in *May-Day e altre opere* (*May-Day and Other Pieces*, 1867); Erodoto, *Storie* (*Historiae*, 450-425 a.C.); Forster, E.M., *Passaggio in India* (*A Passage to India*, 1924); Forster, E.M., *La collina di Devi* (*The Hill of Devi*, 1953); Gandhi, M.K., *Hind Swaraj* (1909); Gandhi, M.K., *Storia dei miei esperimenti con la verità* (*The Story of My Experiments with Truth*, av. 1948); Gautier, T., *Avatar* (1856); Gozzano, G., *Verso la cuna del mondo* (1917); Hesse, H., *Siddharta* (1922); Huxley, A., *Tutto il mondo*

è paese (*Jesting Pilate*, 1926); Kipling, R., *Kim* (1901); Kipling, R., *Nel vortice della vita* (*Life's Handicap*, 1891); Kipling, R., *Tre soldati* (*Soldiers Three*, 1892); Lessing, G.E., *Nathan il saggio* (*Nathan der Weise*, 1779); Loti, P., *L'India (senza gli Inglesi)* (*L'Inde (sans les Anglais)*, 1903); Lucrezio, *Della natura* (*De rerum natura*, sec. I a.C.); Malle, L., *Calcutta*, cinema (1968); Manganelli, G., *Esperimento con l'India* (1975-92); Marlowe, C., *Tamerlano il Grande* (*Tamburlaine the Great*, 1587); Moore, T., *Lalla Rookh* (*Lalla Rookh. An Oriental Romance*, 1817); Moravia, A., *Un'idea dell'India* (1962); Narayan, R.K., *Aspettando il Mahatma* (*Waiting for the Mahatma*, 1955); Ovidio Nasone, P. *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Pasolini, P.P., *L'odore dell'India* (1962); Rao, R., *Kanthapura* (1938); Robson, M., *Nove ore per Rama*, cinema (1963); Rossellini, R., *L'India vista da Rossellini*, televisione (serie in 10 episodi, 1959); Rushdie, S., *I figli della mezzanotte* (*Midnight's Children*, 1981); Salgari, E., *I misteri della giungla nera* (1895); Scott, P., *Una spartizione del bottino* (*A Division of the Spoils*, 1974), in *Il quartetto del Raj* (*The Raj Quartett*, 1966-74); Scott, P., *Il giorno dello scorpione* (*The Day of the Scorpion*, 1968), in *Il quartetto del Raj* (*The Raj Quartett*, 1966-74); Scott, P., *I gioielli nella corona* (*The Jewel in the Crown*, 1966), in *Il quartetto del Raj* (*The Raj Quartett*, 1966-74); Scott, P., *Le torri del silenzio* (*The Towers of Silence*, 1972) in *Il quartetto del Raj* (*The Raj Quartett*, 1966-74); Southey, R., *Il corso del Kehama* (*The Curse of Kehama*, 1810); Sutcliffe, W., *L'esperienza* (*Are you Experienced?*, 1997); Tabucchi, A., *Notturmo Indiano* (1984); Thoreau, H. D., *Walden o la vita nei boschi* (*Walden, or the Life in the Woods*, 1854); Tolstoj, L., *Lettera a un indù* (1909); Tolstoj, L., *Racconti per contadini* (ca. 1872-85); Verne, J., *Il giro del mondo in ottanta giorni* (*Le tour du monde en quatre-vingt jours*, 1873).

■ ALTRE OPERE: Ackerley, J.R., *Vacanza indù* (*Hindoo Holiday*, 1932); Brontë, C., *Jane Eyre* (1847); Catullo Gaio, V., *Carmi* (*Carmina*, 64-54 a.C.); Chandra, V., *Terra rossa e pioggia scrosciante* (*Red Earth and Pouring Rain*, 1995); Doyle, A.C., *Il ritorno di Sherlock Holmes* (*The Return of Sherlock Holmes*, 1895); Doyle, A.C., *Le avventure di Sherlock Holmes* (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892); Doyle, A.C., *Uno studio in rosso* (*A Study in Scarlet*, 1888); Duncan, S.J., *La piscina nel deserto* (*The Pool in the Desert*, 1900); Emerson, R.W., *Poesie* (*Poems*, 1847); Gaskell, E., *Cranford* (1851-53); Ghosh, A., *Le linee d'ombra* (*The Shadow Lines*, 1988); Hospital, J.T., *The Ivory Swing* (1978); Kipling, R., *I libri della giungla* (*The Jungle Books*, 1894-95); Kipling, R., *Molte invenzioni* (*Many Inventions*, 1893); Kipling, R., *Semplici racconti dalle colline* (*Plain Tales from the Hills*, 1888); Kipling, R., *Il riscò fantasma* (*The Phantom Ricksshaw*, 1888); Kipling, R., *Wee Willie Winkie* (1888); Koch, C., *Across the Sea Wall* (1975); Masters, J., *Bhowani Junction* (1954); Masters, J., *The Deceivers* (1952); Orwell, G., *Sparare a un elefante* (*Shooting an Elephant*, 1950); Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e come rappresentazione* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818); Steele, F.A., *Dai cinque fiumi* (*From the Five Rivers*, 1893); Thackeray, W. M., *La fiera della vanità* (*Vanity Fair*, 1847-48); Whitman, W., *Passaggio in India* (*A Passage to India*, 1871).

■ BIBLIOGRAFIA: Albertazzi, S., «La letteratura indoinglese» in Lombardo, A. (a c. di), *Verso gli Antipodi*, Roma 1995; Albertazzi, S., *Il tempio e il villaggio*, Bologna 1978; Albertazzi, S., *Nel bosco degli spiriti*, Manziana 1998; Albertazzi, S., *Translating India*, Bologna 1993; Boehmer, E., *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford 1995; Bori, P.C. - Sofri, G., *Gandhi e Tolstoj. Un carteggio e dintorni*, Bologna 1985; Brantlinger, P., *Rule of Darkness, British Literature and Imperialism 1830-1914*, Ithaca 1988; Childs, P. (a c. di), *Post-colonial Theory and English Literature*, Edinburgh 1998; Cronin, R., *Imagining India*, London 1989; Dumont, L., *La civiltà indiana e noi*, Milano 1986; Erikson, E.H., *La verità di Gandhi*, Milano 1972; Gandhi, M.K., *The Collected Works of Mahatma Gandhi*, 90 voll., New Delhi 1958-48; Greenberger, A.J., *The British Image of India. A Study in the Literature of Imperialism*, Londra 1969; Hubel, T., *Whose India? The Independence Struggle in British and Indian Fiction and History*, London 1996; Loomba, A., *Colonialism/Postcolonialism*, London 1998; Matthiessen, F.O., *Rinascimento Americano* (1941), Milano 1961; Moore-Gilbert,

B. (a c. di), *Writing India 1757-1990. The Literature of British India*, Manchester & New York 1996; Nanda, B.R., *Gandhi and His Critics*, Oxford 1985; Phillips, R., *Mapping Men and Empire. A Geography of Adventure*, London 1997; Porzio Gernia, M.L., *Introduzione alla teoria dell'Indoeuropeo*, Torino 1978; Said, E., *Cultura e imperialismo* (1993), Roma 1998; Said, E., *Orientalismo* (1978), Milano 1989; Schlingloff, D., *German Indology*, Monaco 1981; Schwab, R., *La Renaissance Orientale*, Parigi 1950; Shirer, W.L., *Mahatma Gandhi*, Milano 1983; Sofri, G., *Gandhi e l'India*, Firenze 1995; Suleri, S., *The Rhetoric of English India*, Chicago 1992; Torri, M., *Dalla collaborazione alla rivoluzione non violenta*, Torino 1975; Trivedi, H., *Colonial Transactions. English Literature and India*, Manchester-New York 1995; Tucci, G., *Italia e Oriente*, Milano 1949; Wolpert, S., *Storia dell'India dalle origini della cultura dell'Indo alla storia di oggi*, Milano 1985.

■ VOCI AFFINI: Colonia, colonizzazione; Elefante; Esotismo; Fame; Inghilterra; Luogo selvaggio; Miseria; Mistero; Oriente; Pietra preziosa; Ricchezza; Sacro, divinità; Selvaggio.

SILVIA ALBERTAZZI

Indiani d'America. 1. La specificazione è necessaria a correggere l'ambiguità acquisita dal primo termine a partire dal 1492, causa la fallace convinzione di Cristoforo Colombo di aver raggiunto le Indie Orientali. Quel «fortunato» errore non fu che l'emblematico inizio della lunga serie di inesattezze, preconcetti e stereotipi sulla base dei quali per oltre quattro secoli gli Europei continueranno a considerare gli abitanti del Nuovo Mondo, in un'ottica distorta dal più refrattario etnocentrismo: secondo un processo tanto comprensibile quanto fuorviante (quando non disastroso), ci si dà ragione dell'estraneità dell'altro attraverso il filtro delle attese e dei condizionamenti del proprio sistema culturale. Da qui il ricorso ad appellativi che, per quanto vari nella forma, situano l'Indiano all'interno di un unico campo semantico, quello dell'*homo silvaticus*, uomo della foresta, selvaggio, appunto (fr. *sauvage*, *savage*, ingl. *wild*), pagano (*heathen*), barbaro (fr. *barbare*, ingl. *barbarian*), creatura balbettante suoni che offendono l'orecchio, rimasta allo stato di natura, al grado primitivo della convivenza civile. Altra denominazione generata da un fraintendimento è «pellerossa» (fr. *peaux rouges*, ingl. *redskins*), che attribuisce la pigmentazione a caratteristica razziale, mentre si trattava di sostanza colorante che veniva spalmata sul viso e sul corpo in determinate circostanze, quali un'impresa guerriera.

Accanto al più corretto «Indiani d'America» e all'espressione di conio accademico «Americani nativi» (ingl. *Native Americans*), *Indiano* (ingl. *Indian*, o meglio *Indi'n* – secondo la grafia che fissa la pronuncia distintiva del *red english*) è oggi termine colloquiale d'uso comune presso gli stessi Indiano-americani, segno di un acquisito orgoglio etnico, volontaria assunzione di quell'identità originariamente imposta. Una tale consapevolezza pan-indiana è peraltro recente e non esclude il modo finora più consueto di identificarsi da parte di un Indiano-americano, nominando cioè la propria ascendenza tribale – *kiowa*, *navajo*, *comanche*, *cherokee* e così via. L'accento sul particolare contrasta con l'approssimazione e la genericità cui tendono gli Europei, per i quali l'Indiano non è stato fino a tempi recenti che il nomade guerriero dal copricapo piumato in groppa a un cavallo senza sella, immagine tutt'al più rappresentativa degli abitanti delle Grandi Pianure dell'America del Nord, ma che non dà conto delle differenze di ordine sociale e culturale, spesso relevantissime, esistenti all'interno degli stessi Stati Uniti fra tribù tanto distanti quali, ad esempio, i *pueblo* del sud-ovest, i *klallam* del nord-ovest o i *creek* del sud-est.

2. Fin dagli anni della scoperta del nuovo continente, la considerazione dell'Indiano da parte degli Europei si esprime secondo due opposte polarità che perdureranno nei secoli successivi e che, come Elémire **Zolla** ha ampiamente documentato ripercorrendo la storia letteraria anglo-americana, hanno per matrici due opposte concezioni del mondo, quella conservatrice e quella progressista. Si tratta in entrambi i casi di immagini irrispettose dell'alterità del nativo americano, del quale hanno via via giustificato – quando non favorito – l'eccidio sia fisico che spirituale: l'uomo selvatico è visto ora come essere ferino di diabolica crudeltà ora come innocente figlio della natura dotato di virtù incorrotte, con un procedere parallelo all'interno del quale sono però riscontrabili alcune significative variazioni. Che Cristoforo **Colombo** si fosse reso conto della portata della propria scoperta appare improbabile, certo è che ai luoghi in cui è approdato attribuisce i caratteri del paradiso terrestre, sia per il paesaggio che per la gente che lo abita (*Lettera a Luis de Santangel*, 1493). Meno idilliamente, nei suoi resoconti epistolari della campagna di conquista del Messico (1519-21), Hernán **Cortés** associa alla meraviglia di fronte all'incanto del luogo – tanto più paradisiaco dacché si rivela Eldorado oltre che giardino dell'Eden – la laconicità del soldato che trova lo scontro inevitabile e giustificato dalla indiscutibile superiorità della civiltà esploratrice. Anche Bernal **Díaz del Castillo**, già al seguito di Cortés, cinquant'anni più tardi registra senza rimpianti o pentimenti le tappe della sanguinosa avanzata degli spagnoli, bilanciandole con le altrettanto sanguinose azioni degli aztechi (*La vera storia della conquista della Nuova Spagna*, 1632). Nella *Storia generale e naturale delle Indie* (I parte 1535, II e III parte 1551-52, dedicate rispettivamente alla scoperta, alla conquista del Messico e a quella del Perù), Gonzalo Fernández de **Oviedo** fornisce ulteriore legittimazione all'impresa spagnola riconoscendo la necessità di convertire gli indigeni, idolatri la cui soggezione al demonio si conferma nella dissolutezza dei costumi (sodomia e poligamia) nonché nella pratica del cannibalismo e dei sacrifici umani. Di diverso tenore la testimonianza di Alvar Núñez **Cabeza de Vaca**, autore del primo racconto della cattività di un bianco presso gli Indiani – un genere che tanto sviluppo e rilevanza avrà il secolo successivo nell'America inglese. Lo spagnolo riferisce dei nove anni durante i quali, dopo essere naufragato lungo la costa della Florida, viene fatto prigioniero e tenuto schiavo nei territori degli odierni Texas e Nuovo Messico (*Naufragi*, 1542), fin che acquista reputazione come guaritore. Unendo curiosità intellettuale e comprensione umana, egli si sofferma sulla varietà dei costumi delle numerose «popolazioni barbare» presso le quali ha soggiornato. Animato da fervore umanitario è il particolareggiato resoconto di Bartolomé de **Las Casas** che, nella *Brevissima relazione della distruzione delle Indie* (1552-53), sostiene le ragioni degli Indiani la cui difesa armata è giusta ribellione ai massacri e alle atrocità perpetrate dai Cristiani. Nella sua perorazione, il vescovo del Chiapas adduce una congenita debolezza fisica quale fattore che renderebbe i nativi particolarmente inadatti allo stato di schiavitù. Se dunque, dando corpo alla «leggenda nera», contraltare della «leggenda aurea» alimentata da Cortés, Las Casas da un lato anticipa la teoria roussoviana del buon selvaggio, dall'altro fornisce un argomento che, come fa notare Antonello **Gerbi**, sarà ripreso nel Settecento dai sostenitori (quali George-Louis **Buffon** e **De Paw** fino a George Friedrich Wilhelm **Hegel**) della inferiorità degli uomini delle Americhe rispetto agli Europei.

Più uniformi i primi riferimenti agli indigeni del nuovo mondo da parte dei francesi. Pierre de **Ronsard** vagheggia il ritorno allo stato edenico in cui vivono gli abitanti di non meglio identificati luoghi di delizie (*Le isole beate*, 1553) oppure della colonia francese corrispondente all'attuale Brasile (*Lamento contro la sorte*, 1559), popolo nudo e dall'aspetto feroce, ma innocente e libero da restrizioni, governato dalla sola legge dell'istinto naturale. Anche Michel de **Montaigne** (saggio sui Cannibali: *Saggi*, 1580-92; I, xxxi), basando le proprie affermazioni su fonti dirette, considera gli abitanti della Francia Atlantica come viventi in uno stato felice che sembra realizzare le fantasie dei poeti circa l'età dell'oro. Ma il suo apporto più originale è da rintracciarsi laddove – precorrendo posizioni relativiste moderne – egli sostiene che gli uomini del Nuovo Mondo sono detti barbari solo perché hanno usi diversi rispetto a quelli di chi li giudica, barbari perché vicini alla semplicità originaria, una condizione che Montaigne trova invidiabile se confrontata con la degenerazione dei costumi, la corruzione della legge e della politica imperanti nelle nazioni civili. Persino il cannibalismo, praticato con una precisa funzione rituale, risulta barbarie trascurabile a fronte delle crudeltà finì a sé stesse compiute dagli Europei. Alla conoscenza documentata delle popolazioni indigene dà un valido apporto Samuel de **Champlain** che nei *Viaggi* (1613) informa sulla vita e la cultura delle tribù incontrate esplorando il corso del fiume San Lorenzo e l'area dell'attuale Massachusetts. Il fondatore di Quebec descrive la piacevolezza dei luoghi attorno a Cape Cod, zona densamente popolata e coltivata da Indiani che sono accorti agricoltori, a conoscenza di pratiche quali il maggese, mirate alla cura del terreno dal quale stanno ricavare una gran varietà di prodotti: granoturco, fagioli, zucchini, tabacco e radici commestibili sconosciute ai bianchi.

3. Negli stessi anni in cui appaiono gli scritti dell'esploratore francese ha inizio l'avventura americana dell'Inghilterra, l'ultima ondata della colonizzazione europea in ordine di tempo e la più decisiva nel determinare le sorti del continente e dei suoi abitanti indigeni. Il modo di considerare l'Indiano da parte degli inglesi rispecchia le profonde differenze della loro esperienza coloniale, che si sviluppa rispettivamente in Virginia e nel New England in due nuclei distinti, il primo mosso da interessi prevalentemente economici, fondato su presupposti messianici il secondo. Le relazioni degli sbarcati in Virginia non differiscono sostanzialmente da quelle di spagnoli e francesi; trasparenti intenti propagandistici pervadono gli scritti raccolti da Richard **Hakluyt** (*Le principali navigazioni, viaggi e scoperte della nazione inglese*, 1598-1600, 1904), come quelli che si riferiscono ai primi due tentativi di colonizzazione stabile nell'isola di Roanoke, finiti tragicamente dopo un promettente esordio: Arthur **Barlowe** (*Primo viaggio sulle coste dell'America*, 1589) colloca in luoghi paradisiaci abitanti di grande prestanza fisica oltre che educati quanto i cittadini europei, amorevoli e fedeli, incapaci di inganno; più cautamente, Thomas **Harriot** non nasconde di trovarli poveri e ignoranti, ma con doti che promettono una loro piena civilizzazione (*Breve e veritiero rapporto sulla nuova terra di Virginia*, 1588). Il ruolo di tramite fra la civiltà superiore e quei «poveri infedeli» è assunto da John **Smith** che nella *Vera relazione* (1608) della sua triennale permanenza in Virginia racconta del suo status di prigioniero-ospite di quel Powhatan che ora chiama «re» ora «imperatore», dall'aspetto maestoso e venerando per essere un selvaggio, ma costretto a riconoscere con ammirazione la incomparabile superiorità del paese di prove-

nienza del bianco. Nella *Storia generale della Virginia, Nuova Inghilterra e Isole Summer* (1624), Smith aggiunge l'episodio in cui Pocahontas, la «giocosa» (questo il significato del suo nome) figlia di Powhatan, ottiene dal padre la salvezza del «capitano» dal supplizio, prendendogli la testa tra le braccia proprio nel momento in cui i bastoni stanno per abbattersi su di lui. Quando Smith fornisce la versione ampliata della sua avventura sono trascorsi sette anni dalla morte della Pocahontas reale: fatta prigioniera dai bianchi, la «principessa» si convertì al cristianesimo e sposò John Rolfe, l'inglese iniziatore della coltivazione del tabacco in Virginia; quindi seguì il marito in Inghilterra, dove fu ricevuta a corte e morì poco più che ventenne, probabilmente di vaiolo. Non su questa morte, emblematica di una delle conseguenze più tragiche del contatto degli indigeni con i colonizzatori, bensì sulle implicazioni sentimentali dell'incontro presunto con Smith e del matrimonio con Rolfe fanno leva le innumerevoli versioni della storia di Pocahontas che hanno proliferato fino ai nostri giorni; fra le più note la trasposizione teatrale di James Nelson **Barker** (*La principessa indiana, ovvero la bella selvaggia*, 1808) che accenna gli aspetti romantici della storia d'amore con Rolfe, quella di Charlotte Barnes **Corner** (*La principessa della foresta*, 1844) che si concentra sulla vita della coppia in Inghilterra e la parodia di John **Brougham**, *Pocahontas, ovvero l'amabile selvaggia* (1855) che anticipa le versioni farsesche del Novecento (John **Barth**, *Il coltivatore del Maryland*, 1960). Il successo dei film a cartoni animati della Disney (*Pocahontas*, 1995 e *Pocahontas II. Viaggio nel nuovo mondo*, 1998) non è che la testimonianza più recente della vitalità di quel che Leslie Fiedler ha definito «mito dell'amore nella foresta», fusione immaginativa di mondo civile e mondo selvaggio. Certo è che la storia di Pocahontas non avrebbe potuto trovar posto nella memorialistica e nella storiografia puritane, nelle quali manca qualsiasi traccia di una possibile integrazione. Persino la terra, quella medesima area di Cape Cod e Plymouth, presentata da Champlain e dallo stesso Smith (*Descrizione della Nuova Inghilterra*, 1616) come paese dell'abbondanza, ai coloni puritani – siano essi i Padri Pellegrini che approdano a Plymouth (1620) o il più numeroso contingente dei fondatori di Boston (1630) – appare come *wilderness* desolata, non solo natura selvaggia che attende l'opera addomesticatrice dell'uomo civile ma luogo che in quanto ostile al consesso degli eletti è sede del maligno (William **Bradford**, *Storia della colonia di Plymouth*, 1647, pubbl. 1856, e John **Winthrop**, *Storia della Nuova Inghilterra: 1630-1649*, 1908). In più di un'occasione decisivi per la sopravvivenza dei nuovi arrivati (che attingono alle loro riserve di cereali e alla loro esperienza di coltivatori), i «selvaggi» non sono visti come agenti autonomi e consapevoli bensì come meri strumenti della benevolenza divina che attraverso di loro va in soccorso del proprio popolo. Per converso, dopo i primi scontri, quegli stessi selvaggi si rivelano strumenti di Satana, minaccia al benessere materiale e spirituale dei «santi», quindi male da estirpare. Che lo sterminio sia missione voluta da Dio è dichiarato con feroce convinzione nelle opere di Increase **Mather** (*Breve storia della guerra contro gli Indiani della Nuova Inghilterra*, 1676) e del figlio di questi Cotton **Mather** (*Magnalia Christi Americana*, 1702); della guerra contro Metacomb – re Filippo per i bianchi – entrambi danno un'interpretazione in chiave teologica: si tratta di un mezzo attraverso il quale Dio mette alla prova i propri fedeli, monito a non perdere di vista i loro doveri spirituali; il trionfo finale conferma che essi sono in possesso della Grazia. La stessa interpretazione provvidenziale della storia (appli-

cata a vicende personali questa volta) e la stessa demonizzazione dell'Indiano persistono nei *captivity tales*, veri e propri *best sellers* come il *Racconto della cattività e della liberazione* (1682) di Mary **Rowlandson**, nel quale gli Indiani appaiono belve senz'anima capaci di compiere con impassibilità qualsiasi efferatezza.

Se fra i puritani i più condividono l'opinione di Cotton Mather, negando agli Indiani lo status di esseri umani, altri concedono loro un'anima; invece di schiatta bestiale da eliminare sono pagani da convertire. Fra i più decisi assertori di questa missione l'«apostolo degli Indiani» John Eliot, convinto di trovarsi di fronte a una delle tribù disperse d'Israele temporaneamente assoggettata a Satana. Le poche eccezioni all'insegna della tolleranza e del rispetto sono da ricercare fra i ministri dissidenti e i quaccheri: Roger **Williams** si oppone sia alla massiccia opera di conversione dei puritani sia alla loro politica di espansione territoriale, arrivando a proclamare gli Indiani unici legittimi proprietari del continente; la sua *Chiave per la lingua d'America* (1643) fornisce osservazioni confermatesi a tutt'oggi corrette, ad esempio che la maggior parte dei nomi con i quali le tribù si autodefiniscono contengono l'etimo significante «il popolo». Nel secolo successivo, John **Woolman** offre un caso rarissimo di disposizione non solo a capire i nativi, ma addirittura a imparare da essi (*Giornale. Vita di un quacchero*, 1774).

4. Il Settecento segna un significativo cambiamento nel modo in cui i coloni inglesi si confrontano con gli Indiani; i portati del secolo dei lumi sono rintracciabili nella *Storia e presente della Virginia*, 1705) in cui Robert **Beverley** dà conto di costumi, leggi e credenze religiose della popolazione nativa di quello Stato, gente felice ed accorta che si dedica alla caccia e alla coltivazione della terra quel tanto che è indispensabile per sopravvivere, riservando il resto del tempo alla ricerca del proprio piacere; l'intrusione degli inglesi in questa condizione di equilibrio anziché miglioramenti ha arrecato solo danni. Altro errore da attribuire agli inglesi è secondo William **Byrd** (*Storia della linea di divisione*, 1728) l'aver trascurato ciò che i meno schizzinosi francesi avevano saputo mettere a frutto, il matrimonio misto come strategia per vivere in pace con i selvaggi, nonché per civilizzarli e convertirli in maniera definitiva. L'invito alla tolleranza e all'autocritica, che era stato di **Montaigne** due secoli avanti, affiora nelle *Note sui selvaggi del Nord America* (1784) di Benjamin **Franklin** che, avvalendosi di una vivace aneddotica, avverte come il principio «selvaggi perché diversi» valga anche se applicato ai bianchi; tali li considerano gli Indiani, che li vedono schiavi di istituzioni barbare come le prigioni, di bisogni superflui, di scuole che non educano, di una religione che conduce all'odio. Fra i tratti peculiari degli indigeni Franklin annovera la laconicità, che permarrà elemento costante nella caratterizzazione dell'Indiano saggio e avveduto. Rappresentante di un'Arcadia intatta, contraltare della degenerata Europa, l'Indiano fa il suo ingresso in narrativa con *L'ingenuo* (1767) di **Voltaire**. Il giovane urone venuto in Occidente per conoscere il mondo incontra solo disavventure e dolore ogniquale volta la sua semplicità e schiettezza si confrontano con l'ipocrisia e la superstizione della società evoluta. Nel paradiso di libertà dell'Eldorado avevano trovato a loro volta breve sollievo il protagonista di *Candido* (1759) e il fedele mezzindiano Cacabò. In modo analogo, un secolo più tardi Cesare **Pascarella** fa del tema indiano un uso strumentale alla polemica antigovernativa e anticlericale nell'esilarante poemetto *La scoperta de l'America* (1894).

5. Più frequenti dei toni comico-satirici sono le sfumature patetico-sentimentali a caratterizzare il primitivismo utopico con cui l'Indiano è rappresentato nel corso dell'Ottocento, sul modello inaugurato da Alphonse de Chateaubriand con *Atala* (1801), dove lo scontro fra istinto e dovere determina l'esito infelice della storia di passione cui allude il sottotitolo, *Gli amori di due selvaggi nel deserto*. Lo stesso conflitto fra legge naturale e regole del consenso civile è motivo conduttore dei cinque romanzi del «ciclo della frontiera» (*I pionieri*, 1823; *L'ultimo dei Mohicani*, 1826; *La prateria*, 1827; *Il lago Ontario*, 1840; *Il cacciatore di daini*, 1841) di James Fenimore Cooper che sviluppa inoltre il tema dell'amicizia fra bianco e nativo, un felice sodalizio che vede comunque il secondo in ruolo di gregario (situazione banalizzata e divenuta modulo invariato in tanti film e serie televisive, la più nota fra tutte avente per protagonisti il Cavaliere Solitario e il leale, silenzioso Tonto). La perfetta sintonia dei due personaggi cooperiani con l'ambiente naturale è pregiudicata dalla avanzata dei coloni, salvo poche eccezioni considerati portatori di squilibrio e di rovina.

Il motivo dell'Indiano «ecologista», che non forza né sottomette ma osserva e asseconda la natura, trova consacrazione nell'opera di Henry David Thoreau che lo cita quale modello di vita regolata da quel principio di economia che dovrebbe guidare il comportamento del saggio (*Walden*, 1854). Oltre ad attribuirgli i tratti sublimi di nobiltà e coraggio consueti nella caratterizzazione romantica (*Il libro degli schizzi*, 1820), Washington Irving arricchisce la tipologia dell'Indiano con le annotazioni di *Viaggio per le praterie* (1835), rimarcandone la disposizione all'umorismo nonché il gusto per il gioco e per il raccontare. La posizione più articolata e problematica spetta a Herman Melville che in *Moby Dick* (1851) presenta Tashtego quale degno erede del passato glorioso di tribù guerriere ormai estinte, aggiungendo con seria ironia che il suo aspetto avrebbe quasi potuto dar credito alle superstizioni dei puritani e farlo ritenere figlio del Principe dell'aria; la superstizione sembrerebbe peraltro avvalorata dall'ultima inquietante immagine del romanzo: sul Pequod che si inabissa il braccio «rosso» dell'arponiere inchioda un malcapitato falco al relitto dell'albero maestro trascinando nell'inferno la creatura celeste. Così, il narratore de *L'uomo di fiducia* (1857) appare ugualmente distante tanto dall'esaltatore superficiale quanto dall'odiatore di Indiani di professione.

Se non proprio di odiatori, la seconda metà dell'Ottocento vede una nutrita schiera di osservatori sprezzanti – fra essi Mark Twain e Henry James ai quali si affiancano gli esaltatori sulla scia di Chateaubriand e di Cooper. Fra questi ultimi il brasiliano José Martiniano de Alencar, autore de *Il Guarani* (1857), in cui la storia d'amore fra il capo della tribù che dà il titolo al romanzo e la figlia del governatore si svolge sullo sfondo di una natura selvaggia e del conflitto fra bianchi e indigeni. Il successo del romanzo venne amplificato da una fortissima versione operistica (musica di Carlo Gomes, libretto di Antonio Scalvini) messa in scena alla Scala di Milano nel 1870. Vasta popolarità ebbe anche la storia della vita travagliata della mezzosangue protagonista di *Ramona* (1884), romanzo in cui Helen Hunt Jackson esprime lo sdegno per la sorte subita dagli Indiani della California che già le aveva ispirato il saggio *Un secolo di disonore* (1881).

Gli ultimi decenni dell'Ottocento (proprio quando lo scontro sta per concludersi con lo sterminio di Wounded Knee, 1890) segnano il trionfo dell'epopea della frontiera nello spettacolo e in letteratura. Indiani «veri» (tra essi Toro Seduto) interpretano se stessi nei quadri viventi del

Wild West Show, quell'ibrido di circo e teatro con il quale Buffalo Bill conquista le platee americane ed europee. Del tema indiano secondo le consuete polarità si appropria la letteratura a larga diffusione, ivi inclusi i libri per ragazzi. In Europa raggiunge fama insuperata la serie di *Winnetou* (1893-1910) del tedesco Karl May, che fornisce una visione edulcorata della saga di Indiani e cowboy con espliciti scopi edificanti. Sul fronte opposto i racconti e i romanzi (*Sulle frontiere del Far West*, 1908; *La scotennatrice*, 1909; *Le selve ardenti*, 1910) di Emilio Salgari, nei quali sia le distese selvagge dell'America del Nord che le pampas argentine appaiono infestate da «orde di uomini rossi», tutti predoni e assassini, furfanti e torturatori, comparse strumentali all'ambientazione esotica e goticheggiante che unisce grossolane incongruenze ad una approssimativa ricostruzione della situazione storica e della configurazione geografica.

6. Con gli inizi del Novecento, accanto alla idealizzazione condita di sentimentalismo e alla denigrazione volgare, comincia ad associarsi un crescente interesse per la conoscenza e la preservazione dei costumi e delle tradizioni tribali, in contrasto con la politica di sradicamento, quando non di sterminio, attuata dal governo. L'indignazione che si fa strada nella Jackson ispira anche alcuni scritti di Hamlin Garland – sia di indagine sociologica (*Il libro dell'Indiano americano*, 1923) che di narrativa (*Quelli degli alti sentieri*, 1916) – nonché il romanzo vincitore di un premio Pulitzer, *Ragazzo che ride* (1929) di Oliver La Farge, etnologo e narratore al pari di Mary Austin, autrice della raccolta di sketch e racconti *La terra dove scarseggia la pioggia* (1903) e del saggio *Il ritmo americano* (1923). Quella per l'Indiano è una fascinazione che perdura nel corso del Novecento, resa ora con distacco, come da Ernest Hemingway (in *Torrenti di primavera. Storia romantica in onore di una grande razza al tramonto*, 1926 e nei racconti *Accampamento indiano*, *Dieci Indiani*, 1938) e da William Faulkner (nei racconti *Foglie rosse*, *Un giudice*, 1931; *L'orso*, 1942), ora con un rispetto che non valica la distanza culturale (Willa Cather, *La morte viene per l'arcivescovo*, 1927), fino al più entusiastico coinvolgimento nel tentativo di farsi partecipi di quella cultura e spiritualità misteriose, come avviene nel caso di David Herbert Lawrence (*Classici americani*, 1923; *Il serpente piumato*, 1926; *Mattinate in Messico*, 1927) e, più recentemente, nell'opera poetica di Gary Snyder (*Miti e Testi*, 1960; *Turtle Island*, 1974). L'aumentata comprensione delle culture indigene si deve anche alla maggior accuratezza degli studi in ambito etnografico a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento: il lavoro pionieristico di Daniel Brinton apre la strada alle ricerche di George Grinnell e quindi di Walter McClintock sui Blackfeet, di Charles Lummis sui *pueblo* e i *navaho*, di Alice Fletcher, che svela le complessità e la bellezza del rito Hako dei Pawnee, e di Paul Radin, che scopre e divulga il patrimonio mitico winnebago. Cruciale ai fini documentari l'apporto, oltre che delle testimonianze scritte, delle fonti iconografiche, grazie, in particolare, al rapido sviluppo della fotografia. Della messe di materiale, raccolto sotto l'egida della Smithsonian Institution e del BIA (Bureau of Indian Affairs) a iniziare dal 1867, fanno parte i ritratti dei componenti le delegazioni in visita a Washington e le foto di esterni, opera sia di dilettanti (commercianti, missionari e agenti governativi) sia di professionisti (Timothy O'Sullivan, William Henry Jackson, John Hillers) al seguito delle grandi spedizioni esplorative miranti a testimoniare il progresso apportato dalla politica di acculturazione del governo federale nonché a conservare memoria di usi e modi di vita in

via di sparizione; talvolta sono gli stessi antropologi a cimentarsi con la tecnica fotografica (Franz **Boas**, James **Mooney**). Con lo scadere del secolo e gli inizi del Novecento, sulla funzione documentaria ha il sopravvento la creazione artistica dei *pictorialists*: la nostalgia per un mondo ormai perduto (ambienti e costumi sono spesso ricostruiti) anima i capolavori di Edward S. **Curtis**, di Roland **Reed** e di Joseph K. **Dixon**. Divenuta fenomeno di massa e vista con crescente sospetto dai nativi (da sempre poco inclini ad assecondare gli *shadow catchers*, «gli acchiappaombre»), la fotografia è sostituita dal cinema, utilizzato per dichiarati scopi scientifici dagli stessi pionieri della fotografia (Curtis, *Nella terra dei cacciatori di teste*, 1910-14, girato con l'appoggio scientifico della Smithsonian Institution e con la consulenza di Boas). Proprio il cinema, peraltro, se inizialmente si propone come strumento di informazione, finisce per segnare il trionfo di una sola tipologia dell'indiano, quella sancita dal *western*: nelle scene memorabili di *Ombre rosse* (1939) e di altri film di John **Ford** (*Il massacro di Fort Apache*, 1948; *I cavalieri del Nord-ovest*, 1949; *Rio Bravo*, 1950; *Sentieri selvaggi*, 1956) masse urlanti dai visi feroci stravolti da furore assassino cavalcano come forsennati e scaricano nuvole di frecce o stramazzano a terra con velocità fulminea; se individui dotati di qualche sentimento o senso della dignità, si tratta di capi che soccombono tacitati dalla furia dei loro più scatenati compagni, come nella serie di Kociss (*Kociss, l'eroe indiano*, 1952, di George **Sherman**; *Il figlio di Kociss*, 1954, di Douglas **Sirkh**), personaggio che compare (interpretato dal medesimo attore, Jeff Chandler) nel più complesso *L'amante indiana* (1950) di Delmer **Daves**, il film che insieme a *Il passo del diavolo* (1950) di Anthony **Mann** segna una transizione culminante dieci anni più tardi nella revisione del genere con *Un uomo chiamato cavallo* (1969) di Elliot **Silverstein**, *Piccolo Grande Uomo* (1970) di Arthur **Penn** tratto dal romanzo di Thomas **Berger**, *Soldato Blu* (1970) di Ralph **Nelson** e *Corvo Rosso non avrai il mio scalpo* di Sydney **Pollack** (1972). Con *Balla coi lupi* (1990) e *Cuore di tuono* (1992), pur di ottima fattura, sia Kevin **Costner** che Michael **Apted** sfiorano il rischio di una retorica capovolta. Un analogo capovolgimento di ottica aveva ispirato alla fine degli anni Sessanta alcuni esponenti dell'avanguardia teatrale statunitense: Arthur **Kopit** (*Indiani*, 1969) e Sam **Shepard** (*Operazione Cro-talo*, 1970).

7. Il contributo più rivoluzionario del Novecento viene però dalla voce stessa degli Indiani che finalmente si esprimono in prima persona. Se si escludono i calendari pittorici, le prime documentazioni «scritte» della cultura indiana sono il *Walum Olum* (equivalente delaware della Bibbia), le trascrizioni di testi della tradizione orale e dei discorsi tenuti dai capi durante le trattative, le autobiografie, il più delle volte dettate a giornalisti o trascritte da antropologi. Nella più celebre di esse, *Alce Nero parla* (trascritto e pubblicato da John **Neihardt** nel 1932), il racconto di **Black Elk** testimonia della concezione del mondo dei lakota, con riferimento ad episodi che vanno dalla nascita di Alce Nero (1863) al Massacro di Wounded Knee (1890). Lo stesso Black Elk, tre anni prima della morte, descrive e spiega a Joseph Epes **Brown** il significato dei principali riti sacri dei sioux-lakota (*La sacra pipa*, 1947). Autobiografia d'autore è quella di Charles **Eastman** che in *Ragazzo indiano* (1902) evoca gli anni della propria infanzia e adolescenza, formativi di una sensibilità morale e religiosa che non sarà sostanzialmente mutata dall'educazione superiore né dagli studi in medicina che intraprenderà in Canada. Autore anche del

primo trattato sulla cultura indiana scritto da un *insider* (*L'anima dell'Indiano*, 1911), Eastman è uno dei casi sporadici di indiano-americani che scrivono in lingua inglese nei primi decenni del Novecento. Gli faranno seguito J.J. **Mathews** e D'Arcy **Mc Nickle**, autori dei primi romanzi indiano-americani moderni di rilievo (*Tramonto* del 1934 e *L'accerchiamento* del 1936, rispettivamente) e Lynn **Riggs** a cui si deve il primo esempio di dramma (*La notte dei Cherokee*, 1936). Ma quel che ormai si usa definire «Rinascimento» della letteratura indiano-americana data dalla fine degli anni Sessanta, è inaugurato dalla pubblicazione del romanzo *Casa fatta di alba* (premio Pulitzer 1969) di N. Scott **Momaday** e continua tutt'oggi con una vitalissima e ampia fioritura nei vari generi, dalla narrativa (Leslie Marmon **Silko**, James **Welch**, Gerald **Vizenor**), alla poesia (lo stesso Momaday, Simon **Ortiz**, Joy **Harjo**), alla saggistica (Vine **Deloria**, Paula Gunn **Allen**) e al teatro (Hanay **Geigogamah**, William **Yellow Robe**, Tomson **Highway**, lo **Spiderwoman Theatre**). Ad animare la maggior parte delle opere di questi autori non è tanto lo spirito di recriminazione, la denuncia dei torti subiti, quanto una strenua aspirazione alla visibilità, l'ansia di raccontare la propria storia, perché il racconto è al contempo segno e strumento di sopravvivenza. Nella varietà di temi, di generi e di forme (predominante quella realista), motivi ricorrenti sono la precaria continuità della cultura tribale, la condizione di conflittualità tanto più lacerante dei sangue misto, la possibile riconquista della propria integrità individuale attraverso una moderna *vision quest* – viaggio fisico e spirituale, materiale e simbolico. Il ricordo e l'immaginazione sono strumentali a che il soggetto arrivi a riappropriarsi degli elementi fondanti la propria indianità, primi fra tutti il rapporto di armonia con la terra e con tutte le forme di vita, il senso della inestricabile relazione fra storia personale e storia del proprio gruppo, fra realtà fattuale, contingente e realtà mitica, l'accettazione dell'ambivalenza e conciliabilità di principi antitetici, quali il bene ed il male, il tragico ed il comico. Il processo si compie quando arriva a farsi verbo: l'esperienza può essere espressa attraverso lo *storytelling* che ha potere creativo e salvifico, rimessa in atto nel canto e nella danza o in quella opera d'arte totale che è il rito.

■ OPERE CITATE: Alencar, J.M. de, *Il Guarani* (O *Guarany*, 1857); Apted, M., *Cuore di tuono*, cinema (*Thunderheart*, 1992); Austin, M., *Il ritmo americano* (*The American Rhythm*, 1923); Austin, M., *La terra dove scarseggia la pioggia* (*The Land of Little Rain*, 1903); Barker, J.N., *La principessa indiana, ovvero la bella selvaggia* (*The Indian Princess, or La Belle Sauvage*, 1808); Barlowe, A., *Primo viaggio sulle coste dell'America* (*The First Voyage Made to the Coasts of America*, 1589); Barth, J., *Il coltivatore del Maryland* (*The Sot-Weed Factor*, 1960); Berger, T., *Piccolo Grande Uomo* (*Little Big Man*, 1964); Beverley, R., *Storia e presente della Virginia* (*History and Present State of Virginia*, 1705); Bradford, W., *Storia della colonia di Plymouth* (*History of Plymouth Plantation*, 1647, pubbl. 1856); Brougham, J., *Pocahontas, ovvero l'amabile selvaggia* (*Pocahontas, or the Gentle Savage*, 1855); Brown, J.E., *La sacra pipa* (*The Sacred Pipe*, 1953); Byrd, W., *Storia della linea di divisione* (*History of the Dividing Line*, 1728); Cabeza de Vaca, A.N., *Naufragi* (*Naufragios y comentarios*, 1542); Cather, W., *La morte viene per l'arcivescovo* (*Death Comes for the Archbishop*, 1927); Champlain, S. de, *I viaggi del Signor de Champlain* (*Les Voyages de Sieur de Champlain*, 1613); Chateaubriand, F.-R. de, *Atala* (*Atala*, 1801); Colombo, C., *Lettera a Luis de Santangel* (1493); Cooper, J.F., *Il cacciatore di daini* (*The Deerslayer*, 1841); Cooper, J.F., *Il lago Ontario* (*The Pathfinder*, 1840); Cooper, J.F., *I pionieri* (*The Pioneers*, 1823); Cooper, J.F., *La prateria* (*The Prairie*, 1827); Cooper, J.F., *L'ultimo dei Mobicani* (*The Last of the Mohicans*, 1826); Corner, C.B., *La principessa della foresta* (*The Forest Princess*, 1844); Cortés, H., *Relazione della conquista del*

Messico (*Cartas de relación*, 1519-26); Costner, K., *Balla coi lupi*, cinema (*Dances with Wolves*, 1990); Curtis, E.S., *Nella terra dei cacciatori di teste*, cinema (*In the Land of the Headhunters*, 1910-14); Daves, D., *L'amante indiana*, cinema (*Broken Arrow*, 1950); Diaz del Castillo, B., *La vera storia della conquista della Nuova Spagna* (*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 1632); Disney, W., *Pocahontas*, cinema (1995); Disney, W., *Pocahontas II. Viaggio nel nuovo mondo*, cinema (*Pocahontas II. Journey to a New World*, 1998); Eastman, C.A., *L'anima dell'Indiano* (*The Soul of the Indian*, 1911); Eastman, C.A., *Ragazzo indiano* (*Indian Boyhood*, 1902); Faulkner, W., *Foglie rosse* (*Red Leaves*) in *Questi Tredici* (*These Thirteen*, 1931); Faulkner, W., *L'orso* (*The Bear*) in *Scendi, Mosè* (*Go Down, Moses*, 1942); Faulkner, W., *Un giudice* (*A Justice*) in *Questi Tredici* (*These Thirteen*, 1931); Ford, J., *I cavalieri del Nord-Ovest*, cinema (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949); Ford, J., *Il massacro di Fort Apache*, cinema (*Fort Apache*, 1948); Ford, J., *Ombre rosse*, cinema (*Stagecoach*, 1939); Ford, J., *Rio Bravo*, cinema (1950); Ford, J., *Sentieri selvaggi*, cinema (*The Searchers*, 1956); Franklin, B., *Note sui selvaggi del Nord America* (*Remarks Concerning the Savages of North America*, 1784); Garland, H., *Il libro dell'Indiano americano* (*The Book of the American Indian*, 1923); Garland, H., *Quelli degli alti sentieri* (*They of the High Trails*, 1916); Gomes, C., *Il Guarani*, musica (1870, libretto di Scalvini, A. - Omerville C. d'); Hakluyt, R., *Le principali navigazioni, viaggi e scoperte della nazione inglese* (*The Principall Navigations, Voyages, Traffiques & Discoveries of the English Nation*, 1598-1600, 1904); Harriot, T., *Breve e veritiero rapporto sulla nuova terra di Virginia* (*A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia*, 1588); Hemingway, E., *Accampamento indiano, Dieci Indiani* (*Indian Camp, Ten Indians*) in *I quarantanove racconti* (*The First Forty-Nine Stories*, 1938); Hemingway, E., *Torrenti di primavera* (*The Torrents of Spring*, 1926); Irving, W., *Il libro degli schizzi* (*The Sketch Book*, 1819-20); Irving, W., *Viaggio per le praterie* (*A Tour on the Prairies*, 1835); Jackson, H.H., *Ramona* (1884); Jackson, H.H., *Un secolo di disonore* (*A Century of Dishonor*, 1881); Kopit, A., *Indiani* (*Indians*, 1969); La Farge, O., *Ragazzo che ride* (*Laughing Boy*, 1929); Las Casas, B. de, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie* (*Brevisima relación de la destruyción de las Indias*, 1552-53); Lawrence, D.H., *Classici americani* (*Studies in Classic American Literature*, 1923); Lawrence, D.H., *Il serpente piumato* (*The Plumed Serpent*, 1926); Lawrence, D.H., *Mattinate in Messico* (*Mornings in Mexico*, 1927); Mann, A., *Il Passo del diavolo*, cinema (*Devil's Doorway*, 1950); Mather, C., *Magnalia Christi Americana* (1702); Mather, I., *Breve storia della guerra contro gli Indiani della Nuova Inghilterra* (*A Brief History of the War with the Indians in New England*, 1676); Mathews, J.J., *Tramonto* (*Sundown*, 1934); May, K., *La fattoria nel deserto* (*Old Surehand*, 1894); May, K., *Le avventure di Mano-di-ferro* (*Winnetou*, 1893-1910); Mc Nickle, D'Arcy, *L'accerchiamento* (*The Surrounded*, 1936); Melville H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Melville, H., *L'uomo di fiducia* (*The Confidence-Man*, 1857); Momaday, N.S., *Casa fatta di alba* (*House Made of Dawn*, 1969); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essays*, 1580-92); Neihardt, J.C., *Alce Nero parla* (*Black Elk Speaks*, 1932); Nelson, R., *Soldato Blu*, cinema (*Soldier Blue*, 1970); Oviedo, G.F. de, *Storia generale e naturale delle Indie* (*Historia general y natural de las Indias*, 1535); Pascarella, C., *La Scoperta de l'America* (1894); Penn, A., *Piccolo Grande Uomo*, cinema (*Little Big Man*, 1970); Pollack, S., *Corvo Rosso non avrà il mio scalpo*, cinema (*Jeremiah Johnson*, 1972); Riggs, L., *La notte dei Cherokee* (*The Cherokee Night*, 1936); Ronsard, P. de, *Lamento contro la sorte* (*Complainte contre Fortune*, 1559); Ronsard, P. de, *Le isole beate* (*Les Isles Fortunées*, 1553); Rowlandson, M., *Racconto della cattività e della liberazione* (*A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*, 1682); Salgari, E., *La scotennatrice* (1909); Salgari, E., *Le selve ardenti* (1910); Salgari, E., *Sulle frontiere del Far West* (1908); Shepard, S., *Operazione Crotalo*, cinema (*Operation Sidewinder*, 1970); Sherman, G., *Kociss, l'eroe indiano*, cinema (*Battle at Apache Pass*, 1952); Silverstein, E., *Un uomo chiamato cavallo*, cinema (*A Man Called Horse*, 1969); Sirk, D., *Il figlio di Kociss*, cinema (*Taza, Son of Kociss*, 1954); Smith, J., *Descrizione della Nuova Inghilterra* (*A Description of New England*, 1616); Smith, J., *Storia generale della Vir-*

ginia, Nuova Inghilterra e Isole Summer (*General History of Virginia, New England, and the Summer Isles*, 1624); Smith, J., *Vera relazione* (*A True Relation*, 1608); Snyder, G., *Miti e Testi* (*Myths and Texts*, 1960); Snyder, G., *Turtle Island* (1974); Thoreau, H.D., *Walden* (1854); Voltaire (pseudonimo di François-Marie Arouet), *Candido o l'ottimismo* (*Candide ou l'optimisme*, 1759); Voltaire, *L'ingenuo* (*L'ingénu*, 1767); Williams, R., *Chiave per la lingua d'America* (*A Key into the Language of America*, 1643); Winthrop, J., *Storia della Nuova Inghilterra: 1630-1649* (*Journal. The History of New England. 1630-1649*, 1908); Woolman, J., *Giornale. Vita di un quacchero* (*Journal*, 1774).

■ ALTRE OPERE: Alexie, S., *Lone Ranger fa a pugni in Paradiso* (*The Lone Ranger and Tonto Fist Fight in Heaven*, 1993); Brinton, D., *Miti del nuovo mondo* (*Myths of the New World*, 1868); Brinton, D., *La razza americana* (*The American Race*, 1891); Colombo, C., *Relazioni di viaggio e lettere* (1492-1506); Curtis, E.S., *L'Indiano del Nord America* (*The North American Indian*, 1908); Deloria, V. Jr., *Custer è morto per i vostri peccati* (*Custer Died for Your Sins*, 1970); Erdrich, L. - Dorris, M., *La corona dei Caraibi* (*The Crown of Columbus*, 1991); Erdrich, L., *Medicina d'amore* (*Love Medicine*, 1983); Erdrich, L., *La reginetta della barbabietola* (*The Beet Queen*, 1986); Erdrich, L., *Tracce* (*Tracks*, 1988); Fletcher, A.C., *Il rito Hako* (*The Hako*, 1904); Geiogamah, H., *Teatro, (Corpo indiano, Allarme, 49 e Procione cogliona Coiote)* (*New Native American Drama: Three Plays*, 1980); Grinnell, G.B., *I Piedi Neri. Storia delle tre tribù* (*Blackfeet Lodge Tales*, 1892); Harjo, J. - Strom, S., *Segreti dal centro del mondo* (*Secrets from the Center of the World*, 1989); Harjo, J., *Con furia d'amore e in guerra* (*In Mad Love and War*, 1990); Highway, T., *Labbra Secche dovrebbe andarsene a Kapuskasing* (*Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, 1989); Highway, T., *Donne della riserva* (*The Rez Sisters*, 1988); Hogan, L., *Potere* (*Power*, 1999); Least Heat-Moon, W., *Prateria. Una mappa in profondità* (*Prairieearth (A Deep Map)*, 1991); Least Heat-Moon, W., *Strade Blu* (*Blue Highways*, 1982); Lummis, C., *Mesa, Cañon & Pueblo* (1925); Mathews, J.J., *Wah'kon-tah. La via osage e la via dell'uomo bianco* (*Wah'kon-tah. The Osage and the White Man's Road*, 1932); Mc Clintock, W., *L'antica pista del Nord. Vita, leggende, religione degli indiani Piedi Neri* (*The Old North Trail*, 1968); Momaday, N.S., *I nomi* (*The Names*, 1976); Momaday, N.S., *Il viaggio a Rainy Mountain* (*The Way to Rainy Mountain*, 1969); Momaday, N.S., *La strana e verace storia della mia vita con Billy the Kid (e altre storie)* (*The Strange and True Story of My Life with Billy the Kid*, 1985); Ortiz, S.J., *Pietra tessuta* (*Woven Stone*, 1992); Radin, P. - Jung, C.G. - Kerényi, K., *Il briccone divino* (*Der göttliche Schelm*, 1954); Silko, L.M., *Cerimonia* (*Ceremony*, 1977); Silko, L.M., *Donna Laguna* (*Laguna Woman*, 1974); Silko, L.M., *Raccontare* (*Storyteller*, 1981); Vizenor, G., *Parolefrece* (*Wordarrows*, 1978); Welch, J., *Inverno nel sangue* (*Winter in the Blood*, 1974); Welch, J., *La luna delle foglie cadenti* (*Fools Crow*, 1986); Welch, J., *La morte di Jim Loney* (*The Death of Jim Loney*, 1979); Yellow Robe, Jr., W.S., *Dove finisce l'asfalto: cinque drammi indiani* (*Where the Pavement Ends: Five Native American Plays*, 2000).

■ BIBLIOGRAFIA: Allen, P.G., *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston 1986; Barrett S.M. (a c. di), *Geronimo* (1907), Milano 1970 e 1988; Berkhofer, F.R., *The White Man's Indian. Images of the American Indian from Columbus to the Present*, New York 1978; Biagiotti, C. - Coltelli, L. (a c. di), *Figlie di Pocahontas: racconti e poesie delle indiane d'America*, Firenze 1995; Boas, F., *Handbook of American Indians North of Mexico*, Washington 1910; Boas, F., *Introduzione alle lingue indiane d'America*, Torino 1979; Boas, F., *L'organizzazione sociale e le società segrete degli indiani Kwakiuth* (1897), Roma 2001; Brown, D., *Seppellite il mio cuore a Wounded Knee* (1970), Milano 1972; Cabibbo, P. (a c. di), *La letteratura americana dell'età coloniale*, Roma 1993; Catlin, G., *Il popolo dei pellerossa: usi, costumi, vita nella prateria degli Indiani d'America* (1857), Milano 1987; Coltelli, L. (a c. di), *Parole fatte d'alba. Gli scrittori indiani d'America parlano* (1990), Roma 1995; Domenichelli M. - Fasano, P. (a c. di), *Lo straniero*, Atti del Convegno di Studi di Cagliari: 16-19 nov. 1994, 2 voll., Roma 1997; Fiedler, L.A., *Il ritorno del pellerossa*

(1968), Milano 1973; Fleming, P.R., Luskey, J., *The North American Indians in Early Photographs*, Oxford 1988; Geiogamah, H. - Darby, J.T. (a c. di), *Stories of Our Way. An Anthology of American Indian Plays*, Los Angeles 1999; Gerbi, A., *La disputa del Nuovo Mondo*, Napoli 1956; Giordano, F. (a c. di), *Gli Indiani d'America e l'Italia*, Atti del Convegno di Studi di Torino: 14-16 ottobre 1996, Alessandria 1997; Giordano, F., *Etnopoietica. Le avanguardie americane e la tradizione orale degli Indiani*, Roma 1988; Greenblatt, S., *Meraviglia e possesso: lo stupore di fronte al nuovo mondo* (1991), Bologna 1994; Harjo, J. - Bird, G. (a c. di), *Reinventing the Enemy's Language: Contemporary Native Women's Writings of North America*, New York 1997; Hobson, G. (a c. di), *The Remembered Earth. An Anthology of Contemporary Native American Literature*, Albuquerque 1980; Lame Deer, J. (Fire) - Erdoes, R., *Cervo Zoppo ricercatore di visioni* (1972), Milano 1981; Lincoln, K., *Native American Renaissance*, Berkeley/Los Angeles 1983; McNickle, D., *Native American Tribalism*, London/New York 1973; Meli, F. (a c. di), *Parole nel sangue*, Milano 1991; Meli, F. (a c. di), *Piste perdute, piste ritrovate. Racconti indiani*, Milano 1996; Ortiz, S.J. (a c. di), *Earth Power Coming: Short Fiction in Native American Literature*, Tsaile 1983; Niatum, D. (a c. di), *Carriers of the Dream Wheel: Contemporary Native American Poetry*, New York 1975; Pearce, R.H. (a c. di), *Colonial American Writing*, New York 1961; Pearce, R.H., *The Savages of America. A Study of the Indian and the Idea of Civilization*, Baltimore 1953; Radin, P., *The Story of the American Indian* (1934), New York 1962; Simmons, L.W. - Talayesva, D.C., *Capo Sole. Autobiografia di un indiano hopi* (1942), Milano 1969; Sollors, W., *Alchimie d'America* (1986), Roma 1990; Spini, G., *Autobiografia della giovane America. La storiografia americana dai padri pellegrini all'indipendenza*, Torino 1968; Todorov, T., *La conquista dell'America. Il problema dell'altro* (1982), Torino 1984; Traugott, J. - Secco, A. - Materassi, M. (a c. di), *La terra incantata dei Pueblo: Fotografie di Charles F. Lummis 1888-1905*, Treviso 1991; Turner, F.J., *La frontiera nella storia americana* (1920), Bologna 1967; Underhill, R.M., *Red Man's America* (1953), Chicago 1971; Underhill, R.M., *The Autobiography of a Papago Woman*, 1936; *Papago Woman* a c. di F. Giordano, Milano 1998; Velie, A.R. (a c. di), *American Indian Literature. An Anthology* (1979), Norman 1991; Washburn, W.E. (a c. di), *Narratives of North American Indian Captivities*, 3 voll., New York 1976; Washburn, W.E., *Gli Indiani d'America* (1975), Roma 1981; Wiget, A., *Native American Literature*, Boston 1985; Zolla, E., *I letterati e lo sciamano* (1969), Venezia 1989.

■ VOCI AFFINI: America, Americhe; Amicizia; Caccia; Cannibalismo; Colonia, colonizzazione; Conversione; Coraggio, audacia; Cowboy; Crudeltà; Eden; Educazione; Esplorazione; Innocenza; Progresso; Puritanesimo; Razza, razzismo; Schiavo, schiavitù, Selvaggio; Strage; Viaggio. ANNAMARIA PINAZZI

Indifferenza. 1. Al termine corrisponde il fr. *indifférence*; l'ingl. *indifference*; il ted. *Gleichgültigkeit* o *Indifferenz*; lo sp. *indiferencia*. La storia del tema ha un'origine antica ed è caratterizzata da forti oscillazioni assiologiche. In primo luogo, è necessario recuperare l'essenziale distinzione tra indifferenza *a parte subiecti* e indifferenza *a parte obiecti* già delineata nei due concetti stoici dell'*apátheia* e dell'*adiáphoron*, termine greco dal quale con un calco semantico è derivato il latino *indifferens*. L'*apátheia* è l'obiettivo etico del saggio, la sua capacità di liberarsi dalla schiavitù delle passioni, la cui connotazione, già platonica, di «malattie dell'anima» viene dagli stoici radicalizzata. Le *adiáphora*, invece, sono per Zenone le cose che di per sé non sono né buone né cattive, ma possono diventarlo a seconda dell'uso che se ne fa. Tra queste, in particolare, come registra **Sesto Empirico** nella sezione dedicata alla morale stoica della sua opera *Contro i matematici* (secc. II-III), si possono distinguere le cose verso cui non si prova né desiderio né avversione, come sapere quante sono le stelle o se i capelli sono pari o dispari, e quelle verso cui si prova desiderio o avversione senza che se ne preferisca una in par-

ticolare, come nel caso che si debba scegliere tra due monete di uguale brillantezza e valore. *Apathéia* e *adiáphora* sono legate tra loro in quanto è prerogativa del saggio fare buon uso delle cose indifferenti: diversamente dall'indifferente otto-novecentesco, caratterizzato da un atteggiamento più passivo, il saggio stoico dà prova di un attivo adeguamento al *lógos* anche quando le circostanze sono avverse e dolorose, simile in questo ai movimenti di un danzatore o di un attore. Proprio per questo, sono state mosse allo stoicismo critiche di disumanità, ad esempio da parte degli aristotelici, concordi con la *medietas* sostenuta dal loro maestro nell'*Etica nicomachea*. Ciò non ha impedito che il modello stoico di saggezza esercitasse un grande influsso nel mondo latino, nel quale si colloca la fase della Nuova Stoà (secc. I-II) dominata dalla figura di **Epitteto**. Esponenti dello stoicismo romano sono stati anche **Seneca**, di cui restano opere incentrate sul rapporto tra etica e vita pubblica come *La vita beata* (ca. 58) e *La tranquillità dell'animo* (ca. 60), e l'imperatore **Marco Aurelio** Antonino (sec. II) che ha lasciato dodici libri di *Ricordi*, il cui titolo più proprio è *A se stesso*. Tracce di stoicismo sono rintracciabili anche in sant'**Agostino**, sebbene la prospettiva teologica dei Padri della Chiesa e poi del Medioevo sia altra cosa rispetto all'immanentismo stoico. L'insegnamento degli stoici ha continuato a esercitare una forte attrazione in epoca moderna, anche su Giacomo **Leopardi**, ad esempio, che intendeva pubblicare un volgarizzamento del *Manuale di Epitteto* (1825).

2. Il legame tra indifferenza soggettiva e indifferenza oggettiva si mantiene anche nelle secolari vicende delle ricontestualizzazioni cristiane delle *adiáphora*. Dopo il celeberrimo episodio degli ignavi relegati da **Dante** nell'Antinferno (*Inferno*, II), le *adiáphora* hanno occupato un posto rilevante nelle dispute riformistiche del Cinquecento sotto la veste di cose non necessarie alla salvezza in quanto né comandate né proibite dalle Scritture. Nei *Loci communes rerum theologicarum* (1521), in cui auspica l'unificazione delle Chiese protestanti, Filippo **Melanctone** identifica le cose indifferenti con la legge umana dipendente dalla legge di natura. Questa posizione è entrata nel dibattito inglese sulle *things indifferent*, ad esempio nella *Esortazione all'unità e all'obbedienza* (1536) di Thomas **Starkley**, che trasforma l'adiaforismo in uno strumento politico nelle mani dei reali. Che tale questione tocchi anche il problema della ricezione anglosassone del *Principe* di Niccolò **Machiavelli** (1513) è confermato dal *Trattato delle cose indifferenti* (1605) di William **Breadsley** che distingue le vere cose indifferenti da quelle che solo lo sembrano e per questo vengono manipolate dalla retorica machiavelliana dei papisti. Echi di queste discussioni si ritrovano anche nell'*Areopagitica* di John **Milton** (1644). Con la Riforma prende piede anche un altro dibattito, che sposta la tematica sul piano dell'indifferenza religiosa, da intendersi innanzitutto come indifferenza «in positivo», che attribuisce a tutte le religioni lo stesso valore ed è quindi fautrice di tolleranza. Così la concepisce Sebastian **Castellion** nel *Trattato degli eretici* (1554), scritto in risposta a Calvino e pervaso da un desiderio di convivenza civile, senza spargimento di sangue, tra le diverse dottrine. L'indifferenza religiosa ha però un altro aspetto, «in negativo», che caratterizza coloro che non optano per nessuna religione. È questo un fenomeno di origine secentesca, legato all'attività dei libertini francesi – come Pierre **Gassendi** e il poeta **Cyrano de Bergerac** –, che in vario modo si richiamano ai filosofi ellenisti: non a caso «pirroniani» li chiama Blaise **Pascal** nei *Pensieri* (1670), riconoscendo il loro capostipite in

Montaigne, colpevole di ispirare «noncuranza nella salvezza». Dopo l'*Aufklärung* settecentesca, nella Restaurazione del primo Ottocento si ha una riscossa del pensiero religioso, come dimostra il *Saggio sull'indifferenza in materia di religione* di Hugues-Félicité-Robert de **Lamennais** (1817-23), che rinvigorisce la pubblicistica cattolica, anche nella forma, diffusa sino ad oggi, delle lettere pastorali. Per Lamennais, l'indifferenza è un «mostro orrendo e sterile», che addormenta il pensiero e annulla qualsiasi forma di curiosità intellettuale: siamo alle soglie di quel rovesciamento dell'associazione tra indifferenza e atteggiamento attivo che caratterizza il romanzo ottocentesco. C'è però un altro filone religioso dell'indifferenza: sull'esempio degli *Esercizi spirituali* (1534) del fondatore dell'ordine **Ignacio de Loyola**, si è sviluppata in ambito gesuitico una concezione di «santa indifferenza» come liberazione spirituale di sé e abbandono in Dio (cfr. il *Trattato dell'indifferenza* di **Yves de Paris**, 1638).

3. Un altro versante del tema riguarda l'indifferenza sentimentale. Si rimotiva qui la doppia connotazione delle *adiáphora* illustrata da Sesto Empirico: sia il caso di chi, amato/a, non ricambia i sentimenti di chi lo/la ama perché verso quest'ultimo/a non prova né avversione né desiderio, contravvenendo all'«amor ch'a nullo amato amar perdona»; sia il caso di chi ama tutti/e perché non fa differenza tra di loro, secondo una fenomenologia seriale del desiderio che nelle sue manifestazioni più estreme si spinge al dongiovannismo. La poesia d'amore è il naturale campo di applicazione per questo ramo tematico, dato che la freddezza indifferente dell'amata è stata rappresentata, coi suoi diversi gradi di convenzionalità, sin dalla lirica greca – almeno dal *Phaînetai moi* di **Saffo** (sec. VI a.C.) – al *Ciclo di Aspasia* di Giacomo **Leopardi** (1831-33) e oltre, passando per la tradizione del petrarchismo. È notevole che in Inghilterra questo ramo tematico si sia sviluppato per mezzo di una transcodificazione del linguaggio religioso: John **Donne** nella sua giovanile poesia profana *L'indifferente* (fine sec. XVI) utilizza varie metafore del dibattito teologico cinquecentesco e tratta la fede nella costanza amorosa come un'eresia. Particolarmente interessante è il caso della commedia di Carlo **Goldoni** *L'apatista* (1758) perché mette in scena una contaminazione tra il piano filosofico e il piano amoroso. La diffusione del tema in ambito musicale è testimoniata dalla quantità di composizioni vocali ad esso dedicate, anche da autori oggi dimenticati come Valentino **Fioravanti** (secc. XVIII-XIX) e il principe Poniatowski di **Monterotondo** (sec. XIX); del resto, anche molte canzoni pop odierne tematizzano la situazione dell'indifferenza.

4. A cavallo tra Sette e Ottocento il tema si è caricato di un'ulteriore componente, in corrispondenza della transizione traumatica dall'*Ancien Régime* al capitalismo borghese. Per quanto riguarda il lato soggettivo *tout court*, l'*apátheia* del saggio si trasforma in un controllo delle passioni volto alla ragionevolezza di una rispettabile esistenza, come si vede nel programmatico *Ragione e sentimento* di Jane **Austen** (1811), che apre al conflitto tra immaginazione romanzesca e prosaica realtà tipica del romanzo ottocentesco (v. LETTERATURA). Nei suoi esiti più radicali, questa dinamica comporta un rovesciamento assiologico dell'imperturbabilità, che non si identifica più con l'*apátheia* del saggio, ma diviene l'insensibilità dell'individuo che persegue l'accumulazione economica o il conformismo sociale, che spesso vanno di pari passo mandando in rovina le «anime belle», come si può vedere nel grande affresco sociale della *Commedia umana* di Honoré de **Balzac** (1830-50 circa). Si pongono

qui le basi per le rappresentazioni letterarie otto-novecentesche del nichilismo, in cui si riuniscono i due versanti soggettivo e oggettivo. Il parametro di riconoscibilità della psicologia del nichilista, infatti, è anzitutto la circostanza che egli è, in un certo senso, un'anima bella implosa su se stessa e non prova passioni a causa dell'espansione totalizzante del dominio delle *adiáphora* da lui operata. In più – e qui sta il senso più profondo della rimotivazione ottocentesca – l'indifferenza può condurre alla rovina di sé e degli altri, specie quando, andando ben al di là dell'antico significato stoico, da assenza di passioni diventa assenza di norme etiche. Non a caso si è soliti far risalire l'inizio del dibattito sulla questione alla *Lettera a Fichte* (1799) di Friedrich Heinrich **Jacobi**, che nel suo romanzo *Woldemar* aveva tentato un percorso positivo della *schöne Seele*, rimasto isolato. Per Jacobi, l'idealismo radicale di Fichte è una parodia della creazione che depriva le cose reali di valore sino a risucchiare in un'assoluta indifferenziazione. Il luogo privilegiato per incontrare nichilisti è però il romanzo russo: se l'inquieto e distruttivo Peçorin di *Un eroe del nostro tempo* (1840) di Michail Jur'evič **Lermontov** già presenta dei tratti in tale direzione, è con lo sprezzante Bazarov di *Padri e figli* (1862) di Ivan **Turgenev** che la questione entra prepotentemente in scena, attraverso il conflitto tra rigoroso indifferentismo etico e destabilizzanti esperienze affettive, che si risolve solo col suicidio. Lo scrittore, tuttavia, che si è dedicato a questo tema con maggiore costanza è stato Fëdor **Dostoevskij** che ha affrontato il nichilismo nei termini della sua insufficienza morale. Tra le sue opere più significative da questo punto di vista si possono ricordare anzitutto *I demoni* (1871), romanzo incentrato sulle velleitarie istanze ribellistiche di un gruppo di giovani russi. I più radicali sono Kirillov, che fa esplicita professione di nichilismo, e soprattutto Stavrogin, suo ispiratore e autentico demone della vicenda, indifferente verso le persone e le circostanze in quanto esse stesse gli sono indifferenti, salvo poi riaffiorare nei suoi incubi e in un senso di colpa che lo conduce al suicidio. Nell'ultimo romanzo, *I fratelli Karamazov* (1880), il messaggio cristologico di Dostoevskij si chiarisce: il sacrificio da parte di Dmitrij, che si carica di una colpa che non ha commesso, è la risposta all'intelligenza funesta di Ivan, che ha mosso al parricidio il fratellastro Smerdjakov, personificazione del rovescio violento che soggiace al pensiero nichilista. Anche Friedrich **Nietzsche** si è lungamente occupato del nichilismo. In particolare, negli appunti raccolti nei *Frammenti postumi 1888-1889*, egli ha distinto tra il «nichilismo attivo» dell'*Übermensch* e il «nichilismo passivo» della religione e della morale comune, fondando una contrapposizione destinata, com'è noto, a essere strumentalizzata in chiave estizzante e poi politica.

5. Il modello russo ha giocato un ruolo di primo piano tra fine Ottocento e prima metà del Novecento, specie in rapporto all'accentuazione della variabile sovrapposizione di indifferenza e passività in esso compresa, anche se l'indifferenza non deve essere confusa con l'inetitudine, con la quale pure condivide alcuni tratti dello spaesamento del soggetto moderno. Mentre quest'ultima è in genere incentrata sul girare a vuoto dell'ipersensibilità del personaggio, l'indifferenza copre l'area di una sorta di «iposensibilità» data da una crescente regressione psicologica (cfr. al riguardo anche *Oltre il principio di piacere* di Sigmund **Freud**, 1920). La ricchezza dello snodo tematico di fine Ottocento è dimostrata anche dal fatto che i più interessanti testi del periodo contaminano questa materia con il versante sentimentale del tema. Sono

indicative al riguardo due opere pubblicate nel 1896 e recanti lo stesso titolo, *L'indifferente*, molto diverse tra loro, pur avendo in comune la rappresentazione del personaggio in questione dallo straniato punto di vista di una protagonista che prova dei sentimenti verso di lui. La prima è un romanzo di Matilde **Serao**, dalle forti coloriture melodrammatiche e suggestioni dostoevskijane, che racconta dell'adulterio di Anna Mormile con un seduttore di ascendenza dannunziana. Il dramma della donna, però, è dovuto all'imperscrutabile contegno del marito, da cui attende una punizione che non arriva; egli stesso, anzi, sembra metterla nella braccia dell'amante. Nell'*Indifferente* di Marcel **Proust** – il cui titolo sembrerebbe ispirato allo svolazzante quadro rococò *L'indifferente* di Jean Antoine **Watteau** (1716 circa) – si narra invece la vicenda dell'amore della giovane vedova Madeleine per Lepré, che non ricambia il sentimento perché attratto solo dalle donne «ignobili». In questo breve testo, che rappresenta scenari e censure destinati a essere ripresi nella *Recherche*, Lepré non è tuttavia l'unico indifferente, in quanto anche la stessa Madeleine appare portatrice di una forma più sottile, mondana, di indifferenza, legata all'essere più innamorata dell'idea che Lepré si innamori di lei che non di lui in sé. Ma è con *Gli indifferenti* di Alberto **Moravia** (1929) che il tema raggiunge una delle sue vette narrative, riproponendo una vicenda di sapore tragico in un contemporaneo contesto medio-borghese dominato dall'incomunicabilità e dalla passività. Mentre il personaggio di Michele sembra ripercorrere il destino ottocentesco dell'anima bella – da un velleitario afflato ribellistico a un'indifferenza implosiva –, nel personaggio della sorella Carla il tema si incrocia costantemente con un'accidiosa apatia. Certe caratteristiche accomunano il romanzo di Moravia all'esistenzialismo, che però ha sviluppato maggiormente, in area nichilista, il senso dell'assurdo, com'è evidente nello *Straniero* di Albert **Camus** (1942): che il protagonista-narratore assista senza provare alcun'emozione al funerale della madre è soltanto l'aspetto più clamoroso di una corrosiva espansione delle *adiaphora* volta a una denuncia dei meccanismi sociali da cui dipendono anche le reazioni individuali. In *Molloy* di Samuel **Beckett** (1951) assistiamo allo sprofondamento nell'indifferenza da parte del protagonista: sospeso in un luogo indefinito, ormai estraneo al proprio linguaggio, mano a mano che i sensi e l'uso delle membra lo abbandonano, Molloy acquista un tasso di imperturbabilità che lo rende vicino a un paradosso, clownesco stoico del XX secolo.

6. Nel secondo Novecento un'interessante rimotivazione del tema è stata offerta dalla fantascienza che ha ipostatizzato nell'essere imperturbabile e perfetto, sia esso alieno o umano del futuro, quella disumanità dell'assenza di passioni che già più di duemila anni fa era rimproverata agli stoici. Un classico esempio è *L'invasione degli ultracorpi*, prima romanzo di Jack **Finney** (1955) e poi *cult* fantascientifico di Don **Siegel** (1956). Anche i robot rappresentano il miraggio di una perfetta funzionalità turinghiana, sebbene poi spesso si mettano in scena gli esiti disastrosi (per gli uomini) delle loro inaspettate manifestazioni emozionali, come in *2001 - Odissea nello spazio* di Stanley **Kubrick** (1968) e in *Blade Runner* di Ridley **Scott** (1982), tratto dal *Cacciatore di androidi* di Philip **Dick** (1968). Riguardo alle società del futuro, i due estremi cronologici possono essere collocati da una parte in un testo anticipatore come *Il nuovo mondo* di Aldous **Huxley** (1932), distopia che rappresenta un mondo «postfordista» che ha abolito i sentimenti, raggiunge la felicità attraverso l'assunzione di pil-

lole e divide gli esseri viventi in sei categorie di diverso livello mentale e sociale, dall'altra nelle *Particelle elementari* di Michel **Houellebecq** (1999). Qui il racconto è svolto da un narratore post-umano del XXI secolo che narra gli ultimi anni di esistenza degli uomini, quando ancora esisteva l'infelicità. In particolare, sono seguite le vicende di due fratelli, di cui uno è il biologo inventore del gene che cambierà la storia dell'umanità, caratterizzato lui stesso dalla totale assenza, almeno sul piano conscio, di emozioni. La ricerca tecnologica della felicità è presente anche in un testo-cardine del postmodernismo come *Rumore bianco* di Don **DeLillo** (1985): la moglie del protagonista ha assunto le pillole sperimentali Dylar che tolgono la paura della morte. Indifferenti postmoderni sono anche, sul versante del «grado Xerox» (Baudrillard) della cultura giovanile, i viziosi studenti yuppie delle *Regole dell'attrazione* (1987) di Bret Easton **Ellis** e i mostri insonorizzati di *Superwoobinda* di Aldo **Nove** (1998), a cui si possono ricondurre quelli cinematografici dell'*Esca* di Bernard **Tavernier** (1995). Sempre restando nel cinema, una forma più classica e ambigua di indifferenza è quella rappresentata in *Un cuore in inverno* di Claude **Sautet** (1992), ispirato non a caso alla *Principessa Mary*, episodio di *Un eroe del nostro tempo* di **Lermontov**.

■ OPERE CITATE: Austen, J., *Ragione e sentimento* (*Sense and Sensibility*, 1811); Balzac, H. de, *Commedia umana* (*Comédie humaine*, ca. 1830-50); Beckett, S., *Molloy* (1951); Bredsdley, W., *Trattato delle cose indifferenti* (1605); Camus, A., *Lo straniero* (*L'étranger*, 1942); Castellion, S., *Trattato degli eretici* (*Traité des hérétiques*, 1554); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); DeLillo, D., *Rumore bianco* (*White Noise*, 1985); Dick, P.K., *Il cacciatore di androidi* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968); Donne, J., *L'indifferente* (*The Indifferent*, fine sec. XVI); Dostoevskij, F., *I demoni* (1871); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1880); Ellis, B.E., *Le regole dell'attrazione* (*The Rules of Attraction*, 1987); Finney, J., *L'invasione degli ultracorpi* (*Invasion of Body Snatchers*, 1955); Freud, S., *Oltre il principio di piacere* (*Jenseit des Lustprinzips*, 1920); Goldoni, C., *L'apatista* (1758); Houellebecq, M., *Le particelle elementari* (*Les particules élémentaires*, 1999); Huxley, A., *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali* (*Esercicios Espirituales*, 1534); Jacobi, F.H., *Lettera a Fichte* (*Jacobi an Fichte*, 1799); Kubrick, S., 2001: *Odissea nello spazio*, cinema (2001: *A Space Odyssey*, 1968); Lamennais, H.F.R. de, *Saggio sull'indifferenza in materia di religione* (*Essais sur l'indifférence en matière de religion*, 1817-23); Leopardi, G., *Ciclo di Aspasia* (*Il pensiero dominante*, 1831; *Amore e morte*, 1832; *Consalvo*, 1832; *A se stesso*, 1833; *Aspasia*, 1834) in *Canti* (1835, 1845 postumo); Leopardi, G., *Volgarizzamento del Manuale di Epitteto* (1825); Lermontov, M.J., *Un eroe del nostro tempo* (1840); Machiavelli, N., *Il Principe* (1513); Marco Aurelio, *Ricordi* (ca. 161-180); Melantone, F., *Loci communes rerum theologicarum* (1521); Milton, J., *Areopagitica* (1644); Moravia, A., *Gli indifferenti* (1929); Nietzsche, F., *Frammenti postumi* 1888-1889; Nove, A., *Superwoobinda* (1998); Pascal, B., *Pensieri* (*Pensées*, 1670); Proust, M., *L'indifferente* (*L'indifférent*, 1896); Saffo, *Frammenti lirici* (secc. VII-VI a.C.); Sautet, C., *Un cuore in inverno*, cinema (*Un coeur en hiver*, 1992); Scott, R., *Blade Runner*, cinema (1982); Seneca L.A., *La tranquillità dell'animo* (*De tranquillitate animi*, ca. 60); Seneca L.A., *La vita beata* (*De vita beata*, ca. 58); Serao, M., *L'indifferente* (1896); Sesto Empirico, *Contro i matematici* (secc. II-III); Siegel, D., *L'invasione degli ultracorpi*, cinema (*Invasion of Body Snatchers*, 1956); Starkley, T., *Esortazione all'unità e all'obbedienza* (*Exhortation to Unity and Obedience*, 1536); Tavernier, B., *L'esca*, cinema (*L'appât*, 1995); Turgenev, I., *Padri e figli* (1862); Yves de Paris, *Trattato dell'indifferenza* (1638).

■ ALTRE OPERE: Arnaud, C., *Una ragazza indifferente* (*Le don d'indifférence*, 1963); Avary, R., *Le regole dell'attrazione*, cinema (*The Rules of Attraction*, 2002); Cicerone, M.T., *De Officiis* (44 a.C.); Dostoevskij, F., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F., *Il sogno di un uomo ridicolo* (1874); Gandini, A., *L'in-*

differente (1941); Leopardi, G., *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1824); Montale, E., *Ossi di seppia* (1925); James, H., *Daisy Miller* (1878); Pascal, B., *Conversazione del signor di Saci su Epitteto e Montaigne* (*Entretien avec M. de Saci*, ca. 1655); Pirandello, L., *Uno nessuno e centomila* (1928); Proust, M., *Malinconica villeggiatura di Madame de Breyves* (*Mélancolique Villegiature de Mme de Breyves*, 1893), in *I piaceri e i giorni* (*Les plaisirs et les jours*, 1896); Riffa, W., *Il villaggio dei dannati*, cinema (*The Village of the Damned*, 1960); Ritte, A., *Lettere a un indifferente* (1920); Roberti, G.B., *Del culto indifferente dell'abate Giambattista Roberti* (sec. XVIII); Sagan, F., *Buon giorno tristezza* (*Bonjour tristesse*, 1954); Scalvini, A., *L'indifferente* (1857).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *L'indifferenza religiosa*, a c. del Segretariato per i non credenti, Roma, Città Nuova Editrice, 1978; Agamben, G., *La passione dell'indifferenza*, in M. Proust, *L'indifferente*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 9-17; Baudrillard, J., *Il parossista indifferente*, conversazioni con Philippe Petit, Cantù, King Kamehameha, 1998; Bodei, R., *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991; Bonacina, G., *Filosofia ellenistica e cultura moderna. Epicureismo stoicismo e scetticismo da Bayle a Hegel*, Firenze, Le Lettere, 1996; Brun, J., *Lo stoicismo* (1984¹¹), Milano, Xenia, 1998; Fiumani, M.P., *I paradossi dell'indifferenza*, Milano, Franco Angeli, 1994; Garaventa, R., *Il suicidio nell'età del Nichilismo*, Goethe, Leopardi, Dostoevskij, Milano, Franco Angeli, 1994; Kahn, V., *Revising the History of Machiavellism: English Machiavellism and the Doctrine of Things Indifferent*, «Renaissance», XLVI (3), 1993, pp. 526-561; Macchia, G., *Proust e l'indifferenza*, «Corriere della sera», 4/3/1978; Mainberger, S., *Felicità come indifferenza*, Leopardi, Melville, Beckett, in *Leopardi poeta e pensatore*, Napoli, Guida, 1997, pp. 451-461; Vegetti Finzi, S., *Storia delle passioni*, Roma-Bari, Laterza, 1995; Vegetti, M., *La saggezza dell'attore. Problemi dell'etica stoica*, in «Aut aut», 1983, nn. 195-196, pp. 19-41; Vercellone, F., *Introduzione al nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Amore; Anarchia; Anima; Aridità; Assenza; Conversione; Debolezza; Decadenza; Demone; Disinganno; Farmaco; Filosofo; Follia; Gesuiti; Gioventù; Ideale/Reale; Idiota; Illusione; Letteratura; Libertino; Malinconia; Modernità, moderno; Moralista; Nausea; Nulla; Pigrizia.

ELENA PORCIANI

Individualismo. 1. *Individualismo* (ingl. *individualism*, fr. *individualisme*, sp. *individualismo*, ted. *individualismus*) è, come si vede dalla quasi assoluta omogeneità lessicale, parola di origine molto recente; risale infatti al principio del diciannovesimo secolo, e a coniarla fu con tutta probabilità Joseph de **Maistre**, pensatore cattolico e reazionario che dava al fenomeno da essa individuato accezione decisamente negativa. Naturalmente, sebbene individui esistessero, anche in letteratura, ben prima dell'epoca moderna e anche nelle civiltà antiche – si vedano, nella letteratura greca, il *frammento n. 16* di **Saffo** (secc. VII-VI a.C.) e, due secoli e mezzo più tardi (secc. III-II a.C.), il prologo degli *Aitia* di **Calimaco** –, il fenomeno dell'individualismo è strettamente connesso alla nascita dell'Europa cristiana e all'ascesa della borghesia (v. OCCIDENTE). Il *Nuovo Testamento* pone il singolo in quel rapporto diretto con Dio che la riforma protestante renderà ancora più esclusivo; la stessa parola *individuum*, del resto, fa la sua comparsa soltanto nel latino medievale, mentre nel sec. XIV **Guiglielmo di Ockham** e i nominalisti pongono l'accento, per la prima volta, sulla priorità dell'essere individuale rispetto alle entità collettive.

2. Con l'umanesimo l'individuo acquista una nuova importanza, come si vede nel passaggio, pur breve cronologicamente, tra l'uomo universale di **Dante Alighieri** e il pellegrino tormentato di Francesco **Petrarca**, che nel *sonetto XXXV* («Solo e pensoso i più deserti campi») cerca sollievo nell'isolamento, ed è evidente nel *Secretum* (ca.

1358) il tracciato che porta alla coscienza di sé, e alla costruzione di un linguaggio della percezione di sé, anche nella costruzione del linguaggio lirico che tanta fortuna avrà nella tradizione europea per almeno cinque secoli. È anche evidente che quel tracciato inizia con *Le confessioni* (397-401) di **Agostino di Ippona** e con la meditazione su di sé dello stoicismo, nel *Manuale*, l'*Encheiridion* (secc. I-II d.C.) di **Epitteto**, così come in *Colloqui con se stesso* (sec. II d.C.) di **Marco Aurelio** Antonino. Tuttavia è in ambito rinascimentale, come ha mostrato Stephen Greenblatt in *Renaissance Self-fashioning* (1980), che prende forma una nuova forma di percezione di sé, e una nuova costruzione di sé legata all'evoluzione della classe media e alle nuove condizioni economiche. Nel Rinascimento si formano i due primi grandi miti dell'individualismo moderno in OCCIDENTE (v.), o come tali interpretati soprattutto nell'era dell'individualismo, a partire dall'Ottocento: i miti del mago (v. MAGIA, STREGONERIA) e del LIBERTINO (v.); il primo si incarna nella figura di Faust, che viene trattato da Johann von **Spies** (*Storia del dottor Faust*, 1587) in toni devoti e con intento di condanna, poi, subito dopo e più ambiguamente, da Christopher **Marlowe** nella sua *tragica storia del Dottor Faust* (1588 o 1592) nel cui finale il protagonista, che si è venduto l'anima per averne in cambio una nuova forma di conoscenza rifiutandone ogni forma tradizionale, muore dannato (v. TITANISMO). In Spagna nasce, per opera di **Tirso di Molina**, il personaggio di Don Giovanni (*Il beffatore di Siviglia*, 1630), libertino e ingannatore a sua volta beffato dalla Divina Provvidenza. I Faust e Don Giovanni rinascimentali vengono invariabilmente puniti ma sono l'indizio di un'irrequietezza intellettuale, e della volontà di affermazione di sé, della propria individualità sullo sfondo mutevole del disfarsi del mondo medievale. Nel sedicesimo secolo, come conseguenza della rivoluzione antropocentrica operata dall'umanesimo, le vecchie certezze medievali vengono messe in crisi da teorici e polemisti che vedono nella realtà e nella storia il dispiegarsi non tanto della Divina Provvidenza, ma della forza umana in battaglia spesso con la Fortuna. Da *Il Principe* (1513) di Niccolò **Machiavelli** si poteva desumere che per conquistare il potere, o il successo occorreva sapere afferrare la fortuna, l'occasione, e costruirsi come uomini di virtù (intesa quest'ultima non come dote etica o religiosa, ma come mescolanza di astuzia e violenza). L'enfasi posta da Machiavelli sulla conoscenza politica del mondo, e sulle tecniche per acquisire potere e la sua visione di etica e religione come maschere dell'uomo politico, né etico né religioso, provocò scandalo e accuse di ateismo, e le ire degli anti machiavellisti, cattolici o protestanti in ugual misura (v. PRINCIPE, PRINCIPESSA; GENTILUOMO). Per i cattolici Machiavelli è il segno dell'ateismo, per i protestanti è il simbolo delle perversioni cattoliche e come tale ispira le figure di innumerevoli personaggi di «plotter» in drammi, romanzi e novelle; così ne *L'ebreo di Malta* (1589) di Christopher **Marlowe**, Machiavelli, sotto il nome di Makevil (colui che fa il male) è chiamato a recitare il prologo della tragedia. Interpretare in chiave di individualismo il pensiero di Machiavelli è certamente frutto di una visione ottocentesca e borghese, e tuttavia è pur vero che Machiavelli vede bene come il politico, il Principe debba sapere che il potere si nutre di apparenze, e di maschere e di una recita a uso e consumo del vulgo, dunque ponendo non in contrasto, ma in sinergia l'uomo di potere che manovra e che è individuo, e la massa di coloro che non capiscono, non sanno «non se ne intendono» («Facci dunque uno principe di vincere e mantenere lo stato: e' mezzi sempre fieno iudicati onorevoli e da ciascuno lau-

dati; perché el vulgo ne va preso con quello che pare, e con lo evento della cosa; e nel mondo non è se non vulgo», cap. XVIII). L'individuo «politico» si costruisce come maschera e come recita che occulta gli *arcana imperii* poiché, quando si tratta di «intrare nel male» bisogna ben capire che «ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se'» (cap. XVIII). Pietro Aretino, l'altro libero pensatore cinquecentesco, fu altrettanto eversivo con la filosofia d'amore. Nel *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia* (1534) e nel *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* (1536) l'amore è ridotto alla figura prima dell'appetito sessuale e del metreticio. Anche la vita a corte (*Ragionamenti delle corti*, 1538), viene vista come vero e proprio inferno, contro l'ideale descritto da Baldesar Castiglione ne *Il libro del Cortegiano* (1528). Insomma si tratta di una visione cinica e naturalistica del mondo come dice Hiram Haydn, di un nuovo modo di percepire sé e il mondo, di una nuova, assai eversiva forma di conoscenza di sé nel mondo. Discendenti diretti di Aretino e Machiavelli, come anche di Giordano Bruno, Giulio Cesare Lucilio Vanini (che proprio in Francia, a Tolosa, fu condannato nel 1619 al taglio della lingua e al rogo) e di tutti i liberi pensatori perseguitati dall'autorità, sono gli scrittori libertini francesi del '600, influenzati dai «libertins érudits» di inizio secolo come Gassendi (v. LIBERTINO). In romanzi che combinavano eventi immaginari ed autobiografici in una narrazione in prima persona (come *L'altro mondo o Gli stati e gli imperi della Luna*, 1657, postumo, di Cyrano de Bergerac), questi scrittori affermavano la loro individualità, la loro verità, la verità di natura e pertanto di Ragione, nella sovversione di convenzioni, idee acquisite, dati ideologici ovvi.

3. Con l'ascesa sempre più rapida della borghesia mercantile tra Cinque e Seicento, così come con il diffondersi del protestantesimo in versione puritana e calvinista (v. PURITANESIMO), la buona amministrazione dei doni di Dio, e dei talenti, e dunque anche la virtù della parsimonia, e l'accumulo diventano il segno della benedizione divina, se non doveri etico-religiosi. Si afferma un individualismo economico, come mostra Henry Tawney ne *La Religione e l'origine del capitalismo* (1926). Così, per esempio, in *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe, persone e oggetti esistono quasi solo in misura dell'utilità che essi rivestono per lui, come *commodities*, e si può ben dire che quel romanzo sia il più lampante esempio delle connessioni tra mercantilismo e l'individualismo come ideologia borghese secondo le linee di pensiero di Theodor Adorno e Max Horkheimer nella loro *Dialettica dell'Illuminismo* (1947). Non a caso, Jean-Jacques Rousseau, che viene considerato uno dei più importanti precursori del romanticismo, riteneva il libro di Defoe l'unico indispensabile all'educazione del suo Emilio (1762), anche se l'avrebbe voluto purgato degli aspetti più settari e irrazionali. Nel frattempo, cambia la figura del libertino, che nei romanzi di Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos (*Le relazioni pericolose*, 1782), in chiave di critica morale, e soprattutto di Donatien-Alphonse-François Marchese de Sade (*Justine, o i guai della virtù*, 1791), protesta la propria libertà, e pertanto non si sottomette alle regole e al decoro, alle convenzioni sociali, ritenute contro natura, imposte dai costumi, dalla decenza dei comportamenti sessuali. Dai libertini del diciassettesimo secolo, ad ogni modo, quelli del '700 ereditano il culto di sé, la ribellione contro le convenzioni e l'esaltazione della natura intesa come istintualità primaria, secondo natura, e dunque secondo ragione, stante l'identificazione della ragione con la razionalità della natura.

4. L'inizio del diciannovesimo secolo è il momento in cui si afferma l'individualismo nel senso più pieno e moderno del termine, come si vede anche confrontando le idee dei pensatori politici del Seicento (Thomas Hobbes e John Locke) con quelle dei teorici settecenteschi del liberalismo economico (John Smith e Bentham). Ma è soprattutto nell'*Estetica* (1832) di George Wilhelm Friedrich Hegel che il concetto prende forza filosofica e si viene affermando a partire dalla letteratura tedesca del primo Ottocento, soprattutto in quel prodotto tipico dell'epoca che è il romanzo di formazione (*Bildungsroman*) in cui l'opera d'arte diviene totalizzante, assorbe la stessa vita, ed è l'espressione suprema dello spirito nella sua libertà (v. EDUCAZIONE). L'opera d'arte, intesa come vita stessa, è l'espressione suprema dell'individualismo che così vi si afferma. Johann Wolfgang Goethe, ne *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (1795-96), compone un tragitto di evoluzione spirituale (*Entwicklung*) dell'artista in chiave fortemente individualista. Ma si tratta, infine, di un artista della vita attiva e partecipata a cui il protagonista giunge attraverso l'itinerario predisposto, prescritto dalla Società della Torre. G. Lukács, in *Goethe e il suo tempo* (1947), scrive che il romanzo di Goethe coincide con il manifestarsi della crisi dell'ideale umanitario borghese dal quale del resto nasce l'utopia della Società della Torre. *Gli anni di noviziato*, scrive Herbert Marcuse, sono «romanzo dell'artista» (v. ARTE, ARTISTA; POESIA, POETA), nell'evoluzione dalla *Vocazione teatrale* (1777) agli *Anni di apprendistato* e al superamento del gioco, dello *spiel*, passando dall'arte come finzione alla vita stessa costruita come opera d'arte e compimento dell'individualismo («Non era solo il dominio e la trasfigurazione poetica della realtà che pareva raggiunta ai romantici nel *Guglielmo Meister*; essi vedevano realizzata, in quell'opera, anche un'altra delle loro esigenze fondamentali: la conquista e l'elaborazione di un'arte del vivere»). Gli scrittori romantici, in tutta Europa, riscrivono i miti classici e moderni in chiave individualista, e il romanzo di formazione tedesco (Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, 1802; Friedrich Hölderlin, *Iperione o l'eremita in Grecia*, 1797-99; Jean Paul, *Gli anni di scapigliatura*, 1804-05, *Titano*, 1800) identifica un percorso di autoformazione dell'artista che è, come dice Marcuse, autoformazione alla vita stessa, in chiave di individualismo borghese. In questa stessa chiave va interpretato il *Faust* (1808-32) di Goethe, che, a differenza del suo antenato rinascimentale (il *Faust*, 1588 o 1592, di Christopher Marlowe), si salva proprio per via, e non a dispetto, del suo spirito irrequieto ed ambizioso, del suo anelare all'infinito (v. TITANISMO). Individualisti, consapevoli del destino che essi cercano, sono gli eroi di George Gordon Byron, in versione seria (*Pellegrinaggio del giovane Aroldo*, 1812-18, *Manfred*, 1817) o ironica (*Don Giovanni*, 1819-24). Il destino prometeico del poeta romantico è esemplificato, oltre che da Byron (*Prometeus*, 1816), naturalmente anche da Percy Bysshe Shelley in *Prometeo liberato* (1820). La poetica romantica comporta l'esaltazione dell'io creatore e del proprio destino come opera d'arte (secondo l'estetica di Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà*, 1809; *Il sistema del trascendentalismo*, 1800). Novalis traccia questo *itinerarium mentis* come orfico attraversamento della notte (*Inni della notte*, 1800) per recuperarvi il perduto oggetto d'amore e riconoscere nello specchio del buio la propria interiorità; nell'*Enrico di Ofterdingen* (1802), del resto, il romanzo di formazione romantico per eccellenza, la maturazione non tanto si raggiunge attraverso l'esperienza, ma attraverso il sogno che indica la via, e attraverso l'illuminazione.

zione interiore che ne fa capire il senso. La fede individualista del poeta romantico, la sua ricerca di sé, l'individualismo come affermazione di incondizionata libertà dello spirito, è anche una dimensione collettiva ed epocale che ha una lunga storia e che giunge fino ai nostri anni. «Romantico» è spesso sinonimo di «liberale» o di «rivoluzionario», come dimostrano le parabole degli stessi Byron e Shelley, dei patrioti italiani del *Conciliatore* e di molti degli *Stürmer* tedeschi, e l'individualismo marca un *itinerarium mentis* alla libertà come dimensione collettiva, l'evoluzione verso l'autoeducazione alla libertà. Negli Stati Uniti, l'individualismo romantico si unisce, nei *Saggi* (1841-43) trascendentalisti di Ralph Waldo Emerson, all'ideale patriottico e democratico americano; chi tenta di realizzarlo nella propria vita è David Henry Thoreau, con l'esperimento di Walden Pond (*Walden*, 1854) e l'abbandono della dimensione sociale, le costrizioni sociali, e tutti i compromessi per realizzare il proprio compiuto individualismo filosofico in una sorta di isolamento alla maniera del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, costruendo la propria dimora di tronchi d'albero, mangiando i frutti della terra che coltiva, e soprattutto immerso in una dimensione del tutto filosofica nella «wilderness». Walt Whitman, in *Foglie d'erba* (1855-91), il suo *life-long poem* pubblicato a partire dal 1855, canta l'individualismo, canta se stesso, e canta in sé anche l'America come compiersi collettivo della democrazia americana. Nella voce del poeta risuonano tutte le voci della società, nessuna esclusa, ed è in questo canto di sé (*Canto di me stesso*) che l'individualismo, la civiltà individualista pare compiutamente realizzarsi. Di converso, a partire dallo Arthur Schopenhauer del *Mondo come volontà e rappresentazione* (1819), c'è una comprensione negativa della forza attiva e perniciosa nell'uomo stesso, la volontà, che è la naturale volontà di vita e di autoaffermazione che, nel rovesciamento della prospettiva hegeliana, vede non tanto lo Spirito manifestarsi nel mondo, ma soprattutto questa Volontà feroce, violenta, come, a un tempo, espressione di una natura maligna nell'uomo, rivolto contro la natura stessa. Ancora in America Hermann Melville descrive in *Moby Dick* (1851) il tragitto folgorante del capitano Ahab e del suo equipaggio nella loro feroce caccia alla balena, la sfida alla natura stessa, in ogni sua accezione, ivi compresa quella di velo vivente della divinità. Si tratta di una estrema, feroce affermazione di libertà, che non può che concludersi con il naufragio, che è anche il naufragio della civiltà dell'individualismo. In Italia Giacomo Leopardi non ha visioni consolatorie e, nella transizione da pessimismo storico a pessimismo cosmico che caratterizza il percorso del suo pensiero, giunge alla formulazione di una poetica di titanica resistenza di fronte al male insito nella natura, pur nella consapevolezza dell'inevitabilità della sconfitta (*La ginestra*, in *Canti*, 1838, postumo).

5. Per il poeta romantico, come dice Herbert Marcuse nel suo saggio sul *Künstlerroman* è dunque la poesia la più pura espressione dell'individualismo, del compiersi del destino individuale in visioni che possono approdare a sublimi altezze, o perdersi nella più profonda notte dello spirito. Se per William Wordsworth, il poeta è «uomo che parla agli uomini» («Prefazione» alle *Ballate liriche*, 1798), nel corso dell'Ottocento si fa strada una visione dell'artista creatore come interprete di una forma di vita più alta, più autentica, seppure disprezzata dal «volgo» ignorante, come si legge in una famosa poesia di Charles Baudelaire (*L'albatro* in *I fiori del male*, 1857-61). Proprio Baudelaire, per il modo in cui sostituisce

l'arte alla vita, la morale estetica alle regole della convivenza civile, si può considerare da una parte l'erede naturale del poeta romantico, dall'altra il principale esponente di una poetica esistenziale, quella del «dandy» di fine Ottocento, la più «matura» espressione dell'individualismo nella *décadence*. Come scrive Arnold Hauser nella sua *Storia sociale dell'arte* (1950), «per Baudelaire il dandy è la protesta vivente contro il livellamento democratico». Questa estrema forma di individualismo trova figura nel Des Esseintes del romanzo di Joris-Karl Huysmans, *Controcorrente* (1884). Des Esseintes si ritira dal mondo in una sua dimensione di estrema, raffinata eleganza, ma anche in una forma di patologico isolamento dal mondo minacciato dall'incipiente, democratica massificazione. Il modello di *art de vivre* illustrato dal dandy era nato in Inghilterra a inizio Ottocento e incarnato nel George «Beau» Brummell su cui Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly scrisse *Del dandismo e di Georges Brummell*, 1845, che ebbe su Baudelaire non poca importanza). In Inghilterra il dandismo letterario trova la sua consacrazione nella vita e nell'opera di Oscar Wilde. Per Wilde, in accordo con la filosofia del dandy o con la sua poetica esistenziale, la vita dev'essere vissuta come arte: questo rovesciamento si osserva ne *Il ritratto di Dorian Gray* (1891), il cui protagonista rimane giovane mentre il suo ritratto invecchia al suo posto, e muore quando decide di distruggere il quadro. Le opere di Wilde rappresentano, in un certo senso, il momento estremo e terminale dell'individualismo ottocentesco: originalissimo è il saggio *L'anima dell'uomo sotto il socialismo* (1891), che è un'estetica utopica del vivere sociale e nel quale il socialismo guarda verso il proprio superamento ed è dunque la via maestra per garantire il libero sviluppo dell'individualismo, dell'utopia individualista come realizzazione del destino personale e collettivo. È interessante rilevare, sullo sfondo dell'estetica hegeliana, le somiglianze non certo occasionali tra il socialismo di Wilde e il superomismo, l'oltrepassamento dell'umano nel compiersi dell'individualismo, predicato da Friedrich Nietzsche in *Così parlò Zarathustra* (1883-85).

6. Nel '900, l'individualismo, anche nell'agone politico, deve scontrarsi con tendenze contrarie, di matrice reazionaria e cattolica da una parte, marxista e socialista dall'altra, comunque massificanti. Se persiste la visione individualista, ciò pare avvenire sempre più come fuga dall'incipiente massificazione già avvertita, per esempio, come timore politico nella paura della massa, della folla che si fa tremendamente presente in saggi come quello di Gustave Le Bon, o di Sigmund Freud sulla psicologia di massa, o nei sanguinari tagliatori di teste della Parigi rivoluzionaria del Thomas Carlyle ne *La Rivoluzione francese* (1837), così come nel Charles Dickens, di *Una storia tra due città* (1859); si tratta di un percorso spesso ripetuto in cui l'individualismo, e cioè la libertà borghese, si trova soffocata dalla dimensione rivoluzionaria, come anche nel *Dottor Živago* (1957) di Boris Pasternak a distanza di un secolo.

Nell'arte dell'inizio del Novecento convivono due anime: da una parte vi sono gli scrittori modernisti che mettono ironicamente in scena l'erede dell'eroe romantico (si veda *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, 1916, di James Joyce) e scrivono opere in cui la realtà è sempre più filtrata attraverso gli occhi dell'individuo: il Bloom dell'*Ulisse* di Joyce (1922), i personaggi che, chiusi patologicamente in sé, discendono dal Des Esseintes di Huysmans (*Controcorrente*, 1884), come i protagonisti di *Paludi* (1895) di André Gide, o di *Sixtine* (1890) di Remy de Gourmont; dall'altra, avanguardie come surrealismo

e dadaismo, che mettono in luce la natura collettiva e inconscia dell'arte e la precarietà dell'atto individuale di creazione. Nella seconda parte del secolo, l'individuo minacciato dai totalitarismi e dalla massificazione viene messo in scena da Aldous **Huxley** in *Il mondo nuovo* (1932) o da George **Orwell** in *1984* (1949), il cui protagonista, Winston Smith, è l'ultimo uomo in Europa, il che sta a dire l'ultimo individuo in Europa, così come dall'opera fantastica di John Ronald Reuel **Tolkien**, *Il signore degli anelli* (1954), dove la massificazione totalitaria è vista nei suoi effetti disumanizzanti nel regno del male, a Mordor. Thomas **Mann**, nel suo *Dottor Faust* (1947), racconta nella chiave faustiana del titolo una storia d'artista, di un musicista, che firma un patto con il diavolo, e crea musica davvero inaudita (tra Berlioz e Schoenberg in un'ottica nietzscheana). Adrian Leverkühn è l'espressione più compiuta dell'individualismo hegeliano e della crisi spirituale e politica della Germania nazista che per allegoria viene raccontata nella storia di Adrian. Perciò Adrian viene condannato, e non può certo aspirare a salvarsi come il Faust di Johann Wolfgang **Goethe**. Nello stesso anno un'altra storia artistica di stampo faustiano viene raccontata da Malcolm **Lowry** nel suo capolavoro, *Sotto il vulcano* (1947). Il protagonista del romanzo ambientato in Messico, Geoffrey Firmin, è certamente un individualista e un artista erede della problematica romantica, ma sente con forza, e con tormento, le questioni poste da un'epoca feroce, quella tra le due guerre, proprio durante la guerra civile spagnola. Firmin non può partecipare, non può combattere, ma finisce per morire non da individualista, per così dire, ma facendosi simile a tutti i disperati della terra, ai poveracci, ai *pelados*. Michail **Bulgakov** lascia alla sua morte incompiuto *Il maestro e Margherita* (pubblicato nel 1966, postumo). Il romanzo, in chiave satirico-grotesca, ci interessa perché tratta in chiave faustiana del destino dell'artista in epoca sovietica, e in ambito collettivista, e delle sorti dell'individualismo, e dell'artista individualista chiuso in manicomio come folle, mentre la realtà intera pare invasa dal demonio. Il destino dell'individualismo, per certi versi, si trova nell'esito finale della riscrittura di Robinson Crusoe del francese Michel **Tournier**, in chiave postcoloniale intitolata *Venerdì o il limbo del Pacifico* (1967). Il protagonista del romanzo scopre la sua affinità con il servitore da lui tratto in salvo e, quando arrivano i soccorsi, decide di rimanere sull'isola, completamente isolato dai legami sociali ai quali ormai non saprebbe più adeguarsi. Infine, va citata l'americana Ayn **Rand**, che a partire dagli anni '40, in romanzi come *La fonte meravigliosa* (1943) e poi in una vasta produzione di saggi, ha difeso l'individualismo e l'egoismo contro il collettivismo e l'altruismo, anticipando, tra l'altro, sviluppi successivi, in campo economico e politico, della società americana della fine del secolo scorso. Nella corrente temperie culturale, dopo la fine delle utopie socialiste, comuniste, collettiviste, o comunque delle utopie e della problematica che è loro propria e che pone in contrasto le esigenze individuali e quelle collettive, la libertà individuale in contraddizione con la forza della collettività, è dunque l'individualismo «borghese», l'individualismo delle libertà borghesi ad essere apparentemente vincente come dato ideologico ovvio, se non fosse che l'*individuum* nella società della comunicazione di massa è sempre più, paradossalmente, massificato.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*.

Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-400); Aretino, P., *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* (1536); Aretino, P., *Ragionamenti delle corti* (1538); Aretino,

P., *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia* (1534); Barbey d'Aurevilly, J.-A., *Del dandismo e di George Brummell* (*Du dandysme et de Georges Brummell*, 1845); Baudelaire, C., *L'albatro*, in *I fiori del male* (*Les Fleurs du mal*, 1857-61); Bulgakov, M., *Il maestro e Margherita* (1966, postumo); Byron, G. G., *Pellegrinaggio del giovine Aroldo* (*Childe Harolds' Pilgrimage*, 1812-18); Byron, G.G., *Don Giovanni* (*Don Juan, an Epic Satire*, 1819-24); Byron, G.G., *Manfred. Poema drammatico* (*Manfred. A Thematic Poem*, 1817); Callimaco, *Inni epigrammi frammenti* (sec. III a.C.); Carlyle, T., *Rivoluzione francese* (*The French Revolution*, 1837); Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano* (1528); Cyrano de Bergerac, *L'altro mondo o Gli stati e gli imperi della Luna* (*L'autre monde ou Les états et empires de la lune*, 1657 postumo); Defoe, D., *La vita e le straordinarie, sorprendenti avventure di Robinson Crusoe* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719); Dickens, C., *Una storia tra due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Emerson, R.W., *Saggi* (*Essays*, 1841-43); Epitteto, *Il Manuale* (secc. I-II d.C.); Gide, A., *Paludi* (*Paludes*, 1895); Goethe, J. W., *La vocazione teatrale di Wilhem Meister* (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, 1777); Goethe, J.W., *Faust* (1808-32); Goethe, J.W., *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-96); Gourmont, R. de, *Sixtine* (1890); Hegel, G.W.F., *Estetica* (*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1832); Hölderlin, F., *Iperione o l'eremita in Grecia* (*Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, 1797-99); Huxley, A., *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Huysmans, J.-K., *Controcorrente* (*À rebours*, 1884); Jean Paul, *Titano* (*Titan*, 1800); Jean Paul, *Gli anni di scapigliatura* (*Flegeljahre*, 1804-05); Joyce, J. A., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Joyce, J., *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916); Lacos, P.-A.-F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Leopardi, G., *La ginestra in Canti* (1838, postumo); Lowry, M., *Sotto il vulcano* (*Under the Volcano*, 1947); Machiavelli, N., *Il principe* (1513); Mann, T., *Dottor Faust* (*Doktor Faustus*, 1947); Marco Aurelio, A., *Colloqui con se stesso* (sec. II d.C.); Marlowe, C., *L'ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, 1589); Marlowe, C., *La tragica storia della vita e morte del dottor Faust* (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1588 o 1592); Melville H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Nietzsche, F.W., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883-85); Novalis, *Enrico di Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802); Novalis, *Inni alla notte* (*Hymnen an die Nacht*, 1800); Orwell, G., *1984* (1949); Pasternak, B.L., *Il dottor Živago*, (1957); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Petrarca, F., *Secretum* (*De Secretis confictu curarum mearum* ca. 1358); Rand, A., *La fonte meravigliosa* (*The Fountainhead*, 1943); Rousseau J.J., *Emilio o dell'educazione* (*Emile ou De l'éducation*, 1762); Sade, D.A.F., marchese di, *Justine, o i guai della virtù* (*Justine, ou les malheurs de la vertu*, 1791); Saffo, *Frammenti* (secc. VII-VI a.C.); Schelling, W.F.J., *Il sistema del trascendentalismo* (*System der Transzendentalismus*, 1800); Schelling, W.F.J., *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana* (*Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*, 1809); Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819); Shelley, P.B., *Prometeo liberato* (*Prometheus Unbound*, 1820); Spies, J. von, *Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante* (*Historia von D. Johann von Fausten*, 1587); Thoreau, H. D., *Walden* (1854); Tirso De Molina, *Il beffatore di Siviglia e Convitato di pietra Teatro* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630); Tolkien, J.R.R., *Il Signore degli Anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-55); Tournier, M., *Venerdì o il limbo del Pacifico* (*Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1967); Whitman, W., *Canto di me stesso* (*Song of Myself*, 1855), in *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*, 1855-91); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891); Wilde, O., *L'anima dell'uomo sotto il socialismo* (*The Soul of Man Under Socialism*, 1891); Wordsworth, W. - Coleridge, S., *Ballate liriche* (*Lyrical Ballads*, 1802).

■ ALTRE OPERE: Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21).

■ BIBLIOGRAFIA: Adorno, T.W. - Horkheimer, M., *La Dialettica dell'Illuminismo* (1947), Torino, Einaudi, 1997; Dumont,

L., *Saggi sull'individualismo: Una prospettiva antropologica sull'ideologia moderna* (1983), Milano 1993; Freud, S., *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, in *Opere* (1921), Torino, Boringhieri, 1995; Greenblatt, S., *Renaissance Self-fashioning*, Chicago and London, Chicago University Press, 1980; Hauser, A., *Storia sociale dell'arte* (1950), Torino, Einaudi, 1955; Haydn, H., *Il controrinascimento* (1950), Bologna, Il Mulino, 1970; Laurent, A., *Storia dell'individualismo* (1993), Bologna, Il Mulino, 1994; Le Bon, G., *Psicologia di massa* (1895), Milano, Longanesi, 1926; Lukács, G., *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947 (Salzburg, Aufbau, Verlag, 1950); Marcuse, H., *Il romanzo dell'artista* (1978), Torino, Einaudi, 1985; Marcuse, H., *Eros e Civiltà* (1955), Torino, Einaudi, 1964; Snell, B., *Poesia e società* (1965), Bari, Laterza, 1971; Tawney, H., *Religion and the Rise of Capitalism*, Oxford, Oxford University Press, 1926; Vernant, J.-P., *L'individuo, la morte, l'amore* (1989), Milano 2000; Watt, I., *Miti dell'individualismo moderno: Faust, Don Chisciotte, Don Giovanni, Robinson Crusoe* (1996), Roma 1998.

■ VOCI AFFINI: Adolescenza; Arte, artista; Borghesia; Folla; Identità; Misanthropia; Narcisismo; Poesia, poeta; Ricchezza; Rivoluzione; Solitudine; Titanismo; Utopia.

MASSIMILIANO MORINI - MARIO DOMENICHELLI

Infamia/Fama. 1. «Infamia» viene dal lat., così come il fr. *infamie*, lo sp. *infamia*, l'ingl. *infamy* (attraverso il fr.); in ted. si dice *Ehrlosigkeit* che indica la disonestà, la viltà, la perdita dell'onore, oppure *Schändlichkeit* (ignominia, vergogna, scelleratezza), oppure *Schmach* che indica anche l'offesa, l'oltraggio che procura la perdita d'onore, l'infamia; in russo è *pozor*. In tutti gli usi moderni i vari termini indicano scelleratezza, disonore. In ogni caso si tratta di una dimensione pubblica: si è infami agli occhi degli altri, nella relazione con la comunità, la società in cui si vive e dalla quale l'infamia espelle. «Infamia» in italiano si riferisce, oltre alla «cattiva fama», anche a ciò che la provoca, ogni azione giudicata, a seconda delle epoche, e dei costumi, «atroce e contraria alla dignità della persona umana» (Devoto e Oli). Fino a tutto il Seicento «il marchio d'infamia» veniva impresso a fuoco sul corpo dei condannati (ladri, vagabondi), ed è rimasto nelle lingue moderne come metafora di un'inappellabile pubblica condanna. Spesso la marchiatura a fuoco era accompagnata dalla condanna alla gogna che era la concretizzazione immediata del significato pubblico di infamia. Nel latino di **Isidoro di Siviglia** (*Libri di etimologie*, sec. VII; 615-636, XXVII, 25-26) sinonimo di infamia è «ignominia»; se, tuttavia, l'ignominia significa perdere il *nomen honestati*, rimanere dunque «senza nome», così come essere «ignobili» significa essere senza nobiltà, perdere nome di nobile (*honestus*), «infamia», «cattiva fama» al contrario indica l'essere conosciuti per infami, ed eventualmente avere il proprio nome tramandato come infame ai posteri. La fama, dice sempre Isidoro, viene da *fari*, «parlare», e indica l'essere conosciuti nel bene, o nel male, godere di illustre fama, o per l'appunto di cattiva fama.

2. La «Fama» è una divinità allegorica greca e latina che personifica la «voce comune» (Anna Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, 1999). La troviamo in **Omero** con il nome di «Ossa» messaggera di Zeus (*Iliade*, secc. IX-VIII a.C.; 2, 93-94); si trova anche nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) come nunzio che sparge notizia del destino dei proci (24, 413 ss.). **Esiodo** la chiama Pheme (*Opere e giorni*, secc. VIII-VII a.C., 764), ed è soprattutto la divinità della brutta fama, o dell'infamia. La fama, con questi tratti, compare anche nella tragedia greca. Nella romanità, **Virgilio** dà testimonianza della fama nella sua accezione negativa: «la fama, più veloce della quale non esiste male alcuno» (*Eneide*, 29-19 a.C., IV, 173). In Virgilio la fama è un mostro alato, senza mai requie, i piedi in terra, il capo fra le nubi, con una miriade d'occhi che gli si

aprono ovunque su tutto il corpo. Piccola all'inizio, si ingrossa smisuratamente man mano che si muove (*Eneide*, IV, 174-177). In **Ovidio** (*Metamorfosi*, 3-8 d.C., XII: 39-63) la fama/infamia/calunnia abita un palazzo di bronzo dalle mille porte e finestre a cui giungono sussurri, voci, grida per venirvi amplificati e restituiti al mondo. Nota ancora Ferrari come la Fama si trovi in **Orazio** (*Odi*, 23-13 a.C., II, 2.8), in **Valerio Flacco** (*Argonautiche*, 80-93 d.C., II, 117 ss), in **Stazio** (*Tebaide*, sec. I d.C., 245-431). In Geoffrey **Chaucer** (*La casa della Fama*, ca. 1378; 1486, postumo), dalla Dimora delle Dicerie i rumori, le voci, volano alla Casa della Fama in cui risiedono anche le Muse. Qui la poesia, l'arte attraverso l'ordine, la forma, danno alle voci durata nel tempo; in Alexander **Pope** *Il tempio della fama* (1711), imitato da Chaucer, è il tempio della poesia. La Fama ha mille lingue, mille occhi, mille orecchie, ma sono le muse a eternare ciò che ella sente, vede, dice. La celebre aria de *Il barbiere di Siviglia* (1816) di Gioacchino **Rossini** (su libretto di Cesare **Sterbini**, tratto da *Il barbiere di Siviglia*, 1775, di Pierre-Augustin Caron de **Beaumarchais**), «la calunnia è un venticello», ci mostra come la duplicità di fama buona/cattiva, fama/infamia, calunnia, si consolidi nel tempo conservando le caratteristiche una volta definite da Virgilio. La «fama» è spesso bugiarda poiché altera la realtà esagerandola, nel bene come nel male, così l'infamia è segno di un eccesso, e di una abnormità nel male. La «Fama» nella sua accezione positiva è connessa al classico binomio *gloria et immortalitas*, l'immortalità, che è una caratteristica eroica, e nell'antichità una forma di deificazione dei grandi uomini, viene acquisita attraverso le proprie gesta o le proprie opere, etiche, militari, intellettuali, ed è un modo di sfidare l'oblio nella memoria dei posteri. Ma anche l'infamia consegna l'infame all'immortalità come *exemplum* negativo, sicché ha certo ragione Isidoro (*Libri di etimologie*, sec. VII) nel dire che chi cade nell'ignominia non ha più nome, non ha più, cioè, nome onorato, ma anche il disonore, divenuto *exemplum* sfida il tempo e viene tramandato ai posteri. Nella contemporaneità l'infame rimane certamente conosciuto pubblicamente (l'infamia non può che essere pubblica), ma l'uso più recente del termine indica nell'ambiente della delinquenza organizzata specificamente chi tradisce, ed è perciò infame, espulso dalla sua società, e privato di «onore» e cioè di appartenenza. Ma non c'è infamia che non abbia la stessa funzione espulsiva, per cui chi è segnato dal marchio d'infamia non ha più appartenenza, ed è considerato socialmente morto. Vi sono tre vie tradizionali alla gloria e altrettanto all'infamia. La prima è la via militare del guerriero, il *miles armatus*; la seconda la via politica dell'Orator, il *miles togatus*; la terza via è quella del letterato. **John of Salisbury** nel suo *Policratico* (sec. XII) riprende così un più antico elogio delle *litterae* (p.e. l'elogio dello scriba in *Siracide*, 39: 1-11), che sono ciò che permette di superare le barriere del tempo e dello spazio. La scrittura può dare fama, ed è anche la forma stessa della memoria in cui si registrano fama e infamia; chi ha potere può agire anche sulla memoria, per celare la propria infamia, a suo onore e gloria. **Girolamo Muzio** nel suo trattato, *Il gentiluomo* (1571) dice chiaramente che la vera fama si ottiene attraverso le *litterae*, i «cavalieri», i «capitani», «sono la feccia degli uomini» e meritano il nome di soldati perché sono disposti a ogni *tristitia* (infamia) per far soldi, e vengono chiamati «nobili», laddove la vera nobiltà sta solo nelle *litterae*, ma anche il «letterato» può essere infame, quando non è un «uomo da bene» e usa il suo talento per tradire la verità, tradendo così anche la sua professione, mentendo e anche lui magari, poco nobilmente, per de-

naro. I *Dialoghi* di Cristobál de **Castillejo** (in *Obras*, 1573) contengono il *Dialogo tra memoria e oblio*, in cui la fama è figlia della memoria, ma anche l'oblio ha le sue benedizioni, poiché la memoria, che non tace l'infamia, può però cedere all'oblio.

3. Nella tradizione veterotestamentaria i termini relativi a infamia e ignominia non hanno grande frequenza. In *Proverbi* (ca. secc. X-III a.C.; 18,3) troviamo che: «Con l'empietà viene il disprezzo, e viene il disonore e con esso l'ignominia». Il che sta ad indicare che l'empietà, cioè la trasgressione delle leggi di Dio è comunque motivo di ignominia, e di infamia, come conferma anche la stessa voce del Signore in *Ezechiele* (593-571 a.C.; 22, 1-5), in cui l'Infamia è parte della punizione per l'abominio in cui è caduta Gerusalemme che si è data all'idolatria e in cui si sparge sangue; il Signore rende l'empio lo zimbello dei nemici, lontani e vicini, e la punizione contempla anche l'infamia («Sarai l'obbrobrio delle genti, e tutti, vicini o lontani, si faranno beffe di te, infame città»), e ancora in *Ezechiele* (36, 3) Gerusalemme è fatta oggetto d'infamia da parte delle altre nazioni. Tra i proverbi di re Salomone si consiglia a chi abbia ricevuto vergogna dal vicino di dibatterne con lui, e non farne parola con altri per non averne altra vergogna e infamia (*Proverbi*, 25, 8-10). Sono particolarmente infamanti in *Esodo* (fine sec. IV a.C.), nel libro della *Torah*, delle leggi date da Dio a Mosè, la stregoneria (*Esodo* 22, 18, ma vedi anche *Levitico*, fine sec. VI-V a.C., 20, 6; 21, 6), il congiungersi con le bestie (*Esodo* 22, 19, *Levitico*, 18, 23, 21, 15), l'idolatria e l'adorazione di altri dei (*Esodo* 22, 20; 33), l'opprimere le vedove e gli orfani (*Esodo* 22, 22), l'opprimere gli stranieri (*Esodo* 22, 21); ma è grave anche non osservare il Sabbath e in *Levitico*; molti sono gli ammonimenti contro i rapporti incestuosi (p.e.: 21, 12-14), contro l'omosessualità chiamata «abominio» (18, 22) e l'adulterio (21, 10); tutti questi sono delitti ed empietà che comportano la pena di morte che è dunque associata a reati infamanti, puniti, se non con il rogo, con la lapidazione pubblica a cui partecipa tutta la comunità, poiché, come si diceva, sempre pubblica è l'infamia. La lapidazione peraltro è anche la punizione per la bestemmia (*Levitico* 24) e la violazione del Sabbath (*Numeri*, sec. V-IV a.C.; 15). Nel *Nuovo Testamento* Gesù predica il perdono per l'adultera che egli salva dalla morte infamante per lapidazione (*Giovanni*, 90-100 d.C.; 8), e in *Luca* (90 d.C.; 6) predica il perdono (37: «non giudicate se non volete essere giudicati, non condannate se non volete essere condannati, perdonate e sarete perdonati»). Cristo che si apparenta così ai disperati, agli ultimi della terra, muore di una morte infamante, come era la crocifissione. E, nell'agonia sulla croce, per confermarne il senso ultimo, dice al ladrone che ha fede in lui e che sta agonizzando al suo fianco, che lo porterà con sé nel regno dei cieli. Nel *Nuovo Testamento*, la figura dell'infame per eccellenza è quella di Giuda, traditore di Dio e che, come Cristo, fa una morte infamante e disperata impiccandosi all'albero di sicomoro. L'infamia di Giuda, nel cristianesimo è ovviamente paradigmatica. Si pensi solo a **Dante** che pone Giuda al centro della ghiacciaia infernale, la Giudecca, nella bocca centrale di Lucifero come *exemplum* massimo di infamia tra tutte le infamie contemplate nei gironi infernali e le peggiori forme di tradimento (*Inferno*, 1306-21; XXXIV). Nelle altre due bocche luciferine, per completare la trinità infernale, rovesciata, ci stanno Bruto e Cassio, i traditori di Cesare. Bruto e Cassio, come Giuda, paiono assolvere a una qualche importante e misteriosa funzione, poiché è dal loro tradimento e dall'assassinio di Cesare che provvidenzialmente inizia la storia

che porterà alla fondazione dell'Impero Romano con Ottaviano, ed è nell'Impero romano che nascerà Cristo, e si diffonderà il cristianesimo (**Orosio**, *Storie contro i pagani*, sec. IV d.C.). Così Bruto e Cassio, nel male, sono due figure provvidenziali, ed è possibile che anche Giuda svolga una funzione simile. Nessuno è più infame di Giuda. Eppure anche per Giuda si pone un'interrogazione che riguarda il ruolo da lui giocato nel mistero della redenzione. Jorge Luis **Borges** pone questa interrogazione nella più memorabile delle formulazioni in *Tre versioni di Giuda* in (*Finzioni*, 1944) in cui attribuisce al suo teologo Nils Runeberg un arduo rovesciamento di prospettiva. Giuda progettò con cura la propria infamia, la sua colpa non visitata da alcuna virtù, né da alcuna redenzione. Questa è la prova della sua infinita umiltà: stimandosi indegno d'essere buono Giuda scelse di essere infame perché la redenzione potesse compiersi. Ma non basta, perché il Runeberg di Borges persegue il proprio pensiero fino alle estreme propaggini. Il messia descritto da Isaia come «colui che è disprezzato come l'ultimo degli uomini, uomo di dolori, esperto di afflizioni» (LIII, 2-3) è colui che si fece uomo interamente «fino all'infamia, uomo fino alla dannazione e all'abisso»; per questo il Messia scelse davvero l'infimo tra tutti i destini. Scelse di essere Giuda. Sicché l'infamia può persino divenire la prova estrema della fede, l'estremo autosacrificio. In Dante anche il vivere «senza infamia e senza lodo» (*Inferno* III, 36) è in fondo ragione di infamia, e infatti gli ignavi sono «anime triste» (34), come capita anche con Celestino V, «che fece per viltà il gran rifiuto» cedendo il passo all'infame (nei termini di Dante) Bonifazio VIII a cui Dante attribuiva i mali d'Italia e anche il suo esilio. Bonifazio è il papa simoniacò (*Inferno* XIX, 52 ssg.; *Purgatorio* XXXII, 149; XXXIII, 44; *Paradiso* IX, 132; XII, 90; XVII, 51 ss.; XXVII), ma in Dante l'intero Inferno è il luogo in cui la poesia esercita la sua funzione di giustizia della memoria, e il suo potere di condanna eternando l'infamia.

4. Nella letteratura, e nella cultura cavalleresca l'*exemplum* di infamia è Gano di Maganza, il traditore dell'esercito cristiano, il traditore del re, e dell'eroe Orlando che costituisce l'*exemplum* positivo del perfetto cavaliere nella *Canzone di Orlando* (inizio sec. XII) così come nei *Cinque canti* (1518-19 o 1521-28) che contengono un possibile sviluppo e una conclusione dell'*Orlando Furioso* (1516-32) che Ludovico **Ariosto** tuttavia abbandonò. Ancora **Borges** ci soccorre in questa storia dell'Infamia. In *Tema del traditore e dell'eroe* (*Finzioni*, 1944), ci racconta infatti la storia che fa dell'esecuzione del traditore, e del suo autosacrificio lo strumento per l'emancipazione della patria. L'infame è colui che comunque conferma, attraverso il negativo, il codice cavalleresco, e dà risalto alla morte dell'eroe. In modo attenuato, rispetto a questa versione, la prova dell'infamia si pone in modo esemplare nella storia di Lancillotto e Ginevra nella versione di **Chrétien de Troyes**, poiché la regina chiede all'amante di dargli prova d'amore che consiste nel salire per lei sulla carretta dell'Infamia (*Lancillotto o Il Cavalier della carretta*, sec. XII), la carretta che trasporta alla punizione i condannati per reati infamanti. Ed è evidente che l'episodio fa da specchio emblematico – allegorico alla storia dell'amore adulterino di Ginevra e Lancillotto in un motivo che poi torna in importanti storie della tradizione europea come quella raccontata da Antoine-François **Prévost** in *Manon Lescaut* (1731) e in cui lo «chevalier» segue e serve la sua Manon in ogni infamia, e degradazione, truffa, e inganno, fino alla deportazione in Louisiana, o in quell'altra storia di Ne-

chliudov in *Resurrezione* (1889-99) di Lev **Tolstoj** in cui il principe segue la Maslova, colpita da una condanna infame per prostituzione, veneficio, assassinio a fini di furto, fin nella deportazione verso la Siberia.

Nel *Romanzo di Melusina* (sec. XIV) di Jean d'**Arras**, Mélusine, colpevole di avere fatto giustizia del padre adultero, viene però con le sorelle castigata dalla madre. Mélusine è la più colpevole ed è condannata a tramutarsi in serpe dalla vita in giù ogni sabato; al cavaliere che la sposerà sarà interdetto di vederla in quel giorno. Mélusine con la magia affascina il cavaliere Remondino che la sposa, anche lui colpevole, per errore, di aver ucciso un congiunto. Avranno figli valorosi, ma ognuno segnato dal marchio dell'infamia, uno con il segno di una zampa di leone sulla guancia, un secondo con un solo occhio, il terzo con una macchia pelosa sul viso. Un episodio del *Romanzo di Troia* (1160-70) di **Benoît de Sainte-Maure** stringe un nodo importante della filosofia cavalleresca. Del *Romanzo di Troia* vi furono molte versioni, imitazioni e traduzioni, ma è soprattutto il nodo di cui si parlava ad avere grande fortuna fino alle soglie del Settecento. Si tratta della storia di Troilo e Briseide, o Criseide o Cressida a seconda delle versioni: celebre quella che ne dà Giovanni **Boccaccio** nel *Filostrato* (ca. 1335-40) poi ripreso ed emendato in chiave cavalleresca da Geoffrey **Chaucer** (*Troilo e Criseide*, ca. 1383-85) e infine da William **Shakespeare** in *Troilo e Cressida* (1601-02). L'infamia è naturalmente in primo luogo quella di Criseide che tradisce l'amore di Troilo e viene dunque emblemizzata come il nome stesso dell'Incostanza femminile, e del tradimento da passare ai posteri, ma in Shakespeare soprattutto l'infamia è legata al perdersi dei valori cavallereschi, testimoniata dal cinismo che caratterizza soprattutto il campo greco; è significativa la morte di Ettore non ucciso in singolar tenzone da Achille ma, per ordine di questi e contro ogni regola d'onore, massacrato dai suoi Mirmidoni. L'Achille di Shakespeare è certamente infame quanto Gano, ma in realtà è tutto il mondo a essere divenuto infame con la morte di Ettore, tanto che al giovane Troilo non viene nemmeno data un'onorata morte in battaglia; egli viene lasciato furente e smarrito sul campo dell'onore, a pronunciare significativamente il giudizio finale su quel mondo sconvolto: «Ignominia e vergogna» (V, x). Se nel *Testamento di Cressida* (1593) di Robert **Henryson** Cressida viene sfigurata dalla lebbra in punizione dei suoi eccessi sessuali, e l'essere sfigurata, il perdere la faccia dà figura all'ignominia e alla vergogna, in Shakespeare non è Cressida a subire quell'orrenda metamorfosi, ma l'intero mondo cavalleresco.

5. L'infame per eccellenza è ovviamente il diavolo, ribelle contro Dio, ed è Satana che tenta Eva ed Adamo, e che nel *Vangelo di Giovanni* entra in Giuda (13, 27) perché egli faccia quello che deve. Il *villain* elisabettiano eredita la sua funzione e il suo ruolo sia dal diavolo che da Giuda. Per il Barabba de *L'ebreo di Malta* (1589) di Christopher **Marlowe**, l'accento a Giuda è tutt'altro che casuale. Si dice infatti di Barabba «Il cappello che porta fu quello lasciato da Giuda sotto l'albero a cui si impiccò» (IV.iv) e si chiama Giuda il traditore, l'infame di *Bonduca* (1619) di John **Fletcher**. Ma il *villain* può anche a tutto titolo dirsi Machiavello, seguace di Machiavelli, il cui nome diviene davvero infame in tutta la cristianità, cattolica e protestante, come consigliere fraudolento; si pensi solo alla lunga lista di opere antimachiavelliche a partire dal *Contre Machiavel* (1576) di Innocent **Gentillet**. Del resto ne *Il Principe* (1513) Niccolò **Machiavelli** dice chiaramente che colui che vuole acquistare o mantenere i principati non deve curarsi della nomea di in-

fame, di crudele («Debbe, pertanto, uno principe non si curare della infamia del crudele», XVII), e le molte crudeltà che vengono narrate nel *Principe* ci fanno capire come anche l'infamia possa avere funzione politica, poiché chi è capace di infamie può incutere spavento, e la paura, dice Machiavelli, è tra i migliori strumenti di governo («gli uomini han meno respecto a offendere uno che si facci amare, che uno che si facci temere», XVII). Nel teatro elisabettiano, il *villain*, il *plotter*, Giuda o Machiavello, colui al quale è comunque dato il ruolo dell'infame nel teatro del mondo si trova ad agire in una realtà che non tanto è sconvolta dalla sua azione, ma che, attraverso la sua azione necessitata, viene riportata ad armonia, attraverso il sacrificio di coloro che il *villain* deve sacrificare, ma anche attraverso il sacrificio necessario dello stesso *villain*. Così l'infame Edmund del *Re Lear* (1605-06) di Shakespeare, per esempio, che ha tradito il padre e il fratello, che ha accecato il padre, muore perdonato. Edmund in qualche modo, *in extremo spiritu*, afferma la sua funzione essenziale al muoversi della storia, e accenna a ciò di cui gli è stato fatto carico e che comporta non solo l'accecamento del padre, l'ordine di impiccare Cordelia, il tradimento di tutti, ma la sua funzione necessaria al riordino del mondo e Edgar, il fratello, che lo ha ferito a morte gli dice infine «Let's exchange charity» (perdoniamoci); «gli dei sono giusti, e fanno dei nostri peccati la nostra punizione». Edmund risponde che «la ruota ha compiuto il giro» e che il mondo è dunque riordinato e la luce ritorna dalla tenebra del male che si rivela attraverso il *villain*. Anche Macbeth agisce in un mondo non da lui disordinato, ma attraverso lui, il suo male, riordinato, sicché vittima, traditore, boia, si uniscono in un solo tragico destino attraverso cui il mondo pare riacquistare il suo senso, per tutti, tranne che per il traditore, l'infame che paga dunque il costo più alto e più disperato, deprivato di ogni senso. In *Macbeth* (1605-06), Macbeth è la prima vittima del male necessitato che attraverso lui muove la storia verso il presente. Senza di lui, senza l'infame, Re Duncan non sarebbe ucciso; senza l'infame la dinastia di Banquo che porterà a Giacomo I (secondo le *Cronache* di Raphael Holinshed che sono la fonte di Shakespeare) non avrebbe potuto riunire le corone di Inghilterra, Scozia e Irlanda sotto un unico potere, come ci dice l'ultima visione delle streghe (IV, I) in cui gli otto Re della dinastia di Banquo portano a un ultimo re, Giacomo, che con lo specchio in mano riflette e raddoppia la sequenza. Iago, l'infame, e «honest» Iago di *Otello* (1604-05) ha la stessa funzione, attraverso il male che egli porta, di riportare l'armonia nel mondo che il pubblico elisabettiano non poteva non vedere come disordinato dall'empio matrimonio di Desdemona con il Moro, del bianco con il nero, del buio e della luce. Iago getta infamia sull'innocente Desdemona per spingere il Moro a uccidere la moglie e a rovinare se stesso. Ma l'infamia sparsa si ritorce anche contro il diffamatore che riceverà la giusta punizione, poiché nella tragedia spesso capita che boia e vittima siano accomunati dallo stesso destino. Il *villain*, l'infame elisabettiano è colui che conosce il segreto paradossale contenuto nella misteriosa formula magica pronunciata dalle streghe in *Macbeth* «fair is foul and foul is fair» (I, i: «il bello è brutto e il brutto è bello»), poiché quella formula contiene il segreto del moto stesso della storia attraverso il male, l'infamia. L'infame può essere un subordinato, una versione tragica del «servo furbo», come Iago (*Otello*); può essere un sovrano o un tiranno come il tremendo Riccardo III (*Riccardo III*, 1592-93); possono essere i traditori per eccellenza, Bruto e Cassio, attraverso il cui tradimento, la storia si muove verso il

provvidenziale avvento dell'Impero (*Giulio Cesare*, 1599-1600). Calpurnia, la moglie di Cesare, in sogno vede i romani bagnarsi nel sangue che sgorga da molteplici ferite della statua di Cesare (II, ii). Si tratta di un sogno cristologico nel quale la redenzione è attuata attraverso il sangue della vittima e l'interpretazione deve tenere conto del fatto che nella filosofia cristiana della storia, a partire dalle citate *Storie* di **Orosio**, lo stabilirsi dell'Impero Romano in cui nascerà Cristo e in cui si diffonderà la sua parola, è parte del disegno della divina provvidenza.

6. Ancora **Borges** nella sua *Storia universale dell'Infamia* (1935), identificando la causa prima dell'infamia dello «spaventoso redentore, Lazarus Morrell» (si tratta del primo racconto), cita la *Brevissima relazione della distruzione delle Indie* (1522) di Padre Bartolomé de **Las Casas**. Si tratta dell'epigrafe all'immaginaria biografia dell'infame trafficante di schiavi che costituisce il primo episodio della borgesiana storia dell'Infamia. La compassione per gli indios massacrati e resi oggetto di sfruttamento bestiale, nella colonizzazione spagnola delle Americhe, ispirò a Padre Las Casas il celebre consiglio a Carlo V, quello con cui egli suggeriva all'Imperatore di risparmiare gli Indios usando al posto loro i negri dall'Africa (v. NEGRO, NEGRITUDINE). Una «curiosa variazione di filantropia» la definisce Borges, e bisogna dire che, in un «libro nero» del capitalismo, la storia della schiavitù non può che essere una delle peggiori infamie di cui è costellata, e attraverso cui si è fatta la Storia. Infamie, subite e fatte subire, sono strutturali nella narrativa del mondo basso, nella tradizione picaresca (v. PICARO), e sono essenziali alle strategie di sopravvivenza del picaresco in una tradizione che ha radici antiche per esempio nel *Satyricon* (sec. I d.C.) di **Petronio**, una parodia dell'*Odissea* con infimi eroi, e che trova un altro importante momento ne *Il Testamento* (ca. 1462) di François **Villon** (*Ballata della Grossa Margot*; v. BORDELLO), e poi attraverso il *Lazarillo* (1554), il *Pitocco* (1626) di Francisco de **Quevedo**, fino all'Hans Jakob Christoffel von **Grimmelshausen** de *L'avventuroso Simplicissimus* (1669) che, raccontando la guerra dei trent'anni attraverso la storia di Simplicius, si compone come catalogo d'infinita infamie; basti pensare all'inizio del romanzo con le torture e le violenze subite dalla famiglia di contadini che ha adottato Simplicio, e poi all'infamia e all'ignominia della guerra in ogni sua manifestazione.

Tra Sei e Settecento la fama, la gloria, l'immortalità legate alla grandezza continuano a essere parte fondante della funzione della scrittura e della poesia. Ma c'è anche tutto un filone connesso alle variazioni sul tema dell'onore e alla discussione su cosa sia un uomo onorato, un onest'uomo, un nobile e un gentiluomo, termini che nel Seicento hanno valenze anche opposte (v. GENTILUOMO). Se da una parte nella logica dell'*Académie Française* per esempio si suggerisce e dunque si impone un linguaggio «politicamente corretto», quello delle *bienséances* che consiglia ai letterati di evitare gli argomenti infami, dall'altra parte ciò che è infame per la morale e la legge comune può non esserlo per il libertino convinto della razionalità della natura e dunque anche di desideri e istinti (v. LIBERTINO). Sicché l'incesto, per esempio, che è atto infamante per eccellenza, nella letteratura libertina, e nelle utopie che segnano il Settecento, diventa parte integrante della legge di natura e dunque cosa ragionevole (v. UTOPIA). Già in un dramma inglese di John **Ford**, *Peccato che sia una squaldrina* (ca. 1623), l'infamia dell'incesto viene considerata nella prospettiva di un mondo anche più infame, sicché Giovanni e Annabella, i due

fratelli incestuosi alla fine risplendono come modelli di stoica (o epicurea) virtù sullo sfondo di una città, Parma, dai mille delitti e dalle infinite infamie. Théophile de **Viau**, del resto, qualche anno prima aveva scritto *La tragedia* di Pasifae (1618), sul classico mito dell'amore bestiale di Pasiphae che si congiunge con un toro (da quella unione nasce il Minotauro). In fondo si potrebbe dire che l'ideale libertino di comportamento sessuale è quello enunciato per i suoi ermafroditi da Gabriel de **Foigny** in *Le avventure di Jacques Sadeur alla scoperta della Terra Australe* (1676). Questi abitanti della terra australe sono al tempo stesso maschi e femmine e non possono dunque avere istinti sessuali devianti; Denis **Diderot** nel *Supplemento al viaggio di Bougainville* (1772) considera naturale l'incesto come del resto ogni altra passione; innaturale è invece il matrimonio a vita; l'incesto è legittimo anche nella *Basiliade* (1735) di **Morelly**, e ancora nel Marchese de **Sade** di *Aline e Valcour* (1778), in cui, a Tamoé, non esiste il male, né può esistere infamia, poiché si tratta sempre dei risultati di coercizione e convenzioni sociali. Se non c'è legge che vieti sodomia, omosessualità, incesto e altre varie perversioni, non vi può essere nemmeno il male, e ognuno sarà dunque virtuoso. L'utopia libertina di Sade si esplica tuttavia a Butua, la città di ogni naturale perversione, la città del potere che è sempre del più forte e del più malvagio, insomma dell'infame. Non c'è del resto tema di infamia in Sade e nelle sue storie di infinite perversioni a partire dalla programmatica *Justine, ovvero le disavventure della virtù* (1791). Anche i protagonisti della citata *Storia del cavalier Des Grieux e di Manon Lescaut* (1731) di **Prévost** seguono le loro naturali inclinazioni contro le convenzioni della società. E per des Grieux, Manon è più importante dell'infamia, dell'ignominia di quell'amore per una prostituta della quale il nobile des Grieux, oltre che la vittima tradita e beffata, rischia di divenire anche il protettore. Nella figura su cui si chiude *Le relazioni pericolose* (1782) di Choderlos de **Laclos** torna il motivo dell'infamia come «perdita della faccia» e dell'essere sfigurati dall'infamia che già abbiamo ricordato a proposito della lebbra che sfigura il volto di Criseide nel citato poema di Robert **Henryson**, o della sifilide che sfigura il mondo nella chiusa al *Troilo e Cressida* (1601-02) di William **Shakespeare**, emblematicamente mostrandone la consistenza morale. La figura su cui si chiude *Le relazioni pericolose* è quella del volto di Madame de Merteuil sfigurato dal vaiolo (v. GENTILDONNA). La libertina, colei che sempre si maschera, ed esercita attraverso la maschera il suo potere sugli altri nell'ambito dei crudeli intrighi del *boudoir* settecentesco, perde la maschera e con essa «perde» anche «la faccia», sfigurata dalla malattia che ne definisce l'infamia e ne decreta l'espulsione dal suo *milieu* sociale.

7. L'Infamia, soprattutto a partire dalla Rivoluzione francese, ma già da prima nei giudizi dei protestanti sulle politiche repressive e inquisitorie della Controriforma cattolica, ha spesso una dimensione politica e collettiva. Così atrocemente disumani e infami, per esempio, vengono giudicati dalla reazione, e dalle nazioni in guerra con la Francia, i processi sommari e i linciaggi alle prigioni parigine nell'agosto del 1792, ma rievocati come infami e atroci anche nelle grandi storie della rivoluzione di **Thiers**, di **Michelet**, di **Carlyle**; la lotta politica nella Francia rivoluzionaria spesso si risolve in modo «infame», sempre nell'ottica della reazione, quando si tratta di liquidare i nemici politici, sicché non di rado chi viene messo in minoranza finisce sulla ghigliottina. Per la legge dei sospetti basta una denuncia anche non verificata per mandare alla ghigliottina. Di tutta questa infamia «poli-

tica», di esecuzioni in massa, di stragi e stermini, oltre che nella storiografia rimane traccia anche nella narrativa, per esempio in quella sorta di modello di romanzo della rivoluzione che è *Una storia tra due città* (1859) di Charles **Dickens** e che pienamente corrisponde al punto di vista inglese e moderato sulla rivoluzione francese, ma si pensi anche agli orrendi massacri giacobini raccontati da Joseph **Conrad** ne *L'avventuriero* (1923).

Nell'Ottocento romantico l'infamia è spesso causata da viltà, tradimento, e richiede spesso difficili itinerari di riscatto; vi può essere chi è ingiustamente infamato e deve subirne dunque la pena; vi è chi è infame, ma non agli occhi del mondo, fino allo smascheramento. Vi è ovviamente l'infamia femminile legata alla perdita dell'onore, della virtù e alla caduta in una zona d'ombra dalla quale difficilmente c'è riscatto. Possiamo ricordare l'archetipo di tutto questo che è la Margherita del *Faust* (1773-1831) di Johann Wolfgang **Goethe**, in una vicenda che un poco ricorda quella de *L'infanticida* (1776) di Heinrich Leopold **Wagner** in cui si racconta di una sciagurata seduzione, di una giovane che rimane incinta e sopprime il neonato trapassandogli il cranio con uno spillone. La Emily del *David Copperfield* (1849-50) di Dickens, la giovane sedotta e abbandonata da Steerforth, l'aristocratico e libertino amico di David, perduta la virtù, ha tutto perduto ed è lei stessa destinata a perdersi, così come del resto, nella melodrammatizzazione ottocentesca del motivo, il suo stesso seduttore, che scompare in una tempesta in mare. Ne *I tre moschettieri* (1844) di Alexandre **Dumas** padre, l'infame è una donna dal fascino pericoloso e assassino, Lady Winter, già Anna di Breuil e poi contessa de La Fère, sposa di Athos che ne scopre la vera identità e il marchio d'infamia, il fiordaliso, impresso a fuoco dal boia su una spalla. Milady tesse tremende trame per tutto il romanzo fino alla sua condanna a morte. Ne *La lettera scarlatta* (1850) di Nathaniel **Hawthorne**, la protagonista, Hester Prynne, l'adultera, viene allontanata ai margini della comunità e condannata a portare ricamata sull'abito, come marchio d'infamia, la lettera «A» che definisce il suo peccato. L'infamia di Hester, tuttavia, si cancella nella sua solitudine e anche nell'ostinato rifiuto di confessare il nome del suo complice, il quale porterà quella «A» segretamente marchiata a fuoco nel suo cuore. Ma, forse, l'infame per eccellenza nel romanzo, è il diabolico marito di Hester in cerca di vendetta. Sicché la protagonista, nella sua solitudine, e contro lo sfondo buio della società in cui vive, risplende con la sua «A» come la più sfolgorante vittoria della virtù. Non serve forse aggiungere esempi, se non per ricordare per accenni che gli scandali e le gravi conseguenze, duelli o suicidi provocati dall'infamia e dalla conseguente espulsione dalla comunità alla quale si appartiene, si trovano in romanzi come *Anna Karenina* (1873-77) di Lev **Tolstoj**, come *Effie Briest* (1895) di Theodor **Fontane** e naturalmente *Madame Bovary* (1857) di Gustave **Flaubert**. L'infamia è certamente importante nei *Promessi Sposi* (1827, 1840) di Alessandro **Manzoni**. Si ricordi soltanto *La storia della colonna infame* (raccontata in appendice all'edizione del 1840 de *I Promessi Sposi*). L'erezione della colonna infame era stata decretata nella sentenza di condanna nei processi contro gli untori di peste; divenne invece la prova dell'infamia dei giudici e dell'assurda ingiustizia patita dai condannati (come aveva già raccontato Pietro **Verri** in *Osservazioni sulla tortura*, 1777; v. INQUISIZIONE); ma infame, nel senso etimologico della sua mancanza di nome, è anche l'Innominato; infame è Egidio, seduttore e spietato assassino; infame è anche la sventurata Gertrude, monacata per forza che risponde alla seduzione di Egidio (ma sta ne *Gli sposi*

promessi, la versione più dura della storia già raccontata da Giuseppe **Ripamonti** in *Historiarum patriae in continuationem Tristani Calchi libri XXIII*, 1641-43; Decadis V, lib. VI, cap. III); ma infami sono anche don Rodrigo, ovviamente, e il Conte Attilio. Va ricordata una storia tipicamente italiana e tipicamente ottocentesca di perdizione e di infamia; si tratta di *Senso* (1883) di Arrigo **Boito**, in cui si narra della Contessa Livia Serpieri che cede alla seduzione di un ufficiale austriaco, e dunque già così traditrice della causa italiana; ma non basta, tradita dall'amante, ella lo denuncia e lo fa fucilare, moltiplicando così l'effetto di infamia in una storia di infinita miseria da cui Luchino Visconti nel 1954 trasse la sua memorabile versione cinematografica. All'insegna dell'infamia sono anche *Delitto e castigo* (1866) e *I fratelli Karamazov* (1879-80) di Fëdor **Dostoevskij**. Il protagonista di *Delitto e castigo* è lo sciagurato Raskolnikov che, sulla base della sua idea di libertà dell'uomo superiore, ammazza una vecchia usuraia e la sorella di questa per derubarle; l'itinerario di Raskolnikov che lo porterà alla fine a costituirsi al suo inquisitore Porfirij, si compone di scene di degradazione, di miseria e di infamia come quelle della famiglia di Marmeladov l'alcolizzato e di sua moglie, malata di tisi che, spinta dalla fame convince la figlia Sonja a prostituirsi, così come la necessità spinge Dunja a sposare il ricco e abietto Lužin il quale calunnia Sonja per farla accusare ingiustamente di furto; e ancora la storia di Svidrigajlov, ricattatore e infame, che finisce suicida. Il panorama de *I fratelli Karamazov* non è migliore; si tratta di tre fratelli ognuno dei quali odia il padre e desidera ereditarne la ricchezza. Ivan è filosoficamente cinico e ateo; Smerdiakov è capace di qualsiasi infamia e Dmitrij, il terzo fratello, finirà per pagare una colpa non commessa. Smerdiakov infatti uccide il padre, per poi uccidersi; Ivan che senza saperlo ha ispirato Smerdiakov, impazzisce dopo aver inutilmente tentato di discolpare Dmitrij che viene condannato ai lavori forzati. In *Delitto e castigo* la sequenza del grande inquisitore, Porfirij, chiarisce i rapporti tra potere, legge e trasgressione, e dunque infamia come un rapporto complementare, in cui la trasgressione, e la conseguente infamia, sono parte dello stesso disegno. L'ombra dell'infamia si allunga anche sul personaggio della Pisana ne *Le Confessioni di un italiano* (1867, postumo) di Ippolito **Nievo**. Nel capitolo XXI, Carlino deve fronteggiare le calunnie infamanti di Raimondo Venchieredo che narra della Pisana «cose affatto nefande e incredibili» e «indecenti menzogne» che fanno di lei quasi una prostituta e di Carlino un consenziente mantenuto: «L'amico Carlino poi sapeva tutto e pappava in pace». La questione d'onore si risolve con un duello (v. DUELLO) in cui l'infamatore soccombe. Ma la Pisana rimane un personaggio del tutto contrapposto agli stereotipi ottocenteschi e, almeno in apparenza ma non di fatto, volubile quanto Manon Lescaut, disposta a ogni cosa per amore di Carlino. Infamia, comunque, è anche quella ingiustamente gettata su innocenti, come capita alla Lia de *I Malavoglia* (1881) di Giovanni **Verga**, infamata dalle voci di una sua presunta relazione con don Michele, il brigadiere delle guardie doganali. Lia deve abbandonare il villaggio, l'infamia la espelle dalla comunità e la spinge a diventare una donna perduta, e a prostituirsi. L'infamia, del resto, coinvolge attraverso Lia tutta la famiglia.

8. Tra Otto e Novecento il tema dell'infamia, del disonore (v. ONORE), del discredito e della calunnia si presenta spesso attraverso figure speculari come quella, per esempio de *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886) di Robert Louis **Stevenson**. La storia del

dottore onorato gentiluomo, che vive della sua buona fama, viene contraddetta dal suo esperimento che lo trasforma nell'infame Dr. Jekyll, brutale teppista e assassino; in modo diverso questa duplicità è vivissima anche in Joseph **Conrad**. In *Cuore di tenebra* (1902), per esempio, Marlow, la voce narrante, promette all'Arlecchino russo di non rivelare quello che sa di Kurtz, suo amico. Non è molto chiaro nemmeno a Marlow cosa egli non debba rivelare per non nuocere alla reputazione di Kurtz, ma certo si tratta di una creatura dell'orrore e della morte; il suo bungalow all'ultima stazione del viaggio è circondato da una palizzata su cui sono infilzate le teste recise delle sue vittime e, forse, Kurtz si è dato a innominabili riti (il cannibalismo), o ad altre indicibili pratiche; quello che è chiaro è che l'infamia di Kurtz è l'infamia della civiltà colonizzatrice che scarica il suo buio e la sua avida violenza su quello che chiama il cuore delle tenebre; in *Lord Jim* (1900), il protagonista abbandona una nave con il suo carico di pellegrini e che, come anche i suoi compagni, crede, che stia per affondare. La nave non affonda e Jim deve subire un'inchiesta dalla quale uscirà con infamia, e all'infamia egli crederà di non potersi più sottrarre. Jim fugge il mostro dai mille occhi, dalle mille bocche e dalle mille orecchie per tutti gli angiporti della Malesia per poi sacrificarsi ad esso in cerca di riscatto; in *Vittoria* (1915) l'aristocratico Heyst che vuole fare della propria vita un capolavoro di distacco dalla gente comune, diviene la vittima della maldicenza e delle calunnie che alla fine costeranno la vita e a lui e all'amata Lena. Sia in *Lord Jim* che in *Victory* l'infamia è rappresentata anche da figure speculari di banditi. Gentleman Brown, che riporta a Jim il mondo che egli ha voluto abbandonare, è un grassatore e uno spietato assassino; Mister Jones in *Victory* è, come Heyst, un «puffect gentleman», solo al contrario; in effetti viene espulso dalla sua «sfera sociale» per infamia, per la sua ferocia, per l'uso della violenza, per la convinzione di essere «superiore», uno della razza dei «wild» che hanno diritto di dominio, di vita e di morte sui mansueti, i «tames». Anche Jones dunque, come gentleman Brown, come Jim è creatura dell'infamia. Il suo arrivo sull'isola deserta di Heyst e Lena è ancora dovuta alla maldicenza, alla calunnia di Schomberg che racconta di come Heyst abbia mandato il suo socio Morrison a morire in Inghilterra per impossessarsi di tutto il suo denaro: un tesoro inesistente, creato dalla calunnia, dalla «fama» o «dall'infamia» alla quale alla fine tutti i personaggi sull'isola verranno sacrificati. Spesso capita ai gentiluomini di essere soggetti a calunnie e maldicenze per il semplice fatto che essi agiscono in base a un codice che il mondo non sa più riconoscere. Così si pensa di loro che agiscano per interesse mentre sono del tutto disinteressati. Ed è quello che capita, per esempio, al Tietjens di *Fine della parata* (1924-28) di Ford Madox **Ford**. Con il primo conflitto mondiale la guerra (v. GUERRA/PACE) cessa di essere il luogo degli eroi per divenire il luogo dell'infamia e dello sterminio seriale. Louis-Ferdinand **Céline**, raccontando le avventure di Bardamu nella follia guerresca che ha contagiato il mondo, nei primi capitoli di *Viaggio al termine della notte* (1932) ci fa intendere bene il nuovo punto di vista. Di fronte alla violenza irragionevole, ai morti, ai massacri, Bardamu dichiara alla fine la propria disappartenenza al genere umano e a quella civiltà della morte, del denaro, del potere e della follia. Dice Bardamu a se stesso, «sarò io il solo codardo?», ma intende in realtà, «sarò io l'unico a vederci chiaro in tutta questa follia?». Non era l'unico: anche se in toni diversi, Ernest **Hemingway** fa del protagonista di *Addio alle armi* (1929) prima un eroe e poi, di fronte all'insensatezza del tutto,

un disertore, un uomo senza più patria, senza più alcuna appartenenza. Céline così, imbarcando Bardamu sull'Amiral Bragueton, la nave che lo porta in Africa, gli fa dire di essere il rinnegato, l'infame, la vergogna del genere umano, e intende ovviamente che la vergogna e l'infamia caratterizzano invece l'appartenenza al genere umano, all'umana civiltà, della quale l'infamia pare essere la logica costitutiva. Invero ogni individuale infamia nel corso del Novecento pare svanire di fronte all'infamia massificata di guerre di sterminio, di feroci e crudelissime contese civili come quelle che segue la rivoluzione russa del 1917, ne *Il Dottor Zivago* (1957) di Boris **Pasternak**, come la guerra di Spagna la cui ferocia è ricordata da Hemingway in *Per chi suona la campana* (1940). L'infamia è sempre più chiaramente parte della storia degli ultimi cento anni, con gli attacchi contro popolazioni civili inermi, considerati come ovvie strategie militari, con aerei che bombardano da inaccessibili altezze obiettivi che nessun pilota è veramente in grado di vedere e che ottengono per risposta altrettanto insensati atti terroristici pure indirizzati al massacro indiscriminato e irragionevole. La letteratura, l'arte, la storia, il cinema, la televisione che forse sono veramente nel loro insieme il mostro dai mille occhi, dalle mille orecchie, dalle mille bocche, registrano l'orrore, come capita con il Kurt **Vonnegut** di *Mattatoio n. 5* (1969) in cui in chiave satirica e fantastica vengono rievocati i bombardamenti che rasero al suolo Dresda nel 1944, ma che sono il segno di una violenza che ha cancellato anche Hiroshima e Nagasaki. Ma il secolo breve e l'inizio del terzo millennio sono davvero la storia universale dell'infamia: i campi di concentramento nazisti, rievocati anche da libri italiani come *Se questo è un uomo* (1947), *Se non ora quando* (1982), di Primo **Levi** (v. EBREO); ma anche le purghe staliniane degli anni trenta (anche queste ricordate nell'ultima parte del già ricordato *Dottor Zivago* di Pasternak), e le purghe maccartiste in America (Arthur **Miller**, *Il crogiolo*, 1953), basate su pratiche di delazione e diffamazione; la tremenda esperienza cambogiana sotto il regime di Pol Pot (ricordata nel film di Roland **Joffé**, *Urla dal silenzio*, 1984). Ma anche le infamie della lunga guerra americana in Vietnam che ha dato vita a un filone narrativo e cinematografico di fortuna forte quanto il trauma della guerra stessa: a partire da *Il cacciatore* (1978) di Michael **Cimino**, e *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford **Coppola**; o ancora le infamie consumate nel golpe cileno del 1973 che hanno ispirato Costa **Gravas** per il suo *Missing* (1981); tutti altrettanti capitoli di una storia universale dell'infamia, assai più orrorosa di quella raccontata da **Borges**.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, inizio sec. XII); *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Ezechiele* (593-571 a.C.); *Lazarillo de Tormes* (*Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554); *Levitico* (fine sec. VI-V a.C.); *Numeri* (sec. V-IV a.C.); *Proverbi* (ca. secc. X-III a.C.); *Torah*; *Vangelo di Giovanni* (90-100); *Vangelo di Luca* (90).

Ariosto, L., *I cinque canti*, (1518-19 o 1521-28); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Arras, J.D., *Romanzo di Melusina* (*Mélusine*, sec. XIV); Beaumarchais, P.-A. Caron de, *Il barbiere di Siviglia* (*Le barbier de Séville*, 1775); Benoît de Sainte-Maure, *Romanzo di Troia* (*Roman de Troye*, 1160-70); Boccaccio, G., *Filistrato* (ca. 1335-40); Boito, A., *Senso* (1883); Borges, J.L., *Storia universale dell'Infamia* (*Historia universal de la infamia*, 1935); Borges, J.L., *Tema del traditore e dell'eroe* (*Tema del traidor e del héroe*) in *Finzioni* (*Ficciones*, 1944); Borges, J.L., *Tre versioni di Giuda* (*Tres Versiones de Judas*) in *Finzioni* (*Ficciones*, 1944); Castillejo, C. de, *Dialogo tra la memoria e l'oblio* (*Diálogo entre la memoria y el Olvido*) in *Dialoghi* (*Diálogos*, 1573); Céline, L.F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Chaucer, G., *La casa della fama* (*The*

House of the Fame, ca. 1378; 1486, postumo); Chaucer, G., *Troilo e Criseide* (*Troilus and Criseyde*, ca. 1383-85); Chrétien de Troyes, *Lancillotto o il Cavalier della carretta* (*Lancelot ou le Chevalier à la charrette*, sec. XII); Cimino, M., *Il cacciatore*, cinema (*The Deer-Hunter*, 1978); Conrad, H., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Conrad, J., *L'avventuriero* (*The Rover*, 1923); Conrad, J., *Lord Jim* (1900); Conrad, J., *Vittoria* (*Victory*, 1915); Coppola, F.F., *Apocalypse Now*, cinema (1979); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dickens, C., *Una storia tra due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Diderot, D., *Supplemento al viaggio di Bougainville* (*Supplément au voyage de Bougainville*, 1772); Dostoevskij, F. M., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879-80); Dumas, A. padre, *I tre moschettieri* (*Les trois mousquetaires*, 1844); Esiodo, *Le opere e i giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1856); Fletcher, J., *Bonduca* (1619); Foigny, G. de, *Le avventure di Jacques Sadeur alla scoperta della Terra Australe* (*Les aventures de Jacques Sadeur dans la découverte de la Terre Australe*, 1676); Fontane, T., *Effie Briest* (1895); Ford, F.M. (pseudonimo di Hueffer, F.), *Fine della parata* (*Parade's End*, 1924-28); Ford, J., *Peccato che sia una squaldrina* ('Tis Pity She's a Whore, ca. 1623); Gentillet, I., *Contre Machiavel* (1576); Goethe, J.W., *Faust* (1773-1831); Gravas, C., *Missing*, cinema (1981); Grimmshausen, H.J.C. von, *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, 1669); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta* (*The Scarlet Letter*, 1850); Hemingway, E., *Addio alle armi* (*Farewell to Arms*, 1929); Hemingway, E., *Per chi suona la campana* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940); Henryson, R., *Il testamento di Cressida* (*The Testament of Cressid*, 1593); Isidoro di Siviglia, *Libri di etimologie* (*Etymologiae sive origines*, sec. VII); Joffé, R., *Urla del silenzio*, cinema (*The Killing Fields*, 1984); John of Salisbury, *Policratice* (*Polycraticus*, sec. XII); Laclos, P.-A.-F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Las Casas, B. de, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie* (*Brevissima relación de la destruyción de las Indias*, 1517); Levi, P., *Se non ora quando* (1982); Levi, P., *Se questo è un uomo* (1947); Machiavelli, N., *Il Principe* (1513); Manzoni, A., *I Promessi sposi* (1827, 1840); Manzoni, A., *Storia della colonna infame* (1840); Marlowe, C., *L'ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, 1589); Miller, A., *Il crogiuolo* (*The Crucible*, 1953); Morelly, *Basiliade* (1735); Muzio, G., *Il gentiluomo* (1571); Nievo, I., *Confessioni di un italiano* (1867, postumo); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 23-13 a.C.); Orosio, P., *Storie contro i pagani* (*Historiae adversus paganos*, sec. IV d.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Pasternak, B.L., *Il dottor Zivago* (1957); Petronio, *Satyricon* (sec. I d.C.); Pope, A., *Il tempio della fama* (*The Temple of Fame*, 1711); Prevost, A.-F., *La vera storia del cavalier Des Grieux e di Manon Lescaut* (*La véritable histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, 1731); Quevedo, F. de, *Storia della vita del pitocco chiamato Pablos, esempio di vagabondi e specchio d'imbroglianti* (*Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, 1626); Ripamonti, G., *Historiarum patriae in continuationem Tristani Calchi libri XXIII* (1641-43); Rossini, G., *Il barbiere di Siviglia*, musica (1816; libretto di Sterbini, C.); Sade, D.-A.-F. de, *Aline e Valcour* (*Aline et Valcour*, 1795); Sade, D.-A.-F. de, *Justine, ovvero le disavventure della virtù* (*Justine, ou les malheurs de la vertu*, 1791); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-05); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Riccardo III* (*Richard III*, 1592-93); Shakespeare, W., *Troilo e Cressida* (*Troilus and Cressida*, 1601-02); Stazio, P.P., *Tebaide* (sec. I d.C.); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, 1886); Tolstoj, L. Anna Karenina (1873-77); Tolstoj, L., *Resurrezione* (1889-99); Valerio Flacco, G., *Argonautiche* (80-93 d.C.); Verga G., *I Malavoglia* (1881); Verri, P., *Osservazioni sulla tortura* (1777); Viau, T. de, *La tragedia di Pasifae* (*La tragédie de Pasiphaë*, 1618); Villon, F., *Il Testamento* (*Le Testament*, ca. 1462); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Vonnegut, K., *Mattatoio n. 5*, cinema (*Slaughterhouse n. 5*, 1969); Wagner H.L., *L'infanticida* (*Die Kindermörderin*, 1776).

■ ALTRE OPERE: Carlyle, T., *La rivoluzione francese* (*The French Revolution*, 1837); Michelet, J., *Storia della Rivoluzione* (*Histoire de la Révolution*, 1847-53); Thiers, A., *Storia della rivoluzione francese* (*Histoire de la Révolution Française*, 1823-28).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Le livre noir du Capitalisme*, Paris, Le Temps des Cerises, 1998; Barton, F., *Fabricating History: English Writers on the French Revolution in Victorian Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1988; Borges, J.L., *Tutte le opere*, a c. di Porzio, A., 2 voll., Milano, Mondadori, 1984; Brion-Davis, D., *Il problema della schiavitù nella cultura occidentale*, Torino, SEI, 1971; Daget, S., *La traite des noirs*, Nantes, Éditions Ouest-France, 1990; Domenichelli, M., *Cavaliere e gentiluomo*, Roma, Bulzoni, 2002; Domenichelli, M., *Il limite dell'ombra*, Milano, Franco Angeli, 1994; Domenichelli, M., *Introduzione a Conrad, J., Il duello*, Venezia, Marsilio, 2004; Domenichelli, M., *Introduzione a Galsworthy, J., Un cavaliere*, Venezia, Marsilio, 1995; Ferrari, A., *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET, 1999; Greenidge, A.H.J., *Infamia: its place in Roman Public and Private Law*, Oxford, Oxford University Press, 1894; Migliorino, F., *Fama e infamia: problemi della società medievale nel pensiero giuridico nei secoli XII e XIII*, Catania 1985; Pommeray, L., *Études sur l'infamie en droit romain*, Paris 1937.

■ VOCI AFFINI: Assassino di congiunti; Bordello; Calunnia; Duello; Ebreo; Gentildonna; Gentiluomo; Guerra/Pace; Immortalità; Inquisizione; Libertino; Negro, negritudine; Oblio; Onore; Picaro; Redenzione; Schiavo, schiavitù; Tradimento, traditore; Vittima.

MARIO DOMENICHELLI

Infanticidio. 1. La storia è costellata di eventi tragici in cui violenze e crimini si perpetrano ai danni dell'infanzia, fra cui appunto numerosi casi di «infanticidio» (ingl. *infanticide*, fr. *infanticide*, sp. *infanticidio*, ted. *Kinder-smord*, *Kinderstötung*). Presso non poche società umane (nelle società primitive, nell'antichità occidentale, ma anche in tempi vicini a noi in grandi società come l'India o la Cina), l'uccisione volontaria di un bambino, da parte dei genitori («figlicidio») o della comunità, è un episodio ricorrente che ha consentito di disfarsi di creature malate o deformi, di frenare un'eccessiva crescita demografica della popolazione oppure di tutelare gli interessi patrimoniali della famiglia, nel caso che risultassero troppi i figli da mantenere o le figlie da provvedere di una dote in occasione del matrimonio.

Nella *Bibbia* (*Esodo*, 1, 15 sgg.; fine sec. IV a.C.) si ricorda l'ordine impartito dal Faraone, ai tempi dell'esilio di Israele in Egitto, di sopprimere ogni neonato ebreo di sesso maschile, mentre nel *Nuovo Testamento* è evocata (*Matteo*, 2, 16; 80-90 d.C.) la strage degli innocenti voluta da Erode. Presso i popoli del Mediterraneo l'infanticidio era pratica abbastanza diffusa. **Plutarco** (*Moralia*, 2, 17; av. 120 d.C.) racconta che i Cartaginesi «offrivano in sacrificio i propri figli, e chi non aveva figli li compereva dalla povera gente; tagliando loro la gola come se fossero altrettanti agnelli o uccelli e le madri assistevano senza una lacrima o un lamento». Nella legislazione di molte città greche (a Sparta, per esempio) o a Roma (nelle cosiddette «12 Tavole») l'infanticidio non era oggetto di punizione. **Aristotele** (384-322 a.C.) riteneva (*Politica*, VII, 16) che in determinate circostanze l'omicidio di fanciulli potesse essere ammesso; **Seneca** (*De Ira*, I, 15; ca. 45 d.C.) paragonava i bimbi deboli agli animali malati, entrambi potevano essere abbattuti. Bisognò attendere il 374 d.C. perché a Roma venisse tolta ai genitori la facoltà di disporre impunemente della vita dei figli, secondo un'interpretazione estensiva del concetto di «patria potestà».

Con l'introduzione del diritto canonico coloro che si macchiavano del reato di infanticidio (fossero essi i padri o le madri delle piccole vittime o altri membri della co-

munità), venivano puniti con rigore. Va inoltre ricordato che con l'affermarsi della struttura familiare chiusa, è successo molto frequentemente che le donne che hanno avuto figli in seguito a rapporti fuori dal matrimonio, sotto la minaccia di perdere l'onore e di andare incontro a punizioni e condanne sociali e di entrare in una vita di peccato, sono arrivate anche al gesto disperato di sopprimere il bambino, oggetto dello scandalo (o, in alternativa, ad abbandonarlo in luoghi pubblici o davanti a orfanotrofi e istituti per trovatelli). A difesa delle madri che, in certe circostanze, si sbarazzano dei loro nati, si è pronunciato Cesare **Beccaria**, nel saggio *Dei delitti e delle pene* (1763-64): egli ha mostrato una qualche comprensione per le madri poste di fronte alle conseguenze sociali di una maternità non voluta: «Chi trovasi tra l'infamia e la morte di un essere incapace a sentirne i mali, come non preferirà questa alla miseria infallibile a cui sarebbero esposti ella e l'infelice frutto?». Qualche anno più tardi anche il pedagogista svizzero Johann Heinrich **Pestalozzi** rivolse la sua attenzione al problema dell'infanticidio e invocò clemenza per quelle madri nubili che per sfuggire all'ostracismo sociale sopprimono le loro creature (*Sulla legislazione e l'infanticidio*, 1783).

2. La mitologia e la fiaba offrono un vasto campionario di personaggi che uccidono i figli, commettono infanticidi o che tentano di compierli. Ha scritto Gianni **Rodari**: «Prima di un parricidio, c'è sempre stato un filicidio, in tutti i miti, in tutte le leggende, in tutte le religioni primitive. Cronos che divora i suoi figli e solo Zeus si salva perché la madre lo nasconde. Romolo e Remo abbandonati sul fiume. Giacobbe e Isacco ecc.» (*Quello che i bambini insegnano ai grandi*, 1980). Nelle fiabe, per esempio in quelle famose raccolte dai fratelli **Grimm** (1822) abbondano orchi antropofagi e streghe malvagie (*Hänsel e Gretel*), matrigne perfide (*Biancaneve*), genitori disperati che vogliono disfarsi dei figli e però non riescono ad attuare i loro truci propositi (*Pollicino*).

Un episodio biblico abbastanza inquietante come quello di Abramo a cui Jahvè ha ordinato di sacrificare il figlio Isacco e che sta per compiere l'atto crudele (*Genesi*, 22; fine sec. IV a.C.) ha colpito l'immaginazione di tanti artisti e scrittori, dai mosaici di Ravenna alle vetrate del duomo di Pisa, dalle statue di **Ghiberti** e **Donatello** ai quadri di Andrea **Mantegna**, **Rembrandt** e **Caravaggio**, da una sacra rappresentazione di Feo **Belcari** (*Abramo e Isacco*, sec. XV) a un oratorio del compositore ceco Josef **Mysliveček** su libretto di Pietro **Metastasio** (*Isacco figura del redentore*, seconda metà del Settecento).

Un avvenimento sanguinoso come quello leggendario della strage degli innocenti raccontata nel *Vangelo* (*Matteo* 2.16) ha suscitato anch'esso grande interesse. Ricordiamo qui solo alcuni fra i numerosi autori che vollero rappresentare lo storico massacro: fra i pittori **Giotto**, **Beato Angelico**, Jacques **Callot**, Guido **Reni**, Nicolas **Poussin**; fra gli scultori Nicola e Giovanni **Pisano**, fra gli scrittori Giambattista **Marino** e Charles **Péguy** autori rispettivamente dei poemi *La strage degli innocenti*, uscito postumo nel 1632, e *Il mistero dei santi innocenti* (1912). Tra le storie della mitologia classica spicca la vicenda di Crono, una divinità arcaica, precedente gli dèi dell'Olimpo. Egli aveva detronizzato il padre Urano re dell'Universo e gli era stato profetizzato che uno dei suoi figli lo avrebbe a sua volta spodestato. Per scongiurare tale evenienza, Crono decise di sopprimere i propri figli appena nati. Peter Paul **Rubens** e Francisco **Goya** si sono ispirati alle vicende di Crono e lo hanno ritratto mentre divora un figlio. Entrambi i dipinti possono essere ammirati al museo del Prado di Madrid. (Il tema del padre

che mangia i propri figli ritornerà forse, secondo alcuni degli interpreti, nella storia del conte Ugolino nell'*Inferno* di **Dante**, canto X).

Nella cultura occidentale ha avuto grande diffusione un'altra leggenda, quella di Medea figlia del re della barbara Colchide, che aiutò nelle sue imprese l'eroe greco Giasone e ne divenne la moglie. Esperta di arti magiche, Medea, quando si vide tradita dallo sposo, per vendicarsi mise in atto le sue conoscenze magiche e uccise i propri figli. La vicenda ha ispirato tragediografi antichi come **Euripide** (*Medea*, circa 430 a.C.), **Ovidio** (ma la sua Medea, che ottenne gli entusiastici consensi di Tacito e Quintiliano è andata perduta), e **Seneca** (*Medea*, sec. I d.C.) e autori di poemi come **Apollonio Rodio** (*Le Argonautiche*, circa 270 a.C.) e **Valerio Flacco** (*Argonautica*, circa 70 d.C.). In epoca più recente al mito di Medea si ispirarono anche Pierre **Corneille** (*Medea*, 1635) e Giovanni Battista **Niccolini** (*Medea*, circa 1814) e nel Novecento Jean **Anouilh** (*Médée*, 1946) e Corrado **Alvaro** (*La lunga notte di Medea*, 1949). In quest'ultima opera Medea è una semplice donna del meridione che uccide le sue creature non per vendetta, ma per sottrarle alla aggressiva violenza degli abitanti di Corinto dove Medea e Giasone si sono rifugiati. Una rilettura originale del mito di Medea è quella di Christa **Wolf** (*Medea*, 1996). In questa versione (una serie di capitoli in prosa, nei quali intervengono i protagonisti con diversi punti di vista), non è Medea a uccidere i suoi bambini, ma sono i Corinzi a lapidare i fanciulli, convinti che la principessa della Colchide, esperta di arti magiche, sia responsabile della peste scoppiata nella loro città. Fra le versioni musicali, merita ricordare la *Medea* (1797) di Luigi **Cherubini**, giudicata da Brahms «la vetta suprema della musica drammatica» e apprezzata anche da Franz **Grillparzer**, il quale a sua volta trasse ispirazione dal compositore italiano per la trilogia tragica (*Il vello d'oro*, 1818-20) in cui vengono riproposte le imprese di Giasone e della sua compagna e sposa. Mette conto ricordare anche altre opere musicali: *Medea in Corinto* (1813) di Johann Simon **Mayr**, *Médée* (1939) di Darius **Milhaud** e *Medea* (1991) di Miki **Theodorakis**. Neppure il cinema è rimasto insensibile alla tragica figura della principessa greca che due registi, Pier Paolo **Pasolini** (*Medea*, 1970) e Lars von **Trier** (*Medea*, 1988), hanno fatto rivivere sullo schermo.

Un altro mito antico che ha attirato l'interesse di tanti nei secoli successivi è quello di Canace, figlio di Eolo re dei venti, che è stato ucciso dal padre per impedire un amore incestuoso con la sorella: raccontata da **Ovidio** (*Metamorfosi*, libro IX) la storia è stata ri-raccontata varie volte in tragedie e drammi: per esempio da Giovanni **Falugi** (*Canace*, sec. XVI, testo inedito pubblicato nel 1974) e da Sperone **Speroni** (*Canace*, 1597); il drammaturgo inglese John **Ford** si è ispirato a essa per scrivere *Peccato che sia una puttana* (1627).

3. L'infanticidio, soprattutto quello compiuto da madri peccatrici e disperate, ha un posto centrale in molte opere della letteratura moderna. È del 1776 il dramma *L'infanticida* di Heinrich Leopold **Wagner** in cui assistiamo alle vicende di una fanciulla sedotta. Nel *Faust* (1830) di Johann Wolfgang von **Goethe**, e nell'omonima opera lirica (1859) musicata da Charles **Gounod**, assistiamo alla condanna per infanticidio di Margherita. Pure in *Adam Bede* di George **Eliot** (pseudonimo di Mary Ann Evans), uscito a Londra nel 1859 e che ottenne un vasto consenso di pubblico e di critica, l'infanticida Hetty Sorrel viene impiccata. Per la storia di Hetty, George Eliot trasse ispirazione da un fatto realmente accaduto.

Nel 1831 andò in scena a Parigi *Norma o l'infanticidio* di Alexandre **Soumet**. Uno dei temi della tragedia, ambientata nella Gallia al tempo della conquista romana, era ricavato dalla *Medea* (431 a.C.) di **Euripide**: per vendicarsi del tradimento del generale romano Pollione, la sacerdotessa Norma si proponeva di uccidere i figli avuti da lui. Accanto a questo tema, ne apparivano altri: la sacerdotessa che rinuncia ai voti per amore, l'antica religione dei druidi contrapposta a quella romana e a quella cristiana. Dalla tragedia Felice Romani trasse un libretto, che rinunciava ad alcune delle più truci romantiche, ed esso fu musicato da Vincenzo **Bellini** (*Norma*, 1831). L'infanticidio è presente anche in un'altra opera lirica, *Il trovatore* (1853) di Giuseppe **Verdi** su libretto di Salvatore **Cammarano** ed altri tratto dal dramma cavalleresco *Il trovatore* (1836) dello spagnolo Antonio **García Gutiérrez**. A commettere il delitto è qui la zingara Azucena che agisce per vendicare la propria madre ingiustamente accusata di stregoneria e condotta al rogo. Azucena rapisce uno dei figli dell'uomo che ha condannato a morte la madre. Commette però un tragico errore e invece di gettare nelle fiamme il bambino rapito lancia nel rogo il proprio figlio.

Una novella di Giovanni **Verga**, *Vagabondaggio* (1887) ci descrive il gesto disperato di Grazia, madre nubile che tutti «scacciavano come un cane malato» e perciò si vede quasi costretta a eliminare la sua creatura. Un romanzo di Gabriele **D'Annunzio**, *L'innocente* (1892) ha come protagonista un personaggio che ricorda molti dei tratti dell'autore (esteta, sensibile, mondano) il quale per vendicarsi della moglie che l'ha tradito sopprime lui stesso, con il tacito consenso della moglie, il figlio del peccato esponendolo al freddo e facendogli prendere una polmonite. Nei romanzi d'appendice e popolari l'infanticidio è un argomento assai diffuso. Il tema è presente nel *Conte di Montecristo* (1844-50) di Alexandre **Dumas** e anche in un curioso testo che si deve alla penna di Giuseppe **Garibaldi**: *Clelia o il governo dei preti* (1870). Secondo questo romanzo storico anticlericale, a metà Ottocento «in ogni convento non mancavano mai gl'istromenti di tortura e l'ossario dei bambini» frutto di relazioni con persone religiose e soppressi alla nascita onde evitare scandali.

In *Jenufa* (1904), opera lirica del musicista moravo Leos **Janáček**, l'omonima protagonista ha avuto un figlio da un giovane che non intende sposarla. Interviene allora la madre adottiva della donna che somministra un sonnifero a Jenufa, le sottrae il piccolo e lo sopprime. Il tema trova spazio anche nelle opere di due scrittori nordici, che ottennero entrambi il premio Nobel per la letteratura: Selma **Lagerlöf**, svedese, e Knut **Hamsun**, norvegese, autori rispettivamente di *Jerusalem* (1901) e *Il raccolto* (1917).

4. Fra i testi del Novecento ricordiamo, il romanzo *Canto del tramonto* (1932), primo di una trilogia, dello scozzese Lewis Grassie **Gibbon**, che al suo apparire suscitò grande scalpore per la tematica scabrosa che affrontava: alcolismo, infanticidio, suicidio. Il dramma *Infanticidio*, dell'austriaco Peter **Turrini**, rappresentato per la prima volta nel 1973, uno dei suoi migliori, ha come protagonista una giovane donna che uccide la propria creatura di appena 10 giorni. L'azione del romanzo *Il profumo* (1985) di Patrick **Süsskind** si svolge a Parigi. Siamo nell'anno 1738 e la madre di Jean-Baptiste Grenouille, il protagonista, cerca di sopprimere il figlioletto appena nato. Non riuscirà nel suo intento, ma verrà ugualmente arrestata e condannata all'esecuzione sulla pubblica piazza in quanto riconosciuta colpevole di precedenti in-

fanticidi. Un altro importante romanzo presenta il nostro tema. Si tratta di *Amatissima* (1987) dell'afroamericana Toni **Morrison**, prima donna di colore insignita del premio Nobel per la letteratura nel 1993. Il romanzo è ispirato a una vicenda realmente accaduta: l'eroina è una schiava in fuga, inseguita da quattro bianchi. Non sopportando l'idea che la sua creatura sia costretta a seguire il suo infausto destino, la donna la uccide. Anche l'irlandese Moy **Mc Crory** un anno dopo la pubblicazione di *Beloved*, pubblica un racconto, *Le stelle cadenti cadono in luoghi non segnati* (1988), in cui una madre nubile decide di sopprimere la sua creatura illegittima per evitarle un futuro di miseria e di umiliazioni. Porta la firma di Anthony **Burgess** *Il seme inquieto* (1962), un romanzo i cui personaggi si muovono in uno scenario opprimente dove a causa dell'esplosione demografica l'infanticidio non è punito e l'omosessualità e l'auto-castrazione sono favorite. Un tentativo fallito di infanticidio è l'argomento di un racconto, intitolato *Mest* (1996) della scrittrice russa di tendenza postmoderna Ljudmila **Petrusevskaja**: una donna infastidita da una bimba che abita nella casa accanto cerca di ucciderla con la soda caustica. Una raccapricciante descrizione dell'uccisione di una bambina da parte di un gruppo di suoi coetanei è contenuta infine in *Dei bambini non si sa niente* (1997) della giovane scrittrice italiana Simona **Vinci**.

5. Un discorso a parte merita l'infanticidio rituale, crimine attribuito ai primi cristiani e per lunghi secoli agli ebrei. Nel 1475 venne celebrato a Trento un processo contro nove ebrei ritenuti responsabili della morte del piccolo Simone che da allora venne venerato come un santo. Solo nel 1965 si riconobbe l'infondatezza dell'accusa contro gli ebrei trentini e il culto di san Simonino fu soppresso. Tra le numerose incisioni che compongono il *Liber chronicarum* di Hartmann **Schedel** (Norimberga, 1493), una è dedicata a Simonino che peraltro ha ispirato numerosi artisti tra cui Giuseppe Alberti, Giovanni e Battista Baschenis, Gandolfino d'Asti. La fama di Simonino valicò le Alpi, anche Sigmund **Freud** ne era a conoscenza e ne accenna brevemente nella *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901).

6. In chiusura di questa rapida rassegna vanno qui riportate due citazioni e una lirica. La prima è di Robert Louis **Stevenson**, uno scrittore che è sempre rifuggito da qualsiasi affermazione dogmatica. Durante la sua permanenza a Samoa egli si avvicina alle popolazioni indigene e dopo averle osservate con l'apertura mentale di un antropologo giunge a comprendere «Il cannibalismo fra gli uomini più buoni; l'infanticidio fra degli uomini che adorano i bambini; l'industriosità nella razza più oziosa, le invenzioni nella razza meno progredita» (*Nei mari del Sud*, 1890). La seconda citazione proviene da Oriana **Fal-laci**. La giornalista e scrittrice, quando non aveva ancora fatto sue le posizioni più estreme e aggressive in difesa della civiltà occidentale, si era pronunciata contro la guerra come un'istituzione distruttiva volontaria, un infanticidio differito, aggiungendo di non conoscere «infanticidio peggiore della guerra: la guerra è un infanticidio in massa rinviato di vent'anni» (*Lettera a un bambino mai nato*, 1975). Il componimento poetico è di Bertolt **Brecht** e si intitola *L'infanticida Marie Farrar*, dal *Libro di devozioni domestiche* (1927): esso narra la drammatica vicenda esistenziale di una domestica e ragazza madre che, dopo aver partorito in una gelida latrina, sconvolta dal pianto del neonato lo colpisce a morte. Per la sua azione criminosa Maria Farrar verrà condannata, ma Brecht non la giudica, si rivolge solo alle donne regolarmente maritate che partoriscono nel loro letto e le invita

a non giudicare malevolmente le sfortunate derelitte che devono affrontare un parto indesiderato.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Vangelo di Matteo* (80-90 d.C.).

Alvaro, C., *La lunga notte di Medea* (1949); Anouilh, J., *Medea* (*Médée*, 1946); Apollonio Rodio, *Argonautiche* (ca. 270 a.C.); Aristotele, *Politica* (sec. IV a.C.); Beccaria, C., *Dei delitti e delle pene* (1763-64); Belcarì, F., *Abramo e Isacco* (sec. XV); Bellini, V., *Norma*, musica (1831; libretto di F. Romani); Brecht, B., *L'infanticida Maria Farrar* (*Die Kindesmörderin Maria Farrar*) in *Libro di devozioni domestiche* (*Hauspostille*, 1927); Burgess, A., *Il seme inquieto* (*The Wanting Seed*, 1962); Cherubini, L., *Medea*, musica (1797); Corneille, P., *Medea* (*Médée*, 1635); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (1306-21); Dumas, A. padre, *Il conte di Montecristo* (*Le comte de Montecristo*, 1844-45); Eliot, G., *Adam Bede* (1859); Euripide, *Medea* (431 a.C.); Fallaci, O., *Lettera a un bambino mai nato* (1975); Falugi, G., *Canace* (sec. XVI, inedito, pubblicato nel 1974); Ford, J., *Peccato che fosse una puttana* (*'Tis Pity She's a Whore*, 1627); Freud, S., *Psicopatologia della vita quotidiana* (*Psychopathologie des Alltagslebens*, 1901); García Gutiérrez, A., *Il trovatore* (*El trovador*, 1836); Garibaldi, G., *Clelia o il governo dei preti* (1870); Gibbon, L.G., *Canto del tramonto* (*Sunset Song*, 1932); Goethe, J.W., *Faust* (1830); Gounod, C., *Faust*, musica (1859); Grillparzer, F., *Il vello d'oro* (*Das goldene Vließ*, 1818-20); Grimm, J. e W., *Biancaneve* (*Schneewittchen*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Grimm, J. e W., *Hansel e Gretel* (*Hansel und Gretel*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Grimm, J. e W., *Pollicino* (*Däumling*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Hamsun, K., *Il raccolto* (1917); Janáček, L., *Jenufa*, musica (1904); Lagerlöf, S., *Jerusalem* (1901); Marino, G., *La strage degli innocenti* (1632, postumo); Mayr, J.S., *Medea in Corinto*, musica (1813); Mc Crory, M., *Le stelle cadenti cadono in luoghi non segnati* (*Drop Stars Fall in Unmarked Places*, 1988); Milhaud, D., *Medea*, musica (*Médée*, 1939); Morrison, T., *Amatissima* (*Beloved*, 1987); Mysliveček, J., *Isacco figura del redentore*, musica (sec. XVIII, libretto di P. Metastasio); Niccolini, G.B., *Medea* (ca. 1814); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, 3-8 d.C.); Pasolini, P.P., *Medea*, cinema (1970); Péguay, C., *Il mistero dei santi innocenti* (*Le mystère des Saints Innocents*, 1912); Pestalozzi, J.H., *Sulla legislazione e l'infanticidio. Verità e sogni, ricerche e immagini* (*Über Gesetzgebung und Kindermord. Wahrheiten und Träume, Nachforschungen und Bilder*, 1783); Petruševskaja, L., *Mest* (1996); Plutarco, *Moralia* (av. 120 d.C.); Rodari, G., *Quello che i bambini insegnano ai grandi* (1980); Schedel, H., *Liber Chronicarum*, incisioni (1493); Seneca, *De ira* (ca. 45 d.C.); Seneca, *Medea* (ca. 49-62 d.C.); Soumet, A., *Norma o l'infanticidio* (*Norma ou l'Infanticide*, 1831); Speroni, S., *Canace* (1597); Stevenson, R. L., *Nei mari del Sud* (*In the South Seas*, 1896); Süßkind, P., *Il profumo. La storia di un assassino* (*Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, 1985); Theodorakis, M., *Medea*, musica (1991); Trier, L. von, *Medea*, cinema (1988); Turrini, P., *Infanticidio* (*Kindsmord*, 1973); Valerio Flacco, *Argonautica* (ca. 70 d.C.); Verdi, G., *Il trovatore*, musica (1831; libretto di S. Cammarano et al.); Verga, G., *Vagabondaggio* (1887); Vinci, S., *Dei bambini non si sa niente* (1997); Wagner, H.L., *L'infanticida* (*Die Kindermörderin*, 1776); Wolf, C., *Medea. Voci* (*Medea. Stimmen*, 1996).

■ **ALTRE OPERE:** Opere anonime: *The Fause Bourice Sang*, musica.

Bâ, M., *Una lettera così lunga* (*Une si longue lettre*, 1980); Brennano, C., *La storia del coraggioso Kasperl e della bella Annerl* (*Die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*, 1817); Cisneros, S., *Il torrente che urla una donna* (*Woman Hollering Creek*, 1991); Clifford, L., *Il delitto della signora Keith* (*Mrs. Keith's Crime*, 1885); Cooper, J.F., *L'ultimo dei Mohicani* (*The Last of the Mohicans*, 1826); Demme, J., *Beloved*, cinema (1998); Fall, A.S., *Il richiamo delle arene* (*L'appel des arènes*, 1982); Harkness, M., *Una camiciaia di Manchester* (*A Manchester Shirtmaker*, 1890); Jacob, S., *L'ubbidienza* (*L'obéissance*, 1991); Pialat, M., *Sotto il sole di Satana*, cinema (*Sous le soleil de Satan*, 1987); Risi, N., *Andremo in città*, cinema (1966); Ungeger, T., *Il gigante di Zeralda* (*Le géant de Zeralda*, 1967); Visconti, L., *L'innocente*, cinema (1976).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Carloni, G. - Nobili, D., *La mamma cattiva. Fenomenologia, antropologia e clinica del figlicidio*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975; Chinellato, A., *Medea. Alle origini del figlicidio*, Bari, Palomar di Alternative, 2003; Dawkins, L., *From Madonna to Medea: Maternal Infanticide in African American Women's Literature of the Harlem Renaissance*, in «Lit: Literature Interpretation Theory», XV (2004), pp. 223-40; De Rosa, D., *Il baule di Giovanna: storie di abbandoni e infanticidi*, Palermo, Sellerio, 2002; Di Bello, G. - Meringolo, P., *Il rifiuto della maternità. L'infanticidio in Italia dall'Ottocento ai giorni nostri*, Pisa, ETS, 1997; Garavaglia, M.A., *La colpa di una madre. Un processo di fine medioevo*, Novara, Interlinea, 2002; Jackson, M., *Infanticide: Historical Perspectives on Child Murder and Concealment, 1550-2000*, Aldershot, Hants, 2002; Jacobs, J., *Gretchen und ihre Schwestern: Zum Motiv des Kindsmords in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, in Fisher, R. (a c. di), *Ethik und Ästhetik: Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt, Peter Lang, 1995, pp. 103-20; Magni, E., *Il male di vivere. Figlicidio, matricidio, uxoricidio, patricidio, parenticidio*, Milano, Sapere Edizioni, 2003; Mauerer, G., *Medea's Erbe: Kindsmord und Mutterideal*, Wien, Milena, 2002; Mazzù, D., *Tebe e Corinto. Sul figlicidio, miti, simboli e politica*, Torino, Giappichelli, 2003; Meyer, C.L. (et al.), *Mothers Who Kill Their Children: Understanding the Acts of Moms from Susan Smith to the «Prom Mom»*, New York, New York University Press, 2001; Milner, L.S., *Hardness of Heart. Hardness of Life: The Stain of Human Infanticide*, Lanham, University Press of America, 2000; Neiger, A. (a c. di), *Maternità trasgressiva e letteratura*, Napoli, Liguori, 1993; Neiger, A., *La maternità trasgressiva nell'opera verghiana*, in Cacciaglia N. - Neiger A. Pavese, R. (a c. di), *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga*, Firenze, Olschki, 1991; Orr, B., «*Stifling Pity in a Parent's Breast: Infanticide and Savagery in Late Eighteenth-Century Travel Writing*», in Clark, S. (a c. di), *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*, London, Zed, 1999, pp. 131-46; Peters, K., *Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet. Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001; Rascovsky, A., *Figlicidio* (1974), Astrolabio, Roma, 1974; Rascovsky, A., *Filicidio, guerra y violencia*, Buenos Aires, Shapiro, 1975; Reinhardt, M., *Who Speaks for Margaret Garner? Slavery, Silence, and the Politics of Ventriloquism*, in «Critical Inquiry» XXIX (2002); Selmini, R., *Profilo di uno studio storico sull'infanticidio*, Milano, Giuffrè, 1987; Siebenpfeiffer, H., *Entartete Mütterlichkeit-Kindsmörderinnen in literarischen und nicht-literarischen Texten des 20. Jahrhunderts*, in Hilbig, A. et al. (a c. di), *Frauen und Gewalt: Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, pp. 133-52; Symonds, D.A., *Weep Not for Me. Women, Ballads and Infanticide in Early Modern Scotland*, Pennsylvania State University Press, 1997; Tani, C., *Assassine. Quattro secoli di delitti al femminile*, Mondadori, Milano, 1998; Thorn, J. (a c. di), *Writing British Infanticide: Child-Murder, Gender, and Print 1722-1859*, University of Delaware PR, 2003; Toresini, L., *La testa tagliata. Figlicidio e leucotomia: un processo storico a due psichiatri riformatori*, Bolzano, Alpha & Beta, 2001; Van Schaik Carel P. - Janson, C.H. (a c. di), *Infanticide by Males and Its Implications*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; White J.M., *Le opere pie e l'infanticidio legale*, Rovigo, Monelli, 1897.

■ **VOCI AFFINI:** Adulterio; Assassinio di congiunti; Figlia; Figlio; Onore; Sacrificio; Vergogna.

ADA NEIGER

Infanzia. 1. La definizione delle età della vita è stata storicamente molto variabile. L'infanzia (fr. *enfance*; sp. *infancia*; ingl. *childhood*; ted. *Kindheit*) non sfugge a questa regola. Oggi per infanzia si intende il periodo della vita dell'individuo che va dalla nascita alla pubertà, quindi verso i 12-13 anni. La terminologia riferita alla prima età dell'uomo non ha però seguito sempre discriminazioni biologiche. L'esempio più chiaro è la distinzione tra *infans*, il termine latino che finirà per prevalere nelle lingue romanze, e il più generico e più usato *puer*: *infans* non indica il bambino che non ha ancora imparato a parlare, ma l'individuo ancora inetto all'eloquio completo;

di conseguenza *infans* e *puer* iniziarono a specializzarsi prendendo a discriminare l'età scolare, e passarono a designare semplicemente i bambini che ancora non andavano a scuola e quelli che invece ci andavano. Resti di precedenti criteri di classificazione si possono cogliere attraverso l'esame delle ambiguità presentate da molti termini riferiti all'infanzia. Il francese *enfant*, per esempio, oltre a poter essere applicato ancora oggi anche a un adolescente, in passato veniva usato anche per i servitori: *enfant* indicherebbe dunque chi non è autonomo (già nell'antichità era simile l'uso del greco *páis*). Frequenti sono anche le accezioni peggiorative, che fanno coincidere l'idea di infanzia con quella di inadeguatezza intellettuale: il latino *puer* sopravvive nelle lingue romanze quasi solo in accezioni peggiorative (*puerile*, *puerilmente*); l'italiano *bambino* viene da *bambo*, che nella lingua del Duecento significava anche *sciocco*.

2. Se si escludono alcune isolate «scene di vita infantile» (una delle più antiche, in riva al mare, è in *Iliade*, XV, 362-64; ma sempre nell'*Iliade* va ricordata anche la figura di Astianatte, il figlio di Ettore, XXII, 437-515) le letterature classiche non danno particolare importanza all'infanzia in quanto tale, ma solo in quanto età preparatoria: dell'infanzia si può parlare solo se contiene indizi di una futura grandezza. La narrazione dell'infanzia è quindi riservata a dei, semidei, eroi o almeno grandi uomini. Si tratta generalmente di infanzie segnate da una situazione di eccezionalità, orfanezza, abbandono ed esposizione ai pericoli della natura. Il testo più celebre ed esaustivo sull'infanzia di un dio è l'*Inno a Ermete* (VI sec. a.C.), ma si possono ricordare anche l'*Inno a Pan* (VI sec. a.C.), le narrazioni dell'infanzia di Dioniso nelle *Dionisiache* (IX, 1-112) di **Nonno di Panopoli** (V sec. d.C.), di Apollo nel libro I delle *Argonautiche* di **Apollonio Rodio** (III a.C.) e nell'*Ifigenia in Tauride* di **Euripide** (V sec. a.C.; vv. 1234-1282). Benché non divine, pur sempre segnate dall'eccezionalità e dall'abbandono (in particolare alla corrente di un fiume) sono anche le infanzie di Mosè nell'*Esodo* (2, 1-10) e di Romolo e Remo nel I libro delle *Storie* di **Tito Livio** (I sec. a.C. - I sec. d.C.). In tutti questi casi ci troviamo ovviamente di fronte a un'infanzia non biografica: la narrazione dell'infanzia viene fatta solo per sottolineare che il giovane dio o eroe ha goduto di una nascita eccezionale e che ha dato prova di tutte le sue potenzialità già da bambino. Non diverse sono le infanzie degli eroi del folklore (come quella di *Giovanni il forte*, tipo 650 della classificazione di **Aarne-Thompson**, o quella di *Pelle d'orso*, tipo 301). Non diverse saranno le infanzie di eroi più tardi, come i cavalieri dei poemi cortesi e cavallereschi. La rappresentazione più diffusa e poetica di un'infanzia che compare nell'epica cavalleresca è quella del *Parzifal* (1200-1216 ca.) di Wolfram von **Eschenbach**, che si discosta dal modello del *Perceval* di **Chrétien de Troyes** (sec. XII) soprattutto nei primi due libri, in cui viene descritta l'infanzia del piccolo Parzifal, passata in solitudine nella foresta di Soltane per decisione della madre, che lo vuol far crescere in uno stato di ingenuità, lontano dalla vita cavalleresca. Affini alle immagini di infanzie divine o eroiche sono quelle di fanciulli divini usati come simboli del rinnovamento del mondo e dell'umanità, a partire soprattutto dall'età ellenistica. L'esempio più famoso è quello del *puer* della quarta egloga (sec. I a.C.) di **Virgilio**, che si è prestato a una rilettura cristiana sulla base dell'annuncio del Messia-bambino in *Isaia*, 9, 5. Una sorta di fratello maggiore del *puer* della quarta egloga, o di versione più esplicitamente politica di bambino destinato a inaugurare la storia romana, è Ascanio, il figlio di Enea nell'*Eneide* (sec. I a.C.), da cui discende-

rebbe la famiglia Giulia. Le letterature classiche tramanderanno dunque un'immagine dell'infanzia come uno stato intermedio: intermedio tra l'umano e il naturale (quando non il cosmico), tra la vita e la morte, tra l'imperfezione e una perfezione precoce quando non divina. Le immagini del *puer aeternus* e del *puer senex* riappariranno continuamente nella letteratura dei secoli successivi, e in particolare nel periodo romantico.

3. Discorso a parte merita un diverso valore utopico attribuito all'infanzia, vale a dire l'idea della perfetta *paideia* come premessa della costruzione di una comunità ideale. L'atto di costituzione dello stato perfetto nella *Repubblica* (IV sec. a.C.) di **Platone** è la cacciata di tutti gli individui maggiori di 10 anni (376 e). Una volta costituito lo Stato, le unioni saranno poste sotto il suo controllo in modo che vengano evitate nascite di individui non desiderati. Una volta generati, i figli saranno trasportati in brefotrofi di Stato. Il matrimonio – per quanto da intendersi come al servizio dello Stato e non del piacere personale – è invece previsto nelle *Leggi* (IV sec. a.C.), in cui Platone si dilunga nel descrivere il percorso pedagogico dei bambini. L'istruzione sarà obbligatoria e fornita dallo Stato. Tutti verranno avviati ai primi studi a partire dall'età di sei anni, ma solo i migliori saranno ammessi agli studi superiori. Nella *Ciropedia* (IV sec. a.C.) di **Senofonte** vengono fusi i due filoni finora individuati dell'utopia platonica e dell'infanzia degli eroi e dei grandi uomini. Senofonte infatti sceglie di narrare la vita di un personaggio storico abbastanza lontano nel tempo e nello spazio da poter essere liberamente preso a modello di monarca ideale e di aristocratico lacedemonizzante. In ciò Senofonte segue l'idealizzazione platonica di Sparta come più vicina allo Stato ideale. Anche la descrizione dei sistemi pedagogici persiani, che prevedono l'educazione in comune, rimanda a Platone. I sistemi educativi comunitari descritti da Platone e Senofonte riappariranno costantemente nella tradizione utopica. Originale la soluzione pedagogica escogitata da **Campanella** nella *Città del sole* (1623), dove le mura della città ideale sono istoriate con immagini rappresentanti tutte le scienze, in modo che i bambini possano avvicinarsi piacevolmente agli studi. Come esempi dell'attenzione riservata all'infanzia dalla tradizione utopica si possono ancora citare il libro XVII del *Trattato di architettura* (1464) di **Filarete**, le celebri orde di bambini descritte da **Fourier** nel *Nuovo mondo industriale e societario* (1845, postumo), i piccoli saggi dell'*Isola* (1962) di Aldous **Huxley**, *Walden due* di **Skinner** (1948), e le distopie *L'ultimo uomo al mondo* (1964) di A.S. **Neill** e *Il signore delle mosche* (1957) di William **Golding**. Al testo di Senofonte, inoltre, si rifarà la tradizione della *institutio principis*. Una variante famosa di questa tradizione sarà costituita dal *Gargantua e Pantagruelle* di **Rabelais** (1532-64). Gargantua, principe ereditario del regno di Utopia, ha una insolita nascita a metà tra il modello delle nascite divine e quello delle nascite folkloriche: nascerà dall'orecchio di sua madre, dopo una gestazione straordinaria durata undici mesi (libro I, capp. III-IV). L'educazione scolastica che gli viene impartita viene allegramente sbeffeggiata. In compenso, una volta diventato padre di Pantagruelle (la cui infanzia viene raccontata nel cap. IV del libro II con toni ancor più fiabeschi di quella del padre), Gargantua lo educerà secondo i metodi moderni (famosa è la *Lettera sull'educazione* che indirizza a Pantagruelle studente a Parigi, libro II, cap. VIII).

4. Rispetto alle tradizioni classiche, la cultura cristiana riserva maggiore attenzione all'infanzia, anche se questo non ne implica sempre una valorizzazione. Nei Vangeli

appaiono spesso bambini rappresentati in contesti verosimili, e gli adulti sono invitati a imitarli per ottenere il regno dei cieli (*Marco*, IX, 36-37; *Matteo*, XVIII, 3-5; XIX, 13-15). L'infanzia di Cristo è per molti versi in continuità con quella degli dei dell'antichità: la sua nascita è straordinaria, la sua infanzia è minacciata (per tentare di ucciderlo, Erode ordina una strage di tutti i bambini minori di due anni: *Matteo*, II, 13-18). L'infanzia di Cristo verrà più diffusamente raccontata nei Vangeli apocrifi, in particolare in quello dello *Pseudo Matteo*. L'immagine del Cristo bambino diventerà poi la principale – e per lungo tempo l'unica – immagine d'infanzia della pittura occidentale, poi affiancata dal recupero dell'Eros ellenistico sotto forma di putto. L'infanzia del cristianesimo non è però soltanto una condizione positiva. Nella *Prima lettera ai corinzi* di **Paolo di Tarso** l'infanzia è presentata semplicemente come una condizione di immaturità da superare: «cum essem parvulus / loquebar ut parvulus» (13, 11, ma vedi anche 14, 20). La tendenziale ambivalenza della visione cristiana dell'infanzia è portata avanti soprattutto da **Agostino di Ippona** nella *Confessioni* (ca. 400). Nel primo libro, narrandoci la propria infanzia ma servendosi anche di osservazioni fatte su altri bambini, Agostino presenta il bambino come un essere già portato alla colpa e alla ricerca dell'appagamento dei sensi. Pertanto il bambino è sì un essere debole, ma nient'affatto innocente. La negazione della naturale innocenza infantile alternerà tra l'affermazione che il bambino non è reo dal peccato originale se non con il battesimo (**Gilberto di Nogent**, *Vita*, sec. XII, parte XVIII) e la definizione sbrigativa del bambino come infima materialità (**Innocenzo III**, *Del disprezzo del mondo*, sec. XIII). In ogni caso, l'immagine del bambino Gesù continuerà ad assicurare uno statuto privilegiato all'infanzia e a evitare che l'infanzia possa essere considerata in modo unilateralmente negativo. Una leggenda assai indicativa è quella, nata nel XII secolo e rimasta popolare, dell'incontro tra Agostino e un bambino in riva al mare. Nella leggenda il santo viene distratto dalle sue meditazioni sul mistero della Trinità da un bambino che sta tentando di svuotare il mare con un cucchiaino: la leggenda dà quindi risalto sia alla stupidità del bambino che alla superiore saggezza implicita nella sua ingenuità.

5. Con il primo libro delle *Confessioni* di **Agostino** – in cui l'infanzia viene recuperata tramite ricordi diretti, testimonianze esterne, confronti con altre infanzie osservate – viene prematuramente inaugurato il genere dei ricordi d'infanzia. In realtà, per molti altri secoli rimarrà nelle opere di carattere autobiografico una sorta di divieto a indugiare troppo a lungo su episodi d'infanzia, a meno che non servano (come in Agostino) a una meditazione più generale, oppure contengano prefigurazioni del destino (naturalmente di grandezza) dell'adulto, o ancora si segnalino per il loro carattere avventuroso. Le tracce di infanzie «reali» rimangono fuori dal campo del letterario, e sarà compito degli storici dell'infanzia e delle mentalità cercarle nella pittura, nelle pieghe della letteratura (per esempio l'elenco straordinario dei giochi di Gargantua, II, XXII), nei libri dei mercanti. La svolta nella storia della registrazione di un'infanzia reale può essere individuata nelle *Confessioni* (1764-1770) di **Rousseau**. Come prima mossa, Rousseau si scusa con il lettore per la futilità dei ricordi d'infanzia che verranno riportati. Queste scuse diventeranno prontamente un *topos* non appena le memorie d'infanzia saranno diventate quasi un genere codificato, ma all'epoca lo spazio concesso da Rousseau ai ricordi d'infanzia, la registrazione di episodi «gratuiti», vale a dire privi di una funzione di

anticipazione dell'età matura, e l'intenerimento di cui questi ricordi futili erano investiti destarono scandalo. Ancora **Alfieri** nella sua *Vita* (1803) avrebbe concesso uno spazio piuttosto ridotto alle memorie d'infanzia, definendo tra l'altro le sue prime memorie «quella stupida vegetazione infantile» (epoca prima, II). Da Rousseau in poi, l'infanzia diventa una sorta di religione, un Eden sostitutivo adatto al mondo borghese, secolarizzato e individualista. In particolare in Francia le memorie d'infanzia diventano un genere molto compatto che culmina in *Dalla parte di Swann* di **Proust** (1913). Tra Rousseau e Proust si possono ricordare *Monsieur Nicolas* (1794-97) di **Restif de la Bretonne**, le *Memorie di un padre* (1800, postumo) di **Marmontel**, le *Memorie dell'oltretomba* (1848-50) di **Chateaubriand**, la *Storia della mia vita* (1855) di **George Sand**. Un caso diverso, soprattutto stilisticamente, per l'estrema frammentazione cui è sottoposta la forma autobiografica, è la *Vita di Henry Brulard* (1835-36) di **Stendhal**. In ambito non francese, l'esempio più famoso di memorie d'infanzia ottocentesche è probabilmente *Infanzia* (1852) di **Tolstoj**. Nei ricordi d'infanzia francesi successivi a Rousseau si può rintracciare anche un collegamento netto tra infanzia e ricordi dell'*ancien régime*. L'associazione inizialmente ha origine nei racconti di infanzie prerivoluzionarie narrate dopo la Rivoluzione: così in Marmontel e soprattutto nell'infanzia castellana di Chateaubriand. In seguito, l'associazione tra la solitudine, l'isolamento, il tempo irraggiungibile e per così dire «preistorico» dell'infanzia e i vecchi manieri o gli oggetti provenienti dall'*ancien régime* diventerà un motivo ricorrente, e porterà a dipingere scenari memoriali di gusto sempre più simbolista da **Sylvie** di **Nerval** (1854) fino alle curiose nozze nel Dominio misterioso del *Grande Meaulnes* (1914) di **Alain-Fournier**, affollate da bambini, adolescenti infantili, maschere e visioni d'*ancien régime*. Con intenti ben diversi da quelli simbolisti ma anche da quelli nostalgici di Chateaubriand, **Nievo** (*Confessioni d'un italiano*, 1867 post.) rappresenta concretamente un'epoca anteriore al crollo dell'*ancien régime* grazie a un castello d'infanzia sovradimensionato e dall'architettura incoerente. Ricordi di una (fittizia) infanzia aristocratica compariranno anche nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910) di **Rilke**. Le struggenti rievocazioni di un'infanzia aristocratica e prerivoluzionaria saranno un tratto ricorrente nelle opere di **Nabokov**, da *La difesa di Lužin* (1929) e *Il dono* (1933) fino alla ricostruzione diretta di *Parla ricordo* (1967) e allo stravolgimento spazio-temporale di *Ada o ardore* (1969). Bisogna però ricordare che anche se ormai i romanzi di Nievo, Rilke e Nabokov concedono uno spazio notevole ai ricordi d'infanzia, la narrazione prolungata di fatti d'infanzia è entrata nel romanzo solo molto dopo il gesto inaugurale di Rousseau. Il primo caso notevole di inglobamento della struttura delle memorie d'infanzia all'interno di un romanzo è il *David Copperfield* (1849-50) di **Dickens**. Il fatto che la fusione delle forme avvenga in Inghilterra non è casuale. La ragione può essere individuata nella maggior libertà compositiva di cui godono gli scrittori inglesi, ma soprattutto nello statuto di cui gode l'infanzia nel romanzo inglese: come in passato il ricordo d'infanzia era giustificabile solo come prefigurazione del destino adulto, così in molti romanzi inglesi ottocenteschi e in particolare in Dickens è l'adulto a dover tornare all'infanzia (e in particolare agli affetti dell'infanzia) per leggere le indicazioni che il destino gli aveva dato nell'età dell'ingenuità e della verità. Il fatto che in seguito i romanzi di Dickens siano entrati tra le letture classiche della tarda infanzia ricorda anche che il massimo sviluppo della letteratura per l'infanzia (sia a livello di mer-

cato che di produzione di testi) si è avuto proprio in Inghilterra, a partire da fine Settecento. Tra i testi ottocenteschi inglesi destinati all'infanzia ma entrati nel canone letterario adulto andrà ricordato almeno *Alice nel Paese delle meraviglie* (1865) di Lewis **Carroll**.

6. L'incredibile accrescimento della consistenza del tema dell'infanzia a partire da fine Settecento non riguarda soltanto i ricordi d'infanzia. Come ha osservato lo storico francese Philippe **Ariès** nel suo ormai classico studio su *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna* (1960), l'Ottocento può essere considerato il secolo dell'infanzia. In un certo senso, si assiste a un'estremizzazione di alcune idee dell'infanzia diffuse già dall'antichità, in particolare quella di alterità dell'infanzia. Non si tratta più di rendere culto ai fanciulli divini, ma di venerare l'infanzia in quanto tale, qualsiasi infanzia, a partire dai ricordi della propria infanzia individuale. Si assiste a un cortocircuito sistematico tra idee diverse come quelle di natura, popolo, selvaggio, primitivo, infanzia. Nelle prime righe del suo saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795) **Schiller** assimila l'amore e il rispetto che possiamo avere per la natura, i minerali e il paesaggio con quelli che rivolgiamo alla natura umana com'è presente nei bambini, nei contadini e nei primitivi: si tratterebbe in ogni caso di natura. Nel suo testo pedagogico, *Levana* (1806), **Jean Paul** sostiene che ogni bambino, anche se cresciuto nella capitale più raffinata, è un puro taitiano. Nel primo libro del suo poema autobiografico, *The Prelude* (1799-1805), **Wordsworth** registra un'infanzia vicina alla natura, non diversa da quella di cui godrebbero i bambini di popoli più primitivi. L'origine dell'idea di naturalità del bambino è in realtà illuminista. È sintomatico come durante il Settecento si moltiplicarono gli avvistamenti di ragazzi selvaggi, da un caso tardo dei quali **Truffaut** trarrà il suo film *Il ragazzo selvaggio* (1970). Per la pedagogia illuminista (il riferimento principale resta fino a Rousseau quello del trattato di **Locke** *Pensieri sull'educazione*, 1693) l'equivalenza bambino-selvaggio implica l'esigenza di civilizzare il bambino (educare significa togliere abitudini incivili); in quanto natura, il bambino è come una *tabula rasa*, plasmabile e perfettibile. Il valore assolutamente positivo attribuito alla naturalità complica però le cose. **Rousseau**, all'inizio del suo romanzo pedagogico *Emilio* (1762), afferma che tutto è buono per natura, ma viene corrotto dalla civiltà: il bambino, oltre che non ancora formato, è anche – se non soprattutto – non ancora deformato. L'influenza di scuola e società deformerebbero appunto fatalmente il bambino, e per questo è necessario l'intervento di una «pedagogia negativa», che sia in grado di assecondare gli istinti del bambino. La pedagogia di Rousseau è quindi indirizzata, oltre che al bambino, all'educatore, che a sua volta deve imparare dal bambino. La visione romantica dell'infanzia andrà oltre nel portare alle estreme conseguenze le idee implicite nella rilettura della pedagogia illuminista di Rousseau: il bambino-*tabula rasa* diventerà un simbolo dell'inesausto divenire, una riserva infinita di virtuali potenzialità in opposizione all'essere specializzato per eccellenza: il borghese. In letteratura, la sovrapposizione tra bambino e natura potrà anche essere problematizzata o portata a esiti perturbanti. È il caso del «bambino estraneo» dell'omonimo racconto di **Hoffmann** (1817), estraneo sia alla coppia di bambini cresciuti a contatto con la natura, sia a quella di bambini artificialmente educati. In un altro senso è anche il caso della Mignon del *Wilhelm Meister* (1796) di **Goethe**, che affascina Wilhelm proprio perché rappresenta la completa alterità rispetto alla sua formazione borghese: si esprime col

corpo e col canto, riassume in sé i tratti estranei dell'infanzia, dell'Italia, della natura e del popolo, è una sorta di piccola selvaggia che Wilhelm prova, ma non riesce, a rendere familiare (un altro bel ritratto di bambina selvatica sarà Pearl, la figlia di Esther nella *Lettera scarlatta* di **Hawthorne**, 1850). O, per restare a **Goethe**, il richiamo dell'indistinto naturale che perde il pescatore nella ballata *Il pescatore* (1778) può essere utile a chiarire la seduzione del naturale-sovrannaturale di cui è vittima il bambino della ballata *Il re degli elfi* (1782). La rappresentazione romantica dell'infanzia è però più spesso utopica che perturbante, e l'infanzia tende a perdere i suoi tratti concreti e a diventare o un simbolo o uno stato mentale. Di qui la straordinaria frequenza di rappresentazioni di bambini morti (per esempio la «solitary child» Lucy Gray che dà il nome a una lirica di **Wordsworth** del 1799), o non ancora nati (per esempio l'enigmatica Thel del *Book of Thel* di **Blake**, 1789 ca.), o immateriali (i *dream-children* cui è dedicato uno dei *Saggi di Elia*, 1823-33, di **Lamb**), o infine – in testi di carattere più fiabesco – incapaci di crescere (il *Piccolo Muck* di **Hauff**, 1825; fino al Peter Pan di **Barrie**, protagonista della pièce *Peter Pan o il ragazzo che non voleva crescere*, 1904, e poi anche di una versione in prosa dello stesso Barrie). Di conseguenza, viene valorizzata anche una tipologia di personaggio che nel passato aveva avuto soltanto una rappresentazione comica: l'adulto o il vecchio rimasti bambini. Si può pensare a Maria Wutz di **Jean Paul**, che ogni giorno al crepuscolo dedica un'ora a ricordare la propria infanzia (*Vita di Maria Wutz*, 1793), o al *Consigliere Krespel* (1818) di **Hoffmann**, il dolcemente pazzo amico dei bambini, o a personaggi di **Dickens** come il fabbro Joe Gargery di *Grandi speranze* (1861). Interiorizzato, lo stato infantile diventa la voce di un mondo diverso e anteriore, qualcosa da coltivare e cui il secolo si sforza di dare spazio: dal percorso tutto sommato equilibrato (nel bilancio tra perdite e acquisizioni) tracciato da **Wordsworth** nell'*Ode sulle notificazioni d'immortalità* (1807), fino al «fanciullino» di **Pascoli** (1897), voce interiore che non parla un linguaggio razionale eppure si fa intendere da tutti, testimone di un mondo nuovo, discendente, al solito, sia del *puer senex* che del *puer aeternus* (la sopravvivenza di queste due figure sarà in effetti nel Novecento legata alla loro interiorizzazione, tanto che ormai la seconda è nota soprattutto attraverso **Jung** e i suoi continuatori). A parte queste mitizzazioni dell'infanzia, è però vero che l'Ottocento è anche il secolo del massimo sforzo filantropico in favore dell'infanzia «reale», e in particolare dell'infanzia che lavora. Il testo più celebre di denuncia dello sfruttamento del lavoro infantile fu *La situazione della classe operaia in Inghilterra* (1845) di **Engels**, ma il tema del lavoro minorile verrà affrontato direttamente anche dalla narrativa e dalla poesia ottocentesca, per quanto molto spesso con abbondanza di toni patetici (basti pensare all'allora popolarissima poesia di Elizabeth Barrett **Browning**, *Il lamento dei bambini*, 1844). Nel campo del romanzo, notissime sono le figure (e i tristi destini) di Cosetta dei *Miserabili* di **Hugo** (1862), di *Cosino* di **Daudet** (1868), di *Oliver Twist* di **Dickens** (1838), il cui calvario si svolge senza soluzione di continuità dall'ospizio di mendicizia alla malavita londinese passando per una serie di lavori di brutale sfruttamento. Esistono anche mestieri tipicamente infantili, come quello dello spazzacamino (che ancor oggi usufruisce di un'aura quasi fiabesca a causa del suo collegamento tradizionale con l'infanzia): si può pensare alle due poesie dedicate allo spazzacamino rispettivamente nei *Canti d'innocenza* (1789) e nei *Canti d'esperienza* (1794) di **Blake**, allo spazzacamino Tom, la cui morte tragica nei

Bambini acquatici di **Kingsley** (1863) suscitò grande commozione (e non fu forse influente sulla legge dell'anno successivo in cui si rinnovava il divieto di assumere minori di 10 anni), fino allo *Spazzacamino* della **Invernizio** (1912). Dall'altra parte però, si può notare che lo sforzo filantropico in favore dell'infanzia ha forse meno a che fare con l'osservazione diretta dello sfruttamento del lavoro minorile (tra i testi citati, solo quello della Browning parla di bambini che lavorano in fabbrica, l'unica vera novità del secolo in questo campo, dal momento che i bambini, a parte pochi privilegiati, avevano sempre lavorato) che non con l'idealizzazione dell'infanzia tipica del secolo. È nell'Ottocento che nasce l'idea, valida ancora oggi, che un'infanzia è tale solo se è stata felice: un bambino infelice, si usa dire, è un bambino «senza infanzia».

7. La storia novecentesca dell'idea di infanzia si apre con **Freud** (in particolare si può rimandare al caso clinico del piccolo Hans, 1909, e a quello dell'uomo dei lupi, 1918, oltre che ai *Tre saggi sulla teoria sessuale*, 1905). Da una parte, le indagini di Freud sono recepite come un attacco all'idea di infanzia pura (e quindi, banalmente, asessuata) vigente nell'Ottocento. Da questo punto di vista Freud è stato preceduto da osservazioni dirette sull'infanzia fatte da Agostino in poi, e da un testo che al tempo aveva destato grande scandalo proprio per il collegamento che istituiva tra infanzia e male, tra infanzia e sessualità: *Il giro di vite* di Henry **James** (1898); mentre si può dire che la dissacrazione della bontà infantile sarà portata a termine dal *Signore delle mosche* di **Golding** (1957). Dall'altro lato, la teoria freudiana dell'origine delle nevrosi nell'infanzia diede origine alla tematizzazione letteraria dell'infanzia come deposito di traumi, che riaffiorano ossessivamente (come nella *Cognizione del dolore* di **Gadda**, 1963), oppure devono essere investigati per capire il proprio stato presente (l'infanzia, da questo punto di vista, anche se in modo molto diverso da quello della letteratura pre-settecentesca, torna a essere rilevante in funzione anticipatoria, come momento in cui rintracciare gli indizi di ciò che l'individuo diventerà da adulto), come nel ciclo di poesie di **Saba** *Il piccolo Berto* (1929), o – per citare un esempio recente – il romanzo breve *Travesti* (1994) di Mircea **Cartarescu**, sorta di rivisitazione rimuginante del romanzo dell'adolescente primo-novecentesco. Nella letteratura novecentesca l'idea di infanzia infantile come forza magica e salvifica potrà sopravvivere solo nei testi della letteratura di consumo (come *It*, 1986, di Stephen **King**) o a carattere comico-satirico, come nei romanzi di **Benni** (per esempio *La compagnia dei Celestini*, 1992). In generale, la letteratura novecentesca si dedica invece ad approfondire, stravolgere, contestare molti filoni di rappresentazione dell'infanzia del passato. Prima dello scadere del secolo precedente (1896) **Hardy** aveva già dato una versione tragicomica del tipo del *puer senex* con «piccolo padre tempo», il bambino suicida di *Giuda l'oscuro*. Nei primi anni del Novecento, **Mann** dà una rappresentazione caricaturale della figura settecentesca (ma in realtà anche novecentesca) del bambino prodigio, antitesi del ragazzo selvaggio e sorta di versione laica e con meno pretese del fanciullo divino, nel racconto *Il bambino prodigio* (1903) (il bambino prodigio tornerà anche, in una più tradizionale versione patetica, nell'infanzia da *Wunderkind* di Lužin nella *Difesa di Lužin* di **Nabokov**). Una curiosa reincarnazione del bambino prodigio avverrà invece grazie al cinema. Nato come medium che non richiedeva necessariamente la presenza di attori professionisti, il cinema produrrà anche una sorta di peculiare «divismo

infantile», basti pensare ad attrici come Jackie Coogan, Shirley Temple, Brigitte Fossey, Jodie Foster. Con una certa insistenza i bambini si sono affacciati, portando un tocco di innocenza e di sofferenza sugli sfondi tragici della guerra, nel cinema neorealista italiano: in *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948) di **De Sica**, in *Roma città aperta* (1944-45) e *Germania anno zero* (1948) di **Rossellini**. In veste diversa sono comparsi nel cinema francese: *I quattrocento colpi* (1959), e *Il ragazzo selvaggio*, 1969, di **Truffaut** e *Giochi proibiti* (1952) di **Clément**. Sulla scia del *Giro di vite*, il racconto fantastico novecentesco continuerà a sfruttare a scopo perturbante gli innocui bambini fantasma romantici. Così per esempio in vari racconti di **Cortázar** (per esempio *Bestiario*, 1947, e *Fine del gioco*, 1956) e, sul suo modello, di **Tabucchi** (*Gli incanti*, 1985; *I pomeriggi del sabato*, 1988). Il *dream child* romantico riappare curiosamente in moltissimi racconti contemporanei razionalizzato come parto mentale isterico (del resto il *dream child* era già, nel saggio di Lamb, nient'altro che la fantasticheria di uno scapolo): *Fantasma a Borgoforte* (1985) di **Celati**, *Il bambino morto* (1996) di **Mozzi**, *I quindicimila passi* (2002) di **Trevisan**. Un esempio meno crudo di questo tema particolare del bambino allucinatorio è *Il fantasma di luglio* (1987) di Antonia **Byatt**. Per quanto riguarda il filone dei ricordi d'infanzia, si va da esempi che non si discostano troppo dalla tradizione (uno dei più belli è *La lingua salvata*, 1977, di **Canetti**), alle prose di *Infanzia berlinese* (1930) di **Benjamin** (in cui, a partire dal modello di Proust, Benjamin isola singoli momenti infantili in funzione di predizione allegorica del suo destino adulto) a un filone, prevalentemente francese, di esperimenti formali a partire dalla formula ormai ripetitiva della memoria d'infanzia. Si può pensare a *Infanzia* (1980) della **Sarraute**, scritto in forma di dialogo, o a *W o il ricordo d'infanzia* (1975) e *Mi ricordo* (1978) di **Perec**, il primo dei quali è costruito sull'alternanza tra ricordi veri e propri e la ricostruzione di una fantasticheria romanzesca d'infanzia su un inquietante mondo olimpico (tra le due narrazioni, apparentemente slegate, esiste in realtà una fitta serie di rimandi), mentre il secondo presenta nient'altro che un elenco di ricordi assolutamente slegati. **Meneghelo** invece si affida (con cure ironicamente filologiche) all'immersione nella materia verbale dialettale del paese della sua infanzia in *Libera nos a malo* (1963), cui ha fatto seguito una sorta di appendice dedicata più esattamente alla *Kindersprache* e al *childlore* di Malo, *Pomo pero* (1974).

8. Considerazione a parte meritano altre due tipiche declinazioni dell'idea di infanzia nel Novecento. La prima è quella che si potrebbe definire il filone antipedagogico, e che, più che sulla letteratura ufficiale, ha avuto conseguenze sulla produzione per l'infanzia e sulla rilettura dei classici del passato. Il manifesto di questa tendenza è stato il celebre saggio *Co-ire* (1976) di **Schérer** e **Hocquenghem**. *Co-ire* è una sorta di rilettura dell'infanzia letteraria (e in particolare di quella della letteratura per l'infanzia) dal punto di vista dei desideri nascosti del bambino. In primo luogo il desiderio di essere rapito. In questo modo vengono rilette in senso positivo se non euforico le storie di bambini sottratti alla famiglia come quella del *Senza famiglia* (1878) di **Malot** e le storie di bambini incantati e sedotti da forze sovranaturali, un motivo folklorico che compare nella versione raccolta dai **Grimm** della fiaba del *Pifferaio di Hamelin* (1822) (la storia del pifferaio di Hameln era già stata usata da **Goethe** nella ballata *L'acchiapparatti*, 1804, e in seguito sarà ripresa da **Browning** nel 1888), nella già citata ballata goe-

thiana *Il re degli elfi*, nella poesia di **Yeats** *Il bambino rapito* (1888). A essere valorizzate sono anche altre due realtà infantili la cui presenza letteraria è sempre stata minoritaria. La prima è quella dell'infanzia femminile. Una perversione scandalosa della pedagogia rivolta alle bambine è la *Mine-haba* (1895) di **Wedekind**. Discendente invece di Mignon è la Monelle di **Schwob** (*Il libro di Monelle*, 1894). Monelle, bambina di strada, ci ricorda anche che l'altra realtà infantile a lungo taciuta è stata quella dei bambini di strada e delle bande di bambini vagabondi. Nonostante la mortalità infantile sia rimasta altissima fino a Pasteur, i bambini costituirono per secoli una componente assai consistente della popolazione europea e i bambini poveri e le orde di bambini rimasero a lungo un problema sociale di primo piano. Un riferimento indiretto e paradossale alla consistenza della popolazione infantile può essere colto nella *Modesta proposta* (1729) di **Swift**. Una rivalutazione delle orde di bambini può essere rintracciata in **Fourier**, non a caso un autore recuperato in Francia (e, tramite **Calvino**, in Italia) negli anni Sessanta. Uno studio dettagliato (e implicitamente utopico) della «controsocietà» dei monelli parigini, singolare introduzione «enciclopedica» al personaggio di Gavroche, si trova invece nei *Miserabili* di **Hugo** (1862, parte III, libro I). Di qui a fare del bambino di strada il nuovo rappresentante del fanciullo divino, un simbolo di rinnovamento rivoluzionario, il passo è breve. Testimonianza del rinnovato interesse per l'«infanzia di gruppo» sono anche le numerose riletture dell'episodio storico (1212) della crociata dei bambini fino a una delle *Storie da calendario* (1948) di **Brecht**. Un secondo consistente filone tipicamente novecentesco è quello dell'infanzia in tempo di guerra, in cui il bambino diventa l'emblema di un mondo stravolto. In primo luogo, si tratta di testimonianze dirette, come il celebre *Diario* di Anna **Frank** (1947), o il *Diario di Zlata* di **Zlata Filipović** (1994), o le raccolte delle testimonianze lasciate dai bambini passati da Terezín. Anche le opere narrative ambientate durante la seconda guerra mondiale ricorrono spesso (sia pure localmente, come *La Storia*, 1974, della **Morante**) al punto di vista infantile. Una combinazione tipica è quella del «punto di vista dal basso» infantile con una forma narrativa di tipo picaresco. Il prototipo di questa modalità di rappresentazione della guerra può essere rintracciato nel *Simplicissimus* (1669) di **Grimmelshausen**, in cui il giovane eroe vive le sue prime esperienze nel mondo brutale della guerra dei Trent'anni. Un recupero consapevole della forma del *Simplicissimus* sarà il *Tamburo di latta* (1959) di **Grass** ma, benché in forma più lieve, anche **Calvino** riprenderà la tradizione picaresca e avventurosa per dare una rappresentazione della Resistenza dal punto di vista di un bambino nel *Sentiero dei nidi di ragno* (1947). Il caso di Grass è però più tipico di un certo tipo di narrativa degli ultimi decenni in cui gli eventi storici vengono raccontati recuperando forme narrative apparentemente arcaiche (come per esempio quella picaresca) e servendosi di espedienti allegorici. L'infanzia, con le sue varie connotazioni simboliche stratificate nei secoli, è spesso al centro di opere di questo tipo. Ambientato durante la seconda guerra è ancora il *Re degli ontani* (1970) di **Tournier**, che riusa come sottotesto la ballata del *Re degli elfi* attivandola tematicamente sia a livello fiabesco che nella sua possibile lettura in chiave di seduzione pedofila. Ancor più clamorosamente enciclopedico è *Vedi alla voce: amore* (1988) di **Grossmann**. *I bambini della mezzanotte* (1980) di **Rushdie** recupera a sua volta la fabulazione picaresca e affida ai bambini del titolo (i 1001 bambini nati al momento della proclamazione dell'indipendenza dell'India)

il compito di rispecchiare allegoricamente la storia della nazione indiana.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Inno a Ermete* (sec. VI a.C.); *Inno a Pan* (sec. VI a.C.); *Isaia* (sec. VIII a.C.); *Vangeli apocrifi*; *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Agostino di Ippona, *Confessioni* (ca. 400); Alain-Fournier, H.A., *Il gran Meaulnes* (*Le Grand Meaulnes*, 1913); Alfieri, V., *Vita scritta da esso* (1803); Apollonio Rodio, *Argonautiche* (sec. III a.C.); Barrett Browning, E., *Lamento dei bambini* (*The Cry of the Children*, 1844); Barrie, J.M., *Peter Pan o il ragazzo che non voleva crescere* (*Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up*, 1904); Benjamin, W., *Infanzia berlinese* (*Berliner Kindheit um 1900*, 1930); Benni, S., *La compagnia dei Celestini* (1992); Blake, W., *Canti d'esperienza* (*Songs of Experience*, 1794); Blake, W., *Canti d'innocenza* (*Songs of Innocence*, 1789); Blake, W., *Il libro di Thel* (*The Book of Thel*, ca. 1789); Brecht, B., *Storie da calendario* (*Kalendergeschichten*, 1948); Browning, R., *Il pifferaio magico* (*The Pied Piper of Hamelin*, 1888); Byatt, A.S., *Il fantasma di luglio* (*The July Ghost*, 1987); Calvino, I., *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947); Campanella, T., *La città del Sole* (1623); Canetti, E., *La lingua salvata. Storia di una giovinezza* (*Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, 1977); Carroll, L., *Alice nel Paese delle meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865); Cartarescu, M., *Travesti* (1994); Celati, G., *Fantasma a Borgoforte, in Narratori delle pianure* (1985); Chateaubriand, F.R. de, *Memorie dell'oltretomba* (*Mémoires d'Outre-tombe*, 1848-50); Chrétien de Troyes, *Perceval* (sec. XII); Cortázar, J., *Bestiario* (1947); Cortázar, J., *Fine del gioco* (*Final del juego*, 1956); Daudet, L., *Cosino* (*Le Petit Chose*, 1868); De Micheli, M. (a c. di), *I bambini di Terezín, Poesie e disegni dal lager 1942-1944* (1979); De Sica, V., *Sciucchià*, cinema (1946); De Sica, V., *Ladri di biciclette*, cinema (1948); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Dickens, C., *Grandi Speranze* (*Great Expectations*, 1861); Dickens, C., *Le avventure di Oliver Twist* (*The Adventures of Oliver Twist*, 1838); Engels, F., *La situazione della classe operaia in Inghilterra, in base a osservazioni dirette e a fonti autentiche* (*Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, 1845); Euripide, *Ifigenia in Tauride* (sec. V a.C.); Filarete, *Trattato di architettura* (1464); Filipović, Z., *Diario di Zlata* (1994); Fourier, C., *Nuovo mondo industriale e societario* (*Nouveau monde industriel et sociétaire*, 1845, postumo); Frank, A., *Diario. L'alloggio segreto. 12 giugno 1942-agosto 1944* (*Het Achterhuis*, 1947); Gadda, C.E., *La cognizione del dolore* (1963); Gilberto di Nogent, *De vita sua* (sec. XII); Goethe, J.W., *Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796); Goethe, J.W., *L'acchiapparatti* (*Der Rattenfänger*, 1804); Goethe, J.W., *Il pescatore* (*Der Fischer*, 1778); Goethe, J.W., *Il re degli elfi* (*Erlikönig*, 1782); Golding, W., *Il signore delle mosche* (*Lord of the Flies*, 1957); Grass, G., *Il tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*, 1959); Grimm, J. e W., *Il pifferaio di Hamelin* (*Der Rattenfänger von Hameln*, 1822); Grimmelshausen, J.C., *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, 1669); Grossmann, D., *Vedi alla voce: amore* (1988); Hardy, T., *Giuda l'oscuro* (*Jude the Obscure*, 1896); Hauff, W., *Il piccolo Muck* (*Der Kleine Muck*, 1825); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta* (*The Scarlet Letter*, 1850); Hoffmann, E.T.A., *Il bambino estraneo* (*Das fremde Kind*, 1817); Hoffmann, E.T.A., *Il consigliere Krespel* (*Rat Krespel*, 1818); Hugo, V., *I miserabili* (*Les Misérables*, 1862); Huxley, A., *L'isola* (*Island*, 1962); Innocenzo III, *Il disprezzo del mondo* (*De Contemptu mundi*, sec. XIII); Invernizio, C., *Spazzacamino* (1912); James, H., *Il giro di vite* (*The Turn of the Screw*, 1898); Jean Paul, *Levana* (1806); Jean Paul, *Vita di Maria Wutz, il giocondo maestrino di Auenthal* (*Leben des vergnügten Schulmeister Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle*, 1793); King, S., *It* (1946); Kingsley, C., *I Bambini acquatici* (*The Water Babies*, 1863); Lamb, C., *Dream-children; A Reverie, in Saggi di Elia* (*Essays of Elia*, 1823-33); Livio, T., *Storie* (sec. I a.C. - sec. I d.C.); Locke, J., *Pensieri sull'educazione* (*Some Thoughts Concerning Education*, 1693); Malot, H., *Senza famiglia* (*Sans famille*, 1878); Mann, T., *Il bambino prodigo* (*Das Wunderkind*, 1903); Marmontel, J.F., *Memorie di un padre* (*Mémoires d'un Père pour servir à l'instruction de ses enfants* (1800, postumo); Meneghello, L., *Libera nos a malo* (1963); Meneghello, L.,

Pomo pero (1974); Morante, E., *La Storia* (1974); Mozzi, G., *Il bambino morto*, in *La felicità terrena* (1996); Nabokov, V., *Ada o ardore* (*Ada or Ardor: a Family Chronicle*, 1969); Nabokov, V., *Il dono* (1933); Nabokov, V., *La difesa di Luzin* (1929); Nabokov, V., *Parla, ricordo* (*Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, 1967); Neill, A.S., *L'ultimo uomo al mondo* (*The Last Man Alive. A Story for Children from the Age of Seven to Seventy*, 1964); Nerval, G. de, *Sylvie* (1854); Nievo, I., *Confessioni d'un italiano* (1867, postumo); Nonno di Panopoli, *Dionisiache* (sec. V d.C.); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Paolo di Tarso, *Prima lettera ai corinzi* (ca. 56-57); Pascoli, G., *Il fanciullino* (1897); Perec, G., *Mi ricordo* (*Je me souviens*, 1978); Perec, G., *W o il ricordo d'infanzia* (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975); Platone, *Leggi* (sec. IV a.C.), Platone, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Proust, M., *Dalla parte di Swann* (*Du côté de chez Swann*, 1914), in *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruelle* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Restif de la Bretonne, N.E., *Monsieur Nicolas, o il cuore umano svelato* (*Monsieur Nicolas, ou le coeur humain dévoilé*, 1794-97); Rilke, R.M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910); Rossellini, R., *Germania anno zero*, cinema (1948); Rossellini, R., *Roma città aperta*, cinema (1944-45); Rousseau, J.J., *Confessioni* (*Confessions*, 1764-1770); Rousseau, J.J., *Emilio o Dell'educazione* (*Émile ou de l'éducation*, 1762); Rushdie, S., *I bambini della mezzanotte* (*Midnight's Children*, 1980); Saba, U., *Il piccolo Berto* (1929); Sand, G., *Storia della mia vita* (*Histoire de ma vie*, 1855); Sarraute, N., *Infanzia* (*Enfance*, 1980); Schiller, F., *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795); Schwob, M., *Il libro di Monelle* (*Le livre de Monelle*, 1894); Senofonte, *Ciropeida* (sec. IV a.C.); Skinner, B.F., *Walden due. Utopia per una nuova società* (*Walden Two*, 1948); Stendhal, *Vita di Henry Brulard* (*Vie de Henry Brulard*, 1835-36); Swift, J., *Modesta proposta* (*A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from Being a Burthen to their Parents and Country*, 1729); Tabucchi, A., *Gli incanti*, in *Piccoli equivoci senza importanza* (1985); Tabucchi, A., *I pomeriggi del sabato*, in *Il gioco del rovescio* (1988); Tolstoj, L., *Infanzia* (1852); Tournier, M., *Il re degli ontani* (*Le roi des aulnes*, 1970); Trevisan, V., *I quindici-mila passi* (2002); Truffaut, F., *I quattrocento colpi*, cinema (*Les quatre-cent coups*, 1959); Truffaut, F., *Il ragazzo selvaggio*, cinema (*Le garçon sauvage*, 1969); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, dal 29 a.C.); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolica o Eclogae*, 42-39 a.C.); Wedekind, F., *Mine-haba, ovvero dell'educazione fisica delle fanciulle* (*Mine-haba, oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen*, 1895); Wolfram von Eschenbach, *Parzifal* (ca.1200-1216); Wordsworth, W., *Lucy Gray, o la solitudine* (*Lucy Gray, or Solitude*, 1799); Wordsworth, W., *Ode sulle notificazioni d'immortalità da ricordi della prima infanzia* (*Ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, 1807); Wordsworth, W., *Preludio* (*The Prelude*, 1799-1805); Yeats, W.B., *Il bambino rapito* (*The Stolen Child*, 1888).

■ ALTRE OPERE: Amelio, G., *Il ladro di bambini*, cinema (1992); Archibugi, F., *Il grande cocomero*, cinema (1993); Ballard, J.G., *Un gioco da bambini* (*Running Wild*, 1988); Beauvoir, S. de, *Memorie d'una ragazza perbene* (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958); Bergman, I., *Il posto delle fragole*, cinema (*Smultronstället*, 1957); Bergman, I., *Fanny e Alexander*, cinema (1981-82); Bresson, R., *Mouchette*, cinema (1967); Brooke, P., *Il signore delle mosche*, cinema (*Lord of the Flies*, 1963); Carossa, H., *Anni d'infanzia* (*Eine Kindheit*, 1923); Céline, L.F., *Morte a credito* (*Mort à crédit*, 1936); Chaplin, C., *Il monello*, cinema (*The Kid*, 1921); Collodi, C., *Pinocchio* (1880); Corbière, T., *Rondels pour après*, in *Gli amori gialli* (*Les Amours jaunes*, 1973); Cronin, A.J., *Anni verdi* (*The Green Years*, 1944); Cummings, I., *Riccioli d'oro*, cinema (*Curly Tops*, 1936); De Amicis, E., *Cuore* (1886); De Sica, V., *I bambini ci guardano*, cinema (1943); Durrell, G., *La mia famiglia e altri animali* (*My Family and Other Animals*, 1956); Duvivier, J., *Pel di carota*, cinema (*Poil de carotte*, 1925); Eliot, G., *Silas Marner, il tessitore di Raveloe* (*Silas Marner, the Weaver of Raveloe*, 1861); Fellini, F., *Toby Dammit*, cinema (episodio di *Tre passi nel delirio*, 1965); Fleming, V., *Il mago di Oz*, cinema (*The Wizard of Oz*, 1939); Fontane, T., *Infanzia sul Baltico* (*Meine Kinderjahre*, 1892-93);

Giudici, G., *La vita in versi* (1965); Goethe, J.W., *Poesia e verità* (*Dichtung und Wahrheit*, 1811); Gor'kij, M., *Infanzia* (1913-14); Grahame, K., *L'età dell'oro* (*The Golden Age*, 1895); Handke, P., *Storia di una bambina* (*Kindergeschichte*, 1981); Hesse, H., *Infanzia del mago* (*Kindheit des Zauberers*, 1923); Hoffmann, E.T.A., *Schiaccianoci e il re dei topi* (*Nussknacker und Mäusekönig*, 1816); Ibsen, H., *L'anitra selvatica* (1884); Jean Paul, *Vita di Quintus Fixlein* (*Leben des Quintus Fixlein*, 1796); Lamartine, A. de, *Milly o la terra natale* (*Milly ou la terre natale*, 1926); Larbaud, V., *Cose d'infanzia* (*Enfances*, 1918); Leiris, M., *Carabattole* (*Biffures*, 1948); Leopardi, G., *Le ricordanze* (1835); Lichtenberger, A., *Il piccolo Trott* (*Mon petit Trott*, 1898); Losey, J., *Il ragazzo dai capelli verdi*, cinema (*The Boy with Green Hair*, 1948); Losey, J., *Messaggero d'amore*, cinema (*The Go-Between*, 1971); Maeterlinck, M., *L'uccellino azzurro* (*L'Oiseau bleu*, 1908); Malle, L., *Pretty Baby*, cinema (1978); Malle, L., *Zazie nel metro*, cinema (*Zazie dans le métro*, 1960); Mann, T., *Disordine e dolore precoce* (*Unordnung und frühes Leid*, 1926); Montaigne, M. de, *Dell'educazione dei fanciulli* (*De l'institution des enfants*) in *Saggi* (*Essais*, 1595); Morante, E., *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968); Morante, E., *L'isola di Arturo* (1957); Nigst Shyamalan, M., *Il sesto senso*, cinema (*The Sixth Sense*, 1999); Pavese, C., *Feria d'agosto* (1946); Queneau, R., *Zazie nel metrò* (*Zazie dans le métro*, 1956); Ravel, M., *Il bambino e gli incantesimi*, musica (*L'Enfant et les sortilèges*, 1925); Renard, J., *Pel di carota* (*Poil de carotte*, 1894); Robert, Y., *La guerra dei bottoni*, cinema (*La guerre des boutons*, 1961); Romano, L., *La penombra che abbiamo attraversato* (1964); Saint Exupéry, A. de, *Il piccolo principe* (*Le Petit prince*, 1945); Sartre, J.P., *Le parole* (*Les mots*, 1964); Savinio, A., *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941); Savinio, A., *Tragedia dell'infanzia* (1945); Sebald, W.G., *Austerlitz* (2001); Serao, M., *Piccole anime* (1883); Shelley, P.B., *Alastor, o lo spirito della solitudine* (*Alastor, or the Spirit of Solitude*, 1816); Spielberg, S., E.T., cinema (E.T. *The Extra-Terrestrial*, 1982); Spielberg, S., *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, cinema (*Close Encounters*, 1977); Stevenson, R.L., *Un giardini di versi* (*A Child's Garden of Verses*, 1885); Tarkovski, A., *Infanzia di Ivan*, cinema (1962); Tomasi di Lampedusa, G., *Ricordi d'infanzia* (1955); Tommaso, N., *Giornale d'una bambina, steso dal 1853 al 1856* (1956); Truffaut, F., *Gli anni in tasca*, cinema (*Argent de poche*, 1976); Twain, M., *Vita sul Mississippi* (*Life on the Mississippi*, 1875); Valles, J., *Il fanciullo* (*L'enfant*, 1879); Vinci, S., *Dei bambini non si sa niente* (1997); Wenders, W., *Alice nelle città*, cinema (*Alice in den Städten*, 1973); Wilde, O., *Il figlio delle stelle* (*The Star Child*), in *Una casa di melograni* (*A House of Pomegranates*, 1888); Yourcenar, M., *Quoi? L'éternité...* (1886).

■ BIBLIOGRAFIA: Agamben, G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino 1978; Alefeld, Y.P., *Göttliche Kinder. Die Kindheitsideologie in der Romantik*, Paderborn 1996; Ariès, P., *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna* (1960), Bari 1966; Becchi, E., *I bambini nella storia*, Roma-Bari 1994; Becchi, E. - Julia, D. (a c. di), *Storia dell'infanzia*, 2 voll., Roma-Bari 1996; Boas, G., *Il culto della fanciullezza* (1960), Firenze 1973; Brettschneider, W., *Kindheitsmuster. Kindheit als Thema autobiographischer Dichtung*, Berlin 1982; Chombart de Lauwe, M.J., *I segreti dell'infanzia e la società nella letteratura, nelle comunicazioni di massa, nella ricerca teorica* (1971), Roma 1974; De Nunzio-Schilardi, W. - Neiger, A. - Pagliano, G. (a c. di), *Tracce d'infanzia nella letteratura italiana fra ottocento e novecento*, Napoli 2000; Freud, S., *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in *Opere*, vol. IV, Torino 1970; Freud, S., *Il romanzo familiare dei nevrotici* (1909), in *Opere*, vol. V, Torino 1972; Freud, S., *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni (caso clinico del piccolo Hans)*, 1909, in *Opere*, vol. V, Torino 1972; Freud, S., *Dalla storia clinica di una nevrosi infantile (caso clinico dell'uomo dei lupi)* (1918), in *Opere*, vol. VII, Torino 1975; Franz, M.L. von, *L'eterno fanciullo (l'archetipo del puer aeternus)* (1970), Como 1989; Hillman, J., *Saggi sul puer* (1979), Milano 1988; Hindermann, F. (a c. di), *Kinder in der Weltliteratur*, München 1992; Jesi, F., *Letteratura e mito*, Torino 1968; Jolivet, B., *L'enfance au XVIIe siècle*, Paris 1981; Jung, C.G., *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo* (1940), Torino 1981; Jung, C.G. - Kerényi, K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (1940), Torino 1948; Kincaid, J.R., *Child-loving, The Erotic Child and Victorian Culture*, New

York-London 1992; Kuhn, R., *Corruption in Paradise, The Child in Western Literature*, Hannover-London 1982; Kunstmann, J., *Ewige Kinder*, Ettal 1962; Lejeune, P., *Il patto autobiografico* (1971), Bologna 1986; Lesnik-Oberstein, K., *Children's Literature, Criticism and the Fictional Child*, Oxford 1994; Malrieu, J., *Textes de l'enfance. Le mythe de l'enfance dans la littérature contemporaine*, Paris 1961; Malson, L., *I ragazzi selvaggi* (1964), Milano 1971; Mazza, D., *I virgulti dell'Eden. L'immagine del bambino nella letteratura tedesca del Romanticismo*, Firenze 1975; Michaelis, T., *Der romantische Kindheitsmythos, Kindheitsdarstellungen der französischen Literatur von Rousseau bis zum Ende der Romantik*, New York-Bern 1986; Müller, J., *Die Gestalt des Kindes und des Jugendliche in der deutschen Literatur von Goethe bis Thomas Mann*, Berlin 1971; Nardi, I., *Infanzia come metafora*, Napoli 1992; Norden, E., *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*, Leipzig-Berlin 1924; Opie, I. - Opie, P., *The Lore and Language of Schoolchildren*, Oxford 1967; Orlando, F., *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova 1966; Pagliano, G., *Le presenze dimenticate. L'infanzia nell'Italia moderna fra storia, letteratura e filosofia*, Roma 1998; Pattison, R., *The Child Figure in English Literature*, Athens 1978; Richter, D., *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese* (1987), Firenze 1992; Scaraffia, G., *Infanzia*, Palermo 1987; Schärer, R. - Hocquenghem, G., *Co-ire. Album sistematico dell'infanzia* (1976), Milano 1979; Thompson, S., *Motif-Index of Folk Literature*, 6 voll., Bloomington 1932-36; Vallet, F., *L'image de l'enfant au cinéma*, Paris 1991; Vercier, B., *Le mythe du premier souvenir. Pierre Loti, Michel Leiris*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 1975, pp. 1029-40.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Adolescenza, Balocchi, bambola; Collegio; Educazione; Figlia; Figlio; Fratelli, sorelle; Gioco; Gioventù; Ignorante; Infanticidio; Ingenuità; Innocenza; Istituto, istitutrice, precettore; Madre; Memoria; Monello; Nascita; Natale; Padre; Picaro; Ricordi; Scuola; Studente; Trovarello; Zio, zia.

PAOLO ZANOTTI

Inganno. 1. I termini it. di *inganno* e sp. di *engaño* (e alcuni analoghi in altre lingue romanze) derivano dal lat. tardo *ingannare*, a sua volta derivato da *gannat* «canzona» (III persona singolare) con base onomatopeica. Il significato è quello di indurre intenzionalmente a credere una cosa per un'altra, abusando della buona fede altrui. Alla stessa area semantica appartengono i termini (dagli evidenti significati metaforici) *circuire*, *circonvenire* e *imbrogliare*, ricorrere a un *sotterfugio*. Il contesto può essere quello del tradimento (della moglie, del marito), della dissimulazione, del rapporto commerciale (frode, truffa, il vender patacche al posto di oggetti di valore, il tirar bidoni), e anche della beffa, della bufala, del puro gusto di prendersi gioco di persone considerate credulone oppure anche astute, in questo caso con un necessario aumento delle abilità ingannatorie. Nelle altre lingue europee c'è una larga varietà di sinonimi: in fr. *décevoir*, *duper* (da cui *duperie*, «inganno», mentre *déception* significa piuttosto «delusione»), *tricher* (da cui *tricherie*), *ruser* (da cui *ruse*), *dindonner*, *jouer*, *tromper* (da cui il termine usato per le illusioni artistiche *trompe-l'œil*), in ingl. *to deceive* (da cui i sostantivi *deceit*, *deception*), *to cheat*, *to dupe*, *to mislead*, *to trick*, *to scam*, *to play an hoax*, *to swindle*, in spagnolo *engañar*, *timar*, *burlar*, *mentir*, e per l'effetto *trampa*, *broma*, *estafa*, per l'abilità di ingannare *picardía*; in ted. *täuschen* (onde *Täuschung*), *betrügen* (onde *Betrug*), *verschleiern*, *beschwindeln*, *verleiten*, *enttäuschen*. Si può osservare che alcuni di questi termini hanno origine gergale o alludono alle qualità degli animali illustrate nei *fabliaux*: il termine *dupe* con cui in francese e in inglese si indica l'ingannato e con *duper* e *to dupe* l'atto di ingannare deriva probabilmente dal gergale *d'uppe*, qualcosa di simile a un *uppe*, un uccello dall'aria stupida. L'altro termine con cui si indica il credulone in ingl.: a *gullible person*, può darsi che provenga dal

nome del gabbiano, *gull*, o dal dialettale *gull*, attestato già nel 1382, per un uccellino appena nato, oppure dal verbo *to gull*, ingoiare, derivato dall'antico fr. *goule* «gola». I termini fr. *chicaner* («ingannare»), *chicane* («inganno»), da cui l'ingl. *chicanery*) è invece di origine gergale, e attestato dal poeta francese del Medioevo François Villon, e deriva dal medio ted. *schicken*: arrangiare a proprio vantaggio. Fra tutti i termini che appartengono al campo semantico che abbiamo tracciato quelli di *inganno*, *engaño*, *duperie*, *deceit*, *Täuschung* e simili si riferiscono ad azioni diffuse nei rapporti umani, a volte opportune socialmente come la *menzogna*, non necessariamente accompagnate da cattiveria, malizia, compiacimento. Elementi della natura possono a volte, senza una particolare intenzionalità, trarre in inganno gli uomini, soprattutto i naviganti: si pensi a Scilla e Cariddi, e ai numerosi capi e golfi che portano nomi come Capo Engaño, Bahía del Engaño, Cape Deceit, Deceit Island e simili. Ricordiamo inoltre che persino fra gli animali, nella lotta per la sopravvivenza che impegna tutte le specie, è possibile che esistano forme di inganno (non necessariamente consapevoli): travestimenti per ingannare i nemici, imitazioni delle emissioni sonore o luminose di altri animali (specialmente insetti, come le lucciole) per trarre in inganno i nemici e tirarli in trappola. Perfino fra le piante, come per esempio certe piante carnivore, si può verificare questo tipo di ricorso all'inganno. Va segnalato l'uso del termine (di origine greca) *pseudo*, che si applica a un nome o a un'idea per segnalare che è falsa o ingannevole: lo Pseudo-Aristotele, uno pseudo-concetto, e simili. Esiste infine la possibilità, fra gli umani, dell'autinganno, che si manifesta sotto forma di illusione e delusione.

2. Il più famoso esempio di inganno nell'antichità è costituito dal cavallo di legno, con il ventre pieno di guerrieri, usato dai Greci per ingannare i Troiani (**Omero**, *Odissea*, secc. IX-VIII a.C.; libro VIII). Facendo mostra di essersi rassegnati alla mancata vittoria, i Greci finsero di abbandonare l'assedio della città e allontanarsi con le navi, lasciando sulla spiaggia un grande cavallo di legno, quasi fosse un oggetto votivo e propiziatorio per il viaggio. Invano il grande sacerdote Laocoonte denunciò l'inganno; egli purtroppo non venne ascoltato: i Troiani trascinarono il cavallo dentro le mura e i guerrieri nascosti conquistarono la città. Si tratta di uno stratagemma (cioè una mossa astuta pensata da un condottiero, o stratega, che in greco significa «generale», per ingannare il nemico). Nel caso del cavallo di legno lo stratega fu Ulisse, uomo astuto per definizione. Nel frattempo Penelope, sua moglie, nella reggia di Itaca (secondo il racconto dell'*Odissea*, libro II) mise in atto un altro inganno, tipicamente femminile: per tenere in sospenso i suoi molti pretendenti (i Proci) ebbe l'idea di tessere una tela di giorno per poi disfarla di notte. Mentre l'immagine del cavallo aveva a che fare con il mondo della guerra e le mosse per vincere con l'astuzia e l'intelligenza il nemico, l'immagine della tela e della tessitura rinviava a un mondo femminile dedito all'arte retorica e ai piaceri del racconto (come rivela la parola «trama»).

Il mondo dei racconti guerreschi abbonda di esempi di inganni e stratagemmi: movimenti ingannevoli delle truppe, camuffamenti, impiego di trucchi e macchine speciali, ecc. **Erodoto**, per esempio, racconta (*Storie*, sec. V a.C.; I, 80) l'episodio in cui Ciro il Grande sconfisse nel 547 il re di Lidia Creso utilizzando i dromedari, di solito impiegati per il trasporto, come cavalcature e spedendoli all'assalto dei nemici, i cui cavalli, non sopportando la

vista e l'odore dei dromedari, si misero in fuga. Uno scrittore romano, militare e ingegnere, Sesto Giulio **Frontino**, ha preparato una grande raccolta di stratagemmi impiegati nel mondo antico: *Stratagemmata* (sec. I d.C.). Gli esempi di stratagemmi usati nell'epoca medievale e moderna sono numerosi. Basterà ricordare un episodio della tragedia di William **Shakespeare** *Macbeth* (ca. 1606; atto V, scena IV): Macbeth si prepara alla difesa del castello di Dunsinane, il suo avversario Malcolm guida le truppe inglesi all'assalto del castello, all'altezza della foresta di Birnam egli ordina ai soldati di tagliare ciascuno un albero e portarlo davanti a sé, per impedire ai nemici di fare un conto esatto della consistenza delle truppe avversarie (nell'economia della tragedia, questa azione rende effettiva una delle previsioni che tre streghe avevano fatto a Macbeth: che egli sarebbe stato sconfitto quando una foresta si fosse messa in movimento).

3. Nella *Bibbia* si incontrano numerosi esempi di azioni ingannevoli, che a volte hanno posto gli interpreti davanti a questioni di giustificazione morale. Un inganno intenzionale e maligno è quello con cui il serpente ha indotto Eva a mangiare la mela (*Genesi*, fine sec. IV a.C.; 2, 1-19). Inganni a fin di bene sono quelli posti in essere da Abramo quando presenta Sara come sua sorella sia al faraone che ad Achimelec (*Genesi* 12, 10-20 e 20, 1-18). Ma l'inganno con cui Rebecca e Giacobbe hanno indotto Isacco a scambiare Giacobbe per Esaù è sicuramente fatto con malizia, ai danni di un vecchio che ormai è quasi cieco. Esso non sembra facilmente giustificabile sul piano morale. Numerosi altri episodi biblici si possono citare: sostituzioni di persona, inganni per conquistare il potere, mascheramenti, stratagemmi guerreschi: forse l'episodio più noto, che si avvicina alla beffa e alla commedia, è quello in cui Giuseppe non rivela la propria identità ai fratelli e con un trucco li accusa di essere delle spie e dei ladri (*Genesi*, 42-43). Molti di questi episodi, che possono lasciare perplessi coloro che considerano la *Bibbia* un libro sacro, destinato a fornire modelli edificanti di comportamento, hanno una notevole vivacità e forza narrativa. In parecchi episodi riguardanti la vita dei profeti (per esempio, *Geremia*, ca. secc. VII-II a.C.; capitoli 23 e 28), compaiono le figure dei falsi profeti, cioè di impostori e ingannatori che si fanno passare per profeti. Nei *Vangeli* (sec. I d.C.), ricompare Satana che cerca di ingannare Gesù nel deserto con le sue tentazioni, e di nuovo si incontra il tema dei falsi profeti (*Marco*, 13, 5-6: là dove Gesù dice agli apostoli: «Guardate che nessuno v'inganni! Molti verranno in mio nome, dicendo: «Sono io», e inganneranno molti»; *Matteo*, 24, 3; *Luca*, 21, 8). Negli episodi dell'ultima cena e della passione, ha un ruolo determinante la figura dell'ingannatore e traditore per eccellenza: Giuda. Sono temi ed episodi che sono stati rievocati e rielaborati moltissime volte nella nostra tradizione letteraria, sia nelle sacre rappresentazioni popolari sia nei testi della grande letteratura. Probabilmente si deve a testi patristici e medievali sulla figura di Adamo (come di Eva e del serpente) se in molti testi e nell'immaginario è stato a lungo attribuita ad Adamo una capacità di controllo razionale e operativo del mondo e a Eva una istintiva capacità di inganno e trasgressione, con il risultato di stabilire a lungo lo stereotipo della donna per sua natura portata all'inganno molto più dell'uomo.

4. Gli antichi miti, e le storie degli dei, non sono certo privi di episodi di inganno e tradimento: gli stessi Giove e Giunone vengono spesso rappresentati mentre si prendono gioco di altri dei o di uomini, e li fanno oggetto di inganni a volte clamorosi (fra gli dei e gli eroi quelli che ne fanno più spesso le spese sono Ercole e Vulcano). È

forse il caso però di distinguere fra l'inganno e la frode: questa è azione assai più grave, comporta non solo malizia, ma malignità e cattiveria e può provocare danni gravi nella vittima che la subisce, mentre l'inganno sembra più aver a che fare con i rapporti sociali, le forme di comunicazione, il gioco che contrappone furbizia e ingenuità. Per questo nell'*Inferno* (1306-21) di **Dante** la colpa vera che viene punita nelle bolgie del basso inferno è, accanto alla violenza, la frode. Tra i fraudolenti, però, fa la sua comparsa il principe degli ingannatori: Ulisse, il quale presumibilmente si trova lì, avvolto in una fiamma insieme a Diomede, per aver suggerito l'inganno del cavallo di Troia (canto XXVII). E tuttavia, anche nell'opera dantesca, la sua figura non è priva di fascino, forse perché il suo peccato può non apparire gravissimo, o forse per le altre qualità che gli vengono riconosciute e le azioni nobili, anch'esse però colpevoli, che ha compiuto.

Resta in ogni caso il fatto che il tema dell'inganno, in letteratura, si combina molto più facilmente con le modalità comiche e leggere, gli intrighi da commedia, che compaiono non solo nelle commedie vere e proprie, ma anche nei romanzi, nelle novelle, nelle narrazioni realistiche. Esso del resto era già ampiamente presente in tutta la tradizione folclorica: le fiabe di magia sono piene di episodi di inganni, travestimenti, tranelli (si pensi al personaggio del lupo che finge di essere la nonna nella favola di *Cap-puccetto rosso*); le favole degli animali, a loro volta, da **Esopo** ai *fabliaux* a Jean de **La Fontaine**, presentano animali come la VOLPE (v.) che sono sempre pronti a trarre in inganno il prossimo (e continueranno sino ai loro lontani discendenti: il gatto e la volpe ne *Le avventure di Pinocchio*, 1883, di Carlo **Collodi**). Lo stesso si può dire della tradizione novellistica, sia orientale – si pensi al personaggio di Sherazade nelle *Mille e una notte* (ca. 1400), che si salva la vita con un abile inganno, rinviando una notte dopo l'altra la conclusione della storia che racconta al sultano – sia in quella occidentale. (L'inganno di Sherazade, che si basa sulla manipolazione delle trame dei suoi racconti lontanamente ricorda l'inganno di Penelope, che di notte disfaceva la tela tessuta di giorno, alle spese dei suoi pretendenti, i Proci, nell'*Odissea*).

La commedia antica, sia greca che latina, e con più frequenza in Plauto che in Terenzio, si fonda su trame in cui il gioco degli inganni e delle furberie è generalmente condotta dai servi a spese di vecchi ricchi, avari e pieni di pregiudizi e in favore di giovani che vogliono ottenere ricchezza, amore e felicità. Per esempio nella commedia di **Plauto** *Pseudolo* (191 a.C.), come rivela già il nome del protagonista, che le dà il titolo, gli inganni sono tramati dallo schiavo Pseudolo a spese del lenone Ballio per consentire al giovane Calidoro, padrone di Pseudolo, di non perdere la giovane di cui è innamorato e che rischia di essere venduta come schiava a un soldato. Nei romanzi medievali e nei poemi epici, dalle *chanson de geste* francesi ai *Nibelunghi* germanici, i personaggi positivi, che impersonano il valore epico o l'ideale cavalleresco, si trovano spesso alle prese con personaggi negativi, che fanno ricorso all'inganno oppure utilizzano essi stessi l'inganno per trarsi fuori da situazioni pericolose. Figura esemplare di ingannatore è, nei poemi di argomento carolingio, Gano di Maganza: già nella *Canzone di Orlando* (ca. 1080), è lui che si accorda, dietro le spalle di Carlo Magno e dei suoi paladini, con il nemico Marsilio, re saraceno di Spagna, perché gli Spagnoli preparino un agguato a Roncisvalle in cui perde la vita Rolando. A Gano rimane appiccicata per sempre la qualifica di traditore e orditore di trame e di inganni, fino al *Morgante* (1460-83, passim, XXV, 69) di Luigi **Pulci** e ai *Cinque Canti* (1519-

1527 ca., I, 36-37, 67-69, ecc.) di Ludovico **Ariosto**. Ma nel *Furioso* (1532) di Ariosto (dove Gano è assai meno presente che nei più cupi *Cinque Canti*, pensati come aggiunta al poema e poi abbandonati) il vero personaggio negativo, maestro «di furti e d'inganni» è Brunello, che viene descritto minutamente (III, 72) come personificazione della doppiezza e della spiacevolezza (piccolo, ricciuto, nero, barba lunga, guardatura losca, ecc.), mentre tessitore di inganni a fin di bene è il mago Atlante, che con le sue magie attira i cavalieri e le dame nel suo castello incantato, dove essi si aggirano in un gioco di illusioni e visioni ingannevoli.

5. Si è parlato di Ludovico **Ariosto** e del posto che gli inganni hanno nel *Furioso*. Si dovrà dire di Niccolò **Machiavelli**, anch'egli grande esperto «degli inganni del mondo», come risulta dalle sue opere ed esplicitamente dalla *Canzona* che precede la commedia *Mandragola* (ca. 1518). Due autori apparentemente diversi, Ariosto e Machiavelli, ma in realtà tutt'e due ottimi conoscitori della presenza di trame, inganni, tradimenti, nella vita politica del loro tempo – si trattasse di corti principesche o di repubbliche – e anche in quella privata. Non a caso entrambi si sono riallacciati alla tradizione novellistica, Ariosto inserendo vere e proprie novelle nel suo poema, una delle quali, la novella di Ariodante e Ginevra (canti V e VI), è una tipica novella di inganni e travestimenti, che arriverà a ispirare, insieme con altre fonti, la commedia di William **Shakespeare** *Molto rumore per nulla* (1598-99); Machiavelli scrivendo la novella di *Belfagor arcidiavolo* (1515). Dietro a queste esperienze c'era la grande tradizione del *Decameron* (1348-53) di Giovanni **Boccaccio** e dei suoi imitatori e continuatori non solo in Italia (del *Decameron* vanno ricordati quello straordinario maestro di inganni e infingimenti che è il Ser Cappelletto della novella 1, 1 e poi gli orditori di beffe Bruno e Buffalmacco ai danni di Calandrino e le tante altre beffe del libro, con ben due giornate dedicate proprio a questo tema; nei *Racconti di Canterbury*, 1386-1400, di Geoffrey **Chaucer**, la novella dell'intendente di beni racconta la storia di un ingannatore che viene a sua volta ingannato; nell'*Eptamerone*, 1588-89, di **Margherita di Navarra** la novella LVI racconta l'inganno architettato da un frate per togliersi da una situazione pericolosa, insieme a parecchi altri). E di nuovo non a caso sia Ariosto sia Machiavelli hanno avuto un posto preminente nella rinascita della commedia antica e nella fondazione del teatro cinquecentesco. Nelle prime sue commedie la *Cassaria* (1508) e i *Suppositi* (1509) Ariosto riprende i «giochi» e le trame astute dei servi delle commedie latine, in quelle successive tenta qualche rielaborazione personale: nella *Lena* (1528) l'intreccio degli inganni e degli equivoci è decisamente novellistico; nel *Negromante* (1520) figura come protagonista un impostore che viene smascherato. Nella *Mandragola* (1518) di Machiavelli l'inganno di cui è vittima lo sciocco messer Nicia, maturo sposo della bella Lucrezia, è architettato dal parassita Ligurio a favore del giovane Callimaco, che di Lucrezia è innamorato. Il tema dell'inganno compare addirittura nel titolo di una delle più svelte e piacevoli commedie del Rinascimento italiano: *Gl'ingannati* (1531) di un autore anonimo, che si cela dietro il collettivo dell'Accademia degli Intronati di Siena (quanto all'autore, si sono fatte varie ipotesi, fra cui quella di Alessandro Piccolomini o quella di Francesco Maria Molza): messa in scena il martedì grasso del 1531 in una cornice festiva, la commedia ha per protagonista una fanciulla, Lelia, che si traveste da paggio (un tema che avrà grande fortuna nel teatro elisabettiano e arriverà, tramite una novella di Matteo **Ban-**

dello, *Novella di Niccola e Lattanzia*, II, 36, e altre fonti allo Shakespeare di *La dodicesima notte*, 1599). Del tema si imporrà ampiamente il melodramma del Sei e Settecento, sino alla farsa di Gioacchino **Rossini** *L'inganno felice* (1812).

6. Molto ampia la presenza del tema nella narrativa moderna. Nel capitolo VIII de *I promessi sposi* (1840-42) di Alessandro **Manzoni**, che è stato battezzato «la notte degli inganni», è raccontato il movimentato tentativo con cui Renzo cerca di strappare a Don Abbondio il consenso al matrimonio con Lucia: nell'episodio si avverte, come è stato notato dalla critica, l'eco di una scena di teatro o di melodramma inserita all'interno del controllatissimo tessuto narrativo del romanzo. Henry **James**, in uno dei suoi romanzi ultimi e più maturi, *Le ali della colomba* (1902), ha costruito un intrigo drammatico, basato sul tradimento e sull'inganno: una ricca ereditiera americana vogliosa di vivere scopre di avere pochi mesi di vita; una coppia di innamorati felici, che non possono realizzare il loro matrimonio per la povertà di lui, preparano un inganno; accompagnano l'ereditiera a Venezia e lui si offre al suo amore, sperando di ereditarne le sostanze alla sua morte. La vicenda si complica per i sentimenti di lui e l'affiorare irresistibile di un suo senso di colpa. Il tema domina le opere di Federico **De Roberto**: i romanzi *L'illusione* (1891) e *I Viceré* (1894 e 1920) raccontano le vicende della famiglia di aristocratici siciliani Uzeda, discendenti dagli antichi viceré spagnoli, che cercano di adattarsi alle trasformazioni sociali dell'Italia post-risorgimentale e per non perdere i loro privilegi mascherano la loro volontà di rimanere alla guida della società dietro un atteggiamento liberale e italianeggiante. La filosofia che sta dietro alle azioni dei personaggi è rappresentata dal detto «l'apparenza inganna», o verosia: «siamo solo ciò che gli altri vedono, o che gli lasciamo credere di essere». Non serve cambiare dentro; ciò che conta è insinuare in chi c'incontra il dubbio di una realtà sotterranea. Il resto poi, viene da sé! Questa tematica, fortemente radicata nella realtà sociale siciliana, tornerà nelle novelle, nei romanzi e nelle opere teatrali di Luigi **Pirandello** e nel romanzo di Giuseppe **Tomasi di Lampedusa** *Il gattopardo* (1958). L'ultima prova narrativa di Thomas **Mann**, una lunga novella intitolata *L'inganno* (1953), che per certi aspetti si riallaccia a un'altra novella lunga, *Morte a Venezia*, del 1912, questa volta però concentrando su un personaggio femminile, Mann traccia, con una narrazione lenta e incisiva, il ritratto amaro di Rosalie von Tümmeler, vedova cinquantenne di un ufficiale, che vive a Düsseldorf e si innamora dell'insegnante di inglese del figlio, un giovane americano. La disperata e ingannevole ricerca di una nuova partenza nella vita diventa rivelazione angosciata della morte imminente. Un'amara commedia dello scrittore austriaco Thomas **Bernhard**, intitolata proprio al nostro tema: *L'apparenza inganna* (1983) mette in scena la vicenda di due fratelli: Karl, un giocatore in pensione, e Robert, un attore di non grande successo, che da giovane faceva magnificamente la parte di un vecchio e ora che è vecchio non riesce più a interpretarla. Robert è atteso in visita al fratello, ma siccome come al solito è in ritardo, Karl ha tutto il tempo per i suoi monologhi sconsolati, rivolti al canarino Maggi. Emblematica la scena in cui il protagonista inforca gli occhiali, che di solito usa per leggere Voltaire, e si taglia le unghie dei piedi: il contrasto tra spirito e materia, tra sublimità dell'arte e della filosofia e processo inarrestabile del corpo è messo in forte evidenza. Molti altri esempi si potrebbero dare.

7. Un tema particolare, che sfocia nei temi affini del travestimento e della falsa identità, è offerto dai casi, abbastanza frequenti, degli impostori che si presentano sotto un nome e con un'identità che non sono i loro. Si può ricordare anzitutto il caso di Kaspar Hauser, un giovane di sedici anni comparso un giorno di maggio del 1828 nelle strade di Norimberga, con dietro di sé un mistero: era egli un povero disgraziato cresciuto al buio di una spelunca, male in gambe, privo quasi di linguaggio? Era un impostore? Era forse l'erede legittimo al trono del Baden, vittima di un complotto? Della sua storia, rimasta insoluta, si sono interessati in molti, dal giurista a lui contemporaneo Anselm von **Feuerbach** (padre del più noto filosofo Ludwig), morto in circostanze sospette, autore nel 1832 di un *Kaspar Hauser*, al romanzo di Jakob **Wassermann**, *Caspar Hauser o l'ignavia del cuore* (1908), al *Canto di Kaspar Hauser* (1913) di Georg **Trakl**, al dramma di Peter **Handke** *Hauser* (1968) al film *Ognuno per sé e Dio contro tutti*, nella versione italiana *L'enigma di Kaspar Hauser* (1975) del regista tedesco Werner **Herzog**. Si può poi ricordare il caso del rivoluzionario cosacco Pugacëv, che si fece passare per lo zar Pietro III tornato a reclamare il trono (era stato assassinato nel 1762): la storia, raccontata da Alexander **Puškin** in un saggio storico, fa da sfondo al suo bellissimo racconto *La figlia del capitano* (1836). Nel 1982-83 la storica americana Natalie Zelmon **Davies** ha riesumato un caso avvenuto nella Francia del Cinquecento e già romanzato da Dumas e altri: un soldato tornò, dopo anni che era finita la guerra, al paese di un suo commilitone di nome Martin Guerre, dato per morto, e ingannò tutti, compresa la moglie di Guerre, facendosi passare per lui, alla fine però venne smascherato e condannato alla forca. Il saggio-romanzo della Davies, *Il ritorno di Martin Guerre* (1983) era servito da base per la sceneggiatura del film di Daniel **Vigne**: *Le retour de Martin Guerre* (1982), e poi fatto oggetto di un *remake*, che ambienta la storia durante la guerra civile americana: *Sommersby* (1983) di Jon **Amiel**. I casi di false identità, travestimenti e inganni sono numerosi nella narrativa di tutti i tempi: basta qui ricordare il romanzo di Charles **Dickens** *Il nostro comune amico* (1864-65), *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Luigi **Pirandello** e *Il partner* (1997) di John **Grisham**.

8. Nel mondo di oggi, dominato dai media, dalla pubblicità, dai «persuasori occulti», sembra che diverse e più sottili forme di inganno dominino la comunicazione e la vita politica e sociale. Le guerre ormai da tempo vengono condotte non solo sui campi di battaglia ma anche con la propaganda e il controllo sulla diffusione delle notizie: si tratta di stratagemmi molto diversi da quelli usati a suo tempo da Ulisse. Molte colpe vengono da più parti attribuite ai media e alle autorità che anche negli stati democratici possono trarre in inganno le popolazioni, con informazioni false fornite dai servizi segreti. È significativo, per esempio, il titolo di un libro del regista americano Michael **Moore**, oppositore irriducibile della politica del suo governo: egli ha raccolto le lettere scritte dal fronte dei soldati americani mandati nelle spedizioni militari in Medio oriente, dando loro come titolo *Ingannati e traditi, lettere dal fronte* (2004). Fra i professionisti delle agenzie internazionali di spionaggio e dei servizi segreti circolano, con un preciso significato tecnico, i due termini inglesi *denail* e *deception* (D&D, negazione e inganno). In questo contesto *denail* si riferisce ai tentativi di negare o bloccare i canali di trasmissione che potrebbero rivelare al nemico una verità riservata, *deception* si riferisce agli sforzi compiuti da un servizio segreto per indurre il nemico a credere qualcosa che non è vero. Il gioco di

inganni, segreti, false piste, decrittazioni domina naturalmente il genere letterario dei romanzi di spionaggio, fra cui spiccano per la qualità della scrittura e l'abilità delle trame quelli di Ian **Fleming** (*Dalla Russia con amore*, 1957, *Goldfinger*, 1959) e quelli di John **Le Carré** (*La spia che venne dal freddo*, 1963).

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, sec. XII); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Geremia* (ca. secc. VII-II a.C.); *Gl'Ingannati* (1531); *Le mille e una notte* (ca. 1400); *Nibelunghi* (*Nibelungenlied*, ca. 1200); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Amiel, J., *Sommersby*, cinema (1983); Ariosto, L., *Cassaria* (1508); Ariosto, L., *Cinque Canti* (ca. 1519-1527); Ariosto, L., *I Suppositi* (1509); Ariosto, L., *Il negromante* (1520); Ariosto, L., *Lena* (1528); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Banello, M., *Novella di Niccola e Lattanzia* in *Novelle* (1554-73); Bernhard, T., *L'apparenza inganna* (*Der Schein trügt*, 1983); Boccaccio, G., *Decameron* (1492, postumo); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*, 1386-1400); Colodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Davies, N.Z., *Il ritorno di Martin Guerre* (*The Return of Martin Guerre*, 1982); De Roberto, F., *L'illusione* (1891); De Roberto, F., *I Vicerè* (1894; 1920); Dickens, C., *Il nostro comune amico* (*Our Mutual Friend*, 1864-65); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Feuerbach, A. von, *Kaspar Hauser* (1832); Fleming, I., *Dalla Russia con amore* (*From Russia With Love*, 1957); Fleming, I., *Goldfinger* (1959); Frontino, S.G., *Gli stratagemmi* (*Stratagemata*, sec. I d.C.); Grisham, J., *Il partner* (*The Partner*, 1997); Handke, P., *Hauser* (1968); Herzog, W., *Ognuno per sé e Dio contro tutti*, nella versione italiana *L'enigma di Kaspar Hauser*, cinema (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1975); James, H., *Le ali della colomba* (*The Wings of the Dove*, 1902); Le Carré, J., *La spia che venne dal freddo* (*The Spy Who Came in From the Cold*, 1963); Machiavelli, N., *Bel-fagor arcidiavolo* (1515); Machiavelli, N., *La Mandragola*, (ca. 1518); Mann, T., *L'inganno* (*Die Betrogene*, 1953); Mann, T., *La morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1912); Manzoni, A., *Promessi sposi* (1827, 1840-42); Margherita di Navarra, *Eptamerone* (*Heptaméron*, 1588-89); Moore, M., *Ingannati e traditi, lettere dal fronte* (*Will They Ever Trust Us Again?*, 2004); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Plauto, T.M., *Pseudolo* (*Pseudolus*, 191 a.C.); Pulci, L., *Morgante* (1460-83); Puškin, A.S., *La figlia del capitano* (1836); Rossini, G., *L'inganno felice*, musica (1812); Shakespeare, W., *La dodicesima notte* (*The Twelfth Night*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Shakespeare, W., *Molto rumore per nulla* (*Much Ado About Nothing*, 1598-99); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958, postumo); Trakl, G., *Canto di Kaspar Hauser* (*Kaspar Hauser Lied*, 1913); Vigne, D., *Il ritorno di Martin Guerre*, cinema (*Le retour de Martin Guerre*, 1982); Wassermann, J., *Caspar Hauser o l'ignavia del cuore* (*Caspar Hauser und die Trägheit des Herzens*, 1908).

■ **ALTRE OPERE:** Opere anonime: *Flamenca* (sec. XIII); *Il matrimonio per inganno* (*Novela del Casamiento engañoso*, 1613); *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII).

Alfonso, P., *Il libro degli inganni* (*Libro de los engaños*, sec. XII); Balzac, H. de, *Piccole miserie della vita coniugale* (*Petites misères de la vie conjugale*, 1845-46); Boito, A., *Nerone*, musica (1924, postumo); Born, N., *La contraffazione* (*Die Fälschung*, 1974); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Comisso, G., *Inganno d'amore* (1942); Eschilo, *Orestide* (sec. V a.C.); Fellini, F., *Il bidone*, cinema (1955); Fielding, H., *Joseph Andrews* (1742); Fielding, H., *Tom Jones* (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749); Grimmshausen, H. J., *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, 1669); Hitchcock, A., *Intrigo internazionale*, cinema (*North by Northwest*, 1959); Jean De Meung, *Romanzo della rosa* (*Roman de la Rose*, 1266-78); Kaiser, R., *L'inganno fedele*, musica (1714); Kleist, H. von, *Penthesilea* (*Penthesilea*, 1808); La Spina, S., *Un inganno dei sensi malizioso* (1995); Lagerkvist, P., *Il nano* (1944); Langland, W., *Pietro l'aratore* (*Piers Plowman*, 1380); Larkin, P., *Inganni* (*Deceptions*) in *I meno delusi* (*The Less Deceived*,

1955); Masuccio Salernitano, *Novelle* (sec. XV); Metastasio, P., *Olimpiade* (1733); Michael, J. (pseudonimo di Barnard, J. e Fain, M.), *Inganni* (*Deceptions*, 1982); Milton, J., *Il Paradiso perduto* (*The Paradise Lost*, 1674); Perti, G.A., *Inganno scoperto per vendetta*, musica (1691); Pirandello, L., *Maschere nude* (1910-37); Pirandello, L., *Novelle per un anno* (1922); Polaiolo, C.F., *Gli inganni felici*, musica (sec. XVIII); Powys, T.F., *L'ottimo vino del signor Weston* (*Mr Weston's Good Wine*, 1927); Puškin, A., *La fanciulla contadina* in *I racconti di Belkin* (1830); Rapper, I., *Il prezzo dell'inganno*, cinema (*Deception*, 1946); Rojas, F. de, *Celestina* (*Comedia de Calixto e Melibea*, 1499); Roth, P., *Inganno* (*Deception*, 1990); Schnitzler, A., *Il ritorno a casa di Casanova* (*Casanovas Heimfahrt*, 1918); Shakespeare, *Otello* (*Othello*, 1604-05); Shavelson, M. - Chenault, R., *Inganni*, cinema (*Deceptions*, 1985); Softley, I., *Le ali della colomba*, cinema (*The Wings of the Dove*, 1997); Tawfik, S., *Gli ingannati*, cinema (1972); Tirso De Molina, *Il beffatore di Siviglia e Convitato di pietra* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630); Veber, F., *L'apparenza inganna*, cinema (*Le Placard*, 2001); Vega, F. Lope de, *Il figlio per inganno* (*El hijo por engaño*, sec. XVI); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891); Zayas y Sotomayor, M. de, *Il tradimento dell'amicizia* (*La traición en la amistad*, sec. XVI).

■ BIBLIOGRAFIA: Bock, S., *Deceit*, in Becker, L.C.-Becker, C.B. (a c. di), *Encyclopedia of Ethics*, New York 1992; Concolino Abram, B., *Travestimenti, inganni e scambi nella commedia del Cinquecento*, in «Filologia e critica», CXLVII (1988-89); Contarino, R., *Gli inganni della letteratura dall'«Illusione» ai «Vicerè»*, in AA.VV. *Gli inganni del romanzo. «I Vicerè» tra storia e finzione letteraria*, Catania 1998, pp. 93-114; Crusie, J., *Faking it*, London 2003; Curry, J.V., *Deception in Elizabethan Comedy*, Chicago 1955; Durling, R.M., *Deceit and Digestion in the Belly of Hell*, in Greenblatt, S.J. (a c. di), *Allegory and Representation*, Baltimore 1981; Galasinski, D., *The Language of Deception: a Discourse Analytical Study*, London 2000; Girard, R., *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Paris 1961; Gudson, R. - Wirtz, J.J. (a c. di), *Strategic Denial and Deception, The Twenty-First Century Challenge*, New Brunswick 2002; Jones, M. et al., *Fake? The Art of Deception*, London 1990; Landy, J., *Philosophy as Fiction: Self, Deception and Knowledge in Proust*, Oxford 2004; Lavagetto, M., *La cicatrice di Montaigne: sulla bugia in letteratura*, Torino 1992; Lewis, M. - Saarni, C. (a c. di), *Lying and Deception in Everyday Life*, New York 1993; Mitnick, K. - Simon, W.L., *The Art of Deception*, Indianapolis 2002; Moss, N., *The Pleasures of Deception*, London 1977; Nichols, S.G. Jr., *Solomon's Wife: Deceit, Desire, and the Genealogy of Romance*, in Heffernan, J.A.W. (a c. di), *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature*, Chicago 1993; Nyberg, D., *The Varnished Truth: Truth Telling and Deceiving in Ordinary Life*, Chicago 1993; Packard, V., *Hidden Persuaders*, New York 1957; Pratt, L.H., *Lying and Poetry. From Homer to Pindar: Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*, Ann Arbor 1993; Rotkin, C., *Deception in Dickens: Little Dorrit*, New York 1989; Rousseau, F.-O., *Le plaisir de la déception*, Paris 2002; Rue, L.D., *By the Grace of Guile. The Role of Deception in Natural History and Human Affairs*, New York 1999; Schenk, M.J.S., *The Fables, Tales of Wit and Deception*, Amsterdam 1987; Ebert-Schifferer, S. (a c. di), *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe l'oeil Painting*, Washington 2002; Sifakis, C., *Hoaxes and Scams: a Compendium of Deception, Ruses and Swindles*, London 1994; Veca, A., *Inganno & realtà: trompe l'oeil in Europa XVI-XVIII secolo*, Bergamo 1908; Williams, M.J., *Deception in Genesis*, New York 2001.

■ VOCI AFFINI: Astuzia; Beffa, burla; Disinganno; Ingenuità; Menzogna; Tradimento, traditore; Travestimento; Volpe.

REMO CESERANI

Ingenuità. 1. *Ingenuità* (candore, innocenza, inesperienza, sprovvedutezza), come lo sp. *ingenuidad* (con lo stesso significato del termine italiano) deriva dal latino *ingenuitas* (*ingigno* significa generare) che indica la condizione della persona nata libera, ma anche origine nobile; nobiltà, tuttavia, non solo di sangue ma anche di sentire, con le qualità connesse: lealtà, sincerità, franchezza (cfr. i termini greci *Εὐγένεια*: nobiltà di nascita e

di sentimenti, eccellenza di corpo; *εὐγενέτης*: nobile, di buona razza, di nobile indole e sentimento; *γενναίος*: libero per nascita; *γεννάδας*: nobile, ben nato, di alti sentimenti); *ingenuus* è chi è nato libero, ma anche il nobile, l'onesto, la persona di fine educazione e di gusti delicati. Con lo stesso aggettivo si può indicare anche chi è debole, delicato in ogni senso, troppo sensibile e meno resistente dello schiavo adatto ai lavori di fatica. Da questo significato vengono il termine italiano e spagnolo *ingenuo* che indica chi è sprovveduto, candido, inesperto della vita e i cui comportamenti, agli occhi di chi invece ha esperienza del mondo, possono, nel linguaggio figurato, magari per uso d'ironia e di autoironia, essere definiti «idioti» (v. IDIOTA). In francese *ingénuité* e *ingénu* hanno significato identico a quello dei corrispettivi italiani, ma vi sono anche *naïveté* e *naïf* che indicano, oltre all'ingenuità, anche la naturalezza, la semplicità (*simple* è un altro termine per ingenuo, come l'inglese *simpleton* e l'italiano «sempliciotto», «semplicione») e derivano dal latino *nativus* (nativo, originario, naturale, innato: il contrario di ciò che è artificiale o artificioso, o frutto di educazione ed esperienza). Dal francese derivano i termini tedeschi *Naivität* e *naiv*, ma il tedesco ha anche *natürlich*, e le voci germaniche *arglos* (senza malizia) ed *unbefangen* (senza pregiudizi). Anche i termini inglesi *naive* e *naivety* hanno lo stesso significato dei termini francesi da cui derivano, mentre *ingenuity* significa «ingegno», «creatività», «inventiva»; alle stesse qualità si riferisce l'aggettivo *ingenious*, ma non *ingenuous* che ha lo stesso significato dell'italiano «ingenuo». Infine, il termine francese *naïf* designa anche forme d'arte (soprattutto in pittura) popolari, primitive o che ne sono l'imitazione colta. Anche l'inglese *naive* si riferisce alla stessa cosa, ma il termine viene usato per definire ogni forma di approccio «ingenuo» (o finto tale) alle scienze.

2. La tradizione biblica, nel giardino dell'Eden del libro della *Genesi* (sec. IV a.C.) proietta l'innocenza originaria dell'umanità, guastata dalla conoscenza, data dal frutto proibito che inizia la storia. Nella tradizione classica, durante la mitica età dell'oro, la giustizia regnava tra gli uomini i quali, *ἀπειράτοι*, ignoranti di malvagità e malizia, vivevano in perfetta armonia con la natura (**Esiodo**, *Le opere e i giorni*, sec. VII a.C.). Questo mito si sviluppa anche nella tradizione pastorale (per esempio in **Virgilio** *Bucoliche*, 42-39 a.C.) in cui il mito dell'età dell'oro, e la nostalgia di un tempo dell'innocenza, si trasforma nell'idealizzazione della vita di campagna, semplice e ingenua perché naturale, contrapposta alle complicazioni della vita di città (v. ARCADIA; UTOPIA); così anche la descrizione dei popoli barbarici, nella classicità ma con forte persistenza fino alla modernità, può far riferimento a questo stato di natura come condizione incorrotta rispetto alla decadenza dei costumi nel mondo civilizzato. **Tacito**, per esempio, codifica in questi termini i costumi dei germani in *De origine et situ Germanorum* (ca. 98 d.C.) ove però il riconoscimento dell'incorrotta moralità primitiva non mette in alcun modo in discussione la superiorità di Roma. Il cristianesimo inserisce nel contesto classico nuovi elementi: la figura dei bambini in rapporto privilegiato con la verità e la valutazione positiva dei «poveri di spirito», dei quali sarà il regno dei cieli nel *Discorso delle beatitudini* (*Matteo*, 5, 3; 11, ma si veda anche 25-26 e 19, 13-15).

Dal Rinascimento in poi si recuperano tutte queste tradizioni. Vi è ad esempio un'eco significativa del *topos* pastorale di derivazione virgiliana in tutta la pastorale europea e poi, nel Settecento, nel movimento letterario dell'ARCADIA (v. OCCIDENTE). Ma la storia occidentale, è

caratterizzata soprattutto dal mito dell'età dell'oro, inteso come aspirazione alla riforma e alla rigenerazione dell'uomo mediante un ritorno alle origini. La scoperta delle Americhe è l'evento storico dirompente: il Nuovo Continente, la sua natura e i suoi abitanti vengono interpretati come la concretizzazione del sogno dell'innocenza primigenia dello *status naturae*. **Montaigne** inaugura la mutata prospettiva del rapporto con la natura, attraverso le sue considerazioni sull'alterità dell'indiano d'America: nei suoi *Saggi* (1580-95) – in particolare *Delle carrozze* e *Dei cannibali* – esalta lo stato di natura del «selvaggio», contrapposto alle guerre e alle crudeltà della cultura europea. Montaigne utilizza quindi lo schema di Tacito ma teorizza, certo con qualche ironia (quel «peccato che non portino i calzon» della chiusa a *Des cannibales*), una forma di relativismo culturale che rende equivalenti i barbari e i civilizzati. Il *Discorso sull'origine e fondamento dell'ineguaglianza fra gli uomini* (1755) di J.J. **Rousseau** è il testo che codifica la figura del «buon selvaggio» e influenza l'intera tradizione occidentale successiva. Rousseau dà una valenza razionale al mito dell'età dell'oro: alla vita semplice e primitiva dello *status naturae*, e dimostra, contro **Hobbes** (*Leviathan: Materia, forma e Potere nello Stato, ecclesiastico o civile*, 1651) che l'uomo non può essere naturalmente cattivo, visto che allo stato di natura non ha idea di cosa sia buono, al contrario anzi, allo stato di natura, come dice anche Bernard de **Mandeville** nella *Favola delle api, o dei privati vizi e pubblici benefizi* (1723) l'uomo, come gli stessi animali, conosce pietà, tenerezza, paura, ha il senso della morte e del lutto. Ed è nel formarsi della società che è iscritto l'inizio della storia e dei mali che essa porta con sé. La società nasce dall'affermazione della proprietà privata, che a sua volta nasce dall'astuzia di chi, per primo, approfitta dell'ingenuità degli altri: «Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire: Ceci est à moi, et trouva des gens assez simple pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile» («Il primo uomo che, avendo delimitato un terreno, decise di dire: è mio, e trovò gente così ingenua da crederci, fu il vero fondatore della società civile»: incipit della parte seconda). «E quanti lutti, crimini, guerre, stragi sarebbero state risparmiate al genere umano se una sola voce si fosse levata per ribattere: guardatevi da questo impostore; sarete perduti se dimenticherete che i frutti della terra son di tutti, e la terra non appartiene ad alcuno». Ecco dunque che, alla naturale ingenuità, semplicità, «credulità» dello stato di natura, si oppone l'ASTUZIA (v.) ispirata dalla volontà acquisitiva. Come diceva anche **Pascal** «Voilà le commencement et l'image de l'usurpation de toute la terre» (*Pensieri*, 1669, parte prima, 9, § 53). Le idee di Rousseau prendono forma e dimostrazione narrativa ne *L'ingenuo* di **Voltaire** (1767): un indiano urone sbarca in Francia proveniente dall'America, dove ha vissuto per vent'anni felice nello stato selvaggio. Privo di ogni scienza del mondo, le sue opinioni, che paiono paradossi, e sono invece frutto di naturale saggezza, disorientano i suoi interlocutori che lo chiamano «l'ingenuo» visto che egli non accetta differenza fra quel che pensa e quel che dice, fra ciò che vuole e ciò che fa. Convertito al messaggio cristiano, a tutti i costi pretende di essere battezzato in un torrente come lo stesso Cristo e si lascia dissuadere solo dalla bella Mademoiselle de Saint Yves, della quale subito si innamora, la dichiara sua sposa e vorrebbe procedere immediatamente a consumare l'unione per la quale non vede necessaria la celebrazione di nessun'altra formalità. Gli viene impedito con sua grande irritazione da gente che dunque, dice una cosa e ne fa un'altra, mentre l'urone, l'ingenuo, dichiarato il suo amore, vorrebbe agire di conse-

guenza. Il risultato è che Mademoiselle de Saint Yves finisce rinchiusa in convento. L'urone si porta valorosamente in guerra contro gli inglesi e chiede in compenso la liberazione dell'amata. Finisce invece lui alla Bastiglia per le sue opinioni sulla religione; Mademoiselle de Saint Yves, uscita dal convento, cerca di adoperarsi per liberare l'amato, con il risultato di subire le voglie e i soprusi dei gesuiti e di un corrotto prelato. L'urone comunque viene liberato e si sta infine per celebrare il matrimonio, ma l'arrivo di un prezioso dono di nozze (dei diamanti) da parte del prelato, getta la signorina di Saint Yves in uno stato di delirio e prostrazione per quel che ha dovuto subire, e la fa infine morire. La naturale semplicità dell'urone è ormai liquidata nel disinganno, poiché a sue spese ha acquistato conoscenza del mondo e la consapevolezza dell'innaturale ingiustizia, violenza, crudeltà, ipocrisia, e generale miseria morale della civiltà. *L'ingenuo*, del resto, non è pienamente comprensibile se non come ritorno in altra chiave all'itinerario di scoperta e disinganno tracciato da Voltaire pochi anni prima in *Candido, o l'ottimismo* (1759) il cui bersaglio non è semplicemente, alla maniera di Rousseau, l'effetto di corruzione della società con tutte le sue ipocrisie, ma l'ottimismo leibniziano, e la fiducia in un'armonia trascendente, prestabilita da Dio, che *Candido* si incarica di demolire. *Candido*, diversamente ingenuo dall'urone, viene dunque iniziato dal suo precettore Pangloss alla filosofia leibniziana per la quale, in ogni caso, ogni male particolare contribuisce comunque al bene generale, sicché il mondo in cui viviamo è comunque il migliore dei mondi possibili, visto che non può che corrispondere al migliore piano possibile scelto da Dio, per la maggior felicità delle sue creature (Gottfried Wilhelm von **Leibniz**, *Principi della natura e della Grazia fondati sulla Ragione*, 1714, pubbl. 1718). Ma le disavventure a cui vanno incontro sia *Candido* che Pangloss dimostrano che il mondo è solo quello che è, di volta in volta feroce, fanatico, irragionevole, persino mortalmente tedioso e l'unico rimedio è «lavorare senza pensare», «coltivare il proprio orto». *Candido*, con la sua ingenuità panglossiana e leibniziana, necessariamente adempie alla sua funzione di vittima e vettore della satira. Egli viene scacciato, rischia di essere giustiziato, viene fustigato a sangue, fa naufragio, si salva solo per ritrovarsi in un terremoto, vede l'amata Cune-gonda violata, prostituita alle voglie contrapposte di un Giudeo e del Grande Inquisitore; *Candido* dunque li uccide, e viene perciò inseguito per mezzo mondo, finisce derubato, rischia di essere mangiato dai cannibali. *Candido*, che mai si fa furbo, è la cartina di tornasole che mostra la differenza tra teorie e mondo, quella differenza che non riesce mai a percepire l'altrettanto, se non più ingenuo Pangloss che divide molte delle disavventure di *Candido*, e si busca per di più una turpe malattia che lo sfigura e che tuttavia gli fa dire: «tutto va per il meglio, ogni particolare male contribuisce al bene generale». Ma, nella visione di Voltaire, certo il mondo non pare concepito secondo la leibniziana armonia divina del tutto (Leibniz, *Nuovo sistema della natura*, 1695) e sarebbe irragionevole e certo ingenuo, a fronte dell'esperienza, il pensarlo. In un qualche senso, un manifesto di un ottimismo diversamente illuminista fondato sulla ragione strumentale può essere considerato *Robinson Crusoe* di D. **Defoe** (1719) che esalta l'ingegno dell'uomo occidentale, e dello spirito della borghesia inglese, alla prese con un nuovo mondo e una natura selvaggia. La tecnica aiuta l'uomo a civilizzare una natura altrimenti nemica, a farsene padrone, e anzi a farsi padrone, ad appropriarsi anche di Venerdi, «buon selvaggio» solo perché riconosce spontaneamente la superiorità della

cultura occidentale e vi si assoggetta (v. OCCIDENTE). Troviamo la più potente rielaborazione satirica di questo ottimismo della Ragione, in chiave di illuminismo negativo, con la ragione che si rivolge contro se stessa, ne *I viaggi di Gulliver* (1726) di **Swift**. La critica alla società umana emerge con grande chiarezza attraverso il giudizio degli «ingenui» Houynhnms, i cavalli saggi dell'ultimo viaggio che rappresentano una ragione totalmente distaccata dal corpo. Non che l'idea rousseauiana della corruzione portata dalla società venga risparmiata. I disgustosi Yahoos sono la rappresentazione contestuale dell'immagine dell'uomo allo stato di natura, e dunque del corpo e delle sue pulsioni opportunamente rimossi dalla pura ragione equina degli Houghnhms (Sertoli). Ma gli stessi cavalli saggi, testimoni dello stato di natura e della pura ragionevolezza dello stesso, sono pur sempre cavalli (l'animale per eccellenza irrazionale) e progettano, in un eccesso di ragione estrema che si gira in follia, una volta ascoltate le informazioni di Gulliver sui prodigi della tecnica bellica nel suo mondo, di castrare gli Yahoos per terminarne la specie. E lo stesso Gulliver, tornando in patria, non sopporta l'odore umano e yahoo di moglie e figli e va a vivere nella stalla con i cavalli, per rimanere nell'aura del profumo di quella ragione. In realtà ingenuo è lo stesso Gulliver, il cui nome rinvia a *gullible*, colui che facilmente si fa raggirare, e indica l'ingenuità della sua prospettiva, ed è una spia ironica intesa ad allontanare il lettore da una lettura ingenua, poiché in tutto il libro di Swift non c'è modello di ragione che non si rovesci nel suo opposto, e cioè la sragione, la follia.

4. Con il Romanticismo l'ingenuità acquista ben diversa valenza, si ricollega in maniera idealizzata alla cultura classica e diviene il fulcro stesso dell'ispirazione poetica. Friedrich **Schiller** in *Della poesia ingenua e sentimentale* (1796) descrive l'arte degli antichi come legata direttamente alla natura, mentre l'«artificiosa» mente dei moderni ha perduto il senso di un tutto armonico e non può che procedere per imitazione dell'ideale. La poesia classica è «ingenua» e naturale, mentre il poeta romantico può solo essere «sentimentale», ma non c'è poesia in senso proprio che non sia ingenua: «Non c'è genio che non sia ingenuo, solo l'ingenuità rende geniali». Gli stessi poeti sentimentali sanno commuovere solo con la bellezza ingenua che è la condizione stessa del genio poetico. Del resto la differenza tra ingenui e sentimentali consiste solo nel fatto che l'ingenuo coincide con la natura stessa e il sentimentale si riferisce al sentimento della perdita dell'ingenuità naturale. G. Leopardi rielabora la concezione della superiorità poetica degli antichi che vivevano il rapporto con la natura in maniera molto più immediata rispetto a quella dei moderni in *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (comp. 1818). In *Pensieri* (post. 1845, CII), così, leggiamo che «Gli anni della fanciullezza sono, nella memoria di ciascheduno, quasi i tempi favolosi della sua vita; come nella memoria delle nazioni, i tempi favolosi sono quelli della fanciullezza delle medesime». Ma alla nostalgia di quella ingenuità perduta a causa della razionalità dei moderni, Leopardi contrappone l'amara consapevolezza che l'epoca felice della vita umana, la fanciullezza, è il momento ingenuo in cui le illusioni non sono ancora state annientate dall'arido vero e che la natura stessa è «matrigna», indifferente amministratrice del dolore e della morte (*I Canti*, 1831, 1835: *Il Risorgimento*, 1828; *Le ricordanze*, 1829; *Sopra un basso rilievo antico*, 1833; *Il tramonto della luna*, 1836; ecc.). La visione ingenua, così, è quella che abbiamo entrando in un giardino in primavera. Tutto pare un rigoglio di vita, un trionfo di colori. Ma se si guarda

meglio e più da vicino, con occhi non ingenui, ci si accorge che ogni creatura del giardino, ogni erba, ogni fiore, tutto è in quello stato di generale sofferenza che è la vita stessa (*Zibaldone*, 4175-77: 19-22 aprile 1826). Nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* (*Operette morali*, 1827) la natura risponde al disinganno dell'islandese: «Immaginavi tu che il mondo fosse fatto per causa vostra?». Come in *Candide*, in chiave antileibniziana, non c'è alcuna armonia se non per i fini della natura stessa che certo non mira né alla felicità né all'infelicità dell'umano genere, e se anche, per le sue operazioni, esso dovesse andare del tutto distrutto, la natura stessa, eterna sofferenza del tutto, non se ne avvederebbe. In fondo, si potrebbe dire, in chiave schilleriana, che la musa leopardiana non sta nell'ingenuità, ma invece nella constatazione dell'arido vero e nel sentimento della caduta delle illusioni, nella nostalgia pertanto del perduto, di una perdita illusione di bellezza di cui la poesia, contemplando il vero, si fa però rimembranza e perpetua elaborazione di lutto. G. **Pascoli** si ricollega tardivamente a queste esperienze romantiche e recupera dalle tradizioni arcaiche il tema dell'ispirazione platonica. Ne *Il fanciullino* (1897), inserendosi in una linea di pensiero che dal Romanticismo va al Decadentismo, vede nella fanciullezza dell'individuo e del mondo l'età del contatto genuino dell'anima con le cose, e affida alla poesia il compito di riportare a quella condizione primitiva, all'ingenuità del fanciullo che è la condizione stessa del canto. Il poeta è l'unico tra gli uomini che sappia dare ascolto al fanciullino che è in ognuno e prestargli voce.

5. Nella letteratura americana il tema della ingenuità ha uno sviluppo originale che si collega alla *wilderness*, intesa come natura selvaggia e spazio abitato dall'uomo. La realtà del nuovo continente è vista dagli stessi americani (ad esempio nei discorsi di **Jefferson**) come la concretizzazione della pastorale virgiliana e dell'età dell'oro, rivolta però al presente e non più al vagheggiamento del passato. In questo mondo al contempo mitico e reale, abitato da contadini laboriosi come nelle *Egloghe*, la natura si contrappone alla città come l'America all'Europa. Ciò però si salda in maniera armonica con la fiducia nel progresso e nella tecnica. Nei testi di Ralph Waldo **Emerson** e Henry David **Thoreau**, ma in genere negli scrittori legati alla *mood* del Trascendentalismo, vi è spesso una dialettica tra natura e storia che si riflette nel rapporto tra «ingenuity» (ingegno) e «ingenuousness» (ingenuità). È un concetto espresso da Thoreau in *Walden* (1854) come dalla pittura americana: il paesaggio pittorico è al contempo la rappresentazione della natura e delle tracce evidenti della presenza umana, con i campi coltivati e la ferrovia; la ferrovia soprattutto, come nota Leo **Marx** ne *La macchina in giardino* (1964), rappresenta la ferita dell'inevitabile, fatale avanzare del progresso attraverso il corpo stesso della natura. Sul tema dell'ingenuità americana vi è la variante ironica degli *Ingenui in viaggio* di Mark **Twain** (1869), una caricatura delle comitive americane in viaggio in Europa. Nei romanzi di Henry **James** si riflette spesso questa dinamica da una condizione di ingenuità/innocenza verso l'esperienza/conoscenza del mondo. Vi è il rapporto tra l'Europa, intesa come stratificazione storica di civiltà e storia che si riflette negli europei e negli americani europeizzati, e l'America contrapposta con la sua semplicità e anche ingenuità; tema centrale così diviene l'ingenuità di personaggi americani, poco avvezzi alle sottigliezze e anche alle durezza e agli intrighi della vita sociale europea, infida agli occhi americani e toccata dalla corruzione che minaccia evidentemente anche gli ingenui, gli innocenti,

come le protagoniste di *Daisy Miller* (1879), *Ritratto di Signora* (1881), *La coppa d'oro* (1904).

6. La modernità vive l'uscita dallo stato di natura come una condizione primaria: l'industrializzazione e le sue conseguenze hanno distrutto qualsiasi modello di ingenuità. Anche la mitologia dell'ingenuità nella rappresentazione romantica dell'infanzia viene demolita dalla psicoanalisi, con gli studi di S. **Freud**. Un esempio della negazione dell'ingenuità infantile è rappresentata dai bambini crudeli e selvaggi del romanzo di W. **Golding**, *Il Signore delle mosche* (1954); non tuttavia una rappresentazione dello *status naturae*, ma dell'impossibilità di ritornarvi. In una guerra atomica prossima ventura, un aereo su cui viaggiano dei bambini per essere portati in qualche luogo più sicuro, viene colpito. I bambini si salvano dopo un atterraggio di fortuna su di un'isola tropicale deserta. Senza la presenza di nessun adulto, essi si riuniscono, formano una sorta di parlamento democratico, eleggono un capo, e potrebbero iniziare daccapo la storia verso l'utopia. Ma, presto, essi si dividono, le loro notti sono infestate dall'incubo di una immaginaria bestia che striscia, e finiscono per ammazzarsi vicendevolmente, spegnendo ogni traccia di ragione e di verità, e finendo per dare fuoco alla loro stessa isola, ripercorrendo dunque in breve la storia stessa dell'umanità da una condizione di relativa ingenuità e naturalità fino all'esperienza e alla conoscenza crudele della distruttività, della guerra e della morte.

7. L'ingenuità come credulità, capacità di autoillusione (v. IDIOTA), comunque, rimane una delle possibili condizioni umane. Spesso, nel romanzo di formazione (v. EDUCAZIONE) tra Otto e Novecento, vengono tracciate parabole esistenziali dall'ingenuità alla dura conoscenza delle cose. Gli esempi sarebbero molteplici, ma basti pensare a *Pinocchio* (1883) di **Collodi** in cui l'ingenuità viene davvero severamente punita. Pinocchio crede al gatto e alla volpe, e finisce impiccato; e ancora crede al gatto e alla volpe che gli raccontano che i suoi zecchini sepolti nel campo dei miracoli germoglieranno e si moltiplicheranno, e finisce invece derubato e poi, castigato proprio per la sua ingenuità, anche in prigione. Ancora Pinocchio crede a Lucignolo, all'omino del paese dei balocchi, e Lucignolo e Pinocchio vengono crudelmente puniti per la loro ingenuità, con Pinocchio che, trasformato in asino, finirà in fondo al mare, mangiato dai pesci che lo libereranno dalla pelle dell'asino, e Lucignolo, anche lui, trasformato in asino, che muore di fatica aggogato al bindolo. L'ingenuità è dunque forse il peggior peccato che richiede il peggior castigo. Quando uscivano le prime puntate di *Pinocchio* su «Il giornale dei bambini» nel 1881, veniva pubblicato anche *I Malavoglia*, il primo libro di quello che non sarebbe mai divenuto *Il ciclo dei vinti* di Giovanni **Verga**. Ne *I Malavoglia* si racconta esattamente la fine del tempo circolare del mito a confronto con il tempo progressivo della Storia. Il giovane 'Ntoni, che ha fatto il militare e ha visto qualcosa oltre Acì Trezza, il paesello di pescatori in cui si svolge la vicenda negli anni appena seguenti la proclamazione del Regno d'Italia nel 1862, non vuole fare la fine del somaro di compare Alfio, e morire tra le stanghe del carretto, oppure come il mulo al bindolo, nella consapevolezza ormai maturata di una fatica circolare, e senza remissione. Alla fine della storia 'Ntoni se ne andrà, tuttavia smarrito e in totale incertezza di destino, lasciando con Acì Trezza e la casa del Nespolo, anche il tempo del mito, la dimensione familiare che egli vede ora solo come tempo della fatica. In un film di **Giordana**, *Quando sei nato non ti puoi più nascondere* (2003), troviamo un altro sofferto

tragitto dall'infanzia all'adolescenza. Si tratta della vicenda di un ragazzino di buona famiglia borghese che, durante una gita in barca nel Mediterraneo, cade dalla barca e viene salvato (stremato e sul punto di affogare) da una carretta del mare che trasporta emigranti clandestini verso l'Italia. A bordo conosce Radu e la sorella di lui, Alina. Sbarcato in Italia, Marco tenta di aiutare i suoi due nuovi amici attraverso la sua famiglia, felice di avere ritrovato il figlio creduto morto. Ma Radu e Alina derubano i loro benefattori e fuggono. Marco ritrova poi Alina per accorgersi che non è la sorella ma la ragazza di Radu, e che Radu la fa prostituire facendole da protettore. Il film finisce sul più completo smarrimento di Marco a contatto con la durezza della verità, sulla soglia di una maturazione la cui direzione, a partire da quella consapevolezza, non è facile individuare. L'apertura degli occhi (v. IDIOTA) conclude spesso la fanciullezza, ed è sovente provocata un brusco, traumatico risveglio (si pensi, per esempio, a romanzi così diversi come *L'isola di Arturo* (1957) di Elsa **Morante**, o *La ciociara* (1957) di **Moravia** in cui la fanciullezza della figlia della protagonista finisce duramente con lo stupro dei soldati marocchini. La fine dell'ingenuità, questo è evidentemente il punto, deve essere anche la fine dell'innocenza, un passaggio che richiede un sacrificio. In *Pinocchio*, così, tra le molte morti simboliche e le molte resurrezioni, qualcuno muore veramente, Lucignolo, il cui posto al bindolo viene preso da Pinocchio per procurarsi un bicchiere di latte per Geppetto. Cento secchi d'acqua per un bicchiere: verrebbe da pensare che Pinocchio deve fare la stessa fine di Lucignolo, se non fosse che Pinocchio si sveglia, apre gli occhi, finisce il sogno della vita avventurosa e picaresca, e il burattino si trova d'un tratto mutato in ragazzino per bene, sicuramente non più affetto da ingenuità e credulità, disposto a lavorare con serietà, avendo ben appreso la lezione.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Vangelo di Matteo* (80-90 d.C.).

Collodi, C., *Pinocchio* (1883); Defoe, D., *La vita e le straordinarie, sorprendenti avventure di Robinson Crusoe* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719); Emerson, R.W., *Diario* (*Journals*, av. 1882); Emerson, R.W., *Il giovane americano* (*The Young American*, 1844); Emerson, R.W., *Natura* (*Nature*, 1836); Esiodo, *Le opere e i giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Giordana, M.T., *Quando sei nato non ti puoi più nascondere*, cinema (2003); Golding, W., *Il signore delle mosche* (*Lord of Flies*, 1954); Hobbes, T., *Leviatano* (*Leviathan: or The Matter, Form and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil*, 1651); James, H., *La coppa d'oro* (*The Golden Bowl*, 1904); James, H., *Daisy Miller* (1879); James, H., *Ritratto di Signora* (*Portrait of a Lady*, 1881); Jefferson T., *Note sullo stato di Virginia* (*Notes on the State of Virginia*, 1782); Jefferson, T., *Le carte* (*The Papers of Thomas Jefferson*, av. 1826); Leibniz, G.W. von, *Nuovo sistema della natura* (*Système nouveau de la nature*, 1695); Leibniz, G.W. von, *Principi della natura e della grazia fondati sulla ragione* (*Principes de la Nature et de la Grâce fondés en raison*, 1714, pubbl. 1718); Leopardi, G., *Dialogo della natura e un islandese in Operette morali* (1827); Leopardi, G., *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818); Leopardi, G., *I pensieri* (post. 1845); Leopardi, G., *Il Risorgimento* (1828), in *Canti* (1831; 1835; 1845 postumo); Leopardi, G., *Il tramonto della luna* (1836), in *Canti* (1831; 1835; 1845 postumo); Leopardi, G., *Le ricordanze* (1829), in *Canti* (1831; 1835; 1845 postumo); Leopardi, G., *Lo Zibaldone*, (1807-32); Leopardi, G., *Sopra un basso rilievo antico* (1833), in *Canti* (1831; 1835; 1845 postumo); Mandeville, B. de, *Favola delle api, o dei privati vizi e pubblici benefizi* (*The Fable of the Bees, or Private Vices Public Benefits*, 1723); Marx, L., *La macchina nel giardino* (*The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, 1964); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1580-95); Morante, E., *L'isola di Arturo* (1957); Moravia, A., *La ciociara* (1957); Pascal, B., *Pensieri* (*Pensées*, 1669); Pascoli, G.,

Il fanciullino (1897); Rousseau, J.J., *Discorso sull'origine e fondamento della disuguaglianza fra gli uomini* (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755); Schiller, F., *Della poesia ingenua e sentimentale* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1796); Swift, J., *I viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Tacito, C., *La Germania* (*De origine et situ germanorum*, ca. 98 d.C.); Thoreau, H.D., *Walden o La vita nei boschi* (*Walden or Life in the Woods*, 1854); Twain, M., *Gli innocenti all'estero: viaggio in Italia dei nuovi pellegrini* (*The Innocents Abroad, or the New Pilgrim's Progress*, 1869); Verga, G., *I Malavoglia* (1882); Virgilio, *Bucoliche* (*Bucolicon liber*, 42-39 d.C.); Voltaire, *Candide, o l'ottimismo* (*Candide, ou l'optimisme*, 1759); Voltaire, *L'ingenuo* (*L'ingénu*, 1767).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Lazarillo del Tormes* (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554). Beverley, R., *Storia e stato presente della Virginia* (*History and Present State of Virginia*, 1705); Courteline, G., *Boubouroche* (1892); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); Gracián y Morales, B., *Il criticone* (*Criticón*, 1650); Leopardi, G., *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815); Marcuse, H., *Eros e civiltà* (*Eros and Civilisation*, 1955); Molière, *La scuola delle donne* (*L'école des femmes*, 1662); Porta, C. (J.-B. Poquelin), *Il lamento del Marchionn di gamb avert* (1816); Pynchon, T., *Mason & Dixon* (1997); Rolland, R., *Jean-Cristophe* (1904-12); Saint-Exupéry, A. de, *Il piccolo principe* (*Le petit Prince*, 1945); Voltaire (F.-M. Arouet), *Micromega* (*Le Micromégas de Mr. de Voltaire*, 1752); Voltaire, *Zadig* (1747); Whitman, W., *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*, 1855; 1856; 1897).

■ BIBLIOGRAFIA: Anglard, V., *Etude sur Voltaire: L'ingénu*, Paris 1995; Bammel E., s. v. Πτωός = povero, *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, vol. XI, Brescia 1977; Castex, P.G., *Voltaire: «Micromégas», «Candide», «L'ingénu»*, Paris 1982; Clément, F., *Les mécanismes de la crédulité*, Genève 2006; Cocchiara, G., *Il mito del buon selvaggio*, Milano 1948; Cocchiara, G., *L'eterno selvaggio* (1961), Palermo 1999; Domenichelli, M., *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in M.C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, ETS, 2007; Domenichelli, M., *L'utopia verso la sua negazione* in Bertinetti, R. - Deidda, A. - Domenichelli, M., *L'infondazione di Babele*, Milano 1983; Domenichelli, M., *Pinocchio, Lucignolo e l'asino di compare Alfio*, in «Moderna», VII. 2 (2005 ma 2007); Eliade, M., *Il mito dell'eterno ritorno* (1959); Fenaux, J.-P. - Assoun, P.-L. - Desportes, M. - Julliot, A. et al., *Analyses et réflexions sur «Candide» de Voltaire: l'optimisme*, Paris (1982, 1995); Fischer, A., *Inszenierte Naivität: zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günther Grass, Albert Drach und Walter Kempowski*, München 1992; Frenzel, E., s.v. Arkadien, Wilde, Der Edle in Motive der Weltliteratur, 4^a ed. Stuttgart 1992; Jankélévitch, V., *L'innocence et la méchanceté* (vol. 3 del *Traité des vertus*, Paris 1986); Jefferson, T., *Antologia degli scritti politici di Thomas Jefferson*, a c. di A. Aquarone, Bologna 1961, in *Opere scelte*, a c. di P. Sanavio, Venezia 1958; Jefferson, T., *The Papers of Thomas Jefferson*, a c. di J.P. Boyd, Princeton 1952; Keener, F., *The Chain of Becoming: the Philosophical Tale: Swift, Montesquieu, Voltaire...*, New York 1983; Lanza, D., *Lo stolto*, Torino 1997; Leopardi, G., *Poesie e Prose*, a c. di R. Damiani, Milano 1988; Lipman, C., *Representations of Innocence in Literatures of the World: Strategies of Multicultural Narrative*, Lewiston (N.Y.) 1994; Marx, L., *La macchina nel giardino* (1964), Roma 1987; Masson, N., *L'ingénu de Voltaire et la critique de la Société à la veille de la Revolution*, Paris 1989; Mathiessen, F.O., *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e Whitman* (1954), a c. di F. Lucentini, I ed. Torino 1954; Mazarella, A., *I dolci inganni. Leopardi, gli errori e le illusioni*, Napoli 1996; Meng, H., *Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung. Prolegomena zu Einer Typologie des Dichterischen*, Leipzig 1936; Pinelli Rossi, O., *Arte di frontiera. Pittura e identità nazionale nell'Ottocento nord-americano*, Roma 1996; Pinson, J.C., *Sentimentale et naïve: nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon 2002; Robson, C., *Men in Wonderland: the Lost Girlhood of the Victorian Gentleman*, Princeton 2001; Schweizer, E., s. v. Πνευμα = spirito, *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, vol. X, Brescia 1975; Sertoli, G., *Ragione e corpo nei primi tre viaggi di Gulliver*, in *La*

satira, a c. di A. Brilli, Bari 1979; Sertoli, G., *Ragione e corpo nel IV Viaggio di Gulliver*, in *La critica freudiana*, a c. di F. Rella, Milano 1978; Sychrava, J., *Redescribing the Naive. A Critique of the «Sentimental» Tradition in Literary Theory and Criticism*, Oxford 1986; Tanner, T., *The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature*, Cambridge (UK) 1965; Watanabe O'Kelly, H., *Introduction to Schiller, On the Naive and Sentimental in Literature*, Manchester 1981; Wernitznig, D., *Going Native or Going Naive? White Shamanism and the Ne-Noble Savage*, Lanham (MD) 2003.

■ VOCI AFFINI: Antichi; Arcadia; Astuzia; Beffa, burla; Briccone, trickster; Buffone, clown; Contadini; Debolezza; Eden; Educazione; Follia; Genio; Gioventù; Idiota; Ignoranza; Illusione; Infanzia; Inganno; Innocenza; Natura; Ossessione, mania; Ozio; Scienza, scienziato; Sciocco; Selvaggio; Tecnica; Umiltà, umiliazione; Utopia. MARIO DOMENICHELLI - ELENA GAJERI

Inghilterra. 1. L'Inghilterra (terra degli *Angli*, come vuole il suo etimo che si riflette nelle principali lingue occidentali – in ingl. e ted. *England*; in fr. *Angleterre*; in sp. *Inglaterra*, in russo *Anglija*), anche chiamata *Albione* (termine usato dai Greci già nel sec. III a.C. per indicare la Gran Bretagna) nello stile letterario italiano, diventa un tema riconoscibile in coincidenza con la nascita dello stato moderno inglese, durante la lunga e prestigiosa dinastia dei sovrani Tudor che si assume il compito di una poderosa costruzione politica e simbolica dell'identità nazionale. Numerosi primati storici – dallo scisma Protestante alla Rivoluzione Puritana, dalla precoce Rivoluzione Industriale e scientifica, al potentissimo Impero Coloniale – concorrono a trasformare l'insularità geografica del paese in differenza simbolica. Nel corso del tempo, e in relazione agli sguardi diversi che le vengono rivolti, l'Inghilterra assume valenze variabili. L'Inghilterra è odiata dai suoi nemici, ribattezzata dai francesi nel periodo della Rivoluzione e in quello napoleonico come «Perfida Albione», una definizione ripresa nel periodo fascista in Italia da Mario Appellius, che iniziava le sue trasmissioni dai microfoni dell'E.I.A.R. (la radio del regime mussoliniano), con il suo slogan «e che Dio stramaledica gli inglesi». L'Amata, fatta oggetto di culto nell'anglofilia sette-ottocentesca, talora assunta anche come modello politico, o identificata nelle immagini della sua letteratura; l'Inghilterra si configura spesso come un luogo investito di desiderio, la cui fisionomia fluida è generata dal fertile incrocio di prospettive autoctone e straniere. Una conferma significativa della intensità di questo investimento simbolico proviene dall'uso duraturo del sostantivo «Inghilterra» che, benché divenuto improprio dopo il 1707, l'anno della formazione politica della Gran Bretagna (che includeva anche Scozia, Galles, Irlanda) continua insieme al suo derivato («Inglesi») ad essere assunto nell'immaginario come sinonimo della intera nazione.

2. Assorta nella costruzione della sua immagine unitaria e potente, l'Inghilterra Tudor (al primo sovrano della dinastia, Enrico VII, con la vittoria nella guerra dinastica delle due Rose – battaglia di Bosworth Field nel 1487 – si deve la fine dello stato feudale e la costruzione dell'Inghilterra come nazione) rappresenta un momento decisivo nella formazione dell'identità inglese. Per disegnare la propria fisionomia gli Inglesi attingono in questa fase costitutiva alla già matura compiutezza del Rinascimento italiano e francese, adattandone i modelli, dopo lo scisma protestante di Enrico VIII (1536), alle esigenze politiche della Monarchia, attraverso una robusta immissione di ethos protestante. Importante strumento di formazione di consenso e anche di una prima forma di coscienza nazionale è il teatro che trova uno straordinario sviluppo nel periodo di Elisabetta I e di Giacomo I. Nel contesto

di quello che è stato definito «teatro di regime» (P. Spinucci), particolare rilevanza assume l'illustrazione della storia nazionale nei «*chronicle plays*», soprattutto con William **Shakespeare**, l'autore del *grand récit* attraverso cui il potere Tudor si autolegittima (*Enrico IV*, 1597-98; *Riccardo II*, 1595-96; *Enrico V*, 1598-99; *Riccardo III*, 1591-94; *Enrico VI*, 1590-92, 1, 2 e 3, e anche *Macbeth*, 1605-06, che riguarda gli antecedenti che portano al trono Giacomo I). Ovviamente, a partire dalla seconda metà del secolo XVI, concorrono al consolidamento dell'immagine di un'Inghilterra unita e sovrana numerosi altri generi: dalla storiografia agiografica di Raphael **Holinshed** (*Cronache*, 1577), al grandioso affresco epico di Edmund **Spenser** (*La regina delle Fate*, 1590-95) al poderoso impianto filosofico di Francis **Bacon** (*Novum Organum*, 1620) che inaugura il metodo sperimentale delle scienze moderne. L'*eufuismo* di John **Lyly**, lo stile che prende il nome da Eufue, protagonista ateniese del ditico pedagogico *Eufue o l'anatomia dello spirito* (1578); *Eufue e la sua Inghilterra* (1580), serve, con i suoi raffinati e popolarissimi virtuosismi retorici, a sperimentare le potenzialità della lingua letteraria. Scarse tracce di questo fervore vengono accolte o recepite dall'Europa controriformista: il lungo antagonismo tra la Spagna di Filippo II e l'Inghilterra elisabettiana, la persecuzione dei cattolici da parte della corona, i molti complotti contro la vita di Elisabetta, e poi di Giacomo, sempre con il sospetto di un coinvolgimento della compagnia di Gesù (v. **GESUITI**) e insomma di una vera e propria guerra segreta papista, sono sia un forte elemento di sviluppo economico del paese, sia un importante strumento di formazione di identità. Si pensi alla guerra corsara combattuta contro i galeoni spagnoli per il controllo delle rotte oceaniche e dei trasporti d'oro dall'America all'Europa e allo sviluppo dell'industria navale con tutto il connesso indotto. Si pensi anche alla memorabile vittoria della flotta inglese sulla Grande Armada nel 1588 che decreta la fine della potenza navale spagnola e l'inizio del predominio inglese sui mari. Nel contesto della contesa tra protestanti e cattolici, non sorprende che il libro inglese più diffuso nell'Europa del Cinquecento, per numero di edizioni e traduzioni, sia la visione protocomunista e antiprottestante dell'operetta latina *Utopia* (1515) di Thomas **More** (v. **UTOPIA**), in cui è importante il fecondo dialogo con la prospettiva e l'opera di **Erasmus da Rotterdam**. Ancora più accentuato sarà l'isolamento dell'Inghilterra a partire dal 1641-42, l'anno del processo a Carlo I seguito dalla sua pubblica esecuzione (la prima e unica esecuzione di un monarca).

L'isolamento continua negli anni della Repubblica di Oliver Cromwell (1649-58) fino alla restaurazione della Monarchia nel 1660. Si tratta di un periodo cruciale per il disegno interno dell'Inghilterra moderna, la cui nuova identità politica e religiosa prende indirettamente figura nel grande poema epico nazionale di John **Milton** (*Il Paradiso Perduto*, 1667), che è l'illustrazione in termini puritani della rivolta degli angeli ribelli, della *obduratio* di Satana che ne conduce le schiere, della perdita del paradiso terrestre e del mistero della redenzione attraverso il sacrificio di Cristo. Il poema trasmette anche un messaggio critico che allude alla fine del sogno dell'Inghilterra come comunità dei Santi, e che mostra le ragioni per le quali l'edificazione del sogno dell'avvento del regno di Dio in terra è stata solo un'illusione presto sconfitta dalla storia. La lunga lotta tra Parlamento e Corona si conclude nel 1688, con la Gloriosa Rivoluzione, la sconfitta della prospettiva assolutista, la cacciata di Giacomo II, l'avvento di Guglielmo d'Orange e la formazione di un governo le cui decisioni passano attraverso il Parlamento

elettivo. La formazione dei due partiti che si contendono il potere, i Whigs (liberali) e i Tories (conservatori), rappresenta, con il suo compromesso tra Monarchia e assetto democratico, un modello assolutamente nuovo. Sarò questo modello ad essere teorizzato a posteriori dai *Due trattati del Governo* (1690) di John **Locke**, che giustifica la rivoluzione e mostra tutta l'irragionevolezza del «diritto divino a regnare»; a questo stesso modello, come ben si capisce leggendo i cinque volumi della *Storia d'Inghilterra* (1849-61) di Thomas Babington **Macaulay**, vengono ricordate, da un punto di vista whig, liberale, le fortune e la potenza mercantile e militare inglese tra Sette e Ottocento.

3. Forte della sua precoce esperienza rivoluzionaria e della stabilità del suo assetto democratico e parlamentare, l'Inghilterra del primo Settecento si offre agli aneliti di molti Illuministi europei, oppressi dalle tirannidi dei loro governi, come un inedito esempio di libertà e democrazia. Ad eccezione della Spagna, ove permane fino alle guerre napoleoniche una strisciante anglofobia, l'Europa accoglie con entusiasmo le immagini dell'Inghilterra veicolate dalla fiorente produzione saggistica, giornalistica e narrativa, tutta impegnata nella sistematica mappatura di spazi rurali e urbani e nella codificazione di costumi e stili di vita. Questa Inghilterra è esemplificata da una vasta tipologia di personaggi plasmata sulle impronte della filosofia empirista di John **Locke** (*Saggio sull'uomo intelletto*, 1690) o dell'illuminismo di David **Hume**, il quale in merito alle forme di governo abbandona la posizione dell'uguaglianza degli uomini e della necessità dello Stato come contratto sociale. Lo Stato si emancipa dall'istituto familiare, e le idee di Hume si evolvono dall'allineamento Tory a posizioni più vicine alla prospettiva liberale per la quale la libertà è un valore e un ideale che deve limitare il potere dell'autorità costituita (*Sulle origini del Governo*, 1777). Esempi tipici del carattere inglese nella nuova prospettiva borghese compaiono nello *Spectator's Club*, che appare nel primo numero del giornale di Joseph **Addison** e Richard **Steele**, «The Spectator». Oltre a Mr Spectator, un gentiluomo borghese, vi sono un baronetto, ma anche un mercante, un avvocato, un soldato di carriera, un gentiluomo «di razza», un «clergyman». Ma sono soprattutto sir Roger de Coverley e Sir Andrew Freeport a rappresentare i due tipi politici più emblematici. Sir Roger de Coverley è il gentiluomo per nascita, ovviamente «tory», che disprezza i mercanti per lui tutti imbroglianti; Sir Andrew, il mercante, ovviamente «whig», considera invece gli aristocratici come una classe parassita, inutile, e anzi dannosa. Ma non c'è violenza nelle loro discussioni (si veda il n. 174 del 19 settembre 1711), piuttosto tolleranza anche nell'animosità e nel parlare chiaro. Il carattere irascibile e rozzo, ma onesto e socievole dell'affarista John Bull, protagonista dell'allegoria politica di John **Arbuthnot** (*La Storia di John Bull*, 1712), inteso dallo stesso autore come stereotipo nazionale, inaugura una galleria di personaggi eterogenei e popolarissimi rappresentati, grazie ad uno stile predisposto a corrispondere alla verità delle idee, come tipicamente «inglesi». All'odio per la xenofobia, incarnato da *Il vero Inglese* (1701) del saggio politico di Daniel **Defoe**, si affianca l'idealizzazione del mercante come gentiluomo borghese in *Il perfetto commerciante inglese* (1726), sempre di Defoe. Si tratta di testi importanti per capire la nuova immagine dell'Inghilterra che emerge nell'avventurosa neoimprenditorialità di Robinson, così come nella sua capacità di resistenza a situazioni estreme nonché nelle sue doti di riorganizzazione sull'isola deserta (*Robinson Crusoe*, 1719). Robinson illustra esem-

plarmente che l'ideologia delle sette protestanti è la condizione per l'insorgenza del capitalismo moderno, come variamente si legge in R.H. **Tawney**, in W. **Sombart**, in Max **Weber**, ma anche ne *La dialettica dell'illuminismo* (1947) di Theodor **Adorno** e Max **Horkheimer**. Ovviamente nella cultura inglese c'è anche la condanna della corruzione e del degrado morale e materiale di prostitute, libertini e mendicanti riprodotti dalle incisioni di William **Hogarth** (*Storia di una prostituta*, 1732; *Storia di un Libertino*, 1733). Tuttavia, nella prospettiva «puritana» di Defoe, Moll Flanders, che, essendo trovatella, non ha altra scelta che diventare ladra e prostituta, dà mostra delle sue capacità di riscattarsi da quella condizione facendo leva sulle sue risorse. Ancora più di Robinson è Moll a illustrare la prospettiva borghese, per l'importanza data al denaro, al successo economico, intesi come vero e proprio segno della benedizione divina. Sono tutti questi personaggi, ma soprattutto quello del «ragionevole» gentiluomo borghese, o del razionale «gentleman» di razza a fornire le eclettiche incarnazioni di un clima culturale che, nel segno del *common sense*, del «buon senso», suscita ammirazione nei viaggiatori europei oltremarina. L'Inghilterra libertaria di John Locke appassiona **Voltaire**, che nelle *Lettere sugli Inglesi* (1734), vi contrappone il dogmatismo di René **Descartes**, ed entusiasma gli enciclopedisti Denis **Diderot** e Charles Luis de **Montesquieu** (*Lettere Persiane*, 1721). Significativo è anche il personaggio di Lord Edouard Bomston ne *La nuova Eloisa* (1761) di Jean-Jacques **Rousseau**, che ha tutta la *politesse* della «vera umanità», la nobiltà del vero, pratico filosofo, e l'onestà e la franchezza del carattere inglese vagheggiato in quegli anni in Europa e già esemplarmente illustrato nel *Sir Charles Grandison* (1753-54) di Samuel **Richardson**, tradotto da Antoine-François **Prévost** nel 1754. Prévost, del resto, è l'autore anche de *Il filosofo inglese o storia di M. Cleveland* (1732-39). Nobilitata dal confronto con le angustie del clima nazionale, l'Inghilterra tollerante e democratica è un esempio fulgido per Giuseppe **Baretti** (*La Frusta* IX, 1764; *Scelta di Lettere Familiari*, 1779) e per gli illuministi italiani che importano e rilanciano l'anglomania francese propagandando le meraviglie delle scoperte di Isaac **Newton**, idolo delle dame europee (Francesco **Algarotti**, *Il newtonianismo per le Dame*, 1737) o l'energica vitalità dell'epica miltoniana (è di Paolo **Rolli** la traduzione del *Paradiso Perduto*, 1735), o il delicato rococò del Alexander **Pope** de *Il ricciolo rapito* (1712-15), tradotto da Antonio **Bonducci** nel 1739, e dall'abate **Conti** nel 1740, e che dunque fornisce metodo e prospettiva a *Il Giorno* (1763-1801) di Giuseppe **Parini**. Non manca comunque chi dà voce, da una prospettiva «ancien régime», all'ostilità contro le nuove filosofie e le mode inglesi, come Louis-Charles **Fougeret de Montbron**, nella sua *Difesa contro l'Anglomania* (1757).

4. L'incondizionata adesione al modello inglese si converte rapidamente in veementi attacchi anglofobici nella prospettiva «giacobina» durante la Rivoluzione Francese e poi nel periodo napoleonico. Contro l'avida e avara Inghilterra, la «perfida Albione», si scagliano nel periodo napoleonico anche Ippolito **Pindemonte** (pure, per altri versi, anglofilo; si veda per es. *Sui giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia*, 1817) e Vincenzo **Monti** (per ragioni d'opportunità politica ne *La mascheroniana*, 1801, ne *Il beneficio*, 1805, in onore di Napoleone, mentre l'Inghilterra, nella *Bassavilliana*, 1793, è fra le nazioni che insorgono contro l'orrendo mostro rivoluzionario in Francia). Del resto William Pitt, il primo Ministro inglese, fu dichiarato dalla Convenzione rivoluzionaria en-

nemi du genre humain, visto che «l'oro di Pitt» finanziava le armate antifrancesi. Si tratta di posizioni estreme, e di breve durata, che non preannunciano affatto il tramonto europeo del mito politico inglese, bensì un suo ridimensionamento. Dopo la vittoria contro Napoleone e la restaurazione dell'Ancien régime (Congresso di Vienna del 1815) l'Inghilterra rimane per i popoli oppressi da dominazioni straniere – le nazioni irredente come l'Italia – il luogo idealizzato della libertà, verso cui dirigono i loro passi durante il Risorgimento i nostri esuli, sia quelli storici e reali sia i personaggi romanzeschi. Ugo **Foscolo** lasciò l'Italia nel 1815 e andò a cercare fortuna in Inghilterra dove morì in miseria nel 1827 (*Lettere Scritte dall'Inghilterra*, 1816) mentre Gabriele **Rossetti** fu esule in Inghilterra a partire dal 1821, come Luigi **Settembrini**, esule in Inghilterra per un solo anno, nel 1859, dopo dieci anni di prigionia politica (*Ricordanze della mia vita*, 1879-80, postumo). Sono invece protagonisti di romanzi il *Lorenzo Benoni* (1853), o il *Doctor Antonio* (1855) di Giovanni **Ruffini**, o il Carlino Altoviti de *Le Confessioni di un Italiano* (1867, postumo) di Ippolito **Nievo**. Carlino è esule insieme alla Pisana a Londra, nella miseria e nella malattia, come prezzo pagato all'amor di patria. Ma, nonostante tutto ciò, l'anglomania del Settecento è svanita nella tormentata temperie culturale e politica del primo Ottocento. E come si diceva il mito politico, «liberale» inglese rimane un modello isolano e isolato, anche se le richieste di costituzione, e le varie costituzioni, chieste, concesse, per le quali i patrioti lottano, vengono ancora, in primo luogo proprio da quel mito. Ovviamente, l'Inghilterra, nonostante la Rivoluzione Americana, e il periodo di inimicizia che la segue, a metà Ottocento rimane, nei valori testimoniati prima dalla guerra civile e poi dalla «gloriosa rivoluzione», un modello originario per le ex colonie americane; esemplare in questo senso sarà nel secolo successivo la testimonianza di Ralph Waldo **Emerson** in *Caratteristiche Inglesi* (1856).

5. La sensibilità protoromantica europea si appassiona agli umori idiosincratici dell'Inghilterra. Va di moda il sentimentalismo interpretato da Laurence **Sterne** nel *Viaggio Sentimentale* (1768), invocato come modello da Nikolaji **Karamzin** (*Lettere di un Viaggiatore Russo*, 1801), memorabilmente tradotto in italiano da Ugo **Foscolo** nel 1813; lo sternalismo diventa uno dei linguaggi, quello patetico-ironico, spesso usato dal primo romanticismo, in Italia, in Germania, in Francia, in Russia, in Spagna. Diventano oggetto di un autentico culto le atmosfere notturne e misteriose dei *Canti di Ossian* (1765), nella versione ricostruita da James **Macpherson**. Anche Ossian gode di fama internazionale, e viene tradotto in tutte le lingue europee. In Italia è importante, per la definizione dell'atmosfera preromantica, la traduzione di Melchiorre **Cesarotti** (*Poesie di Ossian Antico*, 1763). Si tratta, è vero, di una saga scozzese, che però viene accolta come immagine inglese, come versante tenebroso, primitivo e arcaico della già popolarissima Inghilterra sepolcrale dei *Pensieri Notturni* (1745) di Edward **Young**, e dell'*Elegia in un Cimitero di Campagna* (1751) di Thomas **Gray**, che definì, o ridefinì il genere della poesia sepolcrale, il quale produsse in Italia il capolavoro de *I Sepolcri* (1806) foscoliani. Anche William **Shakespeare** viene rivendicato come un genio nordico e gotico da Johann Gottfried **Herder**, da Johann Wolfgang **Goethe** (che ne *Gli Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, 1799, ne fa un inevitabile momento nella maturazione dell'artista), dai suoi appassionati traduttori Ludwig **Tieck** e August Wilhelm **Schlegel**, *Le opere drammatiche di Shakespeare* (1828-33). Tieck scrive su Shakespeare un saggio giova-

nile che è un vero proprio paradigma della sensibilità romantica (*Il meraviglioso in Shakespeare*, 1793), e Schlegel un importante saggio su *Romeo e Giulietta* (1594-95) che scandisce il passaggio dalla visione dello *Sturm und Drang* alla sensibilità romantica. Shakespeare, anche nella *Drammaturgia amburghese* (1767-69), di Gotthold Ephraim **Lessing**, diventa modello e esempio della frantumazione delle unità aristoteliche e del passaggio al dramma della modernità. Si trattava del resto di una prospettiva inglese, già presente nell'idea del Dottor **Johnson**, e del suo amico e allievo Giuseppe **Baretti**, anglofilo ed emigrato a Londra, che scrisse una celebre difesa del genio irregolare di Shakespeare contro le accuse del classicista **Voltaire** (*Discorso su Shakespeare e Voltaire*, 1777). Identificata ora con le voci dei suoi interpreti letterari, l'Inghilterra si offre alle nascenti nazioni europee come un grande serbatoio di paradigmi fondativi: è la patria del romanzo storico con Walter **Scott** (in realtà scozzese), i cui romanzi, a partire da *Ivanhoe*, 1819 (da cui il libretto di Emile **Deschamps** e Gabriel-Gustave de **Wailly**, *Ivanhoe*, 1826), ispirano un genere di grande fortuna in tutta Europa (esemplificativo anche da Alessandro **Manzoni** de *I Promessi sposi*, 1827, 1840), così come del resto in Inghilterra – occorre ricordare almeno *Le memorie di Barry Lyndon* (1844-56) e *Henry Esmond* (1852) di William Makepeace **Thackeray** – *Henry Esmond* è forse, insieme a *Cime tempestose* (1848) di Emily **Brontë**, uno dei modelli romanzeschi ripresi da Ippolito **Nievo** per le *Confessioni di un Italiano* (1867, postumo). L'Inghilterra è anche la terra dello Shakespeare del melodramma, nei libretti per le opere di Giuseppe **Verdi** (*Otello*, 1887, su libretto di Arrigo **Boito**, *Macbeth*, 1847, 1865, su libretto di Francesco Maria **Piave**), e Gioachino **Rossini** (*Otello*, 1816; libretto di Francesco **Berio**), e accolto da Victor **Hugo** (*Prefazione al Cromwell*, 1827) e Aleksander **Puškin** (*Boris Godunov*, 1825-31) come esempio di teatro nazionale. Non solo Scott, il romanzo storico e la tragedia shakespeariana hanno fortuna europea; si pensi al fascino esercitato dai popolarissimi romanzi gotici di Horace **Walpole** (*Il Castello di Otranto*, 1767), di Anne **Radcliffe** (*I misteri di Udolfo*, 1794), e di Matthew **Lewis** (*Il monaco*, 1796). I loro personaggi torvi e malefici, gli scenari inquietanti e cupi, anche sfondo dei racconti americani di Edgar Allan **Poe** (*Racconti del grottesco e dell'arabesco*, 1840) e di Nathaniel **Hawthorne**, *La statua di neve e altri racconti raccontati due volte* (1851), riemergono, grazie alle numerosissime traduzioni, un po' ovunque, come per esempio nell'assai tipica storia della vergine perseguitata che è il filo conduttore della trama de *I Promessi Sposi* (1827) di Alessandro Manzoni (significative sono le pagine dedicate alle storie della monaca di Monza e al rapimento e alla prigionia di Lucia nel castello dell'Innominato). Il gusto gotico inaugura la grande fortuna di un'Inghilterra che appare in molte pagine di romanzo come eccessiva, eccentrica o addirittura deforme, e contraltare critico dei trionfi dell'Impero Britannico. È nota l'idolatria per l'esule romantico George Gordon **Byron** che, sovrapposta alla popolarità di Don Giovanni, il suo personaggio più celebre (*Don Giovanni*, 1824), insieme a *Il cavaliere Aroldo* (1812-18), diventa moda, oltre che in Italia (persino il Giacomo **Leopardi** di *Consalvo*, 1832, è byronico) e in Francia (per esempio Alfred de **Musset** di *Rolla*, 1833; *Le confessioni di un figlio del secolo*, 1836; *Lorenzaccio*, 1834), anche in Spagna (José de **Espronceda** de *Il diavolo mondo*, 1840; o *Lo studente di Salamanca*, 1839; Angel de **Saavedra** del *Don Alvaro o la forza del destino*, 1835, da cui Francesco Maria **Piave** trasse il libretto verdiano de *La forza del destino*, 1869) e in Russia ove vi aderiscono con entusiasmo **Puškin** (*Il prigioniero del Caucaso*, 1820-21; *I fratelli masna-*

dieri, 1821; *Eugenio Onegin*, 1823-31), e Mickhail **Lermontov** nella vita come nell'opera (*Il demone*, postumo; *Un eroe del nostro tempo*, 1840).

6. I mostri protagonisti de *Il Vampiro* (1819) di John William **Polidori** e di *Frankenstein* (1818) di Mary **Shelley** oscurano nell'immaginario l'identità dei loro artefici. Quelle *creatures* sono emblemi di punizione per l'orgoglio, per le ambizioni scientifiche e tecnologiche, e per le certezze di un'Inghilterra sicura del suo primato europeo. Sono gli antenati di una fitta schiera di mostri e criminali che, partoriti dalla cattiva coscienza dell'Impero Vittoriano, alimenteranno in Occidente le fantasie e le trame del genere *horror* e di quello poliziesco. Si può forse dire che si tratta dell'altra faccia della Rivoluzione Industriale, i cui effetti devastanti, già denunciati nei suoi anni londinesi da Heinrich **Heine** (*Frammenti Inglesi*, 1828), e poi da Friedrich **Engels** e Karl **Marx**, saranno bersaglio della violenta critica di Fëdor **Dostoevskij** (*Osservazioni Invernali su Impressioni Estive*, 1863). Centro e simbolo delle contraddizioni è la Londra mefitica e torbida illustrata da Gustave **Doré** (*Viaggio a Londra*, 1872). Nei labirinti della metropoli, nel ventre di Londra, si consumano nel 1886 i delitti impuniti di Jack lo Squartatore, il primo misterioso *serial killer* della modernità che innesca un'autentica mitologia. A distanza di un anno e nello stesso scenario londinese Sherlock Holmes, l'investigatore protagonista del fortunatissimo romanzo poliziesco di Arthur Conan **Doyle**, risolverà felicemente il primo di una lunga serie di casi (*Uno studio in rosso*, 1887). Efferati criminali e sagaci detective divulgano il doppio volto dell'Inghilterra, condensato nella inquietante metamorfosi che trasforma il rispettabile Dottor Jekyll nel mostruoso Signor Hyde (Robert Louis **Stevenson**, *Lo Strano Caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, 1886), mentre le nebbiose notti inglesi danno asilo al tremendo conte *Dracula* (1897) di Bram **Stoker**. Charles **Dickens** consegna invece all'immaginario l'Inghilterra delle vittime innocenti e inermi dello sfruttamento capitalista inquadrato nel fango e nella fuliggine di Londra (*Oliver Twist*, 1837-1838; *Tempi difficili*, 1854; *La Piccola Dorrit*, 1858). Il pathos dickensiano, che riaccende soprattutto in Germania la passione popolare per l'Inghilterra (si pensi al Theodor **Fontane**, di *Jenny Treibel*, 1892), rischiarà e in parte redime la brutalità dello sfruttamento con i suoi squarci edificanti, e spesso con *happy end*. L'immagine trionfalistica dell'Inghilterra imperiale divulgata dal romanzo d'avventura di Rudyard **Kipling** (*Kim*, 1901; *Stalky e Soci*, 1899) e dalla florida letteratura per l'infanzia, diffonde fierezza e orgoglio per la missione coloniale civilizzatrice, per i successi scientifici e tecnologici e per il fiorente capitalismo legittimato dalla teoria economica di Adam **Smith** (*Ricerche sulla natura e le cause della ricchezza delle nazioni*, 1776, subito tradotta nelle principali lingue europee). In questa versione Londra, capitale dell'Impero, è il centro di un mondo che l'inglese, il gentiluomo inglese, immagina di poter attraversare e conquistare con indomita sicurezza. Sicura, indomita, ma inflessibilmente etica, esaltata dalla ingenua goffaggine del servitore francese Passepartout, è infatti la condotta di Phileas Fogg, il flemmatico gentiluomo inglese, protagonista de *Il giro del Mondo in Ottanta Giorni* (1873) di Jules Verne. Molto diffusa, di contro, è la versione nostalgica dell'Inghilterra ideale che sembra poter sopravvivere solo nella nicchia protettiva di tempi e luoghi lontani o scomparsi, criticamente contrapposti all'attualità. L'Inghilterra dei miti arturiani, quella vagheggiata negli *Idilli del Re* (1859) di Alfred **Tennyson**, un'Inghilterra proiettata in un Medioevo senza tempo, viene

sconvolta dallo *yankee* dell'americano Mark **Twain** (*Uno Yankee del Connecticut alla corte di Re Artù*, 1889), la cui magia è più forte e più letale di quella del mago Merlino. L'innocenza dell'Inghilterra rurale affiora dalle pagine de *L'Età ingrata* (1899) di Henry **James**, il più anglicizzato degli scrittori americani, filtrata e trasfigurata dagli echi di George **Eliot** (*Middlemarch*, 1872) e di Thomas **Hardy** (*Via dalla pazza folla*, 1874). Anche l'Inghilterra preraffaellita è un luogo di fuga e di rifugio dai mali dell'industrialismo. Il luminoso paesaggio poetico e pittorico di Dante Gabriel **Rossetti** o di J.E. **Millais** si contrappone implicitamente all'utilitarismo del presente; nella saggistica di John **Ruskin** l'esaltazione del Medioevo in opposizione alla modernità, ha valenze estetiche, politiche ed etiche al tempo stesso (*Le sette lampade dell'architettura*, 1849; *Fino all'ultimo*, 1862; *Munera Pulveris*, 1872). I preraffaelliti diventano moda in tutta Europa, così come poi il nuovo stile liberty che irrompe nella vita quotidiana, nelle tappezzerie dei salotti e nelle vetrate delle chiese decorate da William **Morris**, nei libri illustrati dalle *silhouettes* di Aubrey **Beardsley**. Ai simbolisti francesi che l'hanno nutrita di suggestioni poetiche e all'Europa decadentista l'Inghilterra restituisce dunque un'estetica capace di trasformarsi in progetto politico, come nell'utopia di John Ruskin che tanto affascinò Marcel **Proust**, o di diventare stile di vita come nelle pose eccentriche e sarcastiche esibite dal dandy che a Charles **Baudelaire** sembrano la prova di una civiltà mai estinta. L'effigie di Dorian Gray, protagonista del popolarissimo romanzo di Oscar **Wilde** (*Il ritratto di Dorian Gray*, 1890) rinnova accenti *Byronici*, e pare voler riscattare, grazie alla maestria della pittura, lo sfiguramento della vecchiaia, così come l'estetica decadente vuole redimere le immagini turpi e deformi della Londra dei quartieri della miseria e della fame. Proprio a partire dal romanzo di Wilde la bellezza nasce da quella bruttezza, ed è forse per questa consapevolezza che Dorian accoltella il proprio ritratto invecchiato al posto suo, imbruttendo nei segni del vizio, dell'egoismo, della crudeltà. Dorian uccide così se stesso, e il quadro torna ad essere l'immagine di un bellissimo giovane mentre il cadavere di Dorian è quello di un turpe vecchio. Si tratta forse della stessa malia del racconto di Marlow, la voce narrante di *Cuore di Tenebre* (1901) di Joseph **Conrad**, poiché l'immagine scintillante ed esotica dell'impero, la voglia d'avventura, il fascino per la terra incognita, fa trasparire invece l'altra immagine della miseria, della malattia, della follia che accomuna in un vortice di morte, colonizzati, vittime e colonizzatori esiliati, espulsi dalla loro patria, buttati in una sorta di enorme discarica, in cui finiscono tutti i rifiuti della civiltà industriale. Ciò che affascina nella estrema cultura imperiale è la consapevolezza dolorosa di ogni contraddizione, e della natura rapinatrice e assassina della civiltà. Conrad però è ben attento a specificare che l'imperialismo inglese è diverso, e ne proietta una immagine diversa rispetto a quella infame e brutale delle altre colonizzazioni, anche se in realtà *Cuore di tenebra* parla di tutta l'Europa, e a tutta l'Europa. Al centro del racconto sta infatti Kurtz, il colonizzatore, l'uomo dell'orrore, ma anche l'artista e il politico, al cui farsi, dice Marlow, ha contribuito l'Europa intera. C'è in Conrad l'adesione a un'estetica e a una poetica impressionista, che però viene scavalcata verso il postimpressionismo e l'espressionismo. Questo ne fa un maestro del premodernismo, o forse anche un protomodernista che guarda in direzione della Londra delle avanguardie, la Londra cosmopolita di Ezra **Pound**, Thomas Stearns Eliot, James **Joyce**. Eliot, come Conrad in *Cuore di tenebra*, farà di Londra il centro simbolico di *Terra Desolata* (1922), epi-

tome dell'Occidente devastato dalla prima guerra mondiale e anche dalla desertificazione spirituale in attesa di una pioggia che faccia infine rifiorire il deserto. Tuttavia questa Inghilterra londinese, ripercorsa nei suoi frammenti dallo sguardo mobile di Virginia **Woolf** (per esempio in *Mrs Dalloway*, 1925) e trasfigurata dalle sue straordinarie sperimentazioni (*Orlando*, 1928) è una *enclave* sempre più esiliata dal corpo di una nazione che sin dagli inizi del nuovo secolo appare divisa e minacciata da segnali di crisi. Nella catastrofe del primo conflitto mondiale che infrange i residui patriottici, si diffonde l'immagine di un'Inghilterra antierica e antimilitarista contrapposta alla classe politica dalle denunce dei poeti di guerra come Wilfred **Owen** e Siegfried **Sassoon**. Ancora una volta è l'Inghilterra degli esuli, dei dissidenti a catalizzare gli sguardi. Colpisce l'esilio volontario di David Herbert **Lawrence** alla ricerca di una dimensione più «naturale» e di una vita autentica lontano da una patria che ostinatamente si rifiuta di ritornare il paese rurale, vitalistico, egualitario e utopico di *Inghilterra mia Inghilterra* (1922). L'Inghilterra lawrenciana sessuofoba, puritana, gravata di pregiudizi sociali, classista, come in *Donne Innamorate* (1920) è metaforizzata nel corpo paralizzato di Clifford (*L'Amante di Lady Chatterley*, 1928), tornato con una ferita inguaribile dalla prima guerra mondiale. Questa forma di rigidità tipicamente inglese che non permette al corpo di sciogliersi nelle sue passioni è perfettamente interpretata in chiave ironica da Mr James, il protagonista inglese di *L'Inglese delle Ossa* (1924) dell'argentino Benito **Lynch**. Mr James è del tutto incapace di dar corso alla sua passione per l'esotica e sensuale Balbina. Memorie byroniane resuscitano invece nell'Inghilterra eroica di Thomas Edward Lawrence, Lawrence d'Arabia, l'agente segreto inglese che rievoca ne *I Sette Pilastri della Saggezza* (1926) il suo ruolo di consulente militare e in realtà di vera e propria guida della resistenza araba contro i turchi durante la prima guerra mondiale. C'è un romanzo di Graham **Greene**, *I naufraghi* (1934), che forse più di ogni altro riesce a mettere a fuoco la *Englishness* del suo protagonista, nella sua educazione di *public school*, nel suo essere disposto a molti tradimenti e a molti compromessi, ma anche a farsi ammazzare alla fine perché «ci sono cose che un gentiluomo non può fare». Esule, ribelle, anticonformista, custode del fascino che gli viene dalla sua educazione, questo protagonista greeniano rievoca tutti quegli esuli, ribelli e spie che perpetuano le tracce polimorfe del mito inglese. Esso risorge trionfalmente sulla scia di una massiccia mobilitazione nazionale agli esordi della Seconda Guerra Mondiale. La trascinante retorica del *premier* conservatore Winston **Churchill** (*I discorsi di Winston Churchill*, 1941) e il patriottismo critico di un intellettuale come George **Orwell** (*Inghilterra, la Vostra Inghilterra*, 1941) diffondono, attraverso le trasmissioni di Radio Londra (BBC), l'immagine di un paese democratico, compatto e solidale, ultimo baluardo della libertà dell'Occidente.

7. Anche identificata con la sua tradizione letteraria – si pensi alla influentissima *Grande Tradizione* (1948) di Frank Raymond **Leavis** – l'Inghilterra del secondo dopoguerra è vista, come l'America del resto, dai paesi europei che hanno riconquistato la democrazia come custode e tramite della libertà. In Italia i nomi di battaglia Milton e Johnny, scelti dai personaggi dei romanzi resistenziali di Beppe **Fenoglio** (*Il partigiano Johnny*, 1963; *Una questione privata*, 1968) testimoniano di passioni letterarie che si dispongono anche in prospettiva francamente politica. La passione inglese, l'anglofilia di Mario **Praz** (*Cronache letterarie anglosassoni*, 1951) e di Emilio **Cecchi** (*I*

grandi romantici inglesi, 1957) inizierà una fertile tradizione accademica, accompagnata dalla mediazione di poeti come Eugenio Montale, o intellettuali come Alberto Arbasino (*Lettere da Londra*, 1963; *Fratelli d'Italia*, 1963). Promossa e divulgata dai suoi cultori un po' ovunque, disseminata nei percorsi ramificati e capillari di una cultura mediale e massificata, l'Inghilterra diventa un tema sfuggente che conviene osservare, per riconoscerne i profili salienti, nella sua gestazione britannica. Messo alla prova dalla decolonizzazione e dal confronto con il rutilante mito americano, il Regno Unito difenderà tenacemente la sua Inghilterra simbolica aggiornandone le versioni e consegnandole ai canali di una distribuzione sempre più globale. L'Inghilterra sente il rischio di vedere la propria immagine confusa con quella americana, anche nel segno della perdurante alleanza atlantica che dalla Seconda Guerra Mondiale trapassa direttamente alla guerra fredda. L'America del resto è la potente fucina di mode che rimbalzano e attecchiscono sul suolo britannico. Alla situazione reagisce, verso la fine degli anni '50, la nuova sinistra inglese. L'Inghilterra dimessa, operaia e piccolo borghese, moderatamente protestataria, rivendicata dal teatro e dal romanzo dei Giovani Arrabbiati (il teatro di John Osborne, *Ricorda con rabbia*, 1956; e Arnold Wesker, *Brodo di pollo con orzo*, 1958, e *Radici*, 1958; i romanzi di Kingsley Amis, *Lucky Jim*, 1954; e Alan Sillitoe, *Sabato notte e domenica mattina*, 1958; *La solitudine del maratoneta*, 1959; *La figlia dello straccivendolo*, 1964) è un potente strumento di differenziazione dall'edonismo superficiale dell'America consumista. Le immagini in bianco e nero del *Free Cinema* di Lindsay Anderson, Tony Richardson ed altri, rispondono al cinema commerciale Hollywoodiano, che fagocita e colonizza i miti e le storie della ex madre patria, con il profilo scarno e provocatoriamente essenziale dell'Inghilterra socialmente discriminata. Sul versante della cultura popolare, ma con opposte intenzioni ideologiche, il più agguerrito concorrente degli eroi hollywoodiani è James Bond, l'agente segreto dei romanzi di Ian Fleming, interpretato al cinema da Sean Connery, le cui imprese surclassano per eleganza e stile quelle dei suoi più sprovveduti colleghi americani. Il *marketing* dell'Inghilterra letteraria, depositaria dei valori del conservatorismo borghese, non esiterà invece a sfruttare, negli anni thatcheriani, le risorse di Hollywood, come dimostrano la regia affidate a James Ivory da produttori inglesi per rilanciare, in patinate e fortunate trasposizioni, l'Inghilterra *belle époque* dei romanzi primo novecento di Edward Morgan Forster (*Camera con vista*, 1985; *Maurice*, 1987; *Casa Howard*, 1992), o quella dell'anglo-giapponese Kazuo Ishiguro nel romanzo *Quel che resta del giorno*, del 1989, (divenuto film del 1993). Il cinema firmato da Ivory è l'esempio di una sorta di nuova alleanza strategica angloamericana, intesa a difendere, e a usare, beninteso, le nostalgie della Old England, invariabilmente bianca, patriarcale, più o meno aristocratica, anglocentrica più che eurocentrica, sempre più minacciata dalle contaminazioni della fiorente letteratura postcoloniale con la stessa cultura inglese sempre più sottoposta in queste nuove scritture a processi di ibridazione. Le molteplici visioni della nuova Inghilterra, rivisitata dallo sguardo degli immigrati dalle ex colonie dell'Impero divenute indipendenti, formano un *puzzle* infinitamente composito e un quadro ancora in movimento al quale si può solo accennare. L'Inghilterra vi appare come luogo di discriminazione e intolleranza che inferisce sulla doppia marginalità, femminile e razziale, della nigeriana Buchi Emecheta (*Cittadina di seconda classe*, 1975). Ma l'Inghilterra può anche rimanere per molti immigrati della prima genera-

zione, come l'indo-caraibico Vidiadhar Surajprasad Naipaul in *L'enigma dell'arrivo* (1987), un modello superiore di civiltà al quale aderire mimeticamente. Il contributo delle generazioni successive, affinato dall'uso consapevole di contaminazioni culturali e stilistiche, restituisce le immagini di un'Inghilterra frammentata, ibrida, multietnica, come ne *Il Buddha delle periferie* (1990) del pakistano Hanif Kureishi. La cultura britannica in India, viene usata dall'angloindiano Salman Rushdie come uno strumento di registrazione, una sorta di prezioso archivio di linguaggi per il mosaico della sua India in *I Figli della Mezzanotte* (1980). L'Inghilterra postcoloniale e postmoderna è spesso provocatoriamente presentata come un prodotto dell'immaginario, o addirittura come un effetto retorico. La artificiosità di questa Inghilterra immaginaria e simbolica ricompare anche, trasformata in un gigantesco parco a tema, modellato dalla fiorente industria del turismo culturale britannico (lo *Heritage*), nella parodia postmoderna dell'inglese Julian Barnes in *Inghilterra, Inghilterra* (1998). Dissolta dalla storia contemporanea, trasformata in un capitale turistico, l'Inghilterra solletica il fiuto commerciale di Hollywood che ne ravviva i fasti attingendo all'Inghilterra del mito per la fortunatissima serie cinematografica dei primi anni del 2000 tratta dalla triologia di John Ronald Reuel Tolkien (*Il Signore degli Anelli*, 1954-55) o trascrivendo nel film di Peter Weir, *Master & Commander* (2003), l'affresco epico di Patrick O'Brian (*Sfida ai Confini del Mare*, 1970), celebrazione della indomita resistenza della gloriosa Marina Inglese alla minaccia napoleonica. In questa spettacolare Inghilterra hollywoodiana di inizio millennio sembra riconfermarsi la vitalità di un tema straordinariamente proteiforme e compiacente, arrendevole preda di mitologie inossidabili.

■ OPERE CITATE: Addison, J. - Steele, R., «The Spectator», periodico (1711-12); Adorno, T.W., - Horkheimer, M., *Dialettica dell'illuminismo* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947); Algarotti, F., *Il newtonianismo per le dame* (1737); Amis, K., *Lucky Jim* (1954); Arbasino, A., *Fratelli d'Italia* (1963); Arbasino, A., *Lettere da Londra* (1963); Arbuthnot, J., *La Storia di John Bull* (*The History of John Bull*, 1712); Bacon, F., *Novum Organum* (1620); Baretti, G., *Discorso su Shakespeare e Voltaire* (*Discours sur Shakespeare et monsieur de Voltaire*, 1777); Baretti, G., «La Frusta letteraria», periodico (1763-65); Baretti, G., *Scelta di Lettere Familiari* (1779); Barnes, J., *Inghilterra, Inghilterra* (*England, England*, 1998); Brönte, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1848); Byron, *Don Giovanni* (*Don Juan*, 1824); Byron, G. G., *Pellegrinaggio del giovine Aroldo* (*Childe Harolds' Pilgrimage*, 1812-18); Cecchi, E., *I grandi romantici inglesi* (1957); Cesarotti, M., *Poesie di Ossian Antico* (1763); Churchill, W., *I Discorsi di Winston Churchill* (*Into Battle: War Speeches by Righ H. Winston S. Churchill*, a c. di Churchill, R., 1941); Conrad, J., *Cuore di Tenebre* (*Heart of Darkness*, 1901); Defoe, D., *Il vero Inglese* (*The True-Born Englishman*, 1701); Defoe, D., *Robinson Crusoe* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719); Defoe, D., *Il perfetto commerciante inglese* (*The Compleat English Tradesman*, 1726); Dickens, C., *La piccola Dorritt* (*Little Dorritt*, 1857-58); Dickens, C., *Oliver Twist* (1837-38); Dickens, C., *Tempi Difficili* (*Hard Times*, 1854); Dorè, G., *Viaggio a Londra*, illustrazione (*A London Pilgrimage*, 1872); Dostoevskij, F., *Osservazioni Invernali su Impressioni Estive* (1863); Doyle, A.C., *Uno studio in rosso* (*A Study in Scarlet*, 1887); Eliot, G., *Middlemarch* (1872); Eliot, T.S., *La Terra Desolata* (*The Waste Land*, 1922); Emecheta, B., *Cittadina di seconda classe* (*Second Class Citizen*, 1975); Emerson, R.W., *Caratteristiche Inglese* (*English Traits*, 1856); Espronceda, J. de, *Il diavolo mondo* (*El diablo mundo*, 1840); Espronceda, J. de, *Lo studente di Salamanca* (*El estudiante de Salamanca*, 1839); Fenoglio, B., *Il partigiano Johnny* (1968); Fenoglio, B., *Una questione privata* (1963); Fontane T., *Jenny Treibel* (*Frau Jenny Treibel*, 1892); Forster, E.M., *Casa Howard* (*Howard's End*, 1910); Forster, E.M., *Camera con vista* (A

Room with a View, 1908); Forster, E.M., *Maurice* (1913); Foscolo, U., *I Sepolcri* (1806); Foscolo, U., *Lettere scritte dall'Inghilterra* (1816); Fougeret de Montbron, L.-C., *Difesa contro l'Anglomania* (*Préservatif contre l'anglomanie*, 1757); Goethe, J.W., *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1799); Gray, T., *Elegia in un Cimitero di Campagna* (*An Elegy Written in a Country Church Yard*, 1751); Greene, G., *I naufraghi* (*England made Me*, 1934); Hardy, T., *Via dalla pazza folla* (*Far from the Madding Crowd*, 1874); Hawthorne, N., *La statua di neve e altri racconti raccontati due volte* (*The Snow Image and Other Twice-Told Tales*, 1851); Heine, H., *Frammenti Inglesi* (*Englische Fragmente*, 1826); Hogarth, W., *Storia di un Libertino*, incisione (*The Rake's Progress*, 1735); Hogarth, W., *Storia di una Prostituta*, incisione (*The Harlot's Progress*, 1732); Holinshed, W., *Cronache* (*Chronicles*, 1577); Hugo, V., *Cromwell* (1827); Hume, D., *Sulle origini del Governo* (*Of the Origin of Government*, 1777); Ishiguro, K., *Quel che resta del giorno* (*The Remains of the Day*, 1993); Ivory, J., *Camera con vista*, cinema (*Room with a View*, 1985); Ivory, J., *Casa Howard*, cinema (*Howard's End*, 1992); Ivory, J., *Maurice*, cinema (*Maurice*, 1987); Ivory, J., *Quel che resta del giorno*, cinema (*The Remains of the Day*, 1993); James, H., *L'età ingrata* (*The Awkward Age*, 1899); Karamzin, N., *Lettere di un Viaggiatore Russo* (1801); Kipling, R., *Kim* (1901); Kipling, R., *Stalkey e Soci* (*Stalkey and Co.*, 1899); Kureishi, H., *Il Buddha delle periferie* (*The Buddha of Suburbia*, 1990); Lawrence, D.H., *Donne Innamorate* (*Women in Love*, 1921); Lawrence, D.H., *Inghilterra, la mia Inghilterra* (*England my England*, 1915); Lawrence, D.H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928); Lawrence, T.E., *I sette pilastri della saggezza* (*The Seven Pillars of Wisdom*, 1926); Leavis, F.R., *La Grande Tradizione* (*The Great Tradition*, 1948); Leopardi, G., *Consalvo* (1832); Lermontov, M., *Il demone* (1840, postumo); Lermontov, M., *Un eroe del nostro tempo* (1840); Lessing, G.E., *Drammaturgia amburghese* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-69); Lewis, M.G., *Il Monaco* (*The Monk*, 1796); Locke, J., *Due trattati sul Governo* (*Two Treatises on Government*, 1690); Locke, J., *Saggio sull'umano intelletto* (*Essay concerning Human Understanding*, 1690); Lyly, J., *Eufue e la sua Inghilterra* (*Euphues and his England*, 1580); Lyly, J., *Eufue o l'Anatomia dello Spirito* (*Euphues or the Anatomy of Wit*, 1578); Lynch, B., *L'inglese delle ossa* (*El Inglés de los Huesos*, 1924); Macaulay, T.B., *Storia d'Inghilterra* (*The History of England*, 1849-61); Macpherson, J., *Canti di Ossian* (*The Poems of Ossian*, 1765); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840); Milton, J., *Il Paradiso Perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Montesquieu, C.L. de, *Lettere Persiane* (*Lettres Persanes*, 1721); Monti, V., *Bassvilliana* (1793); Monti, V., *Il beneficio* (1805); Monti, V., *La mascheroniana* (1801); More, T., *Utopia* (1515); Musset, A. de, *Le confessioni di un figlio del secolo* (*Les confessions d'un enfant du siècle*, 1836); Musset, A. de, *Lorenzaccio* (1834); Musset, A. de, *Rolla* (1833); Naipaul, V.S., *L'enigma dell'arrivo* (*The Enigma of the Arrival*, 1987); Nievo, I., *Confessioni di un Italiano* (1867, postumo); O'Brian, P., *Sfida ai Confini del Mare* (*Master & Commander*, 1970); Orwell, G., *Inghilterra, la vostra Inghilterra* (*England Your England*) in *Dentro la balena e altri saggi* (*Inside the Whale and Other Essays*, 1941); Osborne, J., *Ricorda con Rabbia* (*Look Back in Anger*, 1956); Parini, G., *Il Giorno* (1763-1801); Pindemonte, I., *Sui giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia* (1817); Poe, E.A., *Racconti dell'Orrore e del Grottesco* (*Tales of Horror and Grotesque*, 1840); Polidori, J.W., *Il Vampiro* (*The Vampire*, 1819); Pope, A., *Il ricciolo rapito* (*The Rape of the Lock*, 1712); Praz, M., *Cronache letterarie anglosassoni* (1951); Prévost, A.-F., *Il filosofo inglese o storia di M. Cleveland* (*Le philosophe anglais ou histoire de M. Cleveland*, 1732-39); Puškin, A. S., *Eugenio Onegin* (*Eugenij Onegin*, 1823-31); Puškin, A.S., *Boris Godunov* (1825-31); Puškin, A.S., *I fratelli masnaderi* (1821); Puškin, A.S., *Il prigioniero del Caucaso* (1920-21); Radcliffe, A., *I misteri di Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794); Richardson, S., *Sir Charles Grandison* (1753-54); Rossini, G., *Otello*, musica (1816; libretto di Berio, F.); Rousseau, J.J., *Giulia o la nuova Eloisa* (*Julie ou la nouvelle Héloïse*, 1761); Ruffini, G., *Doctor Antonio* (1855); Ruffini, G., *Lorenzo Benoni* (1853); Rushdie, S., *I figli della mezzanotte* (*Midnight's Children*, 1980); Ruskin, J., *Fino all'ultimo* (*Unto this Last*, 1862); Ruskin, J., *Le sette lampade dell'architettura* (*The Seven Lamps*

of Architecture, 1849); Ruskin, J., *Munera Pulveris* (1872); Saavedra, A. duca di Rivas, *Don Alvaro o la forza del destino* (*Don Álvaro o la fuerza del sino*, 1835); Scott, W., *Ivanhoe* (1819); Settembrini, L., *Ricordanze della mia vita* (1879-80, postumo); Shakespeare, W., *Enrico IV* (*Henry IV*, 1597-98); Shakespeare, W., *Enrico V* (*Henry V*, 1598-99); Shakespeare, W., *Enrico VI* (*Henry VI*, 1590-92); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Shakespeare, W., *Riccardo II* (*Richard II*, 1595-96); Shakespeare, W., *Riccardo III* (*The Life and Death of Richard the Third*, 1591-1594); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Shelley, M. W., *Frankenstein o il Prometeo moderno* (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1819); Sillitoe, A., *La figlia dello straccivendolo* (*The Ragged Daughter*, 1964); Sillitoe, A., *La solitudine del maratoneta* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1959); Sillitoe, A., *Sabato notte e domenica mattina* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1958); Smith, A., *Ricerche sulla natura e le cause della ricchezza delle nazioni* (*Inquiry on the Nature and the Causes of the Wealth of Nations*, 1776); Spenser, E., *La Regina delle Fate* (*The Fairie Queen*, 1590-95); Sterne, L., *Viaggio Sentimentale attraverso la Francia e l'Italia* (*A Sentimental Journey through France and Italy*, 1768); Stevenson, R.L., *Lo Strano Caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde* (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886); Stoker, A.B., *Dracula* (1897); Tennyson, A., *Idilli del Re* (*Idylls of the King*, 1859); Thacheray, W.M., *Le memorie di Barry Lyndon* (*The Memoirs of Barry Lyndon Esquire by Himself*, 1844-56); Thackeray, W. M., *Henry Esmond* (*The History of Henry Esmond*, 1852); Tieck, L. - Schlegel, A.W., *Le opere drammatiche di Shakespeare* (*Shakespeare dramatische Werke*, 1828-33); Tieck, L., *Il meraviglioso in Shakespeare* (*Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*, 1793); Tolkien, J., *Il Signore degli Anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-55); Twain, M., *Uno Yankee del Connecticut alla Corte di Re Artù* (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889); Verdi, G., *La forza del destino*, musica (1862; libretto di Piave, F.M.); Verdi, G., *Macbeth*, musica (1847; libretto di Piave, F.M.); Verdi, G., *Otello*, musica (1887; libretto di Boito, A.); Verne, J., *Il giro del mondo in 80 giorni* (*Le tour de monde en quatre-vingts jours*, 1873); Voltaire, *Lettere Filosofiche o Lettere sugli Inglesi* (*Lettres philosophiques ou Lettres sur les Anglois*, 1734); Walpole, H., *Il castello di Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1767); Weir, P., *Master & Commander. Sfida ai confini del Mare*, cinema (*Master & Commander*, 2003); Wesker, A., *Brodo di pollo con orzo* (*Chicken Soup with Barley*, 1958); Wesker, A., *Radici* (*Roots*, 1958); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1890); Woolf, A.V., *La signora Dalloway* (*Mrs Dalloway* 1925); Woolf, A.V., *Orlando* (1928); Young, E., *Pensieri Notturni* (*The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality*, 1745).

■ ALTRE OPERE: Baudelaire, C., *Il pittore della vita moderna* (*Le peintre de la vie moderne*) in *Curiosità estetiche* (*Curiosités esthétiques*, 1868, postumo); Botero, G., *Relazioni Universali* (1602); Diderot, D., *Pensieri politici* (*Mélanges politiques*, 1774); Engels, F., *La Situazione della Classe Operaia in Inghilterra* (*Die Lage der englischen arbeitenden Klasse*, 1845); James, H., *Un Pellegrino appassionato* (*A Passionate Pilgrim*) in *Un pellegrino appassionato e altri racconti* (*A Passionate Pilgrim and Other Tales*, 1875); Fleming, I., *Dalla Russia con Amore* (*From Russia with Love*, 1957); Goethe, J.W., *Shakespeare all'infinito* (*Shakespeare und kein Ende*, 1776); James, H., *A Londra* (*Essays in London and Elsewhere*, 1893); Montale, E., *Variazioni in Prose e Racconti* (1949-52); Monti, V., *All'Inghilterra* (1803); Pindemonte, I., *Le prose e poesie campestri* (1832); Ruskin, J., *Turner e i Preraphaeliti* (*Pre-Raphaelitism*, 1851); Owen, W., *Poesie* (*Poems*, 1920, postumo); Sassoon, S., *Poesie* (*Poems*, 1919); Wesker, A., *La cucina* (*The Kitchen*, 1956); Woolf, V., *Granito e arcobaleno* (*Granite and Rainbow: Essays*, post. 1958), in *Per le strade di Londra* (1929).

■ BIBLIOGRAFIA: Buruma, I., *Voltaire's Coconuts or Anglomania in Europe*, London, Weidenfeld & Nicholson, 1999; Butti, A., *L'Anglofobia nella Letteratura Cisalpina e del Regno Italico*, in «L'archivio storico lombardo», 1909, pp. 429-472; Carr, E.H., *Romantic Exiles*, London 1933; Colley, L., *Britons: forging the Nation, 1787-1837*, New Haven, Yale University Press, 1992; Colls, R. - Dodd, P. (eds.), *Englishness. Politics and Cul-*

ture 1880-1920, London, Croom Helm, 1986; Doyle, B., *English and Englishness*, London, Routledge, 1989; Easthope, A., *Englishness and National Culture*, London, Routledge, 1999; Gervais, D., *Literary Englands. Versions of Englishness in Modern Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; Graf, A., *L'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911; Haseler, S., *The English Tribe. Identity, Nation and Europe*, London, Macmillan, 1996; Horkheimer, M. - Adorno, T.W., *Dialettica dell'Illuminismo* (1947), Torino, Einaudi, 1966; Jakubowski, M. - Braund, N., *The Mammoth Book of Jack The Ripper*, London, Robinson, 1999; Maffi, M., *Londra. Mappe, Storie, Labirinti*, Milano, Rizzoli, 2000; Marzola, A. (a c. di), *Englishness. Percorsi nella cultura britannica del Novecento*, Roma, Carocci, 1999; Russell, C., *Alle origini dell'Inghilterra moderna 1509-1660* (1971), Bologna, Il Mulino, 1988; Sanders, A., *Breve Storia della Letteratura Inglese* (1996), Milano, Mondadori, 2002; Sertoli, G., *Introduzione a Le avventure di Robinson Crusoe*, Torino, Einaudi, 1998; Sombart, W., *Il borghese, lo sviluppo e le fonti dello spirito capitalistico* (1913), Milano, Longanesi, 1978; Spinucci, P., *Teatro elisabettiano, teatro di Stato*, Firenze 1973; Storry, M. - Childs, P. (a c. di), *British Cultural Identities*, London, Routledge, 1997; Strong, R., *The Spirit of Britain*, London, Hutchinson, 1999; Tawney, R.H., *Religion and the Rise of Capitalism*, Oxford, Oxford University Press, 1923; Weber, M., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Roma, Leonardo, 1945; Id., *Le sette e lo spirito del capitalismo*, Milano, Rizzoli, 1977.

■ VOCI AFFINI: America, Americhe; Campagna; Città; Colonia, colonizzazione; Gesuiti; Impero; Isola; Londra; Macchina; Nebbia; Pioggia; Progresso.

ALESSANDRA MARZOLA

Ingratitudine. 1. La parola, derivata dal latino dotto *ingratitude(m)*, ricorre pressoché identica nelle lingue romanze (fr. *Ingratitude*, sp. *Ingratitud*) e nell'ingl. *Ingratitude*, cui si affianca con la stessa radice latina, ma costruito all'anglosassone, *Ungratefulness*. Ugualmente in ted., sulla radice *dank*, *Undankbarkeit*.

2. La prima attestazione di «ingratitude» come tema letterario e antropologico va ricercata nelle sacre scritture, che vedono in essa una componente fondamentale del peccato primigenio della creatura nei confronti del creatore. L'intero *Antico Testamento* può essere interpretato come narrazione dell'ingratitude del popolo eletto verso Dio, a iniziare dal *Genesi* (fine sec. IV a.C.): Adamo ed Eva, ingrati verso il loro Creatore, disobbediscono alla sua volontà. Il mito connette l'ingratitude con l'oltracotanza e la trasgressione e torna in quasi tutte le tradizioni mitologiche, giustificando così l'allontanamento da un luogo edenico irreversibilmente perduto. L'archetipo della trasgressione ingrata nei confronti di un benefattore diviene motivo favolistico assai ricorrente, sia nelle fiabe popolari sia in quelle letterarie, a partire da **Esopo** e **Fedro**. Come bene ha messo in luce Marcel Mauss, sotto l'aspetto antropologico il mondo greco-romano, creando la distinzione tra diritto personale e diritto reale, separando il dono e lo scambio dal contratto di acquisto e vendita, elabora un concetto di ingratitude come colpa squisitamente morale. Fuori dal mondo greco-romano, nel diritto indiano o in quello germanico, permane invece ancora a lungo un'idea del *beneficium* come strumento di potere e fondamento della società, e conseguentemente un'idea di ingratitude come contravvenzione gravissima a un obbligo giuridico. Nel 558-528 a.C., **Senofonte** nella *Cyropedia* (I, 2, 7) ricorda che già in Persia l'ingratitude era punita dai giudici come delitto che implica tutte le altre colpe, creando quella connessione tra piano etico e piano civile che ritroveremo nelle prime attestazioni letterarie: ad esempio nel personaggio di Agamennone, che nell'*Aiace* (ca. 450 a.C.) di **Sofocle** rifiuta sepoltura alle spoglie di Aiace suicida e viene accusato da Teucro di irricorrenza. La

riflessione sul tema dell'ingratitude assume forma aforistica nel IV sec. a.C. nei *Monastici* di **Menandro** e nei *Caratteri* di **Teofrasto** si articola in concrete esemplificazioni, ma è con l'**Aristotele** dell'*Etica Nicomachea* (soprattutto IX, 8) che trova il suo più potente sviluppo filosofico. Attraverso l'*Etica* aristotelica il tema riemerge nella tradizione latina: **Cicerone** vi accenna in una delle *Epistole ad Attico* (ca. 65 a.C.), definendola occasionalmente un vizio nel quale non manca alcun male (VIII, 4, 2), e in *De officiis* (I, 15, 48; 44 a.C.), attraverso riflessioni di carattere più generale intorno ai due generi della liberalità, l'uno consistente nell'elargire, l'altro nel rendere i benefici. L'ingratitude diviene elemento strutturale nel *De beneficiis* (ca. 54 d.C.), in cui **Seneca** elabora dense riflessioni sulla dialettica tra benefici e riconoscenza ad essi dovuta. Utilizzato ampiamente da Francesco **Petrarca** del *Dei rimedi dell'una e dell'altra fortuna* (1354-66), tradotto, tra gli altri, da Benedetto **Varchi** (*Il libro de' benefici*, 1554) il trattato avrà grande fortuna, ed è riconoscibile come fonte, più o meno esplicita, di quanti, fino al '500 e oltre si impegneranno a biasimare l'ingratitude, indagandone la natura e le cause. Si ricorda infine che fu **Valerio Massimo**, *Detti e fatti memorabili* (V, 3, 3, 26 d.C.) a rimarcare il tema fortunatissimo della patria ingrata nei confronti di Scipione.

3. **Tommaso d'Aquino**, nella *Summa Theologiae* (1266-73), relativizza l'ingratitude a tema etico, proiettandolo in una dimensione vagamente giurisprudenziale. La *Quaestio* CVII è divisa in 4 articoli in cui ci si interroga se e come sia sempre peccato, se i benefici siano da sottrarre agli ingrati, richiamandosi all'articolo del codice *De revocandis donationibus* (*Iust.* 8, 55 e *Theod.* 8, 13), evidente residuo del primitivo concetto di ingratitude, che attribuisce al beneficio valore giuridico. Bono **Giamboni** nel *Libro de' vizii e delle virtù* (ca. 1270, Cap. XXVI, 2) personifica l'ingratitude in uno dei capitani dell'invidia; **Dante** stigmatizza gli ingrati nel profondo del suo *Inferno* (XXXIV) come traditori verso i benefattori: masticati dalla trinità distorta di Lucifero, prima causa di ogni male perché rivoltosi con ribellione ingrata «contra'l suo fattore», punito egli medesimo nel ghiaccio del Cocito, Giuda, Bruto e Cassio rappresentano la summa del peccato. Giovanni **Boccaccio**, nel *Trattatello in laude di Dante* (1351-72) inizia la tradizione dell'ingratitude di Firenze, matrigna nei confronti di Dante, come Roma verso Scipione. Il motivo sarà ripreso da Niccolò **Machiavelli**, che nei paragrafi iniziali del *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (1525) ribalta l'accusa a Dante stesso. L'ingratitude si rivela potente anche come tema novellistico: Giovanni **Sercambi** dedica vari *Exempli* (CXXXV; CXXXVI; CXLIII) del suo *Novelliere* (1392-1400) agli ingrati, traendoli da episodi di cronaca a lui contemporanea.

In tutta la lirica medievale si cristallizza in molteplici variazioni il *topos* dell'accusa di ingratitude rivolta alla *belle dame sans merci*, l'amata (o l'amato) sorda alle richieste dell'amante innamorato, o alla donna volubile che lo abbandona. La lirica trobadorica in particolare, insiste sul tema dell'amore verso una dama gerarchicamente elevata trasponendo e sublimando sul piano erotico i vincoli su cui si fondava la società feudale, il cui ordine era costruito sulla gratitudine del vassallo al suo signore, dispensatore di benefici, secondo il diritto germanico. Lo scrittore normanno Alain **Chartier** scrive nel 1424 un poemetto sul vassallaggio d'amore noto con il titolo *La bella dama senza pietà* in cui la devozione assoluta del cavaliere viene delusa dalla donna dal cuore di pietra. Il *topos*, diffusissimo fino al '600, travalica lo

stesso genere lirico e aderisce a ogni situazione di amore non corrisposto.

4. Il motivo dell'ingratitude nei rapporti feudali, fuori dall'ormai tramontata dimensione antropologica, riemerge nell'epica quattro-cinquecentesca; si presenta in modo assai significativo nel *Morgante* (1470-78), in cui Luigi **Pulci** priva Re Carlo della nobiltà ieratica di cui si ammantava nelle *Chansons* e ne tratteggia la sbiadita figura di potente, tacciato d'ingratitude da Gano di Maganza e dagli stessi suoi paladini. L'ingratitude di Carlo offre al Pulci l'occasione di un'invettiva anaforica contro «questo peccato», costruita attorno ai classici esempi di Lucifero, Giuda e Scipione (XI, 74 sgg.). Anche in molti poemi successivi, nei *Cinque Canti* (1545) di Ludovico **Ariosto**, nell'*Amadigi* (1560) di Bernardo **Tasso** si ritrova il motivo dell'ingratitude, incarnata però nella figura di Gano che diverrà il prototipo dell'ingrato traditore, simbolo della meschinità contro la santità dell'eroe. L'umanesimo torna a indagare gli aspetti etici e politici dell'ingratitude. Documenti rilevanti sono il *De Maiestate* (1492) di Giuniano **Maio**, che nel capitolo *De la gratitudine de la maiestade*, volgarizzando passi di **Aristotele**, **Seneca**, **Cicerone**, ricapitola la dialettica tra benefici e gratitudine; il *De beneficio indigni collocato* (1495-1502) del **Galateo**; e soprattutto l'*Asinus* (1492-1501) di Giovanni **Pontano**, in cui il motivo proverbiale dell'ingratitude asinina viene adoperato come arma polemica contro Ferdinando d'Aragona, «sconosciute» dei benefici ricevuti dallo stesso Pontano, suo segretario. Ma è Niccolò **Machiavelli** a introdurre elementi di radicale discontinuità. Nel *Capitolo dell'Ingratitude* (1508-11) il tema è già trasportato sul piano politico, sulla scorta di esempi classici; ma la riprovazione si mantiene su un registro letterario, in equilibrio tra la tradizione del ternario moraleggiante e il ragionamento umanistico. Ne *Il Principe* (1513), nelle *Istorie fiorentine* (1522-25), ma soprattutto nei *Discorsi* (1516-17) l'ingratitude, da tara morale, diviene elemento dell'agire politico, non pensabile al di fuori di esso. Francesco **Guicciardini** mantiene vivo il tema dell'ingratitude sul piano della politica, inaugurandone però quella torsione finemente moraleggiante che avrà notevole fortuna per tutto il '600. Così, se nell'undicesimo dei *Ricordi* (1512-30) il moralista avverte che il beneficiare è cosa buona di per sé e che l'ingratitude di molti può essere compensata da un sol gesto, nella *Storia d'Italia* (1537-40) lo storico, a proposito di Francesco re di Francia, può argomentare che «niuna cosa...ha vita minore che la memoria dei benefici; e tanto più, come è in proverbio, si pagano con la ingratitude» (XVI, 5, 4). Proposizioni analoghe si ritroveranno frequentissime nei *Ragguagli di Parnaso* (1612-13) di Traiano **Boccalini** e in tutto il filone moralistico francese: nei *Saggi* (1595) di Michel Eyquem de **Montaigne**, nel *Trattato sulla saggezza* (1601) di Pierre **Charron**, nelle *Massime* di François de **La Rochefoucauld**, in molte delle *Favole* (1668-94) di Jean de **La Fontaine**, del quale si ricorda qui almeno la XIV del VII libro *L'ingratitude e l'ingiustizia degli uomini verso la fortuna*. Sarà René **Descartes** ne *Le passioni dell'anima* (1649) a precisare che l'ingratitude non è affatto una passione, ma un semplice comportamento vizioso, opposto alla riconoscenza e derivante dal mancato riconoscimento di un beneficio, per ignoranza o per volontà (art. 194).

5. Finita l'epoca dei grandi moralisti, l'ingratitude non è più oggetto di riflessione teorica ma sfuma entro una più complessa indagine psicologista, acquistando rilievo solo come uno dei tanti modi con cui la meschinità umana si manifesta. Con William **Shakespeare** l'ingrati-

tudine si fa materia atta a conferire machiavelliana oscurità a ritratti più complessi e articolati: il tema struttura fortemente il *Timone d'Atene* (1607-08): nel dramma, ripreso direttamente dall'omonimo dialogo di **Luciano**, si specchiano e si concatenano l'ingratitude degli amici di Timone, che rifiutano aiuto a chi li aveva munificamente beneficiati, e quella di Atene verso Alcibiade, al quale Timone donerà, dopo averli trovati nella caverna in cui si è ritirato dopo la rovina finanziaria, gli ori destinati alla distruzione della città. Nel *Re Lear* (1605-06), aleggia la tragica dialettica tra la vera ingratitude e quelle solo apparenti di Cordelia e Edgar, ma la dirompente contraddizione tra affetto filiale e ideale di giustizia era già nel *Giulio Cesare* (1599); *Coriolano* (1623) si vendica dell'ingratitude di Roma alleandosi con i Volsci. La condanna moralistica dell'ingratitude, affievolendosi, fornirà ancora occasionali spunti per il teatro: **Destouches** (1712) e Antonio Simeone **Sografi** (1816) scriveranno entrambi *L'ingrato* facendo muovere sulla scena un personaggio che oblia colpevolmente gli obblighi morali verso il proprio benefattore; Alexis **Piron** con *I figli ingrati* (1728) estremizzerà l'archetipo già potentemente sperimentato in *Re Lear* e che troveremo ripreso nell'ottocento, tra gli altri, soprattutto da Honoré de **Balzac** nel *Papà Goriot* (1835) e ne *La cugina Bette* (1846-07). La finezza di Alessandro **Manzoni** tratteggia ironicamente ne *I promessi sposi* (cap. 34; 1827) l'ingratitude del perfido Griso attraverso le accuse del malvagio padrone appestato, e Giovanni **Verga** scava nel malessere di *Mastro don Gesualdo* (1888-89) destinato a una morte misera e solitaria, vittima dell'atteggiamento ingrato dei parenti. Ma è nella letteratura dell'infanzia che il tema dell'ingratitude si mantiene vivo facendosi strumento pedagogico colpevolizzante: Clemens Maria **Brentano** nelle sue *Fiabe del Reno* (1811) dà forma al motivo del magico pifferaio e della promessa delusa; nel poemetto di Robert **Browning** *Il pifferaio di Hamelin* (1845) l'ingrato sindaco e gli inerti cittadini sconteranno tragicamente la loro colpa; le mancanze del piccolo Enrico, nel *Cuore* (1886) di Edmondo **De Amicis**, vengono fieramente biasimate come ingratitude verso i genitori e il buon maestro; il *Pinocchio* (1883) di Carlo **Collodi**, percorre ciclicamente l'iter della disobbedienza ai saggi ammaestramenti di Geppetto e della Fata, della pena e del pentimento auto-accusatorio («ma si può dare un ragazzo più ingrato e più senza cuore di me?»). Il '900 sfuma e intrica maggiormente il tema: Carlo Emilio **Gadda** narra nel *Pasticciaccio* (1946-47) vari episodi di ingratitude verso la Balducci, assassinata benefattrice di tante «nipoti»; ne *La cognizione del dolore* (1938-41) complicano il difficile rapporto tra madre e figlio, buie ombre di ingratitude. Franco **Fortini** utilizza la metafora de *L'ospite ingrato* (1966) per descrivere sé stesso, caustico e ironico con i propri «commensali»; *Il mago rimandato* della *Storia universale dell'infamia* (1941) di Jorge Luis **Borges** rivisita una esemplare storia di negromanzia e ingratitude resa celebre dal *Conte Lucanor* (1328-35) di don **Juan Manuel**: uno stregone mette alla prova la riconoscenza di un aspirante discepolo, quindi lo rifiuta fermamente. In un capitolo de *L'ignoranza* (2000) di Milan **Kundera**, si presenta l'occasione per fini riflessioni sulla gratuità dell'amore puro, necessariamente ingrato.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Codice di Giustiniano* (*Codex Justinianus*, 529); *Codice di Teodosio* (*Codex Theodosianus*, 438); *Genesi* (fine sec. IV a.C.).

Ariosto, L., *Cinque Canti* (1545); Aristotele, *Etica Nicomachea* (sec. IV a.C.); Balzac, H. de, *La cugina Bette* (*La cousine Bette*, 1846); Balzac, H. de, *Papà Goriot* (*Le père Goriot*, 1834); Boccalini, G., *Trattatello in laude di Dante* (1351-72); Boccalini,

T., *Ragguagli di Parnaso* (1612-13); Borges, J.L., *Storia universale dell'infamia* (*Istoria universal de la infamia*, 1941); Brentano, C., *Fiabe del Reno* (*Rheinmärchen*, 1811); Browning, R., *Il pifferaio di Hamelin* (*Pied Piper of Hamelin*, 1845); Charron, P., *Trattato sulla saggezza* (*Traité sur la sagesse*, 1601); Chartier, A., *La bella dama senza pietà* (*La Belle Dame sans Merci*, 1424); Cicerone, M.T., *De officiis* (44 a.C.); Cicerone, M.T., *Epistole ad Attico* (ca. 65 a.C.); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); De Amicis, E., *Cuore* (1886); De Ferrariis, A. detto il Galateo, *De beneficio indigni collocato* (1495-1502); Descartes, R., *Le passioni dell'anima* (*Les passions de l'Âme*, 1649); Esopo, *Favole* (*Fabulae*, 1479); Fedro, *Favole* (*Fabulae*, sec. I d.C.); Fortini, F., *L'ospite ingrato* (1966); Gadda, C.E., *La cognizione del dolore* (1938-41); Gadda, C.E., *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1946-47); Giamboni, B., *Libro de' vizî e delle virtù* (ca. 1270); Guicciardini, F., *Ricordi* (1512-30); Guicciardini, F., *Storia d'Italia* (1537-40); Kundera, M., *L'ignoranza* (2000); La Fontaine, *Favole* (*Fables*, 1668-94); La Rochefoucauld, F., *Masime* (*Maximes*, 1665); Luciano di Samosata, *Timone o il misantropo* (sec. II d.C.); Machiavelli, N., *Capitolo dell'Ingratitudine* (1508-11); Machiavelli, N., *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1516-17); Machiavelli, N., *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (1525); Machiavelli, N., *Il Principe* (1513); Machiavelli, N., *Istorie Fiorentine* (1522-25); Maio, G., *De Maiestate* (1492); Manuel, J., *Il conte Lucanor* (*Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*, 1328-35); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Menandro, *Monastici* (sec. IV a.C.); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1595); Néricault, P., detto Destouches, *L'ingrato* (*L'ingrat*, 1712); Petrarca, F., *Dei rimedi dell'una e dell'altra fortuna* (*De remediis utriusque fortunae*, 1354-66); Piron, A., *I figli ingrati* (*Les fils ingrats ou l'école des pères*, 1728); Pontano, G., *L'asino* (*Asinus*, 1492-1501); Pulci, L., *Morgante* (1470-78); Seneca, L.A., *De Beneficiis* (ca. 54 d.C.); Senofonte, *Cyropedia* (558-528); Sercambi, G., *Il Novelliere* (1392-1400); Shakespeare, W., *Coriolano* (*Coriolanus*, 1607-08); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Timone d'Atene* (*Timon of Athens*, 1607-08); Sofocle, *Aiace* (ca. 450 a.C.); Sografi, A.S., *L'ingrato* (1816); Tasso, B., *Amadigi* (1560); Teofrasto, *Caratteri* (sec. IV a.C.); Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae* (1266-73); Valerio Massimo, *Detti e fatti memorabili* (*Factorum et dictorum memorabilium libri IX*, 26 d.C.) Varchi, B., *Il libro de' benefici* (1554); Verga, G., *Mastro Don Gesualdo* (1888-89).

■ ALTRE OPERE: Alberto Magno, *Super Ethica* (sec. XIII); Ambrogio, *De officiis ministrorum* (av. 397); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Boccaccio, G., *Epistola a Pino de' Rossi* (1363); Boccaccio, G., *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343); Breton, N., *Veritiera descrizione dell'ingratitude, o un nemico dell'ingratitude* (*A True Description of Unthankfulness, or an Enemy to Ingratitude*, 1602); Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili), *L'Acerba* (ca. 1320); Campano, G.A., *De ingratitude fugienda* (1460); Cicerone, M.T., *De amicitia* (44 a.C.); Cicerone, M.T., *Pro Plancio* (sec. I a.C.); Croce, B., *Gratitudine e merito*, «La Critica» 15 (1917), poi in *Etica e politica*; Elyot, T., *Il castello della salute* (*The Castell of Health*, 1541); Francesco da Barberino, F. da, *Reggimento e costumi di donna* (1320); Giraldo Cinzio, G., *Tre dialoghi della vita civile* (ca. 1550); Hobbes, T., *De cive* (1642); Keats, J., *La bella dama senza pietà* (*La belle dame sans merci*, 1819); Maupassant, G. de, *Bel Ami* (1885); Melville, H., *Benito Cereno* (1856); Montale, E., *La belle dame sans merci in Satura* (1971); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Pazzi de' Medici, A., *Dido in Cartagine* (1524); Petrarca, F., *Familiari* (*Familiars o Familiarium rerum libri*, 1325-66); Pomilio, M., *Il vicino in Il cane sull'Etna* (1978); Prospero d'Aquitania, *Gli Ingrati* (sec. V); Publilio Siro, *Sententiae* (sec. I a.C.); Rinuccini, O., *Il Ballo delle Ingrate* (1602); Sacchetti, F., *La battaglia delle belle donne* (1350); Seneca, L.A., *Epistole a Lucilio* (62-65 d.C.); Shakespeare, W., *Come vi pare* (*As You Like It*, 1599-1600); Sofocle, *Edipo a Colono* (401 a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.).

■ BIBLIOGRAFIA: Bodei Giglioni, G., *Gratitudine e Scambio. Economia e religiosità da Aristotele a Teofrasto*, in *Anathema*:

regime delle offerte e vita dei santuari nel mediterraneo antico, Atti del convegno 15-18 giugno 1989, in «Scienze dell'antichità, storia, archeologia, antropologia», 3-4 (1989-90), Roma 1992; Dunn, E.C., *The Concept of Ingratitude in Renaissance English Moral Philosophy*, The Catholic University of America press, 1946; Galli, G. (a c. di), *Interpretazione e gratitudine...*, Macerata, Università degli studi, 1994; Hildebrand, D. von, *Über die Dankbarkeit*, Sankt Ottilien, EOS Verlag, 1980; Klein, M., *Invidia e gratitudine* (1957), Firenze, Martinelli, 1969; Kölher, E., *Sociologia della fin'amor*, Padova, Liviana, 1976; Manning, C., «Actio ingrati» (*Seneca, De Benef. 3.6-17: a Contribution to Contemporary Debate?*), in «Studia et documenta historiae iuris», 52 (1986), pp. 61-72; Mauss, M., *Del dono e, in particolare, dell'obbligo di ricambiare i regali* (1923-24), in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965; Santoro, M., *Il De ingratitude fugienda di Giannantonio Campano e il tema della gratitudine nella cultura umanistica*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», XIII (1963-64), pp. 257-75; *Scienza e humanitas nell'opera del Galateo*, in «La Zagaglia», 1960, 5; Schwarz, B., *Réflexions sur la gratitude et l'admiration*, in AA.VV., *Entretiens autour de Gabriel Marcel*, Langages, A la Baconnière, 1976; Segre, C., *Negromanzia e ingratitude*. (Juan Manuel, il «Novellino», Ludovico Ariosto) in *Melanges de Linguistique romane et de Philologie Medievale offerts a Maurice Delbouille*, Gembloux 1964, pp. 653-658; *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?* Torino, Einaudi, 1993.

■ VOCI AFFINI: Amicizia; Discordia; Dono; Gelosia; Vendetta.
ILARIA TUFANO

Innamoramento. 1. Il termine italiano *innamoramento*, dal lat. *in* e *amor*, può essere inteso in due sensi, a seconda che la preposizione lat. *in* abbia un valore di stato oppure di moto: nel primo caso, come derivato del termine «innamorato» (cioè persona che ama) può valere come semplice variante soggettiva di «amore», indicando lo stato di chi prova amore per un'altra persona o cosa; nel secondo caso, indica l'inizio dell'amore, il processo che conduce l'individuo dall'indifferenza o dalla simpatia all'amore nei confronti di un altro. Qui si intenderà il termine in questo secondo senso, quindi si cercherà di delineare la storia degli inizi dell'amore nella letteratura occidentale. In questo senso, l'italiano *innamorarsi* trova un suo equivalente nello sp. *enamorarse* (che utilizza gli stessi elementi), nell'ingl. *to fall in love*, nel fr. *tomber amoureux* (entrambi significano letteralmente «cadere in amore») e nel ted. *sich verlieben* (da *Liebe*, amore, più il suffisso *ver*, che indica movimento o trasformazione): in ciascuna di queste espressioni è implicita un'idea di movimento, processo o divenire.

2. Nella concezione degli antichi, la passione amorosa è considerata come una malattia, che nella letteratura seria (epica o tragedia) va giustificata con l'intervento divino, e che è sempre apportatrice di sventura e morte: le lunghe sventure e le molte morti di eroi narrate nell'*Iliade* (sec. IX-VIII a.C.) hanno origine proprio nella funesta passione concepita da Paride per Elena. Un male da evitare, dunque, o per il quale cercare il prima possibile dei rimedi efficaci: per esempio quelli raccomandati da **Ovidio** nei *Rimedi d'amore* (sec. I d.C.), che suggerisce agli innamorati sofferenti di esagerare nell'immaginare i difetti della donna amata, o di figurarsene nel pensiero quelle funzioni biologiche più ripugnanti dalle quali neppure la donna più bella è esente. Come la follia, anche l'amore sorge negli uomini per ispirazione divina – con o senza l'ausilio delle caratteristiche frecce scoccate dall'arco di Eros-Cupido – e per lo più con uno scopo ben preciso. Spesso infatti la passione è destata dagli dei nei mortali per punirli: come per esempio nel caso di Narciso, che aveva offeso le devote di Venere disprezzandone l'amore, nel III libro delle *Metamorfosi* (2-17 d.C.) di Ovidio, opera che mette in scena un gran numero di

disgraziate mitiche vittime della passione. In altri casi, la passione viene suscitata per punire attraverso gli amanti degli altri colpevoli, come nel caso dell'*Ippolito* (428 a.C.) di **Euripide**, il figlio di Teseo che Afrodite punisce grazie all'insana passione per lui suscitata nella matrigna Fedra. Altre volte lo scopo può essere più benigno: nell'*Eneide* (29-19 a.C.) di **Virgilio**, Venere manda il figlioletto Eros a scoccare le sue frecce nel cuore della regina Didone, perché l'amore la spinga a proteggere l'esule Enea; anche in questo caso, tuttavia, la passione instillata causerà la rovina e il suicidio della regina.

Un ruolo ben diverso, naturalmente, spetta all'amore nella commedia e nel romanzo classico, dove anzi l'innamoramento è il movente dell'intreccio comico o romanzesco: i due protagonisti, giovani e virtuosi, si innamorano l'uno dell'altro ma dovranno superare un certo numero di peripezie e di oppositori – parenti contrari, rivali che cercano di dividerli o sedurli, fenomeni atmosferici ecc. – prima di potersi unire in matrimonio. L'innamoramento dei protagonisti è in questo caso un fenomeno naturale e gestito con la massima ovvietà: solitamente i due giovani si innamorano a prima vista; in qualche caso possono conoscersi sin da piccoli, dunque l'amore viene presentato come semplice evoluzione dell'affetto infantile – è quanto accade per esempio nel più celebre dei romanzi ellenistici, ossia *Dafni e Cloe* (sec. III d.C.) di **Longo Sofista**.

Per concludere questa rapida panoramica sulla concezione amorosa nella classicità, bisognerà accennare anche alla riflessione filosofica sull'origine dell'amore. Secondo la concezione platonica dell'amore (così come **Platone** la espone, per esempio, nel dialogo *Fedro*, sec. IV a.C.), l'amante si sente attirato dalla bellezza dell'essere amato, nel quale coglie il riflesso della Bellezza ideale che la sua anima ha scorto nel regno delle idee: in questo senso, l'amore terreno può essere la via al perfezionamento e all'elevazione dell'anima dell'amante; se tuttavia la ricerca della bellezza puramente fisica e del piacere offuscano il vero obiettivo, l'amore diviene al contrario ostacolo all'elevazione dell'anima e causa della sua contaminazione. La teoria platonica, che avrà un profondo influsso sulle concezioni moderne della passione, viene raccolta e adattata alla dottrina cristiana da **Agostino**, che nel *Le confessioni* (ca. 400) mostra come l'amore terreno sia l'equivoco che distoglie l'anima dall'amore vero, l'*amor dei*, di cui costituisce un'imperfetta e perversa imitazione. Inoltre, secondo la dottrina platonica, non si può dare il caso di amori non corrisposti: infatti Platone spiega come la bellezza dell'amato, dopo essere penetrata attraverso gli occhi nell'anima dell'amante, lo colma interamente e quindi da lui ritorna al punto di partenza; l'amato, «riconoscendola», non può fare a meno di innamorarsi a sua volta. Dello stesso parere sarà anche la dottrina medievale dell'amore che, in particolare, ne fa derivare l'impossibilità per l'uomo di non amare Dio; Dante ne dà la formulazione più concisa ed efficace nel celebre verso del V canto dell'*Inferno*, «amor ch'a nullo amato amar perdona».

3. Il motivo dell'amore indotto e dell'innocenza degli amanti prosegue nella tradizione romanzesca medievale, che tuttavia alle frecce di Cupido preferisce i filtri d'amore tipici della tradizione popolare: i due amanti modello della tradizione occidentale, ossia Tristano e Isotta, vengono stretti nella passione che li legherà per tutta la vita appunto da un filtro, destinato al di lei futuro sposo re Marco e invece bevuto dai due amanti per errore (nel *Tristano e Isotta* di **Gottfried von Strassburg**, ca. 1210; la storia è raccontata anche da **Bérout**, 1150-

1190; da **Thomas d'Angleterre**, 1173 – è lui l'ispiratore di Gottfried – e in seguito continuamente ripetuta fino agli esiti ottocenteschi, **Matthew Arnold**, **Richard Wagner**, **Charles Swinburne**, con quella fortuna così efficacemente raccontata da Denis **De Rougemont** in *L'amore e l'Occidente*, 1939). Il filtro è invece lo strumento di un falso amore nella vicenda di Sigfrido, così come ci viene raccontata nel *Cantare dei Nibelunghi* (ca. 1200) e nei carmi che ne divulgano la leggenda: l'eroe beve un filtro preparato da Crimilde e subito dimentica l'amore autentico provato sino allora per Brunilde; ma il filtro non è abbastanza forte per annullare una passione autentica e infatti, col tempo, il vecchio amore riaffiorerà prepotente come prima – anche se solo per riunire i due amanti nella morte.

Al tempo stesso, tuttavia, la nuova concezione dell'amore cortese, che segna la nascita dell'idea moderna di passione, comporta un notevole cambiamento anche nella rappresentazione del sorgere dell'amore: secondo i principi della *fin'amor*, l'amore non è più una «malattia» e una sventura per cui servono giustificazioni, essendo al contrario divenuto il segno distintivo della nobiltà d'animo e la via principe verso la virtù; la sua nascita dipende dunque esclusivamente dal valore e dall'eccellenza che gli amanti riconoscono l'uno nell'altro e le tappe del suo sviluppo assumeranno quasi il senso di un rituale di iniziazione. In questo senso un modello esemplare è quello dell'amore tra Lancillotto e Ginevra: il giovane e sconosciuto cavaliere rimane folgorato sin dal primo incontro con la regina, la quale riassume tutte le qualità – fisiche e intellettuali – del genere femminile; per ottenerne l'amore, Lancillotto sa bene di dover dimostrare una virtù e un valore pari a quelli di lei, perciò chiede e ottiene il suo permesso per compiere imprese come suo cavaliere. Ciascuna impresa cavalleresca assume così l'ufficio di un atto di corteggiamento: poiché Lancillotto ha dimostrato di essere il migliore dei cavalieri, è naturale per la regina offrirgli il proprio amore, suggellandolo con un bacio ufficiale alla presenza di sir Galahad. I romanzi del ciclo arturiano, e in particolare quelli di **Chrétien de Troyes**, delineano così un modello di innamoramento che resterà centrale nell'immaginario europeo: al primo incontro, gli amanti restano profondamente colpiti dalla bellezza e dalla grazia che entrambi dimostrano; segue poi un periodo di corteggiamento, fortemente ritualizzato, nel quale gli amanti devono dimostrarsi degni dell'amore dell'altro; solo a questo punto gli amanti si dichiarano l'un l'altro e suggellano il patto di amicizia e fedeltà amorosa. Oltre all'amore tra Lancillotto e Ginevra (*Lancillotto o Il Cavalier della carretta*, ca. 1180), il modello si ripete nelle vicende amorose degli altri cavalieri della Tavola Rotonda che Chrétien ci racconta: infatti si sentono anime affini sin dal primo istante anche Cligès e Fenice, i quali si mantengono quindi puri l'un per l'altro (nonostante Fenice sia sposata) e vedranno infine la loro costanza premiata (*Cligès*, sec. XII); mentre Erec e Enide, già sposati, dovranno superare una serie di prove per convincersi dell'amore che provano reciprocamente (*Erec e Enide*, ca. 1170).

Il modello dell'amore cortese, sensuale e fortemente ritualizzato, mantiene i propri tratti essenziali ma si spiritualizza e in certo senso si sublima nell'amore stilnovista: nella *Vita nuova* (1293-94) di **Dante**, i dati realistici sono così trasfigurati secondo i principi di una concezione religiosa della passione ed elevati a un valore universale tramite il ricorso a allegorie e intellettualizzazioni estreme. L'innamoramento assume anche qui il valore di un rito d'iniziazione, ma di senso più nettamente religioso: la vista dell'oggetto d'amore, la descrizione dell'ef-

fetto da lei prodotto sull'amante e infine lo scambio del saluto sono le tre tappe che preludono alla vera e propria investitura dell'amante da parte del dio Amore, di cui egli d'ora in poi sarà servo devoto.

4. Il modello dell'amore cortese si trasforma gradualmente e tuttavia estende la propria influenza anche alla letteratura dei secoli successivi. Naturalmente ne ritroviamo i tratti nella letteratura cavalleresca rinascimentale: per esempio nell'amore tra Amadigi di Gaula e la principessa Oriana (nel romanzo cavalleresco spagnolo *Amadigi di Gaula* di Garcia **Rodriguez de Montalvo**, pubblicato nel 1508) le cui fasi iniziali – sino al primo bacio scambiato dagli amanti – ricalcano puntualmente le vicende di Lancillotto e Ginevra; e al modello cortese si ispirano anche gli amori che si intrecciano nel poema allegorico *La regina delle fate* (1596) di Edmund **Spenser**. Ma l'ironia rinascimentale incrina la serietà dell'innamorato cortese: se vengono attribuiti a un eroe epico come Orlando, i deliqui estatici e le confusioni di Lancillotto producono un effetto senz'altro comico. Così, nell'*Orlando innamorato* (1486-94) di Matteo Maria **Boiardo**, l'improvviso amore provato alla vista di Angelica getta nello sconforto il prode cavaliere, che vede nella passione una colpa contro dio e una macchia per l'ideale di paladino; e una follia benigna o crudele è quella che colpisce i molti innamorati messi in scena da **Ariosto** nell'*Orlando furioso* (1516), cortesemente colpiti dalla bellezza e dal valore dell'amato, o più paganamente – come accade a Angelica – vittime della classica freccia di Cupido. L'ironia bonaria del poema ariostesco diviene aperta parodia nel *Don Chisciotte* (1605, 1615) di Miguel de **Cervantes**: se l'amore per una dama virtuosa è una necessità per la missione del cavaliere, allora anche Don Chisciotte se ne sceglie una, eleggendo su due piedi una contadina del paese vicino e trasfigurandola secondo le consuetudini in una nobile e soave Dulcinea del Toboso, alla quale d'ora in poi consacrerà idealmente il suo servizio. In **Shakespeare** il tema dell'innamoramento è rappresentato al meglio nel primo atto di *Romeo e Giulietta* (1594-95) con i due giovani che non sanno l'uno chi sia l'altra e dunque vanno incontro a una infelice sorte per l'inimicizia delle loro famiglie; anche in *Otello*, in cui Otello, sempre nel primo atto, racconta di come Desdemona si sia innamorata di lui sentendolo raccontare le sue avventure e peripezie. Nel teatro elisabettiano-giacomiano, tuttavia, l'innamoramento può essere, all'interno di una logica puritana, una vera e propria forma di indemoniamento attraverso il desiderio, come capita, per esempio, in *Lo scambio* (1626), di Thomas **Middleton** e **Rowley**.

Nella tradizione comica, assistiamo spesso a un adattamento o un rovesciamento parodico dei motivi dell'innamoramento romanzesco. Così il tema classico dell'amore indotto dal dio può trasformarsi nella mediazione del ruffiano: come la scaltra mezzana Celestina che fa innamorare la bella protagonista della *Commedia di Calisto e Melibea* (1499) dello spagnolo Fernando de **Rojas**; o Filtra che aiuta Zelotipo nell'*Eufrosina* (1561) del portoghese Jorge **Ferreira de Vasconcellos**; mentre in *Horribilicribrifax* (1663) di Andreas **Gryphius** abbiamo un bizzarro rovesciamento: la mezzana trae in inganno il giovane protagonista, lo seduce e lo costringe a sposarla. Ritroviamo anche un cospicuo uso di filtri d'amore, che tuttavia nella tradizione comica solitamente causano equivoci e pasticci d'ogni genere: nel *Sogno di una notte di mezza estate* (1600) di Shakespeare, il povero Puck fa confusione, e versa il succo del fiore che fa innamorare su troppi personaggi, creando così coppie incongrue e

nuove rivalità; mentre al povero Rodaja della novella *Il licenziato Vidriera* (1613) di Cervantes il filtro somministrato produrrà non l'amore, bensì la curiosa convinzione di esser fatto di vetro.

5. Il teatro del XVII e XVIII secolo prosegue gli stereotipi dell'amore rinascimentale: sia nella tragedia, sia nella commedia e nel romanzo d'avventure, l'innamoramento è sempre a prima vista, il cosiddetto «colpo di fulmine», che innesca le peripezie legate al corteggiamento o agli ostacoli che gli amanti devono superare per unirsi, oppure si caratterizza come malattia funesta che condurrà alla rovina il protagonista: a rappresentare i due casi si potrebbero citare, rispettivamente, *Come vi piace* (1599), sempre di Shakespeare, e *Fedra* (1677) di Jean **Racine**. L'amore diviene però un tema fondamentale del romanzo psicologico sei-settecentesco: in *La Principessa di Clèves* (1678), **Madame de La Fayette** ci offre una straordinaria analisi dei sottili e complessi moti dell'animo che conducono la protagonista alla scoperta dell'amore nei confronti del bel Nemours.

In questo panorama, un importante cambiamento interviene intorno alla metà del XVIII secolo: la nascita del soggetto forte e dell'individualismo moderno comporta una rivoluzione di paradigmi che coinvolge tutti gli aspetti della nostra cultura, compreso naturalmente l'amore. I fattori che conducono alla comparsa, delineazione e affermazione di quel modello di amore-passione, ancora oggi dominante, che è stato denominato «amore romantico» sono molti e complessi, e per la loro trattazione si rimanda alla voce AMORE (v.). Per quel che concerne il tema dell'innamoramento, è importante sottolineare come il modello dell'amore romantico sia caratterizzato da un forte elemento di autoaffermazione e autoprogrammazione, venendo così a costituirsi come la naturale espressione in ambito sentimentale e passionale dell'individuo della modernità. In questo senso la coppia legata dall'amore romantico aspira per la prima volta a affermare il proprio diritto a esistere, a legittimare anche socialmente la scelta che i due partner hanno compiuto: l'amore aspira così a imporre i propri diritti all'interno dell'istituzione del matrimonio, finora governata unicamente da fattori sociali e economici. Naturalmente il romanzo sentimentale – a cominciare da due dei testi fondatori dell'amore romantico, *La nuova Eloisa* (1761) di Jean-Jacques **Rousseau** e *I dolori del giovane Werther* (1782) di Johann Wolfgang **Goethe** – riflette come le nuove esigenze uscissero sconfitte dallo scontro con le convenzioni sociali; ma anche la sconfitta è un modo per gli amanti di ribadire la propria scelta e i propri valori contro la collettività.

In questo contesto, gli strumenti della legittimazione e giustificazione degli amanti – filtri, strali, destino ecc. – dovrebbero scomparire, dal momento che da un lato la nuova importanza attribuita alla passione amorosa nella vita del singolo, dall'altro l'ideale della libera scelta dovrebbero abolirne la necessità; e tuttavia, con una curiosa contraddizione, il modello dell'amore romantico ricorre anch'esso a un elemento metafisico per affermare la propria necessità, ossia l'affinità elettiva. Il concetto viene introdotto proprio da Goethe, che lo mutua dalla chimica e ne illustra le caratteristiche e il funzionamento nel suo romanzo intitolato, appunto, *Le affinità elettive* (1807): erede della reminiscenza platonica, l'affinità consiste in una predestinazione e in una attrazione fatale tra i due membri della coppia, i quali sin dal primo incontro si riconoscono e tendono a ricostituire una ideale unità originaria; naturalmente l'affinità è supportata da prove e segnali concreti, come – nel caso del romanzo di Goethe

– la complementarità delle emicranie (a sinistra e a destra) di cui soffrono Edoardo e Ottilie, o l'abilità della ragazza a riprodurre la scrittura di lui. Tra i molti altri casi di affinità elettiva nell'Ottocento, potremmo per esempio citare l'amore disperato tra Teresa e Jacopo nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1817) di Ugo Foscolo, o il legame tra Catherine e Heathcliff in *Cime tempestose* (1848) di Emily Brontë, o ancora quello tra Carlino e la Pisana nelle *Confessioni di un italiano* (1867) di Ippolito Nievo.

In qualche caso, l'aspetto di autoprogrammazione è più evidente che in altri e getta non poche ombre sulla trasfigurazione metafisica della passione. È il modello che dà origine e si riflette nella passione concreta: il protagonista di *Adolphe* (1810) di Benjamin Constant, dopo aver ascoltato le confidenze di un amico, decide di abbandonare l'esempio offerto dalle avventure libertine di suo padre e cercare una donna che possa ispirargli una passione assoluta e esaltante come quella che il suo amico sta vivendo. Un processo di questo tipo viene ipotizzato anche da Stendhal per spiegare il fenomeno del colpo di fulmine: nel suo saggio *Dell'amore* (1822), lo scrittore francese individua le fasi attraverso le quali nasce e si sviluppa l'amore: ammirazione, piacere, speranza, prima «cristallizzazione» (arbitraria attribuzione di valore e qualità all'essere amato), timore della perdita e seconda, definitiva, cristallizzazione. Nel caso del colpo di fulmine, secondo Stendhal, l'accelerazione apparente deriva dal fatto che le prime fasi sono compiute intorno a un modello ideale, che l'amante si è foggato consapevolmente o meno: nell'imbatarsi in qualcuno che corrisponda in certa misura a questo modello, l'amante proverà quella sensazione di riconoscimento e quell'esaltazione immediata che costituiscono il fenomeno appunto dell'amore a prima vista. Per quanto riguarda Stendhal stesso, le sue due opere romanzesche principali illustrano le due possibili varianti di innamoramento: ne *Il rosso e il nero* (1830), Julien Sorel si dimostra un amante dai riflessi particolarmente lenti, le cui reazioni emotive devono passare per le complesse elaborazioni della volontà; mentre il candido Fabrizio del Dongo del *La Certosa di Parma* (1839) è vittima del più consueto amore a prima vista. I romanzi sentimentali dei decenni successivi saranno debitori della descrizione stendhaliana del colpo di fulmine: per un meccanismo assai simile passano per esempio l'innamoramento di Frédérick Moreau per Madame Arnoux, ne *L'educazione sentimentale* (1869) di Gustave Flaubert, e quello di Andrea Sperelli per Elena Muti, ne *Il piacere* (1889) di Gabriele D'Annunzio. Il caso di *Madame Bovary* (1857), sempre di Flaubert, costituisce un ulteriore passo avanti nella dissoluzione del modello: Emma cerca costantemente di riprodurre l'ideale di passione romantica che le proviene dai molti romanzi letti, procurandosi invece delle sordide relazioni di provincia che la condurranno alla rovina; in questo caso, il fascino del modello soppianta l'autenticità della passione, trasformandola in rituale metaletterario e quindi negandola.

6. Nel Novecento, molti romanzi riutilizzano ancora i modelli del secolo precedente: ritroviamo così non poche coppie legate dall'affinità elettiva, come i protagonisti del *Il maestro e Margherita* (1928-40) di Michail Bulgakov, o Jurij e Lara ne *Il Dottor Zivago* (1957) di Boris Pasternak: in entrambi i casi, le coincidenze che intrecciano i percorsi dei due personaggi sono il segnale della predestinazione del loro amore.

Tuttavia in molti casi il romanzo novecentesco tenta di criticare, complicare o rovesciare gli stereotipi del-

l'amore letterario: così Marcel Proust, in *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-27), ribalta e frammenta il classico colpo di fulmine in un processo lungo e complesso, in cui i sentimenti e le reazioni degli amanti si configurano in rapporti sottili e sempre precari, soggetti ai rischi simmetrici della noia da un lato e della gelosia morbosa dall'altro, mentre il criterio di misura dell'amore non è più la pienezza esistenziale, o l'intesa mistica della coppia, bensì la quantità di sofferenza provata in assenza dell'amato. Altri autori mettono alla prova i modelli romantici trasportandoli in situazioni nuove rispetto ai canoni della tradizione del romanzo sentimentale – prima tra tutte l'amore omoerotico, come in *La morte a Venezia* (1912) di Thomas Mann o in *Maurice* (1913) di Edward M. Forster. È interessante notare come il modello romantico dimostri una tenace resistenza letteraria, nonostante i tentativi novecenteschi di sbarazzarsene e le molte rappresentazioni parodiche. Tra gli scrittori maggiormente rappresentativi di questo atteggiamento ambivalente potremmo citare Vladimir Nabokov, che in *Lolita* (1955) ci offre una delle più riuscite parodie della passione romantica realizzando una critica caustica e sottile sia dei suoi elementi retorici che di quelli psicologici e sociali; e lo scrittore cecoslovacco Milan Kundera, che nei suoi romanzi riutilizza i modelli consueti dell'amore romantico, cercando di rivitalizzarli attraverso la riflessione filosofica e l'apporto di altri modelli (come quello dell'amore libertino). Più in generale, in gran parte dei romanzi postmoderni gli aspetti più «mistici» della passione romantica – intesa, riconoscimento, segni e coincidenze, ecc. – sono problematizzati, o al contrario iperbolizzati in senso romanzesco o apertamente parodico, e tuttavia il modello romantico rimane nonostante tutto il principale paradigma di riferimento nella rappresentazione del rapporto amoroso.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Cantare dei Nibelunghi* (*Nibelungenlied*, 1200 ca.).

Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-400); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1486-94); Brontë, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1848); Bulgakov, M., *Il maestro e Margherita* (1928-40); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Cervantes, M. de, *Il licenziato Vidriera* (*El licenciado Vidriera*, 1613); Chrétien de Troyes, *Cligès* (sec. XII); Chrétien de Troyes, *Erec e Enide* (*Erec et Enide*, ca. 1170); Chrétien de Troyes, *Lancelotto o Il Cavalier della carretta* (*Lancelot ou le Chevalier à la charrette*, 1177-1181); Constant de Rebecque, B., *Adolphe* (1810); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1889); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Dante Alighieri, *Vita nuova* (1293-94); De Rougemont, D., *L'amore e l'Occidente* (1939); Euripide, *Ippolito* (428 a.C.); Ferreira de Vasconcellos, J., *Eufrosina* (1561); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1869); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Forster, E.M., *Maurice* (1913); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1817); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1772); Goethe, J.W., *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1807); Gottfried von Strassburg, *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*, 1210 ca.); Gryphius, A., *Horribilicribrifax* (1663); Longo Sofista, *Dafni e Cloe* (sec. III d.C.); M.me de La Fayette, *La principessa di Clèves* (*La Princesse de Clèves*, 1678); Mann, T., *La morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1912); Middleton, T.-Rowley, W., *Lo scambio* (*The Changeling*, 1626); Nabokov, V., *Lolita* (1955); Nievo, I., *Confessioni di un italiano* (1867); Omero, *Iliade* (sec. VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, 2-17 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Rimedi d'amore* (*Remedia amoris*, sec. I d.C.); Pasternak, B., *Il dottor Zivago* (*Doktor Zivago*, 1957); Platone, *Fedro* (sec. IV a.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1677); Rodriguez de Montalvo, G., *Amadigi di Gaula* (*Amadis de Gaula*, 1508); Rojas, F. de, *Commedia di*

Calisto e Melibea (*Comedia de Calisto y Melibea*, 1499); Rousseau, J.J., *La nuova Eloisa* (*Julie, ou la nouvelle Héloïse*, 1761); Shakespeare, W., *Come vi piace* (*As You Like It*, 1599); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Shakespeare, W., *Sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer-Night's Dream*, 1600); Spenser, E., *La regina delle fate* (*The Faerie Queene*, 1596); Stendhal, *Dell'amore* (*De l'amour*, 1822); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Stendhal, *La certosa di Parma* (*La chartreuse de Parme*, 1839); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.).

■ ALTRE OPERE: Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte* (secc. II-III); Austen, J., *Buonsenso e sensibilità* (*Sense and Sensibility*, 1811); Austen, J., *L'Abbazia di Northanger* (*Northanger Abbey*, 1818); Austen, J., *Orgoglio e pregiudizio* (*Pride and Prejudice*, 1813); Baricco, A., *Seta* (1996); Bassani, G., *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962); Bérout, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Boccaccio, G., *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343); Byatt, A.S., *Possessione* (*Possession*, 1990); Caritone di Afrodisia, *Le avventure di Cherea e Calliope* (sec. I d.C.); Choderlos de Laclos, P.A.F., *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Chopin, K., *Il risveglio* (*The Awakening*, 1899); Chrétien de Troyes, *Cligès* (sec. XII); Coe, J., *La casa del sonno* (*The House of Sleep*, 1997); D'Annunzio, G., *Il trionfo della morte* (1894); De la Motte Fouqué, F., *L'eroe del nord* (*Der Held des Nordens*, 1808-10); Dickens, Ch., *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1860-61); Dostoevskij, F., *L'idiot* (1868); D'Urfé, H., *L'Astrea* (*L'Astrée*, 1607-27); Eça de Queirós, J.M., *José Matias* (1897); Eliodoro di Emesa, *Etiopiche* (sec. III); Forster, E.M., *Camera con vista* (*A Room with a View*, 1908); Fowles, J., *La donna del tenente francese* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969); Goldoni, C., *La locandiera* (1753); Hardy, Th., *Tess dei d'Urbervilles* (*Tess of the D'Urbervilles*, 1891); Hoffmann, E.T.A., *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, 1817); Kundera, M., *L'immortalità* (1990); Kundera, M., *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984); Lawrence, D.H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928); Lodge, D., *Il professore va al congresso* (*Small World*, 1984); Lope de Vega, F., *Le famose asturiane* (*Las famosas asturianas*, 1623); Mann, Th., *Tristano* (*Tristan*, 1902); Maria di Francia, *Lais* (1180 ca.); Marias, X., *Un cuore così bianco* (*Corazón tan blanco*, 1992); Marino, G.B., *Adone* (1623); Marivaux, P. de, *Il gioco dell'amore e del caso* (*Le jeu de l'amour et du hasard*, 1730); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); McEwan, I., *Espiazione* (*Atonement*, 2001); McEwan, I., *L'amore fatale* (*Enduring Love*, 1997); Mérimée, P., *Carmen* (1845); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-33); Ondaatje, M., *Il paziente inglese* (*The English Patient*, 1993); Orwell, G., 1984 (1948); Ovidio, *Arte amatoria* (*Ars amatoria*, sec. I d.C.); Ovidio, *Eroidi* (*Eroides*, sec. I d.C.); Prévost, A.F., *Manon Lescaut* (*Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, 1731); Puškin, A.S., *Eugenio Onegin* (1833); Roché, H.P., *Jules e Jim* (*Jules et Jim*, 1953); Rostand, E. de, *Cirano di Bergerac* (*Cyrano de Bergerac*, 1897); Segal, E., *Love Story* (1970); Shakespeare, W., *Molto rumore per nulla* (*Much Ado about Nothing*, 1598); Stendhal, *La badessa di Castro* (*L'abbesse de Castro*, 1839); Swinburne, A.C., *Tristano di Lyonesse* (*Tristram of Lyonesse*, 1882); Tammuz, B., *Il minotauro* (*Minotaur*, 1980); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Thomas d'Angleterre, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, ca. 1168); Tolstoj, L., *Anna Karénina* (1875); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958); Verga, G., *Eva* (1873); Von Oberg, *Tristano e Isotta* (*Tristrant und Isolde*, 1190 ca.); Wagner, R., *Tristano e Isotta*, musica (*Tristan und Isolde*, 1865); Wharton, E., *L'età dell'innocenza* (*The Age of Innocence*, 1920).

■ BIBLIOGRAFIA: Bacchini, F. - Lalli, C., *Che cos'è l'amor*, Milano 2003; Bergmann, M., *Anatomia dell'amore*, Torino 1992; Branden, N., *L'amore romantico*, Milano 1988; Di Battista, M., *First Love. The Affections of Modern Fiction*, Chicago 1991; Girard, R., *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano 1965; Jankowiak, W. (a c. di), *Romantic Passion: A Universal Experience?*, New York 1995; Köhler, E., *L'avventura cavalleresca*, Bologna 1985; Levine, J.R. - Markman, H.J. (a c. di), *Why Do Fools Fall in Love?*, San Francisco 2001; Luhmann, N., *Amore come passione* (1982), Roma-Bari 1985; Micali, S., *L'in-*

namoramento, Roma-Bari 2001; Passerini, L., *L'Europa e l'amore*, Milano 1999; Phillips, A., *On Flirtation*, Cambridge (MA) 1994; Rousset, J., *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris 1981; Vegetti Finzi, S. (a c. di), *Storia delle passioni*, Roma-Bari 1995.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Attesa; Corteggiamento; Fidanamento; Illusione; Matrimonio; Passione, desiderio; Tradimento, traditore.

SIMONA MICALI

Innocenza. 1. In quasi tutte le principali lingue moderne il termine *innocenza* (fr. *innocence*; ingl. *innocence*; sp. *inocencia*) deriva dal latino *innocentia*, derivativo da *innocens*, composto da *in* con valore privativo e *nocens*, *-entis*, participio presente del verbo *nocere* = nuocere. Il ted. *Unschuld* ha derivazione diversa ed è collegato con *Huld* = grazia, benevolenza (vedi *Schuld* = debito, colpa) e ha i significati affini di purezza (*Reinheit*) e ingenuità (*Naivität*). L'innocenza può essere intesa principalmente in due accezioni: è sia uno stato generale che una condizione contingente e giuridicamente definibile. Da un lato, quindi, l'innocenza è lo stato di chi non è contaminato dal male o semplicemente lo ignora, e quindi è incapace di commetterlo. In questo senso, l'idea di innocenza coincide con quelle di purezza, candore, ingenuità e soprattutto (secondo i sistemi di valori prevalenti) verginità. È quindi anche uno stato quasi ontologico che trova il suo contrario in differenti forme di corruzione, religiose o meno: il peccato originale, l'esperienza, e – nel caso delle esaltazioni dell'innocenza in quanto stato di natura – la civilizzazione, la socializzazione, addirittura la riflessione. In senso più restrittivo, giuridico, l'innocenza significa non colpevolezza rispetto a un'accusa precisa, non certo assoluta impossibilità di incorrere in reati. Le varie accezioni di innocenza tendono però spesso a sovrapporsi. L'innocenza come categoria biografica (innocenza come contrario dell'esperienza, dell'età adulta, della scoperta della sessualità) infatti viene spesso riletta secondo lo schema dell'uscita dall'Eden; gli accusati ingiustamente o i gratuitamente perseguitati appartengono spesso proprio a quelle categorie che sono state usate come simbolo dello stato di innocenza e che sono quindi considerate statutariamente incolpevoli (le giovani vergini, i bambini); la colpevolezza in senso giuridico, infine, può fungere da allegoria del peccato originale.

2. Nelle letterature antiche l'innocenza non viene mai direttamente tematizzata. Si potrebbe al limite dire che essa possa essere valorizzata solo da lettori moderni, mentre nei testi a essere in primo piano è l'idea di colpa o di prova imposta dagli dèi. Nella storia del sacrificio di Isacco imposto ad Abramo nella *Genesi* (22, 1-19; fine sec. IV a.C.) quel che è sottolineato è solo il fatto che Abramo non protesta di fronte all'ordine di Jahvè di sacrificare suo figlio, non l'arbitrarietà dell'ordine imposto, né l'innocenza di Isacco (che è data per scontata, ed è anzi premessa indispensabile al sacrificio). Nel *Libro di Giobbe* (secc. VI-IV a.C.) il protagonista, benché giusto e incolpevole, viene perseguitato e, al contrario di Abramo, leva le sue proteste verso Dio. Anche lui però, una volta avuta occasione di parlare direttamente con Dio, riconosce il limite del suo giudizio e l'imperscrutabilità delle azioni divine. Nella letteratura greca, ovviamente, l'intrecciarsi dei voleri di più dèi complica ulteriormente le cose. L'innocenza non potendo essere giudicata dagli uomini e la colpa essendo trasmissibile, si rende necessaria la presenza di figure chiamate a espiare le colpe collettive, figure che possono essere avvicinate all'idea di innocenza solo in quanto non hanno colpe dirette o in quanto sono sia innocenti che colpevoli a seconda di quale legge si assuma come riferimento. Entrambi i grandi cicli mitici di trasmissione della colpa at-

traverso le generazioni di una famiglia presentano personaggi femminili che si sottomettono, apparentemente senza colpa, alla morte, e che verranno valorizzati nella letteratura successiva. Nel ciclo tebano, la colpa originaria è quella di Laio, re di Tebe e marito di Giocasta, che disobbedisce all'oracolo di Apollo (che gli ha ingiunto di non avere figli) generando Edipo per poi abbandonarlo. Nel V secolo a.C., le vicende della terza generazione – narrate nei *Sette a Tebe* di **Eschilo** – prevedono lo scontro tra i due fratelli Etèocle e Polinice, scontro nel quale muoiono entrambi. La loro sorella Antigone, nell'*Antigone* di **Sofocle**, dà sepoltura a Polinice ribellandosi al volere di re Creonte che ha ordinato di darlo in pasto agli uccelli. In questo scontro tra due leggi (quella umana di Creonte e quella divina che impone di dar sepoltura ai defunti) entrambi i contendenti muoiono: Antigone è condannata a morte e si uccide, ma il suo gesto segna l'inizio della rovina della famiglia di Creonte. Più interessante dal punto di vista del tema è il mito degli Atridi, narrato principalmente nella trilogia di Eschilo *Oresteia*. All'origine della catena di morti sta in questo caso un sacrificio. Agamennone, in partenza per la guerra di Troia, riceve da Artemide l'ordine di sacrificare sua figlia Ifigenia per espiare l'uccisione di un cervo sacro alla dea. Agamennone adempie, ma Artemide, all'insaputa degli uomini, salva Ifigenia sostituendola con una cerva e trasportandola in Tauride. Al suo ritorno dalla guerra di Troia, a causa del sacrificio di Ifigenia, Agamennone viene ucciso dalla moglie Clitemnestra. Clitemnestra a sua volta viene uccisa dal figlio Oreste, esortato da Apollo a vendicare il padre. Da questo momento Oreste viene perseguitato dalle Erinni. Apollo invita Oreste a recarsi ad Atene, dove troverà giudici equi. Di fronte a un tribunale di uomini scelti da Atene, Oreste viene assolto perché la votazione finisce in parità: i due delitti (l'uccisione di Agamennone e quella di Clitemnestra) sono infatti uguali. La soluzione della catena di vendette può quindi essere trovata solo nell'affidare allo Stato il compito e il diritto di giudicare. Nell'*Ifigenia in Tauride* di **Euripide** si narra però di come Oreste, ancora perseguitato da quelle Erinni che non hanno accettato il giudizio del tribunale umano, approdi in Tauride con il nuovo compito di rubare una statua di Artemide. Lì incontra sua sorella Ifigenia che, trasportata in Tauride, è diventata proprio sacerdotessa di Artemide e ha ricevuto l'ingrato incarico di sacrificare gli stranieri che approdano a quelle rive. Ifigenia e Oreste, i due espiatori degli Atridi, riusciranno infine a fuggire insieme: Oreste sarà libero dalla persecuzione delle Erinni, Ifigenia dalla sua mansione di sacrificante. Il passaggio di Ifigenia dal ruolo di sacrificata a quello di sacrificante, per quanto accettato a malincuore, è significativo per quanto riguarda la logica sacrificale: sia i sacrificanti che i sacrificati devono essere innocenti. Solo chi è puro, infatti, non può essere contaminato dal sacrificio. L'innocente è quindi anche l'accusatore per eccellenza. Una traccia di questa logica può essere rintracciata anche in uno dei significati, andato poi perduto nelle lingue moderne, del latino «innocens», che significa, oltre che onesto e irreprensibile, anche (o meglio, di conseguenza) severamente giusto. Riguardo al collegamento tra innocente e accusatore è anche il caso di ricordare che ai bambini, principali figure di lunga durata dell'innocenza insieme alle giovani vergini, venne affidato un ruolo di primo piano nella strage degli Ugonotti e in generale nei processi per stregoneria.

3. La vicenda di Ifigenia è stata oggetto di numerose riscritture tra Sei e Settecento. I suoi toni potenzialmente sentimentali e l'assenza di eventi catastroficamente tra-

gici la resero adatta al gusto della *tragédie classique*: scrissero un'*Ifigenia in Aulide* sia Jean **Routrou** (1640) che Jean **Racine** (1674). Nel Settecento vanno ricordate soprattutto le due opere di Christoph Willibald **Gluck** (*Ifigenia in Aulide*, 1774, e *Ifigenia in Tauride*, 1779) e l'*Ifigenia in Tauride* di **Goethe** (1787, ma la prima stesura in prosa era del 1779). Tra queste riletture, quella di Gluck è quella in cui Ifigenia è rappresentata maggiormente come tipo della fanciulla innocente perseguitata. L'eroina antica portava infatti in sé potenzialmente i tratti di una serie lunghissima – dal Medioevo a oggi – di «fanciulle perseguitate» (v. FANCIULLA PERSEGUITATA) da un mondo della cui malvagità non riescono nemmeno a rendersi conto. Le perseguitate subiranno lo stesso tipo di prove di Abramo e Ifigenia, spesso in numero molto maggiore e con accenti sempre più patetici; al contrario di Giobbe, non si ribelleranno. L'innocenza verrà quindi tematizzata tramite un cambiamento di prospettiva che porterà le storie di innocenti al di fuori della logica della tragedia antica. Le vicende di innocenza perseguitata nelle letterature moderne derivano piuttosto dal sistema di valori cristiano (che comporta l'esaltazione della passività) e da una logica narrativa di tipo romanzesco-fiabesco (che comporta la moltiplicazione delle prove e delle peripezie subite allo scopo di allontanare la soluzione della trama, e quindi il momento della ricompensa finale). Il modello del *Libro di Giobbe* agirà invece per quanto riguarda la forma «a stazioni» delle prove, forma particolarmente adatta al teatro, e in particolare alle sacre rappresentazioni. A partire dal Medioevo le trame di innocenti perseguitate hanno goduto di una straordinaria popolarità, tanto nei misteri quanto nella novellistica. Nella *Rappresentazione di Santa Uliva* (prima metà del XVI sec.) la santa per sottrarsi alle attenzioni del padre si taglia le mani e poi viene ingiustamente accusata dalla matrigna di aver partorito un mostro. La stessa storia è raccontata nella meno nota *Commedia senza titolo* (seconda metà del sec. XV), dove Uliva si chiama Hermionides. In uno dei *Racconti di Canterbury* (1386-1400) di Geoffrey **Chaucer**, il *Racconto del sergente della legge*, Costanza, cristiana data in sposa al Soldano a condizione che lui si converta, viene abbandonata in mare a seguito della perfidia della suocera. Dopo una serie di peripezie, troverà un secondo marito, patirà di nuovo a causa della madre di lui, tornerà infine dal padre. Nella *Rappresentazione di Santa Guglielma* (sec. XVI) l'eroina, insidiata dal cognato, è accusata ingiustamente dal marito e quindi condannata a morte. Ma il cavaliere che dovrebbe ucciderla ne ha pietà e la abbandona nel deserto, dove Guglielma viene soccorsa dalla Vergine Maria. In seguito, Guglielma si ritira in monastero e diventa santa, finché a lei vengono a rivolgersi proprio il re e suo fratello, colpito dalla lebbra. Queste storie, straordinariamente ripetitive e popolate di matrigne e di mariti condizionabili, sono evidentemente vicine alle fiabe. La peripezie di Guglielma sembrano piegare alcuni elementi della storia di Ifigenia (la sua mancata uccisione, l'intervento della Vergine in luogo di Artemide, il ruolo di monaca e santa assunto in una terra lontana, l'agnizione finale) a una logica patetica e fiabesca (il cavaliere che non riesce a ucciderla ricorda molto il cacciatore che salva Biancaneve). La storia di Uliva, invece, si inserisce perfettamente nel tipo fiabesco della «Fanciulla senza mani» (tipo 706 nella classificazione di Aarne-Thompson). Meno popolare in letteratura è l'altro tipo principale della fanciulla scacciata (706), «I tre figli dai capelli d'oro», una delle trame in assoluto più diffuse nel folklore mondiale ma apparsa per la prima volta in letteratura solo con le *Pia-*

cevoli notti (1550-54) di Giovan Francesco **Straparola**. Vicina alla storia di Santa Uliva è quella di Genoveffa di Brabante. La prima versione letteraria della storia di Genoveffa (che poi godrà di una grande popolarità tra Sette e Ottocento) apparve nella *Leggenda aurea* (XIII sec.) di **Jacopo da Varagine**: Genoveffa, figlia del duca di Brabante e sposa di Sigfrido, durante l'assenza del marito viene insidiata dal maggiordomo Golo, cui era stata affidata. Non essendo riuscito a sedurla, Golo la accusa provocandone la condanna a morte. Ma i servi incaricati di eseguire la condanna, impietositi, la lasciano libera nella foresta, dove finalmente Sigfrido la ritroverà durante una battuta di caccia, si convincerà della sua innocenza e la riporterà a corte, dove però Genoveffa, provata dalle sofferenze patite, morirà dopo qualche tempo. La figura di fanciulla ingiustamente accusata (in questo caso per metterla alla prova) ripresa con più continuità nelle letterature moderne è però quella di Griselda. La storia di Griselda è forse quella in cui è più chiara la coincidenza tra l'innocenza in quanto valore e le tradizionali virtù attribuite alla (e attese dalla) donna: pazienza, sopportazione, sottomissione. Comparsa per la prima volta in un lai di **Marie de France**, *Il frassinio* (sec. XII), la storia verrà resa famosa da Giovanni **Boccaccio** con l'ultima novella del *Decameron* (1349-53). La vicenda inizia con tipica movenza fiabesca: la guardiana di pecore Griselda viene chiesta in sposa da Gualtieri, marchese di Saluzzo. L'innalzamento sociale va però conquistato e Gualtieri sottopone Griselda a una serie di prove, che culminano nella sua cacciata dopo averle sottratto i figli (che il marito le fa credere di avere uccisi). In seguito, Gualtieri la invita alle sue nuove nozze. Griselda sopporta anche questo, e solo a questo punto viene ricompensata: le vengono restituiti i figli (la fittizia seconda sposa non è infatti altri che una figlia di Griselda) e finalmente Gualtieri pone fine alle prove. La Griselda di Boccaccio è però un caso relativamente smaltizzato, dal momento che nella novella l'eroina non è totalmente appiattita sul modello di passività folklorico e leggendario, ma appare fino a un certo punto consapevole di come una donna debba agire nella vita, e in particolare del fatto che ogni ascesa sociale ha un costo. Francesco **Petrarca**, invece, che molto apprezzava la novella di Boccaccio, la riscrisse in latino (*De insigni obedientia et fide uxoria*, 1374) riportandone il significato alla valorizzazione cristiana della pazienza e della rassegnazione. La storia di Griselda, per tramite di Boccaccio o più spesso di Petrarca, verrà quasi subito ripresa da Philippe de **Mézières** nel *Libro della virtù del sacramento matrimoniale* (1385, nel cui titolo completo Griselda viene definita «specchio delle donne maritate») e la sua storia accostata a quella della passione di Cristo in funzione di modello per le donne sposate come per ogni buon cristiano), da Chaucer in un altro dei *Racconti di Canterbury* e cioè *Il racconto del chierico di Oxford*, e da Bernat **Metge** nella *Storia di Valter e Griselda* (1388). Immediata anche la sua fortuna sulla scena: dalla *Storia di Griselda* (1395) di un anonimo francese alla *Griselda* (1546) di Hans **Sachs** e alla commedia *La paziente Griselda* (1619) di Thomas **Dekker**. Il motivo della moglie ingiustamente accusata passerà, attraverso modelli folklorici, romanzeschi e novellistici, anche nel teatro di William **Shakespeare**. Dall'esame del *corpus* dei drammi shakespeariani emerge come particolarmente chiara la tendenziale incompatibilità tra la figura della vittima innocente e la logica della tragedia. Se anche nelle tragedie appaiono a volte personaggi di donne accusate ingiustamente (Desdemona in *Otello*, 1604-05, Cordelia in *Re Lear*, 1605-06, entrambe oltre tutto destinate a morte ingiusta e prematura), esse non possono essere le protagoniste del dramma, che altrimenti diventerebbe una storia patetica, come succede alla tragedia shakespeariana che ha posto più problemi per la sua definizione di genere, la giovanile *Romeo e Giulietta* (1594-95). È invece nei tardi *romances* che i personaggi di donne perseguitate o comunque innocenti compaiono più frequentemente, a causa delle trame romanzesche di cui Shakespeare sceglie di servirsi e a causa dell'identificazione tra magia e innocenza femminile che regna nel mondo arcaizzante in cui sono ambientati questi ultimi drammi, un mondo che – con la sua curiosa mescolanza di fiabesco, richiami al passato classico e pagano, echi della novellistica europea – non è troppo dissimile da quello della *Commedia senza titolo*. Confrontati col resto del *corpus* shakespeariano, i *romances* sembrano riscritture in chiave fiabesca proprio di *Otello* (il personaggio della moglie accusata ingiustamente) e soprattutto di *Re Lear* (l'accusa ingiusta, la tempesta centrale, il rapporto tra un vecchio padre e una giovane figlia innocente). *Il racconto d'inverno* (1610-11) è il più vicino tra i *romances* alla forma bipartita della tragicommedia. La prima parte è una sorta di riscrittura della tragedia della gelosia di *Otello* spogliata della sua tragicità (tanto che la gelosia del re Leonte, marito di Ermione, non è più motivata di quello che sarebbe in una fiaba) e ridotta all'ossatura della storia della moglie calunniata. In *Pericle* (circa 1608, solo in parte attribuibile a Shakespeare) le sventure della giovane Marina non si discostano troppo dalle peripezie di un romanzo ellenistico. In *Cimbelino* (1609-10) il motivo appare nella sua versione più novellistica: la scommessa sulla virtù della propria moglie apparentemente persa a causa di un sotterfugio (come nella nona novella della seconda giornata del *Decameron*). Imogen, figlia del re di Britannia Cimbelino, si è sposata in segreto con Postumo Leonato, che viene bandito dopo che il matrimonio è stato scoperto dalla matrigna di Imogen. Recatosi a Roma, Postumo loda talmente le virtù di Imogen che un gentiluomo romano, Iachimo (rilettura semplificata di Jago) scommette di riuscire a ottenerne i favori. Recatosi in Britannia e presentatosi come un amico del marito esiliato, Iachimo riesce a penetrare nella camera di lei nascosto in un baule e nottetempo memorizza dettagli della stanza e del corpo della principessa addormentata. Postumo, come tutti i mariti delle accusate, prende subito per buone le prove presentate da Iachimo e fa pervenire a un servo rimastogli fedele l'ordine di uccidere Imogen. Il servo però la risparmia e la lascia fuggire. Nella foresta, Imogen si unirà alla piccola comunità costituita da un nobile bandito e dai suoi figli (in realtà figli di Cimbelino rapiti per vendetta), e alla fine si riconcilerà con Postumo Leonato, giunto in Britannia come soldato dell'esercito di Roma. Il più famoso dei *romances*, *La Tempesta* (1611-12), non presenta lo schema della perseguitata, ma il personaggio di Miranda è il ritratto più riuscito del tipo della ragazza perfettamente innocente e spersa in terre lontane che è ricorrente nei *romances* (Perdita, figlia di Ermione, ne *Il racconto d'inverno*, Marina in *Pericle*). Per la sua risplendente staticità e la sua identificazione con un paesaggio marino ideale, questo tipo di fanciulla shakespeariana potrà essere ripreso anche dalla lirica, come in *Marina* (1930) di Thomas Stearns **Eliot**. Un caso particolare e significativo delle storie di donne ingiustamente calunniate è quello che prevede un giudizio di Dio per scagionare la donna. Nel primo libro del *Parzifal* (sec. XIII) di Wolfram von **Eschenbach**, Gahmuret d'Angiò combatte in duello per difendere la regina mora Belakane. Particolarmente celebre la storia di Ginevra e Ariodante raccontata da Ludovico **Ariosto** tra il canto IV e il VI dell'*Orlando furioso*

niste del dramma, che altrimenti diventerebbe una storia patetica, come succede alla tragedia shakespeariana che ha posto più problemi per la sua definizione di genere, la giovanile *Romeo e Giulietta* (1594-95). È invece nei tardi *romances* che i personaggi di donne perseguitate o comunque innocenti compaiono più frequentemente, a causa delle trame romanzesche di cui Shakespeare sceglie di servirsi e a causa dell'identificazione tra magia e innocenza femminile che regna nel mondo arcaizzante in cui sono ambientati questi ultimi drammi, un mondo che – con la sua curiosa mescolanza di fiabesco, richiami al passato classico e pagano, echi della novellistica europea – non è troppo dissimile da quello della *Commedia senza titolo*. Confrontati col resto del *corpus* shakespeariano, i *romances* sembrano riscritture in chiave fiabesca proprio di *Otello* (il personaggio della moglie accusata ingiustamente) e soprattutto di *Re Lear* (l'accusa ingiusta, la tempesta centrale, il rapporto tra un vecchio padre e una giovane figlia innocente). *Il racconto d'inverno* (1610-11) è il più vicino tra i *romances* alla forma bipartita della tragicommedia. La prima parte è una sorta di riscrittura della tragedia della gelosia di *Otello* spogliata della sua tragicità (tanto che la gelosia del re Leonte, marito di Ermione, non è più motivata di quello che sarebbe in una fiaba) e ridotta all'ossatura della storia della moglie calunniata. In *Pericle* (circa 1608, solo in parte attribuibile a Shakespeare) le sventure della giovane Marina non si discostano troppo dalle peripezie di un romanzo ellenistico. In *Cimbelino* (1609-10) il motivo appare nella sua versione più novellistica: la scommessa sulla virtù della propria moglie apparentemente persa a causa di un sotterfugio (come nella nona novella della seconda giornata del *Decameron*). Imogen, figlia del re di Britannia Cimbelino, si è sposata in segreto con Postumo Leonato, che viene bandito dopo che il matrimonio è stato scoperto dalla matrigna di Imogen. Recatosi a Roma, Postumo loda talmente le virtù di Imogen che un gentiluomo romano, Iachimo (rilettura semplificata di Jago) scommette di riuscire a ottenerne i favori. Recatosi in Britannia e presentatosi come un amico del marito esiliato, Iachimo riesce a penetrare nella camera di lei nascosto in un baule e nottetempo memorizza dettagli della stanza e del corpo della principessa addormentata. Postumo, come tutti i mariti delle accusate, prende subito per buone le prove presentate da Iachimo e fa pervenire a un servo rimastogli fedele l'ordine di uccidere Imogen. Il servo però la risparmia e la lascia fuggire. Nella foresta, Imogen si unirà alla piccola comunità costituita da un nobile bandito e dai suoi figli (in realtà figli di Cimbelino rapiti per vendetta), e alla fine si riconcilerà con Postumo Leonato, giunto in Britannia come soldato dell'esercito di Roma. Il più famoso dei *romances*, *La Tempesta* (1611-12), non presenta lo schema della perseguitata, ma il personaggio di Miranda è il ritratto più riuscito del tipo della ragazza perfettamente innocente e spersa in terre lontane che è ricorrente nei *romances* (Perdita, figlia di Ermione, ne *Il racconto d'inverno*, Marina in *Pericle*). Per la sua risplendente staticità e la sua identificazione con un paesaggio marino ideale, questo tipo di fanciulla shakespeariana potrà essere ripreso anche dalla lirica, come in *Marina* (1930) di Thomas Stearns **Eliot**. Un caso particolare e significativo delle storie di donne ingiustamente calunniate è quello che prevede un giudizio di Dio per scagionare la donna. Nel primo libro del *Parzifal* (sec. XIII) di Wolfram von **Eschenbach**, Gahmuret d'Angiò combatte in duello per difendere la regina mora Belakane. Particolarmente celebre la storia di Ginevra e Ariodante raccontata da Ludovico **Ariosto** tra il canto IV e il VI dell'*Orlando furioso*

(1532, ispirato in parte al romanzo spagnolo *Tirante il Bianco* di Joanot **Martorell**, del 1490). Ginevra, regina di Scozia, ama il cavalier Ariodante suscitando così l'invidia di Polinesso. Polinesso calunnia Ginevra affermando di essere suo amante e, per rafforzare le sue affermazioni, si mette d'accordo con la cameriera di Ginevra in modo da simulare un incontro furtivo. Ariodante, dopo essersi confidato col fratello Lurcano, si getta nel fiume e viene dato per morto. A questo punto, secondo la legge scozzese, se nessuno risponderà alla sfida in giudizio di Dio lanciata da Lurcano, Ginevra verrà bruciata sul rogo. Alla sfida risponde un ignoto cavaliere, che è in realtà lo stesso Ariodante. A risolvere la situazione arriva però Rinaldo, che affronta Polinesso in duello e lo abbatte. L'episodio ariostesco verrà secoli dopo portato sulla scena da Giovanni **Pindemonte** nella *Ginevra di Scozia* (1795). La donna ingiustamente accusata e il conseguente giudizio di Dio compaiono anche nella storia di Lohengrin. Nel *Lohengrin* medio alto tedesco (sec. XIII) la duchessa Elsa di Brabante è pretesa in sposa da Friedrich von Telramunt, che afferma di aver già ricevuto da lei promessa di matrimonio. Non essendoci modo di confermare o negare le affermazioni di Telramunt, è necessario il ricorso al giudizio di Dio. Elsa, priva di un campione che combatta per lei, chiede aiuto a Dio. Dal Graal viene scelto Lohengrin, che, arrivato su una barca tirata da un cigno, sconfiggerà Telramunt e sposerà Elsa. Il *Lohengrin* (1850) di Richard **Wagner** si discosta dall'originale solo per il fatto che l'accusa non riguarda più una promessa di matrimonio: Telramunt accusa Elsa di aver ucciso il suo fratello minore, erede al trono di Brabante. A parte il caso di Wagner, in altre tarde riprese letterarie del giudizio di Dio il responso potrà essere ingannevole o ambiguo. Nel racconto *Il duello* (1811) di Heinrich von **Kleist**, altra storia basata su un tradimento non commesso dalla protagonista ma dalla sua ancella, Dio emette un giudizio ambiguo: il difensore perde infatti il duello per una slealtà commessa dall'accusatore, mentre l'accusatore – pur avendo vinto – morirà poco dopo per aver ricevuto una ferita a prima vista insignificante. Il responso ambiguo è dovuto al fatto che sia l'accusatore sia il difensore hanno, fino a un certo punto, ragione, e l'accusatore, anche se colpevole, lo è di una colpa estranea alla ragione del contendere. A questo punto, tramite indagini e la confessione dell'ancella, sarà la legge umana a incaricarsi di correggere la sentenza del duello. Insolita del resto è anche la rielaborazione che Kleist dà al motivo della donna accusata ingiustamente in un altro suo racconto, il più celebre *La marchesa di O.* (1808), tanto che il tema principale della narrazione sembra essere piuttosto l'accettazione della sessualità all'interno del matrimonio. Una tarda ripresa del motivo del giudizio di Dio appare in *Silas Marner* (1861) di George **Eliot**: le disgrazie di Silas prendono infatti avvio da una falsa accusa e da un giudizio di Dio (affidato all'apertura a caso della Bibbia) che non risulta veritiero.

4. Accanto ai tipi femminili della moglie ingiustamente calunniata e della vergine perseguitata, l'altra figura statutariamente innocente continuamente ripresa dalla tradizione è quella del bambino. Come la vergine, anche il bambino è collegato sin dall'antichità alla sfera sacrale della purezza. Una tipica falsa etimologia, proposta forse da **Varrone** e poi diffusa in tutta Europa dalle *Etimologie* (sec. VII) di **Isidoro di Siviglia** faceva derivare *puer* da *purus*. Per il cristianesimo l'idea di infanzia è tendenzialmente collegata a quella di innocenza e assenza di peccato. Nei *Vangeli* i bambini sono spesso citati come esempi dello stato di purezza necessario per avere ac-

cesso al regno dei cieli (*Matteo*, XVIII, 3; *Marco*, X, 14; *Luca*, IX, 47). Grande fortuna sia figurativa che letteraria godrà inoltre l'episodio della strage degli innocenti ordinata da Erode (*Matteo*, II, 13-18). A testimonianza della popolarità della storia è significativo che l'opera rimasta a lungo la più conosciuta e letta di Giambattista **Marino** sia stata il poema *La strage degli innocenti* (pubblicato postumo nel 1632), in cui viene raccontata la storia della strage dalla sua pianificazione da parte di Erode (dietro seduzione di Satana) fino al festoso arrivo al Limbo delle anime dei bambini. Nel primo libro della *Confessioni* (ca. 397-400) **Agostino di Ippona** darà inizio a un filone più ambivalente della visione cristiana dell'infanzia: secondo Agostino l'infanzia è debole, ma questo non implica che sia innocente (I, 7), i germi del peccato (in particolare l'ingordigia e la sensualità) sono infatti presenti nell'uomo sin dalla più tenera età. È tra Settecento e Ottocento che matura invece la convinzione che l'infanzia (come il «buon selvaggio» e il «popolo») sia una nozione totalmente positiva, in cui si raccolgono i valori migliori dell'innocenza e dell'ingenuità. L'età infantile, anche nel senso della singola infanzia biografica, viene identificata come l'unica immagine possibile dell'Eden (una condizione quindi precedente alla caduta nel peccato originale) in un mondo secolarizzato: l'immagine della cacciata dall'Eden è ossessivamente ricorrente nei ricordi d'infanzia a partire dalle *Confessioni* (1764-70) di Jean-Jacques **Rousseau** fino ad arrivare alla *Lingua salvata* (1977) di Elias **Canetti**. Un caso esemplare del mutamento di sensibilità può essere individuato nella riscrittura della fiaba *Il corvo* contenuta nel *Cunto de li cunti* (1634-36) di Giovambattista **Basile** fatta da Carlo **Gozzi** nella fiaba teatrale *Il corvo* (1761). Il finale della fiaba originaria presenta il seguente dilemma: perché il fratello del re sia salvato, è necessario che la statua in cui egli è stato trasformato venga spalmata col sangue dei suoi due figli neonati. All'interno dello stesso regime fiabesco, in Basile questo gesto viene compiuto senza troppe esitazioni, mentre in Gozzi risulta assolutamente improponibile. La presunzione d'innocenza dell'infanzia, discussa per tutto l'Ottocento, si presterà poi a vari attacchi, dal *Giro di vite* (1898) di Henry **James** fino a *Il signore delle mosche* (1957) di William **Golding** passando ovviamente per Sigmund **Freud** (per esempio nei *Tre saggi sulla teoria sessuale*, 1905). L'identificazione tra infanzia e innocenza non è però del tutto scomparsa. Basta per esempio considerare la trama di un recente libro di James G. **Ballard**, *Un gioco da bambini* (1988): gli adulti che abitano in un elegante quartiere residenziale di Londra, ovattato e protetto, muoiono tutti contemporaneamente. I bambini sono scomparsi. La trama si basa sul fatto che le indagini prendono subito una direzione sbagliata e cioè seguendo l'ipotesi che i bambini siano stati rapiti. È chiaro che il lettore immagina subito che gli assassini siano in realtà i bambini, ma l'efficacia del testo (sia per quanto riguarda la reazione del lettore, sia per quanto riguarda la verosimiglianza dell'errore commesso dalla polizia) si basa comunque sul collegamento – tuttora scandaloso – tra infanzia e omicidio. Di segno opposto lo scandalo suscitato dalla morte dei bambini. Le prime poesie dedicate a bambini morti nelle letterature moderne vengono solitamente citate negli studi di storia delle mentalità come esempi di precoce sensibilità nei confronti dell'infanzia. Tra i più famosi si possono citare le nenie dedicate da Giovanni **Pontano** al figlio Lucilio nei *Versi giambici* (1498) e una delle prime poesie di John **Milton**, *l'Ode per una bambina morta di tosse* (1628). Appartiene al genere della visione allegorica l'anonimo poemetto inglese *Perla* (sec. XIV), in cui il padre si addor-

menta sulla tomba della figlia e ha la visione di un luogo incantato dove la rivede. Storie di morti infantili abbondano negli esempi morali sette-ottocenteschi destinati a mettere in guardia i bambini dai pericoli della vita quotidiana e, quindi, a rafforzare le proibizioni imposte dai genitori. La forma degli esempi morali si è prevedibilmente prestata a riprese parodiche, come in *Huckleberry Finn* (1885) di Mark **Twain**, in cui compare il personaggio della piccola Emmeline che scrive sempre poesie sui bambini morti. O, più recentemente la macabra filastrocca illustrata di Eduard **Gorey** *I piccoli di Gashlycrumb* (1962), che elenca una serie di tragiche morti premature in ordine alfabetico secondo il nome del bambino. Nel romanzo ottocentesco la morte del neonato innocente è spesso presentata come la conseguenza di una colpa dei genitori (colpa solitamente consistente in una relazione extraconiugale). Ne *Le affinità elettive* (1809) di Johann Wolfgang **Goethe** il bambino di Eduard e Charlotte (che, benché concepito all'interno del matrimonio, somiglia agli amanti assenti, Ottilie e il Capitano) muore perché Ottilie, essendosi attardata a colloquio con Eduard, sale in barca in tutta fretta e provoca la sua caduta in acqua. La morte del bambino causa il definitivo ritirarsi dal mondo di Ottilie, a sua volta incarnazione dell'innocenza per la sua purezza adolescenziale, la sua natura indifesa, la sua quasi feroce determinazione a sentirsi pura, infine per la sua morte prematura e riunione postuma con Eduard in pagine che alludono al folklore e al leggendario cristiano. Ne *La certosa di Parma* (1839) di **Stendhal** la morte del figlioletto di Fabrice e Clelia (concepito fuori dal matrimonio, per di più tramite la gesuitica elusione di un voto) porta alla morte prematura di Clelia e al ritiro di Fabrice nella Certosa, dove anche lui non tarda a morire. Ne *L'educazione sentimentale* (1869) di Gustave **Flaubert** la cattiva salute dei neonati è prevedibilmente investita di minore tragicità: un appuntamento decisivo tra Frédéric e Mme Arnoux salta perché lei (come si saprà solo in seguito) è impedita da una malattia del figlio. Frédéric, per ripicca, si prende Rosanette per amante. Consolidatosi il legame con Rosanette, ha da lei un figlio, che però muore presto. Ne *L'anitra selvatica* (1884) di Henrik **Ibsen** la piccola Edvige si uccide nel tentativo di riconquistare l'amore di suo padre, che è arrivato a crederla figlia di un altro. Ne *L'innocente* (1892) di Gabriele **D'Annunzio** Tullio Hermil, dopo aver ripetutamente tradito la moglie Giuliana, si trova di fronte a un tradimento di lei. Costretto a perdonare Giuliana, Tullio alla fine sfoga il suo odio sull'innocente, il bambino frutto del tradimento di Giuliana, e lo uccide. Nel Novecento, la morte di neonati è spesso non tanto collegata a una colpa della coppia, ma a una colpa di gruppo che pone l'accento sull'irresponsabilità del genitore (che ha privilegiato il gruppo, più che il partner, al proprio figlio) e quindi sulla dissoluzione della coppia tradizionale. Ne *Il gioco del mondo* (1963) di Julio **Cortázar**, Rocamadour, figlio della Maga, muore durante una tipica nottata *bohémienne*, e la Maga è l'ultima ad accorgersene. In un episodio di *Trainspotting* (1996) di Irving **Welsh** il bambino muore mentre la madre sta consumando droga con gli amici. La morte dei bambini innocenti è anche un tipico argomento del principale problema indagato dalla teodicea: come conciliare un Dio infinitamente buono con la presenza del male nel mondo. Ne *I fratelli Karamazov* (1879-90) di Fedor **Dostoevskij** uno degli argomenti principali della ribellione di Ivan a Dio è il suo silenzio davanti alla morte dei bambini innocenti, e il romanzo si conclude proprio con la scena del funerale di un ragazzino, Iljusa. Neanche ne *La Peste* (1947) di Albert **Camus** manca la straziata descrizione

della morte di un bambino innocente, morte che fa nascere dubbi anche nel sacerdote Paneloux, fino a quel momento sostenitore della tesi secondo cui la peste sarebbe una meritata punizione divina.

5. Tra Sette e Ottocento, contemporaneamente al trionfo dell'innocenza dell'infanzia, la continuità con la storia precedente del tema è assicurata dalle storie di fanciulle perseguitate. In questo caso però le fanciulle sono innocenti solo in quanto vergini: la calunnia e l'accusa ingiusta sono motivi soltanto accessori in quanto parte del repertorio persecutorio classico. Inoltre, la trama persecutoria spesso non prevede un lieto fine. Nella *Clarissa* (1748) di Samuel **Richardson**, Lovelace porta a termine la sua opera facendo sua Clarissa dopo averla addormentata con un sonnifero. Nella *Justine* (1797) del Marchese de **Sade**, il rovesciamento programmatico del sistema di valori delle storie di fanciulle perseguitate (l'innocenza e la verginità non hanno nessun valore; il sesso ha un valore decisivo solo in quanto viene praticato e quindi usato come valore di scambio) porta a una narrazione significativamente vicina a una fiaba macabra: la natura stessa (un tempo garante dell'innocenza, anzi coincidente con essa) interviene alla fine colpendo Justine con un fulmine. Per quanto riguarda le figure dell'innocenza codificate dalla tradizione, la serenità neoclassica della storia di Ifigenia cede il passo a eroine dal destino più patetico. Tipicamente preromantica e poi romantica è la ripresa della storia di Genoveffa di Brabante. Friedrich **Müller** (*Golo e Genoveffa*, pubblicato nel 1811 ma composto tra il 1775 e il 1781) interpreta Genoveffa come la tipica donna forte dello Sturm und Drang. Nel dramma *Vita e morte di Santa Genoveffa* (1799) Ludwig **Tieck** dà una versione misticheggiante dell'antica leggenda. Friedrich **Hebbel** (*Genoveffa*, 1843), in contrapposizione a Tieck, lascia Genoveffa sullo sfondo per concentrarsi sulla tormentata figura dell'accusatore Golo. Dai drammi di Tieck e Hebbel, Robert **Schumann** trasse il libretto per la sua opera *Genoveffa* (1850). Per restare al teatro musicale, persino Jacques **Offenbach** trasse dalla storia di Genoveffa l'opera buffa *Genoveffa di Brabante* (1859). Tarde riprese liriche di Griselda e Genoveffa sono il mistero *Griselda* (1891) di Armand de **Silvestre** e *Gli arazzi di Santa Genoveffa e di Giovanna d'Arco* (1913) di Charles **Péguy**. Come si è notato, è però soprattutto a teatro e in particolare nel melodramma che si possono ritrovare le figure tradizionali di innocenti destinate a morte ingiusta (come Ermengarda nell'*Adelchi*, 1822, di Alessandro **Manzoni**) e soprattutto di accusate ingiustamente. La storia di Griselda, più linearmente fiabesca e meno adatta al gusto romantico di quella di Genoveffa, continua a godere di un'interrotta popolarità sulla scena musicale: composero tra gli altri una *Griselda* Alessandro **Scarlatti** (1721), Antonio **Vivaldi** (1735), Niccolò **Piccinni** (1793), Jules **Massenet** (1891). Due famose opere italiane presentano una declinazione più lieve e aggiornata della storia dell'accusata ingiustamente. Ne *La gazza ladra* (1817), opera semiseria di Gioachino **Rossini**, Ninetta, serva della casa del ricco fittavolo Fabrizio e innamorata di Giannetto figlio di Fabrizio, viene ingiustamente accusata di aver rubato una posata d'argento. Pensando di proteggere il padre, che le aveva consegnato una posata del tutto simile, Ninetta non si difende dalle accuse e viene condannata a morte. Alla fine però verrà riconosciuta innocente: responsabile del furto era stata in realtà una gazza. Ne *La sonnambula* (1831) di Vincenzo **Bellini**, Amina entra nella stanza di un forestiero in stato di sonnambulismo. Il forestiero si rende conto della situazione e non approfitta di lei, ma questo non evita che

Amina venga calunniata dalla locandiera Lisa, che l'ha vista uscire dalla stanza. Amina viene quindi scacciata da suo marito Elvino, finché il mistero del suo sonnambulismo non viene chiarito davanti agli occhi di tutti i personaggi. Le storie di innocenza perseguitata tipiche del melodramma si diffondono però anche nella narrativa ottocentesca, come ha mostrato il critico Peter **Brooks**, che ha dedicato alla presenza di schemi melodrammatici nel romanzo ottocentesco un suo famoso libro, *L'immaginazione melodrammatica* (1976). Secondo Brooks, il melodramma rappresenterebbe un tentativo di preservare un sistema di valori metafisico in un'epoca secolarizzata. Il melodramma è quindi, semplicemente, un modo di ristabilire le antiche opposizioni nette, tra cui quelle fondamentali sono bene/male e, più concretamente, innocenza/colpa. Come osserva la governante del *Giro di vite* (1898) di Henry **James**, «ma se lui era innocente, che mai ero io?»: evidentemente, tra innocenza e malvagità *tertium non datur*. Componenti melodrammatiche e riferimenti alla logica melodrammatica sono costitutivi di gran parte del romanzo ottocentesco (Brooks si occupa soprattutto dei casi più illustri), ma sono rintracciabili soprattutto in due aree letterarie diversamente delimitate. La prima è quella del romanzo inglese. Diversamente dal romanzo francese, le cui trame sono messe solitamente in moto da una spinta autonoma interna al protagonista (desideri, ambizione ecc.), nel romanzo inglese l'azione deve essere avviata da un avvenimento esterno e le trame continuano, fino a Ottocento avanzato, a essere basate su una forte polarizzazione tra male e bene (bene variamente inteso come innocenza, purezza, ingenuità, infanzia, vita rurale, asessualità e, più concretamente, figure di bambini e fanciulle), col risultato di prendere spesso l'aspetto di una combinazione tra fiaba e caso giudiziario. La trama si mette in moto a seguito di un'accusa ingiusta rivolta al protagonista nel *Tom Jones* (1749) di Henry **Fielding** (Tom Jones, calunniato da Blifil, è scacciato dal suo padre adottivo e quindi allontanato dall'amata Sophia) e nel *Caleb Williams* (1794) di William **Godwin**. Nel *Waverley* (1814) di Walter **Scott**, Waverley viene arrestato con l'accusa infondata di fomentare la ribellione nell'esercito. A molti personaggi di Charles **Dickens** capita nel corso delle loro avventure di trovarsi in balia di false accuse e di sistematiche vessazioni (per esempio, nel *David Copperfield*, 1849-50, il protagonista si trova in completa balia del patrigno Murdstone, causa oltre tutto della morte della madre di David). La seconda area di presenza estensiva del modo melodrammatico è quella di forme – nel senso più lato – paraletterarie, come il romanzo d'appendice e la letteratura per l'infanzia. Nel caso degli eroi del romanzo d'appendice, l'accusa ingiusta può fornire una base di partenza ideale per una dettagliata trama di vendetta. Il caso più evidente è ovviamente *Il conte di Montecristo* (1844) di Alexandre **Dumas**. Alle eroine sfortunate invece continua a essere negata ogni possibilità di reagire con le proprie forze. Anzi, in base alla logica dicotomica del melodramma, una macchia, specie se sessuale (e questo ovviamente riguarda solo le donne), non può essere mai del tutto redenta, come bene illustra la storia di Fleur-de-Marie ne *I misteri di Parigi* (1842-43) di Eugène **Sue**. Tra i numerosissimi aggiornamenti della storia di Cenerentola nella letteratura per l'infanzia basterà citare *La piccola principessa* (1915) di Frances **Burnett**.

6. Oltre a essere un valore centrale nell'immaginazione melodrammatica, uno dei punti cardine del tentativo di tenere ancora in piedi un sistema di valori di tipo religioso nel mondo borghese, il tema dell'innocenza persi-

ste tra Otto e Novecento anche in un modo biograficamente (o sociologicamente) relativizzato, privo cioè di fondamenti metafisici, almeno espliciti. Come si è già visto nel caso particolare della rappresentazione dell'infanzia, il tema dell'innocenza tra Sette e Ottocento si svincola da un collegamento univoco con il sistema cristiano di valori, tuttavia questo viene ossessivamente recuperato come chiave di lettura. L'infanzia individuale, per esempio, viene reinterpretata come un Eden o un'età dell'oro individuale, questo non toglie che essa continui a essere vista come una condizione edenica. Anche l'altra proiezione dell'innocenza settecentesca, il mito del buon selvaggio, può funzionare da proiezione edenica. Lo stato di natura è descritto come uno stato di innocenza prelapsario, l'opposto dell'innocenza non essendo più il peccato, ma la civiltà, anzi, anche solo il suo primo albore: la riflessione. L'innocenza coincide quindi con l'ingenuità: il non essere ancora venuti a contatto col male, anzi, col pensiero, con l'esperienza e, volendo aggiungere, anche col cristianesimo stesso. Si tratta quindi di un'innocenza proiettata, postulata a partire da uno stato civilizzato e ricostruita per sottrazione. Michel **Tournier**, con la sua riscrittura robinsoniana *Venerdì o il limbo del Pacifico* (1967), si proporrà di raffigurare in Venerdì un pensiero realmente alternativo a quello di Robinson. Robinson quindi impara da Venerdì un pensiero lieve, carnevalesco e pagano. Passando alla secolarizzazione dell'innocenza di tipo biografico, uno dei possibili modelli è costituito dalle *Confessioni* (ca. 397-400) di **Agostino**, in cui il momento originario della perdita dell'innocenza a causa della colpa nel paradiso terrestre è rivissuta dal giovane Agostino nell'episodio del suo furto. Una simile ossessione della colpa originaria che ha causato la perdita dell'innocenza fu rivissuta ossessivamente da Jean **Genet**, che individuò nell'ingiusta accusa di furto la causa della futura esistenza di ladrunco (la vicenda è raccontata nel saggio di Jean-Paul **Sartre** su Genet: *Santo Genet, commediante e martire*, 1952). Si può quindi riassumere l'accezione «secolarizzata» dell'innocenza dicendo che l'innocenza non si oppone più al Male o al Peccato, non si identifica più con l'Eden, ma si oppone a un'esperienza identificata con la civiltà, la socializzazione, il semplice crescere, l'uscire dall'infanzia (quest'ultima il nuovo eden di riferimento). L'opposizione tra innocenza ed esperienza rimanda ovviamente ai *Canti d'innocenza e d'esperienza* (1789-94) di William **Blake**. Per Blake l'innocenza è contemporaneamente un simbolo ripreso dall'immaginario religioso, l'infanzia, uno degli stati dell'esperienza umana reso impossibile dalla società moderna. L'innocenza, in sé, non è una via percorribile per affrontare la vita, semmai si tratta di isolarla e valorizzarla, attraversare l'esperienza e arrivare a una visione generale della vita. Notevole per quanto riguarda il riuso della tradizione delle scritture religiose da parte di Blake e simile (forse) nel messaggio è anche l'enigmatico *Libro di Thel* (ca. 1789): è possibile interpretare la figura di Thel come un'anima in attesa di incarnarsi, e quindi la sua vicenda come una rappresentazione del momento della scelta tra il mondo dell'innocenza (infantile e allegorico, popolato di fiori e animali parlanti) e quello temuto, inizialmente spaventoso ma in prospettiva necessario dell'esperienza. L'opposizione tra innocenza ed esperienza è rilevante soprattutto nel caso del romanzo ottocentesco (ma in fondo anche novecentesco) americano. Il passaggio da innocenza a esperienza può essere presentato come un momento necessario. È questa l'idea portante de *Il fauno di marmo* (1860) di Nathaniel **Hawthorne** (l'edizione inglese portava invece un titolo diverso e particolarmente significativo: *Trasformazione*),

dove l'animo semplice e allegro di Donatello si approfondisce sotto il peso del delitto commesso (Donatello ha ucciso un uomo che perseguitava la sua Miriam). In secondo luogo, l'innocenza è una delle caratteristiche della nuova nazione americana nel sistema di opposizioni che essa ha con l'Europa: nuovo/vecchio, natura/cultura, ingenuo(o innocente)/s sofisticato(o perverso). Nella versione più boriosa, l'elogio dell'innocenza americana si risolve, più o meno intenzionalmente, in una sorta di elogio dell'ignoranza, come succede spesso nei quaderni di viaggio di Mark **Twain**, *Gli innocenti all'estero* (1869; ma questi «innocenti» possono essere anche tradotti come «ingenui»), in cui viene narrata una crociera attraverso il Mediterraneo verso la Terra Santa. Un caso particolare della tematizzazione americana dell'innocenza è costituito dal tipo della giovane donna americana. Tra le varie opere di Henry **James** che presentano (o meglio lanciano) questo tipo femminile, particolarmente interessante è la novella o romanzo breve *Daisy Miller* (1878), in cui la giovane viaggiatrice in Europa, non raffinata e non colta ma vitale, intraprendente e apparentemente incurante – o meglio ignara – delle regole della buona società europea (ma anche di quella americana più raffinata) diventa oggetto di studio ossessivo da parte del narratore Winterbourne, un raffinato americano da tempo risiedente in Europa, affascinato da lei ma respinto dalle «sconvenienze» da lei commesse, e in particolare dal suo rapporto con l'italiano Giovannelli, noto cacciatore di dote. La novella si conclude con la morte di Daisy a Roma, a causa di una febbre malarica. L'«inchiesta» di Winterbourne si conclude con un colloquio finale con Giovannelli davanti alla tomba di Daisy, in cui l'italiano rivelerà al sospettoso americano che Daisy era pura e innocente, le sue uniche colpe erano la sua libertà e vitalità. Giovani americane di perfetta innocenza e sensibilità non ricorrono solo nell'opera di James (si può pensare, per esempio, anche a Milly Theale nelle *Ali della colomba*, 1902): dopo *Daisy Miller* il tipo della ragazza americana si afferma nell'immaginario nazionale assumendo dei tratti unilateralmente e ingenuamente positivi: la ragazza americana è semplice, innocente, ingenua, incorrotta, è un prodotto spontaneo. Quarant'anni dopo *Daisy Miller*, e dopo che l'innocenza della ragazza americana era passata da essere un'enigma a un dato di natura, Edith **Warthon**, con *L'età dell'innocenza* (1920), affronta direttamente la questione della valorizzazione dell'innocenza come sistema di controllo nei confronti della donna e della natura ideologica della «naturalità» della ragazza americana. Il romanzo oppone i due personaggi di May (la moglie-bambina americana, sana, sportiva, apparentemente ingenua e rispettosa di ogni regola sociale, ignara di ogni ferita dell'esperienza) e di Ellen Olenska (la donna affascinante, inquieta – e più sessuata – che è stata in Europa e ha abbandonato il marito). Il titolo stesso del romanzo svela il sistema di inganni ordito attorno all'idea di innocenza: si tratta infatti della ripresa del titolo di un quadro di Reynolds in cui è ritratto un bambino. L'innocenza femminile è quindi uno stato di ingenuità o meglio di inconsapevolezza (che la società maschile ha tutto interesse a presentare, appunto, come innocenza naturale). May, infatti, è ingenua solo nel senso che le manca la capacità di discernere autonomamente tra bene e male, la possibilità di elaborare autonomamente il proprio sistema di valori; mentre dall'altro lato è tutt'altro che ingenua – anzi è eccezionalmente, quasi ferocemente scaltra – nell'applicare le leggi della società in cui è cresciuta: sa che deve tenersi stretto il marito, e quindi ci riesce simulando, appunto, una perfetta subalternità e inconsapevolezza della vita di lui.

Newland, il marito, è quindi, rispetto a May, colui che ha affrontato l'esperienza ed è stato chiamato a scegliere, ma è anche, non troppo paradossalmente, il vero «ingenuo» della storia, irretito dal complotto sociale ordito attorno a lui dall'apparentemente ingenua May. Un più crudo attacco alla purezza e verginità della giovane ragazza americana può essere letto nello stupro di Temple Drake (un nome significativo) nel primo romanzo di William **Faulkner**, *Santuario* (1931).

7. Nel Novecento, il momento del passaggio da innocenza a esperienza verrà tematizzato soprattutto dalla tradizione dei romanzi sull'adolescente. Questo caratteristico sottogenere novecentesco, sorta di erede del romanzo di formazione, concentrando la sua attenzione su un periodo d'anni molto ridotto nella vita dell'individuo, investirà di grande pathos le prime esperienze tipiche dell'adolescenza, riscrivendole in chiave di iniziazioni, riti di passaggio, il principale dei quali è ovviamente lo spartiacque della pubertà. In secondo luogo, i romanzi sull'adolescente tendenzialmente privano di valore la maturità, portando a un'idealizzazione dell'innocenza infantile o anche adolescenziale. Si possono ricordare *Di qua dal paradiso* di Francis Scott **Fitzgerald** (1920), *Agostino* (1943) di Alberto **Moravia**, *Altre voci, altre stanze* (1948) di Truman **Capote**, *Il giovane Holden* (1951) di Jerome David **Salinger**, *Ernesto* (1953, pubblicato postumo nel 1975) di Umberto **Saba**. L'idea che il passaggio da innocenza a esperienza si compia istantaneamente e una volta per tutte, e quindi in pratica sia un rito di passaggio, è ricorrente in altri testi americani, come per esempio i racconti dedicati all'infanzia di Nick Adams nei *Quarantanove racconti* (1938) di Ernest **Hemingway**. L'idea di un'innocenza identificata con un'infanzia e un'adolescenza ideali, entrambe rimpianti nei romanzi sull'adolescente, cessa di essere un rimpianto e diventa una proposta utopica in molte opere *beat* e in generale negli anni Sessanta e Settanta. Così per esempio in *Sulla strada* (1957) di Jack **Kerouac** o in un iper-romanzo all'epoca oggetto di culto come *Il gioco del mondo* di Julio **Cortázar**. L'altra declinazione prevalente nel Novecento del tema dell'innocenza è quella del giallo, sia letterario che cinematografico. Le storie completamente incentrate sul personaggio dell'accusato ingiustamente potranno anche riprendere tonalità melodrammatiche. Per restare agli autori classici del genere *Le due verità* (1958) di Agatha **Christie** racconta la storia di un uomo ingiustamente condannato per matricidio. Solo due anni dopo la sua morte in carcere riappare l'unica persona che avrebbe potuto sostenere il suo alibi: l'assassino quindi è ancora libero, anzi, è ancora in famiglia. Quello dell'innocente accusato (o incastrato) è un motivo particolarmente ricorrente nei film di Alfred **Hitchcock**, per esempio *Il pensionante* (1926), *I sabotatori* (1942), *Delitto per delitto* (1951), *Il ladro* (1956), *Intrigo internazionale* (1959). L'assoluta ingiustizia e, a volte, l'assoluta casualità e arbitrarietà dell'accusa ingiusta, si prestano facilmente a una rilettura in chiave metafisica. Uno dei tipici generi secondo novecenteschi, il cosiddetto giallo metafisico, ha il suo principale antenato ne *Il processo* (1925, postumo) di Franz **Kafka**. Se ne *Il conte di Montecristo* (1844-45) Edmond Dantès veniva ingiustamente accusato il giorno delle sue nozze da nemici ben precisi, con interessi ben precisi, e con il pretesto di una colpa – per quanto infondata – ben motivata e tipica del tempo (bonapartismo), Joseph K. si trova invischiato nel misterioso processo il giorno del suo compleanno, senza sapere da chi (inizialmente pensa a un'anonima calunnia, a uno scherzo o complotto condominiale) e nemmeno di cosa viene accu-

sato. Sporadiche, negli ultimi decenni, le riprese del modo melodrammatico al di fuori dell'arte di consumo, ma se ne possono fornire almeno due esempi di una certa importanza. Il primo è la ripresa di trame fiabesche da parte del realismo magico sudamericano (il caso più evidente è il racconto di Gabriel García Márquez *L'incredibile e triste storia della candida Eréndira*, 1972), il secondo il cinema di Lars von Trier, soprattutto la trilogia sull'amore e il sacrificio da lui definita del «Cuore d'oro» (*Le onde del destino*, 1996; *Dancer in the dark*, 2000; *Dogville*, 2003), non a caso – ancora una volta – basata su tre eroine, rispettivamente Bess, Selma e Grace.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Commedia senza titolo* (*Comœdia sine nomine*, sec. XV); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Giobbe* (secc. VI-IV a.C.); *Lobengrin* (sec. XIII); *Perla* (Pearl, sec. XIV); *Rappresentazione di Santa Guglielma* (sec. XVI); *Rappresentazione di Santa Uliva* (sec. XVI); *Storia di Griselda* (*Estoire de Griseldis*, 1395); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-400); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-1532); Ballard, J.G., *Un gioco da bambini* (*Running Wild*, 1988); Basile, G., *Il corvo in Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille* (1634-36, postumo); Bellini, V., *La sonnambula*, musica (1831; libretto di Romani, F.); Blake, W., *Canti dell'esperienza* (*Songs of Experience*, 1794); Blake, W., *Canti dell'innocenza* (*Songs of Innocence*, 1789); Blake, W., *Il libro di Thel* (*The Book of Thel*, ca. 1789); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Boyle, D., *Train-spotting*, cinema (1996); Burnett, F.H., *La piccola principessa* (*The Little Princess*, 1915); Camus, A., *La Peste* (*La Peste*, 1947); Canetti, E., *La lingua salvata. Storia di una giovinezza* (*Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, 1977); Capote, T., *Altre voci, altre stanze* (*Other Voices, Other Rooms*, 1948); Chaucer, G., *Il racconto del sergente della legge* (*The Man of Law's Tale*) in *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury's Tales*, 1386-1400); Chaucer, G., *Racconto del chierico di Oxford in I racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1380-1400); Christie, A., *Le due verità* (*Ordeal by Innocence*, 1958); Cortázar, J., *Il gioco del mondo* (*Rayuela*, 1963); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); Dekker, T., *La paziente Griselda* (*Patient Grissell*, 1619); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879-80); Dumas, A. padre, *Il conte di Montecristo* (*Le comte de Montecristo*, 1844-45); Eliot, G., *Silas Marner, il tessitore di Raveloe* (*Silas Marner, the Weaver of Raveloe*, 1861); Eliot, T.S., *Marina* (1930); Eschenbach, W. von, *Parzifal* (ca. 1200-16); Eschilo, *I sette a Tebe* (sec. V a.C.); Eschilo, *Oresteia* (sec. V a.C.); Euripide, *Ifigenia in Tauride* (sec. V a.C.); Faulkner, W., *Santuario* (*Sanctuary*, 1831); Fielding, H., *Tom Jones, il trovatello* (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749); Fitzgerald, F.S., *Di qua dal paradiso* (*This Side of Paradise*, 1920); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1869); García Márquez, G., *L'incredibile e triste storia della candida Eréndira e della sua nonna snaturata* (*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, 1972); Gluck, C.W., *Ifigenia in Aulide*, musica (1774); Gluck, C.W., *Ifigenia in Tauride*, musica (1779); Godwin, W., *Come stanno le cose o Le avventure di Caleb Williams* (*Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams*, 1794); Goethe, J. W., *Le Affinità Elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809); Goethe, J. W., *Ifigenia in Tauride* (*Iphigenie auf Tauris*, 1787); Golding, W., *Il signore delle mosche* (*Lord of the Flies*, 1954); Gorey, E., *I piccoli di Gashlycrumb* (*The Gashlycrumb Tinties*, 1962); Gozzi, C., *Il corvo* (1761); Hawthorne, N., *Il fauno di marmo* (*The Marble Faun*, 1860); Hebbel, F., *Genoveffa* (*Genoveva*, 1843); Hemingway, E., *I quarantanove racconti* (*The First Forty-Nine Stories*, 1938); Hitchcock, A., *Delitto per delitto*, cinema (*Strangers on a Train*, 1951); Hitchcock, A., *I sabotatori*, cinema (*Saboteur*, 1942); Hitchcock, A., *Il ladro*, cinema (*The Wrong Man*, 1956); Hitchcock, A., *Il pensionante*, cinema (*The Lodger*, 1926); Hitchcock, A., *Intrigo internazionale*, cinema (*North by Northwest*, 1959); Ibsen, H., *L'anitra selvatica* (*Vildanden*, 1884); Isidoro di Siviglia, *Etimologia* (*Etymologiae*, sec. VII); Jacopo da Varagine, *Leggenda aurea* (*Legenda aurea*, sec. XIII); James, H.,

Daisy Miller (1878); James, H., *Il giro di vite* (*The Turn of the Screw*, 1898); James, H., *Le ali della colomba* (*The Wings of the Dove*, 1902); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*, 1925, postumo); Kerouac, J., *Sulla strada* (*On the Road*, 1957); Kleist, H. von, *Il duello* (*Der Zweikampf*, 1811); Kleist, H. von, *La Marchesa di O.* (*Die Marquise von O.*, 1808); Manzoni, A., *Adelchi* (1822); Marie de France, *Frassinio* (*Le fresne*, sec. XII); Marino, G.B., *La strage degli innocenti* (1632, postumo); Martorell, J., *Tirante il Bianco* (*Tirant lo Blanc*, 1490); Massenet, J.E., *Grisélidis*, musica (1891); Metge, B., *Storia di Valter e Griselda* (*Historia de Valter y Griselda*, 1388); Milton, J., *Ode per la morte di una bella bambina, morta di tosse* (*Ode on the Death of a Fair Infant Dying of a Cough*, 1628); Moravia, A., *Agostino* (1943); Müller, F., *Golo e Genoveffa* (*Golo und Genoveva*, 1775-81); Offenbach, J., *Genoveffa di Brabante*, musica (*Geneviève de Brabant*, 1859; libretto di Crémieux e Tréfen); Péguy, C., *Gli arazzi di Santa Genoveffa e di Giovanna d'Arco* (*La tapisserie de Sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc*, 1913); Petrarca, F., *Griselda* (*De insigni obedientia et fide uxoria*, 1374); Philippe de Mézières, *Il libro della virtù del sacramento matrimoniale e del riconforto delle donne maritate e di ogni buon cristiano attraverso un esempio devoto della passione di Gesù Cristo e dello specchio delle donne maritate, la nobile Marchesa di Saluzzo* (*Le livre de la vertu du sacrement de mariage et du réconfort des dames mariées et de tout bon Crestien par un devot exemple de la passion de Jesu Crist et du miroir des dames mariées, la noble Marquise de Saluce*, 1385); Piccinni, N., *Griselda*, musica (1793); Pindemonte, G., *Ginevra di Scozia* (1795); Pontano, G., *Versi giambici* (*Versus iambici*, 1498); Racine, J., *Ifigenia in Aulide* (*Iphigénie en Aulide*, 1674); Richardson, S., *Clarissa, o Storia di una fanciulla* (*Clarissa, or the History of a Young Lady*, 1748); Rossini, G., *La gazza ladra*, musica (1817; libretto di Gherardini, G.); Rousseau, J.J., *Confessioni* (*Confessions*, 1764-70); Routrou, J., *Ifigenia in Aulide* (*Iphigénie en Aulide*, 1640); Saba, U., *Ernesto* (1953; 1975, postumo); Sachs, H., *Griselda* (1546); Sade, D.A.F. de, *La nuova Justine o Le sventure della Virtù seguita dalla Storia di Juliette, sua sorella, o Le prosperità del vizio* (*La nouvelle Justine ou Les malheurs de la vertu, suivie de l'Histoire de Juliette, sa soeur, ou Les prospérités du vice*, 1797); Salinger, J.D., *Il giovane Holden* (*The Catcher in the Rye*, 1951); Sartre, J.P., *Santo Genet, commediante e martire* (*Saint Genet comédien et martyr*, 1952); Scarlatti, A., *Griselda*, musica (1721); Schumann, R., *Genoveva*, musica (1850); Scott, W., *Waverley* (1814); Shakespeare, W., *Cimbelino* (*Cymbeline*, 1609-10); Shakespeare, W., *Il racconto d'inverno* (*The Winter's Tale*, 1610-11); Shakespeare, W., *La Tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-5); Shakespeare, W., *Pericle, principe di Tiro* (*Pericles, Prince of Tyre*, ca. 1608); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Silvestre, A. de, *Griselda* (*Griselidis*, 1891); Sofocle, *Antigone* (sec. V a.C.); Stendhal, *La certosa di Parma* (*La Chartreuse de Parme*, 1839); Straparola, G.F., *Le piacevoli notti* (1550-54); Sue, E., *I misteri di Parigi* (*Les Mystères de Paris*, 1842-43); Tieck, L., *Vita e morte di Santa Genoveffa* (*Leben und Tod der heiligen Genoveffa*, 1799); Tournier, M., *Venerdì o il limbo del Pacifico* (*Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1967); Trier, L. von, *Dancer in the Dark*, cinema (2000); Trier, L. von, *Dogville*, cinema (2003); Trier, L. von, *Le onde del destino*, cinema (*Breaking the Waves*, 1996); Twain, M., *Gli innocenti all'estero* (*The Innocents Abroad*, 1869); Twain, M., *Le avventure di Huckleberry Finn* (*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1885); Vivaldi, A., *Griselda*, musica (1735; libretto di Zeno, A. e Goldoni, C.); Wagner, R., *Lobengrin*, musica (1850); Warthon, E., *L'età dell'innocenza* (*The Age of Innocence*, 1920); Welsh, I., *Trainspotting* (1996).

■ **ALTRE OPERE:** Benni, S., *La compagnia dei Celestini* (1992); Beresford, B., *Colpevole d'innocenza*, cinema (*Double Jeopardy*, 1999); Bradbury, R., *Piccolo assassino* (*Small Assassin*) in *Dark Carnival* (1947); Brook, P., *Il signore delle mosche*, cinema (*Lord of the Flies*, 1963); Burnett, F.H., *Sara Crewe* (1888); Burnett, F.H., *Una piccola principessa* (*A Little Princess*, 1902); Chesterton, G.K., *L'innocenza di padre Brown* (*The Innocence of Father Brown*, 1911); Chrétien de Troyes, *Parsifal* (*Perceval*, sec. XII); D'Escagnolle, A., *Innocenza* (*Innocencia*, 1870); Darabont, F., *Il miglio verde*, cinema (*The Green Mile*, 1999); Da-

rabont, F., *Le ali della libertà*, cinema (*The Shawshank Redemption*, 1994); Dreyer, C.T., *La passione di Giovanna d'Arco*, cinema (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928); Euripide, *Ifigenia in Aulide* (sec. V a.C.); Euripide, *Oreste* (sec. V a.C.); Hardy, T., *Tess dei D'Urbervilles* (*Tess of the D'Urbervilles*, 1891); Hauptmann, G., *Griselda* (1909); Haydn, F.J., *Genoveffa's Vierter Theil*, musica (1777); Hebbel, F., *Epilogo a Genoveffa* (*Nachspiel zu Geneveva*, 1851); Hugo, V., *I miserabili* (*Les Misérables*, 1862); Hugo, V., *Notre-Dame de Paris* (1831); King, S., *It* (1986); King, S., *Rita Hayworth e la redenzione di Shawshank* (*Rita Hayworth and the Shawshank Redemption*, 1982); Mahler, G., *Kindertotenlieder*, musica (1901-04); Milton, J., *Il Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1674); Monter, J.L., *Genoveffa di Brabante* (1963); Montgomery F., *Incompreso* (*Misunderstood*, 1869); Morante, E., *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968); Péguy, C., *Il mistero dei Santi Innocenti* (*Le mystère des Saints-Innocents*, 1912); Perrault, C., *I racconti di mia madre l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Ranieri, A., *Ginevra o L'orfana della Nunziata* (1839); Roberts, S., *Perdizione*, cinema (*The Story of Temple Drake*, 1933); Rossini, G., *Otello ossia Il Moro di Venezia*, musica (1816; libretto di Berio di Salsa, F.); Scorsese, M., *L'età dell'innocenza*, cinema (*The Age of Innocence*, 1993); Sofocle, *Edipo re* (sec. V a.C.); Verdi G., *Otello*, musica (1887; libretto di Boito, A.); Vidor, K., *Ruby, fiore selvaggio*, cinema (*Ruby Gentry*, 1952); Wordsworth, W., *Caratteristiche di un bambino di tre anni* (*Characteristics of a Child Three Years Old*, 1811).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Aarne, A. - Thompson, S., *Types of the Folktale, a Classification and Bibliography*, New York, Franklin, 1971; Ammons, E., *Cool Diana and the Blood-Red Muse*, in *American Novelists Revisited*, Boston 1982; Becchi, E. - Julia, D. (a c. di), *Storia dell'infanzia*, 2 voll., Roma-Bari 1996; Boas, G., *Il culto della fanciullezza* (1960), Firenze 1973; Brooks, P., *L'immaginazione melodrammatica* (1976), Parma 1985; Chase, R., *Il romanzo americano e la sua tradizione* (1957), Torino 1981; Degradà, F., *Due volti di Ifigenia*, in *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole 1979; Fiedler, L., *Amore e morte nel romanzo americano* (1965), Milano 1983; Freud, S., *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in *Opere*, vol. IV, Torino 1970; Frye, N., *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (1957), Torino 1969; Girard, R., *La violenza e il sacro* (1972), Milano 2000; Jankélévitch, V., *L'innocence et la méchanceté*, Paris 1986; Lerner, K., *Angels and Absences, Child Deaths in the Nineteenth Century*, Nashville-London 1997; Mazza, D., *I virgulti dell'Eden. L'immagine del bambino nella letteratura tedesca del Romanticismo*, Firenze 1975; Mistrorigo, L., *L'utopia dell'innocenza*, Roma 1979; Mochi, G., *Le «cose cattive» di Henry James*, Parma 1982; Moretti, F., *Il romanzo di formazione* (1986), Torino 1999; Neubauer, J., *Adolescenza fine-di-siècle* (1992), Bologna 1997; Orlando, F., *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova 1966; Otten, T., *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison*, Columbia-London 1989; Richter, D., *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese* (1987), Firenze 1992; Rossi, P., *Immagini del bambino nella cultura moderna*, in *Bambini, sogni, furori. Tre lezioni di storia delle idee*, Milano 2001, pp. 11-69; Starobinski, J., *Jean-Jacques Rousseau e il pericolo della riflessione*, in *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendahl, Freud* (1961), Torino 1975, pp. 75-158; Thompson, S., *Motif-Index of Folk Literature*, 6 voll., Bloomington 1932-36; Yates, F., *Gli ultimi drammi di Shakespeare* (1975), Torino 1979.

■ **VOCI AFFINI:** Arcadia; Calunnia; Capro espiatorio; Castità; Corruzione; Eden; Fanciulla perseguitata; Infanticidio; Infanzia; Ingenuità; Martirio, martire; Natura; Nudità; Onore; Ordalia; Sacrificio; Santità; Selvaggio; Valori, sistema dei; Vergine; Vittima.

PAOLO ZANOTTI

Inquisizione. 1. Il termine viene dal lat. *inquisitio* che significa «ricerca», «indagine», «esame accurato». Il termine ha anche l'accezione legale di «inchiesta giudiziaria». Il verbo relativo è *inquirere* che significa anche «interrogare», «istruire un processo». L'*inquisitor* è colui che cerca, l'investigatore, ma anche la «spia», e il

«cacciatore» appostato in attesa della selvaggina. Nel comune significato italiano «Inquisizione» e «inquisire» si riferiscono al tribunale e al procedimento inquisitorio istituito dalla chiesa cattolica per analizzare, giudicare, reprimere pratiche stregonesche e diaboliche, ed eresie.

2. Il tribunale dell'Inquisizione fu istituito nel XII secolo per perseguire l'eresia catara (dal gr. *catharos*: puro, casto), o albigese (dalla città di Albi in Provenza) e quella valdese già condannate nel III Concilio lateranense dal papa Alessandro III. Nel 1208 Innocenzo III lancia la crociata che ha la sua fase cruciale e più violenta fino al 1215, ma che continua poi per altri trent'anni per sradicare ogni traccia d'eresia. Il IV concilio Lateranense del 1215 e quello tolosano del 1229 confermarono il dovere dei vescovi di individuare chiunque fosse sospetto di eresia per sottoporlo a esame – che prevedeva ogni mezzo e tortura adatti a strappare la confessione – e quindi consegnarlo al giudizio e al castigo (il rogo) da parte del braccio secolare. Tra il 1231 e il 1235, Gregorio IX poneva il tribunale dell'Inquisizione sotto la giurisdizione permanente dell'ordine domenicano (v. FRATE, MONACO) i cui inquisitori erano di diretta nomina pontificia. Dalla violenza della crociata contro gli Albigesi e dalla repressione nasce molta della poesia di Peire Cardenal (1225-72). È del 1328-30 la composizione di *Pratica Inquisitionis heretice pravitatis* del domenicano Bernard Gui in cui l'*Inquisitio* coincide con la tortura stessa come ricerca del vero nei più nascosti recessi della coscienza, dunque come strumento di salvezza. Nel 1478, con una bolla di Sisto IV, Ferdinando il cattolico Re di Spagna e Isabella di Castiglia furono autorizzati a nominare direttamente i loro Inquisitori – è rimasto tristemente famoso lo zelantissimo «grande inquisitore» Torquemada – nel tribunale del sant'Uffizio spagnolo attivo non solo in Spagna, ma anche in Portogallo, Sardegna, Sicilia, nei Paesi Bassi, e nei possedimenti spagnoli nelle Americhe. L'Inquisizione spagnola fu soppressa solo nel 1808 con il periodo napoleonico, per essere poi riattivata nel 1814 e definitivamente soppressa solo nel 1834. Si trattava soprattutto di perseguire gli ebrei o i musulmani convertiti al cattolicesimo (i *marranos*, e i *moriscos*), ma sospetti di essere rimasti segretamente, anche solo nel loro cuore, fedeli alla loro vecchia religione. Nel 1542, nel contesto della Controriforma e della lotta contro il protestantesimo, Paolo III, sotto la pressione esercitata da un gruppo di cardinali intransigenti come il cardinal Carafa (poi papa con il nome di Paolo IV) istituì la Santa Romana e Universale Inquisizione per sradicare, soprattutto in Italia, a Ferrara, a Napoli ogni sentimento anche di vaga tolleranza nei confronti del protestantesimo. All'Inquisizione romana fu altresì affidato il compito di giudicare e condannare al rogo quei libri che venivano giudicati eretici, o solo sospetti di eresia, di ateismo o comunque in contrasto con la dottrina della Chiesa cattolica. Questa funzione fu affidata nel 1571 alla Congregazione dell'Indice; l'inclusione nell'*Index*, va ricordato, prevedeva, fino al tardo secolo XVII, l'istituzione di un processo inquisitorio e la probabile condanna al rogo di chiunque fosse trovato in possesso del libro incriminato. La messa all'indice colpì testi di diverso tenore e diversa filosofia che con l'eresia avevano ben poco a che fare, come *Il Principe* (1513) di Niccolò Machiavelli, del resto invisibile sia alla visione protestante che a quella cattolica, o *L'esposizione del Cantico dei cantici* (1561) del frate agostiniano Luis de León, colpevole di avere trascurato la lettura spirituale inaugurata da Abraham Ibn Ezra (sec. XI) che, oltre l'esplicito significato erotico, leggeva nel Cantico l'amore di Cristo per la sua chiesa. L'anonimo *Lazarillo*

de Tormes (le cui prima edizione a stampa porta la data del 1554) fu messo nell'*Index expurgatorius* nel 1559. Non migliorò la situazione la continuazione del *Lazarillo* di Juan de Luna (1620) in cui appaiono passi di pesante satira contro l'assurdità dei metodi inquisitori e in cui Lazarillo se tace viene minacciato di rogo, e se parla viene immerso nell'acqua. Ne *Il pitocco* (1626) di Francisco de Quevedo, l'Inquisizione è sempre presente come una falsa minaccia e al tempo stesso come un'ombra che permanentemente insidia la vita. Nella sua arbitrarietà essa è tanto lontana, remota, segreta quanto vicina e spaventosa. Rimangono tristemente famosi i processi inquisitori contro Giordano Bruno, arso vivo a Roma nel 1600, per le idee esposte in libri come *De l'infinito universo et mondi* (1584) e Galileo Galilei il cui *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632) viene messo all'indice e lo scienziato nel 1633 viene obbligato a ritrattare le sue scoperte astronomiche che sono in contrasto con le sacre scritture. È dunque chiara la funzione conservatrice del tribunale dell'Inquisizione contro l'insorgere del *novum* sentito come grave pericolo per la fede. Solo nel 1908 il tribunale dell'Inquisizione prese il nome di Sacra Congregazione del Sant'Uffizio, riformata poi sotto Paolo VI nel 1965, durante il concilio Vaticano II, e chiamata Sacra Congregazione per la Dottrina della Fede.

3. Un alone di sospetto, unito a sentimenti di paura e, insieme, di indignazione circonda i tribunali dell'Inquisizione sin dal loro primo apparire in Spagna. Ne parla lo storico tedesco d'origine rumena Valeriu Marcu in *La cacciata degli ebrei dalla Spagna* (1934), mostrando tutta l'irrazionalità manifesta dei procedimenti e, in realtà, la volontà politica di eliminare del tutto i «diversi» dalla Spagna cattolica. Sono la segretezza del procedimento, l'arbitrarietà, il fatto che ad essere colpiti siano esponenti di categorie come gli ebrei convertiti a suscitare perplessità e timore. Azione arbitraria e insieme interessata poiché, molto spesso, la condanna implica la confisca dei beni del condannato. Accade così che ci si ribelli soltanto all'idea che nella propria città venga stabilita una sede dell'Inquisizione (come avviene a Napoli nel 1510 e nel 1547). Il risentimento cresce ancora quando, in Italia, in Spagna e in Portogallo, nella seconda metà del secolo XVI, l'Inquisizione prende di mira coloro che simpatizzano per le dottrine protestanti. In questo periodo incominciano ad essere pubblicate, in diverse lingue, relazioni che raccontano le pubbliche esecuzioni, precedute dagli *autodafé*, le solenni letture delle sentenze che condannavano al rogo. Escono, nei paesi protestanti, opere come l'*Eusebius captivus, sive modus procedendi in curia romana contra luteranos* (apparso a Basilea nel 1553), o il *Sanctae Inquisitionis Hispanicae Artes* di R.G. Montanus pubblicato ad Heidelberg, da Michael Schirat, nel 1567: quest'ultima opera in particolare si distingue per una capacità di analisi molto acuta delle procedure inquisitoriali. Nel 1554 il calvinista Jean Crespin dà alla luce un catalogo di martiri del protestantesimo destinato a divenire celebre (*Storia dei testimoni che hanno firmato col sangue la verità del Vangelo, da Jean Hus ai nostri giorni*). Un implicito, ma durissimo atto d'accusa di parte protestante è quello contenuto nell'*Aeropagitica* (1644) di John Milton, sulla libertà di stampa a proposito di una legge che ordinava che ogni libro da stampare fosse passato al vaglio della censura, il che, argomenta Milton, ripete i modi liberticidi dell'Inquisizione. Milton ricorda la sua visita a Galileo durante il viaggio in Italia, e parla dell'umiliazione dello scienziato in prigione per aver pensato diversamente dai francescani e dai domenicani. Risale al 1672 la prima versione letteraria del mito di Don

Carlos, il *Don Carlos* di César Vichard de Saint-Réal. Il giovane principe, figlio di Filippo II, innamorato e colpevole di incesto con la donna che ha sposato suo padre, deve anche affrontare l'Inquisizione, che lo sospetta di tramare a favore della libertà religiosa dei Paesi bassi spagnoli. La medesima trama sarà in seguito all'origine delle tragedie di Thomas Otway (1676), di Vittorio Alfieri (1783: l'Alfieri dà minor spazio, tuttavia, al tema dei rapporti tra il principe e l'Inquisizione) e di Friedrich Schiller (1787). Il *Don Carlos* (1867) di Giuseppe Verdi, su libretto di Méry e Du Locle, viene rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1867.

4. Verso la fine del XVII secolo, in concomitanza con la nascita del dibattito sulla tolleranza, nasce un nuovo genere letterario: il racconto delle vicende del carcerato sfuggito al temibile tribunale. Nel 1688, a Leida, Charles Dillon pubblica una relazione, più volte ristampata, delle sue disavventure come prigioniero dell'Inquisizione di Goa. Appartengono alla stessa tradizione le memorie di Girolamo Bartolomeo Piazza, pubblicate in inglese nel 1722, di Isaac Martin (1723) e di Giuseppe Pignata, apparse in francese, a Colonia, nel 1725. Da parte cattolica non si avverte l'esigenza di rispondere alle accuse che vengono lanciate dai protestanti. Solo l'acuto intervento di Paolo Sarpi (*Historia della Sacra Inquisitione*, 1638: ma quelle pagine erano state scritte, nel 1613, nell'ambito dell'attività di Sarpi in qualità di «consulatore» della repubblica di Venezia, col titolo *Sopra l'ufficio dell'inquisizione*) aveva spinto le autorità romane a tentare una replica, che venne affidata ad un esperto inquisitore, il cardinale Francesco Degli Albizi (*Risposta all'Istoria...*, ca. 1659). Fra le difese dell'Inquisizione si deve elencare anche *La storia di San Domenico* scritta da Fra' Luis de Sousa su materiali raccolti da Fra' Luis de Cacegas e pubblicata nel 1622. Si tratta di una storia dell'ordine domenicano in cui si parla anche della funzione assunta dall'ordine nella repressione dell'eresia albigese. La tradizione giurisdizionalistica sarpiana viene proseguita nel Settecento da Pietro Giannone, che dedica alla storia dell'Inquisizione una parte della sua *Istoria civile del Regno di Napoli* (1723): ovviamente, nello spirito illuminista, l'Inquisizione diviene una delle massime espressioni della mancanza di ragione nei secoli bui. Saranno Montesquieu e Voltaire a ravvivare il dibattito all'interno del mondo cattolico. Il primo ne *Lo spirito delle leggi* (1748), in favore dello spirito di moderazione, denuncia la violenza degli inquisitori facendo parlare in prima persona un ebreo che racconta la tragica morte di una giovane fanciulla della sua stessa religione; il secondo, nel *Candido* (1759), racconta di come Candido e il suo accompagnatore e precettore leibniziano Pangloss, convinto di vivere nel migliore dei mondi possibili, a Lisbona, cadano nelle mani dell'Inquisizione per sospetto d'eresia. Pangloss viene impiccato, e Candido fustigato a sangue, ma paradossalmente riescono ad uscirne vivi. Ne *La principessa di Babilonia* (1768) ancora l'Inquisizione spagnola è sotto accusa, e Formosanta, a Siviglia, è condannata al rogo e viene solo all'ultimo momento salvata dal suo innamorato Amazon.

5. Tra Settecento e Ottocento l'immagine letteraria dell'Inquisizione conosce un periodo di grande fortuna. È l'epoca del cosiddetto «romanzo nero». In questi romanzi, scritti in Inghilterra ma ambientati di solito nei paesi mediterranei, spesso i protagonisti cadono nelle grinfie dell'Inquisizione, e finiscono in tetre prigioni mediterranee in Spagna o in Italia. Ne *Il Monaco* (1796) di Matthew Gregory Lewis, Ambrosio, priore dei cappuccini di Madrid, processato dal tribunale della fede, fa in

carcere un patto con il diavolo che non gli permetterà, tuttavia, di scampare all'*autodafé* e alla morte. Ne *L'italiano o il confessionale dei penitenti neri* (1797), di Anne **Radcliffe** il cupo Schedoni, per impedire il matrimonio di Elena Rosalba e di Vincenzo di Vivaldi, non esita a chiamare in suo aiuto gli inquisitori e a far arrestare i due amanti in fuga. In *Melmoth l'errante* (1820), di Charles Robert **Maturin**, forse il capolavoro del genere, Melmoth, dopo aver a sua volta concluso un patto diabolico, è obbligato, per liberarsene, a proporre l'accordo con il demonio ad altri: tra di essi vi è anche un prigioniero dell'Inquisizione, Monçada. Nel 1838 esce *Donna Mencía o le nozze in tempo di Inquisizione*, ambientato nel XVII secolo, di Juan Eugenio **Harzenbusch**. La madre di Mencía e di Ines è stata arsa viva per eresia. Mencía vuole farsi monaca con la sorellastra Ines per espiare l'onta. Ma Ines ama Gonzalo e Mencía trama per mandare a monte le nozze andando ad annunciare a Gonzalo che Ines non vuole più sposarlo, sicché Gonzalo, rifiutato, chiede in sposa la stessa Mencía. Sospettato d'eresia, Gonzalo viene arrestato dall'Inquisizione e anche Mencía subisce la stessa sorte. Mencía, sotto tortura, rende la falsa confessione di avere ceduto a Gonzalo. Gonzalo riesce a fuggire e vorrebbe portare con sé Mencía che scopre che Gonzalo è in realtà suo padre, vissuto nell'ombra dopo l'esecuzione della moglie. Mencía si uccide, Gonzalo cade nuovamente sotto le grinfie dell'Inquisizione. È nelle carceri inquisitoriali di Toledo che il protagonista e la voce narrante di uno dei più celebri racconti di Edgar Allan **Poe** subisce per inspiegate ragioni l'inquietante tortura che dà il titolo alla novella (*Il pozzo e il pendolo*, 1843). Immobilizzato egli vede dondolare un'orrenda lama che progressivamente scende verso di lui. Nella *La leggenda di Ulenspiegel* (1867) di Charles de **Koster** ambientato ai tempi della rivolta dei Paesi Bassi contro Filippo II, alla fine del Cinquecento, il padre di Till è stato arso vivo dall'Inquisizione e il figlio diventa capo di una truppa di «straccioni» che si batte contro il dominio spagnolo. Nel 1882 viene rappresentata la tragedia di Victor **Hugo**, *Torquemada*, in cui il grande inquisitore, all'inizio del dramma, viene fatto uscire redivivo dalla tomba in cui era stato rinchiuso. A salvarlo sono due giovani innamorati. L'amore dei due giovani è contrastato dal Re. Torquemada, che si oppone persino all'autorità regale, aiuta i due giovani finché non scopre che sono stati loro a farlo uscire dalla tomba sollevando la lastra tombale con l'aiuto di un crocefisso. Torquemada grida dunque al sacrilegio e, nel suo fanatismo, li fa condannare al rogo. Mentre la «leggenda nera» dell'Inquisizione (l'espressione pare sia stata creata nel secolo scorso da un giornalista spagnolo) contagia la narrativa popolare, la storia dell'Inquisizione incomincia a fondarsi su più solide basi scientifiche. Grazie al clima di libertà dovuto alla presenza in Spagna delle armate napoleoniche J.A. **Llorente** può stendere una storia della Inquisizione spagnola ampiamente fondata su documenti di archivio (*Storia critica dell'Inquisizione in Spagna*, 1817 e 1818). Nel 1888 un geniale dilettante americano, H.C. **Lea**, pubblica a New York una storia generale dell'Inquisizione che stupisce gli storici di mestiere per la solidità del suo impianto (*Una storia dell'inquisizione nel Medioevo*). Un'importante tradizione storiografica nasce anche in Italia. Il suo scopo è quello di mettere in luce l'esistenza, nell'Italia del Cinquecento, di un movimento protestante vasto e ramificato che l'Inquisizione romana – le cui carte cominciano ad essere riscoperte e pubblicate – aveva contribuito in modo determinante a stroncare. Cesare **Cantù** presta la sua vena di poligrafo ad uno studio dedicato a *Gli eretici d'Italia* (1865-67). Il valdese Emilio **Comba**

riporta in luce le avventurose vicende dei primi sostenitori italiani della Riforma (*I nostri protestanti*, 1895-97). Ai «martiri del libero pensiero» come Galileo **Galilei** o Giordano **Bruno** si dedicano intanto – non senza opposizione da parte dell'opinione pubblica di simpatie clericali – piazze e monumenti.

6. A metà tra saggio e romanzo, *La strega* (1867) di Jules **Michélet** ha avuto il merito di aver spostato l'attenzione sulle vittime popolari dell'Inquisizione e sulla loro cultura. È impossibile non coglierne la connessione con opere storiografiche contemporanee, come quelle di Carlo **Ginzburg** (*I benandanti*, 1966; *Il formaggio e i vermi*, 1976), nelle quali le fonti inquisitoriali – nel caso specifico quelle friulane – sono sfruttate per ricostruire la cultura degli inquisiti; e, insieme, per le loro possibilità narrative. Le statistiche di streghe e stregoni condannati al rogo attraverso processi inquisitori, in ambito cattolico così come in quello protestante, sono davvero impressionanti (v. **MAGIA**, **STREGONERIA**). Soprattutto dal Trecento fino a tutto il Seicento l'Inquisizione esercita la propria funzione «salvifica» nei confronti non solo degli eretici, veri e presunti, ma anche nei confronti di avvelenatori di acque, untori, regicidi e, naturalmente, streghe e stregoni. Del resto, il *Directorium Inquisitorium* (sec. XIV) mette insieme eretici, veggenti, indovini, negromanti, streghe come categorie non troppo diverse della stessa truppa di servi del diavolo. Il *Maglio delle streghe* (1486-87) indica con meticolosa precisione le assurde procedure graduali di interrogatorio e di verifiche della colpevolezza di streghe e stregoni. Pietro **Verri** in *Osservazioni sulla tortura e singolarmente sugli effetti che produsse all'occasione delle unzioni malefiche alle quali si attribuì la pestilenza che devastò Milano nell'anno 1630* (1777), documenta analoghe procedure di verifica di patti con il male e con il demonio rivolte contro la comunità, così come l'Alessandro **Manzoni** dei *Promessi Sposi* (1827, 1840) e della *Storia della colonna infame* (pubblicata in appendice ai promessi sposi nell'edizione del 1840). Nella identificazione di fatto di eresia e stregoneria così può anche capitare che chi obbedisce a visioni e a voci possa, a seconda dei casi e delle convenienze politiche, essere considerata Santa, oppure bruciata come strega, come è il caso di Giovanna d'Arco nel 1431. Il dramma di George Bernard **Shaw** *Santa Giovanna* (1923) rappresenta in modo assai interessante, fra scetticismo, ironia, pathos e presenza comunque di una sorta di aura magica la storia della pulzella d'Orléans, e mette in scena in modo assai convincente il tribunale dell'inquisizione, a metà tra buona fede da parte di alcuni e volontà politica e assassina da parte di altri. Aldous **Huxley** nel 1952 pubblica uno studio storico su *I diavoli di Loudun*. Si tratta di un episodio di invasamento collettivo delle monache del convento di Loudun nella Francia del Seicento, e che si conclude con l'assurdo processo contro il parroco Urbain Grandier, accusato di essere il servo di Satana e che fu dunque condannato a morte. L'accurata ricerca storica di Huxley fu poi ripresa da John **Whiting** nel suo dramma, *I diavoli*, rappresentato nel 1961. Dell'antico tribunale sopravvivono solo i grandi archivi, locali e centrali, che sono stati riaperti e sono divenuti oggetto di una esplorazione sistematica. Quando gli scrittori del nostro secolo parlano di Inquisizione è ai poteri di censura e di controllo sociale degli stati contemporanei che vogliono alludere. Bertolt **Brecht**, in *Vita di Galilei*, che ebbe una lunga gestazione e varie rielaborazioni che vanno dal 1937 al 1947, quando ne fece una memorabile messa in scena con il grande attore Charles Laughton a Los Angeles, e ancora in seguito, fino alla messa in scena

di Berlino nel 1957, pone l'accento non solo sulla violenza subita da Galilei, ma anche sulla capacità di un potere assoluto di agire su contraddizioni, debolezze e meschinità dell'inquisito, un intellettuale che finisce per tradire la propria vocazione alla verità. Affrontare il tema dell'Inquisizione significa, per gli autori di oggi, riflettere sulla natura di un potere contrario all'umanità e alla ragione (Leonardo **Sciascia**, *Morte dell'inquisitore*, 1964); o sul modo di eludere meccanismi di controllo dell'opinione pubblica mediante la propaganda e la censura che, nati nell'Europa del Cinquecento, si sono fatti sempre più capillari ed accurati (Luther **Blisseth**, *Q*, 1999).

7. Ne *I fratelli Karamazov* (1879-80) di Fëdor **Dostoevskij**, Ivan Karamazov racconta a suo fratello Alësa la trama di un poema che ha immaginato di scrivere e che s'intitola *Il Grande Inquisitore*. Nella *Leggenda del Grande Inquisitore* – di certo la più affascinante e complessa delle riflessioni letterarie sull'Inquisizione che siano mai state scritte – Cristo riappare in una città della Spagna. Un vecchio inquisitore lo fa arrestare e condannare al rogo. La notte precedente l'esecuzione della sentenza, il vecchio inquisitore si reca a trovare l'uomo che ha condannato, nel quale ha subito riconosciuto il Cristo. L'inquisitore cerca di spiegare a Cristo i motivi per i quali la Chiesa si è impadronita del suo messaggio di libertà e di amore. Gli uomini sono incapaci di essere liberi. La libertà non fa per loro. Chiunque sia libero è assoggettato a indicibili sofferenze. La Chiesa ha nuovamente privato gli uomini della loro libertà di scelta. Gesuiti ed inquisitori li hanno assoggettati. Ma il fine ultimo di quell'assoggettamento è la felicità del genere umano. La conclusione del poema di Ivan è paradossale: Cristo si avvicina al vecchio e lo bacia sulle labbra. Lo storico moderno, come il Cristo del poema immaginato da Ivan Karamazov, sembra avvertire il segreto bisogno di solidarizzare con l'inquisitore, di riconoscerne l'onestà intellettuale e la buona fede (che si manifesterebbe nel rispetto scrupoloso delle procedure e nel basso numero delle condanne eseguite). Dietro il bisogno di ristabilire una verità storica più equa potrebbe nascondersi il rischio – preconizzato nelle straordinarie pagine di Dostoevskij – di una nuova ed insidiosa costruzione ideologica. Così il personaggio del «grande Inquisitore» riappare poi, a partire da Dostoevskij e con la stessa funzione – affermare che nell'assoggettamento e nella privazione di libertà sta la felicità –, nell'antiutopia del Novecento: in 1984 (1949) di George **Orwell**, una caricatura tragica dello stalinismo, il grande Inquisitore prende il nome del potente e imperscrutabile O'Brien, il funzionario dell'Ingsoc, il partito che, attraverso la tortura fisica e psicologica, attraverso la privazione, l'umiliazione più totale, alle fine riduce totalmente al senso comune e cioè alla comune «ragione» politica Winston Smith, il ribelle che capisce alla fine che la sua stessa ribellione era stata non solo prevista, ma preparata, voluta, per poter riaffermare il potere «salvifico», la sua verità assoluta e, certo, anche l'autoconservazione del sistema, così come è nella logica inquisitoria. La macchina inquisitoria trova nell'accusato ciò che attraverso la tortura impone alla coscienza alla quale insegna il proprio linguaggio nel quale sta l'inevitabile consapevolezza della colpa e la resa incondizionata al potere rappresentato dall'Inquisitore.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Eusebius captivus, sive modus procedendi in curia romana contra luteranos* (1553); *Il maglio delle streghe* (Malleus Maleficarum, 1486-87); *Lazarillo de Tormes* (Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, 1554).

Blisseth, L., *Q* (1999); Brecht, B., *Vita di Galileo* (Leben des Galilei, 1937-39); Bruno, G., *De l'infinito universo et mondi* (1584); Cantù, C., *Gli eretici d'Italia* (1865-67); Comba, E., *I nostri protestanti* (1895-97); Crespin, J., *Storia dei testimoni che hanno firmato col sangue la verità del Vangelo, da Jean Hus ai nostri giorni* (Histoire de vrais témoins de la vérité de l'Evangile qui de leur sang l'ont signée, depuis Jean Hus jusque au temps present, 1554); Degli Albizi, F., *Risposta all'Istoria ossia, Discorso dell'origine, forma et uso dell'Ufficio della Inquisizione nella città e dominio di Venezia del P. Paolo Servita* (ca. 1659); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879-80); Galilei, G., *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632); Giannone, P., *Istoria civile del Regno di Napoli* (1723); Ginzburg, C., *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento* (1966); Ginzburg, C., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* (1976); Gui, B., *Pratica Inquisitionis heretice pravitatis* (1328-30); Harzenbusch, J.E., *Donna Mencía o le nozze in tempo di Inquisizione* (Doña Mencía o la boda en la inquisición, 1838); Hugo, V., *Torquemada* (1882); Huxley, A., *I diavoli di Loudun* (The Devils of Loudun, 1952); Koster, C. de, *La leggenda di Ulenspiegel* (La Légende de Ulenspiegel, 1867); Lea, H. C., *A History of the Inquisition of the Middle Ages* (1888); Léon, L. de, *L'esposizione del Cantico dei cantici* (La exposición del Cántico de los cánticos, 1561); Lewis, M.G., *Il monaco* (The Monk, 1796); Llorente, J.A., *Storia critica dell'Inquisizione in Spagna* (Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne, 1817-18); Luna, J. de, *Lazarillo* (1620); Machiavelli, N., *Il principe* (1513); Manzoni, A., *I Promessi sposi* (1827; 1840); Manzoni, A., *Storia della colonna infame* (1840); Marcu, V., *La cacciata degli ebrei dalla Spagna* (Die Vertreibung des Juden aus Spanien, 1934); Maturin, C.R., *Melmoth l'errante* (Melmoth the Wanderer, 1820); Michelet, J., *La strega* (La sorcière, 1867); Milton, J., *Aeropagitica: discorso per la libertà della stampa* (Aeropagitica, a Speech for the Liberty of Unlicensed Printing, 1644); Montanus, R.G., *Sanctae Inquisitionis Hispanicae Artes* (1567); Montesquieu, C.-L. de, *Lo spirito delle leggi* (L'esprit de loi, 1748); Orwell, G., 1984 (1949); Poe, E.A., *Il pozzo e il pendolo* (The Pit and the Pendulum, 1843); Quevedo, F. de, *Storia della vita del pitocco chiamato Pablos, esempio di vagabondi e specchio d'imbroglioni* (Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños, 1626); Radcliffe, A., *L'italiano o il confessionale dei penitenti neri* (The Italian, 1797); Sarpi, P., *Sopra l'ufficio dell'inquisizione* (1613, apparso a stampa con il titolo di *Historia della Sacra Inquisizione* nel 1638); Schiller, F., *Don Carlos* (1787); Sciascia, L., *Morte dell'inquisitore* (1964); Shaw, G.B., *Santa Giovanna* (Saint Joan, 1923); Sousa, Fra' Luis de, *La storia di San Domenico* (Histoira de San Domingo, 1622); Verdi, G., *Don Carlos*, musica (1867; libretto di Méry e Du Locle); Verri, P., *Osservazioni sulla tortura e singolarmente sugli effetti che produsse all'occasione delle unzioni malefiche alle quali si attribuì la pestilenza che devastò Milano nell'anno 1630* (1777); Vichard de Saint Réal, C., *Dom Carlos* (1672); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (Candide ou l'optimisme, 1759); Voltaire, *La principessa di Babilonia* (La Princesse de Babylone, 1768); Whiting, J., *I diavoli* (The Devils, 1961).

■ **ALTRE OPERE:** Opere anonime: *Le Avventure di Giuseppe Pignata fuggito dalle carceri dell'Inquisizione di Roma* (1725).

Alfieri, V., *Filippo II* (1783); Dillon, C., *Relazione dell'inquisizione di Goa* (Relation de l'Inquisition de Goa, 1687); Emeyricus, N., *Directorium Inquisitionum* (1376); Martin, I., *Il processo e le sofferenze di Isaac Martin nell'Inquisizione spagnola per amore della religione protestante* (The Trial and Suffering of Mr. Isaac Martin, Who Was Put into the Inquisition in Spain, for the Sake of the Protestant Religion, 1723); Otway, T., *Don Carlos, principe di Spagna* (Don Carlos, Prince of Spain, 1676); Piazza, G.B., *Un breve resoconto dell'Inquisizione e dei suoi procedimenti, così come è praticata in Italia, esemplificata attraverso in alcuni casi particolari* (A Short and True Account of the Inquisition and its Proceedings as it is practised in Italy, set forth in some particular cases, 1722).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Augé, M., voce *Stregoneria* in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1981; Bethencourt, F., *L'Inquisition à l'époque moderne. Espagne, Portugal, Italie XV^e-XIX^e siècle*, Paris 1995; Bologna, C., voce *Tortura*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino

1981; Lea, H., Ch. *A History of the Inquisition of the Middle Ages* (1887), Milano 1974; Mandrou, R., *Magistrates et sorciers en France au XVII^e siècle* (1968), Bari 1971; Max, F., *Prisonniers de l'Inquisition*, Paris 1989; Murray, M.A., *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford 1921; Peters, E., *Inquisition*, Berkley and Los Angeles 1989; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948; Prosperi, A., *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino 1996; Tedeschi, J., *Il giudice e l'eretico. Studi sull'Inquisizione romana* (1991), Milano 1997; Vekene, E. van der, *Bibliotheca Bibliographica Historia Sanctae Inquisitionis*, 3 voll., Vaduz 1982-92.

■ VOCI AFFINI: Capro espiatorio; Chiesa; Frate, monaco; Innozenza; Magia, stregoneria; Spagna; Tortura.

MARIO DOMENICHELLI - LUIGI LAZZERINI

Insetti. 1. Fu **Plinio** a tradurre, nella sua *Historia Naturalis* (79 d.C.), l'espressione greca *tà éntoma* in *animalia insecta*, suggerendo, attraverso l'uso del verbo *insecare* (tagliare), le suddivisioni organiche di questi animali. Il termine italiano compare già nella traduzione che Cristoforo Landino eseguì nel Quattrocento dell'opera pliniana. Nelle altre lingue principali il termine compare pressoché invariato (sp. *insecto*, ingl. *insect*, fr. *insecte*), tranne che nel calco tedesco *Kerbtier* (animale intaccato).

2. Gli insetti hanno avuto un ruolo determinante nella storia della cultura e appaiono nell'immaginario collettivo investiti da valenze ora positive ora, più spesso, negative. La mosca, in tutta la tradizione vetero-testamentaria è animale connesso al mondo infero, a cui rimanda la sua consuetudine con la putredine e gli escrementi, nero molesto emissario di Baal Zebub, signore delle mosche e principe dei demoni. In *Isaia* (7, 18) sciame di mosche vengono interpretati come messaggeri degli eserciti egiziani. Le voraci locuste si fanno strumento della persecuzione divina manifestandosi come ottava piaga che colpisce l'Egitto; zanzare e mosconi le avevano precedute come terza e quarta punizione (*Esodo* 10, 4, 13); ancora mostruose locuste usciranno dal pozzo dell'abisso al suono della quinta tromba (*Apocalisse*, IX, 1-13).

3. Lo studio dei costumi degli insetti nel mondo greco-latino ha prodotto i primi capolavori della letteratura entomologica. **Aristotele** tratta degli insetti in numerose pagine de *Le parti degli animali*, e della loro anatomia e generazione nei paragrafi IV e V della *Storia degli animali*. **Plinio**, nella sua *Storia naturale* (79 d.C.) dedica loro la prima parte dell'XI libro; numerosi insetti «medicamentosi» compaiono infine nei libri XXIX-XXX (*Medicinae ex animalibus*). Il raffronto con i costumi umani che le trattazioni naturalistiche spesso esprimevano costituisce anche il fondamento scientifico delle prime attestazioni letterarie del tema, come nella letteratura favolistica, genere nel quale gli insetti continueranno a ricoprire un ruolo di grande rilievo. Gli insetti delle favole di **Esopo** e di **Fedro**, pulci e zanzare ambiziose, formiche laboriose e cicale improvvide, forniranno il materiale per innumerevoli variazioni. Ma anche fuori dal genere favolistico gli insetti vengono spesso assunti a simboli di vizi o virtù umane. Nella commedia classica incontriamo *Le vespe* di **Aristofane**, pungenti simboli di litigiosità, dietro cui si mascherano i giudici popolari giunti a liberare un vecchio collega, anch'egli maniaco dei tribunali, sequestrato in casa dal figlio che detesta la mania del padre. Nell'ultima parte dei *Cavalieri* (424 a.C.) Aristofane rappresenta l'apparizione di Demos col capo coronato di cicale. Simbolo di immortalità nell'arte funeraria micenea e riprodotta in alcune monete ateniesi, la cicala è connessa al mito di Titone: il giovane mortale, dimenticando di chiedere insieme all'immortalità anche

l'eterna giovinezza, diventa un vecchio dalla voce querula e strillante, e viene da Zeus trasformato in cicale. La metamorfosi di Titone è ricordata nel *Fedro* (370 a.C.) di **Platone**, in cui l'ambientazione meridiana suggerisce a Socrate il racconto degli uomini che, devoti interamente alla musica fino a dimenticare di mangiare e bere, devastati nel corpo, furono dalle Muse trasformati in cicale. Con Platone la generica spensieratezza della cicale fiabesca si specifica in inerzia intellettuale, tentazione alla quale il filosofo deve saper resistere. Al canto delle cicale, non più tentatore ma simbolo di vuotezza, sono paragonati, in *Iliade* III, 152, i discorsi dei saggi troiani al consiglio degli anziani. Ancora cicale, ma anche cavallette e zanzare, troveremo numerose in tutta l'*Antologia Palatina* (sec. XI). **Luciano** scrive l'*Elogio della mosca*, encomio seriamente paradossale dell'insetto di cui loda la vivace intelligenza e il coraggio nel combattere il ragno. Ne ricorda inoltre la favola eziologica: l'allegria Myia, innamorata di Endimione sveglia continuamente il giovane con le sue chiacchiere, fino a che egli se ne adira. Selene quindi la trasforma nell'insetto: ed è per questo che ancora ora sveglia i dormienti, soprattutto se giovani, e ne desidera il sangue: non per crudeltà, ma per amore. La zanzara infine è la protagonista eponima della *Culex*, lieve poemetto dell'*Appendix Vergiliana* (sec. I d.C.).

4. La carica simbolica connessa agli insetti permane e si evolve nella letteratura medievale, anche in direzioni inattese, come nel sonetto dedicato alla mosca dell'anonimo *Bestiario moralizzato* (sec. XIV): qui essa è esempio di tenacia, virtù della quale l'anima umana deve armarsi per raggiungere il Paradiso. Nel III canto dell'*Inferno* di **Dante** i mosconi insieme alle vespe compaiono come forieri di molestia per gli ignavi; **Boccaccio** chiosa nelle *Esposizioni* (1373-74) che le mosche evocano allegoricamente il modo «sporcinosissimo» con cui essi condussero la loro vita. Lucciole compaiono invece nella nota similitudine del villanello (*Inferno* XXVI, 25-33), a significare le molte fiamme dei consiglieri fraudolenti. Nel *Trecentonovelle* (1392-1400) **Sacchetti** narra il motto amaramente arguto di Basso della Penna. Moribondo, chiede che ogni anno sia depositato un paniere di pere marce alle mosche, le sole a non averlo mai abbandonato durante la malattia.

5. Ancora agli inizi del Cinquecento troviamo un insetto, uno scarabeo, associato visivamente all'universo cristiano, nella *Madonna degli animali* (1503) e nell'*Adorazione dei magi* (1504) di Albrecht **Dürer**. Ma nella letteratura rinascimentale le presenze più significative degli insetti possono leggersi alla luce del progressivo laicizzarsi della cultura. L'insetto diviene così simbolo di passioni tutte umane, come nell'*Elogio della follia* (1509), in cui **Erasmus** osserva che, se potessero esser viste dalla Luna, le vite degli uomini, non sarebbero distinguibili dall'agitarsi di mosche e zanzare; nell'*Orlando furioso* (1516) di **Ariosto**, in cui «cicale scoppiate» simboleggiano nella valle della Luna i versi in lode dei signori; nella *Moscheide* (1521) di **Folengo**, parodica epopea celebrante la lunga guerra tra mosche e formiche e analoghi alleati, ambientata sotto le mura del castello di Crappa, in realtà il cranio di un cavallo, come già in una delle favole volgarizzate della raccolta trecentesca nota come *Esopo volgare*; nel lunghissimo poema di **Heywood**, *Il ragno e la mosca* (1556), allegorico delle lotte tra protestanti e cattolici; o ancora in *Caccia alle pulci* (1573), poema di satira antiumuliebre, opera di **Holtzwart** e **Fischart**, in cui una pulce viene sconsigliata dal padre di soggiornare sul corpo delle donne.

6. Nel Seicento gli insetti continuano a rimarcare la loro presenza nella letteratura favolistica. Ne *Lo cunto de li cunti* (1634-36) del **Basile**, *Lo scarrafone, lo sorece, lo grillo*, acquistati al mercato dallo stolto Nardiello, lo renderanno sposo della bella principessa Milla; *Lo polece* narra di un re che alleva una pulce nutrendola col suo sangue fino a farla diventare delle dimensioni di un castrato. Fatta scorticare la pulce, offre la figlia a chi saprà riconoscere l'animale dalla pelle. La principessa va così a un orco, ma sarà poi liberata e restituita all'incauto padre. Diverse specie di insetti ritroviamo anche nelle *Favole* (1668-94) di **La Fontaine**, che diede lustro letterario all'apologo della cicale e della formica. Ma è nel genere lirico che l'insetto trova nel Seicento la sua più significativa caratterizzazione, venendo incontro al gusto barocco per quel vago senso di gremio e misterioso, di compiutezza minuta, di velocità volatile ed aleatoria. La *agudeza* dei poeti crea fantasiose ed enfatiche locuzioni volte a conferire agli insetti preziosità lirica: «animato rumore» sarà la zanzara molesta disturbatrice dell'amante insonne, «glorioso enimma» il baco da seta che rinnovella sé stesso, la «turba indefessa» delle formiche si affanna verso la tomba, meta a tutti destinata, «facella alata» sarà la lucciola, ma anche «rubin volante e fuggitiva stella... pipopo animato e vagabondo» nella lunga ode a essa dedicata dal **Casoni**.

7. Nel campo della moderna trattatistica entomologica si ricordano, tra le opere più elegantemente strutturate dal punto di vista letterario, i tredici volumi della *Storia naturale* di **Aldrovandi**, il secondo dei quali, *De animalibus insectis* (1599-1604) è desunto in buona parte da Aristotele; le *Esperienze intorno alla generazione degli insetti* (1668) opera nella quale **Redi** contesta sperimentalmente la tesi della generazione spontanea dei ditteri dalla carne in putrefazione; e la *Dissertazione sul baco da seta* (1669) di **Malpighi**, confrontato e distinto dagli altri insetti dei quali l'autore approfondisce come mai fino ad allora l'anatomia e la fisiologia. Nel Settecento, tra i lavori dedicati in parte agli insetti, occorre ricordare la straordinaria opera di nomenclatura compiuta da **Linneo** col suo *Systema naturae* (1735), e la *Storia naturale* (1749-1804) di **Buffon**. Dei primi dell'Ottocento è infine la *Storia naturale degli invertebrati* (1815-22) di **Lamarck**.

8. Nella narrativa ottocentesca è frequente incontrare insetti dotati di una sovranaturale carica positiva: nello *Scarabeo d'oro* (1838-39) di **Poe**, il protagonista, divenuto povero, si fa entomologo-eremita e viene ispirato dalla scoperta di una nuova specie di scarabeo di colore dorato e dall'inquietante e funerea morfologia. Il coleottero lo condurrà, con l'aiuto dell'amico narratore, inizialmente scettico, a ritrovare un favoloso tesoro. Il *grillo del focolare* (1846) di **Dickens**, genio della casa, interviene, *deus ex machina*, a dissolvere le immotivate gelosie di un vecchio marito per la moglie giovane. Evidentemente debitore del grillo dickensiano, il grillo parlante di **Collodi** costituirà ne *Le avventure di Pinocchio* (1881-12) l'ingombrante voce della coscienza per lo scapestrato burattino, ricorrente doppio animale della fata e di papà Geppetto, che con i suoi continui ammonimenti contribuirà a determinare il pentimento, la redenzione e la metamorfosi finale del «pezzo di legno». Più tradizionalmente maligno, l'insetto de *La storia di un moscone* (1858) di **Guerazzi**, in cui un bandito che ritorna a casa subisce l'irrompere del sovranaturale: un moscone, nel quale, secondo la leggenda, era trasmigrata l'anima di un malvagio conte.

9. Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento la trattatistica scientifica divulgativa, prima in Germania e

in Francia poi nel resto dell'Occidente, diviene una delle letture predilette del mondo intellettuale borghese. Nel campo zoologico **Brehm**, fondatore dell'acquario di Berlino, scrisse *La vita degli animali* (1864, con una parte sugli insetti), uno dei libri più letti in Germania; in quello più specificamente entomologico si ricordano, di **Fabre**, definito da Hugo «l'Omero degli insetti», i *Ricordi entomologici* (1879-1907) e soprattutto la *Vita degli insetti* (1911) pubblicato insieme con *I costumi degli insetti*. In quegli stessi anni **Gourmont** pubblicava la *Fisica dell'amore* (1903), opera polemica in favore della spontaneità della natura, con un capitolo sull'amore negli animali sociali dedicato in buona parte agli insetti. All'interno della medesima temperie culturale si inseriscono le *Storie naturali* (1896) di **Renard**, preziose e argute prose epigrammatiche intorno agli animali, molte delle quali dedicate agli insetti. Anche in Italia l'interesse per l'entomologia stimola la produzione letteraria: in *Ciondolino* (1912) di **Vamba** un bambino viene trasformato in formica e ammesso a vivere, conservando i sentimenti umani, nel complesso mondo di questi insetti sociali. Al di fuori del connubio con la scienza, la favola continua nel Novecento a servirsi degli insetti, come nelle *Storie proprio così per bambini* (1902) di **Kipling**. Notoriamente debitrice della favolistica classica, le poesie di **Trilussa** (1903-22) satireggiano senza astio i vizi della borghesia emergente utilizzando un amplissimo repertorio zoologico (ed entomologico). Di evidente rievocazione classica e investita della topica connotazione meridiana è la presenza della cicale nella poesia italiana del primo Novecento. Già **Carducci**, nella prosa *Le risorse di San Miniato* (1882), aveva dedicato il primo paragrafo alla cicale, il commosso ricordo del cui «strillare» offre al polemist l'occasione per una stoccata all'odiato Pietro Fanfani (riscopritore del termine «frinire»), e per un classicheggiante elogio dell'insetto. La cicale è ricordata anche nei versi della *Pioggia nel pineto* (1903), di **D'Annunzio**, il suo canto fa addormentare Pan nella *Psyche* di **Pascoli**, e stride infine nel *Merigiare pallido e assorto* (1925) di **Montale**.

10. Assai meno legata a schemi classici è l'immagine che di altri insetti offre la letteratura novecentesca. Nella storia di Gregor Samsa, il commesso viaggiatore che ne *La metamorfosi* (1915) di **Kafka** si sveglia trasformato in un enorme scarafaggio, si possono leggere in controluce le più dirompenti angosce del XX secolo: la perdita del senso dell'umanità, il disfacimento della famiglia, il grottesco della quotidianità, l'orrore della morte. Qualche anno dopo, anche in Italia, l'insetto si fa orrido protagonista di uno dei più celebri racconti di **Landolfi**, *Il mar delle blatte* (1939). *La coccinella* (1923) di **Lawrence** è Lady Dafne, che tradisce per una notte lo spento marito con un ardente ufficiale; il tradimento la lascia pacificata e lieta di conservare la sua segreta femminilità per l'amante ormai partito. Ne *La formica argentina* (1952) di **Calvino** il banale problema domestico dell'invasione di formiche si iperbolizza in un dramma grottesco. La simbologia di cui è investita la mosca permane anche in epoca recente, nella sua connotazione essenzialmente negativa. Simbolo icastico di morte e cattiveria è *La mosca* dell'omonima novella di **Pirandello** (1923) che inocula il carbonchio nel brutale Zarù. Come l'insetto, nero e sordidato della propria malvagità, egli gode nel vedere la stessa sorte infierire sul gentile Neli. Ne *Il signore delle mosche* (1954) di **Golding** un gruppo di ragazzi, sopravvissuti a un disastro aereo, prova a riorganizzarsi secondo le regole e il pragmatismo della società inglese da cui proviene, ma cede progressivamente alla spinta dell'irra-

zionale, incarnato nel «Signore delle mosche», la testa di un maiale ucciso infilzata a un palo e offerta in sacrificio alle forze del male. Nel cinema la mosca compare nel film del 1958 *L'esperimento del dottor K.*, rielaborato nel 1986 da **Cronenberg** col titolo di *La mosca*: la storia è sempre quella dello scienziato che per un fallito esperimento va gradualmente e terrificantemente prendendo le caratteristiche di una mosca, di cui eredita anche le brutali emozioni. Le valenze positive o benigne che la mosca viene talvolta a veicolare, trovano la loro compiuta affermazione nell'ottica della paradossalità e della conclamata rottura con il sistema simbolico consolidato. **Buzzati** nella novella *Il moscone* (1971) attribuisce all'insetto Rodolfo l'insolito compito di messaggero sensibile e intelligente, volante e fedele compagno di una signora poliomiolitica. La paradossalità del tema trova il suo apice in *Moto perpetuo* (1972) del guatemalteco **Monterroso**, un mosaico di racconti e aforismi che celebrano le mosche come uno dei tre archetipi del vivere umano, insieme alla morte e all'amore, e ne sottolineano il valore di animale trasmigratore delle anime, simbolo ossimorico di grandezza e di meraviglia. Alla tradizionale connotazione negativa torna **Volponi** con il romanzo *Le mosche del capitale* (1989), metafora dei manager di un mondo industriale sempre più autoreferenziale e disumanizzato.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Antologia Palatina* (sec. XI); *Apocalisse* (96 d.C.); *Bestiario moralizzato* (sec. XIV); *Culex*, in *Appendix Vergiliana* (sec. I d.C.); *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Isaia* (sec. VIII a.C.).

Aldrovandi, U., *Storia naturale*, II. *Gli insetti* (*Historia naturalis*, II. *De animalibus insectis*, 1599-1604); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516); Aristofane, *Le vespe* (422 a.C.); Aristofane, *I cavalieri* (424 a.C.); Aristotele, *Le parti degli animali* (av. 322 a.C.); Aristotele, *Storia degli animali* (ca. 343 a.C.); Basile, G.B., *Lo cunto de li cunti* (1634-36); Boccaccio, G., *Esposizioni sopra la Comedia* (1373-74); Brehm, A.E., *La vita degli animali* (*Das Tierleben*, 1864); Buffon, G.-L. Leclerc comte de, *Storia naturale* (*Histoire naturelle*, 1749-1804); Buzzati, D., *Il moscone* (1971); Calvino, I., *La formica argentina* (1952); Carducci, G., *Le risorsero di San Miniato* (1882); Casoni, G., *La lucciola* (1639); Collodi, *Le avventure di Pinocchio* (1881-82); Cronenberg, D., *La mosca*, cinema (*The Fly*, 1986); D'Annunzio, G., *La pioggia nel pineto* (1903); Dante Alighieri, *Divina Commedia*, *Inferno* (1307); Dickens, C., *Il grillo del focolare* (*The Cricket on the Hearth*, 1846); Dürer, A., *Madonna degli animali*, pittura (1503); Dürer, A., *Adorazione dei magi*, pittura (1504); Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia* (*Moriae encomium*, 1509); Esopo, *Favole* (sec. VI a.C.); Fabre, J.-H., *Ricordi entomologici* (*Souvenirs entomologiques*, 1879-1907); Fabre, J.-H., *Vita degli insetti* (*Vie des insectes*, 1911); Fabre, J.-H., *I costumi degli insetti* (*Mœurs des insectes*, 1911); Fedro, *Favole* (sec. I d.C.); Folengo, T., *Moscheide* (1521); Golding, W., *Il signore delle mosche* (*Lord of Flies*, 1954); Gourmont, R. de, *Fisica dell'amore* (*Physique de l'amour*, 1903); Guerrazzi, F.D., *La storia di un moscone* (1858); Heywood, J., *Il ragno e la mosca* (*The Spider and the Fly*, 1556); Holtzworth, M. - Fischart, J., *Caccia alle pulci* (*Flö Hatz*, 1573); Kafka, F., *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1915); Kipling, R., *Storie proprio così per bambini* (*Just so stories for children*, 1902); La Fontaine, J. de, *Favole* (*Fables*, 1668-94); Lamarck, J.B.-P.A. de Monet de, *Storia naturale degli invertebrati* (*Histoire Naturelle des Animaux sans Vertèbres*, 1815-22); Landolfi, T., *Il mar delle blatte* (1939); Lawrence, D.H., *La coccinella* (*The Ladybird*, 1923); Linneo, C., *Il sistema della natura* (*Systema naturae*, 1735); Luciano di Samosata, *Elogio della mosca* (sec. II d.C.); Malpighi, M., *Dissertazione sul baco da seta* (1669); Montale, E., *Merigiare pallido e assorto* (1925); Monterroso, A., *Moto perpetuo* (*Movimiento perpetuo*, 1972); Neumann, K., *L'esperimento del dottor K.*, cinema (*The Fly*, 1958); Omero, *Iliade* (sec. VIII a.C.); Pascoli, G., *Psyche* in *Poemi conviviali* (1904); Pirandello, L., *La mosca* (1923); Platone, *Fedro* (370 a.C.); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Historia Naturalis*, 79 d.C.); Poe, E.A., *Lo scarabeo d'oro* (*The Gold Bug*, 1838-39); Redi, F., *Esperienze intorno alla*

generazione degli insetti (1668); Renard, J., *Storie naturali* (*Histoires naturelles*, 1896); Sacchetti, F., *Trecentonovelle* (1392-1400); Trilussa (Salustri, C.A.), *Er serrajo* (1903); Trilussa (Salustri, C.A.), *Ommuni e bestie* (1914); Trilussa (Salustri, C.A.), *Lupi e agnelli* (1919); Trilussa (Salustri, C.A.), *Favole rimoderate*; Trilussa (Salustri, C.A.), *Favole moderne* (1922); Vamba (Bertelli, L.), *Ciondolino* (1912); Volponi, P., *Le mosche del capitale* (1989).

■ **ALTRE OPERE:** Opere anonime: *Anacreontea*; *La locusta* (*The Locust*, 1704).

Brentano, C., *La pulce* (*Hüpfenstich*) in *Kindermärchen* (1805); Brioux, E., *I maggiolini* (*Les hannetons*, 1906); Burns, R., *A un pidocchio* (*To a Louse*, 1786); Byatt, A.S., *Angeli e Insetti* (*Angels and insects*, 1994); Calvino, I., *La cura delle vespe* (1952-56); Cattafi, B., *Le mosche nel meriggio* (1958); Cortazar, J., *Bestiario* (1951); Dotti, B., *Le formiche* (1689); Eliano, C., *La natura degli animali* (sec. II d.C.); Fiore, T., *Un popolo di formiche* (1951); Fontanella, G., *Alla lucciola* (1633); Giordano da Pisa, *Esempio: Il tormento delle mosche* (1302-9); Giuliani, A., *I cacciatori di grilli da Cuore zoppo* (1955); Govoni, C., *Aladino* (1951); Lubrano, G., *Il baco da seta in Scintille poetiche* (1690); Marino, G., *Capricci in La Galeria* (1619-20); Nievo, I., *Lucciola* (1858); Pascal, B., *Pensieri* (*Pensée*, postumo 1670); Pirandello, L., *Vittoria delle formiche in Novelle per un anno* (1936); Pignotti, L., *Favole e novelle* (1782); Pisani, B., *Lucciola* (1669); Sempronio, G.L., *In morte di un grillo* (1633); Thomas, D., *Quest'oggi, questo insetto e il mondo io respiro* (*To-day, this Insect, and the World I Breathe*, 1939); Wildmann, J.V., *La commedia dei maggiolini* (*Maikäfer-Komödie*, 1897).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Beavis, I.C., *Insects and Other Invertebrates in Classical Antiquity*, Exeter (Devon) 1988; Caillois, R., *I demoni meridionali*, a c. di C. Ossola, Milano 1988; Celli, G., *Insetti e aracnidi*, Padova 1996; Celli, G., *Il prato di Proust: una passeggiata tra insetti, uccelli e fiori*, Padova 2000; Doby, J.M., *Des compagnons de toujours...: puce, pou, morpion, punaise... et autres parasites de notre peau, dans l'histoire, l'art, la littérature, la chanson, le langage, les traditions populaires*, 3 voll., L'Hermitage 1996-97; Ferber, M., *Dictionary of Literary Symbols*, New York 1999; Florian, D., *Insectlopedia: Poems and Paintings*, San Diego 1998; Hearn, L., *Insects and Greek Poetry*, New York 1926; Hoyt, E., Schultz, T., *Insect Lives. Stories of Mystery and Romance from a Hidden World*, Edinburgh 1999; Kevan, M.C., *Land of the Locusts*, 5 voll., Ste. Anne-de-Bellevue 1978-98; Spooner, D., *The Poem and the Insect: Aspects of Twentieth Century Hispanic Culture*, San Francisco 1998; Stella, E., *Elogio dell'insetto*, Torino 1992.

■ **VOCI AFFINI:** Animali; Metamorfosi. MAURIZIO TARANTINO

Intrigo, trama. 1. Il termine *intrigo* (ingl. *plot*, fr. *intrigue*, ted. *Ranke*, sp. *intriga*) ha in varie lingue una connotazione duplice: designa tanto una macchinazione, una concatenazione di eventi in un piano, quanto un intreccio, una concatenazione di eventi in una disposizione testuale. Questa polisemia segnala l'energia strutturante del tema, la sua funzione di cerniera delle vicende, di cemento della rappresentazione; il suo artefice, il *plotter*, acquista spesso sull'azione una tale sovranità demiurgica da apparire controfigura dello stesso autore. Sul versante sia concettuale che compositivo, l'intrigo scaturisce dal proposito di organizzare il tempo secondo una rigorosa e per lo più teleologica catena di nessi di causalità; insomma dall'intento di aggirare o sfidare il potere del caso.

Sempre corrispondente a un progetto perseguito con mezzi contorti, occulti o illeciti, l'intrigo può essere architettato da una sola mente; ma spesso implica la convergenza di volontà molteplici, assumendo lo statuto del complotto. È contrassegnato da un'ambivalenza di fondo: da un lato trionfo dell'ingegno, motore di evoluzione della società, dall'altro inganno perverso nocivo alle relazioni umane. Un'ambivalenza già insita nella caratterizzazione del personaggio archetipicamente asso-

ciato al tema, Ulisse, le cui trame sono nell'*Odissea* strumento necessario di sopravvivenza e prova smagliante di supremazia intellettuale; nell'*Iliade* e nel ciclo troiano, e soprattutto nelle tragedie di **Sofocle** *Aiace* (456-55 a.C.?) e *Filottete* (409 a.C.) dimostrazione di slealtà contrapposta alla purezza del valore eroico, seppur necessaria alla sopraffazione del nemico o alla conquista del potere. Questa ambiguità si biforca in due tipologie di segno opposto, grosso modo pertinenti rispettivamente alla dimensione privata e pubblica: quella di matrice euforica, consistente nei tranelli tesi contro una coercitiva autorità familiare; quella di connotazione torbida, costituita da trame politico-istituzionali.

L'*Odissea* (IX-VIII a.C.) è ritenuta modello delle narrazioni fondate sulla frode anziché sulla forza, aperte a un'energia centrifuga dalle molteplici risorse dell'ingegno. Ma l'intrigo è presente anche nell'archetipo omerico contrapposto, l'*Iliade* (IX-VIII a.C.): l'ingerenza degli dei si traduce in raggiri che turbano la linearità garantita dalla forza centripeta dei valori eroici, con deviazioni e ristagnamenti (il sogno fallace inviato ad Agamennone nel canto II, l'irretimento amoroso di Zeus nel canto XIV, il tranello teso a Ettore da Pallade nel canto XXII). Certo, l'intrigo degli dei non si consolida in un *pattern* di lunga durata: la sua stessa permanenza nell'epos antico e moderno è alterata dal mutamento del rapporto fra intervento oltremondano e iniziativa umana (le intromissioni divine già in posizione limitrofa nell'*Odissea*, sono arginate a un'*enclave* nell'*Eneide*, e degradate ai complotti infernali nella riformulazione cristiana della *Gerusalemme liberata* e del *Paradiso perduto*). Tuttavia, il *topos* iliadico che riduce un potere ultraterreno a un gioco di screzi e ripicche, sembra riaffiorare curiosamente, beninteso senza nessi diretti, nella letteratura contemporanea; che di frequente identifica gli imperscrutabili complotti delle alte sfere non con un piano organico, ma con una fitta quanto meschina rete di esigenze, beghe, ritorsioni.

2. L'intrigo è considerato intrinseco al potere, e insieme bollato dalla condanna morale, innanzitutto dalla storiografia: **Machiavelli** sarà il primo a svincolarlo dal giudizio etico e a teorizzarne l'opportunità. La letteratura medievale aggregata intorno alla devozione religiosa e a ideali di coraggio e lealtà vede in esso il disvalore per eccellenza, mezzo di tradimento e usurpazione, base di un potere speculare a quello fondato sull'obbedienza all'autorità divina; visione che, condensata dalla *Chanson de Roland* (inizio XII secolo) nella figura di Gano di Maganza, trascorre dal ciclo carolingio a quello bretone, ai poemi cavallereschi successivi. Viene codificato così un *topos* persistente e duttile, la coincidenza fra *plotter* e *villain*, confermata da **Dante** con l'individuazione nella frode di un peccato più grave della violenza (è in particolare interessante, nel canto XXVII della *Divina Commedia*, la vicenda di Guido da Montefeltro, *plotter* non solo riprovato sul piano morale, ma mortificato su quello intellettuale, con la frustrazione logica del suo tentativo di promuovere l'intrigo garantendosi al tempo stesso la salvezza). La slealtà dell'intrigo mina il codice di valore, onore e fedeltà al sovrano, intorno a cui si aggrega la tragedia cinque-seicentesca (rimpiazzando il nucleo classico costituito dalla tensione fra individuo e fato): il tema è tanto molla delle sorti dello stato quanto concentrazione di crudeltà e vizio; l'intrigo drammatico combacia con l'intrigo di palazzo. Nella produzione classicistica come in quella shakespeariana il *pathos* dell'eroe tragico deriva spesso proprio dalla sua vulnerabilità rispetto all'intrigo: nella *Fedra* di **Racine** (1677) la protagonista su-

bisce quello di Enone con onta, gli eroi di **Shakespeare** sono incapaci di innescarlo (*Amleto*, 1600-1), comprenderlo (*Otello*, 1604 ca.) o gestirlo fino in fondo (*Macbeth*, 1605-6). L'intrigo è a volte consegnato da un despota, per ingordigia di dominio (il *Britannicus* di **Racine**, 1669) o per obbedienza alla ragion di stato (l'*Aristodemo* di Carlo de' **Dottori**, 1657); più spesso architettato da un losco consigliere (proiezione letteraria delle eminenze grigie così rilevanti nella formazione degli stati moderni) di cui è esempio antonomastico, tanto da divenire sinonimo sia di *plotter* che di *villain*, l'Jago dell'*Otello*. La poliedrica galleria dei personaggi shakespeariani presenta anche un ribaltamento del prototipo nel Bruto del *Giulio Cesare* (1599-1600), cospiratore incontaminato, preoccupato non del proprio utile ma del bene pubblico, sulla cui apologia l'opera si chiude.

L'energia gioiosa dell'intrigo privato, la sua azione metamorfica su società e costume, sono esaltate in un copione codificato dal teatro di **Menandro** (IV a.C.), e articolato da **Plauto** e **Terenzio** (ad esempio, rispettivamente, con l'*Aulularia*, III a.C. e con l'*Andria*, II a.C.), consistente negli espedienti escogitati da una coppia di giovani, con il supporto di servi intraprendenti, per infrangere l'ostilità di anziani autoritari alla loro unione. Di matrice affine sono le macchinazioni del *Decameron* (1349-51) di **Boccaccio** – soprattutto quelle ordite da donne sagaci, per reagire ad altri intrighi calunniosi, o per sottrarsi a situazioni imbarazzanti – tali non solo da depistare l'interlocutore ma da demolirlo, perché condite spesso da un tocco di beffa, più sapido in quanto gratuito: l'intelligenza trionfa a maggior ragione perché riscatta la debolezza fisica (come nell'archetipo omerico che contrappone Ulisse a Polifemo) e la marginalità sociale. Il nesso così istituito fra astuzia e arguzia è rinsaldato, oltre che dalle innumerevoli filiazioni novellistiche del *Decameron*, dal teatro comico del XVI e XVII secolo: lo scanzonato trionfo dei giovani (di carica trasgressiva più o meno forte, o per l'indegnità di chi la rappresenta) è schema su cui viene imbastita la maggior parte delle opere esemplate sui modelli latini, dalla *Calandria* (1513) di **Bibbiena**, alla *Lena* (1528) di **Ariosto**, alla *Clizia* (1525) di **Machiavelli** (che nella *Mandragola*, 1518 ca., ne fa invece non il perno di una rigida assiologia, ma lo strumento dell'adattabilità alle circostanze, della predicata abdicazione a valori intransigenti); e dimostra la sua elasticità trasmigrando nel seicentesco teatro dell'improvviso. Le trame amorose di **Shakespeare**, spesso indebitate con la novellistica italiana, possono ricalcare moduli familiari – evolvendo verso esiti cupi (*Romeo e Giulietta*, 1594-95), innocui (*Molto rumore per nulla*, 1598-99), o farseschi (*Le allegre comari di Windsor*, 1600-1) – o assumere contorni più peculiari: l'intrigo innescato dalla tensione barocca all'incostanza del Proteo dei *Due gentiluomini di Verona* (1594-95); l'intrigo erotico innestato su quello politico in *Misura per misura* (1604-5), in cui l'anticlassicistica contaminazione di registri si riversa in interferenza di tipologie; la deformazione, all'epoca sconcertante, di *Tutto è bene quel che finisce bene* (1602-3), storia di macchinazione tesa non a soddisfare obiettivi pratici, ma a suscitare dei sentimenti, a vincere una resistenza non materiale ma psicologica.

Il fattore economico è spessissimo connaturato all'intrigo: interesse legato alla brama di dominio nella sfera pubblica, molla imperiosa nelle contese dei microcosmi familiari. Ma ancora nel Seicento i rapporti col denaro conservano una connotazione elementare e gli intrighi finanziari appaiono subalterni o strumentali a quelli sentimentali e politici, secondo una logica manichea (nel-

l'universo tragico la cupidigia investe il *plotter* infido di un supplementare marchio di infamia; in chiave di sordida avarizia si configura spesso la grettezza degli anziani raggirati). Tuttavia, nel *Volpone* (1606) di Ben Jonson l'avidità diviene molla dell'azione così vorticosa da provocarne l'esplosione, invischiando e travolgendo proprio i *plotters* Volpone e Mosca.

3. Le due tipologie descritte sono significativamente alterate dal teatro sette-ottocentesco. L'intrigo politico è spesso nobilitato dall'afflato antiautoritario del dramma storico e poi dell'opera lirica, in quanto giustificato dal rovesciamento di un governo dispotico e nutrito delle urgenze dell'individualismo romantico (si pensi al *Don Carlos* di Schiller, 1787, o all'*Ernani* di Hugo, 1830, entrambi trasposti in melodrammi da Verdi). Dalla *Scuola delle mogli* (1662) di Molière al *Barbiere di Siviglia* di Beaumarchais (1775), la costellazione scenica gravitante intorno alla cospirazione amorosa resiste caricandosi di contenuti polemici, divenendo strumento sempre più affilato della satira sociale. Nel teatro di Marivaux la sua metamorfosi è invece irreversibile: nei *Giochi dell'amore e del caso* (1730) e nelle *False confidenze* (1737), l'apparente adesione ai canovacci dell'improvviso sposta l'asse dei rapporti dal confronto fra generazioni a quello fra sessi; l'intrigo diviene mezzo non tanto per coronare un sentimento quanto per approfondirne il senso, perdendo coerenza e nitore per sfrangiarsi in un labirinto disorientante di schermaglie e contraddizioni. Altrettanto serpentina è la riedizione del *pattern* tradizionale nell'opera di Goldoni, che da un lato ricicla incessantemente l'eredità della Commedia dell'Arte – facendone nei *Rusteghi* (1760) la condensazione scenica di una riflessione sulle metamorfosi di costume – dall'altro la rinnova rendendo gli ostacoli più intrinseci che esterni al rapporto amoroso. Nella *Locandiera* (1753), negli *Innamorati* (1758), e soprattutto nella *Trilogia della villeggiatura* (1761), le consuete macchinazioni si fanno più evanescenti, irrisolte, o persino autolesioniste; specie nell'ultima opera, in cui gli intrighi sono dapprima finalizzati a obiettivi assurdamente futili, poi raggelati dalla sofferta autocensura della protagonista.

Questa riformulazione dell'intrigo si vena di risonanze drammatiche nel teatro ottocentesco che esplora le disfunzioni del *topos* dell'amore romantico, sottolineando lacerazioni e perversimenti delle passioni e rischi dell'incomunicabilità; in *On ne badine pas avec l'amour* (1834) di De Musset, gli innamorati tessono l'uno contro l'altro, per orgoglio e diffidenza, trame che risultano letali per un altro personaggio e infauste per il loro rapporto. La tipologia canonica, d'altronde, sopravvive ancora nelle *pochades* di Eugène Labiche (*Un chapeau de paille d'Italie*, 1851) e Georges Feydeau (*Occupe-toi d'Amélie*, 1908), che stemperano le contrapposizioni tradizionali in un gioco di tradimenti e raggiri di cui tutti possono ritrovarsi vittime.

4. Il romanzo del Settecento e del primo Ottocento è spesso strutturato su macchinazioni ai danni di personaggi immacolati, di ascendenza fiabesca nel *romance*, indebitate invece col teatro comico nel *novel* satirico di Fielding (*Joseph Andrews*, 1742, *Tom Jones*, 1749). La sovrapposizione di archetipi su cui Manzoni orchestra *I promessi sposi* (1827-40) si traduce anche nell'accavallamento di intrighi di differente matrice, da quello *noir* tessuto da Don Rodrigo, Egidio e Gertrude, a quello farsesco ordito nella notte dei sotterfugi, alla cospirazione politica contro Renzo e Padre Cristoforo. La connessione del tema con la sfera dell'autorità ecclesiastica – le cui intromissioni nel potere temporale non possono che

svolgersi attraverso trame subdole – già suggellata dalla condanna dantesca e variamente modulata nel teatro (dall'*Ebreo di Malta* di Marlowe, 1589, al *Tartuffe* di Molière, 1664) riemerge nel romanzo, passando dall'acre e documentata denuncia di Diderot nella *Religieuse* (1796) alla fosca inverosimiglianza dei romanzi gotici (*The Italian* di Ann Radcliffe, 1797). Alle convenzioni in procinto di avvizzire si affiancano nuove tipologie: in particolare l'intrigo teso all'ascesa sociale e quello finalizzato alla manipolazione psicologica. In derivazioni dell'archetipo picaresco come il *Gil Blas* di Lesage (1715-35) gli espedienti per la sopravvivenza evolvono in maneggi su cui edificare passaggi di classe sempre vacillanti, che maneggi altrui possono vanificare a loro volta. Nelle *Relazioni pericolose* (1782), celebre romanzo epistolare di Laclos le trame di Valmont e Merteuil divengono, oltre che contenuto, strumento della narrazione, svolgendosi mediante l'intercettazione delle lettere altrui e la capacità di sedurre attraverso quelle proprie; la doppia valenza del termine *plotter* viene chiaramente formalizzata. Nell'Ottocento la formazione della società capitalistica e dei moderni apparati statali fa leva su una rete di interessi e connivenze sempre più vasta e densa; e l'indebolimento di pregiudizi e barriere di ceto alimenta aspirazioni vertiginose, rendendo d'altronde sdruciolevoli i percorsi per realizzarle. Balzac costruisce numerosi intrecci della *Comédie humaine* sui nessi fra propositi individuali e trame delle istituzioni: dalle scalate innervate su ambizioni divoranti, e sorrette da nessi contorti di alleanze e favori – la sfida alla società di Rastignac in *Papà Goriot* (1834), la rapida affermazione e caduta di Lucien nelle *Illusioni perdute* (1837-43) – alla vendetta tessuta con paziente rancore ma sfilacciata dalle circostanze della *Cugina Bette* (1846). L'intrigo, se può fallire nelle mire singole, si rivela indispensabile al consorzio sociale: in *Splendori e miserie delle cortigiane* (1839-47) Vautrin risorge in veste di rappresentante della polizia, la sua abilità di *plotter* camaleontico è richiesta dall'apparato che ha fagocitato i suoi piani di dominio. Via via che quest'apparato si fa più condizionante, le trame dell'ambizione si trasformano da sfide intraprendenti in propositi più sfarfallanti e velleitari o invece in insediamenti più pazienti e meschini; dall'arrivismo ardente ma volubile, disperso in un nugolo di intrighi discontinui, di Becky Sharp nella *Fiera delle vanità* (1848) di Thackeray, si passa alle ciniche e vincenti manovre del *parvenu* Georges Duroy del *Bel-Ami* (1885) di Maupassant. Le metamorfosi della sfera pubblica, oltre a sollecitare e stritolare i progetti, si riflettono nella realtà intima e quotidiana. Dickens fonda molti dei suoi ricchissimi intrecci (*Casa desolata*, 1852-53, *La piccola Dorrit*, 1855-57, *Grandi speranze*, 1857-58, *Il nostro comune amico*, 1864-65), sui torbidi intrighi, soprattutto finanziari, che attraversano la metropoli moderna, deformando le relazioni familiari in una ridda di appropriazioni, benefici, disconoscimenti. Le interferenze e collisioni fra la dimensione pubblica e quella privata del complotto sono caricate di nuovi significati da Dostoevskij con i viluppi di drammi individuali e problematiche politiche dei *Demoni* (1870-72) e dei *Fratelli Karamazov* (1879-80).

Il romanzo di consumo amplifica sia le costanti sia le variazioni recenti del tema (la tecnica del *feuilleton*, fra l'altro, ne favorisce la frantumazione e a volte la dispersione in infiniti rivoli): Sue alimenta la narrazione dei *Misteri di Parigi* (1842-43) con gli imprevedibili incontri e combinazioni suggeriti dall'atmosfera delle capitali moderne; Dumas trae straordinari marchingegni dalla tipologia non ancora consueta dell'intrigo di corte (nella trilogia costituita da *I tre moschettieri*, *Vent'anni dopo* e *Il vi-*

sconte di Bragelonne, 1844-50, l'intrigo dimostra, come nella *Comédie humaine*, la sua vitalità insopprimibile: l'unico intrigante dei quattro protagonisti, Aramis, è l'unico a metere onori e successi, ed è anche l'unico a sopravvivere); **Ponson du Terrail** nel ciclo *Le aventure di Rocambole* (1859-67) impenna i nessi fra ufficialità e crimine su piani così tortuosi che dal nome del personaggio loro artefice nasce un aggettivo (la cui fama sopravanza presto quella della sua fonte) tuttora usato per designare le trame – nel senso sia di macchinazioni che di intrecci – di più spudorata e inverosimile complessità. Tanto Balzac che Dumas giocano sapientemente sul rapporto, che può sconfinare nella *mise en abyme*, fra l'autore *plotter* di intrecci e i personaggi *plotters* di intrighi: il ruolo di demiurgo di Vautrin è irrobustito dalla sua comparsa solo alla fine delle *Illusioni perdute*, *deus ex machina* che rilancia, come un creatore dalle risorse infinite, una trama che rischiava di arenarsi; fra le trovate più geniali di Dumas c'è la collocazione di un *plotter* della trilogia menzionata, la duchessa di Chevreuse – essenziale alla storia – nelle retrovie del racconto, tanto che la sua presenza può benissimo passare inosservata a una lettura frettolosa.

Nel grande romanzo ottocentesco l'intrigo conosce la sua apoteosi: piani laboriosi orchestrano voluminosi intrecci; la tensione della volontà precipitata in tensione del racconto provvede a un orientamento del senso che supplisce alla perdita della certezza di un disegno provvidenziale. Ma questa tensione è minata da un lato dal progressivo sgretolamento dell'unitarietà del soggetto, dall'altro dalla sempre crescente complessità dei meccanismi sociali; la sfida al caso lanciata dall'intrigo finisce per insabbiarsi nell'incertezza e precarietà del reale. Alla rappresentazione avvincente di intrighi provvisti di logica e finalità, la narrativa di fine Ottocento sostituisce gradualmente quella disincantata di una sovrapposizione di intrighi insieme più modesti e inevitabili, intrinseci alla convivenza e alle istituzioni quanto privi di uno scopo assoluto; con il consueto riversamento della dinamica contenutistica in dinamica formale, all'energia propulsiva delle grandi trame segue la descrizione documentaristica del naturalismo e delle sue propaggini. Il romanzo registra le sempre più indecifrabili reti di corruzioni, speculazioni, scandali, che connettono gli universi di politica, finanza, stampa: in qualche caso sviluppa veri e propri filoni (ad esempio quello italiano dedicato all'ambiente parlamentare: *L'onorevole* di Achille Bizzoni, 1895, *Le ostriche* di Carlo Del Balzo, 1901); o si concentra sul reiterarsi, da una generazione all'altra, delle trame di un microcosmo familiare (i *Viceré* di De Roberto, 1894). Di tutt'altro taglio è la rivisitazione all'incirca contemporanea del tema in **James**: da *Ritratto di signora* (1879) alle *Ali della colomba* (1902), l'antica situazione dell'irretimento di un innocente in un complotto presenta dinamiche e conseguenze non più oggettive, rifluite nell'interiorità dei personaggi, tanto da ridisegnare lo schema dei rapporti di forza.

D'altra parte, se gli intrighi si smagliano e gli intrecci si arenano negli approcci narrativi più problematici, la letteratura d'evasione celebra una rassicurante razionalizzazione della realtà, attraverso il consolidamento di uno dei suoi filoni più popolari, la *detective story*. In molti dei romanzi menzionati, ad esempio in quelli di Dickens, i grovigli di complotti e raggiri rimangono a lungo misteriosi non solo per i personaggi ma anche per il lettore; questo mistero e il relativo effetto di *suspense* divengono fulcro delle opere di Wilkie Collins (*La donna in bianco*, 1859-60, e *La pietra di luna*, 1868), del ciclo di indagini di Sherlock Holmes di Arthur Conan Doyle, e delle molte

plici ramificazioni novecentesche del genere. Nella *detective story* canonica il fascino emanato dall'oscurità dell'intrigo affonda proprio nella certezza di una successiva delucidazione, gli enigmi in cui le trame si serrano mantengono una chiave di accesso, e la loro dissipazione conclusiva garantisce un finale gratificante.

5. Nel Novecento la disintegrazione dell'immagine solida e armoniosa dell'individuo, l'approccio relativistico al reale, il senso dell'indecidibilità del vero e della sovrapposizione di concause negli eventi, sfaldano deliberatamente il concetto, sopravvissuto dall'antichità all'Ottocento, che identifica l'intrigo con l'affermazione di una logica razionale sul disordine dell'imprevedibile, con l'imbrigliamento del tempo in un disegno, oscuro o limpido, composito o lineare, ma comunque stretto intorno a un proposito, e teso verso una meta. Il senso degli intrighi di cui pullula la letteratura dell'ultimo secolo sembra quasi sempre quello di complicare inestricabilmente il reale anziché pianificarlo; complicazione che trova un riscontro compositivo nella demolizione, nel rifiuto o nella parodia dell'intreccio. L'evoluzione rettilinea della trama è sovvertita dalla riformulazione ironica e paradossale del tema della cospirazione nei *Sotterranei del Vaticano* di Gide (1914); mentre è piuttosto congelata dall'attribuzione al complotto di una smisurata importanza e insieme di una terrificante impermeabilità nel *Processo* di Kafka (1924). Diversi autori caricano di peso e insieme destituiscono di senso l'intrigo attraverso la negazione dell'impianto poliziesco, la creazione di una *suspense* che non approda a uno scioglimento: si va dalla pluralità di tensioni divergenti e contraddittorie in **Borges** (*Finzioni*, 1944), al ruolo attribuito alla casualità da **Dürrenmatt** (*Il giudice e il suo boia*, 1952), alla vanificazione del soggetto di **Robbe-Grillet** (*Le gomme*, 1953). Il processo è enunciato in particolare da **Gadda** (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1946-47/1957, e *La cognizione del dolore*, 1963): l'intrigo composto dall'interazione di passioni intime e misteriose forze repressive, diviene «gliommero», garbuglio che l'intreccio sbrogia solo parzialmente, approdando a soluzioni equivocate e a una conclusione sospesa. In **Sciascia** invece la complessità del reale è fondata su presupposti più socio-politici che epistemici, non è tanto intrinseca, quanto derivante da una trama di connivenze e interessi di potere, che dal *Giorno della civetta* (1961) al *Contesto* (1971) a *Todo modo* (1974) si fa sempre più spessa, resistente non solo alla denuncia ma anche alla comprensione, tale da frustrare non solo le rivendicazioni della giustizia ma anche quelle dell'intelligenza.

Queste radicali deformazioni non bastano comunque a prosciugare il tema: che è innanzitutto rastremato negli argini dell'intrigo di provincia, spunto di intrecci differentissimi, dal *Diario di un parroco di campagna* (1936) di **Bernanos**, al film di **Clouzot** *Il corvo* (1943), alla *Stanza del vescovo* (1976) di Piero Chiara; e la cui dimensione pubblica si espande a dismisura in un sottogenere del romanzo poliziesco, il romanzo di spionaggio (alimentato in particolare dai rapporti fra le superpotenze e dal ruolo dei servizi segreti durante la guerra fredda), che annovera opere complesse e testi di consumo, dall'*Agente segreto* (1907) di **Conrad**, ai romanzi di John Le Carré (*La spia che venne dal freddo*, 1963), al ciclo sull'agente James Bond di **Ian Fleming**, iniziato nel 1953, reso ultracelebre dalle trasposizioni per lo schermo.

Le ipotesi sulle cospirazioni politiche interne e internazionali non si incanalano solo nella diramazione della *spy-story*, ma dominano più ampiamente l'immaginario letterario e cinematografico postmoderno; numerosi ro-

manzi – ad esempio V (1963) di Thomas Pynchon, *The Names* (1982) e *Libra* (1988) di Don DeLillo – enfatizzano e al tempo stesso demistificano l'incidenza del complotto, mostrandone l'estensione su scala mondiale e le esuberanti quanto fallite ambizioni ad unificare una realtà dispersa. L'ossessione del complotto, particolarmente radicata nella cultura italiana contemporanea, è brillantemente parodiata nel *Pendolo di Foucault* (1988) di Umberto Eco, in cui supposizioni oziose e infondate scatenano le reazioni di misteriose consorzierie di potere, finendo per innescare cospirazioni effettive.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *La canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, inizio sec. XII).

Ariosto, L., *Lena* (1528); Balzac, H. de, *Papà Goriot* (*Père Goriot*, 1834); Balzac, H. de, *Illusioni perdute* (*Illusions perdues*, 1837-43); Balzac, H. de, *Splendori e miserie delle cortigiane* (*Splendeur et misère des courtisanes*, 1839-47); Balzac, H. de, *La cugina Bette* (*La cousine Bette*, 1846); Beaumarchais, P. de, *Il barbiere di Siviglia* (*Le barbier de Séville*, 1775); Bernanos, G., *Diario di un parroco di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*, 1936); Bibbiena, G., *Calandria* (1513); Bizzoni, A., *L'onorevole* (1895); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-51); Borges, J.L., *Finzioni* (*Ficciones*, 1944); Chiara, P., *La stanza del vescovo* (1976); Clouzot, H., *Il corvo*, cinema (*Le corbeau*, 1943); Collins, W., *La donna in bianco* (*The Woman in White*, 1859-60); Collins, W., *La pietra di luna* (*The Moonstone*, 1868); Conrad, J., *L'agente segreto* (*The Secret Agent*, 1907); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1307-1321); De Musset, A., *Non si scherza con l'amore* (*On ne badine pas avec l'amour*, 1834); De Roberto, F., *I viceré* (1894); Del Balzo, C., *Le ostriche* (1901); DeLillo, D., *I nomi* (*The Names*, 1982); DeLillo, D., *Libra* (*Libra*, 1988); Dickens, C., *Casa desolata* (*Bleak House*, 1852-53); Dickens, C., *La piccola Dorrit* (*Little Dorrit*, 1855-57); Dickens, C., *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1857-58); Dickens, C., *Il nostro comune amico* (*Our Common Friend*, 1864-65); Diderot, D., *La monaca* (*La religieuse*, 1796); Dostoevskij, F., *I demoni* (1870-72); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879-80); Dottori, C. de', *Aristodemo* (1657); Dumas, A., *I tre moschettieri* (*Les trois musquetaires*, 1844); Dumas, A., *Vent'anni dopo* (*Vingt ans après*, 1845); Dumas, A., *Il visconte di Bragelonne* (*Le vicomte de Bragelonne*, 1850); Dürrenmatt, F., *Il giudice e il suo boia* (1952); Eco, U., *Il pendolo di Foucault* (1988); Feydeau, G., *Occupati d'Amelia* (*Occupe-toi d'Amélie*, 1908); Fielding, H., *Joseph Andreus* (*Joseph Andrews*, 1742); Fielding, H., *Tom Jones* (1749); Gadda, C.E., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1946-47/57); Gide, A., *I sotterranei del Vaticano* (*Les caves du Vatican*, 1914); Goldoni, C., *La locandiera* (1753); Goldoni, C., *Gli innamorati* (1758); Goldoni, C., *I rusteghi* (1760); Goldoni, C., *Trilogia della villeggiatura* (1761); Hugo, V., *Ernani* (*Hernani*, 1830); James, H., *Ritratto di signora* (*Portrait of a Lady*, 1879); James, H., *Le ali della colomba* (*The Wings of the Dove*, 1902); Jonson, B., *Volpone* (1606); Kafka, J., *Il processo* (*Der Prozess*, 1924); Laclos, P.C. de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Le Carré, J., *La spia che venne dal freddo* (*The Spy who Came in From the Cold*, 1963); Lesage, A.R., *Storia di Gil Blas di Santillana* (*Histoire de Gil Blas de Santillana*, 1715-35); Machiavelli, N., *La Mandragola* (1518 ca.); Machiavelli, N., *Clizia* (1525); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827-40); Marivaux, P. de, *Il gioco dell'amore e del caso* (*Le jeu de l'amour et du hasard*, 1730); Marivaux, P. de, *Le false confidenze* (*Les fausses confidences*, 1735); Marlowe, C., *L'ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, 1589); Maupassant, G. de, *Bel-Ami* (*Bel-Ami*, 1885); Milton, J., *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Molière, *La scuola delle mogli* (*L'école des femmes*, 1662); Molière, *Tartufo* (*Tartuffe*, 1664); Omero, *Iliade* (sec. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (sec. IX-VIII a.C.); Plauto, T.M., *La pentola del tesoro* (*Aulularia*, sec. III a.C.); Ponson du Terrail, P.A., *Le avventure di Rocambole* (*Les Exploits de Rocambole*, 1859-67); Pynchon, T., V (1963); Racine, J., *Britannico* (*Britannicus*, 1669); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1677); Radcliffe, A., *L'italiano* (*The Italian*, 1797); Robbe-Grillet, A., *Le gomme* (*Les gomme*, 1953); Schiller, F., *Don Carlos* (*Don Carlos*, 1787); Sciascia, L., *Il giorno della civetta* (1961); Sciascia, L., *Il contesto* (1971); Sciascia, L., *Todo modo* (1974); Shake-

peare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Shakespeare, W., *I due gentiluomini di Verona* (*The Two Gentlemen of Verona*, 1594-95); Shakespeare, W., *Molto rumore per nulla* (*Much Ado about Nothing*, 1598-99); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-1); Shakespeare, W., *Le allegre comari di Windsor* (*The Merry Wives of Windsor*, 1600-1); Shakespeare, W., *Tutto è bene quel che finisce bene* (*All's Well that Ends Well*, 1602-3); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1602-3); Shakespeare, W., *Misura per misura* (*Measure for Measure*, 1604-5); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-6); Sofocle, *Aiace* (456-55 a.C.); Sofocle, *Filottete* (409 a.C.); Sue, E., *I misteri di Parigi* (*Les mystères de Paris*, 1842-43); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1575); Terenzio Afro, P., *Andria* (*Andria*, sec. II a.C.); Thackeray, W., *La fiera delle vanità* (*Vanity Fair*, 1848).

■ ALTRE OPERE: Benelli, S., *La cena delle beffe* (1909); Ford, J., *Peccato che sia una sguadrina* (*'Tis Pity she is a Whore*, 1633); Gadda, C.E., *La cognizione del dolore* (1963); Gogol', N., *Le anime morte* (1842); Hitchcock, A., *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*, 1959); Leblanc, M., *I tre crimini di Arsenio Lupin* (*Les trois crimes de Arsène Lupin*, 1917); Lesage, A.R., *Turcaret* (*Turcaret*, 1709); Mankiewicz, J.L., *Eva contro Eva*, cinema (*All about Eve*, 1950); Pansa, G., *L'intrigo* (1990); Rojas, F. de, *La Celestina* (1499); Sartre, J.P., *Le mani sporche* (*Les mains sales*, 1948); Schiller, F., *Intrigo e amore* (*Kabale und Liebe*, 1784); Webster, J., *Il diavolo bianco* (*The White Devil*, 1612).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, Roma 1993; Boitani, P., *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992; Brooks, P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Torino 1995; Ciuffoletti, Z., *Reticola del complotto*, Milano 1993; Frye, N., *Anatomia della critica* (1957), Torino 1969; Frye, N., *La scrittura secolare* (1976), Bologna 1978; Jameson, F., *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* (1981), Milano 1990; Jameson, F., *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Bloomington 1995; Pavel, T.G., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo* (1986), Torino 1992; Scholes, R., Kellogg, R., *La natura della narrativa* (1966), Bologna 1970.

■ VOCI AFFINI: Ascesa sociale; Astuzia; Attentato, assassinio politico; Investigatore; Malvagità; Picaro; Tradimento, traditore; Truffa.

CLOTILDE BERTONI

Inventore. 1. La figura dell'inventore, inteso come un individuo che applica in modo nuovo un principio naturale per la soluzione di un problema pratico, compare in epoca relativamente tarda in letteratura. I «forgiatori di arnesi», discendenti di Lamec, di cui parla la Bibbia (*Genesi*, 4, 22) o il costruttore dell'arca Noé (*Genesi*, 6, 14 e segg.), sono visti come esecutori delle istruzioni divine, non come inventori. Analogamente, nella letteratura classica l'inventività è un dono degli dèi: la tradizione egizia ripresa in Grecia fa risalire al *daimon* Theuth, equivalente di Hermes, l'origine di molte arti, inclusa la scrittura, anche se ritiene il dio incapace di giudicare il valore delle sue invenzioni (**Platone**, *Fedro*, 274C - 5B). Dedalo, che si attribuisce l'ideazione di molti strumenti, tra cui ad esempio la sega (**Plinio**, sec. I d.C., in *Storia Naturale*, VII, 57) – e però **Apollodoro** (sec. II a.C., in *Biblioteca*, III, 15.8) la fa risalire all'apprendista Talo, in una sorta di anticipazione del furto di brevetti) – è noto soprattutto quale inventore del primo volo umano (**Ovidio**, *Metamorfosi*, VIII, 236-59), realizzato tuttavia mettendo in pratica gli insegnamenti ricevuti dalla dea Atena (**Igino**, sec. I a.C., *Genealogie*, sec. II). La cultura antica ci ha consegnato però anche uno dei principali prototipi di inventore, vale a dire **Archimede di Siracusa** (sec. II a.C.), famoso per il grido con cui annuncia di aver scoperto lo spostamento dell'acqua: «eureka» (**Vitruvio**, sec. I a.C., *Architettura*, IX, 245) e per le stravaganti ambizioni meccaniche, fra cui la leva con cui spostare la terra (**Pappo**, sec. III d.C., *Collezione*, VIII, 10, XI). **Ci-**

cerone (sec I a.C.) narra di aver ritrovato la tomba perduta di Archimede grazie alle sue scoperte matematiche (*Tuscolane*, V, XXII, 64), e descrive la sfera armillare con cui egli aveva emulato i cieli del *Timeo* di **Platone** (*Tuscolane*, I, XXIII, 63, *Repubblica*, I, XIV 21-2). La figura di Archimede alimenta molti racconti, che celebrano non soltanto le sue abilità nell'ideare complicati armamenti, ma anche il carattere ossessivo della sua ricerca, evidente al momento in cui la morte lo coglie per mano di un soldato a cui non aveva prestato attenzione perché alle prese con una figura matematica. Ritroviamo dunque già qui alcune delle caratteristiche che diverranno tipiche del personaggio dell'inventore: l'idiosincrasia, l'ossessività, l'applicazione militare di scoperte meccaniche, e la reputazione postuma nella memoria dei dotti.

2. Nel Medioevo, la figura dell'inventore si sovrappone spesso a quella del mago o dell'alchimista, in risposta a una divisione tra i saperi che attribuiva scarso statuto sociale o intellettuale alle arti pratiche, per esaltare invece i poteri delle arti occulte o magiche nello studio della natura. Il caso di Ruggero **Bacone** (ca. 1214-94) illustra bene questa ambigua percezione dei contemporanei: nonostante le sue ricerche si svolgessero nel campo dell'ottica e delle prime macchine volanti, la tradizione popolare gli attribuì ben presto poteri sovranaturali (vedi l'anonima *Storia famosa del frate Bacon* del '300 e la commedia di Robert **Greene**, *Fratre Bacon e frate Bungay*, 1594), cui diede credito la letteratura successiva inserendolo, come Cornelio **Agrippa** (*La filosofia occulta*, 1533, p. CCCLIII), nella tradizione magica che faceva capo a **Zoroastro** e **Ermene Trismegisto**. Rifacendosi a questi elementi, John Cowper **Powys** ci presenta, nel romanzo *La testa di bronzo* (1956), l'immagine di un Bacone incerto su quale sia l'origine della testa animata che ha inventato, se i principi della fisica o mezzi sovranaturali (cap. VI).

Il suo ruolo ibrido lo associa in questo senso ad altre figure analoghe, come quella di **Faust** (q.v.) o del *Mastro Zaccaria* (1854) di Jules **Verne**. Anche **Leonardo Da Vinci** (1427-1504) rientra in parte in questa categoria: in contrasto con l'immagine moderna di Leonardo, riconosciuto a pieno titolo come inventore oltre che come artista, **Vasari** fa invece riferimento al suo talento nel creare artifici di vario genere, incluse le armi, ascrivendolo a «quel cervello [che] mai restava di ghiribizzare» (*Vite*, III, p. 389), o altrimenti a «pazzie» (*Vite*, III, p. 408). Nella seconda metà del Cinquecento, il catalogo delle invenzioni si impone per la prima volta come genere letterario. Alcuni di questi cataloghi, come la *Magia Naturale* (1589) di Giovanni Battista **Della Porta** (ca. 1538-1615), descrivono un insieme di esperimenti molto diversi tra loro, alcuni dei quali addirittura irripetibili. Altri invece, come quello di **Stradano** (*L'invenzione*, 1600), celebrano il progresso della scienza meccanica nel controllo della natura, inaugurando un tema che sarà dominante nel secolo successivo, e anticipando la volontà di sistematizzare il sapere meccanico che ritroveremo illustrata, a esempio, nelle tavole dell'*Encyclopédie* (1751-72). Quest'ultimo caso, tuttavia, conferma che il ruolo dell'inventore «pratico», anche quando legato a strumenti capaci di segnare un'epoca come il telescopio o il microscopio, è subordinato a quello del teorico, ossia all'inventore di un sapere, sia esso **Copernico** o **Galileo**, che si carica di ulteriori valenze in veste di eroe o anti-eroe intellettuale (vedi, ad esempio, **Brecht**, *Vita di Galileo*, 1938-9; **Banville**, *Dottor Copernicus*, 1976).

Nella tradizione dell'empirismo inglese, la distinzione di ruoli tende invece a essere meno marcata, come testimo-

nia la celebre satira di Jonathan **Swift** (1667-1745) sugli inventori dell'Accademia di Lagado (*I Viaggi di Gulliver*, 1726, III viaggio), impegnati in assurdi progetti per migliorare la condizione umana (per esempio, come estrarre il sole dai cetrioli) che si rivelano al di là di ogni senso comune. Scritti più recenti recuperano invece al loro contesto storico importanti figure di inventori «pratici», come Gutenberg (Blake **Morrison**, *La confessione di Gutenberg*, 2000), o gli scienziati sperimentali legati alla Royal Society nel tardo Seicento (Iain **Pears**, *La quarta verità*, 1997). Il crescente prestigio della scienza e delle sue applicazioni tecnologiche vede gradualmente mutare però lo statuto dell'inventore, chiamato sempre più a competere con un sapere che progredisce velocemente e lo sopravanza, obbligando le sue scoperte ad andare oltre i limiti del lecito o della realtà. Gli scienziati che popolano i racconti di E.T.A. **Hoffmann**, come i «microscopisti» Leuwenhoeck e Swammerdam in *Maestro Pulce* (1822), coniugano già le invenzioni tecniche ad una loro metamorfosi nel campo dell'immaginario, secondo un tratto che sarà tipico della modernità.

3. Recuperando il mito del «Prometeo moderno» nella figura del Dr. Frankenstein, Mary **Shelley** (*Frankenstein*, 1818) interpreta il ruolo dell'inventore come una sfida ai segreti della natura, emblematicamente riassunti nel segreto della vita. La produzione di automi, già evocata da E.T.A. Hoffmann (*L'uomo della sabbia*, 1815-16), si accompagna così nell'immaginario del secolo al sogno di una ricreazione del genere umano: lo scienziato Edison è scelto da **Villiers de L'Isle-Adam** quale artefice della «nuova Eva» (*L'Eva Futura*, 1886), e fornirà a **Roussel** (*Locus Solus*, 1914) il prototipo per l'inventore di macchine meravigliose capaci di resuscitare personaggi ed eventi del passato. Quando l'invenzione si associa alla medicina, è soprattutto il tema della trasgressione morale a essere enfatizzato, come dimostrano le figure di Balthazar Cheronneau in *Avatar* (1856) di Théophile **Gautier** o di Moreau nell'*Isola del Dottor Moreau* (1896) di H.G. **Wells**: la perdita di controllo sulla propria invenzione, e le conseguenze etiche che ne derivano, sono al centro della vicenda del dottor Jekyll raccontata da R. L. **Stevenson** (*Il Dottor Jekyll e Mr. Hyde*, 1886). Il ruolo dominante assunto dalla scienza e dalla tecnologia nell'Ottocento trasforma in generale l'immagine dell'inventore, garantendole da un lato una nuova riconoscibilità sociale, ma caricandola anche di tutte le valenze inquietanti e distopiche legate alle nuove scoperte. Molti degli inventori fittizi ci ripropongono così, amplificandoli, i sogni della moderna tecnologia: in *Hans Pfall* (1840) di E. A. **Poe**, troviamo la scoperta chimica (un gas più leggero dell'idrogeno) che sarà all'origine del pallone aerostatico, lo straordinario mezzo di trasporto utilizzato da Jules **Verne** per il celebre *Giro del mondo in ottanta giorni* (1873). Mentre i viaggi fantastici di Verne esplorano la dimensione dello spazio, nella *Macchina del Tempo* (1895) di H.G. **Wells** è il tempo a divenire ripercorribile, non soltanto quello passato, come in *Storiscopio* (1883) di Eugène **Mouton**, ma anche quello futuro: il tema della manipolazione del tempo verrà ripreso nel Novecento da Bob **Shaw** (*Altri giorni, altri occhi* 1972), in cui l'inventore Garrod scopre una misteriosa sostanza, la «ritardina», in grado di catturare su vetro delle immagini per proiettarle ad anni di distanza. Verso la fine del secolo sono soprattutto le nuove illusioni ottiche ad alimentare la creatività degli inventori: il fonografo e il cinema, «inventati» da Orfanik nel *Castello dei Carpazi* (1892) di Jules **Verne**, daranno vita al sogno di un museo delle immagini totali elaborato da Bioy **Casares** in *L'inven-*

zione di Morel (1941), dove confluirà anche l'immaginario cinematografico di Fritz Lang (*Metropolis*, 1927). Alla fine del secolo appartiene anche l'utopia, poi infinitamente rivisitata da letteratura e cinema, dell'uomo invisibile, attraverso l'invenzione di Griffin in *L'uomo invisibile* (1897) di H. G. Wells, o la figura dello scienziato che entra nello specchio (Maurice Renard, *Il singolare destino di Bouvancourt*, 1905). L'ambigua visione del progresso, incarnata spesso dall'inventore folle, è ben testimoniata dal personaggio del Dr. Schultze in *I cinquecento milioni della Begum* (1879) di Verne, dove è l'utilizzo stesso delle invenzioni a discriminare tra progresso e autodistruzione; il prototipo della scelta autodistruttiva culminerà nell'immagine straniata del Dottor Stranamore (1964) di Kubrick.

Nonostante molta letteratura novecentesca, soprattutto fantascientifica, riprenda i topoi già elaborati nell'Ottocento (vedi, ad esempio Michael Crichton, *Jurassic Park*, 1980), è significativo che la figura dell'inventore tenda sempre di più ad essere assorbita in una tecnocrazia anonima, come in *Il mondo nuovo* (1932) di A. Huxley o 1984 (1949) di G. Orwell. L'inventore isolato appare sempre più come un eccentrico, simile al Cavaliere Bianco incapace di invenzioni utili descritto da Lewis Carroll in *Alice attraverso lo specchio* (1872), o alle macchine folli di Heath Robinson. A questa immagine ricorre spesso la letteratura per bambini, che non a caso recupera in *Topolino* (Walt Disney) la figura dell'inventore bislacco Archimede Pitagorico. Nella letteratura postmoderna, l'inventore pazzo diventa invece un pretesto per riscrivere il confine tra la razionalità scientifica e la dimensione dell'immaginario (Winterson, *Passione*, 1987), spesso con esiti inconsueti, come nelle *Infernali macchine del desiderio* del Dottor Hoffmann (1972) di Angela Carter, dove il desiderio di onnipotenza dell'inventore diviene inutilizzabile senza un desiderio di ragione che lo delimiti.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Storia famosa del frate Bacon* (*The Famous Historie of Fryer Bacon*, 1300).

Agrippa, E.C., *La filosofia occulta* (*De occulta philosophia libri tres*, 1533); Apollodoro di Atene, *Biblioteca* (sec. II a.C.); Bannville, J., *Dottor Copernicus* (*Doctor Copernicus*, 1976); Bioy Casares, A., *L'invenzione di Morel* (*La invención de Morel*, 1941); Brecht, B., *La vita di Galileo* (*Leben des Galilei*, 1938-9); Carroll, L., *Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò* (*Alice Through the Looking-Glass*, 1872); Carter, A., *Le macchine infernali del desiderio* (*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, 1972); Cicerone, M.T., *Disputazioni tuscolane* (*Tusculanae disputationes*, 45 a.C.); Cicerone, M.T., *La repubblica* (*De Republica*, sec I a.C.); Crichton, M., *Jurassic Park* (1980); Della Porta, G.B., *Magia naturale* (*Magia Naturalis*, 1562); Disney, W., *Topolino* (1928 e ss.); Gautier, T., *Avatar* (1856); Greene, R., *Frato Bacon e frate Bungay* (*Frier Bacon and Frier Bungay*, 1594); Hoffmann, E.T.A., *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, 1815-16); Hoffmann, E.T.A., *Maestro Pulce*, (1822); Huxley, A., *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Igino, *Genealogie* (*Genealogiae*, sec. II); Kubrick, S., *Dottor Stranamore* (*Dr. Strangelove, or how I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964); Lang, F., *Metropolis*, cinema (1927); Leonardo da Vinci, *Codice Arundel* (1480); Morrison, B., *La confessione di Gutenberg* (*The Justification of Johann Gutenberg*, 2000); Mouton, E., *Storioscopio* (*Historioscope*) in *Fantasia* (*Fantaisies*, 1883); Orwell, G., 1984 (1949); Pappo di Alessandria, *Synagoge* (sec. III d.C.); Pears, I., *La quarta verità* (*An Instance of the Fingerpost*, 1997); Platone di Atene, *Fedro* (sec. IV a.C.); Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia* (77); Poe, E.A., *Hans Pfaall* (*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*, 1840); Powys, J.C., *La testa di bronzo* (*The Brazen Head*, 1956); Renard, M., *Il singolare destino di Bouvancourt* (*Singulière destinée de Bouvancourt*, 1905); Roussel, R., *Locus Solus* (1914); Shaw, B., *Altri giorni altri occhi* (*Other Days, Other Eyes*, 1972);

Shelley, M., *Frankenstein* (1818); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde* (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde*, 1886); Swift, J., *Viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Van der Straet, J. (detto Giovanni Stradano), *L'invenzione* (*De Inventione*, 1600); Vasari, G., *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550; 1568); Verne, J., *I cinquecento milioni della Begum* (*Les cinq cents millions de la Bégum*, 1879); Verne, J., *I figli del capitano Grant* (*Les enfants du Capitaine Grant*, 1867-8); Verne, J., *Il castello dei Carpazi* (*Le Château des Carpathes*, 1892); Verne, J., *Il giro del mondo in ottanta giorni* (*Le tour du monde en quatre-vingt jours*, 1873); Verne, J., *Maestro Zaccaria o l'orologio che aveva perduto la sua anima* (*Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme*, 1854); Villiers de l'Isle-Adam, P.A.M., *L'eva futura* (*Ève Future*, 1886); Vitruvio, P., *I dieci libri dell'architettura* (1567); Wells, H.G., *L'isola del Dottor Moreau* (*The Island of Dr Moreau*, 1896); Wells, H.G., *L'uomo invisibile* (*The Invisible Man*, 1897); Wells, H.G., *La macchina del tempo* (*The Time Machine*, 1895); Winterson, J., *Passione* (*The Passion*, 1987).

■ ALTRE OPERE: Dudincev, V.D., *Non si vive di solo pane* (1957); Lem, S., *Vuoto assoluto* (1971); Pagetti, C., *Il palazzo di cristallo* (1991); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Verne, J., *Ventimila leghe sotto i mari* (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1869-70); Vonnegut, K. jr., *La culla del gatto* (*Cat's Cradle*, 1963); Zamjatin, E.I., *Noi: romanzo* (*My*, 1924).

■ BIBLIOGRAFIA: Day, L. - McNeil, I., *Biographical Dictionary of the History of Technology*, London, Routledge, 1994; Haynes, R.D., *From Faust to Strangelove: Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1994; Heidenreich, L.H. (et al.), *Leonardo Inventor* (1981); Milner, M., *La fantasmagoria: saggio sull'ottica fantastica* (1982) tr. it., Bologna, Il Mulino, 1989; Ostwald, W., *Erfinder und Entdecker*, Frankfurt-am-Main, Literarisches Anstalt Rütten & Löning, 1908; Pagetti, C., *I sogni della scienza*, Roma, Editori Riuniti, 1993; Wiener, N., *Invention: the Care and Feeding of Ideas*, Cambridge Mass, MIT Press, 1993.

■ VOCI AFFINI: Alchimia; Arte, artista; Fantasticherie; Macchina; Magia, stregoneria; Progresso; Scienza, scienziato.

RICHARD DAVIES

Inverno. 1. Il lat. *hiems* deriva dal sanscrito *hima*-freddo, ma la radice romanza è *tempus hibernum* (stagione fredda) da cui fr. *hiver*, sp. *invierno*; il ted. *Winter* e ingl. *winter* derivano forse dall'indoeuropeo **ued* (v. lat. *unda*). L'inverno, come le altre tre stagioni, appartiene alle sfere delle esperienze più remote dell'uomo, nel suo perenne confronto con le manifestazioni della natura; la divisione del tempo dell'anno in rapporto ai mutamenti del cielo, del clima e della vegetazione è, infatti, uno degli elementi fondamentali di tutte le culture arcaiche e l'inverno rappresenta la scomparsa delle messi dalla terra ma anche il mistero della loro conservazione in attesa della loro ricomparsa in primavera; all'inverno si connette dunque un'infinita serie di rituali, credenze religiose, racconti mitici che hanno al centro il mistero stesso della successione della morte e della vita; si pensi al mito di Adone che in varie forme e sotto diversi nomi percorre le culture antiche mediterranee (in Babilonia Tammuz, in Egitto Osiride, e sempre in Grecia Dioniso).

2. La prima compiuta rappresentazione poetica dell'inverno risale a *Le opere e i giorni* di Esiodo (sec. VIII), e fornisce alcune strutture fondamentali a tutta la tradizione successiva dell'immaginario letterario; in un poema didascalico dedicato al lavoro umano l'inverno è innanzi tutto pretesto per raccomandare all'agricoltore parsimonia e previdenza affinché possa anche in quei mesi godere dei frutti della natura. La descrizione esiodea (vv. 493-563) procede poi attraverso una serie di contrapposizioni: da una parte l'infuriare del vento che spezza grandi alberi, il gelo che spinge tutti gli animali a cercarsi

un qualche riparo, le piogge e le nebbie funeste alla salute degli animali e degli uomini; dall'altra l'operosità dell'uomo, che si procura morbidi e caldi abiti, spartisce il cibo con gli animali e gode dell'intimità domestica (la morbida vergine dorme castamente al riparo nel fondo della casa).

A Roma **Virgilio** nelle *Georgiche* (30 a.C.) trasferisce i motivi esiodici all'interno di una concezione filosofica che aspira all'armonia tra l'uomo e la natura; l'inverno (I, vv. 300-310) non è perciò solo il momento in cui l'uomo coglie il frutto della propria laboriosità, ma anche occasione per godere delle gioie dei riposi e dei conviti, svagarsi nella caccia e nella raccolta dei frutti del bosco: insomma, secondo Virgilio, «l'inverno è festoso e dissolve gli affanni». Nel genere lirico il tema si arricchisce di ulteriori significati. **Orazio** nelle *Odi* (13 a.C.) utilizza le descrizioni dell'inverno per esemplificare la sua visione esistenziale e morale: l'uomo non deve angosciarsi per le burrasche nel mare, i venti che scuotono le foreste, le nevi che affaticano le selve, perché il domani riporterà necessariamente il bel tempo; e poi, per dissolvere l'inverno, basta gettare abbondante legna sul fuoco, spillare buon vino e godere dell'amore (I, 9; II, 9; III, 19). Anche **Tibullo** nelle *Elegie* (sec. I a.C.) canta le gioie domestiche (il caldo letto, la compagnia della propria donna), che riescono a rendere piacevole anche la cattiva stagione. Quando l'inverno non è così esorcizzato esso mostra il suo volto negativo: **Ovidio** nella celebre personificazione delle stagioni (*Metamorfosi*, II, v. 32; 3-8 d.C.) lo presenta con i capelli bianchi ed irsuti e **Lucrezio** con i denti crepitanti per il freddo (*De rerum natura*, V, v. 747 [sec. I a.C.]). Ai Romani l'inverno mette paura quando si identifica con il mondo lontano ed inospitale dei barbari del Nord; lo stesso Virgilio mette in relazione i costumi selvaggi e primitivi degli Sciti con il perenne inverno sotto cui vivono sepolti (*Georgiche*, III, vv. 344-383; 37-29 a.C.) e Ovidio, costretto all'esilio nel Ponto, misura la gravità della sua sventura con l'essere costretto a vivere in una terra inabitabile, bruciata dal gelo indurito (*Tristia*, III, 4, vv. 48 e ss.; 3-8 d.C.).

3. L'atteggiamento del Medio Evo nei confronti delle stagioni muta insieme alla visione della natura, concepita secondo il racconto biblico della cacciata dall'Eden: l'inverno è la prova tangibile delle tribolazioni inflitte all'uomo come conseguenza della Caduta; nell'VIII secolo **Rabano Mauro** afferma che nel disegno universale di Dio «l'inverno significa la tribolazione o il termine della vita mortale». A tale impostazione si ispira tutta l'iconografia delle stagioni e dei mesi nella tradizione dell'arte del Medio Evo almeno fino al 1200, nel rappresentare il lavoro contadino in rapporto alle stagioni. Nei grandi complessi figurativi delle cattedrali di Amiens, Chartres, Modena, Pavia, Otranto, Parma, i mesi di dicembre, gennaio, febbraio sono quasi sempre intenti alle medesime occupazioni: l'uccisione del maiale, lo scaldarsi al focolare, la potatura della vite o la pesca. Ancora nella seconda metà del secolo XIII, **Bonvesin della Riva** nel *Tractato dei mesi* (ca. 1250) immagina che tutti i mesi si ribellino a Gennaio, che pretende di essere il loro capo, ma è odiato da tutti per le tribolazioni che impone agli uomini; Gennaio doma la rivolta dimostrando che le sofferenze di cui egli è apportatore costituiscono l'espiazione necessaria affinché gli uomini possano godere dei doni degli altri mesi più miti.

Nel frattempo i primi segni della cultura cortese cominciano ad introdurre mutamenti significativi nella rappresentazione del tema; già sul finire del sec. XI, la lirica latina, toccando il tema amoroso, ricorre al rapporto con

le stagioni. In alcune canzoni del Monastero di S. Marziale di Limoges, al rigore del tempo invernale che toglie la vita alle piante e agli animali si contrappone il calore del poeta alimentato dall'amore. In alcuni dei *Carmina Burana* (sec. XII- XIII) l'arrivo del torpido inverno non riesce a frenare la vitalità della passione d'amore. Netta è anche la trasformazione sul piano iconografico; nei *Libri d'ore*, sempre più raffinati e splendidi di miniature, la cultura cortese arricchisce la raffigurazione dei mesi invernali: il lavoro passa in secondo piano a favore delle gioie dei conviti, dei giuochi sulla neve, dei divertimenti nelle cacce e nei tornei. Perfetto corrispondente letterario sono i *sonetti de' mesi* (ca. 1300) di **Folgore da S. Gimignano**, che consiglia ad una allegra brigata senese occupazioni piacevoli per tutto l'anno; nei mesi invernali la neve, il freddo, sono l'occasione per indossare vestiti caldi ed eleganti, per cacce festose e conseguenti banchetti, per gettare palle di neve alle donzelle. La fortuna di questo testo ci è attestata dalla parodia che ne fece, in chiave comico-realistica, **Cenne della Chitarra** (1310), che augura un inverno con vestiti laceri, pessimi vini, cacce infruttuose e compagnia di laide vecchie.

Nella *Divina Commedia* gli ambienti invernali hanno il carattere innaturale ed allegorico suggerito dalle pene dei dannati: il turbinio eterno del vento sui lussuriosi (*Inf.* V, 25 e ss.), la pioggia mista a neve e fango sui golosi, (*Inf.* VI, 7 e ss.), lo sterminato lago ghiacciato del Cocito ove sono infissi i traditori; paesaggi naturali possono dunque essere evocati solo attraverso le similitudini: il volo degli stornelli e delle gru nel «freddo tempo» (*Inf.* VI, 31 e ss.), il fioccare del fuoco, come neve, sul sabbiere dei violenti (*Inf.* XIV, 28 e ss.), l'ascendere dei beati verso l'Empireo come lo scendere dei vapori gelidi in gennaio (*Par.* XVII, 64-72); un vero quadretto invernale, quasi anticipazione della poesia descrittiva del '700, è la similitudine tra il rasserenarsi di Virgilio e lo sciogliersi della brina in febbraio, che permette al villanello di condurre all'aperto il suo gregge (*Inf.* XXIV, 1-18).

4. Nel *Canzoniere* (1374) di **Petrarca** la rievocazione di Laura è in genere associata al paesaggio primaverile; l'inverno entra in campo quando il poeta costata la caducità della bellezza consumata dagli inverni (XLVI), oppure nella corrispondenza tra il freddo della natura e lo stato d'animo dell'amante deluso (LXVI; XLVI; CCXXXV); infinite sono poi le variazioni petrarchesche sul rapporto freddo-caldo come sintomi fisici e psicologici dell'amore. Tali temi restano praticamente immutati nel corso della lirica d'amore fino a metà del '500, con qualche esile variazione: Il **Bandello** introduce tratti più realistici nel descrivere le Alpi innevate, Claudio **Tolomei** si rappresenta nel gelo dell'inverno fuori della porta sprangata dell'amata; il **Della Casa** descrive una selva imbiancata di neve, ma considera ancor più rigido e triste il suo animo innamorato; Laura **Ammannati**, nel rievocare la storia del suo amore insieme alle stagioni, vede nei rigori dell'inverno la perfetta corrispondenza col suo stato d'animo di amante infelice.

Nelle *Rime d'amore* (1570) il **Tasso** sviluppa frequenti variazioni sul tema petrarchesco dell'apparizione della donna, che scioglie la brina e il gelo con il calore del suo sguardo (XL; XLII; CDXLV; CCXXXVI); del tutto nuova, rispetto alla tradizione, è invece la fusione tra donna e paesaggio invernale: sui gioghi dell'Appennino i fiocchi di neve cadono sui capelli biondi come perle sull'oro, ma poi i nubi nascondono la donna agli occhi dell'amante, che resta sperduto nel turbine (CCXXXVII). Nelle liriche di **Shakespeare** (1609) il tema della caducità della bellezza è reso attraverso l'immagine del «funera-

le» che l'inverno fa delle cose belle della natura (6; 12; 13; 56); questa valenza metaforica dell'inverno, sviluppata con sensibilità già barocca, porta il poeta, abbandonato dall'amato, addirittura a personificarsi nel gelo e nel buio della stagione, nella nudità di dicembre, nel tremore dei rami contro il freddo (73; 97). La visione più intensa ed originale dell'inverno in questa fase storica si trova nella pittura di **Brueghel**, che, riprendendo l'antico tema dei mesi, infonde alla rappresentazione di *Gennaio* (1565) uno straordinario realismo (la scena di caccia nella neve, i pattinatori sul ghiaccio) e una sensibilità davvero moderna nel cogliere il senso di silenzio e mistero del paesaggio nordico.

5. Nella letteratura europea del '700 il tema ha uno sviluppo straordinario; la ragione prima risiede nell'intensificarsi del gusto classicista, che ripropone il modello della poesia bucolica, con il conseguente interesse per una natura agreste e pastorale contemplata nello svolgersi delle stagioni. In Inghilterra Alexander **Pope** nell'egloga *L'inverno ovvero Dafne* (1709) immagina due pastori che cantano dolenti il gelarsi e spogliarsi della natura, a causa della morte della ninfa Dafne. L'Italia dà un fortissimo impulso al tema attraverso la poesia dell'Arcadia. Il **Rolli** dedica la canzonetta *L'inverno* (1727) alla ninfa Nerina, lamentandosi che la pioggia e il freddo vengano a guastare il piacere delle loro passeggiate nei boschi, ma per poi lodare le gioie promesse dalla calda intimità della capanna-alcova. Ne *L'inverno* (1760) Pietro **Metastasio** mette in scena una provvida pastorella che conforta le sue compagne, sorprese dall'arrivo improvviso della brutta stagione, ricordando come lei abbia saggiamente messo da parte i doni della natura di cui potranno ugualmente godere. Questo carattere artificiosamente letterario del tema evolve verso il rococò con il **Casti**, che nell'*Inverno* (1789), invece di descrivere la natura, osserva minuziosamente i brindisi, i dolciumi, i brillanti giuochi di società in cui la sua Fille si immerge, al riparo del caldo palazzo. A far divenire il tema delle stagioni una vera moda del secolo concorre anche la cultura dell'Illuminismo, con l'interesse per l'osservazione e la descrizione dei fenomeni naturali. Il modello sono *Le stagioni* (1726) di James **Thomson**. L'inverno vi è descritto con precisione realistica (l'effetto dei venti, il terrore del pastore che non trova più la sua capanna sepolta dalla neve, il pettirosso che cerca il cibo presso gli uomini), ma anche con l'accentuazione di atmosfere cupe e drammatiche (la lunghezza delle notti, la minaccia delle valanghe), dal sapore già preromantico. Fra le innumerevoli imitazioni dell'opera del Thomson sono interessanti *Le stagioni* (1769) di Saint **Lambert** che, in chiave ottimisticamente illuministica, ricorda come la natura, oltre ai disagi del clima, dia l'occasione, durante l'inverno, di dedicarsi alle arti e ad opere industrie e benefiche. Vera e propria sintesi di tutti questi motivi è la *Bucolica* (1787), capolavoro in dialetto siciliano di Giovanni **Meli**. Nell'idillio *L'invernu* il carattere vivacemente realistico rivitalizza scene stereotipate come l'uccisione del maiale e la danza delle pastorelle; il motivo più originale sono alcune descrizioni di paesaggio: la scomparsa improvvisa dei colori della natura e delle voci degli uccelli, il fumo delle capanne sepolte nella neve evocano un fascino malinconico di sapore già romantico.

Gli stessi atteggiamenti di gusto caratterizzano le trattazioni del tema nella musica del '700. Antonio **Vivaldi** fa infatti precedere i concerti per archi delle *Quattro stagioni* (1716) da quattro sonetti in puro stile arcadico; anche *L'inverno* è musicalmente descritto in chiave idillica: dopo un primo tempo che cerca di suggerire l'impres-

sione del gelo, l'«adagio» evoca il riposo accanto al focolare e l'«allegro» finale il divertimento dei pattinatori. L'oratorio *Le stagioni* (1801) di **Haydn**, che utilizza un libretto derivato dal Thomson, esprime un sentimento già romantico della natura, soprattutto nell'inverno, dove l'arrivo delle nebbie e la nostalgia del sole sono evocati con intensa malinconia.

Il passaggio da una concezione idillica dell'inverno ad una patetico-sentimentale trova il suo fondamento nella nuova estetica della natura. Il testo di riferimento è la celebre formulazione kantiana di sublime naturale ne *La critica del Giudizio* (1790), secondo la quale il sentimento del bello ha il suo culmine nella contemplazione di manifestazioni naturali minacciose e drammatiche. Esemplificazione perfetta è la pittura di **Friedrich**, che predilige valli nebbiose, distese innestate, ghiacciai, alberi scheletrici, per suggerire suggestioni di intensa malinconia o meditazioni religiose, anche quando, come nel caso del *Mare di ghiaccio* (1824), la natura pare schiacciare con la sua potenza la fragilità dell'uomo.

Nel costituirsi di questa concezione romantica dell'inverno, che si svilupperà per tutto l'800, avevano avuto un ruolo fondamentale *Le poesie di Ossian* (1773) di James **Macpherson**. Tutte le vicende leggendarie di questa saga sono letteralmente immerse in una sconvolta natura invernale, tra infuriare di venti, piogge torrenziali, nubi minacciosi, sciogliere tempestate dai marosi; non si tratta di un semplice sfondo perché questo carattere drammaticamente invernale si trasmette a tutti i personaggi e al linguaggio stesso della narrazione.

In tutta la poesia della prima metà dell'800 l'inverno è un motivo descrittivo e lirico privilegiato per la sensibilità romantica, tesa a cogliere il mistero della natura e a scoprirvi l'intimo rapporto con il mondo delle passioni e dell'immaginazione. Nel poemetto *La Sensitiva* (1820) **Shelley**, narrando il destino del fiore attraverso il ciclo delle stagioni, esprime una visione intensamente panteistica della natura: l'arrivo dell'inverno che distrugge la vita, che poi risorgerà, è descritto con un'accessissima forza immaginativa. *Versi* è un vero e proprio manifesto della visione romantica dell'inverno: in una notte limpida e ghiacciata le radici delle piante inaridite, la luna, la brina, il vento, si fondono magicamente nell'apparizione di una donna, dalla misteriosa e gelida bellezza. In **Lamartine** il panteismo assume sfumature religiose che trasfigurano la funzione dell'inverno: nel poemetto *Le stagioni* (1823), per esempio, l'accumularsi della neve trasforma le montagne in «mammelle» che al disgelo allatteranno i fiumi e faranno rinascere gli alberi. Victor **Hugo**, soprattutto nelle *Contemplations* (1856), utilizza spesso le immagini dell'inverno come repertorio metaforico per la sua meditazione religiosa sul mistero del dolore universale (*La nature; Saturne; Mors*); allo stesso modo nel patetico poemetto *Il piccolo Paolo* (1877) è una nevosa e spietata notte invernale ad uccidere il piccolo orfano, che per sfuggire all'odio della matrigna trascorre la notte presso la tomba del nonno, l'unico che l'ha amato. Anche per **Goethe** il tema è occasione per riflessioni di ordine filosofico; gli epigrammi *Le quattro stagioni* (1797) sembrano riprendere il filone idillico-descrittivo settecentesco, ma quando nell'*Inverno* si descrive la nota scena dei pattinatori, Goethe prende spunto per leggere nelle figure veloci, che si alzano e si piegano sul ghiaccio immobile, una metafora del fluire della storia e del destino dell'uomo. Singolare è poi il caso di **Hölderlin**: nemico programmatico della poesia descrittiva, in nome di una concezione della poesia come strenua ricerca della verità, una volta entrato nella follia, si dedicò solo a comporre descrizioni della stagioni; le sei

liriche dedicate all'inverno (1842) ci si presentano come atto di pura visione: la limpidezza dell'aria, il candore della neve, il silenzio della campagna hanno l'intensità espressiva di una natura come contemplata per la prima volta. Il culmine espressivo della rappresentazione romantica dell'inverno è il ciclo di Lieder *Viaggio d'inverno* (1827) di Franz **Schubert**. Il testo poetico di Wilhelm **Müller** racconta il girovagare di un giovane disperato per l'abbandono della donna amata, e gli elementi paesaggistici (il gelo, il fiume ghiacciato, gli alberi spogli), sono appena accennati; è la musica di Schubert a trasferire l'atmosfera invernale dentro il canto, esprimendo in modo mirabile il senso di solitudine e di malinconica desolazione del viaggiatore. A metà del secolo negli Stati Uniti Henry **Thoreau**, in *Walden* (1854), resoconto di due anni di eremitaggio in una capanna sperduta nei boschi, salda la concezione panteistica e romantica della natura con lo scrupolo del naturalista. Le pagine più intense sono quelle invernali: l'esplorazione del bosco innevato, le riflessioni sulla legna da ardere, il fascino del lago ghiacciato.

6. Nell'immaginario letterario dell'800 e del '900 occorre ritagliare, come vero e proprio sottotema, «l'inverno russo». Tra i primi è **Puškin**, nell'*Eugenio Onieghin* (1831), a riconoscerci un tema tipico della poesia del suo paese, convinto che in Russia l'amore per l'inverno coincida con l'amore per la propria terra. Questa visione romantica, in cui si fondono sentimento nazionale e amore della natura, privilegia nell'inverno la pace e la solitudine, la trasparenza del cielo e dell'aria, le corse in slitta, l'intimità domestica. In **Gogol'** l'inverno di Pietroburgo è ben altra cosa; nel celebre racconto *Il mantello* (1842) è il terribile gelo che sferza piazze e strade della città a perseguitare il povero scrivano nel suo sogno di farsi un caldo cappotto nuovo per poi esserne derubato e morire. In **Blok** l'inverno percorre da cima a fondo la sua produzione poetica, assumendo connotazioni simboliste nel riflettere una concezione radicalmente negativa dell'esistenza (soprattutto nella raccolta *La terra avvolta di neve* - 1908). Anche nel celebre poema *I Dodici* (1918), con cui Blok cercò a suo modo di aderire alla Rivoluzione russa, il paesaggio invernale, iniziando ognuna delle strofe, scandisce epicamente tutto il ritmo narrativo. Nell'opera di **Pasternak** il tema è predominante nella lirica, ma anche nel romanzo *Il dottor Zivago* (1957), dove il gelo e la neve accompagnano la vicenda tragica della coppia protagonista, travolta dalla Rivoluzione; per l'immaginazione di Pasternak l'inverno finisce per assurgere a simbolo della violenza della storia. Occorre infine rammentare che nell'immaginario collettivo l'«inverno russo» è collegato a grandi guerre, dalla sconfitta napoleonica fino alla seconda guerra mondiale. In Hugo, ad esempio, la ritirata delle truppe napoleoniche nel poema *L'expiation* (1852) è rappresentata come uno spettrale corteo di ombre dentro il biancore allucinato della pianura di neve. Nei romanzi di **Rigoni Stern** (1953, 1973), resoconto della campagna di Russia, l'inverno, spogliato di qualsiasi idealizzazione letteraria, è rappresentato nella crudezza fisica delle terribili sofferenze degli alpini italiani in ritirata lungo il Don.

7. **Baudelaire**, ne *I fiori del male* (1857), secondo il suo programma di rovesciamento della tradizione poetica, dichiara il rifiuto per ogni forma di idillio (*Desiderio del nulla*); tutta la nozione di *Spleen*, l'indefinibile angoscia esistenziale che Baudelaire consegna alla poesia moderna, è suggerita attraverso i segni di un cupo paesaggio invernale che grava sull'esistenza.

In tutta la letteratura del decadentismo l'apparizione del tema, caduto ogni residuo realistico, si legherà ad una

rete sempre più complessa di valori simbolici. Per **Rilke** l'inverno, con le abetaie immerse nella neve (*Paesaggio invernale*), le case sepolte nella notte innevata (*La sera*), è simbolo del silenzio e dell'attesa, e si connette alla religiosa ricerca dell'Assoluto (*Avvento*, 1897). Nella poesia del **Pascoli** l'inverno acuisce ulteriormente la sensibilità dolorosa del poeta, che nel gelo, nella neve, nella nebbia, si protende a cogliere le voci più flebili delle cose vegetali e animali (ad es. *Notte di neve*, 1894; *Dialogo*, 1903; *Nevicata*, 1894; *Viole d'inverno*, 1897); l'inverno sollecita dunque i caratteri impressionistici e fonosimbolici dello stile del Pascoli, fino a risultati di autentico virtuosismo (ne *L'uccellino del freddo*, del 1904, il verso dello scricciolo riassume tutti i rumori del mondo invernale).

Gozzano nella lirica *Invernale* (1911) mette in scena una coppia che pattina sul lago ghiacciato; agli scricchiolii del ghiaccio la donna invita il poeta a restare temerariamente con lei, ma in lui la paura è più forte della galanteria e dell'amore; la topica scena invernale è qui rivisitata con brividi metafisici e accenti sottilmente e crudelmente autoironici.

Nel racconto *I morti* (1914) **Joyce** avvolge l'episodio centrale del ballo di Natale in un'interminabile nevicata, e tutta la meditazione finale del protagonista, che scopre la presenza della morte nella sua vita e su tutte le cose del mondo, è accompagnata dallo scendere della neve «su tutto l'universo». Ne *La montagna incantata* (1924) di **Thomas Mann** l'educazione spirituale del giovane Castorp, costretto a trascorrere 7 anni nel sanatorio di Davos tra le montagne, è scandita soprattutto dai lunghi interminabili inverni, dalle cure sulla sdraio nella pura aria gelata; l'episodio centrale del romanzo (la visione di Castorp sulla «montagna incantata») si svolge nel corso di una tempesta di neve; la natura invernale è qui un simbolo tipicamente decadente, perché evoca insieme la malattia e la guarigione. Anche la strategia narrativa di un romanzo simbolico come *Il castello* (1926) di **Kafka** si regge interamente sul paesaggio invernale, che stringe in una morsa il misterioso villaggio ove si svolge la vicenda; la nebbia e le strade sepolte nella neve rendono il Castello un luogo terribile e lontano, meta irraggiungibile per l'agrimensore K. costretto ad attendere giù nel villaggio, nelle notti invernali interminabili, in un mondo umano e naturale assurdo ed ostile. Nello sterminato edificio narrativo della *Recherche* (1914-27) di **Proust** lo straordinario sviluppo del tema delle stagioni è giustificato dall'intima connessione col tema del Tempo. Paesaggi invernali (gli Champs-Élysées innevati, Parigi nella nebbia, le scogliere tempestose di Balbec) compaiono in momenti fondamentali della vicenda. L'intensità poetica del sentimento dell'inverno tocca il culmine quando il protagonista, imprigionato all'interno delle stanze nelle quali di volta in volta si rinchioda, si tende spasmodicamente a cogliere la voce dell'inverno presente e di quelli sepolti nella sua memoria.

Inoltrandoci nel '900 il tema va perdendo di rilevanza e per narratori e poeti non sembra più possedere attrattiva immaginaria e simbolica. La ragione va probabilmente individuata nel radicale mutamento del rapporto della civiltà industriale e postindustriale con il tempo della natura, le cui diversità stagionali sono sempre meno avvertite dal vissuto quotidiano e dall'immaginario collettivo. Per queste ragioni il tema sembra più vivo nelle letterature nordiche, in grado di averne ancora esperienza autentica. Così nei romanzi di **Hamsun**, ed in particolare ne *Il risveglio della terra* (1917) la comunione profonda tra personaggi e paesaggio norvegese finisce per costituire un'unica immagine, l'inverno come ideale insieme naturale e nazionale. Un'atmosfera esotica anima anche *Nel*

paese delle nevi (1959) del giapponese Yasunari **Kabawata** (1959); in una stazione termale coperta dalla neve, il biancore e il silenzio avvolgono il sottile erotismo di un incontro d'amore; quando, nell'inverno successivo, la coppia cercherà di risuscitare il rapporto, il gelo dello stesso paesaggio evocherà invece l'irrompere della morte.

Nella letteratura contemporanea il tema deve essere ricercato dunque in situazioni estreme; è il caso del fortunato romanzo di Peter **Hoeg**, *Il senso di Smilla per la neve* (1992), che si svolge nella remota Groenlandia. La vicenda, tra il fantascientifico e il poliziesco, ha il suo autentico centro d'interesse nella personalità della protagonista, che nell'avventurosa ricerca della verità di un misterioso omicidio, esercita in ogni momento il suo «senso per la neve», cioè la comunione fisica, psicologica e morale con il perenne inverno della sua terra. Ai confini del possibile è anche l'interminabile inverno d'alta montagna che avvolge il thriller *Shining* (1977) di **S. King**, dove un terribile caso di possessione si scatena tra i custodi di un grande albergo dismesso, sepolto dalla neve e isolato dal mondo.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Canzoni di S. Marziale di Limoges* (sec. XII); *Carmina Burana* (secc. XII-XIII); *Il libro d'ore del Duca di Berry* (*Les grandes heures de Jean duc de Berry*, sec. XIV); *Il libro d'ore di Anna di Bretagna* (*Les grandes heures de la reine Anne de Bretagne*, sec. XVI).

Bandello, M., *Alpi nevose che le corna al cielo* (av. 1561); Batti-ferri Ammannati, L., *Quando dagli alti monti umida e bruna* (av. 1589); Baudelaire, C., *Il desiderio del nulla* (*Le Goût du Néant*), in *I fiori del male* (*Les Fleurs du Mal*, 1861); Baudelaire, C., *Spleen*, in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Blok, A.A., *I Dodici* (1918); Blok, A.A., *La terra avvolta di neve* (1908); Bonvesin della Riva, *Tractato dei mesi* (ca. 1250); Brueghel, P., *Gennaio*, pittura (1565); Casti, G., *L'inverno* (1789); Cenne della Chitarra, *I Sonetti de' mesi* (1310); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Esiodo, *Opere e Giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Folgore da S. Gimignano, *I Sonetti de' mesi* (1309-1317); Friedrich, C.D., *Cimitero nella neve*, pittura 1817-19; Friedrich, C.D., *Il mare di ghiaccio*, pittura 1824; Goethe, J.W., *Le quattro stagioni* (*Vier Jahreszeiten*, 1797); Gogol', N. V., *Il mantello* (1842); Gozzano, G., *Invernale* (1911); Hamsun, K., *Il risveglio della terra* (1917); Haydn, J., *Le quattro stagioni*, musica (*Die Jahreszeiten*, 1801); Hoeg, P., *Il senso di Smilla per la neve* (1992); Hugo, V., *La natura* (*La nature*) in *Contemplazioni* (*Les contemplations*, 1856); Hugo, V., *Saturno* (*Saturne*) in *Contemplazioni* (*Les contemplations*, 1856); Hugo, V., *Il piccolo Paolo* (*Petit Paul*, 1877); Hugo, V., *L'espiazione* (*L'expiation*, 1852); Hugo, V., *Morso* (*Mors*) in *Contemplazioni* (*Les contemplations*, 1856); Joyce, J., *I morti* (*The dead*) in *Gente di Dublino* (*Dubliners*, 1914); Kabawata, Y., *Il paese delle nevi* (1959); Kafka, F., *Il castello* (*Das Schloss*, 1922); Kant, K.I., *Critica del Giudizio* (*Kritik der Urtheilskraft*, 1790); King, S., *The Shining* (1977); Lamartine, A., *Le stagioni* (*Les saisons*, 1823); Lucrezio Caro, T., *De rerum natura* (sec. I a.C.); Macpherson, J., *Poesie di Ossian* (*Fragment of Ancient Poetry Collected in the Highlands...*, 1765); Mann, T., *La montagna incantata* (*Die Zauberberg*, 1924); Meli, G., *Invernu*, in *Bucolica* (1787); Metastasio, P., *L'inverno, ovvero la provvida pastorella* (1760); Müller, W., *Il viaggio d'inverno* (*Die Winterreise*, 1823); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 13 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Tristia* (3-8 d.C.); Pascoli, G., *Notte di neve* (1894); Pascoli, G., *Dialogo* (1903); Pascoli, G., *L'uccellino del freddo* (1904); Pascoli, G., *Nevicata* (1894); Pascoli, G., *Viole d'inverno* (1897); Pasternak, B.L., *Il dottor Zivago*, (1957); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Pope, A., *L'inverno, ovvero Dafne* (*Winter*), in *Pastorali* (*Pastorals*, 1709); Poussin, N., *Le quattro stagioni*, pittura (*Les quatre saisons*, 1660); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Puškin, A. S., *Eugenio Onegin* (*Evgenij Onegin*, 1823-31); Rabano Mauro, *De Universo* (sec. IX); Rigoni Stern, M., *Il sergente nella neve*, (1953); Rigoni Stern, M., *Ritorno sul Don* (1973); Rilke, R.M., *Avvento*

(*Advent*, 1897); Rilke, R.M., *La sera* (*Abend*, av. 1926); Rilke, R.M., *Paesaggio invernale* (*Winterlandschaft*, av. 1926); Rolli, P., *L'inverno* (1727); Saint Lambert, J.F. de, *Le stagioni* (*Les Saisons*, 1769); Schubert, F., *Viaggio d'inverno*, musica (*Winterreise*, 1827); Shakespeare, W., *Sonetti* (*Sonnets*, 1609); Shelley, P.B., *La sensitiva* (*The sensitive*, 1820); Tasso, T., *Rime d'amore* (1570); Thomson, J., *Le stagioni* (*The Seasons*, 1726-30); Thoreau, H.D., *Walden o la vita nei boschi* (*Walden or the Life in the Woods*, 1854); Tibullo, A., *Carmina* (sec. I a.C.); Tolomei, C., *Tuona e soffiano intorno orridi venti* (av. 1556); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (*Georgicon libri IV* 37-29 a.C.); Vivaldi, A., *Le quattro stagioni*, musica (1716).

■ **ALTRE OPERE:** Opere anonime: *Inno a Demetra* (secc. VIII-VI a.C.).

Dickens, C., *Racconto di Natale* (*A Christmas Carol in Prose*, 1843); Maupassant, G. de, *La paura* (*La peur*, 1884); Maupassant, G. de, *Notte di Natale* (*Nuit de Noël*, 1882); Maupassant, G. de, *Palla di sego* (*Boule de suif*, 1880); Orléans C. d', *L'inverno e l'estate* (*L'hiver et l'été*, 1450); Verlaine, P., *Saggezza* (*Sagesse*, 1881).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Assunto, R., *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli 1973; Bresciani, B., *Figurazioni dei mesi nell'arte medievale italiana*, Verona 1948; Champier, V., *Les anciens almanachs illustrés*, Paris 1866; Durand, G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari 1972; Frazer, J.G., *Il ramo d'oro*, Torino 1965; Mazzoleni, A., *Nel campo letterario*, Bergamo 1902; Pearsall, D., *Landscapes and Seasons of the Medieval World*, London 1973; Ripa, C., *Iconologia* (1618), Milano 1992; Tuve, R., *Seasons and Months*, Paris 1933.

■ **VOCI AFFINI:** Bosco, foresta; Malinconia; Montagna; Pioggia; Paesaggio; Stagioni.

BRUNO TORREGIANI

Investigatore. 1. L'etimologia del termine risale al lat. *vestigium*, «pianta del piede» e quindi metonimicamente «orma»; da qui il verbo *vestigare*, «seguir le peste, le tracce», di origine venatoria (*canis vestigator* è infatti il «cane da caccia»), il cui senso si estende dal generico «andar cercando» al più specifico «indagare». Rafforzato dal prefisso «in», «investigare» dà luogo al sostantivo *investigator*, genericamente «ricercatore». Non meraviglia quindi che nei paesi anglosassoni «segugio» (*sleuthhound*, da *sleuth*, traccia, e *bound*, cane da caccia) nell'Ottocento passi metaforicamente a significare «investigatore».

Sempre latina è l'origine del sinonimo inglese, ormai di uso internazionale, *detective*: da *detegere*, «scoprire», «scoperchiare»; il «de» privativo rovescia il significato di *tegere* «coprire», «seppellire», il cui participio passato *tectum* si sostantivizza nel coperto per eccellenza, il tetto, cosicché *detectum* è letteralmente «privato del tetto»; l'ingl. *detective* (nel quale il suffisso *ive* indica azione) è allora «colui che priva del tetto», cioè che con capacità sorprendenti scoperchia, espone attività altrimenti celate alla vista. Caccia e tetto sono quindi la base etimologica dei termini *investigatore* e *detective*, e già presagiscono uno sdoppiamento che l'uso sinonimico dei due termini non farebbe intuire: da una parte la corporalità avventurosa e violenta di chi segue le peste della preda, dall'altra lo scoprire crimini nascosti tramite capacità fuori dell'ordinario. Sussistenza nomade e stanzialità abitativa si susseguono nei termini cruenti dell'uccisione o in quelli più civilizzati dello svelamento del ben coperto colpevole.

2. Il personaggio dell'investigatore o detective nasce con la formazione nell'Ottocento dei moderni corpi di polizia e con la conseguente creazione di un preciso genere letterario per narrarne le imprese a cui nei paesi anglosassoni addirittura dà il nome (*detective story*). Senza il detective infatti il «poliziesco» o «giallo» (come si definisce in italiano per il colore delle copertine della serie

Mondadori nata nel 1929) non esiste: è mera storia di criminali. A tali storie però possono essere fatte risalire le sue origini: dai picari dei romanzi picareschi spagnoli fra secondo Cinquecento e primo Seicento ai fuorilegge in attesa di esecuzione le cui vite venivano narrate in vendutissimi *pamphlets* dai cappellani della prigione londinese di Newgate nella prima metà del Settecento, ai malvagi aristocratici e monaci profanatori di damigelle del romanzo gotico di fine Settecento; c'è tutto un filone avventuroso, atmosferico e popolare che precorre e prepara il genere «dalla parte del criminale». Del resto c'è anche una schiera più esigua di antecedenti «dalla parte dell'investigatore» che si distingue per il suo carattere più statico ed intellettuale: dal *Daniele della Bibbia*, che con due interrogatori separati fa cadere in contraddizione la coppia di lussuosi sacerdoti che ha accusato Susanna e che risolve poi il mistero del tempio sigillato in cui un dio di bronzo, Bel, sembra vivo e vero perché pare mangi nottetempo tutte le vivande offertegli, a *Zadig*, che nell'omonimo racconto (1748) di **Voltaire** descrive la cagnetta della regina e il cavallo del re semplicemente dalle tracce che hanno lasciato, al commediografo Pierre-Augustin Caron de **Beaumarchais**, che in un annuncio pubblicato sul «Morning Chronicle» (1776) tratteggia i connotati della fanciulla che ad un ballo ha smarrito il mantello da lui rinvenuto basandosi sugli indizi che il mantello stesso gli ha fornito. In tutti questi casi la rilevazione dei dati su cui si basa il ragionamento è tanto apparentemente inoppugnabile quanto letterariamente artificiosa. Sia dalla parte del criminale che da quella dell'investigatore sta invece Eugène-François **Vidocq**, prima ladro, poi informatore e infine capo della polizia parigina, la *Sûreté*, il quale nei suoi *Mémoires* (1828) racconta, in modo assai romanzato, la sua vita di delinquente pentito al servizio della legge ma sempre in grado, per assicurare i suoi ex colleghi alla giustizia, di usare disinvoltamente a tal fine tutti i trucchi e i travestimenti da loro imparati.

3. Questi antecedenti, per il Settecento certo assimilabili rispettivamente al lato gotico e a quello illuminista del secolo, preannunciano già i termini dell'invenzione ottocentesca di Edgar Allan **Poe** che nel 1841 in *I delitti della rue Morgue* intreccia i due filoni creando col Cavaliere parigino C. Auguste Dupin il personaggio letterario dell'investigatore alle prese con un delitto e con chi l'ha commesso. La polizia di Stato è una istituzione recente (in Francia nel 1796, in Inghilterra nel 1829, negli Stati Uniti ancora *in fieri* quando Poe scrive), per cui il genere nasce quando la realtà lo consente, anche se nei confronti della realtà si prende subito delle libertà con la creazione di un personaggio inverosimile, l'investigatore dilettante, in vincente competizione con la polizia ufficiale. Joseph Wood **Krutch** scrisse che «Poe inventò la detective story per non impazzire» (1926) e in effetti Dupin sembra la personificazione narrativa di un positivismo ottocentesco razionale e metodologicamente rigoroso in grado di esorcizzare quel gotico settecentesco fatto tanto di suggestioni tenebrose quanto di atrocità che era sembrato la caratteristica saliente dei primi racconti di Poe. Dupin facendo luce sullo scempio perpetrato sui corpi martoriati di Madame L'Espanaye e di sua figlia in una casa apparentemente priva di effrazioni (il mistero della camera chiusa già preannunciato dal biblico Daniele e che da Poe in poi diverrà uno degli enigmi favoriti del genere) sottolinea che la ragione può spiegare anche il fatto apparentemente più misterioso, allontana i fantasmi dell'irrazionale, rassicura tanto il lettore quanto forse il suo creatore. Ma Dupin non è solo puro razioicinio; anch'egli,

come il mistero che svela, contiene in sé un suo lato oscuro, notturno: assieme al fedele compagno che narra le sue gesta vive di notte e dorme di giorno; collezione libri rari e antichi; all'alba chiude le massicce persiane della casa cadente in cui abita per non far filtrare la luce del sole; è a suo agio solo nel suo studio-biblioteca o di notte a braccetto con l'amico, di cui indovina i pensieri, per le strade di una Parigi semideserta; quando si concentra per risolvere un caso, entra in una specie di *trance*, gli occhi gli si svuotano, la voce si fa stridula. In fondo Dupin è la tarda incarnazione americana dell'artista romantico: se per un suo precursore britannico, il Thomas **De Quincey** di *L'assassinio come arte* (1827), il delitto era un'opera d'arte, per Dupin l'opera d'arte è svelarne l'enigma, cioè trovarne l'autore; ma si badi bene: non per amore della verità o per assicurarlo alla giustizia, ma solo per il piacere della sfida razionale affrontata e risolta. Dupin nelle sue *trance* ricrea o contiene in sé il criminale perché deve evocarlo o identificarsi con lui per risolvere il mistero, si dimostra agli occhi dell'amico «un doppio Dupin», prima «creativo» (*creative*) e poi «risolvente» (*resolvent*). Se la detective story è il positivismo che esorcizza il gotico, il detective valorizza e pesca dentro il gotico che ha in sé per immedesimarsi col criminale, in un gioco di specchi o di dualità contrapposte (vedi il Ministro D., come Dupin «poeta e insieme matematico», cioè «creativo» e «risolvente», ne *La lettera rubata*, 1844). Ma è solo un gioco: niente è sordidamente reale, definitivo, come potrebbe essere la cattura di un colpevole; i personaggi sono solo figure, pedine necessarie alla partita del detective... è Dupin l'unico protagonista.

4. Dupin (come spesso accade per i dilettanti) è un dandy, come è un dandy un suo contemporaneo, il Rodolphe di Gerolstein del feuilleton *I misteri di Parigi* (1842-43) di Eugène **Sue**, granduca in abiti da operaio alla ricerca di casi pietosi da assistere e di torti da radriizzare nei bassifondi di Parigi e soprattutto alla ricerca della figlia perduta; dunque travestimenti alla Vidocq, occasionali stratagemmi e prove di astuzia più che un metodo rigoroso come quello di Dupin, ma la riprova che la figura del l'investigatore-«cacciatore» (ravvisabile già nei precursori «dalla parte del criminale») sussiste assieme a quella più rigorosamente razionale del detective che «scoperchia» il crimine nascosto. Non è un caso che Sue si ispiri a James Fenimore **Cooper**, lo scrittore americano di *L'ultimo dei mohicani* (1826), popolarissimo nella Francia di quegli anni (**Dumas** scrive addirittura un *I mohicani di Parigi*, 1854-55), trasformando la misteriosa foresta dei suoi romanzi, infestata da pelliccia e perlustrata da scout in grado di interpretare la natura e i suoi segni, nella «foresta pietrificata» della metropoli parigina, dove Rodolph si fa ora filantropo ora giustiziere a seconda della preda incontrata. È sempre a Cooper che in parte si ispira il primo vero investigatore non di racconto ma di romanzo poliziesco, papà Tabaret di *L'affare Lerouge* (1866) di Émile **Gaboriau**, un vecchietto che aiuta la polizia nelle sue indagini; così spiega al giudice Daburon la sua vocazione: «sono stato preso da una profonda ammirazione per quegli uomini dotati di un intuito meraviglioso che seguono le tracce dell'assassino [...] come i selvaggi di Cooper inseguono il nemico attraverso le foreste dell'America. [...] Mi vien da ridere quando vedo un grullo sborsare 25 franchi per avere il diritto di sparare a una lepre. Bel divertimento! Non c'è alcun confronto con la caccia all'uomo». L'investigatore è dunque un cacciatore, in particolar modo se immerso in un intreccio narrativo fatto di azione e di avventura. E infatti la necessità della serialità giornaliera

richiesta dal fluviale romanzo d'appendice fa sì che Gaboriau debba stravolgere la struttura economica del racconto breve impostata da Poe: l'investigatore perde parte del suo protagonismo a favore degli altri personaggi e delle loro vicende; amori contrastati, colpi di scena e una pervasiva emotività tipiche del feuilleton gonfiano la storia dell'indagine. In Inghilterra, per operare la difficile transizione da racconto a romanzo, più abilmente Wilkie Collins in *La pietra di luna* (1868) fa raccontare la storia del furto del diamante dai vari punti di vista (otto resoconti) dei presenti in casa Verinder quella sera ma, come Gaboriau con Tabaret, si avvale di un investigatore che non è più l'indiscusso protagonista e risulta anzi dimesso fin nei connotati, il sergente Cuff (autore del sesto resoconto): magrissimo, non bello, vestito di nero, «sarebbe potuto essere un parroco o un becchino o qualsiasi altra cosa a vostra scelta tranne quella che veramente era». Dieci anni dopo l'americana Anna Katharine Green crea Ebenezer Gryce, il poliziotto di *Il mistero delle due cugine* (1878), poi protagonista di molte altri casi; acuto come Cuff e come questi di aspetto insignificante, Gryce è comunemente considerato il primo detective ideato da una donna; il sottotitolo del suo romanzo di esordio («*Detective Story*») definisce un genere ancora incerto fin nel nome («*sensational novel in the Gaboriau style*», «*tale of crime and detection*», «*police novel*»).

5. Il sergente Cuff di Collins era modellato su un poliziotto reale e senz'altro, anche per la sua modestia, sembra meno improbabile di un presuntuoso detective dilettante alla Dupin, che si occupa dei casi non per dovere professionale né tanto meno per denaro (sebbene quando può si faccia fare un assegno), ma per il piacere che gli procura l'indagine. Arthur Conan Doyle, con il suo Sherlock Holmes di *Uno studio in rosso* (1887), introduce una terza categoria, quella del *consulting detective*, come Holmes si definisce a colui che diverrà la sua «spalla», il Dottor Watson; il detective consulente lavora per passione ma rimette anche una parcella al suo cliente, cioè fa delle sue straordinarie capacità una professione di cui vivere. Nonostante il giudizio sprezzante che dà di Dupin («un mediocre»), Holmes gli assomiglia molto: anche lui ha un ammirato amico che ne racconta le gesta, anche lui è un dandy atteggiato e pieno di sé. Se Dupin nei momenti di ozio fumava la pipa, Holmes si droga iniettandosi una soluzione al sette per cento di cocaina o suona il violino, e come il Dupin creativo e insieme risolvete ha una doppia personalità: contemplativa negli intervalli talora lunghi fra un caso e l'altro, attiva nei momenti in cui c'è un mistero da delucidare. Come già Dupin, Holmes, quando spiega come è arrivato alla soluzione, usa con una certa intercambiabile disinvoltura i termini «induzione» e «deduzione» sebbene in realtà, come verrà ampiamente provato in seguito, il suo ragionamento si basi sull'abduzione, un procedimento logico assai meno rigoroso dei primi due, in cui caso e intuito hanno una notevole importanza; è appunto su questo sapiente e sperimentale «tirare a indovinare» che si fonda la ricerca scientifica, tanto che il metodo del detective di Doyle anticipa inconsapevolmente quello del moderno scienziato.

Holmes, che in *Un caso di identità* (1892) appunto sogna di poter scoperchiare i tetti di Londra per svelarne i misteri, è il detective per eccellenza: il serio prototipo di tutta una serie di emuli britannici o filobritannici che dalla fine dell'Ottocento portano alla maturazione, in particolare fra le due guerre mondiali, la formula razionale, statica ed intellettuale della classica *detective novel*, cosicché gli anni Venti e Trenta ne sono considerati

«l'età d'oro». La maggior parte di questi detective narcisisti, cerebrali e onnipotenti sono una variazione o integrazione del personaggio creato da Doyle; basta pensare a Hercule Poirot, il piccolo professionista belga di Agatha Christie che, tanto elegante e sussiegoso quanto involontariamente comico per statura e manierismi, fin dal suo esordio (*Poirot a Styles Court*, 1920) grazie alle sue prodigiose cellule grigie risolve gli enigmi più complicati in romanzi che sono anche stilizzate commedie di costume, rappresentazioni delle buona società britannica; ma, soprattutto fra i dilettanti, gli esempi sarebbero moltissimi: dallo spiritoso dandy britannico Peter Wimsey (*Peter Wimsey e il cadavere sconosciuto*, 1923) di Dorothy Sayers all'imperioso snob americano Philo Vance di S.S. Van Dine (pseudonimo di Willard Huntington Wright) che, a partire da *La strana morte del Signor Benson* (1928), conferma anche oltreoceano il successo della formula.

6. È proprio negli Stati Uniti che in questi stessi anni il detective britannico, spesso dilettante, sempre inverosimile, trova il suo salutare correttivo nell'investigatore privato, il *private investigator* o più brevemente *private eye*, dove *eye*, che significa «occhio», corrisponde per pronuncia («ai») alla «i» di *investigator*, un gioco fonetico, questo, che dice molto sul personaggio: sguardo che indaga al servizio di un privato, ovviamente per denaro (molto probabilmente all'origine del gioco sta il motto pubblicitario dell'agenzia investigativa Pinkerton, «Noi non dormiamo mai», illustrato appunto da un occhio umano spalancato). Se l'investigatore si è trasformato in occhio almeno nominalmente mercenario è anche da ricordare la sua piena adesione all'etimologia della parola intera: egli sta alla caccia, a una ricerca attiva e spesso cruenta, come il detective britannico sta alla scoperta sorprendente che «toglie il tetto» a cose nascoste. Gli investigatori americani creati da autori come Dashiell Hammett e Raymond Chandler come reazione di stampo tardo-naturalista ai sempre più esangui, ipermentali e infallibili colleghi britannici oltre che all'idea della caccia si ricollegano anche a quell'atmosfera avventurosa ed emotiva già riscontrata in alcuni antecedenti del genere «dalla parte del criminale», dal picaresco al gotico: personaggi come Sam Spade di Hammett e Philip Marlowe di Chandler esibiscono spesso atteggiamenti e parlata assai simili a quelli dei delinquenti, mentre il confine fra il bene e il male si fa più labile ed elusivo e l'ambientazione dal cottage elegante immerso nell'idilliaca campagna inglese si sposta a metropoli disorientanti e violente come Los Angeles. Il filone britannico e quello americano (conosciuto come *hard-boiled school*, scuola dei duri) coesistono quasi in parallelo (il primo racconto di Hammett per la rivista *The Black Mask* è del 1922), anche se il secondo assurge a notorietà internazionale più tardi, negli anni Quaranta, grazie anche agli adattamenti cinematografici hollywoodiani che contribuiscono a diffondere e mitizzare visivamente la figura letteraria dell'investigatore privato. Marlowe è tutt'altro che invulnerabile, infallibile, e sedentario: viene spesso picchiato, sbaglia, pedina, insegue; è un uomo comune, una specie di dimesso cavaliere novecentesco provvisto di una corazza di apparente cinismo per nascondere un cuore leale e generoso, e si prodiga alla ricerca non tanto della mera soluzione quanto di una verità che si rivela modernamente sfaccettata e sfuggente. L'idealismo di Marlowe ne mette a dura prova la credibilità nonostante l'accurata ambientazione californiana, i dialoghi scoppiettanti, e il senso dell'umorismo che esibisce nel raccontarsi in prima persona – un risultato singolare per l'investigatore più rappresentativo

di una corrente nata per reazione alla manifesta irrealtà della formula classica. Rispetto al poliziesco tradizionale, che offriva al lettore borghese una piacevole evasione dal proprio quotidiano per proiettarlo in una aristocratica atmosfera di incruenti delitti e poi rassicurarlo con la ricomposizione dell'ordine sociale tramite la scoperta del colpevole da parte dell'onnipotente detective, l'*hard-boiled school* denuncia la sempre più problematica decifrabilità di una realtà in cui la casualità prevale su ogni tranquillizzante e spesso fittizia logica ricostruzione di ciò che è avvenuto, mentre la corruzione non è più riducibile ad un singolo ma pervasiva, per cui tutti, anche le persone più care (specialmente se donne belle e apparentemente indifese) sono sospettabili e forse inaffidabili.

7. Tre ulteriori fenomeni caratterizzano il romanzo poliziesco a partire da questi stessi anni Trenta-Quaranta. Innanzitutto una progressiva «continentalizzazione» o «latinizzazione» del genere nato negli Stati Uniti ma cresciuto e formalizzatosi in Inghilterra: Georges **Simenon**, belga di nascita ma francese d'adozione, crea nel 1931 il commissario Jules Maigret, i cui casi vengono intermitentemente pubblicati fino al 1972. Maigret, lento, massiccio, umorale ma parco di parole, borghese di origine plebea, attraversa quarant'anni di vita parigina e francese; le sue sono detection quasi gastriche: comprende e s'illumina di una fulminea intuizione risolutiva immergendosi nell'atmosfera e nei cibi del luogo del crimine, tratta il presunto colpevole amichevolmente, lo induce fraternamente a confessare, possibilmente con l'aiuto di una qualche alcolico consumato insieme, ha una moglie materna che aspetta paziente e l'accoglie con elaborati intingoli quando passa da casa esausto o alla fine dei casi. Confessare, appunto, cattolicamente, latinamente confessare: a parte il precursore francese Maigret, in Italia e in Spagna, con la lentezza del genere estraneo, nasce un poliziesco autoctono che prima vivacchia autarchicamente all'ombra della dittatura, poi trova la sua strada: il Duca Lamberti di Giorgio **Scerbanenco** (4 romanzi fra il 1966 e il 1969), ex-medico rancoroso, radiato dall'albo per un caso di generosa eutanasia, duro, privo di ogni marloviano senso dell'umorismo, ha nonostante tutto un suo cupo, disperato fascino perché le sue avventure raccontano (questa la geniale intuizione dell'autore: capire che Milano era finalmente criminalmente matura) il boom economico e la Milano nera degli anni Sessanta; l'*hard-boiled* trova una sua dimensione italiana. Al contrario di Marlowe, personaggio solitario e privo di radici, Duca ricorda invece con affetto e sensi di colpa il padre morto ed ha una famiglia sui generis: una sorella ragazza madre, un padre putativo che fa il questurino e lo protegge e aiuta nel suo lavoro investigativo per clienti esterni, una fidanzata idealista e volitiva. La famiglia, il senso di un passato e di un'appartenenza, ma anche una concezione del peccato più cattolicamente elastica sono le caratteristiche della creatura di Manuel Vázquez **Montalbán**, Pepe Carvalho, operante dal 1974 (*Tatuaggio*); ex-agente della CIA, anche Pepe, che vive e lavora a Barcellona, ha una sua scombinata famiglia: la compagna Charo, prostituta d'alto bordo, e gli amici e collaboratori Bromuro e Biscuter; Pepe, a differenza di Duca, ama anche la vita: cibo, vini, libri, ma con la sveltezza urbana, la grinta e il caustico umorismo del detective *hard-boiled*. Il suo quasi corrispondente italiano, nato vent'anni dopo (*La forma dell'acqua*, 1994), è il commissario siciliano Salvo Montalbano di Andrea **Camilleri**; dotato di un'eterna e poco presente fidanzata genovese che non sa cucinare e di una quasi invisibile cameriera siciliana che cucinare sa, di una villetta in riva al mare, in cui si tuffa

nei momenti di riflessione o depressione, e di una squadra di subalterni fedeli dei quali impara a valorizzare le doti, Montalbano si gratifica mangiando saporosi piatti della sua terra (il cibo è materia morta fatta arte, proprio come il cadavere esorcizzato attraverso un'impeccabile detection), l'ultima cosa che una Sicilia violentata da mafie e scempi edilizi e d'ogni genere sembra ancora in grado di offrire inadulterata, ma si appaga anche espletando il suo irrimediabile istinto di segugio. In Francia esordisce nel 1995 (*Casino totale*) Fabio Montale di Jean-Claude **Izzo**, poliziotto di Marsiglia che poi lascia la polizia, libertario, socialmente impegnato e disperato, ma anche profondamente e sensualmente radicato nella sua città mediterranea. Dunque famiglie *sui generis*, vita investigativa intensa ma anche goduta fra enologia e gastronomia, sole e mare fra Barcellona, Marsiglia e la Sicilia, un senso dell'umorismo variegato e laico: forse si sta configurando una via latina al poliziesco meno stoica, più duttile, di quella percorsa dagli investigatori angloamericani.

Sempre riconducibile a questo progressivo scioglimento del personaggio dal rigore formale britannico è il secondo fenomeno: la creazione, a partire dagli anni Quaranta, di un romanzo che mima e parodia le movenze del poliziesco mettendone in crisi i postulati fondamentali. Chi scrive questi romanzi non è né il classico artigiano del genere come Christie, né l'autore che pur partendo dal genere ne trascende le strettezze per qualità e genialità narrativa come Chandler, ma un romanziere *tout court* che quel genere, forse l'ultimo a statuto forte della letteratura, lo manipola dall'esterno per evidenziare, tramite la sua messa in crisi, l'irrazionalità del reale e la sconfitta della ragione: così in *La morte e la bussola* (1943) di Jorge Luis **Borges** il presuntuoso e cerebrale detective risolvendo il caso, artificiosamente costruito per lui dal criminale, cade nella trappola che questi gli ha teso e viene ucciso; in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1946-47, 1957) di Carlo Emilio **Gadda** l'investigazione si ferma alle soglie della soluzione senza esplicitarla; in *Le gomme* (1953) di Alain **Robbe-Grillet** un agente speciale finisce con l'uccidere la persona sul cui presunto omicidio stava indagando. Dagli anni Cinquanta in poi il fenomeno dell'«anti-poliziesco» cresce fino a proliferare con l'affermarsi di un «pensiero debole» nemico dei grandi sistemi e ricollegabile a quella sensibilità postmoderna anarchica e trasversale particolarmente in auge negli anni Ottanta. Così col poliziesco dove la giustizia non trionfa, il detective fallisce il suo compito o muore ammazzato, la soluzione è assente, si cimentano molti scrittori di spicco, fra cui Thomas **Pynchon** (*L'incanto del lotto* 49, 1966), Leonardo **Sciascia** (*A ciascuno il suo*, 1966), John **Gardner** (*Dialoghi con Sunlight*, 1972), William **Hjortsberg** (*Angel Heart. Ascensore per l'inferno*, 1978), Patrick **Modiano** (*Via delle Botteghe Oscure*, 1978), Umberto **Eco** (*Il nome della rosa*, 1980), Paul **Auster** (*Città di vetro*, 1985), Antonio **Tabucchi** (*Il filo dell'orizzonte*, 1986; *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, 1997); nelle loro opere in genere viene sottolineata la fragilità umana dell'investigatore, mentre la sua indagine assume connotazioni esistenziali o metafisiche. Per lo più, anche nel poliziesco di autori interni al genere e non programmaticamente eversivi, ma semplicemente avvertiti e in sintonia coi tempi come i citati Camilleri e Montalbán, la soluzione britannicamente impeccabile, già problematizzata dall'*hard-boiled*, si fa meno scontata e soddisfacente.

Terzo fenomeno da segnalare – i cui prodromi sono riscontrabili fino dall'«età d'oro» del poliziesco con detective esotici quali il cino-hawaiano Charlie Chan (1925) di

Earl **Derr Biggers** e il giapponese Mister Moto (1935) di John P. **Marquand**, per fare solo due esempi – è l'appropriazione del poliziesco da parte di scrittrici militanti o di scrittori appartenenti a minoranze etniche. Tale appropriazione, che risulta sempre più evidente a partire dagli anni Ottanta, va vista nell'ottica della destabilizzazione di un genere precedentemente considerato roccaforte di un maschilismo e di un potere, più o meno eclatanti, di stampo anglosassone: ed ecco quindi i polizieschi scritti da donne (Marcia **Muller**, Susan **Grafton**, Linda **Barnes**, Sara **Paretsky**) con investigatrici dure, femminili e femministe; i polizieschi con detective indiani (gli agenti navajo Joe Leaphorn e Jim Chee di Tony **Hillerman**), con *private eyes* omosessuali (il Dave Brandstetter di Joseph **Hansen**) o lesbiche (la Lauren Laurano di Sandra **Scoppettone**), a testimoniare la capacità di rinnovamento e di evoluzione di un genere e di un personaggio che è arrivato a divenire epitome dell'essere umano alla ricerca dell'altro come dell'altro che ha in sé.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Daniele* (sec. II a.C.).

Auster, P., *Città di vetro* (*City of Glass*, 1985) in *Trilogia di New York* (*The New York Trilogy*); Borges, J.L., *La morte e la bussola* (*La muerte y la brújula*, 1943) in *Finzioni* (*Ficciones*, 1944); Camilleri, A., *La forma dell'acqua* (1994); Christie, A., *Poirot a Styles Court* (*The Mysterious Affair at Styles*, 1920); Collins, W., *La pietra di luna* (*The Moonstone*, 1868); Cooper, J.F., *L'ultimo dei mohicani* (*The Last of the Mohicans*, 1826); De Quincey, T., *L'assassinio come arte* (*Murder as One of the Fine Arts*, 1827); Doyle, A.C., *Uno studio in rosso* (*A Study in Scarlet*, 1887); Doyle, A.C., *un caso di identità* (*A Case of Identity*) in *Le avventure di Sherlock Holmes* (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892); Dumas, A., *I mohicani di Parigi* (*Les mohicans de Paris*, 1854-55); Eco, U., *Il nome della rosa* (1980); Gaboriau, E., *L'affaire Lerouge* (*L'affaire Lerouge*, 1866); Gadda, C.E., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957); Gardner, J., *Dialoghi con Sunlight* (*Sunlight Dialogues*, 1972); Green, A.K., *Il mistero delle due cugine* (*The Leavenworth Case. A Detective Story*, 1878); Hjortsberg, W., *Angel Heart. Ascensore per l'inferno* (*Falling Angel*, 1978); Izzo, J.-C., *Casino totale* (*Total Khéops*, 1995); Modiano, P., *Via delle botteghe oscure* (*Rue des Boutiques Obscures*, 1978); Poe, E.A., *I delitti della Rue Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841); Poe, E.A., *La lettera rubata* (*The Purloined Letter*, 1844); Pynchon, T., *L'incanto del lotto 49* (*The Crying of Lot 49*, 1966); Robbe-Grillet, A., *Le gomme* (*Les Gommages*, 1953); Sayers, D., *Peter Wimsey e il cadavere sconosciuto* (*Whose Body?*, 1923); Sciascia, L., *A ciascuno il suo* (1966); Sue, E., *I misteri di Parigi* (*Les Mystères de Paris*, 1842-43); Tabucchi, A., *Il filo dell'orizzonte* (1986); Tabucchi, A., *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997); Van Dine, S.S., *La strana morte del Signor Benson* (*The Benson Murder Case*, 1928); Vázquez Montalbán, M., *Tatuaggio* (*Tatuaje*, 1974); Vidocq, E.-F., *Memorie di Vidocq, capo della polizia di sicurezza, fino al 1827. Oggi proprietario e fabbricante di giornali a Saint-Mandé* (*Mémoires de Vidocq, chef de la police de sûreté, jusqu'en 1827. Aujourd'hui propriétaire et fabricant de papiers à Saint-Mandé*, 1828); Voltaire, *Zadig* (*Zadig, ou le destin*, 1748).

■ ALTRE OPERE: Aleman, M., *Guzman de Alfarache* (1599, 1604); Auster, P., *La stanza chiusa* (*The Locked Room*, 1987) in *Trilogia di New York* (*The New York Trilogy*); Auster, P., *Spettri* (*Ghosts*, 1986), in *Trilogia di New York* (*The New York Trilogy*); Barnes, L., *Snapshot* (1993); Burnett, W.R., *Giungla d'asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1949); Butor, M., *L'impiego del tempo* (*L'emploi du temps*, 1957); Cain, J.M., *Il postino suona sempre due volte* (*The Postman Always Rings Twice*, 1934); Chandler, R., *Il grande sonno* (*The Big Sleep*, 1939); Chandler, R., *Il lungo addio* (*The Long Goodbye*, 1954); Chandler, R., *La sorellina* (*The Little Sister*, 1949); Chase, J.H., *Niente orchidee per Miss Blandish* (*No Orchids for Miss Blandish*, 1939); Chesterton, G.K., *L'innocenza di Padre Brown* (*The Innocence of Father Brown*, 1911); Defoe, D., *Moll Flanders* (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, 1722); Dickens, C., *Il mistero di Edwin Drood* (*The Mystery of Edwin Drood*, 1870); Dürrenmatt, F., *Il giudice e il suo boia* (*Der Richter und sein*

Henker, 1952); Dürrenmatt, F., *La promessa* (*Das Versprechen*, 1958); Ellroy, J., *Dalia nera* (*The Black Dahlia*, 1987); Freeman, R.A., *L'impronta scarlatta* (*The Red Thumb Mark*, 1907); Gaboriau, E., *Il signor Lecoq* (*Monsieur Lecoq*, 1869); Gardner, E.S., *Perry Mason e il cavallo della ballerina* (*The Case of the Fan Dancer's Horse*, 1947); Grafton, S., «A» come *Alibi* («A» is for *Alibi*, 1982); Hammett, D., *Piombo e sangue* (*Red Harvest*, 1929); Hammett, D., *Il falco maltese* (*The Maltese Falcon*, 1930); Hansen, J., *Fadeout* (1970); Highsmith, P., *Sconosciuti in treno* (*Strangers on a Train*, 1950); Hillerman, T., *Ladri del tempo* (*A Thief of Time*, 1988); James, P.D., *Un gusto per la morte* (*A Taste for Death*, 1987); *Lazarillo de Tormes* (*Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554); Leblanc, M., *Arsenio Lupin, ladro-gentiluomo* (*Arsène Lupin, gentleman cambrioleur*, 1907); Leroux, G., *Il mistero della camera gialla* (*Le mystère de la chambre jaune*, 1908); MacDonald, R., *Non fare agli altri* (*The Wycherly Woman*, 1961); McBain, E., *Allarme, arriva la Madama* (*Fuzz*, 1968); McCoy, H., *Il sudario non ha tasche* (*No Pockets in a Shroud*, 1937); Millar, M., *La porta stretta* (1955); Nabokov, V., *La vera vita di Sebastiano Knight* (1941); Nabokov, V., *Fuoco pallido* (1962); Paretsky, S., *Indemnity Only* (1982); Poe, E.A., *Il mistero di Marie Rogêt* (*The Mystery of Marie Rogêt*, 1842-43); Queen, E., *La poltrona n. 30* (*Roman Hat Mystery*, 1929); Radcliffe, A., *I misteri di Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794); Radcliffe, A., *L'italiano* (*The Italian*, 1797); Rendel, R., *La morte non sa leggere* (*A Judgement in Stone*, 1977); Rinehart, M.R., *La scala a chiocciola* (*The Circular Staircase*, 1908); Scerbanenco G., *Venere privata* (1966); Sciascia, L., *Il giorno della civetta* (1961); Sciascia, L., *Todo Modo* (1974); Scoppettone, S., *Tutto quel che è tuo è mio* (*Everything You Have Is Mine*, 1991); Simenon, G., *Pietr il lettone* (*Pietr le letton*, 1931); Spillane, M., *Ti ucciderò* (*I, the Jury*, 1947); Stout, R., *La traccia del serpente* (*Fer-de-lance*, 1934); Thompson, J., *Pop 1280* (1964); Van Dine, S.S., *L'enigma dell'altare* (*The Bishop Murder Case*, 1929); Van Gulik, R., *Il monastero stregato* (1961); Wallace, E., *I quattro giusti* (*The Four Just Men*, 1905); Westlake, D., *La pietra che scotta* (*The Hot Rock*, 1970).

■ BIBLIOGRAFIA: Barbolini, R., *Il detective sublime. Sul romanzo poliziesco*, Roma, Theoria, 1988; Cawelti, J.G., *Adventure, Mystery, and Romance*, Chicago, University of Chicago Press, 1976; Champigny, R., *What Will Have Happened: A Philosophical and Technical Essay on Mystery Stories*, Bloomington, Indiana UP, 1977; Colmeiro, J.F., *La novella poliziaca española: teoría e historia crítica*, Madrid, Anthropos, 1992; Copi, I.M., *Il detective come scienziato in Introduzione alla logica* (1953), Bologna, Il Mulino, 1966; Cremante, R. - Rambelli L. (a c. di), *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Parma, Pratiche, 1980; Del Monte, A., *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962; Eco, U. - Sebeok T.A. (a c. di), *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983; Holquist, M., *Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction*, «New Literary History», vol. III, n. 1 (autunno 1971), pp. 135-56; Irwin, J.T., *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1994; Krutch, J.W., *Edgar Allan Poe*, New York 1926; Mandel, E., *Delightful Murder. A Social History of the Crime Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984; Merivale, P. - Sweeney S.E. (a c. di), *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, U. of Pennsylvania P., 1999; Murch, A.E., *The Development of the Detective Novel*, London, Peter Owen, 1958; Narcejac, T., *Il romanzo poliziesco (Une machine à lire: le roman policier)*, 1975), Milano, Garzanti, 1976; Rambelli, L., *Storia del «giallo» italiano*, Milano, Garzanti, 1979; Spanos, W.V., *The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination*, «Boundary 2», vol. 1, n. 1 (autunno 1972), pp. 147-168; Tani, S., *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984; Walker, R.G. - Frazer J.M. (a c. di), *The Cunning Craft. Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*, Macomb, Western Illinois UP, 1990.

■ VOCI AFFINI: Assassinio di congiunti; Assassinio passionale; Caccia; Dubbio; Enigma; Giustizia, diritto, giudizio, processo; Ladro; Mistero; Verità; Vittima.

STEFANO TANI

Invidia. 1. Il termine (it. «invidia», ingl. *envy*, fr. *envie*, sp. *invidia*) deriva dal lat. *invidia(m)*, da *invidere* (adattato nell'italiano «invidiare»), verbo composto di *in* e *videre*; *invidere* significa «guardare biecamente», «guardare male», «guardare di mal'occhio» e indica il «malanimo» provocato dalla vista del successo altrui o dell'altrui fortuna. Il termine gr. è *Phthónos* (indoeuropeo *gudhen*: «diminuire»), che significa «invidia»; «gelosia»; «malevolenza»; «astio», ma anche «attirarsi invidia». Nell'it. di **Dante** «invidia» può essere anche *inveggia* (dal provenzale *eneveja*), in fr. *envie* significa anche «voglia», «desiderio»; il ted. *Neid* viene dalla stessa radice germanica dell'ingl. *need* che significa «bisogno». Nei termini in questione si stratificano etimologicamente due aree di significazione, una legata al «vedere», al «guardare» e l'altra al «desiderare», «avere, sentire bisogno».

2. In età arcaica, nel mondo greco, è accentuato il senso dell'impotenza umana di fronte alle divinità avvertite come ostili. La divinità in **Erodoto** (*Storie*, 1.32, 1; sec. V a.C.) è *phthoneròn*, invidiosa e attenta a mantenere gli uomini nella loro posizione di inferiorità rispetto agli dei. Ne riporta una frase Michel Eyquem de **Montaigne** nell'*Apologia di Raimond Sebond* (*Saggi*, II, 12; 1580, 1588) il cui movimento iniziale svolge il tema della *úbris* umana, dell'umana *presomption*. La frase presa da Erodoto è la seguente: «Dio non permette ch'altri al di fuori di lui, s'inorgoglisca» in cui si unisce la prospettiva classica con quella cristiana della lettera di san Pietro riportata poche righe più sotto: «Dio resiste agli orgogliosi, mentre fa grazia agli umili». La *Phthónos theón*, l'«invidia degli dei» può colpire dunque con la *némesis* chi è all'apice della fortuna e del successo. Ciò implica che allo sguardo degli dei è opportuno tenere modestamente celata la propria felicità. Si tratta di un'antica conoscenza come scrive **Eschilo** nell'*Agamennone* (750; ca. 458 a.C.), a cui si riferisce anche **Omero** (*Odisea*, 5, 118 ss.; secc. IX-VIII a.C.). L'autocompiacimento (*kóros*) può degenerare in *úbris*: insolenza, tracotanza, superbia, in esibizione di sé che è il comportamento, punibile per eccellenza, di chi viene dunque accecato da «Ate», l'istanza fatale che è inviata dagli dei come forma di follia a coloro che essi vogliono distruggere. La stessa *úbris* comporta una forma di cecità che conduce alla catastrofe. Questa moralizzazione del *phthónos*, utile a circoscrivere lo sgomento umano di fronte ai rovesci di fortuna dandogli una causa, coincide, come scrive E.R. Dodds (*I Greci e l'Irrazionale*, 1951), con l'esigenza di trasformare il soprannaturale in «operatore di giustizia» (soprattutto Zeus). Si tratterebbe, quindi, di un'invidia «giusta» che punisce chi si vuole uguagliare agli dei. L'invidia degli dei è spesso esemplificata nella mitologia greca. La storia di Niobe è narrata già da Omero (*Iliade*, XXIV; secc. IX-VIII a.C.), e ripresa da Eschilo e da **Sofocle** in due tragedie perdute intitolate *Niobe*, e poi nella lirica greca (**Pindaro**, **Saffo**, **Callimaco**) e nella latinità da **Ovidio** in *Metamorfosi* (VI, 1456 ssg.; ca. 3-8 d.C.). Niobe, madre di molti figli, si vanta della fecondità del suo ventre in confronto a Leto, che ne ha solo due, tuttavia figli di Zeus. L'arroganza di Niobe viene punita, Leto le invia i suoi terribili gemelli armati d'arco: Artemide uccide le sei figlie femmine di Niobe, ed Apollo i suoi sei figli maschi (in Ovidio sette maschi e sette femmine). Vi sono altri due miti d'artista nei quali l'invidia degli dei, la «*úbris*» umana e la conseguente punizione riguardano una diversa capacità creativa. I due miti sono quello di Aracne, la cui arte di tessitrice è tale da spingerla a sfidare Atena a una gara nella quale Aracne, vincente, per l'invidia di Atena si vede distruggere la sua opera e si impicca

per la disperazione, ma viene salvata dalla stessa dea e trasformata in ragno (Ovidio, *Metamorfosi* VI, 5/45; **Dante**, *Inferno* XVII, 18; *Purgatorio* XII, 43-45; 1306-21), e quello di Marsia, il fauno che nell'arte della musica crede di poter sfidare Apollo, ne viene sconfitto e fatto scorticare vivo, «tratto fuor dalla vagina delle membra sue» come destino d'artista, e come si legge in *Paradiso* I, 20-21 (da Ovidio, *Metamorfosi* VI, 382-400). L'idea della *Phthónos theón* accompagna la cultura greca fino al sec. V a.C. (**Esiodo**, *Teogonia*, sec. VIII a.C.; **Eschilo**, *Prometeo incatenato*, 525-456 a.C.), per essere poi abbandonata. **Platone** in *Fedro* (ca. 390-367 a.C.) e *Timeo* (360 a.C.) la ricusa decisamente. Invidia nella latinità è una divinità vera e propria a cui viene consacrato un culto. Veniva rappresentata come una vecchia, con delle serpi nei capelli, e una serpe che la morde al cuore. Nelle *Metamorfosi* (II, 760 ssg.), Ovidio ne descrive la dimora come un luogo arido, tetro, raggelato. Invidia si nutre di carne di vipera, è pallida, scheletrica, ha il veleno nel cuore e gode solo del male altrui.

3. Il concetto greco di «invidia degli dei», che punisce chi sfida il cielo e si misura con il destino, o si ribella per superbia, non trova vere analogie nella tradizione veterotestamentaria; il Dio della Bibbia punisce severamente chi non obbedisce alla sua legge, ma certo non si tratta di invidia, quanto di superiore giustizia. Nella tradizione cristiana, Satana, il nemico, colui che si oppone, si mette a capo della schiera degli angeli ribelli, presi da superbia, e che dunque si vogliono uguagliare a Dio (v. DIAVOLO; v. TITANISMO). Satana deve perciò subire la punizione divina, e viene scaraventato con i suoi partigiani nel più profondo dell'inferno. **Dante** (*Paradiso* IX, 129) dice che fu per invidia di Dio che Satana, nella pelle del serpente, indusse Adamo ed Eva a mangiare del frutto proibito (v. CADUTA, INCIAMPO; PECCATO ORIGINALE). Anche nell'interpretazione di John **Milton** in *Il paradiso perduto* (1667, 1674) è chiaro che l'invidioso per eccellenza, anzi l'archetipo cristiano dell'invidia è proprio il diavolo che è invidioso di Dio quanto è invidioso di Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre e tenta dunque Eva dicendole che mangiare il frutto dell'albero della conoscenza del bene e del male renderebbe lei e Adamo uguali a Dio (IX. 716-731). Per questa volontà di uguagliarsi a Dio, per questa invidia di Dio dunque Adamo ed Eva sono puniti. Nel libro della *Genesi* (4; fine sec. IV a.C.) l'invidia è il motivo che spinge Caino a uccidere Abele. Caino è il primogenito, l'agricoltore, e offre a Dio il frutto dei suoi campi, ma Dio preferisce invece i doni di Abele che, pastore, gli sacrifica gli agnelli più grassi. Dopo l'uccisione del fratello, Caino è condannato ad errare per terre che non danno frutto, e viene segnato da Dio. Chi uccidesse il segnato si vedrebbe comminata la sua stessa punizione moltiplicata per sette. Invidia ricorre spesso nella Bibbia (*Salmi*, 73, 3; *Proverbi*, 3.31; 14.30; 23. 17; *Ecclesiaste*, 4.4); nel libro di *Giobbe* (secc. VI-IV a.C.) si dice, non a caso, che «l'ira uccide il folle, e l'invidia lo sciocco» (5, 2; v. IRA) e anche che «felice è colui che viene corretto e castigato da Dio» (5, 17). La logica del libro di *Giobbe*, del resto, non è del tutto diversa da quella classica dell'invidia degli dei. Satan, l'antagonista, anche lui tra i «figli» di Dio (1, 6), chiede infatti se *Giobbe*, benedetto da Dio, continuerebbe ad amarlo anche nella sventura e nell'infelicità (1, 9-11), sicché Dio lascia il povero *Giobbe* in balia di Satana (1, 12) e la sua fede viene messa duramente alla prova, ma è proprio questo che fa di *Giobbe* il prediletto del Signore (42). Ricorre il tema dell'invidia anche nei *Vangeli*: così in *Matteo* (27, 18) Pilato sa benissimo che Cristo gli è stato consegnato per «invidia», ciò

che viene ripetuto nel *Vangelo di Marco* (15, 10). L'invidia in questione è quella degli scribi e dei farisei per colui che porta un messaggio nuovo, opera miracoli e ha un seguito che nessuno di loro può avere.

4. L'invidia degli dei torna nella favola di *Amore e Psiche*, tramandata da **Apuleio** ne *L'Asino d'oro* (ca. 155 d.C.). Vi si narra di Eros, figlio di Venere, inviato dalla madre a punire Psiche perché la sua bellezza ha provocato l'invidia della dea. Ma Eros si innamora di Psiche, la rapisce e la porta in un sontuoso palazzo. Soltanto di notte, al buio, Psiche riceve le visite del suo amante, che le è interdetto di vedere. Psiche invita a palazzo le sue sorelle, che molto l'invidiano e la spingono a spiare le fattezze dell'amato. Psiche, incinta e persuasa dalle sorelle che il suo amante deve essere un mostro sanguinario, una notte, per vederne il volto, accende la fiammella di una lucerna e gliela avvicina. Il volto di Eros è bellissimo, ma una goccia di liquido bollente sulla pelle lo sveglia, sicché il dio d'amore si dilegua nell'aria. La punizione di Venere è causata dall'invidia, e giunge attraverso l'invidia. Psiche dovrà superare infinite prove a cui verrà sottoposta dall'invidia di Venere, e solo alla fine potrà ricongiungersi a Eros. Il motivo dello sguardo e del nascondersi a esso è ricorrente e frequentemente connesso all'invidia. Il dileguarsi d'Amore, non appena esposto allo sguardo in *Amore e Psiche*, indica che spesso è meglio occultare, forse meglio anche non vedere la propria felicità, la propria fortuna, e ciò che ne è la causa, proprio per evitare lo sguardo del male, il malocchio, o l'invidia degli dei. Così, per esempio, nelle liriche d'amor cortese dei trovieri provenzali, il nome dell'amata, come raccomanda anche il *De Amore* (1186-90) di **Andrea Cappellano**, viene spesso protetto da un *senhal*, l'invenzione di un nome fittizio che protegga l'amata dai pericoli dell'invidia. Come mostra anche *Amore e Psiche*, è tipica della fiaba la storia d'iniziazione che passa attraverso un allontanamento dal conosciuto (la famiglia, il villaggio). L'allontanamento avviene spesso per l'intervento, o a causa, di chi ha potere, e che invidia una dote straordinaria dell'eroe, della quale questi è di solito inconsapevole. Si pensi alle frequenti figure di invidiose matrigne, o sorelle, della tradizione popolare, come per esempio nella favola di Cenerentola (se ne veda la versione di Charles **Perrault** ne *I racconti di mamma Oca*, 1697). Nelle fiabe di magia l'invidia è ovviamente connessa al malocchio. Lo sguardo dell'invidioso o dell'invidiosa ha capacità mortifere, spesso trasferite a un oggetto stregato come, per esempio, lo spillone da capelli che trasforma Ninetta in colomba ne *L'amore delle tre melerance* (1761) – la favola teatrale di Carlo **Gozzi** tratta da *Lo cunto de li cunti* (1634-36, postumo) di Giambattista **Basile** – o la mela avvelenata da Crimilde, la strega invidiosa della bellezza di Biancaneve e che la consegna a un sonno perenne in una delle più note tra le favole raccolte da Jakob e Wilhelm **Grimm** (*Biancaneve* in *Favole per i bambini e la famiglia*, 1812-22).

5. L'invidia è forse il più grave tra i peccati capitali; non a caso alcuni commentatori la identificano proprio nell'*Inferno* di Dante con la «lonza leggera e presta molto / che di pel maculato era coverta» (I, 32-33) che, assieme alla lupa (l'avarizia) e al leone (la superbia), sbarra il passo al poeta. La lonza, che per altri simboleggia la lussuria, in realtà sarebbe il simbolo dell'invidia che domina il mondo e che si «ammoglia» ad altri infiniti vizi (I, 100), ed è la «radix malorum» e coincide, in alcune interpretazioni, con il diavolo stesso, la «nvidia prima» (I, 111). Firenze, in Dante, è infestata dall'Invidia, oltre che dalla superbia e dall'avarizia (*Inferno* VI, 74; XV, 67) e invidia

è la causa prima di ogni male politico. Gli invidiosi sono colpevoli di quello stesso peccato che ha provocato la ribellione di Satana e la cacciata dal paradiso terrestre; l'invidia ha effetti micidiali, eticamente, socialmente e politicamente devastanti: l'invidia per esempio provocò l'ingiusta persecuzione e la prigionia di Sigieri di Bramante (*Paradiso* X, 134-35), il gran filosofo denunciato da chi lo invidiava al tribunale dell'Inquisizione in Francia nel 1277, così come, in ultima analisi, è l'invidia a provocare l'esilio di Dante da Firenze. Con tutto ciò alle anime degli invidiosi non è riservato un posto speciale all'*Inferno*, ma un girone purgatorio (*Purgatorio* XIII). Gli invidiosi in vita hanno «guardato male» gli altri, alle loro anime che si devono purificare vengono cucite le palpebre con fil di ferro (70). L'invidia appare, allegorizzata come dea, nel primo dei *Cinque canti* (1519-28), quella traccia interrotta che indica una possibile direzione dell'*Orlando Furioso* (1516-32) e che Ludovico **Ariosto** credette di dover abbandonare. Invidia, anzi, è la musa negativa dei *Cinque canti*, «la peste fella», sollecitata da Alcina a «rodere l'intestino» a Gano di Maganza per provocare la rovina dell'«Impero occidentale» (I, 34). Gano è il Giuda dell'universo cavalleresco, il rinnegato, il traditore. Alcina cerca dunque Invidia, ne trova la spaventosa spelonca. Invidia è circondata da più di cento consiglieri, ed è raffigurata in modo simile all'Invidia delle *Metamorfosi* di Ovidio, sicché Invidia spinta da Alcina va a toccare il cuore di Gano con «man più fredda che neve» (56). L'invidia rende Gano infame e traditore, colui che costruisce, per Alcina, il piano per distruggere l'esercito di Carlo Magno e provocare a Roncisvalle la morte in battaglia del miglior paladino, Orlando, preceduta da altri tradimenti e diserzioni nel campo dei cavalieri cristiani. Questo progetto di sviluppo di un'altra possibile conclusione del poema, ispirato dalle condizioni della realtà storica durante le guerre d'Italia nel primo Cinquecento, non fu mai portato a termine da Ariosto, come se egli avesse voluto tacere del ruolo dell'Invidia nella concezione ancora cavalleresca del suo mondo. Anche nella trattatistica legata alla corte l'invidia, nominata o innominata, è importante. La stessa «sprezzatura» che è il tratto fondante nel *Libro del Cortegiano* (1528) di Baldassar **Castiglione** è una forma di dissimulazione di sé e in fondo un celarsi allo sguardo del Principe. Il vizio cortigiano per eccellenza, l'invidia, che nel *Cortegiano* è comunque taciuto diviene manifesto nel *Malpiglio* di Torquato **Tasso**, così come nella trattatistica secentesca, in Torquato **Accetto** (*Della dissimulazione onesta*, 1641), in Girolamo **Cardano** (*Proxeneta*, 1627), in Panfilo **Persico** (*Del segretario*, 1620). Del resto anche nella vena satirica anticortigiana l'invidia è presentata come onnipervasiva. Jean **Meschinot**, citato nell'*Autunno del Medioevo* di Johann **Huizinga** scriveva nel XV secolo: «la corte è un mare in cui si levano / onde di superbia e tempeste d'invidia», e Pietro **Aretino** nel *Ragionamento delle corti* (1538), fa dire al suo Piccardo che «la corte [...] è spedale delle speranze, sepoltura delle vite, baia degli odi, razza de l'invidia, mantice de l'ambizioni, mercato delle menzogne, serraglio dei sospetti, carcere delle concordie, scola delle fraudi, patria de l'adulazione, paradiso dei vizi, inferno de le virtù». L'invidia, come scrive René **Girard** in *Il teatro dell'invidia: Shakespeare* (1990) proseguendo un discorso iniziato con *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), è affine al «desiderio mimetico». «L'invidia brama l'essere superiore che né l'oggetto desiderato né colui che lo desidera, ma soltanto una congiunzione dei due sembra possedere [...]». L'invidia testimonia di una mancanza di essere che disonora l'invidioso [...]. Per questo motivo, l'invidia è il

peccato più difficile da confessare» (*Il teatro dell'invidia*, p. 17). Si tratta di un'osservazione per noi di particolare interesse, poiché, nella sua *reductio in primam figuram* del male nel teatro di Shakespeare, Girard sembra coinvolgere l'intero problema etico nel mondo occidentale, e dunque di ogni figura del male nelle letterature d'Europa. Delle interessanti quanto tendenziose analisi che Girard fa di William **Shakespeare**, quelle più convincenti riguardano le opere che vanno da *Giulio Cesare* (1599-1600) a *Amleto* (1600-01), a *Troilo e Cressida* (1601-02), a *Otello* (1604-05), a *Re Lear* (1605-06). Se *Re Lear* pone come *radix malorum* l'invidia di Goneril e Regan per Cordelia (che finisce uccisa dall'invidia), e l'invidia di Edmund, il figlio illegittimo, per Edgar, il figlio legittimo (che viene dunque ad arte messo in cattiva luce dal figlio illegittimo che ne prende il posto avendone provocato la fuga dalla casa paterna), in *Amleto* la questione, complessa, passa attraverso l'Invidia di Claudio per il padre di Amleto, e il desiderio mimetico di prenderne il posto, e, in chiave di lettura edipica, attraverso l'invidia di Amleto che desidererebbe essere al posto dello zio nel letto della madre. In *Troilo e Cressida*, il «lupo universale» che dopo aver divorato tutto finisce per divorare se stesso del discorso di Ulisse (I. III) non tanto è l'universale cupidigia, ma proprio l'invidia che è la causa prima della guerra, con Paride che rapisce Elena, con il conflitto tra Achille e Agamennone (a cui si riferisce il citato discorso di Ulisse sul disordine e il caos nella gerarchia e nella catena di comando del campo greco), con Patroclo che ruba le armi ad Achille per farsi ammazzare da Ettore; con l'astio di Achille contro Ettore che, nel *play* di Shakespeare, non pare affatto dovuto al desiderio di vendicare la morte di Patroclo, ed è dunque inspiegabile, se non nei termini di una forma di «invidia». L'invidia, infine, provoca la caduta della cittadella dei valori cavallereschi, e cioè Troia, non per questo risparmiando dall'invidia degli dei il campo greco, dato che i *nostoi*, i viaggi di ritorno, sono spesso segnati da esiti tragici, come nel caso di Agamennone, o da difficoltà di ogni sorta, come capita a Ulisse. Nel *Giulio Cesare*, l'invidia è dichiarata, ed è quella del *plotter*, cioè Cassio, che trascina Bruto nella congiura e nell'uccisione di Cesare in un assassinio di «fondazione», da cui inizia il tragitto che porterà alla Roma imperiale, sicché l'invidia stessa, e l'infamia, che ne consegue è il vero motore della storia, come capita del resto anche con la «mala pianta» che viene seminata dalle streghe nell'anima di Macbeth. A partire dall'assassinio «di fondazione» di re Duncan, l'affondare di Macbeth in quella fosca vicenda del male, e di sangue, indica in realtà il percorso storico che porta Giacomo Stuart, re di Scozia, sul trono d'Inghilterra, Scozia e Irlanda nel 1603. Giacomo è infatti il figlio di Maria Stuarda, alla cui corte si consumano intrighi e assassinii. Infine, in *Otello*, nella lettura di Girard, è ancora il desiderio mimetico che spinge Iago ad avvelenare la mente del Moro fino a portarlo all'uccisione di Desdemona e alla rovina; in realtà, per Girard, Iago non è che lo specchio e il riflesso di Otello delle paure e dei desideri di Otello, ed è dunque un personaggio «irrilevante». Noi crediamo invece che il ruolo di Iago sia estremamente rilevante e che la sua spinta sia esattamente l'invidia nei confronti di Otello che ha potere, e ha la bella Desdemona, e ha raggiunto l'apice della sua fortuna, sicché deve ora giungere per lui la *némesi*, che trova corpo e voce in Iago. Mentre Otello ha tutto ottenuto, a Iago è negato ciò che gli spetta, ed è Cassio, invece di Iago, ad essere nominato luogotenente da Otello, laddove è ovvio, nel farsi della tragedia stessa, la superiorità intellettuale di Iago, la cui intelligenza viene avvelenata dall'invidia, e dal senso dell'ingiustizia

patita divenendo così tremenda forza distruttiva. L'invidia è presente nella trattatistica degli umori e delle passioni nel Seicento. Spesso si tratta di un effetto di malinconia, poiché l'invidioso è sicuramente affetto da uno squilibrio umorale che consiste in un eccesso di umore nero che può essere provocato dalla sensazione della propria inferiorità rispetto ai beni e alla fortuna di altri, e dalla pulsione all'emulazione. L'invidioso è un malinconico a grado estremo; come il malinconico l'invidioso soffre di un *manque à être*, e ha gli stessi tetri e lividi colori, come si capisce leggendo Timothy **Bright** (*Trattato della malinconia*, 1586), o Robert **Burton** (*Anatomia della malinconia*, 1621), che vede l'invidia nel contesto della gelosia e ne parla come di emulazione, e insofferenza dell'emulazione (III, 3) o Pierre **Charron** (*Della saggezza*, 1601), o René **Descartes** (Cartesio), de *Le passioni dell'anima* (1649) in cui l'invidia fa parte delle passioni dette «particolari», tra cui compaiono anche stima, e mancanza di autostima, disprezzo, e disprezzo di sé, generosità, o di contro, crudeltà, rimorso. Tutte si originerebbero dal corpo e, tramite l'eccitazione dei sensi, attraverso la glandola pineale, si diffonderebbero nell'anima.

6. Torna spesso nella letteratura europea tra Sette e Ottocento la figura di Caino che uccide Abele per invidia e gelosia del rapporto privilegiato che questi ha con Dio. Si pensi al poema *La morte di Abele* (1758) di Salomon **Gessner**, o alla «tramelogedia» *Abele* (1790) di Vittorio **Alfieri** che fa di Caino la vittima dell'ossessione inspiegabile che lo porterà, invano riluttante, all'assassinio del fratello. Caino, in analogia con quanto succede con la figura di Satana, diviene un modello nel satanismo romantico. Nel *Caino* (1821) di George Gordon **Byron**, Caino, ribelle all'ingiustizia della natura e della divina creazione, è una figura di «úbris» che, infatti, cerca alleanza con l'angelo delle tenebre. In una poesia, *Caino* (1800) di Victor **Hugo**, il marchio di Caino segna l'umana condizione senza possibilità di riscatto. L'invidia comunque è ciò che spesso caratterizza il personaggio del «villain», «l'infame», «il traditore» (v. INFAMIA) nella letteratura dell'età classicista, fino al Settecento. Si può interpretare in tal senso una gamma di *plotters* (v. INTRIGO, TRAMA), diversi per condizione sociale, per motivazioni, sulla base del desiderio mimetico e del desiderio di appropriazione di ciò che appartiene alla vittima e che viene dunque, più o meno tacitamente, invidiato. L'invidia segnerebbe dunque per esempio un personaggio come il LIBERTINO (v.) Lovelace della *Clarissa* (1748) di Samuel **Richardson**. La seduzione di Lovelace che vuole distruggere l'innocenza di Clarissa corrisponde dunque alla volontà di possedere la vittima, all'invidia per ciò che la caratterizza e che, non potendosene appropriare, si deve distruggere con ogni mezzo, fino alla violenza e alla crudeltà, con ogni azione scellerata rivolta contro l'oggetto dell'invidia e del «desiderio mimetico» che nasconde e rivela al tempo stesso una volontà di appropriazione sempre inevitabilmente frustrata. Il libertino Lovelace riesce a sedurre Clarissa, dopo averla drogata, per massimo di sfregio, in un bordello. Clarissa ne morirà e Lovelace, distrutto l'oggetto della sua invidia, del suo «desiderio mimetico», del suo desiderio, lo rimpiangerà fino alla propria morte che sola potrà dargli espiazione. La fortuna del personaggio della perseguitata è notevole tra Sette e Ottocento con una quantità di vittime innocenti di un desiderio oscuro e mortifero. Si pensi alla *Justine o i guai della virtù* (1791) del Marchese de **Sade** che, nel sottotitolo, riprende *Pamela, o la virtù ricompensata* di Samuel Richardson, e rinvia diretta-

mente anche alle sfortune della virtù esemplificate in *Clarissa* che è il modello, più o meno distante, anche della Lucia de *I Promessi sposi* (1827, 1840-42) di Alessandro **Manzoni**, e della Margherita del *Faust* (1800, 1816-1832) di Johann Wolfgang **Goethe**. Tutte sono oggetto del desiderio mimetico, dell'invidia di chi le desidera e che, pertanto, deve distruggere in loro proprio ciò che invidia, ciò di cui manca, che ha perduto, di cui ha bisogno e desiderio. Ne *Le relazioni pericolose* (1782) di Pierre-Ambroise-François Choderlos de **Laclos** il romanzo libertino francese raggiunge il suo compimento proprio nella coscienza della vanificazione dell'*envie*, dell'«invidia» e della «voglia», «desiderio» di possedere ciò che non si ha, o si è perduto, e con ciò distruggere l'oggetto del desiderio. Valmont ottiene la distruzione della Tourvel, e cioè di ciò che con lei coincide, onore e virtù; Madame de Merteuil esercita il suo potere su Valmont e sulle sue vittime e, in fondo, in ogni vittima cerca di ritrovare e così nuovamente distruggere l'innocenza, che ella stessa ha perduto nell'ardua scuola del *libertinage*. Ma, infine, Valmont viene distrutto proprio dalla sua *ubris*, e madame de Merteuil verrà smascherata e punita della sua volontà di potere sugli altri, considerati come prede del suo desiderio. Lo smascheramento di madame Merteuil è provocato da una specie di divina punizione, il vaiolo, che ne mostrerà nel volto sfigurato la miseria morale. Questo tipo di intrigo e di intriganti trova un suo sviluppo nell'Ottocento, fino a romanzi come *Ritratto di signora* (1881) di Henry **James** in cui Isabel rimane vittima di un intrigo attraverso cui Madame Merle riesce a farle sposare Osmond con cui madame Merle ha avuto una relazione e da cui ha avuto una figlia. Isabel è la madre ideale, bella, ricca, intelligente e ingenua, per Pansy. Ma non è Madame Merle la vera invidiosa del romanzo di James. A Madame Merle manca l'ostilità e la volontà di distruggere, anche se ha pienamente il desiderio di essere Isabel, tanto da sceglierla per farsi sostituire nell'educazione di Pansy. Il vero invidioso, con tutto il rancore dell'invidioso per chi è o ha più di lui, è Osmond, uno «snob», che ha pretese da gran signore senza averne le possibilità economiche. Egli forse non vuole distruggere Isabel, dopo averla sposata, ma certamente la vuole «punire» della sua fortuna, la vuole annullare, la vorrebbe avere interamente in suo potere. Nel romanzo di James, lo snob, l'arrivista occupa dunque un ruolo importante. Ciò poco stupisce perché questo tema è frequente in tutto l'Ottocento. Si pensi a casi diversi, ma complementari, quali *Il rosso e il nero* (1831) di **Stendhal**, *La fiera delle vanità* (1847) di William Makepeace **Thackeray**, *David Copperfield* (1848) di Charles **Dickens**. Nel romanzo di Stendhal abbiamo la figura di un giovane povero che disperatamente anela alla promozione sociale e sa usare chiunque per ottenerla, soprattutto le donne. Egli le conquista per conquistare al tempo stesso la promozione nella società; per lui le donne sono oggetto di desiderio e d'invidia per quel che lui non è e per ciò che, attraverso di esse, spera di diventare. Il suo *itinerarium vitae*, tutto teso alla costruzione del proprio io sociale, termina nel modo più infamante sulla ghigliottina. Ne *La fiera delle vanità*, Thackeray ci dà il ritratto di Becky Sharp, che ambisce con tutte le sue forze alla promozione sociale. Amica di Amelia che ha uno stato sociale superiore al suo, Becky certo non la «invidia», nel senso che non la «odia» né la vuole distruggere, ma certo ritiene ingiusto che Amelia sia più di lei, e fa di tutto per salire i gradini della scala sociale. Il vero invidioso lo troviamo invece nell'ambizione di Uriah Heep, in *David Copperfield*. Uriah Heep, untuoso, ipocrita cela sotto la falsa umiltà che continuamente protesta un orgoglio lu-

ciferino, e usa il proprio astuto talento per distruggere chi gli ha dato lavoro e così prenderne il posto.

7. Il «guardare male», l'*in-videre*, nel senso etimologico nel termine fa vittime, irragionevolmente, anche tra personaggi non invidiabili, fatti oggetto di astio da parte dei loro simili. Sono i reietti, i capri espiatori, i malvisti, coloro che sono «segnati» e che calamitano tutto il sospetto, l'ostilità, l'odio immotivato di chi gli sta accanto. È ciò che accade in *Rosso Malpelo* di Giovanni **Verga** (in *Vita dei campi*, 1880), dove il piccolo «solfataro» protagonista è cattivo, e deve esserlo, perché ha i capelli rossi: «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo». Se chi è fatto vittima del rancore implicito nell'*in-videre* lo è perché è «segnato», e dunque «diverso», il «tipo» dell'invidioso, che annovera tra le sue fila personaggi come Satana, o Iago, può anche essere insignificante, contare poco, e miseramente tramare, senza peraltro ottenere nulla. È questo il caso del Votini di *Cuore* (1886) di Edmondo **De Amicis**, la codificazione dell'etica sociale nel romanzo educativo dell'Italia post-risorgimentale, che è stato oggetto di parodia e contestazione (si ricordino rapidamente *L'elogio di Franti*, 2001, di Umberto **Eco**, e «Le appagate nefandezze» di Alberto **Arbasino**). Il Votini deamicisiano è colui che è destinato a venire sempre secondo, dietro al primo della classe Derossi; Votini gioisce di piccole sventure ed architetta microvendette che qualcuno, poi, gli butta all'aria. Finalmente alla ribalta, sta per recitare a memoria «due strofette del libro di lettura» che Derossi non ha ancora mandato a memoria, quando irrompe la madre di Franti; un Franti che eclissa Votini con la magnificenza della sua cattiveria allorché, nella famosa chiusa di capitolo, gli viene rimproverato: «Franti, tu uccidi tua madre!», e tutti ovviamente si voltano a guardare Franti, «l'infame», che sorride; ma non sorride Votini, la cui rivalsa è andata a monte. Non vengono in mente nel Novecento, e in verità anche da prima, a partire almeno dall'Ottocento, molti esempi letterari di invidia, come se il tema fosse, se non esaurito, trasformato in altre categorie, e l'invidia fosse respinta ai margini, proprio come la piccola, meschina invidia di Votini. Forse questo si deve anche alla dialettica talvolta violenta tra classi sociali che segna l'Ottocento e il Novecento in Europa, come epoca delle rivoluzioni, da quella Francese a quella Russa del 1917, a quelle che trasformano gli imperi Austroungarico e Prussiano in repubbliche. *Invidia* (1927), tuttavia, è il titolo del romanzo di Jurij Karlovič **Olesā**, che mette in scena, appunto, il conflitto, forte specie in periodo post-rivoluzionario, tra principio individuale e collettivo, tra uomo e storia, tutti osservati come estremi di coppie bipolarari assai marcate, e in cui l'invidia pare rimanere il principio primo che regola i comportamenti individuali, così come collettivi. Ma l'*Invidia*, evidentemente non era il termine politicamente corretto per definire il desiderio di emancipazione dei ceti sfavoriti, così come poco adatto era a definire le rivendicazioni «di genere», o, più tardi, quelle «etniche». Di tutti questi conflitti e volontà di emancipazione, quella femminista (v. EMANCIPAZIONE DELLA DONNA) che ha attraversato, a partire all'ultimo Settecento, anche l'Ottocento e tutto il Novecento, è quella che ci pone direttamente di fronte al tema dell'invidia, poiché «Invidia» è esattamente il termine che Sigmund **Freud** usa per definire la problematica femminile in psicoanalisi con esiti tardo novecenteschi che sarebbero stati, per lo stesso Freud, assai sorprendenti. Nel 1908 in *Sulle teorie sessuali infantili*, Freud teorizza nel

processo di crescita delle bambine, una fase che egli definisce «invidia del pene» (*Penisneid*). Il concetto avrebbe poi avuto un'evoluzione e nel 1914 sarebbe andato a indicare il complesso di castrazione delle ragazze; nel 1917 in *Sulle trasformazioni delle pulsioni, in particolare dell'erotismo anale* l'invidia del pene implica non solo il desiderio di avere il pene, ma anche il desiderio di avere un bambino come sostituto del pene, ed è dunque una delle categorie fondamentali dell'analisi femminile, per quanto, constata lo stesso Freud in scritti più tardi, «irriducibile» all'analisi. Evidentemente la costruzione freudiana è diventata il bersaglio di molta critica femminista proprio in quanto coincide con una visione fallo-centrica e ovviamente patriarcale dell'umano vivere sociale. Se la categoria freudiana pare appartenere al passato, essa tuttavia corrisponde, nel tipico linguaggio psicoanalitico, alla constatazione da parte delle donne di una situazione storicamente stratificata di subalternità. Per quel che riguarda la letteratura, per esempio, basti pensare alla Virginia Woolf di *Una stanza tutta per sé* (1929) in cui si mette in evidenza come nella ruotizzazione sessuale, alle donne sia stata negata la possibilità di esprimersi, e come l'invidia in questione coincida con il sentimento di un'ingiustizia di «genere» patita da sempre. Non di invidia del pene, dunque si tratta, ma del sentimento di rivalsa e della rivendicazione di pari diritti con gli uomini. Nel trattare il tema dell'invidia, appare chiaro come questo sia indissociabile dalla coppia osservatore-osservato o, meglio ancora, da una relazione di forza tra i due, e dai compromessi attraverso cui i conflitti trovano tregua. Gli studi postcoloniali, che si sviluppano a partire dagli anni '60, analizzano il rapporto tra la letteratura e cultura degli ex paesi dominati e quelle dei paesi ex dominanti; gli studi culturali analizzano le situazioni di società multiculturali, in cui le emigrazioni di massa degli ultimi due secoli, sempre più accentuate negli anni più recenti, tendono a formare società a «mosaico» con forti tensioni non facilmente assorbibili e che in letteratura producono linguaggi letterari spesso culturalmente, a volte anche linguisticamente, ibridati. Basti l'esempio della rivisitazione de *La tempesta* shakespeariana nelle letterature caraibiche, dove, come scrive Edward W. Said in *Cultura e imperialismo* (1993), Calibano viene rivitalizzato rispetto a Prospero che incarna il mito magico del bianco; liberate con fatica le voci degli scrittori non bianchi da ogni invidia o emulazione e subalternità nei confronti della cultura occidentale, Calibano può essere preso come rappresentazione del nuovo e della nuova capacità di autorappresentazione delle culture già subalterne e ora emergenti, come avviene in *Una Tempesta* (1969) di Aimé Césaire (1913). I termini della comparazione e della subalternità possono essere tutti rovesciati. Molti sono stati gli studi di donne che evidenziano la presenza di una reciproca invidia tra i sessi, sicché all'invidia del pene corrisponderebbe una ben più significativa, specie quanto ai risultati, invidia dell'utero, o della capacità di generare. Nuova è l'affermazione di letterature e culture emergenti che rivendicano l'emancipazione dalla subalternità alla cultura occidentale egemone, la quale ovviamente tende ad autoconservarsi, o tentando di espellere, o tener fuori ciò che le è estraneo, oppure tentando di inglobarlo per rinnovare i propri linguaggi attraverso *métissages* e ibridazioni. In ogni caso il dominante non distoglie lo sguardo dal dominato, il quale, a sua volta osservato, volge lo sguardo al dominante, anche o tanto più, nella logica della sovversione, alla difficile ricerca di nuovi equilibri, di nuove composizioni del mosaico. L'uno e l'altro sguardo, simmetrici, corrispondono alla semantica dell'invidia, dell'in-videre

che ha comunque a che fare con la volontà, la «voglia», il desiderio di potere sull'altro, o con il desiderio, la volontà, l'*envie* di liberarsene.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Ecclesiaste* o *Qōhélet* (ca. sec. III a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Giobbe* (secc. VI-IV a.C.); *Proverbi* (ca. secc. X-III a.C.); *Salmi* (sec. X-II a.C.); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Accetto, T., *Della dissimulazione onesta* (1641); Aimé, C., *Una tempesta* (*Une Tempête*, 1969); Alfieri, V., *Abele* (1790); Andrea Cappellano, *De amore* (*De arte honeste amandi*, 1186-90); Apuleio, *Le metamorfosi o l'asino d'oro* (*Metamorphoseon libri*, sec. II d.C.); Aretino, P., *Ragionamento delle corti* (1538); Ariosto, L., *Cinque canti* (1519-28); Ariosto, L., *Orlando Furioso* (1516-32); Basile, G., *Lo cunto de li cunti* (1634-36, postumo); Bright, T., *Trattato della Malinconia* (*A Treatise of Melancholy*, 1586); Burton, R., *Anatomia della malinconia* (*An Anatomy of Melancholy*, 1621); Byron, G.G., *Caino* (*Cain*, 1821); Cardano, G., *Proxenetia* (1627); Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano* (1528); Césaire, A., *Una tempesta* (*Une tempête*, 1969); Charon, P., *Della saggezza* (*De la sagesse*, 1601); Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (1306-21); De Amicis, E., *Cuore* (1886); Descartes, R. (Cartesio), *Le passioni dell'anima* (*Traité des passions de l'âme*, 1649); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Eco, U., *Elogio di Franti* (2001); Erodoto, *Storie* (*Historiae*, sec. V a.C.); Eschilo, *Agamennone* (ca. 458 a.C.); Eschilo, *Prometeo incatenato* (*Prometheüs desmōtes*, 525-456 a.C.); Esiodo, *Teogonia* (*Theogonia*, sec. VIII a.C.); Freud, S., *Sulle teorie sessuali infantili* (*Über infantile Sexualtheorien*, 1908); Freud, S., *Sulle trasformazioni delle pulsioni, in particolare dell'erotismo anale* (*Über Triebumsetzungen insbesondere der Analerotik*, 1917); Gessner, S., *La morte di Abele* (*Der Tod Abels*, 1758); Goethe, J.W., *Faust* (1800; 1816-32); Gozzi, C., *L'amore delle tre melancolie* (1761); Grimm, J. e W., *Biancaneve* (*Schneewittchen*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Hugo, V., *Caino in Poesie* (1800); Huizinga, J., *Autunno del Medioevo* (1919); James, H., *Ritratto di signora* (*The Portrait of a Lady*, 1881); Laclos, P.A.F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827; 1840-42); Milton, J., *Il paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667; 1674); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1580, 1588); Olesá, J.K., *Invidia* (1927); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Perrault, C., *I racconti di mia madre l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Persico, P., *Del segretario* (1620); Platone, *Fedro* (ca. 390-367 a.C.); Platone, *Timeo* (360 a.C.); Richardson, S., *Clarissa* (*Clarissa, or the History of a Young Lady*, 1748); Richardson, S., *Pamela, o la virtù ricompensata* (*Pamela, or the Virtue Rewarded*, 1741); Sade, D.A.F. de, *Justine o i guai della virtù* (*Justine ou les malheurs de la vertu*, 1791); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Shakespeare, W., *La Tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-05); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Troilo e Cressida* (*Troilus and Cressida*, 1601-02); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Tasso, T., *Malpiglio, o vero de la Corte* (1582-83); Thackeray, W.M., *La fiera della vanità* (*Vanity Fair*, 1847-48); Verga, G., *Rosso Malpelo* (1878) in *Vita dei campi* (1880); Woolf, V., *Una stanza tutta per sé* (*A Room of One's Own*, 1929).

■ ALTRE OPERE: Calvino, I., *Fiabe italiane* (1956); Cather, W., *La casa del professore* (*The Professor's House*, 1925); Emerson, R.W., *Saggi* (*Essays*, 1841-44); Fogazzaro, A., *Piccolo mondo moderno* (1901); Garçon, P.A. Correia, *Opere poetiche* (*Obras poéticas*, 1778, postumo); Gogol', N.V., *Il ritratto* (1834); Klinger, M., *I gemelli* (*Die Zwillinge*, 1776); Plath, S., *Diari* (*The Journals of Sylvia Plath*, 1950-63); Romano, L., *L'eterno presente, conversazione con Antonio Ria* (1998); Roy, A., *Il dio delle piccole cose* (*The God of Small Things*, 1997); Schiller (von), F., *Wallenstein: trilogia drammatica* (*Wallenstein: ein dramatisches Gedicht*, 1796-99); Vega, L. de, *Novelle a Marcia Leonarda* (*Novelas a Marcia Leonarda*, sec. XVII).

■ BIBLIOGRAFIA: *Le Roman de Tristan e Iseult, renouvelé par Joseph Bédier*, Paris 1954; Dodds, E.R., *I Greci e l'irrazionale*,

1983; Babha, H.K., *I luoghi della cultura*, Roma 2001; Borghesi, D., *Specchio specchio delle mie brame: luci e ombre dell'invidia fra donne*, Milano 2000; D'Urso, V., *Otello e la mela: psicologia della gelosia e dell'invidia*, Roma 1995; Deutsch, H., *Invidia del pene?*, Torino 1992; Eisler, R., *Il calice e la spada*, Parma 1996; Freud S., *Tre saggi sulla teoria sessuale*, introduzione di Petrella, F., Milano 1987; Freud, S., *Scritti sulla sessualità femminile* (1924-32), Torino 1976; Funari, E. (a c. di), *L'invidia*, Bergamo 2002; Girard, R., *Shakespeare: il teatro dell'invidia* (1990), Milano 1998; Girard, R., *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961) tr. it. Milano 2002; Klein, M., *Invidia e gratitudine* (1957), Firenze 1969; Klibansky, R. - Panofsky, E. - Saxl, F., *Saturno e la malinconia* (1960), Torino 1983; Matarazzo, O., *Soffrire del bene altrui: L'invidia: un'analisi psicologica*, Napoli 1996; Pietropolli, C. - Charmet, G. - Leconi, M. (a c. di), *L'invidia: aspetti sociali e culturali*, Milano 1990; Propp, V.J., *Le radici storiche del racconto di fate*, Torino 1949; Rusconi, R., *L'ordine dei peccati: la confessione tra Medioevo ed età moderna*, Bologna 2002; Said, E.W., *Cultura e imperialismo, letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* Roma 1998; Schoeck, H., *Der Neid und die Gesellschaft*, Berlin 1992; Weill, K., *I sette peccati capitali: prologo, invidia, epilogo*, testi di B. Brecht, traduzione di F. D'Amico, Milano 1968.

■ VOCI AFFINI: Ascesa sociale; Borghesia; Diavolo; Emancipazione della donna; Gelosia; Infamia/Fama; Intrigo, trama; Ipocrisia, ipocrisia; Ira; Libertino; Malinconia; Passione, desiderio; Punizione, pena, castigo; Ribellione; Titanismo; Vittima.

MARIO DOMENICHELLI - GIONA TUCCINI

Invisibilità. 1. Il nostro universo è costituito non solo da cose visibili, ma anche da cose invisibili, che sono tali o perché, a causa delle loro ridotte dimensioni e della loro costituzione fisica, non possono essere viste direttamente (gli atomi, i raggi, ecc.) o perché immateriali, ossia non percepibili ma soltanto intelligibili. L'invisibile, secondo **Platone**, è dunque il campo privilegiato della gnosologia: nel *Fedone* (dopo il 387 a.C.) il filosofo distingue due forme di esistenza, una visibile (*oratòn*) e soggetta a continuo mutamento, e un'altra invisibile (*ouk oratòn, aoratòn, aidès*) e immutabile; la prima appartiene al mondo sensibile, la seconda al mondo delle idee, oggetto della vera conoscenza. Molti secoli dopo, il filosofo **Merleau-Ponty**, nel suo saggio *Il visibile e l'invisibile* (1964), riprende la concezione platonica per ribaltarne la gerarchia e sottolineare come tra le due categorie non ci sia una netta contrapposizione, bensì una penetrazione. La concezione di invisibile di origine platonica è spesso usata ancora oggi in riferimento a tutte quelle discipline che non si occupano di fatti o di realtà materiali, ma di processi mentali e incorporei. Eugen Fink in *Il gioco come simbolo del mondo* (1960) dice di come sia manifesta nell'esistenza arcaica la credenza nei demoni (v. **DIABOLO**) e l'angoscia di fronte al numinoso, cui non si sa opporre né la pazienza del lavoro, né l'ingegno razionale, né il coraggio del guerriero. Rimane solo quello che Fink definisce come «gioco», e cioè il «fingere» il mondo nelle sue rappresentazioni attraverso le quali l'invisibile può prender forma e con il quale si può dunque avere commercio. Tutto ciò che è *sacer*, «sacro» (v. **SACRO**) è etimologicamente «separato» da ciò che consideriamo realtà del mondo sensibile, e la mitologia, per esempio, dà forma umana sia alle forze naturali percepibili e spaventose alle quali l'uomo sente di non potersi opporre, sia alle invisibili forze che decretano il destino. Così le Parche, o Moire, per esempio, stanno a rappresentare l'ineluttabilità del fato, le Erinni il ritorno di una colpa antica inscritta nella stessa umana natura, l'Ate, quella forma di accecamento e di follia che prende coloro che gli dèi vogliono perdere.

2. Per **Platone** il mondo sensibile dei viventi non è che il mondo delle ombre, un mondo illusorio che rinvia al

mondo iperuranio delle idee. Nel mito della caverna (*Repubblica*) la condizione dei viventi è paragonata a quella di prigionieri legati in una caverna con lo sguardo rivolto dalla parte opposta all'entrata; delle persone che si muovono dietro di loro, essi possono vedere soltanto le ombre proiettate dal fuoco contro la parete, che scambiano dunque per realtà. In un altro mito narrato nella *Repubblica*, il mito di Er, chi muore si trova a dover scegliere il proprio demone per la nuova vita ma, passando il Lete, non avrà alcuna memoria della scelta che ne condiziona l'esistenza (X). La questione del rammentare e dell'oblio pare dunque importante nella definizione dell'invisibile, poiché spesso l'invisibile è proprio il luogo dell'oblio, e il manifestarsi dell'invisibile è il ritorno dell'obliato che è nel mondo delle idee, e in qualche modo inscritto nella nostra stessa natura e nel nostro destino. La visione platonica si traduce in termini cristiani a partire da san **Paolo**: nella prima lettera ai Corinzi, si dice che i viventi non vedono se non immagini enigmatiche, come riflessi in uno specchio oscuro e deformante (1 *Corinzi*, XIII, 12). Nelle *Enneadi* di **Plotino** chi vive è perennemente a rischio di perdersi seguendo nel mondo sensibile il riflesso ingannevole e confuso dell'iperuranica realtà delle idee. Ma, poiché non abbiamo che il mondo delle ombre, solo attraverso le ombre, indirettamente, possiamo conoscere (IV, III, 9). Nella letteratura medievale l'invisibile ancora appartiene al mondo demoniaco, al mondo altro della morte come dimensione parallela. Pensiamo ai triregni medievali, in particolare alla *Divina Commedia*, che è il viaggio nel mondo dei morti, dal buio confuso e smarrito della «selva oscura» dell'*incipit* fino alla folgorazione e all'abbacinamento paradisiaco della chiusa. Il mondo dell'invisibile è forse in primis il mondo originario dell'arte, dove appaiono e si fanno manifeste visioni di indicibile e sublime bellezza e creature grottesche in cui si fondono incongruamente l'animale, il minerale, il vegetale, l'umano, lo spirituale e il demoniaco, il materiale e il sensibile.

3. L'idea che la visibilità non sia una condizione necessaria del reale ha portato l'uomo a dare forma a tutte quelle entità invisibili che popolano la religione, il folklore e l'immaginario collettivo. Invisibile è, innanzitutto, Dio, ma lo sono anche l'anima, gli spiriti, gli angeli e i demoni, e altre creature. La natura prima di queste visioni è quella di essere tutte figure di soglia, tra l'invisibile della loro natura e il visibile in cui esse si manifestano e si rappresentano come visioni dell'invisibile buio o dell'altrettanto invisibile luce. L'invisibile è dunque, nel suo complesso, un oltremondo, spesso connesso alla dimensione della morte e alla fede nella vita dopo la morte (v. **MAGIA**, **STREGONERIA**; **MORTI**; **POESIA**, **POETA**). La letteratura tra Cinque e Seicento molto frequenta il mondo dei fantasmi e dei demoni. Si tratta di entità che spesso paiono dare corpo a pulsioni interiori non riconosciute, e dunque proiettate fuori di sé nell'invenzione di una prospettiva che si costruisce, a un tempo, nella differenza tra ciò che si vede e si conosce e ciò che non si vede né si conosce, o tra un dentro che rimane celato e un fuori che si percepisce spesso come menzogna. Dal punto di vista teologico monoteistico la divinità, puro spirito, non è rappresentabile, né dicibile, né, a rigore, può avere figura, poiché Dio (v. **SACRO**, **DIVINITÀ**) è infinito e non può essere rinchiuso in nessuna dimensione del linguaggio finito: Dio è così silenzio poiché è sempre fuori dalla parola essendo l'origine della parola (*logos* egli stesso) e dunque del creato; Dio è come l'invisibile luce per la quale ogni cosa creata si fa visibile. Il culto delle immagini sacre ha diviso la Chiesa per secoli, dal

poemos iconoclastico fino all'iconoclastia e iconofobia protestante nel periodo della Riforma tra Cinque e Seicento. Nelle immagini in cui l'invisibile si manifesta visibilmente sta dunque un pericolo; l'immagine è idolatra e blasfema e attraverso di essa ciò che veramente può manifestarsi non è che una falsificazione, una demoniaca parodia. Si pensi, a questo proposito, anche all'*Amleto* (1601) di **Shakespeare**, in cui la funzione del fantasma è quella di disvelare l'orrendo vero e anche però, con quel messaggio, di portare alla dannazione. Nel momento in cui vede il fantasma del padre, Amleto dubita che si tratti di un'immagine ingannevole, del diavolo in persona giunto a sussurrargli le parole della sua dannazione. Se nell'età dei lumi la ragione lascia poco spazio all'invisibile, già nel secondo Settecento, sia in Germania nella produzione dello *Sturm und Drang* sia in Inghilterra, il demoniaco si manifesta, con un ritorno al MEDIOEVO (v.), nel romanzo dell'orrore e nelle fantasie gotiche: pensiamo allo Horace **Walpole** del *Castello di Otranto* (1764) e al Matthew Gregory **Lewis** di *The Monk* (1796), che aprono la strada al Romanticismo. Nel manifesto romantico inglese, *Lyrical Ballads* (1798), di William **Wordsworth** e Samuel Taylor **Coleridge**, il programma era chiaro. Wordsworth partiva dal mondo sensibile, dal mondo delle creature comuni, per tracciare la strada verso la dimensione dell'invisibile, come per esempio capita in modo esemplare in *The Solitary Reaper*, in cui il canto della mietitrice solitaria è la musica stessa del tempo che trasporta verso remote dimensioni della rimembranza. In Coleridge, all'opposto, si trattava di tracciare la strada dalla dimensione dell'invisibile del mondo immaginario a quella del quotidiano, come nella *Ballata dell'antico marinaio*. Anche nella seconda generazione romantica inglese l'invisibile è il vero luogo dell'origine verso cui tende la poesia. Le fonti stesse della poesia sono figurate nel volo dell'allodola contro il sole. Dell'allodola si sente solo il canto che piove dal cielo sulla terra da una fonte che dunque è l'invisibile luce stessa (Percy Bysshe **Shelley**, *To the Skylark*, 1820); la sorgente della poesia è l'usignolo celato nell'ombra tra le fronde nel folto dei rami (John **Keats**, *Ode to a Nightingale*, 1819). In *Kubla Khan* (1798) di **Coleridge** si dice di come la fonte stessa dell'ispirazione venga obliata e di come dunque la poesia non sia che il riflesso frammentario di un sogno obliato, e di come il poeta sia veramente il testimone, anche nel senso etimologico di martire, dell'invisibile. Nell'*Infinito* (1819) di Giacomo **Leopardi**, il soggetto è proprio ciò che è impedito alla vista, non tanto ciò che si stende oltre la siepe che sul monte Tabor nasconde l'orizzonte, ma ciò a cui quel non vedere rinvia, ovvero all'interiorità stessa del poeta in cui si apre l'infinito, quel mare in cui è dolce naufragare, e che è affine al senso di vaghezza, al vago in cui prendono forma le fantasie, le figure, la poesia stessa (v. POESIA, POETA) che scaturisce dunque, se non dallo stesso infinito, da quel vago, quell'indeterminato che è ad esso affine.

4. Tutto ciò che non si vede, proprio perché non immediatamente conoscibile, è misterioso e inquietante. Non è un caso, pertanto, che l'invisibile trovi spazio soprattutto nella letteratura fantastica, come espressione delle nostre paure più nascoste. Un testo significativo, a questo proposito, è *Le Horla* (1887) di Guy de **Maupassant**, in cui un uomo, in seguito a strani eventi, si accorge di convivere con un essere invisibile, vampirico, che gli ruba le forze vitali durante la notte. Lo straordinario fenomeno è spiegato con una vera e propria teoria: *Le Horla* (parola che indica trasparentemente un là fuori: una dimensione che esorbita da quella naturale del mondo sensibile) non

è che la presenza invisibile temuta dall'uomo, sotto varie forme, fin dai tempi primitivi, e che esiste, pur non potendo essere veduta, così come esistono il vetro o il vento. Anche la casa in cui lavora l'istitutrice del *Giro di vite* (1898) di Henry **James** è popolata da presenze invisibili: sono gli spettri di Peter Quint e Miss Jessels. L'Istitutrice, una ragazza dalla sensibilità nervosa e dalla fervida immaginazione, è la sola a vedere i fantasmi, che si manifestano di quando in quando solo per pochi minuti, ma sospetta i bambini a lei affidati di intrattenere con loro un rapporto segreto e anzi di esserne posseduti. Ed è proprio questa dialettica tra il vedere e non vedere, tra il detto e il non detto a costituire il fascino del racconto. Ma anche in *Cuore di tenebra* (1899) di Joseph **Conrad** il soggetto enunciato dal titolo rimane fuori vista, indicibile, in un vuoto («hollowness») che è la caratteristica degli uomini «vuoti» che vanno a sfidare il buio interiore in un viaggio esotico, in un paese altro in cui proiettano tutto l'orrore di cui essi stessi sono i portatori, nel tentativo, come si legge del resto già nel *Paradiso perduto* (1667) di John **Milton**, di dire l'indicibile, e mostrare il buio come «darkness visibile». Un'espressione che ispira del resto anche un romanzo di William **Golding** (*Darkness Visible*, 1979).

All'atmosfera del *Giro di vite* e ai suoi fantasmi pare ispirarsi il film di **Amenábar** *The Others* (2001), in cui è invece una bambina l'unica a percepire la presenza nella casa degli «altri», disperatamente negata dalla madre. Ma alla fine, con un rovesciamento di prospettiva, si scopre che i morti, appartenenti al mondo dell'invisibile, sono proprio i protagonisti, compresi la bambina e sua madre, mentre i viventi sono gli «altri», venuti ad abitare nella casa infestata. Lo stesso dono di penetrare l'invisibile è posseduto dal bambino protagonista del film *Il sesto senso* (regia di Night **Shyamalan**, 1999), in grado di vedere le angoscianti immagini dei morti. Anche in questo caso si assiste nel finale a un rovesciamento della prospettiva: lo psicologo che ha in cura il bambino deve rendersi conto di appartenere lui stesso al mondo dei morti con cui il bambino è in contatto. La scelta di attribuire le visioni a dei bambini è dovuta certamente all'intenzione di creare una situazione di indecidibilità, perché a causa della loro fervida immaginazione essi sono ritenuti meno affidabili degli adulti. Ma è dovuta anche al riconoscimento di una loro particolare capacità sensitiva, di una disponibilità a credere all'irrazionale e all'invisibile che si perde crescendo; e infine, filosoficamente, perché il bambino è più vicino al mondo dell'origine, oltre la vita, e vede dunque ciò che gli adulti non sanno più vedere. Nel *Piccolo principe* (1943) di Antoine de **Saint-Exupéry**, gli adulti arrestano il loro sguardo alla superficie materiale, visibile delle cose, prendendo in considerazione solo dati e cifre, e dimenticano che invece «l'essenziale è l'invisibile». Nella letteratura per l'infanzia il tema dell'invisibilità è del resto piuttosto frequente; *Le avventure di Tonino l'invisibile* (in *Favole al telefono*, 1960) di Gianni **Rodari**, ad esempio, raccontano la storia di un bambino diventato invisibile per il desiderio di sfuggire alle sue responsabilità, senza pensare che la sua nuova condizione lo avrebbe portato alla più completa solitudine.

5. L'invisibilità si può ottenere grazie alla magia, come fa Angelica nel poema di Matteo Maria **Boiardo** (*Orlando innamorato*, 1476-94) con il suo anello fatato. A distanza di quattro secoli anche, l'anello del potere ne *Il signore degli anelli* di J.R.R. **Tolkien** rende invisibile chi lo infila al dito; ma, più che proteggerlo, lo fa entrare nella tenebrosa dimensione del male (v. ANELLO). Oltre alla magia, in letteratura, anche la scienza può trovare il segreto del-

l'invisibilità: il protagonista dell'*Uomo invisibile* (1897) di H.G. Wells, scienziato ambizioso e senza scrupoli, si rende invisibile tramite un complicato procedimento. Ma, se il corpo è invisibile, non possono esserlo i vestiti che egli deve indossare per proteggersi dal freddo, né il cibo che deve inghiottire per non morire di fame. Egli è così obbligato a coprirsi completamente, anche il volto e le mani, e capisce che dalla sua invisibilità non può trarre alcun vantaggio. Il suo dramma consiste nell'impossibilità di conciliare i vantaggi dell'essere invisibile (poter violare le regole della società senza rischiare sanzioni, poiché chi è invisibile è, letteralmente, una figura dell'altrove, che si chiama fuori dal consesso sociale) con i vantaggi dell'essere visibile (la comunicazione con altri esseri umani), che implica però la partecipazione e la sottomissione alle regole della vita sociale. L'invisibilità, ovvero la solitudine, l'isolamento dalla società, equivale alla non esistenza, perché l'uomo esiste solo in quanto visibile, visto e riconosciuto dagli altri. L'invisibilità ha spesso la funzione di suscitare inquietudine nel lettore. Essa non solo rende invisibili agli occhi del mondo, di fatto introduce in una realtà altra, diversa, umbratile e pericolosa. In altri casi l'invisibilità è lo spunto per creare situazioni comiche. In una novella dell'ottava giornata del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, ad esempio, due burloni, Bruno e Buffalmacco, mandano Calandrino a trovare la pietra eliotropia che rende invisibili, poi, per potersi maggiormente beffare di lui, fingono anche di credere che l'abbia trovata. In una delle *Fiabe* (1835-1872) di Hans Christian Andersen l'imperatore, credendo di indossare un magnifico abito fatto di un tessuto invisibile soltanto agli stolti, confezionato in realtà da due ciarlatani, conduce il corteo senza niente addosso; saranno solo gli occhi innocenti di un bambino a scoprire che, in realtà, il re è nudo. Tra i molti casi in cui l'invisibilità ha un valore puramente metaforico si può ricordare, innanzitutto, *Uomo invisibile* (1952) di Ralph Ellison. Dopo una serie di tentativi falliti per raggiungere il successo in diversi campi (scuola, lavoro, politica), il protagonista del romanzo, un ragazzo di colore, si rende conto di essere sempre stato invisibile agli occhi degli altri, che non lo hanno mai visto come l'individuo che realmente è, ma come una proiezione di se stessi o un semplice mezzo per realizzare i loro scopi. Mentre per Ellison l'invisibilità è metafora di una condizione sociale, per Arthur Koestler, che ha intitolato la seconda parte della sua autobiografia *Scrittura invisibile* (1969), essa serve a spiegare una condizione conoscitiva: quel mondo che in gioventù gli era sembrato un libro aperto scritto nel linguaggio delle leggi sociali gli appare, nella maturità, come un testo scritto in inchiostro invisibile, di cui ciascuno di noi è in grado di decifrare solo un piccolo frammento. Ancora diverso è il significato che all'invisibilità dà Italo Calvino: le *Città invisibili* (1972), delle quali Marco Polo parla a Kublai Kan senza esserci mai stato, sono tali perché non esistono realmente, ma soltanto nel linguaggio che, descrivendole, le crea.

6. Calvino scrive su *visibilità* e *invisibilità* anche nelle *Lezioni americane* (1988), e considera la visibilità come uno dei valori da salvaguardare nell'attività letteraria, intendendo con visibilità la capacità della scrittura e dell'arte di dare corpo e figura a ciò che è nelle nostre fantasie, dentro di noi, interiore e dunque invisibile finché non prende forma di parola. L'immaginazione – scrive Calvino – è il «repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere». Attraverso Starobinski (*L'empire de l'imaginaire* in *La relation critique*, 1970), Calvino passa

in rassegna la storia dell'idea di immaginazione secondo due linee principali di sviluppo, la prima di origine neoplatonica che pone l'immaginazione come capacità di comunicazione con l'anima del mondo, e l'altra che la intende come strumento di conoscenza. L'immaginazione è comunque la facoltà di dare immagine, e dunque visibilità, all'invisibile. Lo scrittore, l'artista deriva tutto il suo sapere immaginale da una sorgente sommersa e invisibile (Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, 1979). Come si diceva c'è un rapporto preciso tra invisibile e sacro e tra invisibile e metafisica, ciò che è oltre la *physis*, e ancora tra invisibile ed Essere, o tra *Sein* e *Dasein* nella filosofia di Martin Heidegger (*Essere e tempo*, 1939), in cui l'Essere, come la luce, rimane invisibile, ma ogni cosa visibile non può esserlo che attraverso l'invisibile luce. Ciò è rilevante per quel che concerne l'idea di creazione artistica, che non è soltanto definibile nei termini mimetici della metafora dello specchio porto alla natura, ma anche come il dare forma a ciò che forma non ha. L'invisibile, ciò che sta dentro, può invadere così il mondo fisico, può declinare il tempo e la storia intesi come manifestazioni, se non come un rappresentarsi dell'invisibile. Si pensi per esempio allo sviluppo di questo tema attraverso il personaggio del *plotter* nel teatro shakespeariano. Le streghe in *Macbeth* (atto I), attraverso la parola, danno forma a ciò che si agita dentro *Macbeth* e che dunque si inverte nella realtà del mondo e diviene storia; il fantasma del padre in *Hamlet* attraverso la parola dà concretezza a ciò che si agita nell'animo del principe; in *Othello*, Iago dà corpo di realtà a una non mai completamente spiegata volontà di rivalsa e vendetta sul Moro; la sua parola evoca così realtà immaginarie, avvelena la mente del moro, invade il reale fino a spingere Othello a uccidere l'innocente Desdemona. In un importante saggio a quattro mani, *Practicing New Historicism* (2000), Stephen Greenblatt e Catherine Gallagher prendono in considerazione una serie di testi che vanno dall'*Amleto* shakespeariano fino a *Grandi speranze* (1860) di Charles Dickens, analizzando il modo in cui l'immaginario e l'invisibile possano invadere la realtà sensibile. Non a caso il problema originario che vi viene posto è quello della trasformazione del Verbo in Carne, e cioè del mistero dell'incarnazione, che ripete in qualche modo l'atto originario della creazione del mondo attraverso la parola, il *logos* divino nell'incipit di *Genesi*, e che ritorna anche nel mistero della transustanziazione eucaristica nel cattolicesimo, fondata sull'episodio evangelico dell'ultima cena in cui Cristo dice di come il pane possa diventare carne e il vino sangue (Luca 22, 19, 20; Matteo 26, 26, 28; Marco 14, 22-24, Giovanni 7, 48-56), sicché nella comunione i fedeli che ne mangiano e ne bevono accolgono nel proprio corpo e nell'anima il corpo stesso di Cristo. In tutta la tradizione cristiana, del resto, il problema del rapporto tra parola e carne, tra parola, immagine, icona e invisibile ha dato origine a diatribe, scismi, eresie. La tradizione protestante eredita una forma di iconoclastia o più generalmente di iconofobia che spesso si rivolge contro l'arte, in specie contro l'arte teatrale proprio come capacità di dare forma e visibilità al puro invisibile spirito. La questione del rapporto tra parola e creazione è comunque presente anche in altre culture. Ezra Pound nei *Pisan Cantos* (LXXIV) ricorda il mito aborigeno australiano di Wanjina, studiato da Frobenius. Wanjina pronunciava parole e così facendo creava, finché il padre non gli aveva cancellato la bocca perché aveva troppo creato, condannandolo dunque al silenzio. In Pound, significativamente, Wanjina si confonde con il termine cinese «ouan jin» che significa «scrittore», la creatura delle parole e

delle figure, la creatura del visibile ma anche, e prima, la creatura dell'invisibile e del silenzio (v. POESIA, POETA).

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Genesi*; *Vangelo di Giovanni*; *Vangelo di Luca*; *Vangelo di Marco*; *Vangelo di Matteo*. Amenábar, A., *The Others*, cinema (*The Others*, 2001); Andersen, H.C., *Fiabe* (1835-72); Boccaccio, G., *Decameron* (1350); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1476-94); Calvino, I., *Le città invisibili* (1972); Calvino, I., *Le lezioni americane* (1988); Coleridge, S.T., *La ballata dell'antico marinaio* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798); Coleridge, S.T., *Kubla Khan* (1798, 1816); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1899); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1307-21); Dickens, Ch., *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1860); Ellison, R., *Uomo invisibile* (*Invisible Man*, 1952); Golding, W., *Oscurità visibile* (*Darkness Visible*, 1979); Heidegger, M., *Essere e tempo* (*Sein und Zeit*, 1939); James, H., *Il giro di vite* (*The Turn of the Screw*, 1898); Keats, J., *Ode a un usignolo* (*Ode to a Nightingale*, 1819); Koestler, A., *Scrittura invisibile* (*The Invisible Writing*, 1969); Leopardi, G., *L'infinito* (1819); Lewis, M.G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Maupassant, G. de, *L'Horla* (*Le Horla*, 1887); Milton, J., *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Paolo di Tarso, *Lettera ai Corinzi* (55 d.C.); Platone, *Fedone* (dopo il 387 a.C.); Platone, *La repubblica* (375-370 a.C. ca.); Plotino, *Enneadi* (254-269); Pound, E., *I canti pisani* (*The Pisan Cantos*, 1948); Rodari, G., *Le avventure di Tonino l'invisibile in Favole al telefono* (1960); Saint-Exupéry, A. de, *Il piccolo principe* (*Le petit prince*, 1943); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1601); Shakespeare, W., *Macbeth* (*Macbeth*, 1605-08); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-5); Shelley, P.B., *All'allodola* (*To the Skylark*, 1820); Shyamalan, N., *Il sesto senso*, cinema (*The Sixth Sense*, 1999); Tolkien, J.R.R., *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954); Walpole, H., *Il castello di Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764); Wells, H.G., *L'uomo invisibile* (*The Invisible Man*, 1897); Wordsworth, W., *La mietitrice solitaria* (*The Solitary Reaper*, 1798); Wordsworth, W. - Coleridge, S.T., *Ballate liriche* (*Lyrical Ballads*, 1798).

■ **ALTRE OPERE:** Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1521, 1532); Aulnov, Mme, d', *Il principe folletto* (*Le Prince Lutin*) in *Fiabe Les Contes des Fées*, 1697); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1959); Carpenter, J., *Avventure di un uomo invisibile*, cinema (*Memoirs of an Invisible Man*, 1992); Galli de Bibiena, J., *La bambola* (*La poupée*, 1747); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-6); Wale, J., *L'uomo invisibile*, cinema (*The Invisible Man*, 1933); Wenders, W., *Il cielo sopra Berlino*, cinema (*Der Himmel über Berlin*, 1987).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Carotenuto, A. - Boncinelli, E., *Pensare l'invisibile. Dal DNA all'inconscio*, Milano 2000; Domenichelli, M., *Il limite dell'ombra. Le figure della soglia nel teatro inglese tra Cinque e Seicento*, Milano 1994; Fink, E., *Il gioco come simbolo del mondo* (1960), Firenze 1991; Hofstadter, D.R., *Gödel, Escher, Bach*, New York-London-Toronto 1979; Gallagher, C. - Greenblatt, S., *Practicing New Historicism*, Chicago-London 2000; Merleau-Ponty, M., *Le visibile et l'invisible*, Paris 1964; Vernant, J.P., *Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le colossos in Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris 1965; Starobinski, J., *La relation critique*, Paris 1970; Starobinski, J., *L'oeil vivant*, Paris 1989.

■ **VOCI AFFINI:** Angelo; Creature magiche; Demone; Fantasma, spettro; Ideale/Reale; Illusione; Magia, stregoneria; Meraviglia, meraviglioso; Mistero; Morti; Occhi; Ombra; Paura; Poesia, poeta; Scompare; Visione.

VERONICA BONANNI

Ipnosi. 1. L'ipnosi è uno stato psicofisico di semi-inconoscenza o di attenuata coscienza e sensibilità indotto artificialmente mediante trattamenti di carattere principalmente psicologico. Il termine (cfr. *hypnose*, ingl. *hypnosis*, ted. *Hypnose*, sp. *hipnose*) risale al gr. *hýpnos*, sonno, ed è sinonimo di *ipnotismo*. Tra le conquiste della scienza settecentesca vi è la scoperta di «fluidi invisibili» quali l'elettricità animale (Galvani) e metallica (Volta), l'attrazione gravitazionale (Newton), i gas (Lavoisier). A questa rete di forze appartengono anche il magnetismo in senso proprio e il *magnetismo animale* – secondo l'espressione

del medico tedesco Franz-Anton **Mesmer** (1734-1815), precursore dell'ipnosi. Identificando la malattia con l'alterazione di un fluido presente nel corpo umano, Mesmer ritiene che si possa ristabilire l'equilibrio di tale fluido attraverso oggetti dotati di carica magnetica, secondo una terapia culminante nella cosiddetta «crisi mesmerica», accompagnata da convulsioni o delirio. In fuga da Vienna per le accuse di ciarlataneria, Mesmer si stabilisce nel 1778 a Parigi, dove gode di grande celebrità e pubblica la *Memoria sulla scoperta del magnetismo animale* (1779), ma quando nel 1784 Luigi XVI convoca una commissione per valutare il metodo di Mesmer, scienziati del calibro di Franklin, Guillotin e Lavoisier ne decretano l'inconsistenza. Fallisce il tentativo di ricondurre il mesmerismo a un paradigma razionale, liberandolo dal sospetto di occultismo. Ciò non spegne l'interesse scientifico per il fenomeno, la cui natura viene esplorata dal medico inglese James **Braid**, che in *Neuripnologia* (1843) ridefinisce la trance mesmerica come un sonno ipnotico, prodotto da un'intensa concentrazione, ottenuta per esempio fissando un oggetto. A questo periodo risale il periodico inglese «The Zoist» (1843-56), diretto da John **Elliotson**, allontanato dall'ospedale londinese in cui lavorava per aver fatto uso di terapie mesmeriche. Grazie all'indagine sulle malattie nervose condotta dai francesi **Liébeault**, **Bernheim** e **Charcot** – fondatore della neurologia in senso moderno – l'ipnosi acquista un ruolo di primo piano nella medicina. Con le ricerche sull'isteria condotte dal 1862 presso l'ospedale della Salpêtrière a Parigi, Charcot attrae l'interesse del giovane **Freud**, che nel 1885 segue i suoi corsi ed è colpito dall'applicazione dell'ipnosi allo studio e alla cura delle malattie nervose. Tornato a Vienna, Freud utilizza la tecnica ipnotica sia per inibire i sintomi isterici sia per richiamare alla mente eventi rimossi, ma in seguito preferisce un metodo fondato sulle libere associazioni.

2. Alle origini il tema del mesmerismo interessa soprattutto la cultura francese. Già all'epoca di Mesmer non sfuggono le implicazioni erotiche del rapporto tattile tra il magnetizzatore e le pazienti o l'analogia tra la crisi mesmerica e l'orgasmo. La componente sensuale e affettiva di tali pratiche (cui corrisponde nel Novecento il transfert tra paziente e psicanalista) è al centro d'un romanzo di Charles de **Villers**: *Il magnetizzatore innamorato* (1787), dove l'amore del magnetizzatore Valcourt per Caroline s'intreccia con brani didattici e filosofici. Non si fa attendere una rivisitazione comica del magnetismo animale in *pièces* d'intento satirico quali *I dottori moderni* (1784) di **Radet** e il *Medico a dispetto di tutti* (1786) di M. **Dumaniant**, nella novella anonima *Spatantigarude, vecchio nuovo racconto* (1785) e nell'opera di W.A. **Mozart** *Così fan tutte* (1790), dove i protagonisti maschili finiscono di suicidarsi col veleno e la serva Despina, travestita da medico, li cura con una calamita – una trovata di sicuro effetto sul pubblico viennese, memore delle imprese di Mesmer. Nel primo Ottocento il mesmerismo muta natura rispetto agli anni pre-rivoluzionari, sposandosi con il sonnambulismo, lo spiritismo, la teosofia. Entrano in scena i medium, che attraverso la trance comunicano con l'aldilà. Dal controverso interesse per magnetizzatori celebri quali il sacerdote José Custodi de **Faria** (probabile modello dell'abate Faria di **Dumas** e originario dell'India, luogo di pratiche ipnotiche cui si rivolge l'attenzione degli studiosi), nascono drammi come *La magnetismomania, commedia-follia* (1816, attribuito a Jules **Vernet** o Charles **Potier**), nonché romanzi come *Il magnetizzatore* (1834) di Charles **Soulié** o le *Memorie di un magnetizzatore* (1851) di Auguste **Lassaigne**. Perva-

sivo è il tema nella *Commedia umana* di Honoré de **Balzac** (1834-42), dove s'incontrano personaggi maschili dotati di sguardo magnetico, capaci di penetrare i pensieri degli altri e di piegarli al proprio volere grazie alla volontà, che Balzac concepisce come una forza vitale analoga a elettricità e magnetismo – una forza di cui l'uomo dispone in misura limitata (si ripensi a *La pelle di zigrino*, 1831) e che brucia senza tregua nelle passioni fisiche e intellettuali. Vengono alle mente Vautrin e Louis Lambert, mentre in *Ursule Mirouët* (1841) Balzac esplora il volto mistico del mesmerismo attraverso figure femminili come la medium swedenborgiana o Ursule stessa.

3. Nelle altre letterature europee e in quella angloamericana, il tema del mesmerismo assume varie connotazioni. E.T.A. **Hoffmann** fa interagire il fluido elettrico e quello magnetico in racconti di tono gotico quali *Il magnetizzatore* (1814-15) e *L'ospite misterioso* (1819-21), mettendo in scena individui che con le loro straordinarie facoltà mentali influenzano chi li circonda. Al centro di questa battaglia psichica (fondata sul paradigma padrone/schiavo) è spesso l'oggetto del desiderio – una figura femminile cui il malvagio manipolatore delle anime lancia messaggi subliminali o appare in sogni inquietanti.

Sulla componente visionaria della trance mesmerica, capace di porre in contatto con la dimensione spirituale, si concentra Edgar Allan **Poe** in *Rivelazione mesmerica* (1844) e *La verità sul caso di M. Valdemar* (1845), ove col tono neutro di un saggio scientifico riporta i presunti esperimenti d'un misterioso Mr P. (come Poe, appunto). Magnetizzando un paziente in fin di vita, Mr P. ottiene di sospendere il suo declino fisico, per comprendere poi in entrambi i casi, una volta scisso il rapporto mesmerico, che la morte è sopraggiunta da tempo. *Rivelazione mesmerica* – in cui la trance offre importanti rivelazioni sulla struttura dell'universo – anticipa l'interesse cosmologico del saggio *Eureka* (1848), dominato dagli opposti principi di attrazione gravitazionale ed elettricità.

Mentre Poe esplora le implicazioni intellettuali della «simpatia» mesmerica tra individui di sesso maschile, il rapporto erotico tra il mesmerizzatore e la donna assume i toni di un'autentica possessione ne *La casa dei sette abbaini* (1851) di Nathaniel **Hawthorne**, dove è associato a elementi del gotico americano come la caccia alle streghe, nonché a un prodigio della scienza ottocentesca, il dagherrotipo. In *Blithedale* (1852), il mesmerismo è degradato alla teatralità della *Signora velata*, che si esibisce in uno spettacolo di chiaroveggenza, prigioniera della volontà d'un ipnotizzatore senza scrupoli. A questo precedente si rifà Henry **James** in *Professor Fargo* (1874) – anch'esso incentrato su un'eroina passiva dal dono medianico, che sotto l'influsso di una figura maschile dominante è data in pasto a un pubblico avido di sensazioni – e nel romanzo *Le bostoniane* (1885-86), dove a mesmerizzare la giovane Verena Tarrant, facendone la protagonista d'un ulteriore cabaret trascendentale, è il padre Selah. Come mostra il nome d'origine ebraica, il tema s'intreccia con l'antisemitismo di fine secolo, ben più palese in un romanzo dell'inglese George **Du Maurier**: *Trilby* (1894), la cui protagonista – una giovane dalle straordinarie doti vocali, ma priva di orecchio e cultura musicale – è vittima dell'ambizione di Svengali, un violinista ebreo che col suo potere fa di lei un docile strumento. Altre componenti sensazionali del tema si manifestano nel poliziesco inglese in opere come *Il mistero di Notting Hill* (1862-63) di Charles **Felix** – in cui la vittima viene uccisa avvelenando la sorella, grazie al rapporto mesmerico stabilito tra le due donne – e *La pietra di luna* (1868) di William Wilkie **Collins**, dove l'ipnosi è legata a due

forme d'indagine vincenti: quella del medico Ezra Jennings, che permette d'identificare il responsabile di un furto compiuto in stato d'incoscienza, e quella di tre brmini indiani, che seguono i movimenti del diamante sacro grazie alla chiaroveggenza.

Scendendo nella scala canonica al territorio proibito della pornografia, vediamo esplicitato il potenziale erotico del mesmerismo in testi anonimi quali *Il magnetizzatore libertino o le vacanze di uno studente* (uscito in Francia nel 1893) e *Il potere del mesmerismo. Una storia altamente erotica di fantasie e fatti voluttuosi* (apparsa nel 1895 sul periodico inglese «La Mela»). Negli stessi anni, in *Dracula* (1897) di Bram **Stoker** il vampiro si avvale del potere ipnotico per soggiogare le sue vittime, in particolare Mina Harker, con cui stabilisce un rapporto di telepatia. L'ipnotismo costituisce inoltre uno dei veicoli attraverso cui il viaggiatore può entrare in contatto con la società utopica, posta in un altrove spesso temporale. Afflitto da insonnia, il protagonista di *Uno sguardo dal 2000* (1888), dell'americano Edward **Bellamy**, ha l'abitudine di farsi mesmerizzare ogni sera: accade così che nel 1887 entri in un sonno da cui si risveglia nel 2000 in una Boston trasformata. In un romanzo del 1903 – *Il caso di Theodore Fox, ovvero le sue profezie sotto ipnotismo circa il periodo che termina col 1950 dopo Cristo*, di W.F. **Stanley** – a porre in contatto il protagonista col mondo futuro sono invece ripetute visioni.

In ambito fantascientifico si segnalano *L'Eva futura* (1886) di **Villiers de L'Isle-Adam** – dove lo scienziato Edison, nel tentativo d'incarnare l'ideale femminile, produce un androide in cui il prodigio tecnologico si anima grazie allo spirito d'una donna da anni in stato di letargia – e *Il reggimento degli ipnotizzatori* (1899) di Gustave **Le Rouge**. Del modo fantastico partecipa anche un celebre racconto di Guy de **Maupassant**: *L'Horla* (1886), dove l'ipnotismo è chiamato in causa da un uomo sospettato di follia perché si dice perseguitato da un essere invisibile – forse una forma di vita più evoluta di quella umana e destinata a soppiantarla. Anticipa un aspetto importante di questo racconto – cioè il legame tra invisibile e follia – *Un pazzo?* (1884), dove l'arcano potere che il protagonista concentra nelle mani è vissuto come un dono doloroso, capace d'isolarlo dai suoi simili.

Il tema dell'ipnotismo si ripresenta in questi anni nella letteratura di lingua tedesca con spirito impegnato. Medico e scrittore, Arthur **Schnitzler** lavora dal 1886 nel reparto di psichiatria di un ospedale viennese e studia l'aspetto terapeutico dell'ipnosi. Nascono così il primo dialogo raccolto in *Anatol* (1893) e l'atto unico *Paracelso* (1898), ambientato nella Basilea cinquecentesca. Nella Germania degli anni Venti, in pellicole come *Il gabinetto del Dottor Caligari* (1920) e *Il dottor Mabuse* (1922), l'ipnotismo diventa strumento di un potere malato e dei disegni criminali con cui viene perseguito da scienziati folli. Su questo sfondo s'inserisce *Mario e il mago* (1930) di Thomas **Mann**, dove il potere manipolatore di cui dà prova il «mago» italiano Cipolla, nel corso di uno spettacolo che termina in tragedia, consente all'autore di analizzare la psicologia della folla e l'avvento del fascismo. L'ipnotismo è ancora strumento di satira politica ne *Il testamento del dottor Mabuse* (1933), con cui Fritz **Lang** lancia al regime hitleriano un attacco tanto esplicito che Goebbels impedisce la circolazione del film in Germania. Al 1958 risale infine *Il volto* di Ingmar **Bergman**, ambientato nella Svezia dell'Ottocento, in cui si muove la compagnia del dottor Vogler, medico mesmerico e illusionista. Lo stesso ritorno al passato caratterizza diversi romanzi postmoderni in cui ricorre l'intreccio tra ipnotismo e saperi esoterici. Se già ne *Il mago* (1965) John

Fowles chiama in causa l'ipnotismo tra le possibili spiegazioni di una vicenda ai confini dell'occulto, in anni più recenti Sarah **Waters** descrive in *Affinità* (1999) una Londra vittoriana dove si muovono medium e spiritualisti, mentre Brooks **Hansen** ripropone un simile intreccio di scienza ed esoterismo in *La prova di Perlman* (2000). Ambientato nel 1906, agli albori della psicanalisi, il romanzo contrappone al Dottor Perlman, che usa l'ipnotismo a fini terapeutici, la figura di Madame Barrett, accesa spiritualista. Come si vede, secondo la prospettiva adottata da Michel Foucault in tutti i suoi scritti ed esposta nel saggio *L'ordine del discorso* (1970), la nostra epoca indaga con crescente interesse il confine fra i discorsi legittimati dallo statuto scientifico e quelli che la società occidentale ha respinto.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Il magnetizzatore libertino o le vacanze di uno studente* (*Le magnétiseur libertin ou les vacances d'un étudiant*, 1893); *Il potere del mesmerismo. Una storia altamente erotica di fantasie e fatti voluttuosi* (1895), in «La Mela: rivista segreta di scritti proibiti» (1980); *Spatantigarude, vecchio nuovo racconto* (*Spatantigarude, vieux conte nouveau*, 1785); *The Zoist: una rivista di fisiologia cerebrale e mesmerismo, per la loro applicazione al benessere dell'umanità* (*The Zoist: a journal of cerebral physiology and mesmerism, and their applications to human welfare*, 1843-56).

Balzac, H. de *La commedia umana* (*Comédie humaine*, 1834-42); Balzac, H. de, *La pelle di zigrino* (*La peau de chagrin*, 1831); Balzac, H. de, *Louis Lambert* (1834); Balzac, H. de, *Ursule Mirouët* (1841); Bellamy, E., *Uno sguardo dal 2000* (*Looking Backward*, 1888); Bergman, I., *Il volto, cinema* (*Ansiktet*, 1958); Braid, J., *Neuripnologia* (*Neurypnology*, 1843); Collins, W.W., *La pietra di luna* (*The Moonstone*, 1868); Du Maurier, G., *Tribby* (1894); Dumaniant, M., *Medico a dispetto di tutti* (*Médecin malgré tout le monde*, 1786); Felix, C., *Il mistero di Notting Hill* (*The Notting Hill Mystery*, 1862-63); Fowles, J., *Il mago* (*The Magus*, 1965); Hansen, B., *La prova di Perlman* (*Perlman's Ordeal*, 2000); Hawthorne, N., *Blithedale: il romanzo di Valgioiosa* (*The Blithedale Romance*, 1852); Hawthorne, N., *La casa dei sette abbaiani* (*The House of the Seven Gables*, 1851); Hoffmann, E.T.A., *Il magnetizzatore* (*Der Magnetiseur*, in *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot - Phantasiestücke in Callots Manier*, 1814-15), Hoffmann, E.T.A., *L'ospite misterioso* (*Der unheimliche Gast*), in *I confratelli di San Serapione* (*Die Serapions-Brüder*, 1819-21); James, H., *Le bostoniane* (*The Bostonians*, 1885-86); James, H., *Professor Fargo* (*Professor Fargo*, 1874); Lang, F., *Il testamento del dottor Mabuse, cinema* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933); Lang, F., *Il dottor Mabuse, cinema* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922); Lassaigne, A., *Memorie di un magnetizzatore* (*Mémoires d'un magnétiseur*, 1851); Le Rouge, G., *Il reggimento degli ipnotizzatori* (*Le régiment des hypnotiseurs*, 1899); Mann, T., *Mario e il mago* (*Mario und der Zauberer*, 1930); Maupassant, G. de, *L'Horla* (*Le Horla*, prima versione 1886); Maupassant, G. de, *Un pazzo? (Un fou?)*, 1884; Mesmer, F.A., *Memoria sulla scoperta del magnetismo animale* (*Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, 1779); Mozart, W.A., *Così fan tutte*, musica (1790; libretto di L. Da Ponte); Poe, E.A., *Eureka* (1848); Poe, E.A., *La verità sul caso di M. Valdemar* (*The Facts in the Case of M. Valdemar*, 1845); Poe, E.A., *Rivelazione mesmerica* (*Mesmeric Revelation*, 1844); Radet, *I dottori moderni* (*Les Docteurs Modernes*, 1784); Schnitzler, A., *Anatol* (*Anatol*, 1893); Schnitzler, A., *Paracelsus* (*Paracelsus*, 1898); Soulié, C., *Il magnetizzatore* (*Le magnétiseur*, 1834); Stanley, W.F., *Il caso di Theodore Fox, ovvero le sue profezie sotto ipnotismo circa il periodo che termina col 1950 dopo Cristo* (*The Case of The. Fox, or Being his Prophecies under Hypnotism of the Period Ending A.D. 1950, 1903*); Stoker, B., *Dracula* (1897); Vernet, J. - Potier C., *La magnétismomanie, comédie-folie* (*La magnétismomanie, commedia follia*, 1816); Villers, C. de, *Il magnetizzatore innamorato* (*Le magnétiseur amoureux*, 1787); Villiers de L'Isle-Adam, P.A.M. conte di, *L'Eva futura* (*L'Eve future*, 1886); Waters, S., *Affinità* (*Affinity*, 1999); Wiene, R., *Il gabinetto del Dottor Caligari*, cinema (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920; soggetto e sceneggiatura di Janowitz H. e Mayer C.).

■ **ALTRE OPERE:** Chopin, K., *Una suggestione mentale* (*A Mental Suggestion*, 1896); Dumas, A. padre, *Il conte di Montecristo* (*Le comte de Montecristo*, 1844-45); Maupassant, G. de, *Magnetismo* (*Magnétisme*, 1882); Poe, E.A., *Una storia delle Rugged Mountains* (*A Tale of the Rugged Mountains*, 1844).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Ascari, M., *Mesmeric Revelations: i racconti di E.A. Poe tra pseudoscienza, sogno e hoax*, in Galligani, D.-Tagliani M. (a c. di), *I sogni della conoscenza*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 2000; Corona, D., *La metafora magnetica*, in Marucci, F. (a c. di), *La performance del testo*, Siena, Tici, 1986, pp. 337-48; Cremante R. - Tega W. (a c. di), *Scienza e letteratura nella cultura italiana del '700*, Bologna, Il Mulino, 1984; Darnton, R., *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Cambridge (Mass.), Harvard U.P., 1968; Foucault, M., *L'ordine del discorso* (1970), Torino, Einaudi, 2004; Galligani, D., *Miti, macchine, magie: intrecci letterari e ipotesi scientifiche nell'età dei Lumi*, Bologna, Clueb, 1996; Kaplan, F., *Dickens and Mesmerism: the Hidden Springs of Fiction*, Princeton, Princeton U.P., 1975; Owen, A., *The Darkened Room. Women, Power and Spiritualism in Late Nineteenth-Century England*, London, Virago Press, 1989; Stoehr, T., *Hawthorne's Mad Scientists: Pseudoscience and Social Science in Nineteenth-Century Life and Letters*, Hamden (Conn.), Archon, 1978; Tatar, M.M., *Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton (NJ), Princeton U.P., 1978; Thuillier, J., *Franz Anton Mesmer ou l'extase magnétique*, Paris, Laffont, 1988; Winter, A., *Mesmerized: Powers of Mind in Victorian Britain*, Chicago, University of Chicago Press, 1998; Wrobel, A. (a c. di), *Pseudo Science and Society in Nineteenth Century America*, Lexington U.P., U.P. of Kentucky, 1987.

■ **VOCI AFFINI:** Malattia; Medico, medicina; Psicoanalisi, psicoanalista; Sonambulismo; Sonno/Risveglio; Svenimento.

MAURIZIO ASCARI

Ipocrita, ipocrisia. 1. Dal greco *hypokrites* (dal verbo *hypo-krinomai*: recito, simulo), col significato di «attore» nel greco classico (cfr. **Platone**, *Simposio*, 194, e *Repubblica*, 373, sec. IV a.C.; **Aristotele**, *Poetica* 4, 1449 a, sec. IV a.C.; **Senofonte**, *Memorabili* 2, 2, 9, sec. V-IV a.C.) e poi di «simulatore», falso e ipocrita nel greco biblico (cfr. **Matteo**, 80-90, d.C.; 23, 13). Il latino ha traslitterato *hypocrita*, ancora con la distinzione di mimo, istrione, come in **Quintiliano** (*Istituzioni oratorie*, 90-92 d.C.; 2, 17, 12 e 11, 3, 7) e di uomo falso nella versione *Vulgata* (412 d.C.) della Bibbia di **Gerolamo**. Sulla scorta di **Agostino d'Ipbona** (*De sermone Domini in Monte*, av. 430; 2, 2) e di **Isidoro di Siviglia** (*Etimologie*, sec. VII, X), il Trecento intende ipocrita/ipocrito solo nel senso di colui che agisce simulando doti e virtù che non possiede (**Cecco d'Ascoli** e **Dante**). La tradizione letteraria (fr. *hypocrite*; ingl. *hypocrite*; sp. *hipócrita*; ted. *Heuchler* da *heuchlen*, fingere) ha interpretato la figura dell'ipocrita sempre in senso spregiativo, forte della tradizione etica che risale ad **Aristotele** e alle Scritture. L'ipocrita cerca il consenso degli altri: l'*Etica Nicomachea* (sec. IV a.C.) prima degli insincerì (IV, 7) stigmatizza coloro che mirano a essere piacevoli per procurarsi vantaggi e per questo diventano adulatori e falsi, che «lodano tutto e non contraddicono in nulla» (IV, 6). I *Vangeli* contengono numerose invettive contro gli ipocriti: in **Matteo** 23, 13-31 l'epiteto è associato agli scribi e ai farisei, «sepolcri imbiancati» che si preoccupano dei formalismi e non dell'essenziale («all'esterno apparite giusti davanti agli uomini, ma nell'interno siete pieni d'ipocrisia e d'iniquità»); tema ripreso in **Marco** 12, 38-40 (65-70 d.C.) e in **Luca** 19, 45-47 (90 d.C.).

2. **Dante** punisce gli ipocriti tra i fraudolenti, nella sesta bolgia dell'ottavo cerchio dell'*Inferno* (canto XXIII), seguendo **Tommaso d'Aquino** che indicava nell'ipocrisia un peccato contro la verità, compiuto con le parole e con i fatti (*Summa Theologiae* II, q. 111, 1268-72): i dannati

sono costretti a correre in tondo coperti da pesanti cappe di piombo, «fatte della taglia che in Clugnè per li monaci fassi», probabilmente per sottolineare l'ipocrisia dei religiosi in genere. Tali sono infatti i personaggi che si incontrano, i frati «godenti» Catalano e Loderingo e il sommo sacerdote Caifa, che finse di parlare in senso generico, ma con le sue parole condannò a morte Cristo (cfr. Giovanni 11, 48-50). Il *Romanzo della Rosa* presenta Papelardise, nella parte scritta da Guillaume de **Lorris** (1225-30), e Faux Semblant in quella di Jean de **Meung** (1269-78). Papelardise si atteggiava a «creatura santa e devota» ma è malvagia: è triste, appare consumata dai digiuni, è pallida e sembra tutta presa dalle preghiere e dalle buone opere, tuttavia le saranno chiuse le porte del Paradiso perché prega e digiuna solo per essere lodata dagli uomini. Faux Semblant dichiara di avere la sua dimora nel mondo e nel chiostro, ma di trovarsi a proprio agio soprattutto tra i religiosi: non vuole parlar male dei frati sinceri, ma di quelli che predicano la povertà e vivono nel lusso, sono amici dei potenti e credono che basti portare l'abito per essere un vero religioso (ma «la robe ne fait pas le moine», X). Faux Semblant stesso è vestito da eremita, e dichiara di sé: «è vero, ma sono un ipocrita», descrive le sue malefatte e si dichiara «valet de l'Antéchrist», ma fedele al dio Amore (perché in quel momento è il potente davanti al quale si trova). Il personaggio del religioso ipocrita torna nella letteratura, nelle novelle di Giovanni **Boccaccio** come nel teatro di Niccolò **Machiavelli**: in cambio di denaro fra' Timoteo ne *La Mandragola* (1520) convince la buona Lucrezia («io la giugnerò in sulla bontà») a cadere nella beffa di Callimaco.

3. Adatto a personaggi ipocriti è l'ambiente di corte, già oggetto di satira nel Medioevo. Raimondo **Lullo**, trovatore e poi predicatore nato a Maiorca, uomo di corte e poi frate, il primo a scrivere usando il catalano, compose un *Libro delle bestie*, contenuto nel romanzo enciclopedico *Felix o Libro delle meraviglie del mondo* (1288-89), dove la Volpe impersona il consigliere fraudolento del re Leone, un'allegoria di Filippo il Bello e dei suoi ipocriti consiglieri. Prima di John **Skelton** e del suo *I doni della corte* (1499?), già Eustache **Deschamps** (1346-1406), scudiero di Carlo V e poi al seguito di Luigi d'Orléans, scrisse componimenti poetici in tono satirico sulla vita di corte e sui disagi di borghesi e contadini alle prese con la guerra dei cent'anni. Del 1494 è il poema in rime baciato *La nave dei folli*, che Sebastian **Brandt** scrisse in dialetto alsaziano allo scopo dichiarato di guarire con il riso i vizi umani, tra i quali l'ipocrisia, e che Alexander **Barclay** tradusse liberamente nel 1509. Sempre nel Cinquecento e sempre in Inghilterra, Thomas **Wyatt**, alla corte di Enrico VIII, compone l'antologia *Miscellanea Tottel* (1557), che comprende anche traduzioni di poesie di Ludovico **Ariosto** e Luigi **Alamanni**. Il tema dell'ipocrisia torna in Ariosto (1474-1533) sia nelle *Satire* (ancora sulla corruzione del clero e sui vizi degli umanisti), sia nell'*Orlando Furioso*, dove il tradimento e la viltà sono elementi guida dell'agire umano accanto all'onore, all'amore, all'eroismo, presenti insieme nei mori come nei cristiani, nelle donne come negli uomini. Le satire di Alamanni (1495-1556), cresciuto nel circolo antimediceo degli Orti Orsini e vissuto in esilio alla corte di Francia, sono invece più politiche, in difesa della libertà di Firenze e contro i vizi dei nobili. Contro nobili e clero sono anche le «Pasquinate» di Pietro **Aretino** (1492-1556), autore tra le molte altre cose di una commedia intitolata *Talanta e Ipcrito* del 1542. Con il Seicento l'ipocrisia diventa più oggetto di riflessione e meno di invettive: «Vieni, beffiamo i tempi con una scena di devozione: la faccia falsa na-

sconda ciò che è falso nel cuore» esclama Macbeth rivolto alla moglie nella tragedia di William **Shakespeare** del 1605-06, *Macbeth*, (I, 7), che presenta scene di falsa devozione al re prima del suo assassinio. Una studiata falsità, ipocritamente fredda e cinicamente indirizzata alla conquista del potere, in contrasto con la crudezza di lady Macbeth dopo il regicidio («le mie mani hanno il tuo colore; ma avrei vergogna di avere un cuore così bianco», II, 2). Si moltiplicano le massime sull'ipocrisia, famose quelle di François de **La Rochefoucauld** (1613-1680), che vuole l'ipocrisia «un omaggio che il vizio rende alla virtù» (*Riflessioni o sentenze e massime morali*, 1664; 218), e di **Voltaire** (1694-1778): «Dissimulare: virtù di re e di cameriera» (*L'ingenuo*, 1767).

4. La dissimulazione può essere onesta, come predica Torquato **Accetto**, ossia arte dei principi e degli uomini di corte (v. MENZOGNA), ma se è solo ipocrisia viene smascherata e l'ipocrita diventa personaggio da commedia. È il caso del protagonista di *L'impostore, o il Tartufo*, opera di **Molière** messa in scena nel 1664, ispirata a *Le provinciali* (1656-57) di Blaise **Pascal** e alla sua critica all'ambigua morale dei Gesuiti. Tartufo è ancora una volta un falso devoto, che inganna l'ingenuo Orgone per ottenere la moglie, la figlia, i beni. Smascherato dai familiari e infine punito, Tartufo fino all'ultimo finge di essere vittima di calunnie, protesta il suo agire solo «a fin di bene», non esita a rivoltarsi apertamente contro colui che fu suo benefattore quando si vede irrimediabilmente scoperto. Il personaggio è ripreso con qualche superficialità da Girolamo **Gigli** nel *Don Pilone* (1711) e ne *La sorellina di don Pilone* (1719), poi da Giovanni **De Gamerra** (1743-1803) con il sentimentale *Novo Tartufo*. Il romanzo ottocentesco ripresenta la figura dell'ipocrita che fingendo di agire a fin di bene cerca vantaggi economici e sessuali per sé: è il caso del viscido Uriah Heep, l'amministratore che aspira alla mano di Agnes e tenta di mandarne in rovina il padre, in *David Copperfield* (1850) di Charles **Dickens**. Come di consueto, l'ipocrita viene smascherato e svergognato, il lieto fine lo vede perdente, non pentito ma punito. Un mutamento di questo stato di cose si ha con la figura di Porfirij, protagonista del romanzo *I signori Golovlëv* (1880) di Michail Evgrafovich **Saltykov-Sčedrin**: Porfirij, chiamato dai fratelli Juduška (diminutivo di Giuda), è l'ultimo rampollo di una famiglia dedita all'ozio e all'ubriachezza. Una vita di efferatezze compiute per brama di sesso e denaro (conduce alla morte o alla follia i fratelli, i figli, i nipoti; seduce cameriere e giovani nipoti) si conclude con un suicidio espiatorio sulla tomba della madre, dopo aver conosciuto il rimorso. Il personaggio di Porfirij è un ipocrita pentito, che segna un modo diverso di porsi di fronte all'ipocrisia. Ipocriti non sono solo personaggi ridicoli da commedia, ipocrita è chi nasconde il suo vero essere, e si può fingere anche di avere un senso per il proprio vivere. In questi termini va letta la famosa invettiva, e confessione, rivolta da Charles **Baudelaire** al lettore «ipocrita» in apertura de *I fiori del male* (1857) nel presentare l'*ennui*, che «ridurrebbe volentieri la terra a una rovina e in un solo sbadiglio ingoierebbe il mondo». È la noia, «tu lo conosci, lettore, questo mostro delicato – tu, ipocrita lettore – mio simile e fratello!». Ipocrita diventa così l'intera società borghese, smascherata dai romanzi di Honoré de **Balzac**, Gustave **Flaubert** e soprattutto André **Gide** (nei cui romanzi la denuncia della morale tradizionale coinvolge spesso il tema dell'ipocrisia); in Italia dal teatro di Luigi **Pirandello** e di Eduardo **De Filippo**, dal cinema di Mario **Monicelli** (*Un borghese piccolo piccolo*, 1977, tratto dal romanzo di Vincenzo **Cerami**) e Ettore **Scola**.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Agostino d'Ippona, *De Sermone Domini in Monte* (av. 430); Aretino, P., *Talanta e Ipocrito* (1542); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Ariosto, L., *Satire* (1517-25); Aristotele, *Etica Nicomachea* (sec. IV a.C.); Aristotele, *Poetica* (sec. IV a.C.); Barclay, A., *La nave dei folli* (*The Ship of Fools*, 1509); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Brandt, S., *La nave dei folli* (*Das Narrenschiff*, 1494); Cerami, V., *Un borghese piccolo piccolo* (1976); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); De Gamerra, G., *Novo Tartufo* (av. 1803); Dickens, C., *David Copperfield* (1850); Gerolamo, *Vulgata* (412 d.C.); Gigli, G., *Don Pilone* (1711); Gigli, G., *La sorellina di don Pilone* (1719); Isidoro di Siviglia, *Etimologie* (*Etymologiae*, sec. VII); La Rochefoucauld, F., *Riflessioni o sentenze e massime morali* (*Réflexions ou sentences et maximes morales*, 1664); Lorris, G. de - Meung, J. de, *Romanzo della Rosa* (*Roman de la Rose*, 1225-1278); Lullo, R., *Felix o Libro delle meraviglie del mondo* (*Félix o Libre de les maravelles del món*, 1288-89); Machiavelli, N., *Mandragola* (1520); Molière, *L'impostore, o il Tartufo* (*Tartuffe*, 1664); Monicelli, M., *Un borghese piccolo piccolo*, cinema (1977); Pascal, B., *Le provinciali* (*Les provinciales*, 1656-57); Platone, *Il Simposio* (390/89-367 a.C.); Platone, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Quintiliano, *Istituzioni oratorie* (*Institutiones oratoriae*, 90-92 d.C.); Saltykov-Scedrin, M.E., *I signori Golovlëv* (1880); Senofonte, *Memorabili* (sec. IV a.C.); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Skelton, J., *I doni della corte* (*The Bowge of Court*, 1499?); Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* (1268-72); Voltaire, *L'ingenuo* (*L'ingénu*, 1767); Wyatt, T., *Miscellanea Tottel* (*Tottel's Miscellany*, 1557).

■ **ALTRE OPERE:** Alain, *Il cittadino contro i poteri* (*Le citoyen contre les pouvoirs*, 1926); Bracciolini, P., *Contra hypocritas* (1448); Brunsson, N., *L'organizzazione dell'ipocrisia: discorso, decisioni e azioni nelle organizzazioni* (*The Organization of Hypocrisy: Talk, Decisions, and Actions in Organizations*, 1989); Cobbett, W., *Sermone sull'ipocrisia e sulla crudeltà* (*Sermon on Hypocrisy and Cruelty*, 1828); Gide, A., *I falsari* (*Les faux-monnayeurs*, 1925); Gide, A., *I sotterranei del Vaticano* (*Les caves du Vatican*, 1914); Gide, A., *L'immoralista* (*L'immoraliste*, 1902); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta* (*The Scarlet Letter*, 1850); Hazlitt, W., *Schizzi e saggi* (*Sketches and Essays*, 1839); Hegel, G.W.F., *Fenomenologia dello spirito* (*Phänomenologie des Geistes*, 1807); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1840-42); Molière, *Il borghese gentiluomo* (*Le bourgeois gentilhomme*, 1670); Pasolini, P.P., *Scritti corsari* (1975, postumo); Rousseau, J.J., *Le confessioni* (*Les Confessions*, 1782-89); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830).

■ **BIBLIOGRAFIA:** AA.VV., *Ethik und Heuchelei*, Köln, Forschungszentrum Jülich München, 2000; Giua, S., *Elogio dell'ipocrisia*, Roma 1960; Grant, R.W., *Hypocrisy and Integrity: Machiavelli, Rousseau, and the Ethics of Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 1997; Halttunen, K., *Confidence Men and Painted Women: a Study of Middle-class Culture in America 1839-1870*, New Haven, Yale University Press, 1982; Oliver, E.J., *Hypocrisy and Humour*, London, Sheed and Ward, 1960; Robinson, J., *Duty and Hypocrisy in Hegel's Phenomenology of Mind: an Essay in the Real and Ideal*, Toronto, University of Toronto Press, 1977; Spiegel, J.S., *Hypocrisy: Moral Fraud and Other Vices*, Grand Rapids, Baker Books, 1999; Wikander, M.H., *Fangs of Malice: Hypocrisy, Sincerity, and Acting*, Iowa City, University of Iowa Press, 2002.

■ **VOCI AFFINI:** Calunnia; Infamia/Fama; Inganno; Menzogna; Moralista; Truffa; Verità; Viltà, codardia. MARIA BETTETINI

Ira. 1. L'etimologia è incerta, ma nelle lingue romanze gli esiti simili (antico fr. *ire*, antico sp. e port. *irado*) indicano nel lat. *ira* la forma originaria. In greco antico, oltre al più generale *orgê*, si attestano una pluralità di termini dalle diverse sfumature, quali *menos*, *thymòs*, *pikria*, *cholos*, e *kotos*. L'ira è una passione umana, rubricata fra i sette vizi capitali nella teologia cristiana. Si definisce come una violenta reazione coscienziale alla percezione di un'offesa, sia essa personale, collettiva o subita da al-

tri; nonostante si manifesti in attacchi verbali e accessi distruttivi nei confronti di cose e persone, scopo primario dell'ira è ottenere vendetta piuttosto che annientare l'avversario (come avviene invece nel rancore, che nel tempo si consolida in odio). Suoi sinonimi sono *collera*, *rabbia*, *sdegno*, *furia* e *furore* (laddove i primi due indicano generalmente la fase iniziale dell'accesso d'ira e gli ultimi due ne indicano quella di maggiore intensità, mentre lo *sdegno* designa una riprovazione morale). Nella tradizione letteraria, lo scoppio d'ira è equiparato allo scatenamento di bestie feroci o forze naturali come le eruzioni vulcaniche, ed è associato al divampare improvviso delle fiamme. In termini termodinamici, l'ira è una passione ardente caratterizzata da un turbinoso aumento di attività; in termini idraulici, la collera è assimilata a un ribollire del sangue che preme verso l'alto e l'esterno, raggiunge la testa, spegnendo i lumi della ragione e accendendo il soggetto irato, provocandone cioè l'impazzimento temporaneo e consegnandolo a una fase di errore e/o erranza, molto produttiva sotto il profilo dell'immaginazione narrativa. Sebbene il tema abbia goduto di un'immensa fortuna fin dall'antichità, alterne sono state le sue valutazioni d'ordine morale. L'ira è stata infatti oggetto di ammirazione, di biasimo, nonché di sostanziali rivalutazioni, a seconda che fosse concepita come affermazione della libertà del soggetto e della sua capacità di proteggersi dalle insidie del consorzio umano, oppure come malattia dell'anima e/o della volontà, come «cancro della ragione», peccato mortale e vizio profondamente antisociale, o ancora come energia psichica urbanizzabile, veicolabile e strumentalizzabile politicamente. Si osserverà che con lo sviluppo delle società capitalistiche e della proliferazione degli strumenti legislativi ed esecutivi volti al contenimento della vendicatività individuale, sul piano letterario la retorica di una passione rozza e decisamente primitiva come l'ira cede il passo a quella di una molteplicità di più sofisticati affetti, come il risentimento, il cruccio o l'irritazione, o di patologie moderne come l'isteria.

2. Nella classicità, modello d'ira per antonomasia è il furore guerriero (*menos*) di Achille, che nulla ha a che vedere con l'elaborazione dell'ira come cedimento a una pressione interna o esterna. Nell'epica omerica, l'ira si configura infatti come momento essenziale del processo di soggettivazione eroica, in quanto la reazione emotiva dello *thymòs* è finalizzata a vendicare il *timè* del signore, cioè il suo onore insultato o messo in dubbio; e dato che è sull'onore che si basa la legittimazione della signoria nella società arcaica, l'eroe è costretto a riaffermarlo in una dimostrazione del proprio valore. A questa legge sono parimenti soggetti anche gli dèi dell'Olimpo, la cui collera è provocata dai motivi più diversi, andando ad arricchire il già nutrito campionario delle cause delle vendette umane; se poi la punizione degli dèi colpisce gli uomini, assume per lo più la forma di catastrofe naturale o malattia pestilenziale (come ad esempio la tempesta scatenata da Poseidone per impedire il ritorno dell'eroe nell'*Odissea* (XII, 405-420; secc. IX-VIII a.C.), o il micidiale morbo inviato dagli dèi sulla città di Tebe nell'*Edipo Re*). Ci si adira per la percezione di una sfida (come avviene a Giove che punisce Prometeo) o di un sopruso (come nella contesa fra Agamennone e Achille nell'*Iliade*, I), per la morte violenta di amici e congiunti (come quella di Patroclo, amico di Achille, *Iliade*, XX), per gelosia e tradimenti (come nel caso dell'offesa di Paride, che con il ratto di Elena innesca la guerra di Troia), per ferimento o mutilazioni (come l'accecamento di Polifemo, *Odissea*, IX, 382-395). Ma l'ira è anche la causa

dell'orrendo smembramento di Orfeo (narrato nelle *Metamorfosi* di **Ovidio**, X, 1-77 e XI, 1-66, e nelle *Georgiche* di **Virgilio**, IV, 454-527) compiuto dalle Menadi offese dall'ostinato lutto del poeta tracio, che mantenendosi casto si sottrae a una legge naturale; e sempre l'infrazione a una legge naturale è la causa della vendetta di Elettra nelle *Coefore* di **Eschilo** nei confronti della madre Clitennestra, che le ha ucciso il padre Agamennone. Nell'epica nordica precristiana, esemplare è l'irascibile Thor, dio della folgore armato di martello, dotato di una capigliatura rossa e formidabili appetiti.

3. Nella *Bibbia* non si contano gli accessi collerici, soprattutto nel *Vecchio Testamento*, ma rispetto al paradigma eroico bisogna rilevare la novità della moralizzazione delle passioni, per cui si distingue fra ire giuste e ingiuste, fra quelle profane degli empi e quelle sacre dei profeti, che richiamano Israele all'osservanza dell'Alleanza cui Dio lo ha eletto (peraltro in modo unilaterale). Perciò si avranno da un lato l'ira fraticida di Caino verso Abele (*Genesi* IV, 3-8) e, di Esaù contro Giacobbe (*Genesi* XXVII, 34-45), la collera di Potifar per la presunta offesa di Giuseppe (*Genesi* XXXIX, 19), quella del faraone nei confronti di Mosè (*Esodo* X, 28), ma anche la rabbia dello stesso Mosè che impaziente percuote una roccia per compiere un miracolo a suo piacimento (*Numeri* XX, 1-13); e poi l'irosa gelosia di re Saul per Davide (*I Samuele* XVIII-XIX), l'ira di re Assuero, che sfocia nel ripudio della regina Vasti (*Ester* I, 12), la furia sterminatrice degli innocenti di Erode il Grande vistosi beffato dai magi (*Matteo* II, 16). Dall'altro lato si pone invece la collera di Mosè disceso dal monte Sinai, che di fronte al popolo in adorazione del vitello d'oro spezza le tavole della Legge (*Esodo* XIX, 22), stabilendo così il modello della zelante indignazione del portavoce divino. Su questa linea si collocano gli anatemi di Isaia e Geremia, nonché la reazione del Cristo contro i cambiavalute nel tempio e nei confronti della pianta di fico che trova senza frutto (*Marco* XI, 12-21). In taluni casi il profeta si farà *instrumentum dei* nel castigo fulminante dei peccatori, come nel confronto neotestamentario fra l'apostolo Pietro e gli avidi Anania e Saffira (*Atti degli Apostoli* V, 1-11). L'ira biblica per eccellenza è indubbiamente quella divina, categoria antropomorfa che indica l'avversione di Dio per il peccato, e quindi la condivisione di uno stesso universo morale fra Creatore e creature. Tuttavia, la collera divina è sempre determinata dalla disobbedienza degli uomini, che si trovano così a godere del paradossale potere di incidere sullo stesso temperamento e comportamento di Dio, che sarebbe lento all'ira ma che in ultima analisi vi si trova costretto. L'ira di Dio può colpire in modo chirurgico (come accade ad Uzza, folgorato per aver voluto toccare l'Arca del Patto, *I Cronache* XIII, 9-11) o investire intere generazioni (come nel caso delle piaghe d'Egitto, *Esodo* VII-XII); può avere scopo rieducativo, ma diviene spettacolare quando si propone finalità palingenetiche, come nel diluvio universale (*Genesi* VII), o nella distruzione di Sodoma e Gomorra (*Genesi* XIX, 24-28), per culminare nell'apocalittica visione del Giorno del Giudizio Universale (*II Pietro* III, 10-12), altrimenti detto Giorno dell'Ira. *Dies Irae* è poi il nome di una sequenza del canto liturgico cristiano che ha enorme sviluppo nel Medioevo e pur non facendo parte del *proprium missae* caratterizza numerose messe da *requiem*, passando per l'opera sinfonica e stimolando anche autori moderni: fra le più importanti si ricordano quelle di **Mozart**, **Cherubini**, **Berlioz**, **Verdi**.

4. Per tutto il Medioevo fino al tardo Rinascimento, l'ira viene concepita sia come vizio (ossia, nella tradizione cri-

stiana, come un peccato della volontà umana contro la legge divina) sia come malattia (secondo una patologizzazione delle passioni che affonda le sue radici nel sapere medico di tradizione ippocratica e galenica e culmina nella teoria degli umori e dei temperamenti). Nella *Commedia* di **Dante** (1306-21), gli iracondi si trovano semi-sommersi nel fango della palude stigea del V cerchio (*Inferno* VII, 106-129), ossia nel cerchio più profondo riservato agli incontinenti, colpevoli di asservimento agli istinti della carne, ma anche vittime di una difettosità della natura umana. Anello di congiunzione fra la visione dell'ira come vizio e l'ira come patologia è la furia di Orlando, che prorompe alla scoperta del tradimento di Angelica, e si esprime nello sradicamento di alberi e nell'uccisione a mani nude di chiunque gli si pari di fronte (**Ariosto**, *Orlando Furioso* XXIII, 130-135; 1516, 1532). La violenza del cavaliere è consustanziale ad altre intemperanze primitive, come gli abusi alimentari o sessuali e, coerentemente, ad Angelica è assegnato il ruolo di oggetto del desiderio carnale. Agli aspetti viziosi della sua ira si aggiungono però quelli morbosi: secondo il classico modello idraulico della passione, la collera ribolle, si espande (XXIII, 112-114, 125-126), e il senno del paladino schizza sulla Luna. Lungi dall'ottenere la soddisfazione della vendetta, la smisurata ira di Orlando esita in follia, cioè in un'introversione dell'aggressività, stabilendo così l'archetipo letterario delle collere autodistruttive dei secoli successivi. Il nesso fra ira, invidia e gelosia è poi quasi un'ossessione nel teatro classico elisabettiano e riceve trattazione esemplare tanto nelle tragedie quanto nelle commedie shakespeariane, con le figure di Iago e di Othello, di Oberon e Titania, di Shylock e di Calibano; nella poesia epica, memorabile la caratterizzazione del Satana di **Milton** (*Paradiso Perduto* IV, 505-511; 1667). L'ira provocata dalla gelosia si ciba di immaginazione assai più che di umori, filtri magici e prove inconfutabili: aspetto cruciale della cultura romantica, che porta a compimento il processo di sublimazione della passione, emancipandola dal soma e trasformandola in sofferenza e turbolenza psichica, come avviene nel caso di Bertha in *Jane Eyre* (di C. **Brontë**), di Heathcliff in *Cime Tempestose* (di E. **Brontë**), della «creatura» del dottor Frankenstein di M.W. **Shelley**, del Quasimodo di *Notre-Dame di Parigi* (di **Hugo**), del marito di Anna Karenina (di **Tolstoj**), di Mitja Karamazov (di **Dostoevskij**). Nella commedia dell'arte si ricorderà la maschera del collerico Pantalone; nelle fiabe, l'icastico Mangiafuoco di *Pinocchio* di **Collodi** e la regina matrigna di *Biancaneve* dei fratelli **Grimm**. Nella musica, l'«aria di furore» è un elemento tipico dell'opera barocca; in quella romantica, celeberrimo lo scatto d'ira di Alfredo nel concertato che conclude il secondo atto de *La Traviata* di **Verdi**.

5. Se nell'età classica l'ira innescava nientemeno che il processo di soggettivazione dell'eroe, nella modernità il patemico si configura come *instrumentum emancipationis* delle masse (secondo il modello mosaico del condottiero ispirato che indica al popolo la via da seguire), e quindi come imprevedibile sodale della Ragione dopo secoli di censura morale e opposizione binaria. Richiamandosi a **Rousseau** (che vedeva nella società e nelle sue inique forme di governo la causa della corruzione di una natura umana originariamente buona), **Saint-Just** e i giacobini scoprono come valorizzare il ruolo delle passioni nella prassi rivoluzionaria e adottano la classica retorica vulcanica nel descrivere il movimento ascensionale e dirompente di un'esplosione d'ira che parte dalla base per sconvolgere il vertice – vertice politico e religioso sempre impegnato a contenere la natura sovversiva dell'efferve-

scenza emotiva. Questa visione poggia da un lato su una sostanziale fiducia nella capacità di controllare e dirigere le passioni e dall'altro su una concezione sempre più impersonale della Storia che, attribuendo scarso peso alle motivazioni individuali, rischia una deresponsabilizzazione collettiva. Madame de **Staël**, **Dickens**, **Carlyle**, **Taine**, **Thiers**, descrivono con sgomento le folle inferocite e animalesche del 1789 come individui muti, privati di favella e accecati dall'ira, orientati alla violenza e perciò costituiti improvvisamente in una «muta» (che peraltro può disperdersi altrettanto facilmente); negli affreschi di **Manzoni**, **Michelet**, **Hugo**, **Tolstoj**, **Zola**, **Pasternak** all'orrore si accompagna talora la partecipazione per quelle che vengono percepite come rivolte epocali degli umili e degli oppressi. Il romanticismo è la stagione della massima rivalutazione delle passioni degli individui, e dunque anche dell'ira, con tutto il suo corredo di monocorde intenzionalità, simbologia e autocoscienza, che la distingue dalla pura pulsione distruttiva e ne fa un apparato significativo adatto a descrivere una pluralità di esperienze umane (**Moravia**). Da peccato mortale o squilibrio organico, l'ira diventa espressione di una soggettività che si misura con un'alterità avvertita come ostacolo, e si pone perciò degli obiettivi emancipativi. Qui si colloca il titanismo dell'ira cosmica e bestemmia di Ahab, che insegue assetato di vendetta per tutti i mari del pianeta il mostro bianco che lo ha reso invalido, simbolo del Male e dell'assurdità della vita umana (**Melville**, *Moby Dick*, 1851). Si attesta invece su un piano politico e morale l'austera indignazione di **Alfieri** e di **Carlyle**, nelle cui opere l'ira non solo viene tematizzata, ma informa lo stile e imposta il tono. Ne *Il rosso e il nero* **Stendhal**, profondamente influenzato dal pensiero di Pierre-Georges Cabanis (che al *cogito* cartesiano opponeva la centralità della *sensibilité*) rappresenta il dramma dell'ira provocata dalla frustrazione dei progetti di promozione sociale del protagonista, contribuendo a farne un argomento di riflessione antropologica oltre che etica e politica.

6. Nella contemporaneità l'ira sembra aver esaurito le sue possibilità di significazione, come prova pure la scarsa frequenza del termine nel linguaggio quotidiano. Come ha osservato **Moravia**, a questo declino concorrono numerosi fattori: la decostruzione filosofica della passione, sommata alla medicalizzazione di emotività e affettività; una legislazione sofisticata capace di punire e prevenire l'aggressività individuale, cui fa riscontro un permissivismo morale ispirato alla seduzione piuttosto che alla provocazione; la riqualificazione dell'ira come *enthusiasm*, o come coinvolgimento critico personale di fronte all'ingiustizia (come ad esempio nel teatro etico: si pensi al libretto di **Brecht** per il balletto *I sette peccati capitali dei piccoli borghesi* di **Weill**, in cui l'ira è connotata in senso antifrastico come giusta indignazione). Certamente nel Novecento non si arresta la distruttività umana, epitomata dallo smisurato orrore di Auschwitz, di fronte al quale la letteratura riconosce l'inadeguatezza delle proprie strategie rappresentative. Tuttavia si tratta di una violenza *sine ira*, disgiunta cioè dall'offesa personale e dalla miccia collerica, organizzata su vasta scala e con efficienza burocratica, oppure dilagante per semplice incuria come nei disastri ecologici e nella tolleranza della fame. Scenario diverso nella letteratura di largo consumo e nel cinema, dove l'ira resta una componente fondamentale del *thriller*, del *noir*, dell'*hard boiled novel* e dell'*horror*.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Atti degli Apostoli* (sec. I d.C.); *Bibbia*; *Cronache* (fine sec. IV a.C.); *Esodo* (sec. V a.C.); *Ester* (sec. II a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Numeri* (secc. VI-V a.C.); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Alfieri, V., *Rime* (1789-1804); **Alfieri**, V., *Satire* (1786-98); **Alfieri**, V., *Vita* 1790-1804); **Ariosto**, L., *Orlando Furioso* (1516-32); **Berlioz**, H., *Grande messa dei morti*, musica (*Grande messe des morts*, 1837); **Brecht**, B., *I sette peccati capitali dei piccoli borghesi* (*Die sieben Todsünden der Kleinbürger*, 1933); **Brontë**, C., *Jane Eyre* (1847); **Brontë**, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); **Carlyle**, T., *La Rivoluzione francese* (*The French Revolution*, 1837); **Carlyle**, T., *Sartor Resartus* (1834); **Cherubini**, L., *Messa da requiem in do minore* (1816) e in re minore (1836), musica; **Collodi**, C. (pseudonimo di Carlo Lorenzini), *Pinocchio* (1880); **Dante Alighieri**, *Commedia* (1306-21); **Dickens**, C., *Una storia tra due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); **Dostoevskij**, F.M., *I fratelli Karamazov* (1880); **Eschilo**, *Coefore* (sec. V a.C.); **Fincher**, D., *Seven*, cinema (1995); **Grimm**, J. e W., *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen* 1812-22); **Hugo**, V., *Il novantatré* (*Quatrevingt-treize*, 1874); **Hugo**, V., *L'anno terribile* (*L'année terrible*, 1872); **Hugo**, V., *Notre-Dame de Paris* (1831); **Manzoni**, A., *I Promessi Sposi* (1827, 1840); **Melville**, H., *Moby Dick* (*Moby Dick or the Whale*, 1851); **Michelet**, J., *Storia della Rivoluzione Francese* (*Histoire de la Révolution*, 1847-53); **Milton**, J., *Il Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); **Mozart**, W.A., *Requiem K. 626*, musica (1791); **Omero**, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); **Omero**, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); **Ovidio Nasone**, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); **Pasternak**, B.L., *Il dottor Živago* (1957); **Saint-Just**, A.-L.-L. de, *Lo spirito della Rivoluzione e la Costituzione in Francia* (*L'esprit de la Révolution, et fragments sur les Institutions Républicaines*, 1791-1800); **Saint-Just**, A.-L.-L. de, *Terrore e libertà. Discorsi e rapporti* (*Discours et rapports*, 1957); **Samuele** (sec. II a.C.); **Schumacher**, J., *Un giorno di ordinaria follia*, cinema (*Falling Down*, 1993); **Shakespeare**, W., *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*, 1597); **Shakespeare**, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1612); **Shakespeare**, W., *Otello* (*Othello*, 1604); **Shakespeare**, W., *Sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer-night's Dream*, 1596); **Shelley**, M.W., *Frankenstein, ovvero il moderno Prometeo* (*Frankenstein, or The Modern Prometheus*, 1818); **Sofocle**, *Edipo Re* (sec. V a.C.); **Staël**, Madame de, *Considerazioni sui principali avvenimenti della Rivoluzione francese* (*Considérations sur la Révolution française*, 1818); **Stendhal**, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); **Taine**, H.A., *Le origini della Francia contemporanea* (*Les origines de la France contemporaine*, 1876-93); **Thiers**, L.A., *Storia della Rivoluzione francese* (*Histoire de la Révolution française*, 1823-27); **Tolstoj**, L.N., *Guerra e pace* (1863-69); **Tolstoj**, L.N., *Anna Karenina* (1873-77); **Tommaso da Celano**, *Dies irae*, musica (sec. XIII); **Verdi**, G., *La Traviata*, musica (1853); **Verdi**, G., *Messa da Requiem*, musica (1874); **Virgilio Marone**, P., *Georgiche* (37-30 a.C.); **Weill**, K., *I sette peccati capitali dei piccoli borghesi*, musica (*Die sieben Todsünden der Kleinbürger*, 1933); **Zola**, E., *Germinal* (1885).

■ ALTRE OPERE: **Bruno**, G., *De gl'heroici furori* (1585); **Cooper**, A.A., conte di Shaftesbury, *Lettera sull'entusiasmo* (*A Letter Concerning Enthusiasm*, 1708); **Lombroso**, C., *L'uomo delinquente* (1887); **Marat**, J.-P., «L'amico del popolo» («L'ami du peuple», 1791-92); **Stevenson**, R.L., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886); **Zola**, E., *La bestia umana* (*La bête humaine*, 1890).

■ BIBLIOGRAFIA: **Bodei**, R., *Geometria delle passioni*, Milano 2003; **Canetti**, E., *Massa e potere* (1960), Milano 1981; **Chardin**, P., *L'amour dans la haine, ou La jalousie dans la littérature moderne: Dostoevskij, James, Svevo, Proust, Musil*, Genève, 1990; **Contarini**, S., *Il mistero della macchina sensibile. Teorie delle passioni da Descartes a Alfieri*, Pisa 1997; **Dodds**, E.R., *I greci e l'irrazionale* (1951), Firenze 2000; **Greimas**, A. J., *Della collera. Studio di semantica lessicale*, in *Del senso. II: Narrativa, modalità, passioni* (1983), Milano 1985; **Greimas**, A.J.-Fontanille, J., *Semiotica delle passioni: dagli stati di cose agli stati d'animo* (1991), Milano 1996; **Lefebvre**, G., *La grande paura del 1789* (1932), Torino 1989; **Moravia**, S., *Esistenza e passione*, in *Vegetti Finzi* (vedi oltre); **Riese**, W., *La théorie des passions à la lumière de la pensée médicale du XVIIe siècle*, Basel 1965; **Rossi**, P., *Furori: eroici, bestiali, collettivi*, in Id., *Bambini, sogni, furori. Tre lezioni di storia delle idee*, Milano 2001; **Sbisà**, M. - **Fabbri**, P., *Appunti per una semiotica delle passioni*, in «Aut-Aut», 208, 1985; **Sofsky**, W., *Saggio sulla violenza* (1996), To-

rino 1998; Vegetti Finzi S. (a cura di), *Storia delle passioni*, Roma-Bari 2000.

■ VOCI AFFINI: Corpo; Follia; Fuoco; Giudizio universale; Mostro; Passione, desiderio; Vendetta; Vulcano.

LUCIA CLAUDIA FIORELLA

Isola. 1. Dalle origini dei miti e delle letterature fino alle più svariate espressioni contemporanee dell'immaginario – dalla letteratura «alta» a quella popolare o per l'infanzia, dal cinema al linguaggio pubblicitario, alla canzone (*Island in the Sun* di **Belafonte**, *L'isola che non c'è* di Edoardo **Bennato**, *La Isla Bonita* di **Madonna**), al fumetto (valga per tutti la eterna vignetta umoristica con il naufrago, l'isolotto con la palma e la nave che scorre via in lontananza), alla conversazione più o meno salottiera («Che libri porteresti con te sull'isola deserta?») – l'isola ha un posto centrale come luogo simbolico dell'immaginazione: «isola» era, del resto, l'intera terra delle antiche carte, circondata dall'Oceano. Che essa si configuri come approdo felice a uno spazio di libertà e di evasione, o come reclusione e separazione angosciata dal noto, dal familiare e dal sociale, rappresenta comunque una tappa fondante, o ri-fondante, del viaggio della vita, un momento di prova e di iniziazione per l'individuo (o per una comunità di individui) che da solo, senza testimoni né legami né riferimenti culturali e linguistici, deve ritrovare e ricostruire una nuova immagine di sé, del proprio spazio-tempo, delle proprie risorse, potenzialità, bisogni e desideri. Volendo indicare un tratto caratterizzante e comune di questo sterminato e multiforme arcipelago disseminato lungo tutto l'arco della nostra storia e della nostra cultura, potremmo forse individuarlo proprio nella duplicità dell'immagine dell'isola – beata e maledetta, luogo del meraviglioso e del perturbante, di avventure eroiche ed esaltanti e di pena, di inganni e di morte. Spazio intermedio tra i due opposti simbolici archetipici che sono il mare e la terraferma (o piuttosto la città, o il giardino), l'isola è in rapporto e pertiene ad entrambi: simile alla città in quanto spazio delimitato e sicuro, e al mare in quanto luogo solitario e privato dal quale gli altri e le regole del sociale sono escluse, essa è paradiso e inferno, luogo di una innocenza primordiale che può rivelarsi, in un insidioso miraggio, il suo opposto speculare. «L'isola è piena di voci» – dice il Calibano shakespeariano, una delle grandi figure che abiteranno per sempre le isole della letteratura: voci seducenti e ingannevoli, voci della ragione e della follia, della fede e del mito e della storia, che si rifrangono e riecheggiano nei secoli in una rete intertestuale fittissima e infinita.

2. All'inizio del viaggio c'è **Omero**, e le peregrinazioni di Ulisse nel mondo tutto insulare dell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.). Se Itaca è presente da subito, come luogo delle origini e meta agognata del ritorno, sono tante isole dalle diverse voci che ostacolano e ritardano quel percorso, disseminandolo di incanti e minacce, di affetti e malie, e di prove da vincere: la seducente Ogigia della ninfa Calipso, Eea di Circe e delle sue magie, l'isola dei Ciclopi, l'isola delle capre, i mostri di Scilla e Cariddi, e la dolcissima isola dei Feaci, dove è Ulisse stesso a tessere l'incanto dei suoi racconti e delle sue meravigliose imprese. L'Ulisse omerico, eroe del *nostos*, ritorna alla sua isola e, come è noto, non compie quell'ultimo viaggio, al di là della soglia ontologica delle Colonne d'Ercole, che sarà la sfida e la colpa dell'Ulisse dantesco. Ma quel «mare aperto» verso Occidente e verso il tramonto del sole, quell'Oceano senza ritorno che segnava i limiti della conoscenza del mondo, era già popolato di isole. Sono le «Isole Fortunate» o le «Isole dei Beati», che per secoli sono state cercate sulle carte, e localizzate per lo più a

sud delle Canarie. Abitate da quei mortali virtuosamente vissuti ai quali gli dei hanno donato l'immortalità, questi remoti e inaccessibili luoghi di beatitudine, di abbondanza e di eterna primavera fondano il paradigma dell'«isola felice» (mai del tutto separato, come dicevamo, dal suo contrario) quale si costituirà nel variare delle epoche e dei linguaggi. Luoghi beati del mito e della paganismi in **Esiodo** (*Le opere e i giorni*, secc. VIII-VII a.C.) che li popola dei «venerandi eroi» reduci della guerra di Troia e in **Pindaro** (sec. V a.C.), in quella terra degli Iperborei dove sono già presenti i concetti opposti del premio per le anime dei buoni e del castigo per i malvagi, le Isole Fortunate si immergono lentamente nel tempo e nella storia, acquistando colori diversi e contorni più precisi; luogo di rifugio per **Orazio** (65-8 a.C.) che nel desolato *Epodo XIV* invita a trasferirsi là per sfuggire l'Italia funestata dalle guerre civili (e le arricchisce di nuovi allettanti particolari), esse assumono forma e consistenza fisica in **Diodoro Siculo** (ca. 90-20 a.C.), che già mostra interessi più da geografo che da mitografo, mentre la descrizione di **Plinio** (23-79 d.C.) è la più scientifica tra le testimonianze a noi pervenute. E già fin dal I secolo dell'era volgare sulle coste pagane occidentali delle Isole Fortunate approdano anche coloro che cercano quel Paradiso Terrestre cristiano, anch'esso per lo più raffigurato come isola, che secondo la credenza più antica suggerita dal testo ebraico della *Genesi*, era invece collocato a Oriente; e se non manca chi, come **Isidoro di Siviglia**, avversa questa contaminazione di paganismi (*Libri di etimologie*, av. 636; 1. XVI, cap. 6), l'Isola con le sue molte voci già si pone come luogo estremo degli opposti dove il testo della legge, della fede e della parola univoca non è in vigore.

Facciamo ancora due brevi soste nel mito e nella favola, prima di intraprendere il viaggio nella storia e nella letteratura, per ricordare altri due modelli archetipici da cui si dipartono percorsi paradigmatici che attraverso le epoche giungono fino a noi. Il primo è quello dell'«isola perduta», che ha origine nel mito di Atlantide raccontato da **Platone** nel *Timeo* (360 a.C.) e nel *Crizia* (ca. 360 a.C.): un paese ricco e bellissimo situato in una grande isola posta fuori del confine insuperabile delle Colonne d'Ercole, di alta civiltà e potenza, con città magnificamente costruite e organizzate; ma che improvvisamente fu inghiottito dalle acque, 9000 anni prima di Cristo, per uno spaventoso cataclisma che cancellò per sempre quella intera civiltà. Come tutte le isole del mito, anche Atlantide ha lasciato tracce e indicato percorsi; e se Nuove Atlantidi sono ripetutamente comparse e di nuovo sprofondate nel mare dei racconti e delle fantasie utopiche dell'era moderna, anche la scienza si è confrontata con ipotesi sulla sua esistenza e sulle cause della sua scomparsa, identificate ora con la catastrofe vulcanica nelle Cicladi che distrusse la splendida civiltà minoica, ora – e siamo in tempi recentissimi – con un evento di origine extraterrestre, forse l'impatto di una cometa o di un asteroide. L'altro modello paradigmatico fondante è quello fiabesco e ingannevole dell'«isola viva» – dorso di una balena, di una tartaruga o altro mostro marino – che accoglie i naviganti e poi, inabissandosi, li perde. Figura nel primo dei molti viaggi insulari di Sindbad il Marinaio nelle *Mille e una notte* (sec. XV), e arriva fino allo zaratàn di Luis **Borges** (*Manuale di zoologia fantastica*, 1957), passando attraverso miti celti e leggende irlandesi, il Bestiario anglosassone del codice di Exeter, i cosmografi arabi, e poi l'*Orlando Furioso* («Ch'ella sia una isoletta ci credemo/così distante ha l'un da l'altro estremo», Canto VI), e il *Paradiso Perduto* di John **Milton**, dove le sue forme menzognere nascondono il corpo mostruoso di

Satana («e forse è lui che di notte il pilota di un fragile battello / prossimo a naufragare scambia per un'isola, / lui che riposa assopito sulle acque schiumose di Norvegia», Libro I, 203-205).

Entrambi i modelli – quello dell'isola perduta e quello dell'isola viva – sono presenti in quel viaggio nel meraviglioso cristiano che è raccontato da un anonimo narratore nella *Navigazione di San Brandano* (sec. XI). Se la luminosissima «Isola Delicioxa» al di là di una densa caligine è la «Terra Santa de Promissione» meta della mistica *quest*, tutto il lungo pellegrinaggio del monaco Brandano e dei suoi compagni, che navigano per sette anni verso Occidente, è un periplo attraverso isole dai contorni sempre sfumati tra il meraviglioso e il mostruoso, la gioia e la pena, l'Inferno e il Paradiso: l'Isola degli uccelli parlanti sotto le cui penne candide si celavano gli angeli, l'Isola dalle fonti le cui acque inducevano un profondo sopore, l'Isola dall'uva di grandezza portentosa, l'Isola che tale pareva e invece era uno sterminato pesce che cominciò a muoversi quando i monaci gli accesero un fuoco sul dorso, l'Isola dei dannati popolata da orrendi fabbri ferrai martellatori di anime. E anche l'Isola di San Brandano, ricercata a lungo (fino al Settecento), e più volte indicata nelle carte, assume nel tempo il nome e le caratteristiche dell'Isola perduta (*Insula perdit*), segnale vuoto di una pienezza e di un compimento verso il quale in ogni tempo tendono le nostalgie e i desideri dei naviganti spaesati della vita-viaggio.

3. Nel 1516, all'alba dell'Era Moderna, emerge dall'arcipelago già fitto del mito e della letteratura una nuova isola il cui nome, «Utopia», regala per sempre al linguaggio e al pensiero occidentale una parola con la quale dire e riconoscere un'idea, costruire una progettualità e un modo di essere, di pensare e di credere; e si pone come atto costitutivo di un genere letterario, quello del «racconto utopico», che non solo continuerà a essere rappresentato in infinite e multiformi derivazioni, ma che, lo abbiamo visto, era già presente da sempre, ma senza quel nome che ci aiutava a riconoscerlo. Perché l'isola di Utopia creata da Thomas **More** è di fatto, seppure secolarizzata e immersa in quel Mondo Nuovo che era appena comparso nei mappamondi e nella immaginazione dell'uomo occidentale, un'altra delle «isole felici» che avevano popolato la tradizione classica e medioevale, e che anch'esse si rimodellano ora, grazie alla forza e alla fortuna di quel nome e di quel racconto, in una nuova prospettiva: quella appunto dell'utopia, ossia di un luogo di perfezione e di felicità (*eu-topos*) che è al contempo un non-luogo (*u-topos*) che pure indica, nella sua inesistenza e irrealizzabilità, un modello a cui tendere e la speranza di realizzarlo.

Il modello di Utopia – che isola non era, ma tale divenne per volere di *Utopos* che la tagliò via dal continente e da un sistema sociale ingiusto, aggressivo e avido – è quello di una *polis* perfettamente organizzata in base ai principi della ragione e dell'uguaglianza, dove il denaro non esiste, l'oro è usato per fare vasi da notte, il lusso è ridicolo, il lavoro e l'ozio sono equamente distribuiti, i tempi e gli spazi sono regolamentati e la felicità dei suoi abitanti tutti uguali progettata lungo l'arco di una vita senza scosse e senza scelte. Modello statico e soffocante nella sua chiusura ai soprassalti dell'imprevisto e della differenza, nondimeno Utopia contiene in sé lo scarto dell'ironia e del paradosso presente fin nel suo nome (e in tutti gli altri nomi dell'isola: il fiume *Anidro* – senz'acqua; i cittadini *Acori* – senza luogo; il narratore *Itlodeo* – propalatore di ciarle, ecc.): è in questo spazio ambiguo dove coincidono affermazione e negazione, e dove il mondo

rovesciato rispecchia senza cancellarlo quello reale, che si instaura l'ansia propositiva dell'utopia, ossia la capacità di credere nel mondo come dovrebbe essere nella consapevolezza e nel disincanto del mondo come è.

Emergono attorno a Utopia, nell'arco di circa un secolo, almeno altre due celebri isole che ne ripropongono seppur con variazioni il modello: *La Città del sole* di Tommaso **Campanella** (1602) e *La nuova Atlantide* di Francesco **Bacone** (1626). Collocate nel remoto e vagheggiato Nuovo Mondo, sono entrambe cittadelle fortificate della ragione e della natura, pur con quegli scarti di ambiguità che sempre fanno intravedere baluginando il lato oscuro dell'isola. Progetto teocratico quello di Campanella, prefigura una organizzazione sociale in cui filosofia, religione e politica coincidono nella figura del capo sacerdote Sole, o Metafisico; mentre a Bensalem nella Nuova Atlantide, arroccata in un sospettoso isolamento dagli *idola* contagiosi che vengono dalla terraferma, il potere è detenuto dagli scienziati, una *élite* saggia e illuminata che, dai segreti inaccessibili della Casa di Salomone, progetta una felicità della condizione umana affidata a un sapere tecnico-scientifico in grado di comprendere, ordinare e controllare la natura e i suoi apparenti misteri. Sapiente, profeta, sacerdote, scienziato, mago: è questa la figura, a metà tra Paracelso e Galileo, che detiene il potere dell'isola umanistico-rinascimentale e delle sue utopie filosofico-scientifiche. Anche Prospero, il padrone dell'isola senza nome de *La tempesta* (1611) di William **Shakespeare**, è tutto questo, e molto di più: perché, prima che la magica storia sull'isola cominci e dopo che è finita, Prospero è un uomo con le sue debolezze e i suoi insuccessi, i suoi affetti stravolti, e i suoi sogni di un mondo perfetto negati e spezzati come quella bacchetta che egli stesso rompe alla fine della rappresentazione, a segnare il rientro nel tempo-spazio reale della terraferma che è la vita di tutti noi, quando l'isola si allontana e lo spettacolo è finito. Perché Prospero è anche e soprattutto il regista-attore di una finzione che mette in scena, nell'arco di tre ore che racchiudono il tempo senza tempo del mito, tutte le storie raccontate dalle isole: l'abbandono del proprio mondo, il naufragio e l'isolamento del sé, la scoperta dell'altro, il gioco del potere e della sopraffazione, il sogno dell'utopia e l'infrangersi di quel sogno, la nascita dell'amore e dei suoi inganni, la forza dell'innocenza e quella del male, la morte e la rinascita, e l'incanto misterioso dell'isola e delle sue infinite metamorfosi.

4. In una delle sue ultime battute (V, I, vv. 300-306), prima di quell'*Epilogo* con cui si congeda dalla magia, dall'isola e dal teatro, Prospero invita il Re di Napoli Alonso e gli altri a seguirlo nella sua grotta dove, con l'avanzare della notte, racconterà loro una storia: «la storia della mia vita / e i vari accidenti accaduti / da quando giunsi in quest'isola». Prospero non racconta quella storia ma è come se annunciasse con quelle parole e con quella scena prefigurata, un'altra metamorfosi dell'isola letteraria, che troverà di lì a poco una nuova forma e un nuovo linguaggio, quello del «romanzo»; ed è proprio la storia di un'isola, forse la più celebre della letteratura, ad essere considerata, insieme al suo autore, l'atto costitutivo di quel genere narrativo – il *novel* appunto, con la sua problematica traduzione italiana in «romanzo borghese» – al quale sarà affidato per il futuro il racconto della nostra storia, ovvero della nascita e della formazione di quella modernità nella quale ancora ci riconosciamo. Nel 1719 Daniel **Defoe** pubblica *Le avventure di Robinson Crusoe*, in cui racconta, ispirandosi all'esperienza realmente vissuta del marinaio inglese Selkirk ab-

bandonato sull'isola Juan Fernandez, i 28 lunghi anni durante i quali Robinson Crusoe, cittadino di York e inquieto rappresentante della nascente *middle class*, fa dell'isola deserta sulla quale era stato trascinato, unico sopravvissuto, dal naufragio della nave sulla quale era imbarcato, un modello perfetto di quella società borghese e mercantile che aveva abbandonato. La lettura economicistica del romanzo, visto come epica dell'«uomo economico» e come storia della accumulazione originaria del capitale, è comunque soltanto una delle linee interpretative di questa straordinaria avventura di un uomo e della sua lotta quotidiana con l'esistenza, sia materiale che spirituale. Autobiografia spirituale, romanzo filosofico che prelude a **Rousseau** e al «buon selvaggio», celebrazione dell'etica protestante del lavoro, allegoria del dramma cristiano imperniato sul ciclo ribellione-punizione-espiatione, espressione dell'ideologia colonialista, esaltazione dell'ingegno e del coraggio contro la coscienza del limite umano: la storia di Robinson è tutto questo e molte altre cose ancora che ogni epoca riscopre con le proprie parole. Ma anche quando tutto questo venisse dimenticato, rimarranno alcune immagini immortali che ci portiamo dietro fin da bambini: l'elenco degli oggetti che Robinson porta via dal relitto della nave, Robinson che si fa il pane, la sua giubba e il suo ombrellone di pelle di capra, il pappagallo, il cane e i gatti a tavola con lui, il cannibale Venerdì che balbetta «padrone», e sopra tutto questo il silenzio e la solitudine eterna dell'isola, le sue ombre minacciose e i suoi angoli remoti nei quali da sempre si svolge una vita segreta, sconosciuta, «diversa».

Con Robinson e la sua isola un altro modello forte, dopo Utopia e dopo l'isola di Prospero (alle quali peraltro si lega il romanzo di Defoe), si immette nella rete paradigmatica dell'arcipelago letterario; in un gioco intertestuale sempre più fitto, che si muove nel tempo in avanti e all'indietro lungo percorsi variati e imprevedibili, le isole letterarie si dispongono in un disegno che tutte le include e le imparenta, seppure talvolta attraverso gli specchi deformanti della parodia, del grottesco o della riscrittura. Le molte isole che emergono incrociandosi lungo tutto l'arco del XVII e XVIII secolo compartecipano di Utopia e della sua vanificazione, del sogno di onnipotenza di Prospero (ma anche di Robinson, o dello scienziato-profeta di Nuova Atlantide) e del suo fallimento, o della sua caricatura: se esplicito rifacimento shakespeariano è *La tempesta*, o *l'isola incantata* di John **Dryden** (1667), che la rilegge in chiave di commedia neoclassica sviluppandone l'intreccio amoroso attraverso un sistema di duplicazione delle coppie (Miranda ha una sorella, ed entrambe hanno un compagno, così come hanno le loro compagne anche Ariel e Calibano), obliqui e indiretti, ma non meno suggestivi, sono i punti di contatto tra Prospero/Robinson e il servo-padrone protagonista di quella utopia godereccia e maschilista che è *L'isola dei pini* di Henry **Neville** (1668), che vede l'unico superstite maschio della nave mercantile *India Merchant* naufragare sull'isola deserta insieme a quattro donne (anzi tre, «oltre alla negra») con le quali, novello Adamo, crea la stirpe numerosissima e gloriosa degli «English Pines». E pieni di isole sono *I Viaggi di Gulliver* di Jonathan **Swift** (1726), anche queste ricche di rimandi intertestuali, e non solo alla contemporaneità ma anche alla tradizione classica. Ricordiamo tra tutte l'isola volante di Laputa, che sale e scende per mezzo di un arzigogolato sistema di calamite: satira feroce della scienza e dei suoi illuministici eccessi. Mentre *Paolo e Virginia* di Bernardin de **Saint-Pierre** (1787) ripropone, ma con esito tragico, il sogno rousseauviano del *bon naturel* in un'isola tropicale (Mauritius) dove i due

innamorati innocenti e felici perderanno il loro paradiso per le interferenze dispotiche e innaturali della civiltà e del suo progetto educativo. E ricordiamo ancora le *Robinsonaden*, vero e proprio genere narrativo che si sviluppa soprattutto in ambito tedesco dalla seconda metà del Settecento, che replica con angolature diverse (avventurosa, pedagogica, imperialista, familiar-borghese) l'utopia robinsoniana della rigenerazione della società. Nascono così veri e propri libri di culto per la formazione giovanile quali *La famiglia dei Robinson svizzeri* dello svizzero J.D. **Wyss** (1814), popolarissimo in Inghilterra, dove la suprema prova dell'uomo solitario in diretto colloquio con la Natura e con Dio scade nelle vicende di una allegra famigliola patriarcale fornita di tutto il necessario, servi compresi, e l'isola deserta e maledetta assume i tratti domestici e edificanti di un lindo campeggio per famiglie; o *L'isola di corallo* di R.M. **Ballantyne** (1858), dove è un gruppo di bambini a interpretare, con la assennatezza dei futuri *boy scouts*, il grande mito della sopravvivenza. E al ciclo delle «robinsonate» contribuisce in fase conclusiva anche il nostro Emilio **Salgari** con *I Robinson italiani* (1897), dove il gusto dell'avventura eroica in sé e per sé prevale ormai sui progetti moralistici, economici o didascalici che avevano investito l'isola di Robinson Crusoe.

4. Ed è appunto come luogo dell'avventura, ossia di un'epica individuale elementare ed essenziale, che si caratterizza l'isola dell'Ottocento, che trova ancora una volta nel romanzo inglese il suo modello forte e la sua immagine più nitida. Ci riferiamo naturalmente a *L'isola del tesoro* di Robert Louis **Stevenson** (1883), anche se non si esiterebbe a metterle accanto il profilo aguzzo della piccola isola di Montecristo del romanzo di Alexandre **Dumas** (*Il conte di Montecristo*, 1846): depositarie entrambe di un tesoro favoloso e al tempo stesso elusivo e ingannevole, e soprattutto di una modalità del racconto – quella del *romance* – lineare e incantatoria, densa di avvenimenti e di colpi di scena ma libera da dissonanze, esitazioni e domande. Seppure si avverta ancora, per esempio ne *L'isola misteriosa* di Jules **Verne** (1874), l'eco saggia della «robinsonata» o dell'utopia scientifica, affidata alle ingegnose trovate del Capitano Nemo, il segno caratterizzante dell'isola dell'avventura è la leggerezza, la gioia irresponsabile della scoperta, il trionfo della coincidenza e il gioco della fortuna, che garantisce il successo dell'eroe e la sconfitta del male, in un percorso fluido e armonico che ci consente di immergerci nelle fantasie di onnipotenza della nostra infanzia, o del residuo di infanzia che ci portiamo dietro. Perché l'isola ottocentesca dell'avventura – e questo è l'altro suo tratto distintivo – è appunto un sogno e una fantasia, raccontata come tale da una voce narrante già adulta e disincantata, già pronta a rientrare, come ci dice Jim Hawkins alla fine de *L'isola del tesoro*, nelle convenzioni e nelle pesantezze del reale, in quella sua locanda alla quale non busseranno più i pirati variopinti e l'armamentario di cartapesta del *romance*. E, se già le isole scintillanti d'oro di Stevenson e di Dumas sono contaminate dall'ombra dell'inganno e della delusione, le nuove isole che emergono nel panorama letterario dalla seconda metà dell'Ottocento in poi sono miraggi, incubi, secche maledette sulla quale naufraga definitivamente il sogno dell'innocenza. In toni lievi e malinconici si profilano l'«isola che non c'è» di *Peter Pan* (1904) di J.M. **Barrie** («seconda a destra e dritto fino a mattina!») e «l'Isola-Non-Trovata» di Guido **Gozzano** («S'annuncia col profumo, come una cortigiana [...] rapida si dilegua come parvenza vana, / si tinge dell'azzurro color di lontananza...»); mentre con le

note aspre di **Baudelaire** ci avviciniamo a Citera («cette ile triste et noire... Eldorado banal des tout les vieux garçons. / Regardez, après tout, c'est une pauvre terre.») per scorgervi da lontano l'ombra di un impiccato (*Un viaggio a Citera*, 1861); e se veniamo attratti dal nome e dai profumi seducenti delle *Encantadas* di **Melville**, è per trovarvi desolazione e deserto, bestie squamose e mostruose che ci rimandano l'immagine spaesante di un caos primordiale e originario; così come i miasmi della malattia e della morte infettano l'antico paradiso di Typee quando Jack **London** rivisiterà l'isola in *La crociera dello Snark* (1907-09). Ed anche la rassicurante utopia scientifica che, magari facendoci sorridere, aveva dato forma alle nostre ansie di certezze, trova ora il suo orrido doppio speculare ne *L'isola del Dottor Moreau* di H.G. **Wells** (1896), dove il mago-scienziato Prospero è diventato un pazzo sadico sperimentatore che viviseziona le bestie per trasformarle in una degradata e gemente immagine dell'uomo. Di lì a pochi decenni un altro scienziato il cui nome e il cui volto riecheggiano Moreau creerà su un'isola deserta che ricorda i paesaggi metafisici di De Chirico un mondo virtuale fatto di simulacri di persone che ripetono all'infinito la loro eterna settimana di vacanza (A. Bioy **Casares**, *L'invenzione di Morel*, 1941). Un incubo intimo e tutto umano è invece quello del racconto di D.H. **Lawrence** *L'uomo che amava le isole* (1929): in cerca di isole sempre più piccole che lo separino da ogni contatto con gli uomini e con le cose, si ferma ad aspettare la morte su uno scoglio che si annulla nel mare insieme a lui.

E siamo in pieno Novecento: Utopia e il Paradiso Terrestre si sono ribaltati in quell'Inferno che da sempre occhieggiava in qualche parte remota delle isole. Il testo paradigmatico di questa trasformazione è *Il Signore delle Mosche* di W. **Golding** (1954), un'altra storia di bambini soli su una luminosa e splendida isola deserta, che esplicitamente dialoga, stravolgendone i valori, con i testi del passato e le confortanti epopee della bontà del genere umano (soprattutto inglese). In un rapido processo di regressione verso la soglia primordiale di una umanità degradata e ferina, i piccoli scolarizzati cittadini britannici si trasformano in demoni di superstizione e di crudeltà: e se pure Ralph, impotente difensore dell'ordine e della ragione, viene alla fine salvato da una nave della Marina Inglese, le sue lacrime struggenti testimoniano la «fine dell'innocenza e la tenebra del cuore umano». Isole felici, certo, non ce ne sono più; ma vanno ricordati almeno altri due romanzi, scritti tra gli anni '50 e i '60, che ancora si strutturano intorno al sogno di un mito perduto, o di un progetto utopico da costruire. Il primo è *L'isola di Arturo* di Elsa **Morante** (1957), che affida alla magica luce di Procida – isola mediterranea, omerica, antica – il racconto di un Eden, o meglio un Limbo della fanciullezza nel quale il ragazzo protagonista cresce e si muove inquieto tra ricordi e desideri, tra sogni di evasione e nostalgia di appartenenza. L'altro testo in cui l'isola si pone come modello di società ideale, pur destinato a essere travolto, è *L'isola* di Aldous **Huxley** (1962), l'ultima «vera» utopia di una umanità in armonia con se stessa e con la natura; anche se inevitabilmente dietro questo romanzo, che è l'ultimo di Huxley, traspare come in filigrana il profilo raggelante di quell'altra sua storia, di molti anni prima, che aveva rappresentato l'angosciante ribaltarsi di Utopia nel suo tragico contrario (*Il mondo nuovo*, 1932).

Siamo ormai ai nostri giorni e alle derive del post-moderno, che incessantemente riscrive e decostruisce testi e modelli del passato in una mappa dalle angolature imprevedute e cangianti della quale è impossibile definire il

disegno. È una mappa ancora piena di isole, abitate dalle ombre di Prospero e di Robinson, di pirati e di scienziati-profeti, ma soprattutto dai giochi della scrittura, da sdoppiamenti parodici e raffinati *pastiches*, che rivoltano come un guanto le storie e le figure di sempre e ne fanno altre storie e altre figure, storie senza figure e figure senza storia.

Si riscrive *Robinson Crusoe*: dal punto di vista di Venerdì, dal punto di vista femminile, dal punto di vista di una terra espropriata della propria identità e della propria lingua (Michel **Tournier**, *Venerdì o il limbo del Pacifico*, 1967; Muriel **Spark**, *Robinson*, 1958; John **Coetzee**, *Foe*, 1986). E direttamente si gioca con il mito di Robinson (oltre che con una sterminata enciclopedia intertestuale) ne *L'isola del giorno prima* di Umberto **Eco** (1994) il cui naufrago Roberto – *pastiche* fin dal nome che combina *Robinson* e *Umberto* – non arriverà mai all'isola. Si riscrive (e naturalmente si ri-mette in scena) *La tempesta*: a partire da Wystan Hugh **Auden** (*Il mare e lo specchio*, 1944), che la rilegge attraverso il contrasto Ariel-Calibano nelle sue fitte implicazioni simboliche; attraverso Karen **Blixen** e il suo racconto lungo *Tempeste* (1957), fino alle molte riletture/riscritture da parte di quell'emergente universo culturale che si può indicare con la discussa e discutibile etichetta di post-coloniale. E non sorprende che, nella forte revisione del canone letterario che costituisce uno degli aspetti del dibattito post-coloniale (volta a ridimensionare il ruolo di patrocinio delle letterature occidentali e i loro stereotipi culturali), *La tempesta* rimanga uno dei pochi testi superstiti, anche se è facile immaginare che è l'indigeno Calibano ad essere ora il padrone-mago dell'isola incantata. Ma forse su questo ultimo punto – quello della letteratura «post-coloniale» che nasce, per lo più, dalle isole – dovrebbe aprirsi un nuovo capitolo e un nuovo discorso, in cui il *topos* dell'isola, affrancato dalla storia tutta occidentale che abbiamo raccontato, giochi un ruolo diverso e autonomo: l'isola non più come «altro da sé» (sogno, incubo, nostalgia, *romance*) ma come Sé, come identità seppure faticosamente cercata e rivendicata, come Storia e come Linguaggio di una origine e di una appartenenza. Un'altra delle mille voci dell'isola, certo, ma cantata da chi ne conosce la musica e le parole: «Anguilla, Adina, / Antigua, Cannelles, / Andreuille, tutte le I, / Voyelles, delle liquide Antille...» (**Walcott**, *Un canto di marinai*, 1990).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*; *Mille e una notte* (sec. XV); *Navigazione di San Brandano* (*Navigatio sancti Brendani*, sec. XI).

Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Auden, W.H., *Il mare e lo specchio* (*The Sea and the Mirror*, 1944); Bacone, F., *La nuova Atlantide* (*The New Atlantis*, 1626); Ballantyne, R.M., *L'isola di coralli* (*The Coral Island*, 1858); Barrie, J.M., *Peter Pan* (*Peter Pan*, 1904); Baudelaire, C., *Un viaggio a Citera* (*Un voyage à Cythère*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Belafonte, H., *Island in the Sun*, canzone (1957); Bennato, E., *L'isola che non c'è*, canzone (1980); Bernardin de Saint-Pierre, *Paolo e Virginia* (*Paul et Virginie*, 1787); Bioy Casares, A., *L'invenzione di Morel* (*La invencion de Morel*, 1941); Blixen, K., *Tempeste* (*Tempests*) in *Aneddoti del destino* (*Anecdotes of Destiny*, 1957); Borges, J. L., *Manuale di Zoologia fantastica* (*Manual de zoología fantástica*, 1957); Campanella, T., *La città del sole* (1602); Coetzee, J. M., *Foe* (1986); Defoe, D., *Robinson Crusoe* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719); Dryden, J., *La tempesta o l'isola incantata* (*The Tempest, or the Enchanted Island*, 1667); Dumas, A., *Il Conte di Montecristo* (*Le Comte de Monte-Cristo*, 1846); Eco, U., *L'isola del giorno prima* (1994); Esiodo, *Le opere e i giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Golding, W., *Il Signore delle mosche* (*The Lord of the Flies*, 1954); Gozzano, G., *L'isola Non-Trovata* (av. 1916); Hu-

xley, A., *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Huxley, A., *L'Isola* (*Island*, 1962); Isidoro di Siviglia, *Libri di etimologie* (*Etymologiarum sive Originum libri XX*, av. 636); Lawrence, D.H., *L'uomo che amava le isole* (*The Man who Loved Islands*, 1929); London, J., *La Crociera dello Snark* (*The Cruise of the «Snark»*, 1907-09); Madonna, *La Isla Bonita*, canzone (1986); Milton, J., *Il paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Morante, E., *L'isola di Arturo* (1957); More, T., *Utopia* (1516); Neville, H., *L'isola dei pini* (*The Isle of Pines*, 1668); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Epodi* (*Epodon liber*, 30 a.C.); Platone, *Crizia* (ca. 360 a.C.); Platone, *Timeo* (360 a.C.); Salgari, E., *I Robinson italiani* (1897); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611); Spark, M., *Robinson*, (1958); Stevenson, R. L., *L'isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1883); Swift, J., *I viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Tournier, M., *Venerdì o il limbo del Pacifico* (*Vendredi ou le limbe du Pacifique*, 1967); Verne, J., *L'isola misteriosa* (*L'île mystérieuse*, 1874); Walcott, D., *Omeros* (1990); Wells, H.G., *L'isola del Dottor Moreau* (*The Island of Doctor Moreau*, 1896); Wyss, J.D., *La famiglia dei Robinson svizzeri* (*The Swiss Family Robinson*, 1814).

■ ALTRE OPERE: Ballard, J.G., *L'isola di cemento* (*Concrete Island*, 1974); Conrad, J., *Vittoria. Storia di un'isola* (*Victoria. An Island Tale*, 1915); France, A., *L'isola dei pinguini* (*Ile des pingouins*, 1908); Franco, E., *Isolario* (1994); Garland, A., *L'ultima spiaggia* (*The Beach*, 1996); Marivaux, P.C., *L'isola degli schiavi* (*L'île des esclaves*, 1725); Marivaux, P.C., *L'isola della ragione* (*L'île de la raison*, 1727); Melville, H., *Omoo* (1847); Melville, H., *Taipi* (*Typee*, 1846); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis Historia*, 77); Stevenson, R.L., *L'isola delle voci* (*The Island of Voices*, 1893); Synge, J.M., *Le isole Aran* (*The Aran Islands*, 1907).

■ BIBLIOGRAFIA: Arioli, A., *Le isole mirabili. Periplo arabo medievale*, Torino 1989; Cachey, T.J., *Le Isole Fortunate. Appunti di storia letteraria italiana*, Roma 1995; Calvino, I., *L'arcipelago dei luoghi immaginari*, in *Collezione di sabbia*, Milano 1984; Corrado, A., *Da un'isola all'altra. Il pensiero utopico nella narrativa inglese*, Napoli 1988; Graf, A., *Il mito del Paradiso Terrestre* (1892), Milano 1993; Loxley, D., *Problematic Shores. The Literature of Islands*, Londra 1990; Manfredi, V., *Le Isole Fortunate. Topografia di un mito*, Roma 1993; Perosa, S., *L'isola la donna il ritratto*, Torino 1996.

■ VOCI AFFINI: Acqua; Luogo selvaggio; Mappa, carta; Mare; Naufragio; Pirata; Selvaggio; Solitudine. GIOVANNA MOCHI

Inspirazione, v. MUSA, ISPIRAZIONE.

Istitutore, istitutrice, precettore. 1. Quelle dell'istitutore e istitutrice, o del precettore (e dei possibili sinonimi *pedagogo* o *aio* o *governante*; così come delle radici etimologiche nei termini lat. *institutor[em]* e *praeceptor[em]* e dei corrispondenti stranieri: i fr. *instructeur* e *précepteur*, gli ingl. *preceptor* e *tutor*, lo sp. *preceptor*, i ted. *Privatlehrer* o *Hauslehrer*, che rinviano al mondo privato della casa) sono tradizionalmente figure collegate con il grande tema della formazione e dell'educazione e quindi, di conseguenza, con quello della infanzia/adolescenza. L'istitutrice e il precettore tendono a confondersi e talvolta a coincidere con figure anch'esse impegnate nell'istruzione, come i maestri e gli insegnanti (talvolta chiamati anch'essi istitutori, come avviene per i responsabili della disciplina e del profitto degli allievi in un collegio) e tuttavia è opportuno insistere sulle loro caratteristiche distintive, specialmente quando ci si riferisce a personaggi che compaiono e si muovono nell'universo letterario. Balie e nutrici per un verso, maestri e maestre di scuola per un altro, domestici, maggiordomi e governanti per un altro ancora, offrono molteplici punti di convergenza con le nostre due figure, le quali però trovano la loro specifica pertinenza in alcuni elementi caratterizzanti e distintivi quali un contesto familiare e privato (a differenza del maestro/a, con cui entrano talvolta in contrasto, attivando l'opposizione tematica e sociale

tra educazione pubblica e privata), in un rapporto a due – e di tipo prevalentemente educativo/scolastico – con l'allievo/a (o comunque, se gli allievi sono più di uno, appartengono a un'unica famiglia), e in una sfera che non è più quella tutta affettiva e materna della prima infanzia, ma quella già condizionata dai segni di uno status culturale e sociale; anche se vogliamo qui ricordare, se non altro per marcare la differenza di cui stiamo parlando, due grandi balie della letteratura, quella di Ulisse e quella della Giulietta shakespeariana, e un «precettore», il vecchio Fenice tutore di Achille (affiancato in parte dal centauro Chirone), anche lui figura «materna» degli affetti e della tenerezza: «... solo sulle mie ginocchia sedevi e io ti tagliavo la carne, ti davo il vino [...] Per te molto ho patito, pensando che gli dei non mi avrebbero concesso un figlio nato da me; di te allora feci mio figlio, Achille pari agli dei...» (*Iliade*, Canto IX). Questa figura di precettore saggio e dotato di qualità superiori, quasi magiche, rivivrà nel personaggio di Atlante, precettore di Ruggiero nell'*Orlando furioso*, 1516 (non molto diverso dal precettore che **Ariosto** stesso ebbe in gioventù: quel Gregorio da Spoleto di cui cantò le lodi nel carne latino *Ad Albertum Pium* e nella satira VI, giungendo a dire che da lui aveva ricevuto di più che dallo stesso suo padre).

2. Dal percorso tematico vanno escluse tutte quelle figure di «precettori» (raramente al femminile, anche se ne si trova l'archetipo nella Diotima platonica) nella accezione più alta, ma soprattutto più astratta, di guida o maestro spirituale, o di comportamento; voci filosofiche più che letterarie, esse impartiscono precetti e consigli di ordine etico-politico o comportamentale, ma rimangono appunto «voci», finalizzate alla costruzione di un modello ideologico e culturale al centro del quale non sono loro ma il «discepolo», sia esso il Principe o il Cortegiano rinascimentale, o il giovane umanista inglese cui si rivolge Roger **Ascham** (*Il maestro di scuola*, 1570, postumo), egli stesso precettore della giovane Elisabetta, o «quell'ometto» non ancora nato per il quale Michel Eyquem de **Montaigne** prefigura il precettore ideale (*Dell'educazione dei fanciulli*, *Saggi*, Libro I, cap. XXVI; 1558) o ancora, per finire (ma il genere della «manualistica per precettori», spesso sotto forma di dialogo o di lettera, continua per tutto il XIX secolo), il figlio illegittimo di Lord **Chesterfield** al quale il raffinato aristocratico padre impartisce l'arte di viver bene e di ottenere successo (*Lettere al figlio*, 1774) – ovvero, nelle indispettite parole di Samuel **Johnson**, «la morale di una puttana e le maniere di un maestro di ballo».

3. Eppure è proprio attraverso questa via indiretta che il precettore (cui spetta una ovvia precedenza storico-cronologica rispetto all'Istitutrice, che come figura «istituzionale» fa la sua comparsa solo alla fine del XVIII secolo), da voce senza corpo o oggetto altrettanto trasparente di consigli e istruzioni, entra nelle pagine dei grandi scrittori e diventa personaggio, figura letteraria dotata di consistenza tematica oltre che di spessore umano, narrativo e stilistico. È, appunto, questione di scrittura: anche il «precettor d'amabil rito» di Giuseppe **Parini** (*Il giorno*, 1763-1765) è solo una voce, ma è una voce che, attraverso la variazione dei registri, attraverso la parodia del linguaggio epico-eroico-cavalleresco, attraverso le digressioni e le sorprese e i rovesciamenti del senso, disegna la vacuità rococò del mondo incipriato, cinico e scintillante del «giovin signore» – un mondo in cui il precettore (controfigura del Parini, egli stesso precettore nella casa del duca Serbelloni a Milano) entra di persona condividendone, pur nella distanza dell'ironia, i vizi e i privilegi, ma anche le contraddizioni e le precarietà di un

modello sociale, quello aristocratico, che si sta sfaldando. E sempre nella stessa modalità obliqua la figura del precettore entra nelle pagine di Laurence **Sterne**: non solo attraverso la «Trista-paedia», il trattato di educazione che il padre di Tristram scrive per lui, ma soprattutto in quelle mirabili pagine in cui, venuto il momento di sottrarre Tristram «alle mani delle donne» e affidarlo a un insegnante privato, il padre e lo zio Toby insieme costruiscono il modello del perfetto precettore. Che «non dovrà né balbutire né strabuzzare gli occhi [...] digrignare i denti, parlare col naso, ficcarci dentro le dita o soffiarselo con esse [...] né mordersi o tagliarsi le unghie, né espettorare o smocciare...» e via di seguito, da par loro, fino alla individuazione del candidato nel figlio del «povero Le Fever» (*La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, Vol. VI, cap. V e ss., 1760-1767).

Pur restando marginale e funzionale rispetto ai personaggi centrali dell'opera (ruolo subordinato che peraltro, a parte poche eccezioni che vedremo, contraddistingue «per statuto» questo personaggio letterario), la figura del precettore inizia così a delinearsi più concretamente, e i tratti che la caratterizzano sono per lo più quelli della caricatura e della macchietta, che peraltro sono riscontrabili, fin dall'antichità, nel personaggio del «pedagogo», presente già nella tragedia greca (ma originariamente il termine stava a indicare il servo che accompagnava i bambini a scuola) e nella commedia latina – **Plauto** in particolare, le *Bacchidi*, (254-184 a.C.) e l'austero Lido, sdegnato bacchettone che lancia moralistici strali dalla sua maschera comica. La figura era poi ricomparsa nel Rinascimento nel frate Giovanni del *Gargantua* (1532-64) di **Rabelais** e in numerose commedie italiane, come per esempio *La Calandria* (1513) del **Bibbiena**. Il precettore del Settecento, affettato e vanesio (spesso è anche maestro di ballo, e comunque di buone maniere), talvolta spocchioso e pedante, o livoroso e malevolo, porta con sé, soprattutto in molte opere della seconda metà del secolo, i segni del ridicolo e della vacuità. È paradigmatico e fondante, in questa prospettiva, il Pangloss di **Voltaire** (*Candido, ovvero l'ottimismo*, 1759) precettore del giovane Candido, insegnante di «metafisico-teologo-cosmoscemologia». Feroce caricatura dell'ottimismo provvidenzialistico dei filosofi illuministi (Leibniz, Wolf, ecc.) e del loro linguaggio, il pedagogo *tutto-lingua*, pur passando da una disavventura all'altra (marcisce dalla sifilide, viene impiccato, legato al remo di una galera), non perde l'occasione di dimostrare al suo allievo che «tutto va bene, perché tutto è stato creato per un fine e tutto è necessariamente per il migliore dei fini». Ma anche la coppia di tutori nel *Tom Jones* (1749) di Henry **Fielding**, il reverendo Thwackum e il filosofo Square, ottusi alleati dell'infido Blifil contro Tom, l'eroe generoso e impulsivo, rivelano fin dal nome (allusivi alla frusta facile il primo e alla rettitudine geometrica del carattere il secondo) il loro statuto di caricatura e di personaggi essenzialmente comici. È però una comicità che nasce dal ridicolo, talvolta dal grottesco, e che, non di rado, sconfina nel cupo o nel patetico, dal momento che si tratta sempre di personaggi perdenti, sbeffeggiati e umiliati, prima o poi, nella pubblica esibizione della loro pochezza (memorabile, in *Tom Jones*, la scena in cui Tom scopre l'austero Square nascosto fra gli «utensili femminili» nel letto di Molly).

4. È insomma, quella del precettore, essenzialmente una figura dell'infelicità. La sua posizione socialmente ambigua, a metà strada tra servi e padroni, lo rende spesso ostile e invisibile a entrambi e lo carica di ambizioni frustrate e pretese mai soddisfatte; dotato dei soli strumenti

della cultura e del linguaggio, egli tende vanamente a farne il suo biglietto d'ingresso in una nascente società borghese che, al contrario, usa le sue competenze come simbolo di *status* per poi respingerlo immancabilmente nel rango di subalterno; così come il romanzo, la forma espressiva della nuova classe sociale, sembra giocare impietosamente con questo personaggio sventurato e ridicolo, «minore» per definizione, comico per statuto. Un salto temporale di quasi un secolo, e si trova, nascosto in una piega di un lunghissimo poema romantico, l'esito iperbolico e paradossale di questo percorso paradigmatico all'insegna del comico-grottesco: nel Canto II del *Don Juan* (1819-24) di Lord **Byron**, il sedicenne Don Juan, con i pochi del suo seguito sopravvissuti al naufragio della nave sulla quale viaggiavano, deve ricorrere all'estremo rimedio per non morir di fame sulla scialuppa. Ed è sul povero Pedrillo, il «luckless tutor», che cade la sorte, insieme alla mano del dottore che delicatamente lo taglia a pezzi, riservando per sé il primo boccone dal momento che «non c'era altro compenso».

Ma non sempre c'è da ridere sulla sorte del precettore. Le cose si mettono male per lui, e in modo molto serio, quando gli accade ad esempio – ed è un *topos* ricorrente – di innamorarsi dell'allieva, o comunque di una donna della famiglia in cui presta il suo servizio. Nucleo fondativo di questo tema è la tragica storia di Eloisa e Abelardo, giunta a noi in un carteggio non si sa fino a che punto originale, e più volte ripubblicato, tradotto dal latino e rimaneggiato nel corso dei secoli. Pietro **Abelardo** (1079-1142), filosofo e teologo francese, si innamorò – ricambiato – della sua giovane allieva Eloisa e la sposò segretamente dopo averne avuto un figlio. Il canonico Fulberto, zio di lei, lo punì facendolo evirare, e i due si separarono per sempre abbracciando entrambi la vita religiosa. A parte il poemetto di Alexander **Pope** *Eloisa ad Abelardo* (1717), che ci interessa solo come testimonianza dell'interesse per questa coppia di amanti, due sono le opere moderne che rimandano invece in modo diretto alla figura del precettore e alle drammatiche implicazioni della sua storia d'amore. La prima è *La nuova Eloisa* (1761) di Jean-Jacques **Rousseau**, che racconta in forma epistolare la passione tra il precettore Saint Preux e l'allieva Julie, l'ostilità irriducibile e violenta del padre di lei, la forzata separazione, il matrimonio di Julie impostole dal padre, il loro nuovo incontro dopo molti anni e la lotta interiore di entrambi per non cedere ai sentimenti mai sopiti. In un finale che suona oggi un po' come la celebrazione del «migliore dei mondi possibili» di Pangloss, troviamo Saint-Preux che, per esaudire il desiderio espresso da Julie in punto di morte, accetta di fare il tutore dei suoi figli sotto l'autorità del marito: un trattamento illuminato delle passioni, certo, che ribadisce comunque la sostanziale impossibilità per il precettore di essere un uomo a tutti gli effetti. Una castrazione vera e propria – autocastrazione per di più – tocca invece in sorte a Läufer, il protagonista del dramma di Jakob M. R. **Lenz** *Il precettore ovvero Vantaggi dell'istruzione privata* (1774), che è forse l'unica opera letteraria in cui il tema e il personaggio del precettore sono assolutamente centrali. Riadattato, e certo non è un caso, da Bertolt **Brecht** che lo mise in scena a Berlino nel 1950 attualizzandone i temi della repressione politica e sessuale («È la prima raffigurazione della miseria tedesca [...] Qui l'uomo, per poter continuare a vivere in società, è costretto a evirarsi»), la *pièce* è una tragicommedia dell'impotenza borghese: spiantato come tutti i suoi colleghi di sempre (già Giovenale lamenta che i maestri debbano spesso far causa ai genitori degli allievi per ottenere lo stipendio mensile), Läufer viene impiegato nella casa

dell'ottuso e avaro Maggiore von Berg, dove dovrà occuparsi, oltre che dell'educazione dell'erede maschio, tonto e svogliato, delle lezioni di ballo e di canto per la moglie stonata, nonché di catechismo e di disegno per Gustchen, adolescente sognatrice che si esalta alle avventure amorose dei romanzi e che nelle sue fantasie sostituisce la figura del precettore a quella del suo amore segreto, un cugino lontano che è stato mandato a studiare alla scuola pubblica (il contrasto tra i due diversi orientamenti pedagogici e sociali è oggetto di molti dialoghi e situazioni). E così, a furia di scaramucce amorose, umiliazioni, crisi depressive e malintesi, Läufer finisce per sedurre la padroncina e metterla incinta. Scacciato dai Berg e distrutto dal rimorso, in un momento di sconforto si evira, pentendosi subito dopo. Anche se poi sposerà lo stesso Lise, la contadinella sempliciotta che non fa caso alla «mancanza», pur di innalzarsi socialmente con un marito garbato e istruito.

5. Ma è tempo di far entrare in scena l'altro personaggio di questa area tematica, l'Istitutrice, che in breve tempo occuperà uno spazio e un rilievo narrativo mai toccato al suo ben più antico e prestigioso collega. Si afferma, prevalentemente in area inglese, un vero e proprio «genre», il «governess-novel», il cui straordinario successo (se ne contano circa 140 tra il 1814 e il 1865) viene spiegato, oltre che con il processo di «femminizzazione» del romanzo (la rapida crescita del pubblico femminile che a sua volta crea un mercato per le scrittrici, ma soprattutto per le storie di formazione al femminile), con motivi di ordine politico, economico e psicologico inerenti la costruzione di una identità e di una differenza sessuale. Grandi romanzi e storie da quattro soldi, melodrammi, racconti sensazionali, gotici, moraleggianti; scritti da donne o da uomini; istitutrici buone o cattive, devote o perverse, folli o sventurate, arrampicatrici sociali o vittime del loro ambiente. Azzardare una tipologia è arduo e forse inopportuno, ma sicuramente possiamo dire che, a differenza del precettore, quello dell'istitutrice è un personaggio in primo piano e a tutto tondo, letterariamente vincente proprio per la varietà di situazioni, di percorsi e di implicazioni tematiche di cui si fa soggetto e interprete centrale, e spesso anche narratrice in prima persona. A lei inoltre – e questa è un'altra differenza significativa – viene per lo più accordato, tramite il matrimonio, l'accesso al mondo dei «padroni», anche se non si può non riconoscere che questa integrazione finisce per mitigare la carica trasgressiva e socialmente minacciosa del processo di acquisizione di una identità femminile autonoma. Non possiamo che limitarci alle più famose: *Jane Eyre*, di Charlotte **Brontë** (1847), che conquista il matrimonio con un Lord Rochester ormai cieco e provato («Reader, I married him!» è diventato una sorta di slogan, usato in più sensi dalla critica femminista, per questa tipologia narrativa) dopo una serie di sconfitte, di rinunce e di rivelazioni sconvolgenti (la «madwoman in the attic», la folle moglie di Rochester reclusa nella casa, è un altro *topos* ricorrente della critica femminista) affrontate con coraggio e consapevolezza di un faticoso ma risoluto processo di individuazione. Ribelle, sensuale e arrampicatrice senza scrupoli è Becky Sharp (W. **Thackeray**, *La fiera delle vanità*, 1848), orfana povera e disprezzata che, non contenta di avere accalappiato il baronetto Crawley, persegue con tutti i mezzi il sogno di rivincita contro la società che l'aveva emarginata. La troviamo alla fine del romanzo giocatrice d'azzardo e avventuriera, ancora a galla in un *demi-monde* che la tiene a distanza ma che lei continua ad abbindolare senza venire smascherata. Non sempre il personaggio-istitutrice pro-

pone un modello eversivo. Ricordiamo allora *Agnes Grey* (1847), protagonista eponima del romanzo di Anne **Brontë** (1847), che rielabora in questo racconto le sue personali esperienze di istitutrice. Vittima di padroni autoritari e di allievi viziati tiranni e maleducati, Agnes, modesta e poco appariscente, reagisce con sobrietà ed equilibrio e, forte di queste esperienze negative, cerca nel matrimonio con il reverendo Weston un rapporto basato sulla armonia e la delicatezza dei sentimenti, sereno pur nella umiltà dei mezzi. Una versione esasperata e sensazionale delle prove cui è sottoposta Agnes Grey è raccontata in *Amy Herbert* (1840) di Elizabeth **Sewell**, che propone lo stesso modello conservatore di saggia sopportazione dell'ingiustizia sociale: Amy Herbert, anche lei vittima di orribili bugiardi e disonesti allievi, viene calunniata e scacciata con ignominia, per ritrovare la serenità, non nel matrimonio questa volta ma in una amabile famiglia di buoni cristiani. E decisamente «sensazionale» è la storia raccontata da Mrs Henry **Wood** in *East Lynne*, un best-seller del 1861: la bella aristocratica Lady Isabel Vane in un momento di esaltazione passionale per un uomo indegno abbandona marito e figli. Ben presto abbandonata a sua volta dall'amante, è vittima di un grave incidente ferroviario in Francia che la lascia sfigurata, mentre viene data ufficialmente per morta. Col suo nuovo volto deturpato e opportunamente travestita, si fa assumere nella sua casa, East Lynne, come istitutrice dei propri figli che nel frattempo hanno trovato una nuova madre nella dolce e virtuosa Barbara, che impersona quel perfetto modello femminile e materno che lei ha tradito. Una volta riconosciuta e perdonata dal marito, non le resta ovviamente che una straziante scena di morte. Questa carrellata potrebbe continuare a lungo; a titolo di curiosità ricordiamo un raro caso di istitutrice francese, Madame de la Rougierre in *Zio Silas* di Sheridan **Le Fanu** (1864), che incarna i peggiori difetti della «francesità» – fuma, si trucca, porta la parrucca, è bugiarda e ruba ai suoi allievi. Mentre, per converso, una istitutrice inglese dipinta da mano francese presenta lo stereotipo opposto: è la *Miss Harriet* del racconto di Guy de **Maupassant**, patetica stravagante zitella che si porta dietro i suoi opuscoli religiosi e uno «strano odore di gomma». E certo non possiamo chiudere questo capitolo senza dedicare qualche riga all'istitutrice del *Giro di vite* di Henry **James** (1898), narratrice inquietante e ambigua della più ambigua e più inquietante delle storie – la storia dei due bambini posseduti dal Male che intrattengono indicibili rapporti con due spettri, le anime dannate del maggiordomo e delle istitutrici precedenti. Ma in questo famosissimo e straordinario racconto niente è certo, e soprattutto non è certa la affidabilità e la sanità mentale di colei che racconta, che potrebbe, nella sua follia allucinata, inventarsi tutto ed essere l'unica artefice dell'incubo e della catastrofe finale. Il *Giro di vite* è certo troppo complesso per essere annoverato tra le «governess stories». Ma non è di poco conto il fatto che Henry James abbia scelto di affidare proprio a questo personaggio il compito di rappresentare la impossibilità del dire, del conoscere e del leggere le «verità» contraddittorie del Bene e del Male dell'animo umano, dell'infanzia e del testo narrativo alle soglie del Modernismo.

6. È ancora Henry **James**, con il bel racconto *Lo scolaro* (1891), che ci offre il destro per riprendere le fila con il precettore, che abbiamo lasciato, ancora nel XVIII secolo, con l'immagine crudele e desolante del povero Läufer. Nel frattempo però, anche il precettore ha tirato fuori gli artigli per cercare di riscattarsi, di solito senza successo, dalla sua condizione di emarginato da una so-

cietà borghese sempre più competitiva e aggressiva. E se ancora lo troviamo ai margini, nel ruolo di un *villain* ottuso e infido, in un romanzo come *Barry Lyndon* (1856) di **Thackeray**, più spesso lo vediamo togliersi l'abito mortificante e diventare personaggio a tutto tondo. È come precettore dei figli di Madame de Rênal che Julien Sorel (**Stendhal**, *Il rosso e il nero*, 1830), figlio di un umile carpentiere, inizia la sua scalata sociale, diventandone l'amante. Ma la sua sfrenata ambizione lo porta ad altre conquiste, altre mete e altre seduzioni fino a che, smascherato nel suo arrivismo senza scrupoli proprio dalla ex-amante, la ferisce con un colpo di rivoltella e viene condannato a morte. Il gioco d'azzardo è l'arma del riscatto del protagonista di *Il giocatore* (1866) di Fëdor **Dostoevskij**, il precettore Aleksej Ivanovič che comincia a giocare, e a vincere, per salvare dai debiti la padroncina di cui è, al solito, innamorato; si esalta poi al sogno di una ricchezza facile e mai goduta fino alla totale prevedibile rovina. Ma veniamo a *Lo scolaro* di James: una storia struggente quella del tutore Pemberton e del suo allievo Morgan Moreen, un altro bambino jamesiano straordinariamente sensibile e intelligente, con il volto e il cuore sofferente di chi troppo capisce per la sua età. Capisce infatti di essere un peso per la sua bizzarra famiglia, una banda di irresponsabili avventurieri cosmopoliti che vive di espedienti e di debiti e presto si accorge di potere approfittare del grande affetto che lega Pemberton al bambino per «scaricarlo» definitivamente alle sue cure nonché alle sue spese. Anche se Morgan morirà di un attacco di cuore nel momento in cui gli sembra di leggere dubbio e incertezza nel suo tutore di fronte alla esplicita impudente proposta dei genitori, il riscatto morale e umano della figura del precettore – unico e solido punto di riferimento per la formazione affettiva del suo piccolo grande allievo – sembra aver qui trovato il suo punto d'arrivo.

7. Siamo al Novecento, precettori e istitutrici escono gradualmente dalla scena letteraria. Restano come comparse, al seguito di famiglie variopinte sullo sfondo cosmopolita delle tante locande turistiche, luoghi termali o alberghi di lusso che costituisce lo scenario di molti romanzi ancora nel primo Novecento (E. M. **Forster**, **Thomas Mann**, **Katherine Mansfield**). E, inevitabilmente, riprendono i caratteri della macchietta e dello stereotipo. Prefigurata dalla Miss Prism di Oscar **Wilde** (*L'importanza di chiamarsi Ernesto*, 1895), che denuncia fin dal nome la sua sgradevole spigolosità, l'istitutrice – preferibilmente inglese, acida e zitella – diventa un personaggio caricaturale che può passare dalle barzellette alle storie per bambini ai cartoni animati (pensiamo alla Signorina Rottenmayer della serie televisiva *Heidi*, 1996). Ma c'è una eccezione, ed è Mary Poppins, creata dalla penna di Pamela L. **Travers** nel 1935 ma resa indimenticabile dal film della Walt Disney del 1964 e dalla interpretazione di Julie Andrews. Magica e leggera, allegra e scanzonata, instancabile inventrice di giochi e di fantasie, Mary Poppins portata dal vento colora con la sua ironia il mondo grigio di una infanzia e di una intera società repressa e infelice e incapace di sognare. Certo, è solo un gioco e un sogno da bambini, ma l'immagine di Julie Andrews sorridente che resta da sola sospesa in cielo sotto il suo ombrello, mentre il vento spazza via di colpo la fila di istituttrici contorte e vestite di nero che aspettavano di essere assunte, sembra chiudere felicemente questo percorso lungo un *topos* letterario che quasi sempre porta con sé i segni della fatica, della sconfitta e della perdita.

■ OPERE CITATE: Abelardo, P., *Epistole* (av. 1142); Abelardo, P., *Historia calamitatum mearum* (av. 1142); Ariosto, L., *Satire*

(1517); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Ascham, R., *Il maestro di scuola* (*The Scholemaster*, 1570 postumo); Bibbiena, *Calandria* (1513); Brontë, A., *Agnes Grey* (1847); Brontë, C., *Jane Eyre* (1847); Byron, G.G., *Don Juan* (1819-24); Chesterfield, P.D., *Lettere al figlio* (*Letters to His Son*, 1774); Disney, W., *Mary Poppins*, cinema (1964); Dostoevskij, F. M., *Il giocatore* (1866); Fielding, H., *Tom Jones* (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749); James, H., *Il giro di vite* (*The Turn of the Screw*, 1898); James, H., *Lo scolaro* (*The Pupil*, 1891); Le Fanu, J.S., *Zio Silas* (*Uncle Silas*, 1864); Lenz, J.M.R., *Il precettore* (*Der Hofmeister*, 1774); Myhazaki, H., *Heidi*, serie televisiva (1996); Maupassant, G. de, *Miss Harriet* (1884); Montaigne, M.E. de, *Dell'educazione dei fanciulli* in *Saggi* (*Essais*, 1595 postumo); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Parini, G., *Il giorno* (1763; 1765); Plauto, T.M., *Bacchidi* (*Bacchides*, 254-184 a.C.); Pope, A., *Eloisa ad Abelardo* (*Eloisa to Abelard*, 1717); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Rousseau, J.-J., *La nuova Eloisa* (*La Nouvelle Héloïse*, 1761); Sewell, E., *Amy Herbert* (1840); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1595); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Sterne, L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy gentleman*, 1760-67); Thackeray, W.M., *Le memorie di Barry Lyndon* (*The Memoirs of Barry Lyndon Esquire by Himself*, 1856); Thackeray, W.M., *La fiera della vanità* (*Vanity fair*, 1848); Travers, P.L., *Mary Poppins* (1934); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (*Candide, ou l'optimisme*, 1759); Wilde, O., *L'importanza di chiamarsi Ernesto* (*The Importance of Being Earnest*, 1895); Wood, H., *East Lynne* (1861).

■ ALTRE OPERE: Alcott, L.M., *Piccole donne* (*Little Women*, 1868); Ariosto, L. e G., *La scolastica* (1518); Ariosto, L., *Carmina* (1494-1503); Austen, J., *Emma* (1816); Bernard, T., *Il sesso forte* (1918); Bjørnson, B., *La figlia del pescatore* (1868); Blixen, K., *Pranzo di famiglia a Elsinore* (*The Supper to Elsinore*, 1936); Platone, *Il Simposio* (390/89-367 a.C.); Bourget, P., *Il discepolo* (1889); Brancati, V., *La governante* (1952); Casoni, A., *Un'altra volta il diavolo* (1935); Dickens, C., *Nicholas Nickleby* (1839); Erasmo da Rotterdam, *Enchiridion Militis Christiani* (1504); Fielding, S., *L'istitutrice o La piccola Accademia* (*The Governess or Little Academy*, 1749); Fogazzaro, A., *Malombra* (1881); Hunt, V., *L'istitutrice* (*The Governess*, 1912); Körner, T., *La governante* (1813); Lawrence, D. H., *La ragazza perduta* (*The Lost Girl*, 1932); Lullo, R., *Libro dell'ordine della cavalleria* (1276); Mann, T., *I Buddenbrook* (1901); Mansfield, K., *La piccola istitutrice* (*The Little Governess*, in *Bliss and Other Stories*, 1920); Mauriac, F., *Asmodeo* (1937); Montgomery, F., *Incompreso* (1869); Panzini, A., *La madonna di Mamà* (1915); Pitzorno, B., *La bambinaia francese* (2004); Pitzorno, B. - Piumini, R., *Una istitutrice per le gemelle* (2002); Raabe, W., *Schnedderump* (1870); Rhys, J., *Il grande mare dei Sargassi* (*Wide Sargasso Sea*, 1966); Rousseau J.J., *Emilio o dell'educazione* (*Emile ou De l'éducation*, 1762); Rousseau, J. J., *Le confessioni* (1782-89); Rovetta, G., *La trilogia di Dorina* (1889); Schnitzler, A., *Teresa. Storia della vita di una donna* (1928); Shaw, B.G., *Pigmalione* (*Pigmalion*, 1925); Stifter, A., *L'estate di San Martino* (1857); Verdi, G., *Simon Boccanegra* (1857); Werfel, F., *I quaranta giorni del Mussa Dagh* (1933).

■ BIBLIOGRAFIA: Domenichelli, M., *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma 2002; Hughes, K., *The Victorian Governess*, London 1993; Marrou, H.I., *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma 1971; Peterson, M.J., *The Victorian Governess*, in M. Vicinus (ed.), *Suffer and Be Still. Women in the Victorian Age*, Bloomington/London 1972.

■ VOCI AFFINI: Alfabeto; Educazione; Filosofo; Galateo; Gioventù; Ignoranza; Infanzia; Monello; Pedante.

GIOVANNA MOCHI

Italia. 1. Termine osco-greco di etimologia incerta (è dubbia l'origine da *vitulus* «bue»), cui corrispondono il fr. *Italie*; l'ingl. *Italy*; il ted. *Italien*; lo sp. *Italia*. Inizialmente indicava solo alcune parti della penisola, il meridione, il territorio al di fuori di Roma o le regioni appenniniche e solo dopo le conquiste romane l'intero territorio peninsulare fino alle Alpi. Dalla fine dell'impero

romano e fino all'Ottocento, Italia è entità geografica, non politico-amministrativa; può però indicare, a seconda delle epoche e delle situazioni, territori diversi, più o meno estesi, da aree regionali a zone più vaste che appartenevano all'impero romano. A Italia inoltre si affiancano altri nomi: Lombardia (o Longobardia che ricorda la lunga dominazione dei Longobardi, ma Brunetto Latini ad esempio usa *Ytalie* per indicare tutto ciò che non è Lombardia), i poetici Esperia o Ausonia; anche Roma viene utilizzato a volte per indicare l'intero paese. Alla fine dell'impero romano Italia è quindi entità estremamente incerta; la patria è la città, tutt'al più la regione; Italia è invece sostanzialmente un ideale, un'aspirazione, una realtà memoriale e culturale, in modo impreciso anche politica. Da questa divaricazione atipica tra una realtà caratterizzata da frammentazione e decadenza e una istanza ideale sulla quale si depositano nel tempo aspettative di varia natura, prende origine un mito letterario e culturale dell'Italia contraddistinto da alcune costanti che ne accompagnano l'immagine fino a '800 inoltrato: il motivo del primato (culturale, civile, artistico, naturale) cui si contrappone quello della decadenza, il rapporto conflittuale tra eredità degli antichi e modernità e progresso, il confronto con la Roma pagana e con la Roma cristiana. A queste costanti si uniscono altri elementi, che confluiscono nella creazione delle diverse immagini letterarie del paese; l'Italia come luogo ricco di storie, di simboli, territorio sacro, patria della libertà e della ribellione, spazio di intersezione tra culture e modelli, mito di rinascita e di fertilità e nello stesso tempo di morte e rovina. All'Italia sono dedicate relazioni di viaggio, trattati politici, libri di storia; il confine tra queste scritture e quelle letterarie in cui l'Italia appare come tema, prodotto dell'immaginazione, esperienza memoriale e ideale o proiezione culturale è indefinito; le stesse relazioni di viaggio, una delle fonti più importanti di un percorso sul tema «Italia», sono un genere ibrido, in cui l'intento descrittivo legato a un'effettiva esperienza si intreccia spesso a stereotipi letterari che condizionano la visione complessiva. Esiste inoltre un'altra ambiguità di fondo che bisogna tener presente: Italia è, nella modernità, prima entità letteraria che realtà politica, è uno spazio ideale che ha rapporti contraddittori e ambigui con la realtà e che anche dopo l'Unità continua a confrontarsi con uno sdoppiamento tra presente e passato, tra mito e storia; ne deriva, in tutte le epoche, una moltiplicazione di prospettive e di immagini che rende non facile l'individuazione di tipologie letterarie generali.

2. Una delle più persistenti immagini dell'Italia è legata all'idea di un primato, di un'eccellenza che può avere risvolti diversi; crocevia di civiltà, centro politico e religioso, luogo di bellezze e ricchezze naturali, l'Italia si costituisce in letteratura come entità mitica fin dalle origini, fin da quel grido pronunciato dagli esuli troiani alla vista delle coste della penisola nel terzo libro dell'*Eneide* (III 522-524; 29-19 a.C.) «Italiam, Italiam», che risuona per secoli nella tradizione letteraria occidentale. L'identificazione dell'Italia con Roma, che matura nel corso dell'impero dopo le conquiste civili e politiche degli Italici, assimila il paese a tutti gli attributi di potenza e gloria dell'*urbs* e spiega anche il legame fortissimo e persistente tra Italia e decadenza, altra costante dell'immagine dell'Italia, a partire dalle invasioni barbariche: da **Gregorio Magno** (*Dialoghi* III libro «Ahi, misera Italia»; 593-594) a **Paolo Diacono** (*Storia dei Longobardi*, 787-799) è comune il rammarico per lo stato del paese smembrato e lacerato, con un aspetto incolto e selvaggio ben diverso da quello urbanizzato e ricco di collegamenti del periodo

romano. Il motivo della decadenza di Roma viene variamente ripreso dalla fine dell'impero in poi, sia declinato nel senso cristiano di una inevitabile caduta delle istituzioni pagane sostituite da un primato religioso cristiano della città, sia nella prospettiva laica di un'evoluzione delle civiltà, scandita dal *tempus edax*, il tempo che trascina con sé ogni cosa.

Le tracce della presenza dell'Italia nei testi altomedievali si confondono con indicazioni specifiche di singole città e regioni; la ricerca riserva sorprese per l'estrema indeterminazione dei riferimenti: nel vuoto lasciato dalla prosperità e dalla gloria dell'impero si insinua un immaginario eclettico, all'interno del quale convergono il mito di Roma antica, la civiltà latina, il cristianesimo, le istituzioni medievali; l'Italia latina compare nella narrativa in versi (c'è una materia italiana cavalleresca affiancata a quelle francese e bretone) mentre nel *Novellino* (ca. 1281-1300) è presente, seppure in modo molto schematico, un'Italia nuova, dei mercanti e delle città. Nel *Dittamondo* (ca. 1345-67) **Fazio degli Uberti** celebra la natura, un'altra delle costanti che accompagnano la visione dell'Italia; il paese, uscito dal periodo delle invasioni barbariche, si presenta tuttavia come un «giardino», con campi verdi e fertili.

3. Il motivo della decadenza e della riscossa dell'Italia, declinato in senso politico e morale, è fissato da **Dante** nelle memorabili pagine della *Commedia* (1306-21). Nel canto VI del *Purgatorio* Virgilio incontra Sordello; l'episodio è notissimo: i due si abbracciano riconoscendosi entrambi mantovani; da qui la celebre invettiva dantesca «Ahi serva Italia» che nasce da una situazione apparentemente contraddittoria; è l'appartenenza delle due anime a una città (in questo caso Mantova) che spinge a una celebrazione di un'entità, l'Italia appunto, che si configura qui soprattutto come nostalgia di una civiltà e si confonde con un sistema politico (l'impero) che ha in realtà confini geografici che travalicano quelli italiani. Nel *De vulgari eloquentia* (ca. 1303) l'Italia è invece entità definita almeno da un punto di vista linguistico, contrapposta ad altre province dell'ex impero romano. Ma torniamo ancora all'incontro del canto VI del *Purgatorio*; protagonisti ne sono il massimo poeta dell'impero e il trovatore dell'Italia delle corti e delle città; l'Italia evocata da Dante in seguito a quell'incontro risponde solo in parte a un progetto politico, non costituisce nemmeno, nel caso specifico, un riferimento linguistico, tra latino, provenzale, lingue del sì; è un ideale (di pace e civiltà), un'aspirazione (a una riduzione della frammentazione intesa come imperfezione e non – come invece intendeva Dante – come valorizzazione delle patrie locali, del dinamismo delle città); è simbolo di quell'unità che riflette la perfezione divina. L'idea di Italia contiene quindi un messaggio etico e politico, suscita attese e istanze di rinnovamento e progresso; da qui l'origine di un paradigma letterario di grandissima fortuna.

L'appello di Dante è ripreso da **Petrarca** per il quale Italia ha anche una più marcata valenza affettiva, di patria lontana, da possedere («Italia mia») ed è luogo idealizzato che il poeta traduce in immagini metaforiche, come «belle contrade», «verde terreno»; è inoltre entità culturale che coincide con latinità e civiltà dei classici. Petrarca consolida dei *topoi* che si radicano nell'immaginario letterario; l'Italia è descritta come una donna, come già in Dante; essa però si carica di attributi femminili che la connotano in modo più sensuale e passionale; ha un «bel corpo» seppure pieno di ferite, segno di un'identità mutilata, di una dignità sottratta dalla storia; inoltre, altro elemento di grande fortuna, l'Italia viene rievocata da

un passato lontano, suscita nostalgia, è come una ricchezza dimenticata e da recuperare. Siamo già nell'Umanesimo che accentua il mito del primato artistico e culturale, attingendo forza dal passato, dall'antico; nell'*Italia illustrata* (1447) Flavio **Biondo**, descrivendo le singole regioni, stabilisce esplicitamente una continuità tra presente e passato; la sopravvivenza di antiche istituzioni è un segnale della vitalità dell'antica civiltà. Alla dialettica gloria-decadenza, relativa alle istituzioni civili e politiche, si affianca, nella rinascita degli studi e delle arti, il motivo della continuità culturale e letteraria del passato nel presente, una continuità che supera la contingenza storica.

4. L'Italia del '400-'500 è dunque, come ha scritto Braudel, desiderabile (per lo sviluppo artistico e culturale) ma debole, è un paese atipico e misterioso, al quale è riconosciuto un indubbio primato culturale, ma che risulta privo di iniziative politiche efficaci, lacerato da conflitti interni e in procinto di cadere (dal 1494, una data che ritorna in molta produzione letteraria e acquista un significato simbolico) sotto il dominio degli stranieri. Nelle sue *Memorie* Philippe de **Commynes**, in Italia nel 1494 al seguito di Carlo VIII, mentre nota la fertilità delle terre e conferma la visione dell'Italia come del «giardino dell'impero» prende atto delle tragiche divisioni politiche del paese. Nel *Principe* (1513) **Machiavelli** dopo aver rappresentato nel capitolo XXIV le divisioni e l'incompetenza dei governanti italiani finiti in balia delle potenze straniere conclude il trattato con una citazione dalla canzone *All'Italia* (in *Canzoniere*, 1374) di **Petrarca** e con un monito a restituire dignità e forza al paese; pochi anni dopo **Guicciardini** si trova però di fronte a una situazione mutata che induce alla rassegnazione; nella *Storia d'Italia* (1537-1540) egli prende atto della profonda conflittualità che allontana di fatto la penisola da qualsiasi prospettiva di convivenza pacifica e di ripristino di una civiltà comune. Quando nel 1550 Leandro **Alberti** procede a una *Descrizione di tutta Italia* (1550) scrive un'opera compilativa, in cui espone quello che ormai è diventato già uno stereotipo, di grande fortuna anche nei secoli successivi: la decadenza dell'età contemporanea contrapposta alla civiltà del passato.

Nel corso del Cinquecento a questa immagine già bifronte dell'Italia, paradiso della cultura e fallimento della politica, si sovrappongono altre prospettive. Innanzitutto la Riforma favorisce un'immagine negativa del paese, che viene identificato con Roma e con la Chiesa cattolica; **Lutero** nei *Discorsi a tavola* (1532) considera gli italiani in generale come viziosi e corrotti. **Erasmo da Rotterdam** esalta un'Italia delle *bonae litterae* che appartiene però ormai al passato, all'Umanesimo, un'Italia della quale si perdono le tracce nell'età contemporanea di cui lo scrittore sottolinea soprattutto la corruzione e l'immoralità imputabili alla Chiesa cattolica (*Elogio della Pazzia*, 1509). Nel *Gargantua e Pantagruelle* (1532-34) anche **Rabelais**, che conosceva personalmente l'Italia, satirizza i suoi costumi corrotti del paese, in polemica con la Chiesa di Roma.

All'immagine negativa dell'Italia come regno del vizio e della corruzione, di una politica cinica e immorale, contribuisce anche la diffusione in Europa dell'opera di Machiavelli e la sua interpretazione distorta, avviata dal celebre libro dell'ugonotto francese Innocent **Gentillet** conosciuto con il titolo di *Antimachiavelli* (1576).

Sul piano del costume invece il successo europeo di libri come il *Cortegiano* (1528) di Baldassarre **Castiglione** e, più tardi, del *Galateo* (1558) di monsignor **Della Casa** promuovono un'immagine dell'Italia come luogo del vivere civile, modello per l'arte della conversazione e per la

cultura; si amplia così la distanza tra il piano delle arti e del costume, nel quale all'Italia è riconosciuto un primato fino al XVII secolo, e la realtà socio-politica e il progresso scientifico e tecnologico, ostacolato dalle divisioni politiche e dall'inquisizione religiosa.

Il risultato di questa Italia contraddittoria, dal fascino morboso in cui si intrecciano splendore e morte, sangue e lussuria, civiltà e barbarie si ritrova, utilizzato soprattutto in funzione antipapale, nei drammi elisabettiani di **Marlowe** (*L'ebreo di Malta*, 1589) e di **Shakespeare**. Nei numerosissimi drammi di ambientazione italiana (tra cui *Romeo e Giulietta*, 1595; *Il Mercante di Venezia*, 1596) Shakespeare rappresenta una società dominata dall'ambizione personale e dalla corruzione, in cui si evidenzia il contrasto tra le risorse del passato, un fantasma sempre presente, nel bene e nel male, e la decadenza presente. Il tipo dell'italiano vizioso e corrotto, implicato in storie torbide, ancora immerso nelle tenebre medievali diventa da questo momento un motivo letterario di grande fortuna, ripreso ad esempio dal romanzo gotico tardo settecentesco, da Thomas **Walpole** (*Il castello di Otranto*, 1764) a Ann **Radcliffe** la quale prende spunto proprio dal dramma elisabettiano, da una visione quindi tutta letteraria, per costruire nei suoi testi (si veda in particolare *L'italiano*, 1797) l'immagine dell'italiano.

5. Tra la fine del '600 e l'800 l'Italia è una delle mete preferite del *Grand Tour* dei viaggiatori europei; il sentimento contraddittorio di attrazione e repulsione che genera il «bel paese», lungi dall'essere un deterrente, affascina numerosissimi viaggiatori, folgorati dalla compresenza di degrado civile e grandezza artistica, di gloria e rovina, di sacro e profano. L'immagine mitica e letteraria dell'Italia gioca un ruolo fondamentale anche nelle relazioni di viaggio, dal momento che lo sguardo ad essa rivolto non può mai essere neutrale perché l'Italia è percepita come un'entità ideale e memoriale che evoca il passato della civiltà, con cui si confronta l'identità culturale di ogni europeo: «I paesi celebri – scriveva al riguardo Madame de **Staël** in *Corinna o l'Italia* (1807), anche quando sono spogli de' loro grandi uomini e de' monumenti esercitano un gran potere sull'immaginazione». L'Italia dei viaggiatori è per lo più un museo a cielo aperto (e gli italiani sembrano agli stranieri, nota **Leopardi** con sarcasmo, «custodi» del museo), ricca di bellezze naturali e artistiche ma con un insufficiente sviluppo economico e civile; al paesaggio sublime reso unico dai resti architettonici, dalle rovine del passato ma anche dalla fioritura sempre notevole delle arti, si contrappone in genere uno scenario umano di povertà e decadenza, in una cornice di degrado civile e politico, di tragiche divisioni. **Montaigne** rovescia lo stereotipo del primato dell'Italia antica; la sua esperienza lo spinge a pensare che il passato è morto per sempre e lo squallore del presente non ha secondo lui alcuna compensazione dalla grandezza passata.

Gli inglesi che viaggiano in Italia nel '600 dopo lo scisma anglicano sottolineano soprattutto la negatività della presenza della Chiesa; essi pensano di riconoscere in ogni italiano un Machiavelli, intrigante, immorale, diabolico. John **Milton** ad esempio, che visita l'Italia negli anni 1638-1639, esprime indignazione contro il potere ecclesiastico, responsabile della condizione di degrado dei territori della chiesa (*Viaggio in Italia*).

Il secolo dell'illuminismo e quindi del viaggio di conoscenza e indagine è inaugurato da **Addison** che viaggia in Italia nel 1701, e parla, tra i primi, di un ritardo (civile, economico, culturale) italiano rispetto all'Europa; quella del ritardo, del dislivello è una costante sulla quale con

variabili diverse ritornano tanti viaggiatori (**Duclos**, **Du-paty**, **Lalande**); alcuni, come **De Brosses**, sono più attenti alla società civile e notano con curiosità i costumi delle città italiane; altri hanno un interesse storico-istituzionale, come **Montesquieu**, uno degli osservatori più lucidi e penetranti dell'Italia, rappresentata nelle sue opere da una duplice prospettiva. L'Italia delle *Lettere persiane* (1721) è infatti un paese che vive all'ombra del suo passato, dominato dalla ragione di stato, debole e diviso, costruito sulle fonti storiografiche anacronistiche e in parte devianti di Machiavelli e Guicciardini, mentre il paese descritto dopo il viaggio dello scrittore del 1727-8 (*Viaggio in Italia*, 1728) corregge questa visione tutta letteraria perché Montesquieu scopre un'Italia abitata da uomini colti e eruditi, come Muratori e Antonio Conti, in cui sopravvivono in parte le istituzioni antiche.

Nel corso di tutto il secolo gli italiani cercano di contrastare l'immagine degradata del paese prevalente all'estero; al sarcasmo dell'inglese **Sharp** che, come anche **Walpole**, osserva l'Italia quasi con disprezzo e con scetticismo (*Lettere dall'Italia*, 1766) replica **Baretti**, che insorge in difesa della civiltà italiana (*Relazione degli usi e costumi d'Italia*, 1768); il gruppo de «Il Caffè» (1764-66) da una prospettiva di impegno civile e culturale, si fa promotore all'estero di un'immagine moderna dell'Italia difesa anche da **Voltaire** che riconosce la presenza in Italia di intellettuali pensanti, validi interlocutori dei *philosophes*.

A un'altra immagine dell'Italia contribuisce in modo determinante il successo europeo del melodramma che suggerisce un accostamento tra Italia e passione, amore, naturalezza; **Rousseau** esalta, nella *querelle* che segue la rappresentazione parigina (1752) della *Serva padrona* di **Pergolesi** (1733), la naturalezza degli italiani; allo stereotipo dell'italiano diabolico di matrice machiavellica si affianca quello, di grande fortuna, dell'italiano «buon selvaggio» vicino allo stato di natura, immune dai processi di degrado dovuti alla modernizzazione.

Attorno alla metà del XVIII secolo si afferma un'ulteriore immagine dell'Italia, legata alle scoperte archeologiche e alla valorizzazione del patrimonio culturale; è l'Italia di **Winckelmann** e degli archeologi, che puntano l'attenzione esclusivamente sul passato; un'Italia libresca e artificiosa rivive, in letteratura e nelle arti, attraverso le rappresentazioni di Pompei e Ercolano, nelle incisioni di **Piranesi**, nei deliri dei viaggiatori «fanatici», di cui rimane un esempio nell'*Antiquario fanatico* (in *Notti romane*, 1792-04) di Alessandro **Verri**, nella costruzione estetizzante e pomposa del romanzo *Ardinghella* dello scrittore tedesco Wilhelm **Heinse** (1787).

Questa Italia del passato è così viva e quasi reale che per un viaggiatore che introduce un nuovo paradigma nella visione del paese come **Goethe**, compiere un viaggio in Italia significa attraversare la frontiera del passato, comunicare con il mondo antico che in un'Italia mitizzata, conosciuta già prima di essere effettivamente visitata, rivive di una vita autentica e assume una dimensione quasi tangibile. Il viaggio in Italia di Goethe, compiuto negli anni 1787-88, nella trasposizione letteraria (*Viaggio in Italia*, 1829) diventa un percorso iniziatico e l'Italia una realtà essenzialmente mentale che anche nel suo concretizzarsi (come nelle *Elegie romane*, 1795, percorse da un tremito sensuale) non perde i contorni ideali di una esperienza formativa assoluta.

L'Italia di fine Settecento e di primo Ottocento è quindi una realtà perduta nella lontananza dei tempi e della memoria culturale, serbatoio vitale di uno spirito naturale e passionale, «ingenuo» secondo **Schiller**. È quindi soprattutto l'Italia del passato che suscita interesse e che

viene celebrata in testi e relazioni che fissano alcune immagini emblematiche: le rovine, l'arte, i paesaggi tenebrosi o malinconici come la Venezia di Schiller nel *Visionario* (1789), l'intrigo tra passione e potere in *Angelo tiranno di Padova* (1835) di Victor **Hugo**, i toni chiaroscuri di tanti romanzi storici, soprattutto di ambito inglese come quelli di Mary **Shelley** (*Valperga o la vita e le avventure di Castruccio principe di Lucca*, 1823). La realtà contemporanea genera invece sgomento («*Italie c'est la rime à folie*» scrive **De Musset**), se non disprezzo come in **Lamartine** autore della celebre definizione dell'Italia come «paese dei morti» (*Corrispondenza*, 1881 postumo) o in **Dickens** che in *Impressioni italiane* (1846) notava le condizioni disastrose della società. **Shelley** e **Byron**, esponenti di quella generazione di inglesi affetta da una vera e propria «italomania», cercano di ritrovare le tracce di un passato eroico, di scuotere dall'inerzia l'Italia contemporanea; Byron polemizza contro la chiesa di Roma ritenuta responsabile del degrado civile e morale del paese e partecipa alle lotte politiche, premonizzando, nella *Profezia di Dante* (1820) la visione della futura liberazione del paese; Shelley è affascinato dal mito di redenzione e di libertà che il paese sembra promettere, ma nota anche la rovina contemporanea dell'Italia, priva di spirito civile, avvolta nel mistero di un passato affascinante ma ombroso. Da un'altra prospettiva **Chateaubriand** nel suo *Viaggio in Italia* (1803-4) rovescia invece il consueto accostamento tra potere ecclesiastico-Roma-degrado civile (che perdura fino a *Rome* di **Zola** del 1896) ed esalta proprio la Roma dei Papi depositaria nel presente della civiltà del passato che rivive grazie alla cristianità.

C'è infine, ormai in pieno Ottocento, un'altra Italia, caratterizzata da energia, solarità, vivacità, dinamismo; se ne possono trovare tracce in *Corinna o l'Italia* di Madame de **Staël**, e nei romanzi di **Stendhal** (*Certosa di Parma*, 1839) e di George **Sand** (*La Daniella*, 1856) che considerano il paese anche da una prospettiva politica e sociale. L'Italia reale e le lotte risorgimentali suscitano infatti interesse e partecipazione soprattutto nei francesi; nel romanzo *Roma sotterranea* (1833) Charles **Didier** considerava le aspirazioni politiche del paese in una cornice ridondante, ricca di rovine, con una natura incolta, animata da personaggi bizzarri; un indubbio *pastiche* celebrato tuttavia da Mazzini come un libro che finalmente proponeva una nuova dinamica e propositiva immagine dell'Italia, e non il solito volume che celebrava in modo inerme la natura rigogliosa e il passato eroico, finito per sempre.

6. All'Italia misteriosa e contraddittoria degli stranieri, paese da cartolina, ricco di storia e di arte, passionale e ingenuo oppure tenebroso e corrotto quale appare nel romanzo gotico e in tante relazioni di viaggiatori, oppure ancora mito di rinascita e civiltà proiettato nel passato, si contrappone l'Italia degli italiani, che agli stereotipi derivati dallo sguardo degli stranieri, oppongono un'immagine dinamica, di segno diverso e che a partire dal XVIII secolo celebrano un'Italia unita in letteratura prima ancora che a livello politico. Le prime manifestazioni di un'iconografia patriottica si hanno nel triennio giacobino; la rappresentazione pittorica e letteraria dell'Italia come dea, madre generosa, emblema della natura positiva è attinta in questa prima fase al modello francese, a tratti banalizzato dalla tradizione retorica italiana che ingloba la nuova iconografia patriottica in strutture tradizionali; è la *Bella Italia* di **Monti** incipit di una quartina che continua così: «amate sponde / pur vi torno a riveder» (1801).

La gloria passata è un monito alla riscossa nel presente (si veda ad esempio la canzone *All'Italia*, 1817, di Giacomo **Leopardi**, fine osservatore della società contemporanea nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* del 1824), anche se il mito di Roma antica, attivo fino all'800, non esercita più la funzione di un modello di riferimento sostituito in parte da un recupero dell'Italia preromana (ad esempio *Platone in Italia* di **Cuoco**, del 1804) e da altri periodi eroici della storia italiana (l'Italia dei comuni il cui mito continua fino a **Carducci** o l'Italia medievale rappresentata nei romanzi storici) che fondano una storia tutta nazionale specifica all'interno della civiltà europea.

L'Italia come nazione nasce, scrive Venturi, da «uno sforzo di volontà», al quale contribuiscono in modo determinante gli scrittori, a partire da **Alfieri** e **Foscolo** fino a **Manzoni** e ai patrioti risorgimentali, che costituiscono un «canone risorgimentale», che comprende l'insieme di testi letterari scritti tra il 1801 circa e il 1849. Attorno all'idea di patria si costituisce un nuovo universo di valori come solidarietà, fratellanza, concordia; l'Italia è celebrata attraverso immagini diverse; essa è madre (nei *Profi di Parga*, 1823, di **Berchet**, nei *Lombardi alla prima crociata* di **Grossi**, 1826) è donna guerriera (ad esempio nell'inno *Fratelli d'Italia*, 1847, di **Mameli**); è dea e icona sacra alla quale sacrificarsi; infine donna fascinosa, attraente, di cui è più doloroso il martirio (si veda ad esempio *All'Italia*, 1834, di **Tommaseo**). La storia della nazione nel Risorgimento si può in parte scrivere attraverso i testi letterari, da *Marzo 1821* di **Manzoni**, alle *Romanze* (1824) e *Fantasie* (1829) di **Berchet**, alle poesie di **Fusinato**, **Poerio**, **Rossetti**; testi che ripropongono un'immagine codificata di un'Italia che è, in questo momento, progetto ideale e che si costruisce, storicamente, anche grazie a questi stessi testi. Anche un romanzo eclettico come le *Confessioni di un italiano* (1857-58) di Ippolito **Nievo** mira a delineare una geografia italiana unitaria, confrontandosi però ambigualmente con gli stereotipi letterari della tradizione e con la realtà concreta della patria cittadina e regionale, soprattutto il Friuli; ne risulta un paese composito e frantumato, nonostante il progetto ideale unitario che governa il disegno narrativo.

L'altra faccia di questa Italia celebrata come patria e nazione è un'immagine elusa che si costruisce per omissioni e allusioni, o nella trasposizione storica; è l'Italia ad esempio di tanti melodrammi di **Verdi** che rappresentano popoli che si fronteggiano o popoli oppressi come nel *Nabucco* (1842) e *La battaglia di Legnano* (1849) ed è l'Italia, anche, dei romanzi storici, trasferita in uno spazio e in un tempo passati resi attuali dall'evidenza di contenuti libertari e patriottici.

Quando Francesco **De Sanctis** scrive la *Storia della letteratura italiana* (1871) mette assieme frammenti (di decadenza, progresso, spinte unitarie, divisioni) che acquistano senso grazie alla loro collocazione all'interno del disegno complessivo teso a delineare un percorso italiano unitario.

7. In pieno Ottocento l'equazione Italia-arte è ancora dominante presso gli stranieri, così come persiste quello che si potrebbe definire il paradigma gotico dell'immagine del paese, cupo e tenebroso, di ascendenza elisabetiana, particolarmente vitale soprattutto nella letteratura inglese. E mentre opere di carattere storico-scientifico come quelle di **Burckhardt** *La civiltà del rinascimento in Italia* (1860) e di **Pater** *Studi di storia del Rinascimento* (1873) indagano il passato artistico dell'Italia, con (soprattutto nel secondo) una visione estetizzante e artificiosa non priva di un rimpianto malinconico per il pas-

sato, nei romanzi l'attrazione per il «bel paese» convive con la tendenza a demistificare un mito letterario ancora vitale ma passato al vaglio di istanze diverse. Per **Ruskin** (*Le pietre di Venezia*, 1851) l'Italia è fonte di degrado morale; lo stesso primato artistico costituisce un'arma a doppio taglio, poiché l'arte è fonte di piacere ma anche, da un punto di vista morale e spirituale, di perversione. Un tentativo di resistenza critica al fascino morboso del paese, un sentimento ambivalente di attrazione e distacco caratterizza in modo diverso la narrativa di **Hawthorne**, **Twain**, **James**; per quest'ultimo l'Italia è l'emblema della civiltà europea, ambita e ricercata, ma talmente affascinante che può anche generare nausea e rifiuto (e nel *Daisy Miller* di James 1879, la visita notturna a un enigmatico e fascinoso Colosseo si rivelerà fatale per la protagonista), mentre Hawthorne ripropone (ad esempio ne *Il fauno di marmo*, 1860) in una chiave estremamente sofisticata il consueto stereotipo dell'opposizione tra la superiorità estetica e culturale e la decadenza civile e morale.

L'Italia eroica del passato rivive ancora, dopo l'Unità e la stanchezza post-risorgimentale, nei versi di **Carducci** che moltiplica le riprese di momenti gloriosi della storia del paese, dai comuni alla rivoluzione giacobina, ma anche nelle poesie del meno sospettabile (di enfasi patriottica) **Pascoli**, per il quale (nell'*Inno a Torino*, 1911, scritto per i cinquanta anni del Regno d'Italia) la patria è, ancora una volta, una madre; ed è rilanciata infine, questa Italia eroica, da un altro aspirante poeta vate, **D'Annunzio**, che brucia nella sua enfasi oratoria il nuovo ardore patriottico irredentista. La letteratura del periodo fascista recupera l'Italia del passato, dei periodi eroici e soprattutto di quello romano, in funzione celebrativa e patriottica; di toni enfatici e ridondanti è intriso il volume di **Papini** *Italia mia* (1939).

Fuori dall'Italia l'ondata migratoria che assume dimensioni notevoli tra fine '800 e inizio '900 modifica la percezione che il resto del mondo ha del «bel paese», portando l'attenzione, soprattutto in America, su fenomeni di costume come la mafia che influenzano la produzione letteraria e cinematografica del '900 e sono all'origine di una considerazione negativa del paese che convive con la persistente immagine idealizzata e volta al passato; l'Italia degli emigranti, frutto di nostalgia e reminiscenze domestiche, spesso idillica nel recupero memoriale, è distante da quella che appartiene, pur con tutte le ambiguità, alla tradizione letteraria, dalla quale la divide anche il linguaggio, spesso deformato nelle contaminazioni tra dialetto, italiano e lingue straniere (si pensi ad esempio a *Italy* di **Pascoli**, 1904).

8. Dopo la seconda guerra mondiale la letteratura rappresenta le diverse contraddittorie immagini del paese, frantumato in molteplici realtà regionali, reduce dal conflitto e dalla guerra civile; in un contesto di forti tensioni sociali e politiche, la letteratura e il cinema del neorealismo danno voce all'Italia dei dialetti, delle differenze sociali, della distanza nord-sud (da Carlo **Levi** di *Cristo si è fermato ad Eboli*, 1945 a Vasco **Pratolini** autore di tanti romanzi di ambientazione fiorentina, a Cesare **Pavese** che, ne *La Luna* e *i falò* del 1950, attraverso la realtà delle Langhe lascia intravedere un'Italia dolente, votata a un destino tragico, di risonanza universale); essa risulta un paese vitale ma sofferente, dominato da contrasti profondi e irrisolti, denunciati con amarezza e disincanto. Le contraddizioni del paese travolto dalla ripresa del dopoguerra e più tardi dal boom economico vengono denunciate da **Pasolini** che nei suoi romanzi descrive l'Italia delle borgate romane, snaturate da un progresso fit-

tizio, che mette a nudo i meccanismi perversi della modernità. Nei versi giovanili de *L'Italia* (1949) vengono rovesciati gli stereotipi letterari legati alla rappresentazione del paese; all'Italia della tradizione, evocata, in modo vagamente canzonatorio ma anche intenso, attraverso un lessico aulico e immagini poetiche tradizionali, Pasolini contrappone una sua Italia, rielaborata attraverso la memoria personale, giovane e ingenuamente festosa, ma come pervasa da segnali di disfacimento, minata dalla negatività della storia e consegnata a un tempo indefinito, a una promessa sfuggente.

La narrativa degli ultimi decenni rappresenta la conflittuale realtà italiana attraverso diverse soluzioni narrative; si va dal romanzo storico dissacrante come *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa (1958), una sorta di palinodia di ogni istanza epica nazionale, al filone poliziesco di Sciascia (*Il giorno della civetta*, 1961) che rappresenta l'Italia degli intrighi, della mafia e del malgoverno, all'allucinato rapporto dell'uomo con la macchina e con la nuova realtà del mondo industriale dei romanzi di Volponi (*La macchina mondiale*, 1965; *Corporale*, 1974). Di fronte a questa Italia moderna in cui si delinea una tragica dissonanza tra storia e presente, tra la memoria del passato ancora intrisa di un'istanza epica e civilizzatrice e l'impeto distruttivo della società industriale e postmoderna, che si riflette ancora una volta in una frantumazione linguistica all'origine di sperimentalismi vari e di recuperi consapevoli e critici dei dialetti, risulta decisamente più stilizzata e banale l'immagine esportata all'estero, legata all'industria cinematografica, al turismo, alle industrie del lusso; l'Italia appare il paese della feli-niana *Dolce Vita* (1960, di cui prevale un'interpretazione semplificata e distorta), delle macchine lussuose, della moda, delle ricercatezze gastronomiche; è l'ultima trasformazione dello stereotipo del primato culturale e artistico del paese contrapposto alla decadenza della società reale; ne risulta più eclatante il divario tra la società civile, dominata dalla mafia, dal terrorismo, dalla crisi delle istituzioni, da particolarismi devianti che minano la stessa identità unitaria e l'immagine patinata, da esportazione continuamente ravvivata dal mercato, dalla televisione, dal giornalismo divulgativo.

■ OPERE CITATE: Alberti, L., *Descrizione di tutta Italia* (1550); Baretti, G., *Relazione degli usi e costumi d'Italia* (*An Account of the Manners and Customs of Italy*, 1768); Berchet, G., *Romanze* (1824); Berchet, G., *Fantasie* (1829); Biondo, F., *Italia illustrata* (1447); Burckhardt, J., *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860); Byron, G.G., *La profezia di Dante* (*Prophecy of Dante*, 1820); Castiglione, B., *Il cortegiano* (1528); Chateaubriand, F.R. de, *Viaggio in Italia* (*Voyage en Italie*, 1803-04); Comynes, P. de, *Memorie* (*Mémoires*, 1494); Cuoco, V., *Platone in Italia* (1804); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); De Sanctis, F., *Storia della letteratura italiana* (1871); Della Casa, G., *Galateo ovvero de' costumi* (1558); Dickens, C., *Impressioni italiane* (*Pictures of Italy*, 1846); Didier, C., *Roma sotterranea* (*Rome souterraine*, 1833); Erasmo da Rotterdam, *Elogio della pazzia* (*Encomium moriae*, 1509, 1511); Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (ca. 1345-67); Fellini, F., *La dolce vita*, cinema (1950); Gentillet, I., *Antimachiavelli* (*Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un royaume ou autre principauté contre Nicolas Machiavel*, 1576); Goethe, J.W., *Viaggio in Italia* (*Italienische Reise*, 1829); Goethe, J.W., *Elegie romane* (*Römische Elegien*, 1795); Gregorio Magno, *Dialoghi* (*Libri IV dialogorum de vita et miraculis patrum Italicorum et de aeternitate animarum*, 593-94); Guicciardini, F., *Storia d'Italia*, (1564, postumo); Hawthorne, N., *Il fauno di marmo* (*The Marble Faun or the Romance of Monte Beni*, 1860); Heinse, W., *Ardinghella e le isole felici* (*Ardinghella oder die glückseligen Inseln*, 1787); Hugo, V., *Angelo tiranno di Padova* (*Angelo tyrant de Padoue*, 1835); James, H., *Daisy Miller* (1879); Lamartine, A. de, *Corrispondenza* (*Correspondance de Lamartine*,

1881 postumo); Latini, B., *Trésor* (seconda metà del sec. XIII); Leopardi, G., *All'Italia* (1817); Leopardi, G., *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* (1824); Levi, C., *Cristo si è fermato a Eboli* (1945); Lutero, M., *Discorsi a tavola* (*Tieschenreden*, 1532); Machiavelli, N., *Il Principe* (1513); Mameli, G., *Fratelli d'Italia* (1847); Manzoni, A., *Marzo 1821* (1821); Marlowe, C., *L'ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, 1589); Massuccio Salernitano, *Il Novellino* (1476, postumo); Milton, J., *Viaggio in Italia* (1638-39); Montaigne, M. de, *Giornale dei viaggi in Italia* (*Journal des voyages en Italie*, 1580); Montesquieu, C.L. de, *Lettere persiane* (*Lettres persanes*, 1721); Montesquieu, C.L. de, *Viaggio in Italia* (*Voyage en Italie*, 1728); Monti, V., *Bella Italia* (1801); Musset, A. de, *Lorenzaccio* (*Les marrons du feu*, 1834); Paolo Diacono, *Storia dei longobardi* (*Historia Langobardorum*, 787-799); Papini, G., *Italia mia* (1939); Pascoli, G., *Inno a Torino* (1911); Pascoli, G., *Italy in Primi poemetti* (1904); Pasolini, P.P., *L'Italia* (1949); Pater, W., *Studi di storia del Rinascimento* (*Studies in the History of the Renaissance*, 1873); Pavese, C., *La luna e i falò* (1950); Pergolesi, G. B., *La serva padrona*, musica (1733); Petrarca, F., *All'Italia*, in *Canzoniere* (1374); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-1534); Radcliffe, A., *L'italiano* (*The Italian*, 1797); Ruskin, J., *Le pietre di Venezia* (*The Stones of Venice*, 1851), in *Mattinate fiorentine* (*Mornings in Florence: Being Simple Studies of Christian Art for English Travellers*, 1875-1877); Sand, G., *La Daniella* (1856); Schiller, F., *Il visionario* (*Der Geisterseher*, 1789); Sciascia, L., *Il giorno della civetta* (1961); Shakespeare, W., *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice* 1596); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1595); Sharp, S., *Lettere dall'Italia* (*Letters from Italy Describing the Customs and Manners of that Country, in the Years 1765 and 1766*, 1766); Shelley, M., *Valperga o la vita e le avventure di Castruccio principe di Lucca* (*Valperga or the Life and the Adventures of Castruccio Prince of Lucca*, 1823); Staël, Madame de, *Corinna o l'Italia* (*Corinne ou l'Italie*, 1807); Stendhal, *La certosa di Parma* (*La chartreuse de Parme*, 1839); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958); Tommaseo, N., *Dell'Italia* (1834); Verdi, G., *La battaglia di Legnano*, musica (1849); Verdi, G., *Nabucodonosor*, musica (1842); Verri, A., *L'antiquario fanatico e l'ombra di Vitruvio*, in *Notti romane* (1792-1804); Virgilio Marone, P., *Eneide* (29-19 a.C.); Volponi, P., *Corporale* (1974); Volponi, P., *La macchina mondiale* (1965); Walpole, H., *Il castello di Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764); Zola, E., *Roma* (*Rome*, 1896).

■ ALTRE OPERE: Addison, J., *Osservazioni su varie parti dell'Italia* (*Remarks on Several Parts of Italy. In the Years 1701, 1702, 1703, 1705*); Brosses, C. de, *Corrispondenza* (*Correspondance*, 1739-40); Byron, G.G., *Il pellegrinaggio del giovane Aroldo* (*Childe Harold*, 1812-1818); Carducci, G., *Odi barbare* (1877-1889); Carducci, G., *Rime nuove* (1861-1887); Carli, G.R., *Della Patria degli Italiani*, in «Il Caffè» (1765); Erasmo da Rotterdam, *Lettere* (av. 1536); Goyer, F.G., *Viaggio in Italia* (*Voyage en Italie*, 1776); Graf, A., *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo* (1882-1883); Heine, H., *Impressioni di viaggio* (*Reisenbilder*, 1824-31); Lalande, J., *Viaggio di un francese in Italia fatto negli anni 1765 e 1766* (*Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, 1769); Lynch Piozzi, H., *Osservazioni e riflessioni fatte nel corso di un viaggio attraverso la Fracia, L'Italia e la Germania* (*Observations and Reflections Made in the Course of a Journey through France, Italy and Germany*, 1789); Pascoli, G., *Inno a Roma* (1911); Pasolini, P.P., *Ragazzi di vita* (1955); Pasolini, P.P., *Una vita violenta* (1959); Radcliffe, A., *I misteri di Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho: a Romance Interspersed with some Pieces of Poetry*, 1794); Shakespeare, W., *I due gentiluomini di Verona* (*The Two Gentlemen of Verona*, 1595); Taine, I., *Innocenti all'estero* (*The Innocents Abroad*, 1869); Verdi, G., *I lombardi alla prima crociata*, musica (1843); Wortley Montagu, M., *Lettere* (*Letters*, ca. 1740).

■ BIBLIOGRAFIA: Banti, A.M., *La nazione del Risorgimento. Parentele, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2000; Braudel, F., *L'Italia fuori d'Italia. Due secoli e tre Italie*, in *Storia d'Italia*, vol. 2, t. II, *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Torino 1974; Brilli, A., *Quando viaggiare era un'arte: il romanzo del Grand tour*, Bologna 1995; De Seta, C., *L'Italia*

nello specchio del Grand Tour, in *Storia d'Italia*, Annali 5, *Il Paesaggio*, Torino 1982, pp. 127-269; Del Balzo, C., *L'Italia nella letteratura francese: dalla caduta dell'Impero romano alla morte di Enrico IV*, Roma-Torino 1905; Del Balzo, C., *L'Italia nella letteratura francese dalla morte di Enrico IV alla Rivoluzione*, Torino 1907; Hersant, Y., *Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIII et XIX siècles*, Paris 1988; *La letteratura italiana fuori d'Italia* in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, vol. XIII, Roma 2002; Le Goff, J., *L'Italia fuori d'Italia. L'Italia nello specchio del Medioevo*, in *Storia d'Italia*, vol. 2, t. II, *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Torino 1974; Marshall, R., *Italy in English Literature*,

1755-1815. *Origins of the Romantic Interest in Italy*, New York 1934; Parpagliolo, L., *Italia (negli scrittori italiani e stranieri)*, Roma 1928-1941; Sapegno, M.S., «Italia», «Italiani», in *Le questioni*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, vol. V, Torino 1986; Tatti, M. (a c. di), *Italia e Italie. Immagini dell'Italia tra Rivoluzione e Restaurazione*, Roma 1999; Venturi, F., *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, vol. 3, *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino 1973; Viglione, F., *L'Italia nel pensiero degli scrittori inglesi*, Milano 1946.

■ VOCI AFFINI: Europa; Fascismo, fascismi; Francia; Germania; Identità/Agnizione; Inghilterra; Mafia; Occidente; Patria; Risorgimento; Roma; Sicilia.

MARIASILVIA TATTI

L

Labirinto. 1. Il termine di derivazione gr. *labirinto* (fr. *labyrinthe*, ingl. *labyrinth*, ted. *Labyrinthus*, sp. *laberinto*), a cui alcune lingue moderne affiancano sinonimi significativi (ingl. *maze*, ted. *Irrweg*, *Irrgarten*, olandese *Doolhof*, lett. «corte dei pazzi»), designa in primo luogo una costruzione complessa, con un sistema di passaggi da cui è arduo uscire, e poi, per estensione metaforica, ogni forma di percorso tortuoso e inestricabile. L'etimologia più diffusa fa risalire il termine alla parola lidia *λαάβουρς*, «ascia doppia», simbolo religioso cretese che contiene già in sé l'idea di biforcazione (altre ipotesi lo connettono invece all'area semantica della caverna). In età medievale si diffonde invece una falsa etimologia, già adombrata da **Virgilio** (*Eneide*, 29-19 a.C.; VI, 29), da *labor intus*, che richiama allegoricamente i concetti di sofferenza terrena e di iniziazione.

2. Il mito greco del labirinto è ambientato a Creta, sede di una civiltà arcaicissima: il re Minosse ne commissionò la costruzione a Dedalo, prototipo dell'artista universale, architetto e scultore ateniese di abilità straordinaria. Era un palazzo immenso (identificato con quello di Cnosso), formato da un vasto intrico di corridoi: serviva a rinchiusere il Minotauro, mostro ibrido frutto degli amori della moglie di Minosse, Pasifae, con un toro. Ogni anno il Minotauro riceveva come tributo il sacrificio di sette ragazzi e sette ragazze ateniesi, finché l'eroe attico per eccellenza, Teseo, riuscì a ucciderlo e a uscire dal labirinto grazie all'aiuto della figlia del re, Arianna, che, su suggerimento di Dedalo, gli aveva consegnato un filo per non perdersi. In una sosta a Delo durante il ritorno Teseo rievocò la sua esperienza attraverso una danza rituale, motivo che resterà sempre connesso alla sinuosità del labirinto. Per punirlo dell'aiuto offerto a Teseo, Minosse fece rinchiusere nel labirinto Dedalo, che riuscì a uscirne costruendosi delle ali di cera. Nel mito si trovano dunque già tutti i nuclei portanti del tema letterario: alle due figure mitiche di Dedalo e di Teseo corrispondono i due momenti base dell'ideazione e dell'esplorazione, e quindi da un lato l'elemento sincronico dello spazio tortuoso e della sua mappatura, e dall'altro l'elemento diacronico del suo attraversamento progressivo. A ciò si aggiungono le chiare connotazioni sessuali e infernali dovute alla storia di Pasifae e del Minotauro. In quanto struttura mentale diffusa in svariate culture, variamente indagata da antropologi e da studiosi delle religioni, il labirinto investe la polarità primaria tra cosmo e caos, tra ordine artistico e disordine esistenziale. Di questa polarità la letteratura ha privilegiato sempre più, nel corso dei secoli, il versante negativo; non tanto la vittoria razionale, quanto l'immagine di instabilità del reale: quella confusione conoscitiva tra unità e molteplicità, tra finito e infinito, tra

identità e alterità, prodotta dal ripetersi vertiginoso dei percorsi. Il labirinto si incrocia così con altri temi incentrati sulla perdita del sé e sul riemergere di una logica altra, come il doppio, lo specchio, la droga.

3. La storia letteraria del labirinto si intreccia di continuo con la storia dei labirinti reali (che riguarda l'archeologia e l'arte figurativa), e quindi con le loro diverse forme e tipologie (il monoviario, con un unico percorso per quanto intricatissimo; il pluriviario, con innumerevoli ramificazioni spesso cieche, e il rizoma, cioè la rete infinita di connessioni). La letteratura greca non ci ha lasciato racconti estesi del mito del labirinto: la prima testimonianza che abbiamo è infatti la descrizione di un labirinto reale, il labirinto egiziano che avrebbe fatto da modello a quello di Dedalo di cui ci parla **Erodoto** nelle sue *Storie* (sec. V a.C.; II, 148-149). Bisogna aspettare l'età ellenistica con **Callimaco** (sec. III a.C.) per trovare un riferimento esplicito alla tortuosità del labirinto da cui è riuscito a uscire Teseo (*Inno a Delo*, v. 311), e poi l'età imperiale con **Plutarco** per avere un'analisi dettagliata dell'edificio (*Vita di Teseo*, sec. I d.C.; 15-16). Va ricordato però che **Platone** usa per la prima volta il termine in un senso metaforico sganciato dal mito, per indicare un ragionamento che torna al punto di partenza (*Eutidemo*, sec. IV a.C.; 291b), inaugurando una lunga tradizione di riflessione filosofica su questo concetto. Un vero e proprio riuso letterario del labirinto si ha solo con la cultura latina: a parte due brevi brani di **Virgilio** – la danza del gioco di Troia nei riti funebri per Anchise (*Eneide* V, 545-604) e la storia di Dedalo raffigurata all'ingresso dell'antro della Sibilla (*Eneide* VI, 29) – il primo a dilungarsi sull'immagine labirintica è non a caso il poeta protomannerista dell'antichità, **Ovidio**, che enfatizza i nuclei tematici dell'illusione e dell'inganno dei sensi, di cui è vittima lo stesso artefice Dedalo (*Metamorfosi*, ca. 3-8 d.C.; VIII, 155-168). Il labirinto diventa così nell'immaginario occidentale il luogo dell'errore e dell'erranza.

4. La seconda epoca di grande fioritura del tema del labirinto è il basso Medioevo, in particolare i secc. XI-XIII, che vedono anche una ripresa figurativa nei pavimenti di svariate cattedrali, successiva alla sua comparsa nei graffiti rupestri preistorici, nelle monete di età classica e nei mosaici romani. Il Medioevo rilegge il mito in chiave allegorica: il labirinto rappresenta il mondo terreno con le sue lusinghe diaboliche, anzi molto spesso è figura dell'inferno, che ha al centro il Minotauro-Diavolo, e da cui si esce grazie a Teseo-Cristo, come avviene nella *Visione di Carlo III* attribuita a **Remigio di Auxerre** (sec. X) e nella versione moralizzata del poema ovidiano di Pierre **Bersuire**, falsamente attribuita a **Tommaso di Wallis** (sec. XIV). Allegorie simili si ritrovano nella storia

dell'imperatore Gardino dei *Gesta Romanorum* (ca. 1300), priva però di riferimenti espliciti al labirinto; e poi soprattutto nel *Corbaccio* (ca. 1365-66) di Giovanni **Boccaccio** che nei manoscritti porta come sottotitolo *Il labirinto d'amore*, in cui il tema simboleggia la degradazione animalesca e la confusione mentale provocata dall'eros (l'innamoramento è equiparato all'ingresso in un labirinto anche nel sonetto 211 del *Canzoniere*, 1374, di Francesco **Petrarca**). Nella *Casa della Fama* (1379-80) di Geoffrey **Chaucer** il labirinto è associato alla falsità e alla menzogna, mentre nella *Assemblea delle Signore*, poema anonimo inglese della metà del sec. XV, l'allegoria è meno accentuata, e il viaggio labirintico rappresenta in genere la vita terrena. Un uso allegorico lo si ritrova ancora nel *Labirinto della Fortuna* (1444) di **Juan de la Mena**, in cui l'immagine simboleggia il mondo, formato dalle tre grandi ruote del passato, del presente e del futuro, e ben ordinato dalla Provvidenza; e nella *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) di Francesco **Colonna**, in cui il perdersi nello spazio oscuro rientra in una progressione ben scandita. Due esempi dominati da una fiducia tutta umanistica nella vittoria della razionalità.

5. Nel Cinquecento l'immagine del labirinto persiste nella lirica amorosa di derivazione petrarchesca (Vittoria **Colonna**, Pierre de **Ronsard**, de **Magny**), mentre nella narrativa troviamo non tanto una rappresentazione diretta del tema, quanto una predilezione per spazi labirintici come foreste, giardini, palazzi incantati, ad esempio quello di Atlante nel XXII canto dell'*Orlando Furioso* (1516-32) di Ludovico **Ariosto**, in cui tutti i personaggi inseguono inutilmente l'oggetto bramato, con una visualizzazione potentissima dell'illusorietà del desiderio; o il giardino incantato della maga Armida nel XVI della *Gerusalemme liberata* (1580) di Torquato **Tasso**. I momenti che presentano maggiore consonanza con il tema del labirinto sono il manierismo, con la sua poetica dell'artificio, e il barocco, con la sua ossessione per l'illusione onirica e per la finzione teatrale. Si tratta ovviamente del labirinto multiviario, che implica una perdita continua del centro e dell'orientamento, e una crisi acuta del paradigma di realtà. Oltre a conoscere una ricca fioritura figurativa (da **Tintoretto** a Luigi **Piranesi**, dai giardini agli emblemi, dai manoscritti agli stemmi), il tema diventa oggetto di rappresentazione teatrale: Lope de **Vega** scrive una commedia mitologica *Il labirinto di Creta* (1635) **Tirso de Molina** e Pedro **Calderón de la Barca** compongono *autos sacramentales* sullo stesso tema (*Il labirinto di Creta* 1638, *Il labirinto del mondo*, 1654), mentre Miguel de **Cervantes**, in una commedia del 1615, riprende il topos del *Labirinto d'amore* (presente anche nella lirica: *Il labirinto d'amore*, 1610, di Henry **Fornier**), che implica in questo caso innumerevoli travestimenti e perdite di identità, come avviene anche nel romanzo erotico seicentesco, ad esempio nel *Calloandro Fedele* (1653) di Giovanni Ambrosio **Marini**, che lo intreccia al tema del doppio, e in *Ciro il Grande* (1649-53) di Madeleine de **Scudéry**. Il romanzo allegorico *Labirinto del mondo e paradiso del cuore* (1631) del pedagogista ceco **Comenius** (Jan Amos **Komenský**) riprende invece l'equazione medievale fra labirinto e illusione terrena, contrapponendovi lo scavo nell'interiorità. Infine nel Seicento dilaga la moda dei poemi-labirinti, che durerà ancora per tutto il Settecento: in questo caso l'immagine labirintica si identifica con la scrittura, come avveniva già nei *logodædalia* del poeta latino **Ausonius** Decimo Magno (sec. IV d.C.), e nella raccolta *Laborintus* del poeta medievale tedesco **Evrard** (sec. XII), tutte opere che preludono all'uso metaletterario del tema da parte della let-

teratura novecentesca (in cui si ritrova lo stesso titolo *Laborintus* per una raccolta di poesia di Edoardo **Sanguineti** del 1956, e per il suo libretto per l'opera *Laborintus II* di Luciano **Berio** del 1965).

6. Fin dalle sue origini mitiche e rituali l'idea di labirinto è strettamente legata a quella di città: a Troia, che ne diventa un sinonimo per antonomasia, e poi a Gerusalemme, in quanto meta della peregrinazione terrena. Il romanzo realistico dell'Ottocento tende a rappresentare sempre lo spazio urbano come spazio labirintico, talvolta mettendovi al centro la chiesa, spesso privilegiando i suoi lati oscuri e marginali, come i bassifondi della Londra di Charles **Dickens**, o le famose fogne de *I Miserabili* (1862) di Victor **Hugo**. Anche il romanzo gotico e il racconto fantastico mostrano una chiara predilezione per i labirinti: castelli, prigioni, sotterranei, palazzi in rovina, catacombe (come nel *Fauno di marmo*, 1860, di Nathaniel **Hawthorne**): effetti che perdurano fino all'horror novecentesco, ad esempio in *Shining* (1977) di Stephen **King**, reso celebre dalla straordinaria versione cinematografica di Stanley **Kubrick** (1980). Per una ripresa diretta si deve aspettare comunque l'estetismo a cavallo fra i due secoli con *Il fuoco* (1900) di Gabriele **D'Annunzio**, che contiene un episodio con al centro un'attrice soprannominata Arianna, tutto connotato in chiave dionisiaca. Nel Novecento si moltiplicano le riscritture del tema, sempre più legato alla vana ricerca di un senso del reale: sia in chiave fantastica e fantascientifica (*Nelle montagne di Erice*, 1935, di Howard Philipps **Lovecraft**; *Il labirinto*, 1949, di Maurice Yves **Sandoz**; *Il labirinto*, 1959, di Frank **Robinson**), sia in chiave psicologica e psicanalitica, facendone metafora dell'angoscia e figura dell'inconscio (*Labirinto*, 1924, di Eduard **Estaunié**; *L'uomo nel labirinto*, 1926, di Corrado **Alvaro**; *Il labirinto nero*, 1947, di Lawrence **Durrell**; *Seduzione del Minotauro*, 1961, di Anaïs **Nin**), sia ancora in chiave politica (il ciclo *Il labirinto magico*, 1940-68, di Max **Aub**; *Il labirinto*, 1968, di Enrique **Laguerre**). Ma la rilettura dominante è quella metaletteraria, grazie all'idea base del testo come labirinto, molto diffusa anche nella critica letteraria recente (soprattutto in quella ispirata alla decostruzione). Quest'idea è implicita in tutte le grandi opere del primo Novecento, dalla *Ricerca del tempo perduto* (1913-27) di Marcel **Proust** (che dedica fra l'altro grande spazio alla città labirintica per eccellenza, Venezia) allo sperimentalismo modernista di James **Joyce**, che sceglie il nome di Dedalus per uno dei suoi personaggi chiave; e soprattutto, con straordinaria potenza icastica, in un capolavoro di Franz **Kafka**, *La tana* (1922-23). Nel secondo Novecento l'avanguardia del *nouveau roman* estremizza questo tratto metalinguistico: nel romanzo *Nel labirinto* (1959) Alain **Robbe-Grillet** fa della narrazione stessa un intreccio di varianti possibili, e ad effetti simili giungono anche Michel **Butor** ne *L'impiego del tempo* (1956) e, nell'ambito della neoavanguardia italiana, Edoardo **Sanguineti** ne *Il gioco dell'oca* (1967). Il tema del libro-labirinto è al centro di tutta la narrativa neofantastica sudamericana, in particolare di quella di Jorge Luis **Borges** (svariati racconti nelle raccolte *Il giardino dei sentieri che si biforciano*, 1941; *L'Aleph*, 1952) e di Julio **Cortázar** (*Il gioco del mondo*, 1963), nonché della narrativa postmoderna, ossessionata dai meccanismi tortuosi della comunicazione (John **Barth**, *La casa dell'allegria*, 1968; Colin **Wilson**, *Il Dio del Labirinto*, 1970, omaggio diretto a Borges). Nella poesia lirica il labirinto è invece più legato al senso dell'esistenza come enigma (*Labirinto*, 1911, di Juan Ramon **Jimenez**; *Labirinti*, 1944, di Henry **Michaux**; *Il labirinto*, 1949, di Edwin **Muir**), o, secondo

l'associazione topicissima, al tema amoroso: *Labirinto d'amore* (1901) di Otto Julius **Bierbaum**; *Labirinto d'amore* (1936) di Leopoldo **Marechal**; o in tutta la produzione del poeta algerino **Sénan**, in cui si lega alla condizione omosessuale. Infine, la capacità mitopoetica della letteratura novecentesca permette di riraccontare il mito greco da prospettive inedite. Nel dramma *Chi non ha il suo Minotauro?* (1971) Marguerite **Yourcenar** raffigura la crisi di identità di Teseo che dentro al labirinto ascolta le voci della sua vita. Nel racconto *Il Minotauro* (1985) Friedrich **Dürrenmatt** adotta invece il punto di vista del mostro (come già Borges nel racconto *La casa di Asterione* del 1949), chiuso in un labirinto di specchi, che prende coscienza a poco a poco del suo corpo, per finire ucciso da un Teseo costretto ad assumere un aspetto ferino. Da mito di vittoria della razionalità sulla mostruosità ibrida, il labirinto si ribalta così in allucinazione grottesca e paradossale.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Assemblea delle Signore* (*The Assembly of Ladies*, sec. XV); *Gesta Romanorum* (ca. 1300).

Alvaro, C., *L'uomo nel labirinto* (1926); Ariosto, L., *Orlando Furioso* (1516-32); Aub, M., *Il labirinto magico* (*El laberinto mágico*, 1940-68); Ausonio, D.M., *Idilli* (sec. I); Barth, J., *La casa dell'allegria* (*Lost in the Funhouse. Fiction for Print, Tape, Live Voice*, 1968); Berio, L., *Laborintus II*, musica (1965; libretto di L. Berio); Bersuire, P., (o Berchuet) (attr.), *Metamorphosis Ovidiana Moraliter a Magistro Thomas Wallys explanata* (1509); Bierbaum, O.J., *Labirinto d'amore* (*Irrgarten der Liebe*, 1901); Boccaccio, G., *Corbaccio* (ca. 1365-66); Borges, J.L., *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (*El Jardín de los senderos que se bifurcan*, 1941), in *Finzioni* (*Ficciones*, 1944); Borges, J.L., *L'Aleph* (*El Aleph*, 1949); Borges, J.L., *La casa di Asterione* (*La casa de Asterion*, 1949); Butor, M., *L'impiego del tempo* (*L'emploi du temps*, 1956); Calderón de la Barca, P., *Il labirinto del mondo* (*El Labirinto del mundo*, 1654); Callimaco, *Inno a Delo* (III a.C.); Cervantes, M. de, *Il labirinto d'amore* (*El laberinto de amor*), in *Otto commedie e otto intermezzi* (*Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, 1615); Chaucer, G., *Casa della Fama* (*The House of Fame*, 1379-80); Colonna, F., *Hyperotomachia Polyphili* (1499); Comenius, *Il labirinto del mondo e paradiso del cuore* (1631); Cortázar, J., *Il gioco del mondo* (*Rayuela*, 1963); D'Annunzio, G., *Il fuoco* (1900); Durrell, L., *Il labirinto nero* (*The Dark Labyrinth*, 1947); Dürrenmatt, F., *Il minotauro* (*Minotaurus*, 1985); Erodoto, *Storie* (*Historiae*, sec. V a.C.); Estaunié, E., *Labirinto* (*Le labyrinthe*, 1924); Evrard, *Laborintus* (sec. XIII); Fournier, H., *Il labirinto d'amore* (*Labyrinthe d'amour*, 1610); Hawthorne, N., *Fauno di marmo* (*The Marble Faun*, 1860); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1846-66); Jimenez, J.R., *Labirinto* (*Laberinto*, 1911); Joyce, J., *Dedalus: ritratto dell'artista da giovane* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1917); Juan de la Mena, *Labirinto della Fortuna* (*El labirinto de Fortuna o Las trescientas*, 1444); Kafka, F., *La tana* (*Der Bau*, 1922-23); King, S., *Shining*, (1977); Kubrick, S., *Shining*, cinema (1980); Laguerre, E., *Il labirinto* (*El laberinto*, 1968); Lovecraft, H.P., *Nelle montagne di Erice* (*In the Walls of Eryx*, 1935); Marechal, L., *Labirinto d'amore* (*Laberinto de amor*, 1936); Marini, G.A., *Il Calloandro fedele* (1653); Michaux, H., *Labirinti* (*Labyrinthes*, 1944); Muir, E., *Il labirinto* (*The Labyrinth*, 1949); Nin, A., *Seduzione del Minotauro* (*Seduction of the Minotaurus*, 1961); Ovidio Nasone, P. *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Platone, *Eutidemo* (sec. IV a.C.); Plutarco, *Vita di Teseo e Romolo* (sec. II d.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Remigio di Auxerre (attr.), *Visione di Carlo III* (*Visio Carolii Tertii*, sec. X); Robbe-Grillet, A., *Nel labirinto* (*Dans le labyrinthe*, 1959); Robinson, F., *Il labirinto* (*The Labyrinth*, 1959); Sandoz, M.Y., *Il labirinto* (*Le Labyrinthe*, 1949); Sanguineti, E., *Il gioco dell'oca* (1967); Sanguineti, E., *Laborintus* (1956); Scudéry, M. de, *Ciro il Grande* (*Le grand Cyrus*, 1649-53); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1580); Tirso da Molina, *Il labirinto di Creta* (*El laberinto de Creta*, 1638); Vega, L. de, *El laberinto di Creta* (*El laberinto de Creta*, 1635);

Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Wilson, C., *Il Dio del Labirinto* (*The God Labyrinth*, 1970); Yourcenar, M., *Chi non ha il suo Minotauro?* (*Qui n'a pas son Minotaure?*, 1971).

■ **ALTRE OPERE:** Arrabal, F., *Il labirinto* (*El laberinto*, 1967); Baroja, P., *Il labirinto delle sirene* (*El laberinto de las sirenas*, 1923); Bierbaum, O.J., *Der neubestellte Irrgarten der Liebe* (1906); Dufour, H. - Vignaux, G., *Giardini labirinti* (*Jardins labyrinthes*, 1984); Duval, A., *Carlo II, o il labirinto di Wodstock* (*Charles II, ou le Labyrinthe de Wodstock*, 1828); Kaschnitz, M.L., *Il labirinto* (*Das Labyrinth*, 1955); Langgasse, E., *Il labirinto* (*Das Labyrinth*, 1949); Okigbo, C., *Labirinti* (*Labyrinths, with Path of Thunder*, 1971); Roberts, C., *Labirinti* (*The Labyrinth. Garden City*, 1944); antos, J.F., *Labirinti* (*Laborintus*, 1964); Vedrès, N., *Il labirinto, o il giardino di Sir Arthur* (*Labyrinthe, ou le jardin de Sir Arthur*, 1946).

■ **BIBLIOGRAFIA:** AA.VV., *Labyrinthes*, Paris, Hatier, 1983; Bachelard, G., *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948; Bachelard, G., *La poetica dello spazio* (1957), Bari, Dedalo, 1975; Bahlke, M., *Labyrinthe in niederländischen Erzählliteratur*, Frankfurt-New York, Lang, 1993; Birkhan, H., *Laborintus - labor intus. Zum Symbolwert des Labyrinths im Mittelalter*, in «Festschrift für Richard Pittioni», «Archeologia Austriaca» 13, 1976; Bonivan, M.M., *A Mazing of the Text. The Search for Signification in the Labyrinth of French Poetics*, New York, Lang, 1999; Bord, J., *Mazes and Labyrinths of the World*, London, Latimer, 1976; Cerina, G. - Domenichelli, M. - Tucci, P. - Viridis, M. (a c. di), *Metamorfosi mostri labirinti*, Roma 1991; Cipolla, G., *Labyrinths. Studies on an Archetype*, New York, Legas, 1987; Doob, P.R., *The Idea of Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca, Cornell UP, 1990; Eliade, M., *La prova del labirinto* (1978), Milano, Jaca Book, 1979; Faris, W.B., *Labyrinths of Language. Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1988; Faulkenburg, M.T., *Church, City and Labyrinth in Brontë, Dickens, Hardy and Butor*, New York, Lang, 1993; Forest, P., *Textes et labyrinthes*, Mont-de-Marsan, Ed. InterUniversitaires, 1995; Gutierrez, D., *The Maze in the Mind and the World. Labyrinths in Modern Literature*, Troy (N.Y.), Whitston Pub., 1985; Hocke, G.R., *Il manierismo nella letteratura* (1961), Milano, Il Saggiatore, 1965; Kapschutschenko, L., *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, London, Tamesis, 1981; Kérenyi, K., *Nel labirinto* (1950), Torino, Bollati Boringhieri, 1983; Kern, H., *Labirinti* (1966), Milano, Feltrinelli, 1981; Matthews, W.H., *Mazes and Labyrinth*, London, Green, 1922; Maurin, M., *Henri de Regnier, le labyrinthe et le double*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972; Peyronie, A., *Labyrinthe*, in Brunel, P. (a c. di), *Dizionario dei miti letterari* (1988), Milano 1995; Ronse, H., *Le Labyrinthe, espace significatif*, «Cahiers internationaux du symbolisme» 10, 1965-66; Santarcangeli, P., *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, prefazione di Eco, U., Milano, Frassinelli, 1984; Schmeling, M., *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zur Erzählmodell*, Frankfurt, Athenaeum, 1987; Watson, B.S., *Les figures du labyrinthe dans «A la recherche du temps perdu»*, New York, Lang, 1992.

■ **VOCI AFFINI:** Bassifondi; Castello; Caverna; Doppio, sosia; Droga; Giardino; Spazio; Specchio. MASSIMO FUSILLO

Lacrime, v. PIANTO, LACRIME.

Ladro. 1. Il termine *ladro* deriva dal nominativo della voce lat. di etimologia incerta *latro*, *-onis* che, denotando originariamente il significato di «brigante, grassatore» (ladro che aggredisce i viandanti in aperta campagna), sostitui progressivamente anche quello del vocabolo *fur* nell'accezione di «ladro (che agisce di nascosto)». In italiano sopravvisse però la distinzione tra i termini *ladro* (chi si appropria indebitamente di beni altrui con l'inganno e la frode), *rapinatore* (chi si appropria di quei beni con la violenza, talvolta «a mano armata») e *brigante*: quest'ultimo, nel suo significato più recente, indica un malvivente che vive di rapina, stando alla macchina, ma originariamente la parola aveva un senso posi-

tivo, segnalando chi faceva parte di una brigata d'arme (da *briga*: «compagnia, truppa» e anche «lotta, disputa»). Analogamente, la lingua francese ha conosciuto nella sua storia i termini *voleur* (nato nella metà del sec. XVI dal verbo *voler* nel significato di *dérober*), *détrouseur* o *cambrioleur* e *brigand*. In ingl., le voci corrispondenti sono *thief*, *robber* e *brigand*; in sp. *ladrón* e *atraca-dor*; in ted., *Dieb* e *Räuber*. Il *bandito* (stessa voce nelle altre lingue) è propriamente chi vive alla macchia e fuori dalla legalità, spesso aggregato a gruppi di fuorilegge (*masnadiero*). L'esistenza di questi gruppi, o addirittura società segrete di ladri e fuorilegge, in certe epoche (soprattutto nell'Europa del Cinque e Seicento) ha condotto gli appartenenti a usare, per comunicare fra loro e proteggersi da poliziotti e carcerieri, una lingua speciale e cifrata, la «lingua furbesca». Ad alcuni animali è stato attribuita tradizionalmente la tendenza a compiere furti: come nel caso della volpe e della gazza (ladra).

2. Si segnala in primo luogo come, nella mitologia e letteratura greco-latina, si manifesti un'archetipica e divina figura di ladro in Hermes-Mercurio, i cui attributi complessivi lo identificano con il cosiddetto *trickster* sacro: un eroe culturale esperto nelle arti dell'inganno, caratterizzato da abilità di mediatore e persuasore e da un'indole di attraversatore o trasgressore di confini (da cui derivano i suoi attributi di messaggero degli dei e/o psicopompo). In questa sede ci interessa enucleare, dal complesso delle sue caratteristiche, quelle riconducibili peculiarmente all'immagine di Hermes come ladro divino, che rivelano un archetipo culturale di grande rilievo nella storia del tema che stiamo analizzando. Tra gli attributi di Hermes c'è infatti quello di essere il dio dell'astuzia (la *mêtis* greca) e del ladrocinio («la più lucrosa delle arti», dirà il dio nell'inno omerico *A Hermes*, secc. VIII-VI a.C.; v. 166); nato lontano dall'Olimpo e ammesso successivamente tra gli dei grazie all'ambiguità della sua maestria retorica e alla frode linguistica con la quale ha raggirato Zeus, è il nume tutelare delle pratiche equivoche, sovversive e fraudolente: dedito egli stesso al furto e all'inganno, è un trafficante, un brigante, un bugiardo, un ludico impostore – che, come tutte le figure di *trickster* culturali, rappresenta nell'Olimpo il disordine regolato e accettato. Analogamente, sono ladri divini anche il *Loki* scandinavo, l'*avatar* di Krishna bambino, la figura di *Eshu* in Africa occidentale e quella di *Coyote* nell'America settentrionale. Il furto è, per queste ambigue divinità, un atto di abilità, astuzia, trasgressione: una pratica di *mêtis*, più che un crimine immorale.

La letteratura classica registra la presenza di ladri soprattutto all'interno del genere romanzesco, con il suo gusto realistico e le sue incursioni nel quotidiano: le avventure dei protagonisti del *Satyricon* (sec. I d.C.) di **Petronio** e delle *Metamorfosi* (sec. II d.C.) di **Apuleio**, ad esempio, incrociano spesso, tra la folla della multiforme umanità che fa da sfondo alle loro peripezie, ladruncoli e briganti.

3. Nella *Divina Commedia* (1306-21) di **Dante Alighieri**, la settima bolgia dell'ottavo cerchio infernale è abitata dai ladri: emerge, tra le altre, la figura dissoluta del pistoiese Vanni Fucci (*If.* XXIV-XXV), brigante di strada contemporaneo di Dante, ladro e omicida. Attinge evidentemente ad un'istanza fortemente realistica la descrizione di quest'uomo malvagio, di origine bastarda, corrotto fino agli estremi limiti (il suo soprannome è «Bestia»), livido, disperato e atrocemente empio. Con ben altro tono sarà invece delineata, nel *Decameron* (1348-51) di Giovanni **Boccaccio**, la figura di Ghino di Tacco, brigante senese del XIII secolo: il racconto a lui dedicato è collocato nella decima giornata (X, 2), intitolata ai temi

della cortesia e della liberalità; nel mondo del *Decameron*, fatto di mutevolezza e contrasti, egli rappresenta il tipo del ladro gentiluomo, del brigante cortese, che coniuga in sé fierezza e nobiltà d'animo e che ha fatto ricorso al crimine non per malvagità o per disperazione sociale ma suo malgrado e per necessità di sopravvivenza, a causa di una sorte avversa che lo ha sradicato dalle sue nobili origini (alcuni nemici politici lo hanno fatto cadere in disgrazia e esiliato da Siena). L'episodio narrato da Boccaccio e per il quale il ladro diventa *exemplum* di magnificenza cortese è legato alla liberale ospitalità da lui concessa all'abate di Cluny, a seguito della quale il brigante viene perdonato dal papa Bonifacio VIII e ricompensato col titolo di cavaliere e il possesso del priorato dello Spedale.

La tipologia del brigante nobile e «giusto» e del ladro gentiluomo è del resto diffusissima nel folklore medievale e, a partire dal Trecento, nella letteratura europea: lo dimostra, ad esempio, la fortuna della leggenda di Robin Hood, la cui prima attestazione in un testo letterario compare in un'età di poco successiva al *Decameron*, nell'opera allegorica in versi *Pietro l'aratore* di William **Langland** del 1377. Ma la figura di Robin Hood risale alla tradizione folklorica inglese del XIII secolo: non è ancora chiaro se essa affondi le sue radici nella storia di un personaggio realmente esistito o se sia nata nell'ambito della letteratura popolare. La leggenda vuole che Robin Hood, di nobili origini (secondo alcune versioni) ma caduto in disgrazia per motivi politici, si nascondesse con la sua banda nei boschi di Sherwood e Barnsdale, rubando ai ricchi e proteggendo i poveri, i deboli e altri cavalieri caduti in disgrazia. Nel tempo, le varie versioni della sua vicenda lo vedono protagonista della resistenza sassone contro i normanni, dell'opposizione popolare ai nobili e all'alto clero, o ancora della lotta a favore del re Riccardo Cuor di Leone contro il fratello Giovanni Senza Terra. Valoroso e leale verso il sovrano è, in tutte le versioni della sua leggenda che si avvicinano nei secoli, un generoso brigante di nobili principi, guidato da valori di giustizia e cavalleria e da un forte senso di devozione cristiana (queste sue caratteristiche presentano, tra l'altro, delle forti analogie con la figura del cavaliere-brigante Elegast, protagonista dell'epopea olandese duecentesca *Karel e Elegast*, ad evidenziare la diffusione del tema nella tradizione folklorica europea). Dobbiamo inoltre sottolineare come, nell'ambito della ricca produzione narrativa inglese su varie figure di fuorilegge, quella del ladro si impose come protagonista anche nel *Racconto di Gamelyn* (1340), romanzo cavalleresco in versi. Il personaggio di Gamelyn, analogamente a quello di Robin Hood, delinea la fortunata tipologia del ladro «giusto», profondamente legato ai codici d'onore cavallereschi, divenuto brigante a seguito dei torti subiti e non per disposizione al male e al crimine. Nel XV secolo, la figura di Robin Hood diverrà protagonista di una numerosissima serie di ballate popolari (la più importante delle quali è la narrazione in versi *A Lytell Geste of Robyn Hode*, 1495), nonché l'ispiratrice di alcune feste popolari inglesi e scozzesi dei secc. XV e XVI, in cui il re del mondo rovesciato e antiautoritario instaurato dalla festa era proprio il «sovversivo» Robin Hood. Passando dalla tradizione popolare alla letteratura seicentesca, il personaggio assumerà lineamenti più moraleggianti rispetto ai precedenti toni trasgressivi: come nell'opera di Anthony **Munday**, *La caduta di Robert, Conte di Huntington* (1601), in cui è sottolineata l'origine nobile del fuorilegge decaduto.

Un'altra figura di ladro nata all'interno della letteratura medievale e di lì trasmessa al romanzo cavalleresco quat-

tro-cinquecentesco è quella di Malagigi, che ricorre in tutto il ciclo carolingio: fuorilegge «positivo», temperamento acuto, burlone e spensierato, rappresenta nell'epica carolingia il rovescio, trasgressivo ma faceto, della serietà guerriera e dell'eroismo dei paladini; l'arguto, comico e nobile cugino di Rinaldo, nascosto sotto le vesti di un pellegrino, è uno specialista nel furto (il suo soprannome è *larron*), nella menzogna e nella magia (e sarà prevalentemente come esperto nelle arti magiche che il personaggio di Malagigi passerà al *Morgante*, 1478 e 1483, di Luigi Pulci, all'*Orlando Innamorato*, 1476-94, di Matteo Maria Boiardo e quindi all'*Orlando Furioso*, 1516, 1532, di Ludovico Ariosto). Nell'*Innamorato* e nel *Furioso*, inoltre, nascerà e si svilupperà la figura del ladro Brunello: creato dal Boiardo, egli è nell'*Innamorato* (libro II, canti 3, 5, 10, 15, 16, 17, 21, 22, 29, 30, 31) un folletto imprendibile e abilissimo di umili origini (è uno schiavo nero), perfettamente a suo agio nelle tenebre notturne, maestro dell'inganno, scaltro nel furto e nello scherno, dal temperamento malizioso e dalla lingua sciolta. Per vincere le arti incantatorie di Atlante, gli viene commissionato da Agramante il furto dell'anello magico di Angelica, che egli porta a buon fine, venendo premiato con il trono di Tingitana. Nel *Furioso* (canti 3, 4, 14, 27, 32), però, la sua figura leggera e «mercuriale» sarà profondamente modificata dall'Ariosto, che lo trasformerà in un cavaliere losco, cupo e dalla sorte rovinosa, a sua volta vittima degli inganni: derubato dell'anello di Angelica da Bradamante, cadrà in disgrazia presso Agramante, da cui verrà condannato a morte.

4. Nella commedia di William Shakespeare *I due gentiluomini di Verona* (1594-95) ricompare invece il tipo del ladro gentiluomo: il nobile Valentino è infatti divenuto capobanda di un gruppo di rapinatori perché esiliato e caduto in disgrazia per motivi privati e amorosi (è questa la nuova caratteristica che, a partire dal XVII secolo, differenzia la figura del brigante nobile dalla tradizione precedente, in cui la sorte del cavaliere-fuorilegge era generalmente causata da conflitti politici interni al sistema feudale), ma alla fine viene socialmente riabilitato. In una successiva commedia shakespeariana, *Il racconto d'inverno* (1610-11), apparirà invece uno scanzonato personaggio di ladro popolare e vagabondo, Autolycus: il suo nome, che Shakespeare mutua dall'*Odissea*, è quello del figlio di Ermete e del nonno di Ulisse – tutti maestri mitici nell'arte della menzogna. Edonista, allegro, a suo agio nell'arte dell'imbroglio e dell'espediente, è il tipo del ladro garbato, malizioso ma leggiadro, gabbatore intrigante ma innocuo; fondamentale non nell'intreccio ma nel tono generale dell'opera, in quanto la sua apparizione, all'inizio del quarto atto, modifica l'atmosfera cupa che fino a quel punto governava l'azione, incentrata su una vicenda di gelosia, abbandoni e lutti.

Tra Sei e Settecento, come annunciato dalle opere di Shakespeare, sarà soprattutto sulle scene teatrali che ricorrerà il personaggio letterario del ladro: figura comica o realistica di imbroglione popolare di origine oscura e umile, o ancora figura drammatica di brigante nobile, indotto alla macchia e alla vita da fuorilegge dalle traversie di un destino malevolo o da profonde crisi spirituali. Quest'ultimo è il caso particolare del dramma di Tirso de Molina *Dannato per disperazione* (1636), mentre la generale tipologia del ladro generoso e virtuoso, dalla sorte tragica ma spesso riabilitato in *extremis* dalla pietà divina, ricorre nei drammi di Pedro Calderón de la Barca *La devozione alla Croce* (1624), *Un castigo in tre vendette* (1628), *Luis Perez il Galiziano* (1629), *Le tre giustizie in una* (1637). Per restare alla letteratura spagnola del *siglo*

de oro, anche nella materia cavalleresca del *Don Chisciotte* (1605-15) di Miguel de Cervantes non era mancata la patetica figura del ladro cortese, giusto e generoso, incarnato nel personaggio di Roque Guinard.

Alla nuova tipologia del ladro dei bassifondi, che manifesta un'attenzione critica da parte della letteratura settecentesca nei confronti delle ingiustizie sociali e che fa irrompere polemicamente sulle scene teatrali la miseria come *humus* del crimine, appartiene esemplarmente il personaggio di Macheath nell'*Opera del mendicante* (1728) di John Gay. Testo intriso di satira e di umore grottesco, concepito come parodistica *ballad-opera* (tradizionalmente, un'opera pastorale con canti di origine popolare) dedicata al mondo violento e volgare dei mendicanti, in aperta polemica col classicismo di derivazione francese e con il melodramma metastasiano, l'*Opera del mendicante* sceglie una materia umile e popolare per rivelare il lato oscuro dell'ordine socio-politico del tempo. Macheath è, in questo quadro, l'eroe tutto negativo dei triviali e malsani bassifondi londinesi, l'*exemplum* tragicomico del delinquente miserabile, in un mondo di corruzione e di feroci squilibri sociali. Non a caso, nel 1928 Bertold Brecht avrebbe liberamente riscritto (con le musiche di Kurt Weill) il testo di Gay nella sua *Opera da tre soldi*, ambientando la vicenda all'inizio del Novecento e introducendovi un'ottica rivoluzionaria e l'emergenza di istanze antiborghesi ovviamente sconosciute all'opera di Gay. Lo stesso Macheath diviene nel testo di Brecht un accorto amministratore e un cinico sfruttatore della sua gang di ladri e criminali, nell'ottica amara e spietata che anima il mondo sotterraneo del proletariato urbano e che rivela da una parte lo scenario realistico della disperazione sociale (e la necessità che induce i poveri a delinquere), dall'altra la profonda immoralità e ipocrisia della condanna borghese nei loro confronti.

Tornando al XVIII secolo, bisogna rilevare come sia l'immaginario popolare che la letteratura cominciarono a manifestare un forte interesse nei confronti dei casi criminali contemporanei, rivelando, oltre all'attrazione nei confronti delle loro avventurose vicende, anche una nuova attenzione al quadro sociale e giuridico che li circondava: è, ad esempio, il caso della figura del brigante francese Cartouche, che dalla cronaca si trasferì all'immaginario dell'epoca e al romanzo di Marc-Antoine Legrand *Cartouche o i ladri* (1721), assumendo dei tratti idealizzati sul modello di Robin Hood.

5. Successivamente, la letteratura romantica tornò a contribuire largamente alla rivisitazione del tema del brigante nobile: divenuto nello spirito dello *Sturm und Drang* libertario e ardente, ribelle e puro, giustiziere delle iniquità ed eroico, sarebbe diventato il protagonista ideale ed idealizzato dei drammi *Götz di Berlichingen* (1774) di Johann Wolfgang Goethe e *I masnadieri* (1781) di Friedrich Schiller. Anche Walter Scott, nel suo gusto per la rievocazione storica in chiave romanzesca, recupererà in *Ivanhoe* (1819) la figura di Robin Hood, qui chiamato Locksley, sullo sfondo di una vicenda imperniata sulla lotta tra Riccardo Cuor di Leone e suo fratello Giovanni. Scott aveva incentrato sul tema del brigante nobile anche il romanzo *Rob Roy* (1817), il cui leggendario protagonista è, per liberalità, eroismo e senso di giustizia, il corrispettivo scozzese di Robin Hood.

In contrasto con la visione romantica del criminale idealizzato, che pure nel dramma *Ernani* (1830) di Victor Hugo aveva assunto i tipici lineamenti del ladro virtuoso e d'animo nobile, la rappresentazione della realtà del sottoproletariato urbano londinese all'epoca della rivoluzione industriale si incarnò, nell'*Oliver Twist* (1837-38)

di Charles **Dickens**, nel sottobosco di malviventi, fuori legge e miserabili in cui sperimenta la sua anomala formazione il protagonista del romanzo; l'orfano Oliver diviene ladro e impara a vivere di espedienti nel mondo duro e crudele del crimine urbano, mantenendo però intatta la sua naturale purezza, fino all'epilogo edificante e ottimista.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, l'avventurosa figura del ladro avrebbe conosciuto un grande successo nel *feuilleton* e nel romanzo popolare: celebri il personaggio malvagio e *noir* di Fantomas (creato da Marcel **Allain** e Pierre **Souvestre**) e quello edonista e raffinato di Arsène Lupin (creato dal belga Maurice **Leblanc**), protagonisti di fortunati cicli romanzeschi, eroi fuori legge fatti a misura della letteratura di intrattenimento.

6. Ben altra densità e dolorosa «verità» avrebbe conosciuto, in pieno Novecento, la figura del ladro nelle pagine autobiografiche del *Diario del ladro* (1949) di Jean **Genet**: furto, vagabondaggio, carcere, omosessualità e prostituzione sono le estreme manifestazioni dell'esperienza di «disubbidienza» conosciuta e perseguita dall'autore, il cui destino di marginalità si traduce in scelta di opposizione radicale alla società borghese, in esercizio del limite tra audacia e disperazione esistenziale. La trasgressione, l'immoralità, la scelta dell'abiezione divengono nel *Diario* atti assoluti di libertà, al fondo dei quali è possibile leggere una paradossale, violenta purezza.

Registriamo infine, nella letteratura contemporanea, l'emergenza di una particolare tipologia di ladro, in cui si incarnano, ad esempio l'Ermes Marana di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo **Calvino** o i protagonisti del romanzo *Benedetto sia il ladro* (1997) dell'inglese Alan **Wall**: si tratta di ladri di parole, plagari e falsificatori che, scompigliando e depredando gli archivi letterari, fanno dell'appropriazione, del furto e del commercio «mercuriale» con i testi le pratiche emblematiche di una contemporaneità bibliofila e, al tempo stesso, mistificatoria - euforica o malinconicamente epigonale.

7. Il tema ha una grande presenza nel cinema, dove si incontrano numerose reincarnazioni di Robin Hood (*Robin Hood principe dei ladri* di Kevin **Reynolds**, 1991) e di altri banditi, rapine di alta capacità tecnica (*Rififi* di Jules **Dassin**, 1955; *La rapina al treno postale* di Peter **Yates**, 1967) od opera di dilettanti (*Ladykillers* di Alexander **Mackendrick**, 1955), ladri gentiluomini (*Enter Arsène Lupin* di Ford **Beebe**, 1944), ladri astuti o delinquenti (*Mancia competente* di Ernst **Lubitch**, 1932), ladri scalagnati o per miseria (*Ladri di biciclette* di Vittorio **De Sica**, 1948), ladri poetici (*I favoriti della luna*, di Otar **Ioseliani** 1984).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *A Lytell Geste of Robyn Hode* (1495); *Karel ende Elegast* (sec. XIII); *The Tale of Gamelyn* (1340).

Apuleio, *L'asino d'oro* o *Metamorfosi* (*Metamorphoses*, sec. II d.C.); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Beebe, F., *Enter Arsène Lupin*, cinema (1944); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Boiardo, M.M., *Orlando Innamorato* (1476-94); Brecht, B., *Opera da tre soldi* (*Die Dreigroschenoper*, 1928); Calderón de la Barca, P., *La devozione alla Croce* (*La devoción de la Cruz*, 1624); Calderón de la Barca, P., *Le tre giustizie in una* (*Las tres justicias en una*, 1637); Calderón de la Barca, P., *Luis Perez il Galiziano* (*Luis Pérez el Gallego*, 1629); Calderón de la Barca, P., *Un castigo in tre vendette* (*Un castigo en tres venganzas*, 1628); Calvino, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (1306-21); Dassin, J., *Rififi*, cinema (1955); De Sica, V., *Ladri di biciclette*, cinema (1948); Dickens, C., *Le avventure di Oliver Twist* (*Oliver Twist*, 1837-38); Gay,

J., *Opera del mendicante* (*The Beggar's Opera*, 1728); Genet, J., *Diario del ladro* (*Journal du voleur*, 1949); Goethe, J.W., *Götz di Berlichingen* (*Götz von Berlichingen*, 1774); Hugo, V., *Ernani* (*Hernani ou l'honneur castillan*, 1830); Ioseliani, O., *I favoriti della luna*, cinema (*Les favoris de la lune*, 1984); Langland, W., *Pietro l'aratore* (*Piers Plowman*, 1377); Leblanc, M., *Arsène Lupin ladro-gentiluomo* (*Arsène Lupin, gentleman cambrioleur*, 1907); Legrand, M.-A., *Cartouche o i ladri* (*Cartouche ou les voleurs*, 1721); Lubitch, E., *Mancia competente*, cinema (*Trouble in Paradise*, 1932); Mackendrick, A., *Ladykillers*, cinema (1955); Munday, A., *La caduta di Robert, Conte di Huntington* (*The Downfall of Robert, Earle of Huntington*, 1601); Petronio, *Satyricon* (sec. I d.C.); Pseudo-Omero, *A Ermes* (secc. VIII-VI a.C.); Pulci, L., *Il Morgante* (1478 e 1483); Reynolds, K., *Robin Hood principe dei ladri*, cinema (*Robin Hood: Prince of Thieves*, 1991); Schiller, F., *I masnadieri* (*Die Räuber*, 1781); Scott, W., *Ivanhoe* (1819); Scott, W., *Rob Roy* (1817); Shakespeare, W., *I due gentiluomini di Verona* (*The Two Gentlemen of Verona*, 1594-95); Shakespeare, W., *Il racconto d'inverno* (*The Winter's Tale*, 1610-11); Tirso de Molina, *Dannato per disperazione* (*El condenado por desconfiado*, 1636); Wall, A., *Benedetto sia il ladro* (*Bless the Thief*, 1997); Yates, P. *La rapina al treno postale*, cinema (*Robbery*, 1967).

■ ALTRE OPERE: Alemán, M., *Guzmán de Alfarace* (1599-1603); Altamirano, I.M., *L'uomo dagli occhi azzurri* (*El zarco*, 1901, postumo); Altman, R., *Gang*, cinema (*Thieves Like Us*, 1973); Arrighi, C., *La canaglia felice* (1885); Brecht, B., *Il cerchio di gesso del Caucaso* (*Der kaukasische Kreidekreis*, 1944); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Curtiz, M. - Keighley, W., *La leggenda di Robin Hood*, cinema (*The Adventures of Robin Hood*, 1938); Darien, G., *Il ladro* (*Le voleur*, 1897); Defoe, D., *Moll Flanders* (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, 1722); Deledda, G., *La via del male* (1906); Diderot, D., *I due amici di Bourbonne* (*Les deux amis de Bourbonne*, 1773); Esenin, S., *Il paese delle canaglie* (1922-23); Ghelenderode, M. de, *Barabba* (*Barabbas*, 1929); Godwin, W., *Così va il mondo: le avventure di Caleb Williams* (*The Adventures of Caleb Williams*, 1794); Gor'kij, M., *I bassifondi* (1902); Grimmshausen, H.J.C., *L'avventuroso semplicissimo* (*Der abentheuerliche Simplicius Simplicissimus*, 1669); Hitchcock, A., *Caccia al ladro*, cinema (*To Catch a Thief*, 1955); Hugo, V., *Notre-Dame de Paris* (1831); Keats, J., *Robin Hood* (1818); Kleist, H. von, *Michael Kohlhaas* (av. 1810); Kubrik, S., *Rapina a mano armata*, cinema (*The Killing*, 1957); Lumet, S., *Rapina record a New York*, cinema (*The Anderson Tapes*, 1971); Mácha, K.H., *Maggio* (1836); Monicelli, M., *Guardie e ladri*, cinema (1951); Monicelli, M., *I soliti ignoti*, cinema (1958); Montaldi, D., *Autobiografie della leggera* (1972); Nodier, N., *Jeren Sbogor* (1818); Offenbach, J., *Les Brigands*, musica (1869); Peacock, T.L., *Marianna* (*Maid Marian*, 1822); Pérez Galdós, B., *Fortunata e Giacinta* (*Fortunata y Jacinta*, 1886-87); Puškin, A.S., *Dubrovskij* (1841, postumo); Pyle, H., *Le avventure di Robin Hood* (*The Merry Adventures of Robin Hood*, 1883); Quevedo, F. de, *Storia della vita del pitocco chiamato Pablos, esempio di vagabondi e specchio d'imbroglioni* (*Historia de la vida del Búscón, llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, 1626); Rossini, G., *La gazza ladra*, musica (1818); Shield, A., *Robin Hood, or Sherwood Forest*, musica (1784); Tennyson, A., *The Foresters* (1892); Verdi, G., *Ernani*, musica (1844; libretto di F.M. Piave); Verdi, G., *I masnadieri*, musica (1847); Walsh, R., *Il ladro di Bagdad*, cinema (*The Thief of Bagdad*, 1924); Zeman, K., *Nikola Subaj il masnadiero* (1933).

■ BIBLIOGRAFIA: Aziza, Cl. - Olivieri, Cl. - Scrick, R., *Dictionnaire des figures et des personnages*, Paris 1981; Benecke, I., *Der Gute Outlaw. Studien zu einem literarischen Typus im 13. und 14. Jahrhundert*, Tübingen 1973; Brown, N.O., *Hermes the Thief*, Madison 1947; *Dizionario dei personaggi*, in *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano 1981, vol. VIII; Hide, L., *Il briccone fa il mondo. Malizia, mito e arte* (1998), Torino 2001; Hobshawm, E.J., *Banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna* (1969), Torino 1971; Holt, J.C., *Robin Hood*, London 1982; Jung, C.G. - Kerényi, K. - Radin, P., *Il briccone divino* (1954), Milano 1965; Steckmesser, K.L., *Robin Hood and the American Outlaw*, «Journal of American Folklore», 312, 1966, pp. 348-

355; voce *Der gerechte Räuber*, in Frenzel, E., *Motive der Weltliteratur. Ein Lexicon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (1976), Stuttgart 1988, pp. 589-603; voce *Hermes*, in Brunel, P. (a c. di), *Dizionario dei miti letterari* (1988), Milano 1995, pp. 366-393; voce *Noble criminal*, in Seigneuret, J.C. (a. c. di), *Dictionary of Literary Themes and Motives*, New York 1988, pp. 915-918; voce *Robin Hood*, in Stapper, L. - Altena, P. - Uyen, M., *Miti e personaggi della modernità. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema* (1994), Milano 1998, pp. 306-313.

■ VOCI AFFINI: Astuzia; Bandito; Bassifondi; Briccone, trickster; Denaro; Eroe, eroismo; Fortuna; Gentiluomo; Giustizia, diritto, giudizio, processo; Inganno; Intrigo, trama; Picaro; Pirata; Possesso, proprietà, roba; Punizione, pena, castigo; Rapimento; Ricchezza; Strada; Truffa.

ANNA TROCCHI

Lago. 1. In molte lingue europee (fr. *lac*; sp. *lago*; ingl. *lake*), il termine deriva dal latino *lacus* (dalla radice *lak-*: tagliare, fare un buco; cfr. gr. *lakos*), che originariamente indicava qualsiasi ampio recipiente per liquidi, e più tardi un'ampia distesa d'acqua. (Il termine tedesco *See*, che al maschile indica appunto il lago, mentre al femminile indica il mare ed è sinonimo del neutro *Meer*, ha origine, come l'inglese *sea*, da un'antica parola germanica che non distingue fra mare e lago). Per definizione il *lago* è una massa perenne di acqua, che riempie una depressione, abbastanza grande da avere rilevanza geografica e completamente circondata dalla terra; ma vi sono, da un lato, anche laghi artificiali (e laghetti, stagni di scarsa profondità), che non sembrano avere questa rilevanza, mentre, dall'altro, ci si può domandare quanto deve essere esteso un lago prima di diventare un mare, come, per esempio, il Caspio. D'altronde il lago di Tiberiade è anche chiamato Mare di Galilea e chiamiamo Mar Morto un grande lago salato che però misura solo un quarto della superficie del vero Gran Lago Salato (Utah). Questi sono problemi di cui si occupa la scienza dei laghi, o limnologia.

Il termine lago può essere talvolta impiegato in senso iperbolico per indicare una grande quantità di acqua (*lago*, *allagare*), oppure come *catacresi* per designare i ventricoli del cuore, come fa **Dante**: nel «*laco* del cor» (*Inferno*, I, 19-20), dove il *laco* appunto è quella parte del cuore sempre ricolma di sangue, che è «ricettacolo d'ogni nostra passione», come chiosa il **Boccaccio**. In senso metaforico al termine fa ricorso il semiologo Charles Sanders **Peirce** per indicare il pensiero su cui navigare spinti da un afflato divino; l'immagine del lago è inoltre impiegata da lui per descrivere il viaggio delle sensazioni, dei sentimenti e delle idee attraverso la mente per lasciare i loro sedimenti sul fondo di questa. Egli si figura la coscienza come un lago senza fondo, dove le nostre idee sono sospese a differenti profondità e le cui acque possono sembrare trasparenti ma dentro le quali il nostro sguardo penetra a fatica. Questa qualità di «rispecchiare» o «riflettere» tipica delle acque, intesa in senso metaforico, richiama alla mente anzitutto una peculiare tradizione cinese, nella quale il lago ha acquisito un valore simbolico, rinviando all'idea di un universo scomposto nei due principi fondanti, quello femminile «yin» e quello maschile «yang» i quali, combinandosi tra di loro, formerebbero otto coppie di elementi contrari, disposti nel circolo PA KUA, a rappresentare il tempo e lo spazio: in una simile costruzione cosmologica le acque quiete dei laghi e delle paludi erano classificate come appartenenti all'elemento TUI, che esprimeva la saggezza ricettiva, la fertilità, il piacere e la riflessione.

La proprietà riflessiva degli specchi d'acqua dei laghi, sui quali si riproduceva il paesaggio circostante, esercitò una forte attrazione in molti pensatori e poeti romantici e li

spinse a considerarli come oggettivo correlativo di quello che si agitava nella loro mente o nel loro cuore.

2. Nell'immaginario collettivo, tradizionalmente, mentre il fiume rappresenta il divenire (*panta rei*) e il mare spesso l'ignoto, l'avventura e il rischio di incorrere nella furia delle tempeste, il lago rappresenta quasi sempre un luogo di serenità, di pace, di riposo, anche se non mancano casi di laghi nei quali si sono alzate improvvise tempeste, o a cui sono stati associati mostri misteriosi o tesori nascosti, o che hanno fornito lo sfondo di naufragi, disgrazie, tragedie.

Presso i popoli antichi i laghi assunsero spesso significati simbolici, di tipo religioso, miracoloso o magico e intorno a loro fiorirono miti e leggende. In parecchi casi non è facile decidere se, in quei miti e leggende, si parla di mari o di laghi o di specchi d'acqua più piccoli. Presso alcuni popoli antichi i laghi sono stati visti come grandi occhi della terra attraverso i quali gli abitanti del mondo sotterraneo potevano spiare gli uomini. Nell'antico Egitto, nella depressione di al-Fayyum, a sud del Cairo, si stendeva un lago in cui i sacerdoti vedevano la manifestazione terrena della vacca sacra, uno dei tanti animali divinizzati dagli Egizi, che conferiva alle acque del bacino la virtù di esser al medesimo tempo un cielo liquefatto e l'emersione di un oceano primordiale. Si legge inoltre nei *Testi delle Piramidi* che nel sottosuolo esiste una regione, immagine speculare di quella terrestre, dove si scoprono canali e laghi, percorsi dopo il tramonto dalla barca del dio sole (Râ). In Cina, si favoleggiava di un lago nella provincia di Pechino che trasformava le foglie cadenti in rondini volanti (ne parla Francesco **Redi** nelle *Esperienze intorno a diverse cose naturali*, 1671). Nella mitologia greca, è difficile distinguere fra laghi, stagni o polle: lo specchio d'acqua nel quale Narciso, colpevole di avere respinto Giunone, era stato condannato a vagheggiare eternamente la propria immagine era lago, stagno o polla? Tantalo, colpevole di avere imbandito il proprio figlio fatto a pezzi come banchetto agli dei, fu condannato a patire eternamente la sete immerso nelle acque, che non poteva bere, di un lago o di uno stagno? Nel *Vangelo di Matteo* (14, 22) si racconta che Gesù, dopo aver operato il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci sulle rive del lago di Tiberiade (mare di Galilea), camminò su quelle acque per raggiungere i discepoli e vi fece camminare Pietro per mettere alla prova la sua fede. Nella mitologia celtica i laghi furono sovente al centro di credenze e riti religiosi, sovente collegati alla presenza delle fate. Gli antichi Galli consideravano i laghi alla stregua di divinità, o come luoghi in cui le divinità amavano risiedere. Il più celebre di questi laghi era quello di Tolosa nel quale essi gettavano offerte d'oro e d'argento che avevano saccheggiato ai nemici. Vi era addirittura nella zona dello Gévaudan un lago dedicato alla dea Luna nei pressi del quale i Galli si riunivano per celebrare i loro riti e fare le loro offerte. In un gran numero di leggende però il lago figura come strumento di una punizione soprannaturale per cui i colpevoli vengono sommersi. Nella mitologia dei popoli andini il lago Titicaca, che è il più alto del mondo e si stende sulla cordigliera tra Perù e Bolivia, è al centro di una leggenda di punizione e salvezza: la trasgressione di un divieto da parte degli abitanti della zona ha prodotto una punizione esemplare da parte del dio Qullana Awki e però la strage dei trasgressori commosse a tal punto il Sole, padre buono di tutti gli dei, che con il suo pianto riempì la valle e dette origine al lago.

3. Nelle opere della letteratura si incontrano molti racconti e rielaborazioni di leggende popolari che hanno al

loro centro un lago, i suoi poteri magici e salvifici, i suoi misteri, o le sue capacità punitive. Nella saga anglosassone raccontata in *Beowulf* (sec.VIII), per esempio, l'eroe che dà il nome al poema, dopo avere sconfitto Grendel, mostro cannibalesco di forma quasi umana, salvando Hrothgar, re dei Danesi, e il suo popolo, vuole distruggere anche la madre del mostro, che egli raggiunge in una grotta sotto le acque (non è chiaro se si tratta di un lago o di altra distesa d'acqua) e dopo un fiero combattimento ha la meglio su di lei. Nelle storie del ciclo bretone si racconta che Lancillotto venne allevato e istruito nelle regole della cavalleria da Viviana, la *donna del lago* dotata di poteri magici, la quale sedeva su un trono di canne nel centro più profondo di un lago. È probabile che la forza di questa leggenda convincesse nel 1810 Walter **Scott** a scegliere come titolo *La donna del lago* per un suo poema in sei canti, nel quale il lago Katerine, in Scozia, è nascondiglio e difesa dei clan ribelli, ma anche luogo ameno, dove si fanno incontri straordinari e dove infatti il re Giacomo V travestito incontra Ellen, «una fata nel paese delle fate», di cui si innamora. Questa è la stessa storia che venti anni dopo ispirò il melodramma di Gioacchino **Rossini** (definito «cosa stupenda» da **Leopardi**), *La donna del lago* (1819). Di origine classicheggiante la leggenda che riguarda il lago di Garda (o Benaco), sul quale Pietro **Bembo** ha scritto il poemetto latino *Benacus* (in *Carmina*, 1530), nel quale si racconta delle nozze fra il fiume Sarca e la ninfa Garda, avvenute con il consenso del padre Benaco, e alla presenza della profetessa Manto, la quale predisse che le acque del Sarca e del Benaco si sarebbero fuse per formare un lago, appunto il Garda.

Che il lago sia spesso circondato da un alone di magia è confermato anche dalla lirica *La bella dama senza pietà* (1819) di John **Keats**, in cui il cavaliere in armi, che indugia pallido sulle rive di un lago, viene stregato da una figlia di fata. Nella fiaba in versi *Il prode Giovanni* (1844), del poeta ungherese Sandor **Petőfi**, il protagonista, raggiunto il Regno delle Fate, getta nel lago della vita una rosa raccolta sulla tomba della amata Iluska e il fiore si trasforma nell'amata con la quale vivrà per sempre felice in questo Regno. È ugualmente una fata, Vòlkova, la figlia del re del mare, che appare a Sadkò, emergendo dalle acque del lago Ilmen, in Russia, per promettergli una pesca miracolosa e un futuro avventuroso. Questa leggenda, che è la materia di una *bilina* del *Ciclo di Novgorod*, ispirò a **Rimskij-Korsakov** prima un poema sinfonico (1867) e poi un'opera (1897), intitolati entrambi *Sadkò*.

Il lago delle leggende, oltre a essere magico e fiabesco, può anche avere delle proprietà taumaturgiche: così succede nel poemetto *Prima che si turbino le acque* (1912) dell'americano William Vaughn **Moody**, in cui si parla di un lago le cui acque, una volta toccate dalla bacchetta di un angelo, guariranno il primo che in esse si immerga. Altre volte può trattarsi di una semplice campana cristiana affondata in un lago dai folletti pagani, come avviene nel poema drammatico di Gerhart **Hauptmann**, *La campana sommersa* (1896), nel quale la campana sommersa simboleggia il contrasto interiore fra sentimento cristiano e anelito paganeggiante. Altre volte ancora può trattarsi di un castello, come il castello di Luce sprofondato nel lago di Burtneki, che potrà solo risorgere quando verrà liberato da un eroe di coraggio eccezionale, come si narra ne *L'uccisore dell'orso* (1888) dello scrittore lettone Andrejs **Pumpurs**.

Numerose sono poi le leggende in cui il lago è strumento di punizione, che sommerge città o villaggi. Il tema è di ovvia derivazione biblica, perché oltre al diluvio univer-

sale del *Genesi* la tradizione vuole che Sodoma, dopo essere stata distrutta da una pioggia di fuoco, venisse sommersa dalle acque del Giordano, che fortunatamente allora ne aveva a sufficienza per fare un'inondazione, e giace ora sul fondo di quel grande lago salato che chiamiamo Mar Morto. Non mancano i precedenti leggendari o mitologici, come quello babilonese narrato nel *Gilgamesh* o quello greco da cui si sarebbero salvati Deucalione e Pirra (raccontato fra gli altri da **Ovidio**, *Metamorfosi*, libro I).

Rientrano in questo tipo di immaginario parecchie altre leggende, in varie letterature europee. Nella spagnola *Crònica del Pseudo-Turpin* (sec. XII) si narra che a Carlomagno per completare la conquista delle cento città spagnole mancasse quella di Lucerna Ventosa nel Valverde che opponeva grande resistenza e le cui mura caddero solo dopo un assedio di lunghi anni e le insistenti preghiere regali all'onnipotente; dopodiché le sue rovine furono ricoperte da una massa di acque nere (quelle del lago di Carucedo) abitate da pesci dello stesso colore, come giusta punizione alla città saracena che aveva osato opporsi agli assalti del re cristiano. Ispirandosi allo stesso lago, ma inventando una storia diversa, lo scrittore spagnolo Enrique **Gil y Carrasco** nel 1840 ha pubblicato un romanzo, *El Lago de Carucedo*, in cui due amanti, separati da un destino avverso, si ritrovano sulle rive di quel lago quando ormai entrambi hanno preso l'abito monacale; spinti dalla forza irresistibile del non sopito amore a violare i voti pronunciati, sono puniti in maniera esemplare dall'ira divina che, con un terremoto e un'alluvione, sommerge il loro convento. La trama più che a una antica leggenda sembra rifarsi a un dramma scritto cinque anni prima: *La forza del destino* (1835), di Angel **Saavedra**, padre del romanticismo teatrale spagnolo e ispiratore del libretto de *La forza del destino* (1862) di Giuseppe **Verdi**. La stessa città, Lucerna, secondo un'altra leggenda spagnola, sarebbe stata ugualmente sommersa dalle acque di un altro lago, non lontano da quello di Carucedo e il cui nome è Sanabria, ma per cause ancora diverse. Si narra infatti (nella *Chanson de Anseïs de Cartago*) che Gesù Cristo sotto le spoglie di mendicante si fosse presentato in questa città e non avesse ricevuto nessun aiuto tranne che da alcune donne che cuocevano il pane dentro un forno; allora, dopo aver operato un miracolo simile a quello della moltiplicazione dei pani, per punizione inondò la città salvando solo le donne caritatevoli. (Oggi si dice che chi si avvicina al lago nel giorno di San Giovanni di buon mattino e con cuore puro sente suonare le campane della chiesa sommersa di Lucerna). La leggenda della città di Lucerna è anche alla base del romanzo *San Manuel Bueno, mártir* (1931) di Miguel de **Unamuno**, nel quale la città sommersa diventa il simbolo di ciò che succede dentro l'animo del protagonista, don Emanuele.

Qualcosa di simile ci racconta il poeta sloveno Simon **Gregorcic**, nella poesia *Il lago di Raibl* (1888), che racconta di un villaggio alpino sommerso dalle acque del lago perché i suoi abitanti non avevano voluto dare ospitalità a una povera donna col suo bambino. Favole simili, in versione francese, ispirarono al compositore Édouard **Lalo** un'opera intitolata *Il re d'Ys* (1888), nella quale Ys è il nome di un lago bretone leggendario, e sicuramente anche a Claude **Debussy** il preludio *La cattedrale sommersa* (1910-13).

A questa tradizione di punizioni esemplari sembra fare eccezione la leggenda popolare russa della città di Kitez, alla quale si ispira l'opera di Nikolai Rimskij-Korsakov (su libretto di V. **Brillski**), *La leggenda della città invisibile di Kitez e della vergine Fevronija* (1907) in cui si narra

come, grazie ai poteri magici della vergine, la città si salvi dalla minaccia mongola, inabissandosi capovolta nelle acque di un lago e diventando in questo modo eterna. Altra volta succede che sotto la superficie del lago si nasconda un mondo fatato e che il lago diventi un punto di passaggio verso quel mondo. È quanto credevano gli antichi, quando posero, per esempio, l'ingresso al regno dell'Ade (o Inferi) sotto l'Averno, vicino a Pozzuoli, e lo rappresentarono (**Virgilio**, *Eneide*, canto VI) come un lago nero difeso da fitti boschi. È quanto avviene ne *L'avventuroso Simplicissimus* (1668) del tedesco H. J. C. **Grimmelshausen**, il cui protagonista, attraverso il Mummelsee, scende fino al centro della terra, sede del regno dei Silfi. Ed è quanto ingenuamente crede il semplice Joseph nel *Ragazzo savoiano* (1936) di Charles-Ferdinand **Ramuz**: egli, deluso da ciò che incontra su questa terra, pensa di trovare il suo ideale di bellezza pura ed eterna nel fondo del lago nel quale si inabissa.

4. In molte opere letterarie, soprattutto in epoca preromantica e romantica, il lago ha fornito, con il suo paesaggio e la sua simbologia, una importante fonte di ispirazione e uno sfondo a storie di passeggiate solitarie, meditazioni filosofiche, amori e avventura. Jean-Jacques **Rousseau**, nella «Quinta passeggiata» delle *Fantasticherie del passeggiatore solitario* (1770) rievoca il tempo trascorso nell'isola di Saint-Pierre, in mezzo al piccolo romantico lago di Bienne (Biel) e lo ricorda come l'unico periodo di vera felicità della sua vita, perché solo lì, sdraiato sul fondo di una barca, poteva abbandonarsi completamente alle sue «rêveries», senza alcun bisogno di ricordare il passato né di precorrere il futuro, in una specie di beata eternità.

In Inghilterra si è diffusa, a partire dalla seconda metà del Settecento, una nuova sensibilità paesaggistica ispirata dalla regione dei laghi (il Cumberland) e una scuola poetica a cui è stato il nome di scuola dei poeti «laghisti». In seguito alla pubblicazione della *Description of the Lake and Vale of Keswick* di John **Brown** (1767), i poeti Arthur **Young** e Thomas **Gray** visitarono la regione e diedero inizio alla voga di quei paesaggi pittoreschi, che venne rafforzata dalla pubblicazione dei tre saggi di William **Gilpin** sulla bellezza e il fascino del pittoresco (1792). Da allora la visita ai laghi divenne un'esperienza obbligatoria per tutti i seguaci del nuovo gusto. Fu però solamente con i poeti della prima generazione romantica, W. **Wordsworth**, **Coleridge** e **Southey**, che nacque veramente la scuola dei «laghisti»; e furono specialmente William Wordsworth, a cominciare dalla poesia giovanile *Una passeggiata serale* fino alle sue opere mature, e la sorella Dorothy **Wordsworth**, nei suoi *Diari* (1800-1802) che, insediatisi stabilmente in questa regione al Dove Cottage di Grasmere, trassero ispirazione continua e profonda dai laghi nel nuovo spirito romantico di comunione con la natura. Più tardi Thomas de **Quincey**, che era subentrato a Wordsworth al Dove Cottage, iniziò nel 1835 a scrivere una serie di saggi, raccolti poi sotto il titolo di *Reminiscenze dei poeti dei laghi inglesi* (1835) che, pur dandone un resoconto abbastanza distaccato, resero ufficiale la denominazione e le caratteristiche di quella scuola di poesia.

In America le opere di James Fenimore **Cooper** tendono a collocarsi nella tradizione del buon selvaggio roussoviano e del rapporto romantico con la natura tipico dei poeti «laghisti» inglesi. Le avventure dei suoi personaggi, come del resto una parte della vita dell'autore, sono ambientate nella natura selvaggia, come lo era nel secolo XVIII, dei Grandi Laghi americani (specialmente Otsego e Ontario) e il lago, specialmente quest'ultimo,

insieme con le foreste compongono lo scenario naturale grandioso e misterioso, capace di suscitare il sentimento del sublime, che fa da sfondo per esempio al romanzo *La guida* (1839). Il lago come emblema del ritorno alla vita semplice e primitiva ispira, poco dopo, un importante libro di meditazione, *Walden* (1854), opera dello scrittore Henry David **Thoreau**; infatti il laghetto (*pond*, spesso tradotto erroneamente con *stagno*) di Walden, nel Massachusetts, fu sede da parte di Thoreau di un esperimento, forse fallito, di rifiuto dell'organizzazione sociale a favore di una vita primitiva, in stretto contatto con la natura. Lo scrittore aveva visto per la prima volta questo lago da bambino, a quattro anni, e da allora questa visione silvestre era rimasta impressa nella sua memoria come uno sfondo dei suoi sogni. A questa visione, ai colori cangianti delle acque di questo lago il Thoreau ha dedicato il suo libro, che è divenuto un classico della letteratura americana.

Il lago è però anche l'ambiente in cui può fiorire l'amore o in cui si cerca di recuperarlo. Per Alphonse de **Lamartine**, in *Il Lago* (1820), esso è il luogo dove rievocare il passato perché diventi un presente perenne e, in assenza dell'amata, viene invocato perché diventi un porto sicuro di pace e un rifugio che conservi per sempre il ricordo del tempo felice della sua passione. Il lago come specchio di una vicenda d'amore lo si può trovare anche nel breve romanzo *Immensee* (1852) di Theodor **Storm**. Una vecchia storia fra Reinhart e Elisabeth, innamorati fin dall'infanzia, è resuscitata da un gita in barca attraverso il lago, durante la quale essi si rivelano il loro reciproco amore a cui sono però costretti a rinunciare. Una ninfea che fiorisce sulle acque rappresenta simbolicamente Elisabeth, regina del bosco che si trasforma in fiore solitario. Reinhart, pur immergendosi nelle acque, non riuscirà mai a raggiungere a nuoto quel fiore. Anche Adalbert **Stifter**, nel romanzo *Due sorelle* (1850), fa ruotare una complessa storia d'amore intorno al lago di Garda. Un altro scrittore tedesco, fra i maggiori dell'Ottocento, amico di Storm, Theodor **Fontane**, nell'ultimo romanzo da lui scritto, suo testamento letterario, intitolato *Il signore di Stechlin* (1898) ci ha lasciato una mirabile descrizione della natura nei dintorni del lago di Stechlin, sulla quale si staglia, in secondo piano, la storia d'amore dei due protagonisti.

Il Lago di Garda, che abbiamo visto far da sfondo a leggende mitologiche e al romanzo di Stifter, ha una lunga tradizione di presenza nella letteratura (dalle *Georgiche* – II, 158-60 – di **Virgilio**, a una lunga celebrazione nell'*Inferno* – XX, 52 ss. – di **Dante** a uno degli *Epigrammi* di Teofilo **Folengo** alle due odi barbare *Da Desenzano* e *Sirmione* di G. **Carducci**). Tra i visitatori che esaltarono il Garda e ne trassero ispirazione sono da ricordare, oltre a **Goethe**, che ne parlò nel *Viaggio in Italia* e ne *Gli anni di peregrinazione di Wilhelm Meisters* (1829) e allo scrittore inglese D. H. **Lawrence**, che dedicò alla cittadina di Gargnano alcune splendide pagine di *Crepuscolo in Italia* (1912), alcuni scrittori tedeschi, come **Kafka** e i fratelli Heinrich e Thomas **Mann**, che trascorsero lunghi periodi a Riva del Garda, Gabriele **D'Annunzio** che negli ultimi anni andò a vivere a Gardone e vi costruì una straordinaria dimora.

Non è da meno il lago di Como (o Lario), la cui fama letteraria comincia con Virgilio che lo cita nelle *Georgiche* insieme con il Garda. Nel secolo VIII **Paolo Diacono** in un'epistola metrica, indirizzata a Carlo Magno, tesse l'elogio di questo lago. In epoca romantica, il lago esercitò una forte attrazione, specialmente fra i poeti inglesi. William Wordsworth, nel 1790, durante un viaggio a piedi in Francia, Italia e Svizzera, percorreva le rive del

Lario, incastonato fra boschi di castagni, e ne riceveva una profonda impressione (*Scene descrittive*, 1793). Percy Bysshe **Shelley** il 20 aprile 1818 scriveva all'amico Thomas Love Peacock: «Questo lago supera, in fatto di bellezza, tutto quello che ho mai visto, eccettuata l'isola dei corbezzoli a Killarney» (nel lago Leane in Irlanda). Samuel **Rogers**, nel poema *Italia* (1822), descrive lo spettacolo della vendemmia sulle rive del lago, vista che rallegra anche un uomo triste e commuove chi è ben disposto. L'ammirazione della natura come tale qualche volta è accompagnata dalla reminiscenza delle letture classiche, come avviene a Alfred **Tennyson** che, in una breve poesia scritta nel 1851, «The Daisy», descrive il lago sotto gli acquazzoni che lo fanno straripare, mentre tutto il giorno la sua mente è assillata dalla «rustic measure» di Virgilio, cioè dai versi delle *Georgiche*. Tra gli scrittori francesi **Stendhal**, che reputava questo lago pari per bellezza al golfo di Napoli, ne ha parlato molto nel suo *Diario* e nel romanzo *La Certosa di Parma* (1838) ha inscenato momenti della gioventù del protagonista, Fabrice, sullo sfondo del lago e del castello di Griante, e raccontato le sue spedizioni sulle acque con i contadinelli del luogo. Fra gli scrittori italiani, Alessandro **Manzoni**, che aveva trascorso gran parte dell'infanzia presso Lecco, su uno dei rami del lago, ha posto all'inizio dei *Promessi sposi* una grande descrizione del lago e ha mantenuto il suo scenario sullo sfondo della narrazione, riponendolo in primo piano al momento del famoso «addio» della protagonista, Lucia. Giacomo **Zanella** ha dedicato a esso un libro autobiografico: *Memoria di una vita sul Lago di Como* (av. 1888).

Fra gli altri laghi italiani presenti nell'immaginario letterario sono da ricordare uno dei grandi laghi lombardi, il Maggiore (o Verbano), e un piccolo lago piemontese, divenuto una preziosa fonte poetica: il lago d'Orta. Lo stesso Stendhal che aveva lodato il Lario in maniera superlativa, dichiarò che: «Quand par hasard on a cœur et une chemise, il faut vendre sa chemise pour voir les environs du lac Majeur» («Se per caso si possiede cuore e una camicia, è giocoforza vendere la camicia per vedere i dintorni del lago Maggiore») e collocò sul Verbano un malinconico episodio della *Certosa*. Leggendo i diari di viaggio o la corrispondenza degli ospiti illustri in visita al lago sembra di assistere a una gara nel tessere le lodi del luogo. **Mendelssohn** dichiarava: «Schöneres hab' ich noch nicht gesehen» («Non ho mai visto nulla di più bello»); **Ruskin** giudicava questa regione «il Paradiso terrestre, l'Eden dell'Italia»; Hyppolite **Taine** affermava: «Nulle part d'Italie est si belle» («Non c'è parte d'Italia più bella»). Samuel **Butler** dedicava al lago e ai suoi abitanti tutto un capitolo del suo giornale di viaggio, *Alpi e santuari del Piemonte e del Canton Ticino* (1881) e dichiarava «The warm and sleepy lake [is] so far the most beautiful of all even Italian lakes» («questo lago caldo e addormentato è sino a ora il più bello perfino di tutti i laghi italiani»). William Wordsworth e la sorella Dorothy non mancarono di visitare anche questo luogo, facendo sosta all'Isola Bella, che però non piacque a Dorothy, forse trovandosi in questo d'accordo con quello che osserverà il **Byron** un poco più tardi: «le isole Borromee [...] sono belle ma troppo artificiali.» A queste egli preferiva il sublime delle rupi e dei burroni del Sempione.

Il lago d'Orta è più piccolo degli altri laghi dell'Italia settentrionale e ha proporzionalmente un numero minore di ammiratori. Il primo a darcene una descrizione fu Enea Silvio **Piccolomini** nel 1433 in un'ecloga latina, seguito dal cavaliere Ludovico di **Breme** che ambientò il *Romitorio* (1816) sulle sue rive; da Robert **Browning**, che

in *Dal focolare* (*Uomini e donne*, 1855) ne tracciò una bellissima descrizione e da George **Meredith** che qui ambientò gli incontri fra un gruppo di patrioti italiani nel romanzo *Vittoria* (1867). Non furono da meno gli scrittori italiani, fra i quali ricordiamo Giovanni **Prati**, che in appendice a *Ispirazione del Verbano* (1854), descrisse «il lago [d'Orta] che or s'insena, or lambe / con facil curva le riflesse rupi / sporte in burroni...». Nel secolo XX lo scrittore francese Valéry **Larbaud** ci ha lasciato le sue impressioni del Verbano in *Giallo, blu, bianco* (1927). In controcanto a tanti autori entusiasti (fra cui Piero Chiara, che definì questo specchio d'acqua «acquerello di Dio»), Eugenio **Montale**, nei 25 versi di una sua dissacrante poesia, «Sul lago d'Orta» (1975), ci ha invece consegnato una visione di squallore e di abbandono.

5. Il lago, nonostante le numerose connotazioni positive, è stato anche qualche volta presentato come sfondo o addirittura strumento di morte, talvolta accidentale, talaltra volontaria. Accidentale è la morte del bambino che Otilia, nelle *Affinità elettive* (1809) di **Goethe**, teneva in braccio, mentre in preda all'agitazione attraversava il lago: un evento che muterà definitivamente la sua vita. Antonio **Fogazzaro**, che sempre pone un lago come sfondo dei suoi romanzi spesso come oscuro protagonista degli stessi, e la cui raccolta di liriche, *Valsolda* (1876), fu ispirata dal lago di Lugano, ha ambientato il romanzo *Piccolo mondo antico* (1895) sulle rive burrascose di questo lago nelle acque del quale ha fatto affogare la piccola Ombretta Pipì, portando la triste vicenda a una tragica svolta. Il lago Maggiore in tempesta, nel romanzo *Rubè* (1921) di Giuseppe Antonio **Borgese**, è la causa finale dello sconvolgimento del protagonista, Filippo Rubè. Poiché, durante una gita in barca, Celestina, la sua amante francese, annega, egli viene arrestato e accusato di omicidio e, malgrado alla fine sia assolto, ne esce completamente distrutto. Non molto diversa la vicenda del romanzo dello scrittore americano Theodor **Dreiser**, *Una tragedia americana* (1925), che ha al suo centro una tragica gita in barca (la storia ha avuto due famose versioni cinematografiche: una, sobria e fedele, di Josef von **Sternberg**, intitolata *Una tragedia americana*, 1931, e una molto melodrammatica di George **Stevens** con Montgomery Clift ed Elisabeth Taylor, intitolata *Un posto al sole*, 1951).

6. La morte può anche non avere niente di accidentale ma esser l'azione di un lago che si vendica con un orrendo crimine dei tempi moderni che non credono più alla maledizione che da secoli pesa su di esso, come si legge nel racconto *Il lago nero* della raccolta *Ombre lunghe* (1960) di Marie Luise **Kaschnitz**. Oppure l'influsso negativo del lago si può far sentire a scoppio ritardato, come capita in una poesia di Gustav **Schwab**, *Il cavaliere sul lago di Costanza* (1829), in cui il protagonista muore di spavento dopo aver attraversato una pianura innevata, quando si rende conto che sotto di essa c'era il lago gelato (il testo verrà musicato da **Schumann**).

In alcuni casi si può trattare di morte volontaria, nella quale il lago figura come strumento di autodistruzione. Luciano **Zuccoli**, ne *La freccia nel fianco* (1913), ci racconta di Nicla, che pur essendo maritata, si concede a Bruno, di dieci anni più giovane di lei, e poi sceglie una disperata fine romantica, annegandosi nel lago su cui si era tante volte recata con lui fanciullo, mentre mormora le sue ultime parole: «Brunello, amore mio». Di segno contrario a questo è il suicidio della fanciulla che, nel racconto *Per via* (dalla trilogia *Homo sapiens*, 1895-98) del polacco Stanisław **Przybyszewski**, si toglie la vita nel lago quando sa che Falk, da cui è stata sedotta, è ammo-

gliato. La paura di esser abbandonato dalla sorella Hege è ciò che invece spinge il semidemmente Mattis ad annegarsi fingendo un incidente, quando scopre che la sorella ha una relazione con il boscaiolo Jorge, come si legge nel romanzo *Il perdigiorno* (1957) dello scrittore norvegese Tarjei **Vesaas**. Ben più tragica e torbida è la storia che ci viene narrata in una delle *Poesie* di Dionisio **Solomòs** (1798-1857), *Lambros*, in cui il guerriero eponimo, dopo aver saputo che una fanciulla da lui sedotta è finita suicida gettandosi in un lago, scopre che era sua figlia e, tormentato dal rimorso e non confortato dalla preghiera, pone anche lui fine ai suoi giorni nella stessa maniera. Di ben altra natura è la storia di Giovanni, protagonista di *Anime solitarie* (1890) di Gerhard **Hauptmann**: anche se il lago conserva la sua funzione di strumento di trapasso, questa volta l'esito è molto ambiguo. Giovanni, pastore protestante coniugato, invaghito della studentessa Anna Mahr, da questa abbandonato, riprende la barca con la quale aveva solcato il lago accanto alla donna amata e si allontana remando per non tornare mai più.

Molto suggestiva è la poesia *Il lago di Gaube* che Charles Algernon **Swinburne** nel 1899 dedicava appunto a questo lago nei Pirenei, che durante un'escursione fatta circa quaranta anni prima, aveva lasciato un'impressione profonda nell'animo del poeta, al medesimo tempo affascinato e minacciato dalla visione rutilante delle sue acque. La somiglianza simbolica del lago con il cielo infinito sembra, attraverso «la smisurata notte dell'acqua» («the fathomless night of the water»), attrarlo verso il suicidio.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Beowulf* (sec. VIII); *Chanson de Anseis de Cartago* (sec. XIII); *Ciclo di Novgorod Cronica del Pseudo-Turpin* (ca. sec. XII); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Gilgamesh* (sec. XXVI a.C.); *Testi delle piramidi* (III millennio a.C.); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Bembo, P., *Benacus* (1536); Borgese, A., *Rubè* (1921); Breme, L. di, *Romitorio* (1816); Brown, J., *Descrizione del lago e della valle di Keswick* (*Description of the Lake and Vale of Keswick*, 1767); Browning, R., *Uomini e donne* (*Men and Women*, 1955); Butler, S., *Alpi e santuari del Piemonte e del Canton Ticino* (*Alps and Sanctuaries of the Piedmont and the Canton Ticino*, 1881); Carducci, G., *Da Desenzano in Odi Barbare* (1877-1879); Carducci, G., *Sirmione in Odi Barbare* (1877-1879); Cooper, J.F., *La guida* (*The Pathfinder*, 1839); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Debussy, C., *La Cattedrale sommersa*, musica (*La Cathédrale Engloutie*, 1910-13); Dreiser, T., *Una tragedia americana* (*An American Tragedy*, 1925); Fogazzaro, A., *Piccolo Mondo Antico* (1895); Fogazzaro, A., *Valsolda* (1876); Folengo, T., *Epigrammata* (sec. XVI); Fontane, T., *Il Signore di Stechlin* (*Der Stechlin*, 1899, postumo); Gilpin, W., *Tre saggi: sulla bellezza pittoresca; sul viaggio pittoresco; sui disegni di paesaggio* (*Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape* (1792); Gil y Carrasco, E., *Il lago di Carucedo* (*El lago de Carucedo*, 1840); Goethe, J.W., *Viaggio in Italia* (*Italianische Reise*, 1828); Goethe, J.W., *Gli anni di peregrinazione di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1796-1829); Goethe, J.W., *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809); Gregorcic, S., *Il lago di Raibl* (1888); Grimmshausen, J.J.C., *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, 1668); Hauptmann, G., *La campana sommersa* (*Die versunkene Glocke*, 1896); Hauptmann, G., *Anime solitarie* (*Einsame Menschen*, 1890); Kaschnitz, M.L., *Ombre lunghe* (*Lange Schatten*, 1960); Keats, J., *La bella dama senza pietà* (*La Belle Dame sans Merci*, 1819); Lalo, E., *Il re d'Ys*, musica (*Le Roy d'Ys*, 1888); Lamartine, A. de, *Il lago* (*Le lac*), in *Meditazioni* (*Méditations*, 1820); Larbaud, V., *Giallo, bianco, blu* (*Jaune Bleu Blanc*, 1927); Lawrence, D.H., *Crepuscolo in Italia* (*Twilight in Italy*, 1912); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Meredith, G., *Vittoria* (1867); Montale, E., *Sul lago d'Orta* (1975); Moody, W.V., *Prima che si turbino le acque* (*Until the Troubling of the Waters*, 1912, postumo); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Paolo Diacono, *Epistole* (sec. VIII); Peirce, C.S., *Manoscritti senza titolo*

raccolti da R.S. Robins, in *Catalogo degli scritti di Ch.S.P.* (*Catalogue of the Papers of Ch.S.P.*, 1967); Petöfi, S., *Il prode Giovanni* (1844); Piccolomini, E.S., *Ecloga* (1433); Prati, G., *Ispirazione del Verbano* (1854); Przybyszewski, S., *Homo Sapiens* (1895-1898); Prati, G., *Ispirazioni del Verbano* (1854); Pumps, A., *L'uccisore dell'orso* (1888); Quincey, T. de, *Ricordi dei poeti dei laghi inglesi* (*Reminiscences of the English Lake Poets*, 1835); Ramuz, C.F., *Ragazzo savoirdo* (*Le garçon savoyard*, 1936); Redi, F., *Esperienze intorno a diverse cose naturali* (1671); Rimskij-Korsakov, N., *Sadkò*, musica (1897); Rimskij-Korsakov, N., *La leggenda della città invisibile di Kitez e della vergine Fevronija*, musica (1907); Rogers, S., *Italia* (*Italy*, 1822); Rossini, G., *La donna del lago*, musica (1819); Rousseau, J.-J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario* (*Les rêveries d'un promeneur solitaire*, 1770); Saavedra, A. de, *Don Alvaro o la forza del destino* (*La fuerza del sino*, 1835); Schwab, G., *Il cavaliere di Costanza* (*Der Ritter über den Bodensee*, 1829); Scott, W., *La donna del lago* (*The Lady of the Lake*, 1810); Schumann, R., *Il cavaliere errante*, musica (*Der Ritter über den Bodensee*, 1846); Solomòs, D., *Lambros* (dopo il 1857); Stendhal, *Diario* (*Journal*, 1800-18); Stendhal, *La certosa di Parma* (*La Chartreuse de Parme*, 1839); Sternberg, J. von, *Una tragedia americana*, cinema (*An American Tragedy*, 1931); Stevens, G., *Un posto al sole*, cinema (*A Place in the Sun*, 1951); Stifter, A., *Due sorelle* (*Zwei Schwestern*, 1850); Storm, T., *Immensee* (1852); Swinburne, C. A., *Il lago di Gaube* (*The Lake of Gaube*, 1899); Tennyson, A., *La margherita* (*The Daisy*, 1851); Thoreau, H.D., *Walden* (1854); Unamuno, M. de, *San Manuel Bueno, Martir* (1931); Verdi, G. *La forza del destino*, musica (1862); Vesaas, T., *Il perdigiorno* (*Fugane*, 1957); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, dal 29 a.C.); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (*Georgicon libri IV 37-29 a.C.*); Wordsworth, D., *Diari* (*Journals*, 1800-1802); Wordsworth, W., *Passeggiata serale* (*An Evening Walk*, 1793); Wordsworth, W., *Scene descrittive* (*Descriptive Sketches*, 1793); Zanella, G., *Memoria di una vita sul Lago di Como* (av. 1888); Zuccoli, L., *La freccia nel fianco* (1913); Yeats, W.B., *The Lake Isle of Innisfree* (1893).

■ **ALTRE OPERE:** Arici, C., *Sirmione* (1822); Binchy, M., *Il lago di cristallo* (1997); Carcano, G., *Angiola Maria* (1839); Čechov, A., *Il gabbiano* (1896); Chandler, R., *La donna nel lago* (*The Lady in the Lake*, 1943); Comencini, F., *La luce del lago*, cinema (1989); Cross, G., *Mistero al lago di Loon* (*Mystery at Loon Lake*, 1986); Donnay, C.M., *Gli amanti* (*Les Amants*, 1895); Duranti, F., *La casa sul lago della luna* (1984); Echenoz, J., *Lago* (*Lac*, 1989); García Lorca, F., *Poema doble del lago Eden* (1930); Gordon, M., *Il segreto del lago*, cinema (*The Secret of Convict Lake*, 1952); Gulik, R.H. van, *I delitti del lago cinese* (*The Chinese Lake Murder*, 1960); Hebbel, F., *Madre e figlio* (*Mutter und Kind*, 1857); Heyse, P. von, *Novelle del lago di Garda* (*Novellen vom Gardasee*, 1902); Huber, R., *Il mostro del lago di Costanza*, cinema (*Das Biest im Bodensee*, 1990); Irvin, J., *Un mese sul lago*, cinema (*A Month by the Lake*, 1995); Keillor, G., *I giorni del lago Wobegon* (*Lake Wobegon days*, 1985); Keller, G., *Il governatore del Lago del Grifone*, in *Novelle zurighesi* (1878); Klopstock, F.G., *Il lago di Zurigo*, in *Odi* (1771); Lawson, M., *Crow Lake* (2002); Mabley, E., *Siegmeister, E., La donna del lago*, musica (*The Lady of the Lake*, 1985); Mácha, K. H., *Maggio* (*Máj*, 1836); Malamud, *La signora del lago* (*The Lady of the Lake*, 1958); McGehee, S., *I segreti del lago*, cinema (*Deep End*, 2002); Montague, Lady, *Lettere* (1763); Montgomery, R., *Una donna nel lago*, cinema (*The Lady in the Lake*, 1947); Moore, G., *Il lago* (*The Lake*, 1905); Mörike, E., *Idillio del lago di Costanza*, in *Poesie* (1838); Polanski, R., *Il coltello nell'acqua*, cinema (1962); Rossini, G., *La donna del lago*, musica (1819); Rousseau, J.-J., *La nuova Eloisa* (*La nouvelle Héloïse*, 1761); Rydell, M., *Sul lago dorato*, cinema (*On Golden Pond*, 1981); Sand, G., *Lélia* (1839); Schiller, F., *Guglielmo Tell* (*Wilhelm Tell*, 1804); Silone I., *Fontamara* (1933); Tulasidasa, *Ramayana* (sec. I a.C.); Tokar, N., *I cacciatori del lago d'argento*, cinema (*Those Calloways*, 1963); Yeats, W.B., *L'isola del lago di Innisfree* (*The Lake Isle of Innisfree*, 1893).

■ **BIBLIOGRAFIA:** A.A., *L'idea del lago: un paesaggio ridefinito*, Milano 1984; Agosti, S. - Carena C., *Il lago di Montale*, Novara 1996; Bazzano, R., *Il Lago d'Orta: arte e storia, ambiente, letteratura, tradizioni*, Novara 1996; Berthier, P., *Bref essai de com-*

paratisme lacustre: Manzoni, Stendhal, Taine, in «Revue de Littérature Française et Comparée», 7 (1996 Nov), pp. 171-4; Bishop, L., «*Le lac*» as Exemplar of the Greater Romantic Lyric, in «Romance Quarterly», 34, 4 (1987 Nov.), pp. 403-13; Claudon, F., *Stendhal et Giono devant le lac de Garde*, in «Australian Journal of French Studies», 20, 2 (1983 May-August), pp. 161-72; Diez Taboada, M.P., *Tema y leyenda en el «Lago de Carucedo» de Enrique Gil y Carrasco*, in «Revista de dialectología y tradiciones populares», 43 (1988), pp. 227-38; Evans, D.H.A., *The Lake of Monsters in «Beowulf»*, in «Studia Neophilologica» 40 (1968), pp. 148-54; Galli, Q., *Miti e leggende intorno al lago di Bolsena*, Viterbo 1994; George, E.F., *The Symbol of the Lake and Related Themes in Fontane's Der Stechlin*, in «Forum for Modern Language Studies», 9 (1973), pp. 143-52; Kanceff, E., *Il Garda nella cultura europea*, Gardone Riviera 1986; Kennedy, E.D., *Malory's Noble Tale of Sir Launcelot du Lake*, in Suzuki-Takashi, Arthurian and Other Studies, Cambridge 1993; Leakey, R.E., *Il popolo del lago: l'umanità e i suoi esordi*, Milano 1980; Lenotti, B., *Leggende del Garda: cenni storici, miti, tradizioni, usanze, folklore*, Trento 1987; Maxwell, C., *Swinburne's «The Lake of Gaube»*, in «Explicator», 53, 1 (1994 Fall), pp. 38-41; McHaffie, M.A. - Ritchie A.M., *Bee's Lake, or the Curse of Silence: A Study of Theodore Storm's «Immensee»*, in «German Life and Letters», 16 (1962), pp. 36-48; McSweeney, K., *Swinburne's «A Nympholet» and «The Lake of Gaube»* in «Victorian Poetry», 9 (1971), pp. 201-206; Milin, G., *Geoffroi de Monmouth et les merveilles du lac de Linlithgow: L'émergence d'un nouvel imaginaire culturel*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 38, 2 (1995 Avril-Juin), pp. 173-83; Moretti, G., *Lingua, storia e vita dei laghi d'Italia*, Rimini 1984; Nicholson, N., *The Lakers: The Adventures of the First Tourists*, London 1955; Pighi, G.B., *Benacensia*, Verona 1996; Rubenstein, J., *Symbolic Characterization in the «The Lady of the Lake»*, in «Dalhousie-Review», 51 (1971), pp. 366-73; Scammell, W., *The New Lake Poets*, Newcastle upon Tyne 1991; Spinks, C.W., *Peirce's Lake and Coleridge's River*, in Spinks, C.W. - Deely, J., *Semiotics*, New York 1995; Stipi, G., *Il paesaggio del Garda: evoluzione di un mito*, Brescia 1994; Tuveson, E., *The Pilot of the Galilean Lake*, *Journal of the History of Ideas*, 27 (1966), 447-59; Vercellotti, F., *Elogio del Lago Maggiore: testimonianze letterarie e grafiche di due secoli*, Intra 1973; Villaseñor, M., *Il lago*, Pescara 2001.

■ VOCI AFFINI: Acqua; Luogo ameno; Natura; Palude; Sorgente, fonte, fontana, pozzo; Specchio. GIUSEPPE GALIGANI

Legge. 1. La legge e il suo mondo rappresentano un tema di lunga durata e di persistente ricorrenza nella letteratura: processi, interrogatori, indagini, confessioni, procedure, procedimenti, codici, discussioni giuridiche, figure di giudici e avvocati e tutto quanto ruota intorno a questo ambito sono rappresentati, e spesso funzionano come espedienti narrativi, in testi di ogni genere, di ogni epoca e di ogni cultura. Queste rappresentazioni sono solitamente accomunate dal fatto di rimandare alla discussione di questioni etiche, legate al problema della giustizia e alla formulazione dei principi del diritto, chiamato spesso in causa la necessità di una presa di posizione da parte di chi legge, ma allo stesso tempo intrattengono un rapporto particolare e specifico con la cultura e il momento storico cui fanno riferimento e con le connesse concezioni della legge e del diritto. Nella maggior parte delle lingue europee occidentali, il termine che indica ogni principio normativo o complesso di norme che regola la condotta individuale o sociale deriva dal latino *lex*, *legem* (fr. *loi*; ingl. *law*; sp. e portogh. *ley*) e si può far risalire all'idea di obbligo nella radice affine al verbo «ligare» (legare), ma anche a quella di dire/scegliere che si ritrova nella radice greca di *legein* (da cui il latino *legem* potrebbe derivare). Si può, però, anche risalire alla radice indoeuropea **lagh* «porre, stabilire, fissare» (da cui *lagu*, nell'antico inglese, di origine scandinava), a cui rimanda più esplicitamente da un punto di vista semantico il tedesco *Gesetz*. In altre culture, si os-

servano stratificazioni anche più complesse che ruotano attorno alla definizione della legge: per esempio, il termine in cinese mandarino standard, *fa*, unisce le accezioni di giustizia e di rettitudine con quelle di misura e modello; la definizione di *shari'a* che identifica la legge islamica fa invece riferimento a una dimensione del sacro che governa il comportamento degli individui nella vita quotidiana e li può guidare al bene concesso da Allah, assommando in sé l'etica della fede, gli standard di una condotta di vita e le implicazioni pratiche di ciò che la fede promette (Rosen); mentre il termine sanscrito *dharma* abbraccia l'ampiezza dei modi di essere in conformità con la legge naturale nell'induismo e nel buddhismo e in altre culture religiose. Rispetto a questa varietà di possibilità, sono stati gli studiosi di diritto, prima ancora che i letterati, ad attirare l'attenzione sul ruolo e sul significato della presenza costante della legge nella letteratura, sottolineando l'affinità tra i due ambiti: la letteratura e il diritto condividono una comune fascinazione per problemi legati al linguaggio, alla sua struttura, a questioni di interpretazione, ambiguità, costruzione retorica. Inoltre, l'ambito stesso della legge viene visto oggi sempre più, piuttosto che come una serie di regole e norme, come una dimensione dove si mette in atto una costruzione narrativa delle esperienze umane, dove diverse storie individuali si proiettano sullo sfondo della normatività dei codici e interagiscono variamente con essa. In base a queste considerazioni, si è proposto, soprattutto in ambito anglosassone (London), di considerare l'articolazione tra mondo della letteratura e mondo della legge e del diritto secondo due prospettive, l'una rivolta a considerare il tema della legge nella letteratura (*law in literature*), l'altra aperta a riletture sul ruolo della legge come letteratura (*law as literature*), sull'importanza in essa non solo del linguaggio e della retorica, ma anche delle costruzioni narrative che si mettono in atto nel processo, nelle confessioni, nella stesura delle sentenze, nel continuo richiamo ai precedenti (soprattutto nella tradizione anglosassone). Sebbene una ricognizione tematica debba privilegiare il primo tipo di approccio, tuttavia le considerazioni relative al secondo si dimostrano centrali nel rivelare costantemente il ruolo e la portata culturale dell'affinità e delle frequenti intersezioni tra i due ambiti. E questo soprattutto nel momento in cui la letteratura viene vista come uno spazio che si costruisce istituzionalmente come luogo della problematicità e della complessità capace di aprire sempre nuove possibilità di discussione rispetto alla normatività coercitiva della legge e di recuperare la cifra delle vicende individuali in relazione alla tutela di soggetti deboli che attraverso la dimensione del racconto riescono a trovare spazio per le loro voci altrimenti mute all'interno di apparati che non le riconoscono. Sono state proposte (Weisberg e Barricelli) quattro categorie in base alle quali raggruppare i testi letterari caratterizzati dalla presenza dei temi della legge: a) opere in cui viene rappresentato un procedimento legale completo, a volte un processo, a volte tutto il percorso che dalle indagini porta al dibattimento (come accade per esempio *Mercante di Venezia*, 1596-1597 di Shakespeare, nei *Fratelli Karamazov*, 1880, di Dostoevskij, o nello *Straniero*, 1942, di Camus: in tutti questi testi un'articolata e diffusamente rappresentata scena di dibattimento processuale costituisce l'occasione per riannodare i molti fili delle vicende narrate e suggerire letture e interpretazioni multiple); b) opere in cui un personaggio, più o meno centrale, è costituito da un uomo di legge, come un avvocato o un giudice (si pensi ai molti avvocati presenti nei romanzi di Dickens, come il Jagger di *Grandi speranze*, 1860-61, o il Sidney Carlton di *Rac-*

conto di due città, 1859, oppure al ruolo di narratore assunto proprio da un avvocato in *Bartleby lo scrivano*, 1856, di **Melville**, oppure ancora alla parodia messa in scena da **Manzoni**, con il personaggio dell'Azzeccagarbugli nei *Promessi sposi*, 1840-42); c) opere in cui uno specifico corpus giuridico, un singolo statuto o un sistema di norme, diventa un principio strutturale che organizza il testo e che viene ripetutamente discusso e problematizzato (nell'*Antigone* di **Sofocle**, ca. 441 a.C., l'editto che vieta la sepoltura dei nemici della città; oppure l'articolo 58 del codice penale sovietico con cui si confrontano tutti i detenuti nel *Primo cerchio*, 1969, di **Solženicyn**); d) opere in cui, al di fuori del mondo della legge e del diritto, la discussione dei temi della giustizia, in relazione alle leggi e alle esperienze individuali, assume una posizione centrale (e qui si non si può non ricordare l'elusività problematica e proverbiale del *Processo*, 1914-15, di **Kafka**). Per quanto questa quadripartizione possa risultare esaustiva e articolata, e testimoni la persistenza dei temi e la loro multiforme ricorrenza, resta da considerare la dimensione storica e culturale in cui alle costanti si affiancano variazioni, sviluppi, modificazioni, legami con diversi contesti, soprattutto quelli dove il discorso giuridico diventa dominante e centrale e trova particolari elaborazioni, in particolari momenti di crisi e di passaggio e sovrapposizione tra diversi sistemi giuridici (Ziolkowski). Che una ricognizione tematica delle riflessioni letterarie sul problema della legge impostata in questi termini si identifichi con gli autori e le opere che costituiscono i punti di riferimento di quello che si definisce come «il canone occidentale» è un dato che conferma e rafforza l'ipotesi di un intreccio costitutivo e fondante tra l'ambito della letteratura e quello del diritto nella storia della cultura occidentale e che nella contemporaneità può e deve essere sottoposto a una riconsiderazione critica alla luce dei soggetti (coloniali, femminili, subalterni, non eterosessuali e quant'altro) che nella costruzione di quel canone sembrano non trovare una propria voce.

2. Alle origini della cultura occidentale, nella cultura ebraica e in quella greca, si elaborano diverse concezioni della legge, intesa, nell'una come emanazione divina e assoluta, nell'altra come convenzionalità da contrapporre a un'essenza di naturalità; concezioni che si fondano però, in entrambi i casi, su una legittimazione che viene da una narrazione. Il Dio dell'*Antico Testamento* è una figura profondamente connessa alla legge, ne è la fonte: è dalla sua autorità che derivano i principi che organizzano e regolano il comportamento degli esseri umani. Rispetto a tradizioni precedenti di leggi scritte, come quella del *Codice di Hammurabi* (av. 1750 a.C.), in cui l'enunciazione delle norme è incorniciata da una essenziale e scarna struttura narrativa ridotta alla giustificazione del proprio operato da parte del re legislatore, nella tradizione biblica, soprattutto nel libro dell'*Esodo* (sec. IV a.C.) il legame tra la narrazione della trasmissione della legge da Dio agli esseri umani e la messa in atto del valore stesso della legge è inscindibile, non esite formulazione della legge che pre-esista alla sua narrazione (Carmichael). L'enunciazione di principi normativi serve non solo a mettere costantemente alla prova il popolo d'Israele in esilio in Egitto, ma soprattutto a determinare la sua identità come sottoposto agli statuti che l'autorità divina promulga; fino all'apparizione sul Sinai, in cui davanti a Mosé vengono pronunciati i dieci comandamenti, cui si accosteranno in seguito tutta una serie di altre norme e che lo stesso Mosé poi trascriverà sulle tavole di pietra per sancire l'alleanza con Dio. La storia del

popolo ebraico, la narrazione che ne fonda l'identità, risulta così intrinsecamente connessa all'enunciazione della legge, il decalogo, che di questo racconto è oggetto e motivazione allo stesso tempo. Ruotano attorno alla definizione della legge anche altri libri del *Pentateuco* (sec. XIII a.C.) come il *Levitico* (fine secc. VI-V a.C.) o i *Numeri* (secc. V-IV a.C.) incentrati, in forme diverse sulla definizione della regolamentazione delle pratiche di culto o, soprattutto, il *Deuteronomio* (ca. secc. IX-VI a.C.), costituito principalmente dai discorsi pronunciati da Mosé prima della sua morte per insegnare le leggi e lo spirito con cui queste avrebbero dovuto essere osservate dagli Ebrei nella Terra Promessa. È sul parametro di questa legge (la cui esaltazione in base a un rapporto di rigida osservanza si trova nel *Salmo 119*) che si misura nelle pagine dei libri dell'*Antico Testamento* il racconto della progressione del popolo eletto nella sua alleanza con Dio oppure il venir meno e l'allontanamento dal percorso tracciato e variamente ribadito. Questa legge assoluta che non può essere messa in discussione diventerà nel *Nuovo Testamento* passibile di correzioni e completamenti da parte di Gesù, il quale si confronta in varie occasioni su questi problemi con i custodi tradizionali della legge stessa, coloro che ne esigono un'interpretazione restrittiva, fino alla sua messa a morte, dopo il processo, al cospetto dell'autorità del diritto romano. E la legge verrà addirittura ritenuta impotente a salvare i peccatori nella *Lettera ai Romani* (secc. I-II d.C., postumo) di **San Paolo**, secondo il quale l'autorità ultima risiederebbe nella grazia e nella fede come entità supreme (Badiou). Nel mondo greco, invece, è l'opposizione binaria tra *nomos* e *physis*, convenzione e natura, a organizzare le narrazioni che ruotano intorno alla legge. Il senso di una convenzionalità che fonda la convivenza e le relazioni sociali è già, tra VIII e VII secolo a.C., chiaramente espresso nelle *Opere e i giorni* di **Esiodo** raccolta di norme e precetti di ordine morale ed eminentemente pratico, relativi al comportamento quotidiano e all'esperienza del lavoro dei campi. Ma il dibattito esplode e diventa assolutamente centrale nel V secolo ateniese e si lega profondamente all'instaurarsi della democrazia. Sono le tragedie in particolare a tematizzare questa opposizione nei termini di un enigma. L'enigma che contrappone, per esempio, *Antigone*, nell'omonima tragedia di **Sofocle**, secondo Hegel paladina del diritto naturale dei legami di sangue (sebbene questi legami siano altamente problematici e chiamino direttamente in causa l'incesto - Butler), disposta ad andare incontro alla morte purché il proprio fratello Polinice venga sepolto entro le mura della città, a Creonte, il re che vuole far rispettare la legge, convenuta per garantire la convivenza, secondo cui i nemici della *polis*, come Polinice, non possono ricevere una tale sepoltura. Enigma che può anche sfociare, significativamente, nella fondazione dell'ordinamento democratico che si basa su un superamento della vendetta (ancora centrale, per esempio, nella narrazione della guerra degli Achei contro i Troiani nell'*Iliade*): la trilogia dell'*Oresteia* (458 a.C.) di **Eschilo**, dopo che Agamennone è stato ucciso dalla moglie Clitemnestra e la stessa Clitemnestra ha trovato la morte per mano del figlio Oreste, prevede che le furie che perseguitano gli uccisori dei propri parenti si tramutino in Eumenidi, divinità benevole, sull'Acropoli di Atene al cospetto del tribunale di saggi dell'Aeropago, e che si domandi così allo stato democratico la regolamentazione, convenzionale dei rapporti tra gli esseri umani. All'opposizione *nomos/physis*, assunta in tutta la sua problematicità, tenderà di dare risposta il pensiero di **Platone** il quale, dopo aver messo in scena, nella *Repubblica* (ca. 390-387 a.C.),

l'acceso confronto sulla natura della giustizia e sulla conseguente costituzione di uno stato ideale che Socrate intrattiene nella casa di un amico mercante al Pireo, rappresenterà nelle *Leggi* (ca. 350 a.C.) una riflessione sulla possibilità di tradurre storicamente e concretamente i principi che dovrebbero governare l'attività legislativa collocando il dialogo tra un ateniese, uno spartano e un cretese nella cornice di una passeggiata nella calura estiva della campagna dei dintorni di Cnosso.

3. La dimensione narrativa resta uno spazio privilegiato per la riflessione giuridica anche quando la centralità, l'autonomia e l'autosufficienza del campo del diritto, elaborate in oltre un millennio di cultura latina, dalle leggi delle Dodici Tavole al *Corpus iuris civilis* (529-534) di **Giustiniano**, si tramandano nella tradizione dell'Europa medievale e poi in quella dell'Ancien Régime, con significative e ricorrenti tensioni tra diverse concezioni del diritto. Nell'ampio spettro della cultura medievale, in un'epoca di stratificazioni di concezioni giuridiche sospese tra oralità e scrittura, tra universalità della tradizione romana e particolarità locale, la legge entra nella letteratura in modo pervasivo, quasi senza distinzioni tra l'uno e l'altro ambito, o anzi, per meglio dire in un contesto in cui i due ambiti non sono ancora istituzionalmente separati: il prodotto letterario, fruito collettivamente, assume spesso statuto legale in un sistema feudale dove l'uso costituisce la legge e questa è trasmessa oralmente. Le saghe islandesi, per esempio, scritte per lo più nel XIII secolo, come *Ljósvetninga saga* o *Valla-Ljóts saga* sembrano incentrare la narrazione su dispute relative a diritti, crimini e pene: anche se i personaggi non parlano esplicitamente di questioni legali o giuridiche, esse mettono in scena i contesti nei quali la legge è in atto, ogni prova, ogni difficoltà che si impone agli eroi va letta come la rappresentazione di un'ordalia, ogni comportamento e ogni azione come una risposta a un preciso problema posto da una norma o da un principio. I *romances* medievali, poi, possono essere visti come rappresentazione di singole questioni di ordine giuridico, per esempio sono molte, tra il XIII e il XIV secolo le opere che discutono la questione del *wardship*, della tutela a cui alcune persone dovrebbero o non dovrebbero essere sottoposte (come *Guillaume de Palerme*, *King Horn*, *Have-lock the Dane*) con varie storie di ingiustizie subite e di rivendicazioni che trovano poi la giusta ricompensa. Ma spesso queste rappresentazioni sono sintomo della coesistenza di diversi sistemi giuridici, di momenti di crisi e di passaggio, come si vede per esempio nella manipolazione messe in atto dalla volpe Renart, nel romanzo omonimo, per sfuggire a punizioni e pene, tra la persistenza del diritto consuetudinario e l'imporsi della legge latina scritta (rappresentata qui da un cammello che parla in suo nome). Anche nella letteratura in *Middle English* (nel periodo compreso tra il 1275 e il 1475 circa) non si tratta della mera rappresentazione di pratiche legali, ma di una più complessa percezione di un processo di settorializzazione degli ambiti giuridici (distinzioni che si vengono a creare tra *common law* e diritto canonico, tra trasmissione scritta e orale, tra tribunali reali o feudali, per esempio) che la letteratura rimanda in termini di discussione e problematizzazione, come nelle ballate quattrocentesche incentrate su Robin Hood, per esempio, o come attraverso le pagine di **Chaucer** e dei suoi *Canterbury Tales* (1386-1400, 1478). Chaucer incorpora nella sua opera principale tutte le sue eclettiche conoscenze del diritto, non solo rappresentando il Sergeant-at-Law che racconta una storia che vede un'innocente accusata e poi assolta, il dottore in medicina che narra di un cava-

liere che preferisce uccidere la propria figlia piuttosto che darla a un giudice corrotto e disonesto che la desiderava, o la matrona di Bath che descrive una giuria di donne che giudica un uomo già condannato per una violenza carnale, ma anche e soprattutto assimilando lo stile, la retorica e il tipo di ragionamento dei testi giuridici che aveva letto e studiato in gioventù. Una competenza anche più specialistica e una cultura legale densamente articolata dimostra **Shakespeare**, nonostante l'invocazione parodica messa in bocca a Dick the Butcher nell'*Enrico VI* (1597-98) a «uccidere tutti gli uomini di legge», disseminando in molte sue opere, a volte rappresentate anche nelle *Inns of Court* (le sedi delle associazioni che abilitavano alla professione legale), concetti e termini giuridici usati con estrema accuratezza e proprietà: dall'idea di legittimità dinastica che è in gioco nella storia dell'usurpatore Riccardo III (nella tragedia omonima del 1592-93), alla discussione della validità della legge salica per l'ereditarietà del trono nell'*Enrico V* (1598-99) e in genere in relazione alla legittimità della monarchia in tutta la serie delle tragedie legate alla storia dell'Inghilterra, fino al *single bond*, il tipo di contratto che si stipula tra Antonio, il mercante di Venezia, e l'ebreo Shylock, che gli presta del denaro stabilendo come pena per la mancata restituzione l'ottenimento di una libbra della sua carne. Quando Antonio si trova nella condizione di non potere effettivamente mantenere il proprio impegno, assunto per aiutare l'amico Bassanio a sposare Portia, la stessa Portia si traveste da uomo di legge e portando alle estreme conseguenze le rivendicazioni legalistiche di Shylock, refrattario a ogni richiamo all'equità e alla pietà, decreta che si possa prendere la libbra di carne a patto che non sia versata nemmeno una goccia di sangue. In quella che è una delle più celebri scene processuali della cultura occidentale, Shylock, l'outsider, soccombe alle sue stesse aspirazioni a entrare nel meccanismo di un proliferante legalismo, dove l'elaborazione della *common law* inglese stabilisce un legame istituzionale tra la scena teatrale elisabettiana e le modalità di esplicazione della legge; un legame che fa sì che il teatro diventi la dimensione dove si producono rappresentazioni dell'agire umano che vengono discusse e valutate sulla scena dei tribunali, con un processo continuo di osmosi e interscambio. Così in *Misura per misura* (1604-05) il duca Vincentio lascia sulla scena ad amministrare la giustizia l'apparentemente puritano e integerrimo Angelo, il quale dietro la maschera della legalità, non solo rifiuta la pietà che la novizia Isabella invoca per il proprio fratello, ma viene anche meno a ogni principio e promessa in preda alla passione per la fanciulla; e solo l'intervento finale di Vincentio, *deus ex machina* e spettatore della vicenda allo stesso tempo, ristabilirà la giustizia tirando i fili dell'intrigo che lui stesso ha lasciato svolgere. La cultura giuridica in Shakespeare permea e orienta diverse sfere dell'agire umano: in *Re Lear* (1605-06), la storia del padre che abdica al potere del trono e si mette nelle mani dell'amore filiale, sbagliando tragicamente il riconoscimento di questo amore, si contrappongono una visione del mondo fondata sulla legge del potere e una fondata sui sentimenti e gli affetti (Kahn); mentre in *Amleto* (1600-01) il giovane principe di Danimarca (che in una celebre scena rivolge il suo sarcasmo contro il teschio di un uomo di legge), dilaniato tra la percezione della necessità di vendicare l'assassinio del padre e l'inazione irresoluta in cui si involge la sua personalità, sperimenta l'ambivalenza e l'ambiguità di una concezione della legge e dell'autorità in fase di continua negoziazione (Posner). Durante l'ultima fase dell'Ancien Régime, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo,

mentre i primordi della formazione degli stati-nazione impongono una riflessione sui fondamenti dell'autorità, la formulazione stessa del diritto conosce una fase di grande fluidità. L'elaborazione di finzioni giuridiche, che derivano dal diritto romano, e quella di finzioni letterarie, che trovano spazio soprattutto nei generi della commedia e del nascente romanzo, sembrano condividere lo stesso statuto di instabilità. Per esempio, nella Francia del dopo Luigi XIV, gli elaborati intrighi che si mettono in atto in opere come *La principessa di Clèves* (1678) di Madame de la **Fayette** esplorano e forniscono possibili soluzioni a casi difficili e situazioni paradossali che il diritto dell'epoca affronta, a sua volta, aprendosi a modi di ragionamento che sono prettamente narrativi (Biet).

4. In questo senso si rivela fondamentale tutto il vasto corpus di storie criminali che inizia a proliferare a partire dal Seicento, soprattutto in Inghilterra, con i *Newgate Calendars*, fino al riuso di questa tradizione in romanzi settecenteschi da *Moll Flanders* (1722) di **Defoe** a *Caleb Williams* (1794) di **Godwin** o ancora a storie di criminali dove l'autore insinua un processo di identificazione con il/la protagonista, e con tutta una serie di storie di trasgressioni e delitti di vario tipo che servono in qualche modo a mettere in scena la tensione tra le leggi che fondano una comunità e gli atti che le trasgrediscono, come continua riflessione e rappresentazione dei limiti e del potere di quelle stesse leggi proiettate sullo sfondo della criminalità che le mette in dubbio. Le pratiche della legge e quelle della letteratura si intersecano, l'accumulazione di prove circostanziali diventa il fulcro della possibilità di raccontare storie nell'ambito giudiziario così come in quello romanzesco (Welsh). La letteratura può anche diventare l'arena privilegiata dove si mette in scena una discussione cruciale della giustizia e si sperimenta l'articolazione tra estetica e filosofia del diritto, come, per esempio, nella cultura tedesca che ha le sue radici nel Settecento e che si proietta verso il Romanticismo. Così **Schiller** fa ruotare la sua opera attorno alla possibilità di un intreccio tra l'estetica e il pensiero giusnaturalistico a lui contemporaneo, affrontando nelle sue tragedie il problema del potere tirannico e dei diritti umani sanciti dalla rivoluzione come opposizione a esso e come sovvertimento delle leggi e degli ordinamenti: questo accade, per esempio, nel *Guglielmo Tell* (1804), la storia della ribellione di colui che diventa l'eroe nazionale svizzero contro il tirannico Gessler, procuratore del potere austriaco; nel *Don Carlos* (1787), dove il figlio del re di Spagna Filippo II tenta di trovare la sua via al potere e soccombe di fronte all'alienazione tra lo Stato e l'Inquisizione; oppure nella problematicità della definizione della giustizia che lo scontro tra i due fratelli Franz e Karl Moor, i quali entrambi si oppongono alle leggi, sebbene da posizioni e con presupposti diversi, suscita nei *Masnadieri* (1781). E così Heinrich von **Kleist** affronta esplicitamente il problema della ricerca della giustizia e dell'inadeguatezza della legge nella storia del mercante di cavalli Michael Kolhaas – nel romanzo omonimo (1808-10), il quale nella Germania dei tempi di Lutero cerca, inutilmente, di far valere i propri diritti fino al cospetto delle più alte sfere del potere politico e religioso (secondo lo schema di una impossibile e frustrata rivendicazione della giustizia dal basso, ripreso, per esempio, dallo scrittore sloveno Ivan **Cankar** nel *Servo Jernej e il suo diritto*, 1907, oppure nel film cinese *La storia di Qiu Ju*, 1992, diretto da Zhang **Jimou**); oppure nella vicenda di Friedrich, nel *Principe di Homburg* (1810, 1821), il quale, consapevole di non aver obbedito agli ordini pur avendo guidato la cavalleria brandeburghese a una felice impresa militare, si sotto-

mette alla ragion di stato e alle sue leggi e vuole andare incontro alla pena di morte che le procedure prevedono; oppure ancora nel caso problematico che vede un giudice nella posizione di dover giudicare se stesso, sapendosi colpevole, nella *Brocca rotta* (1806). Le scritture della criminalità lasciano progressivamente il posto a una narrativa in cui sono i processi e i tribunali a diventare sempre più centrali, in concomitanza con la sempre crescente diffusione della stampa e dei giornali, ma anche con quel processo identificato da Michel Foucault per cui la comminazione della pena come atto pubblico e ammonitorio si tramuta in un fatto nascosto e segreto. È così che ogni discorso sulla legge e sulle sue trasgressioni trova la sua dimensione di rappresentazione e di elaborazione in quella che diventa la sua dimensione pubblica per eccellenza, il tribunale, con il processo come nuovo spettacolo e come mezzo complesso di elaborazione narrativa, come dimensione dove ha luogo la produzione di storie. I grandi processi della storia diventano un tema ricorrente, un frequente oggetto di riscrittura e rilettura. Per citare solo un esempio, proverbiale, al di là di quello di Giovanna d'Arco o del processo a Galileo, basti pensare al caso di Beatrice Cenci, giovane condannata alla decapitazione nella Roma pontificia del 1599 per aver ordito l'omicidio del padre, uomo violento e dissoluto, e divenuta una figura centrale dell'immaginario letterario (e non solo) europeo, a partire dal ritratto a lungo attribuito a Guido Reni (in realtà opera di Elisabetta Sirani) che si riverbera nella tragedia di **Shelley**, *I Cenci* (1819) dove si mitiga l'orrore della vicenda e si esalta Beatrice, nella cronaca omonima di **Stendhal**, del 1837, in un romanzo storico del 1853 di **Guerrazzi** (1804-1873) (e fino alle sue appendici novecentesche, con il teatro della crudeltà di **Artaud**) che non a caso riprende la storia di Beatrice, a **Moravia**, e a tante trasposizioni cinematografiche di *appeal* generalmente morboso-scandalistico). È chiaro che il processo non fa la sua comparsa nella letteratura in questo momento (tra l'altro, scene di processi si trovano anche proverbialmente parodizzate in varie opere: dal *Don Chisciotte* (1615), di **Cervantes**, dove Sancho Panza si trova a dover giudicare strane contese nella sua falsa carica di governatore del paese di Baratteria, al *Circolo Pickwick* (1836-37), di **Dickens**, dove Samuel Pickwick viene citato in giudizio per mancato mantenimento di una promessa di matrimonio, ingiustamente condannato a pagare un risarcimento al quale preferisce la prigione, fino ad *Alice nel paese delle meraviglie* (1865), di Lewis **Carroll**, che raggiunge il suo massimo punto di nonsenso con il processo contro il Fante di cuori e fino ancora alle *Avventure di Pinocchio* (1883), di **Collodi**, in cui il burattino viene condannato da un giudice scimmione, paradossalmente, per essere stato derubato. Ma è a questa altezza cronologica che il processo, non più solo anticamera della spettacolarizzazione che ha luogo con la pena, esso assume una valenza particolare in relazione all'elaborazione della forma del romanzo moderno. Lo scopo del processo è quello di ricostruire una o più storie per legittimare un'autorità che può sancire in vario modo la veridicità di quelle ricostruzioni (situazione in cui si è voluto vedere un'affinità con le diverse riflessioni sulla posizione autoriale e sullo statuto finzionale della narrazione su cui il romanzo sette-ottocentesco fonda le possibilità della sua elaborazione, cfr. Grossmann per esempio). A questa altezza cronologica, in molte culture europee, prima fra tutte quella francese, comincia a fiorire un'industria editoriale fondata su resoconti processuali, romanzi giudiziari, raccolte di cause celebri e altri resoconti narrativi di questo tipo che popolano le pagine dei giornali e trovano ampio spazio an-

che in quelle dei romanzi. Per fare un esempio, in *Un caso tenebroso* (1841) di **Balzac**, l'intrigo legato a un rapimento illustre commesso da un gruppo di nobili durante l'epoca napoleonica sfocia in un grande affresco processuale che si risolve nella condanna di un innocente. Mentre un processo lunghissimo che si trascina da anni, di cui tutti hanno perso le coordinate di senso, il caso Jarndyce v. Jarndyce, incornicia le vicende dei protagonisti di *Casa desolata* (1852-53) di **Dickens** e alimenta una disillusa visione della giustizia come dispendiosa macchina che gira a vuoto.

5. Il mondo della legge e tutto il corollario di inefficacia, corruzione, disicanto che le ruota intorno ritorna frequentemente in **Dickens**, anche attraverso la rappresentazione di personaggi che di questo mondo fanno parte, come la già ricordata figura dell'avvocato Jaggers in *Grandi speranze* (1860-61), il quale conosce e domina le vicende del protagonista e narratore Pip, dando l'impressione di controllare la materia narrativa, quasi come una figura del potere dell'autore onnisciente. Questo potere può anche essere tematizzato e messo radicalmente in dubbio: per esempio, l'avvocato che ha la funzione di narratore nella storia di *Bartleby, lo scrivano* (1856) di **Melville** deve ammettere il suo scacco di fronte all'impossibilità di dare un senso al rifiuto nei confronti della vita che lo scrivano ostinatamente oppone a ogni richiesta di spiegazione con la sua ricorrente risposta enigmatica e imperscrutabile: «preferirei di no». Weisberg ha coniato il termine «procedurale» per indicare un tipo di romanzo scritto tra il 1860 e il 1960 che, mettendo in scena protagonisti che sono avvocati o uomini di legge in genere, avrebbe su suoi lettori/rici il potere di mettere in dubbio qualunque cieca e ingenua fiducia nella parola e nel linguaggio, facendo proliferare versioni narrative successive di eventi anteriori. Un romanzo teso non ad appurare il classico «*whodunit*», la ricostruzione dei fatti (spesso chi è l'autore di un eventuale crimine o misfatto), come nel romanzo giallo, ma ad approfondire «*who said what*», chi ha detto che cosa, con quali fini, secondo quali modalità. Questo non accade certo solo nei romanzi: nel poema di Robert **Browning** (1812-89) *L'anello e il libro* (1868-69) lo stesso fatto, un omicidio avvenuto nella Roma 1698 con un complicato intrigo di interessi e crimini, la cui storia il poeta immagina di aver ritrovato in un vecchio libro, viene raccontato da diverse prospettive da diverse persone dando l'idea di una possibilità di rinarrazione continua dell'evento, intrecciando la riscrittura letteraria e la pluralità di voci che un procedimento legale può e deve chiamare in causa (secondo uno schema ricorrente che si ritrova anche per esempio nei racconti del giapponese **Akutagawa Ryunosuke**, 1892-1927, da cui Akira **Kurosawa** ha tratto il suo film *Rashōmon*, del 1950, dove si racconta uno stupro e un omicidio attraverso le ricostruzioni, contraddittorie e inconciliabili fra loro, di testimoni, del colpevole e della vittima, così come sarebbero state raccontate in tribunale). Remo **Ceserani** ha spiegato che questa possibilità di moltiplicazione delle narrazioni e dei punti di vista potrebbe essere proprio la caratteristica fondamentale del genere del «romanzo giudiziario» fondato sulla forma semplice del caso, in cui il fatto che chi legge sia già a conoscenza degli eventi consente di concentrare la narrazione sull'approfondimento del personaggio, delle sue motivazioni e della sua interiorità. Questo avviene attraverso il ricorso a forme di narrazione intermedia tra letteratura e legge, comuni a due ambiti e a rinarrazioni. In concomitanza con il compimento del già ricordato processo di interiorizzazione della pena, che si trasferisce,

come ha spiegato Foucault, dal corpo all'anima dei criminali, si scrivono non a caso romanzi come *Delitto e castigo* (1866) di **Dostoevskij** in cui l'assassino Raskol'nikov, che ha ucciso una vecchia usuraia nella convinzione che sia giusto sopprimere esseri umani ritenuti inferiori in nome dell'affermazione di grandi uomini e dei loro principi, vede il giudice istruttore Porfirij Petrovič penetrare progressivamente e maieuticamente dentro i tormenti della sua coscienza colpevole per trarre da lui diverse ricostruzioni del proprio agire, sempre più vicine all'ammissione del crimine, e spingerlo dunque alla confessione finale. E la confessione, narrazione intermedia, in comune tra la letteratura e la legge (Brooks, Coetzee), non a caso diventa uno sbocco risolutore legato alla problematizzazione della colpa e del rimorso in tanta letteratura, soprattutto a partire dalla metà dell'Ottocento, dal racconto *Il cuore rivelatore* di Edgar Allan **Poe** (1843) dove l'assassino confessa il suo delitto spinto dall'allucinazione del suo cuore che batte in modo troppo rumoroso, al romanzo di **Zola** *Thérèse Raquin* (1867) dove i colpevoli dell'uccisione di Camille Raquin, che sono la moglie e il suo amante, ossessionati dal rimorso, confessano autoaccusandosi a vicenda in presenza della madre della vittima; fino ad alcuni esempi italiani come *Il cappello del prete* (1889) di Emilio **De Marchi**, *Il marchese di Roccaverdina* (1901) di **Capuana**, o *L'assassinio di via Belpoggio* (1890) di Italo **Svevo**, dove si mette in scena un processo interiore di acquisizione del senso di colpa e della propria identità colpevole che può sconfinare nella follia. La legge e le sue procedure possono ben essere rappresentate come interiorizzate, ma resta, e si fa sempre più profonda da parte della letteratura, una critica dei metodi giudiziari e soprattutto del bisogno che fonda gli apparati di giustizia, di dare risposte univoche alla complessa multiformità dei comportamenti umani e delle loro motivazioni in relazione al problema della responsabilità e della colpa. Così, Dostoevskij mette in scena nei *Fratelli Karamazov* (1880) un sistema giudiziario ottusamente ligio alle procedure e alle formule, che condanna Dmitrij Karamazov, formalmente innocente, per l'uccisione del padre Fëdor, ma che non riesce a dare conto dell'intricata serie di ragioni e torti, più o meno oggettivi, più o meno inconsci, che dietro il delitto, commesso in realtà dal figlio illegittimo Smerdjakov, adombrano il groviglio oscuro del rapporto tra padri e figli. **Čechov**, da parte sua, in alcuni suoi racconti affida a proverbiali momenti di silenzioso e inesplicabile sgomento la percezione dell'impossibilità di una realizzazione della giustizia: come per esempio in *In tribunale* (1886), in cui la verità dei fatti affiora nell'aula di giustizia attraverso il non detto e la volontà di non sapere. Suggerimento presente anche a Émile Zola (diversamente e direttamente coinvolto con un problema di giustizia nel caso dell'ufficiale ebreo Dreyfuss rispetto al quale scrisse un celebre *L'accuse* nel 1898), il quale nel suo *La bestia umana* (1890), seguendo la parabola di Jacques Lantier e della sua impossibilità a sfuggire alla propria natura di criminale che lo porta immancabilmente a uccidere la donna amata, rappresenta l'incapacità della macchina giudiziaria di cogliere le ragioni profonde e inestricabili del crimine nel determinismo biologico (secondo una visione di matrice positivista e lombrosiana, con la conseguente deresponsabilizzazione del reo) rimanendo destinata a produrre una pluralità di storie che si sovrappongono e si contraddicono fra di loro. Mentre **Melville** pone, in *Billy Budd gabbiera di parrochetto* (1891), l'enigma delle ragioni del potere e dell'impossibilità di dire una parola definitiva e priva di ambiguità sulla giustizia. Narra infatti di un marinaio che, accusato ingiu-

stamente di ammutinamento in tempi di sollevazioni e sommosse, non riesce a difendersi, uccide involontariamente il suo accusatore e viene mandato a morte dal capitano della nave, che lo sa innocente, ma si sente tenuto ad applicare le leggi marziali, facendo così assurgere Billy a una dimensione quasi cristologica di martire che trascende ogni contingenza della giustizia umana.

6. La macchinosità dei sistemi di giustizia, l'imperscrutabilità del senso della legge, la sua elusiva inaccessibilità e l'ineluttabilità della colpa e della condanna diventano nei primi anni del Novecento il nucleo attorno cui ruotano le opere di Franz **Kafka** (1914-15; 1924): non solo con *Il processo* (che è la ricognizione delle vicende giudiziarie in cui incappa l'impiegato Joseph K. senza conoscere i motivi per cui un procedimento è stato aperto nei suoi confronti e andando incontro, alla fine, all'esecuzione capitale senza alcun gesto di ribellione, come un novello Giobbe, ucciso da due sicari, «come un cane» e con la sensazione che la vergogna gli sopravviva), ma anche, per esempio, con l'apologo *Davanti alla legge* (1914) (contenuto nel romanzo, ma pubblicato anche autonomamente) in cui un uomo di campagna cerca, senza successo, di penetrare nel mondo della legge alla cui porta sta un guardiano che lo respinge. O ancora con un racconto come *Nella colonia penale* (1919), dove un esploratore europeo assiste alla dimostrazione del funzionamento di una macchina per le esecuzioni capitali che incide sul corpo del reo il comandamento che è stato violato, fino a ucciderlo. L'idea della legge che questi testi costruiscono narrativamente è quella di un meccanismo imperscrutabile che nega ogni possibilità di intervento individuale e davanti al quale si può solo tentare di fuggire (come l'esploratore), rassegnarsi all'irrisolvibile inaccessibilità (come l'uomo di campagna), accettare una condizione esistenziale che si risolve con una condanna irrevocabile (come Josef K.). Negli stessi anni la sfera della legge e la discussione della giustizia si legano strettamente alla definizione della problematicità di una dimensione esistenziale e possono essere assunte come punto di partenza per una riflessione letteraria che riguarda le costruzioni degli inganni identitari e le trappole che essi mascherano, come si vede, per esempio, in una novella di **Pirandello**, poi commedia in un atto, intitolata *La patente* (1917), in cui Chiarchiaro si presenta dal giudice D'Andrea per obbligarlo a riconoscergli una «patente» di iettatore: presentando una denuncia per diffamazione, che verrà respinta e aprirà le porte dunque alla sanzione ufficiale, al riconoscimento proprio della sua identità di iettatore. E sempre un problema di identità connesso alle ambiguità della giustizia viene messo in gioco nel romanzo *Il caso Maurizius* (1928) di Jakob **Wassermann**, che è la storia della battaglia del giovane Etzel Andergast contro un'ingiustizia di cui il suo stesso padre, un giudice, è stato la fonte, e che porta a rivelare diversi strati profondi di conflitto personale. Mentre nello *Straniero* (1942) di Albert **Camus** il protagonista Meursault, indifferente assassino di un arabo su un'isolata spiaggia di Algeri, rappresenta davvero l'epitome dell'estraneità dell'individuo moderno a confronto con la necessità di attribuzione di senso univoco del sistema della legge: durante il processo, percepito dall'esterno e con distacco dall'imputato, il bisogno di spettacolarizzazione dei meccanismi della giustizia si risolve in una plethorica produzione di storie che porta a riconoscere la colpevolezza nel modo di essere dell'individuo, non nei suoi atti, e che induce una reazione solo davanti all'inaccettabilità della pena di morte. L'inconsistenza della giustizia e l'incontrollabilità dei suoi meccanismi si affiancano a

una riflessione metaletteraria sui generi che tradizionalmente hanno messo al centro della propria costruzione il problema della legge, della sua infrazione e del suo ristabilimento (il giallo in primo luogo), in romanzi come *La promessa* (1957) di **Dürrenmatt**, dove anche la logica ferrea del commissario Mattia, deciso a scoprire e punire il colpevole dell'omicidio di una bambina, non sfugge ad altre leggi, quelle del caso, che sconfiggono ogni fede in una soluzione univoca e definitiva. Mentre sull'intreccio tra inconsistenza e spettacolarità si fonda *Invito a una decapitazione* (1959 [1935]) in cui Vladimir **Nabokov** attraversa un registro grottesco e nella forma di una evidente parodia kafkiana (ma anche dostoevskiana), tratteggia il carattere farsesco dell'apparato giudiziario: Cincinnatus C., il protagonista, dopo essere stato condannato a morte e aver atteso l'esecuzione in carcere con la pacifica accettazione di paradossali assurdità, sul patibolo rifiuta di continuare a essere parte del gioco e se ne va all'improvviso, lasciando che intorno crolli lo scenario costruito *ad hoc* rivelando l'artificialità del meccanismo giudiziario e la sua natura di messa in scena. Gli scrittori diventano davvero spettatori di questa messa in scena e si arrogano il ruolo di cronisti dello spettacolo giudiziario: se già nell'Ottocento letterati come **Balzac**, Walter **Scott** (lui stesso un magistrato, e attento al problema del crimine e della giustizia in particolare in opere come *I due mandriani*, del 1827), o **Hawthorne** (la cui *Lettera scarlatta*, 1850, espone spietatamente la rigidità dei meccanismi della legge e della punizione che una comunità può mettere in atto attraverso la sottile e disperata resistenza che l'adultera Hester Prynne mette in atto verso la Boston puritana del XVII secolo), avevano ripetutamente assistito ai processi traendone spunti per le proprie opere, nel Novecento saranno scrittori molto diversi tra loro a trovare nei processi e nell'infrazione delle leggi nuclei profondi della propria scrittura e stimoli creativi. Da un autore come Theodor **Dreiser**, che riracconta, nel 1925 in *Una tragedia americana* (ripetutamente trapiantato sullo schermo, con *Una tragedia americana* del 1931 e *Un posto al sole* del 1951), un fatto di cronaca (cioè la morte accidentale di una ragazza per cui il fidanzato, dilaniato dall'ambizione di un'ascesa sociale, viene condannato alla pena di morte, per illustrare l'ambiguità delle motivazioni e delle responsabilità che la legge non riesce a gestire), a **Gadda**, attratto nel 1928 dal clamore di cronaca di un processo per matricidio (con il suo corollario di discussioni sulla responsabilità di fronte al disordine della realtà e sulla complessità delle cause e delle concause dell'agire umano con l'esperimento di *Novella seconda* che sfocerà poi nella *Cognizione del dolore*, 1963, e in *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*, 1957), fino a Truman **Capote**, consumato dal bisogno di dare conto di un crimine cruento nel sud degli Stati Uniti negli anni Sessanta (per sviscerare le ragioni latenti del delitto e della violenza nella forma del romanzo documento) con *A sangue freddo*, best seller del 1966, divenuto un film nel 1967.

7. Il cinema, da parte sua, presenta una casistica vastissima di opere giudiziarie in cui il processo rappresenta lo sbocco risolutore, la concentrazione di tutte le tensioni e l'acme del racconto, ma anche rimescola e rimette in dubbio la discussione della legge attraverso la sua messa in scena narrativa. In *M il mostro di Düsseldorf* (1931) di Fritz **Lang**, un assassino di bambini, la cui ricerca ha mobilitato tutta la polizia di Düsseldorf, viene infine sottoposto a giudizio in un tribunale allestito dai criminali, per ristabilire una forma alternativa di giustizia in cui convive la norma della legge e la sua negazione. Lo stesso pro-

blema, quello della tensione continua verso una dimensione alternativa dove la legge possa e debba essere messa in discussione, si trova anche nel film hollywoodiano di Lang, *Furia* (1936), in cui un uomo accusato ingiustamente, sopravvissuto al furore della folla, cerca di farsi vendetta usando la legge, ma infine ne riconosce l'autorità in un conciliante finale processuale che celebra la democrazia statunitense. Temi presenti a Lang fino al suo ultimo film americano, *L'alibi era perfetto* (1956), che afferma con più evidenza l'idea di una legge macchinosa, di una giustizia fondamentalmente irraggiungibile nel raccontare il tentativo (destinato a fallire) di un giornalista di mettere in dubbio l'uso delle prove circostanziali per comminare la pena capitale (tema del resto di numerosi film e romanzi, v. PUNIZIONE, PENA, CASTIGO). Tutto un filone di film hollywoodiani, soprattutto degli anni Cinquanta, intreccia poi un'attenzione quasi maniacale per il processo, le sue fasi, le sue sottili costruzioni, con l'indagine di sentimenti, impulsi, passioni ed emozioni che impongono la complessità della sfera personale di fronte alla legge, con esiti problematici, sofferti, a volte ironici: è il caso di film come l'hitchcockiano *Caso Paradine* (1947), tratto dall'omonimo romanzo di Robert **Hitchens** del 1933, dove un avvocato si lascia pericolosamente coinvolgere dall'attrazione per la sua cliente, una donna accusata dell'omicidio del marito, o come *Io confesso* (1953), sempre di **Hitchcock**, da una pièce di Paul **Anthelme**, in cui un segreto ricevuto in confessione viene mantenuto tale da un prete nonostante l'intricato nesso di sentimenti e sensi di colpa che questo comporta in relazione al legame sentimentale dell'imputato con una donna sposata, oppure ancora come *Anatomia di un omicidio* del 1959, di Otto **Preminger**, da un romanzo del giudice Robert **Traver** del 1958, in cui un avvocato riesce a far assolvere il suo cliente, reo confesso, per l'omicidio dell'uomo che ha violentato la moglie facendo appello all'impulso irresistibile della gelosia, ma si ritrova poi vittima delle ambiguità di cui lui stesso si è fatto portavoce. Un altro aspetto su cui si può appuntare l'attenzione è l'esperienza dei/lle giurati/e e le sottili dinamiche che si mettono in movimento all'interno dell'assemblea di chi viene chiamato/a a esprimere il proprio giudizio come dovere civile: non mancano nella cultura americana esempi di storie legate a questo ambito, uno fra tutti il film di Sidney **Lumet** del 1957 *La parola ai giurati* (anche se già André **Gide**, per esempio, aveva raccontato nel 1914 i suoi *Ricordi della corte d'assise* sulla sua esperienza come giurato). Storicamente, il processo è divenuto nel Ventesimo secolo, da un lato, la sede deputata ad affrontare le cause e le conseguenze dei traumi storici, il momento di catalizzazione di tutte le istanze di elaborazione della responsabilità collettiva, del lutto e della memoria che fondano l'identità di una comunità (cfr. Felman – basti pensare a processi epocali, come quello ai nazisti a Norimberga, rappresentato nel film *Il processo di Norimberga*, 1961, o come quelli più recenti a Slobodan Milošević o a Saddam Hussein, ma anche all'impatto nella storia italiana recente dei processi di «Mani pulite», oppure a un diverso livello, alla risonanza mediatica di casi come quello del processo a O. J. Simpson o a Michael Jackson negli Stati Uniti); da un altro lato il processo può essere considerato davvero una forma canonica di conduzione della narrazione che compare a diversi livelli e in diversi generi, dalla telenovela al musical non senza interessanti conseguenze. Per esempio in *Chicago*, musical di Bob **Fosse** del 1975, recentemente trasposto sullo schermo (2002), il processo condotto da un abile avvocato che riesce a far diventare le sue clienti star dello show business, diventa lo spazio spettacolarizzato per al-

ludere all'assenza di voce dei soggetti femminili, a cui è consentito di parlare e costruirsi come tali nella macchina della legge attraverso una forma di ventriloquismo che passa solo per le voci istituzionalmente autorizzate a prendere la parola. Quando i temi legali intrecciano la sfera della narrazione si pone spesso un problema che si lega alla possibilità di parola, alla facoltà di far sentire la propria voce o alla necessità del silenzio da parte di soggetti che l'apparato legale e giudiziario può non voler riconoscere come tali, si tratti di una donna che ha ucciso il marito e le cui motivazioni echeggiano solo nelle osservazioni di altre donne, nella pièce *Inezie* di Susan **Glasspell** del 1916 (trasposto un anno dopo in un racconto dal significativo titolo *Una giuria di donne sole*), oppure di una discriminazione razziale che porta la legge a condannare chi è palesemente innocente, nel romanzo di Harper **Lee** *Il buio oltre la siepe* (1960), trasposto nel film omonimo nel 1962, oppure di un'alterità che confonde le sue definizioni e i suoi attributi e apre alla possibilità che chiunque possa essere vittima della violenza istituzionalizzata, come accade al magistrato protagonista di *Aspettando i barbari* (1980) di J.M. **Coetzee**; oppure ancora di una sorta di decostruzione del soggetto, in cui Kafka e Camus si intrecciano in un'inedita ambiguità e il sistema giudiziario diventa l'epitome di nient'altro che una macchina atta a produrre storie su storie, che negano la parvenza della realtà, come nel film *L'uomo che non c'era* (2001) dei fratelli **Coen**. All'elusività problematica e alla tensione costante che queste rappresentazioni mettono in gioco, fa da contrappunto il riscontro che la spettacolarità cruciale e intrinseca dei procedimenti legali e giudiziari trova nella contemporaneità in tutta una serie di romanzi, film, programmi televisivi di notevole successo di pubblico, che raccontano e continuano a raccontare il mondo della legge, della giustizia, dei tribunali, in modo più o meno seriale, più o meno originale. Basti pensare alle opere di scrittori oggi molto popolari, quali Scott **Turow**, o John **Grisham**, autori di *legal thriller* come *Presunto innocente* (1987), il primo, oppure *Il socio* (1991) *Il cliente* (1993) *La giuria* (1995) *L'uomo della pioggia* (1996), il secondo, tutti prontamente trasposti in film di altrettanto successo o ai molti programmi televisivi, a partire dal personaggio dell'avvocato Perry Mason, creato dallo scrittore Erle Stanley **Gardner**, protagonista della lunga serie televisiva omonima, e dalla trasposizione televisiva delle storie di *Rumpole of the Bailey* di John **Mortimer** fino a *Law and Order*, *Ally McBeal*, *Boston Legal* (e questa lista potrebbe continuare a lungo): storie in cui si riverberano concezioni liberali o conservatrici del diritto, oppure un'ambiguità di fondo che mette, una volta di più, lo spettatore in una posizione in cui viene interpellato e chiamato necessariamente in causa (Lenz); storie che comunque, come sottolineano sempre più gli studiosi di diritto (Sarat), rappresentano una proliferazione delle immagini della legge, a diversi livelli culturali, che non può non essere tenuta in conto anche nei processi di trasformazioni a cui il diritto è sottoposto nella contemporaneità.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Ally McBeal*, televisione (1997-2002); *Boston Legal*, televisione (2004); *Codice di Hammurabi* (av. 1750 a.C.); *Deuteronomio* (ca. secc. IX-VI a.C.); *Esodo* (sec. IV a.C.); *Guillaume de Palerme* (sec. XIII); *Havelock il danese* (*Havelock the Dane*, sec. XIII); *Il romanzo della volpe* (*Roman de Renart*, ca. 1176); *King Horn* (sec. XIII); *Law and Order*, televisione (1990); *Lettere di Paolo* (fine sec. I o inizio sec. II, postumo); *Levitico* (sec. VI-V a.C.); *Ljósvetninga saga* (sec. XIII); *Numeri* (secc. V-IV a.C.); *Pentateuco* (sec. XIII a.C.); *Perry Mason*, televisione (1957-66); *Rumpole of the Bailey*, televisione (1978-1992); *Salmi* (secc. X-II a.C.); *Valla-Ljós*

saga (sec. XIII); *Vangelo di Giovanni* (90-100); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Akutagawa Ryūnosuke, *Nel bosco* (1922); Akutagawa Ryūnosuke, *Rashōmon* (1915); Anthelme, P., *Le nostre due coscienze* (*Nos deux consciences*, 1902); Artaud, A., *I Cenci* (*Les Cenci*, 1935); Balzac, H. de, *Un caso tenebroso* (*Une ténébreuse affaire*, 1841); Brooks, R., *A sangue freddo*, cinema (*In Cold Blood*, 1967); Browning, R., *L'anello e il libro* (*The Ring and the Book*, 1868-69); Camus, A., *Lo straniero* (*L'étranger*, 1942); Cankar, I., *Il servo Jernej e il suo diritto* (1907); Capote, T., *A sangue freddo* (*In Cold Blood*, 1966); Capuana, L., *Il marchese di Roccaverdina* (1901); Carrol, L., *Alice nel paese delle meraviglie* (*Alice in Wonderland*, 1865); Čechov, A., *In tribunale* (1886); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte* (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1386-1400, 1478 postumo); Coen, J., *L'uomo che non c'era*, cinema (*The Man Who Was Not There*, 2001); Coetzee, J.M., *Aspettando i barbari* (*Waiting for the Barbarians*, 1980); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Coppola, F.F., *L'uomo della pioggia*, cinema (*The Rainmaker*, 1997); Defoe, D., *Moll Flanders* (1722); De Marchi, E., *Il cappello del prete* (1889); Dickens, C., *Casa desolata* (*Bleak House*, 1852-53); Dickens, C., *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1860-61); Dickens, C., *Il circolo Pickwick* (*The Pickwick Papers*, 1836-37); Dickens, C., *Racconto di due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Dostoevskij, F., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1880); Dreiser, T., *Una tragedia americana* (*An American Tragedy*, 1925); Dürrenmatt, F., *La promessa* (*Der Versprechen*, 1957); Eschilo, *Oresteia* (458 a.C.); Esiodo, *Le opere e i giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Fayette, Mme de la, *La principessa di Clèves* (*La princesse de Clèves*, 1678); Fleder, G., *La giuria*, cinema (*Runaway Jury*, 2003); Gadda, C.E., *La cognizione del dolore* (1963); Gadda, C.E., *Novella seconda* (1971); Gadda, C.E., *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* (1957); Gardner, E.S., *Il caso dell'assassinio rimandato* (*The Case of the Postponed Murder*, 1973); Gardner, E.S., *Il caso delle ragazze imbronciate* (*The Case of the Sulky Girls*, 1933); Gardner, E.S., *Perry Mason e le zampe di velluto* (*The Case of the Velvet Claus*, 1933); Gide, A., *Ricordi della corte d'assise* (*Souvenirs de la cour d'assises*, 1914); Giustiniano, *Corpus iuris civilis* (529-534); Glaspell, S., *Inezie* (*Trifles*, 1916); Glaspell, S., *Una giuria di donne sole* (*A Jury of Her Peers*, 1917); Godwin, W., *Caleb Williams* (1794); Grisham, J., *Il cliente* (*The Client*, 1993); Grisham, J., *Il socio* (*The Firm*, 1991); Grisham, J., *L'uomo della pioggia* (*The Rainmaker*, 1996); Grisham, J., *La giuria* (*The Runaway Jury*, 1995); Guerazzi, F.D., *Beatrice Cenci. Storia del secolo XVI* (1853); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta* (*The Scarlett Letter*, 1850); Hichens, R., *Il caso Paradine* (*The Paradine Case*, 1933); Hitchcock, A., *Il caso Paradine*, cinema (*The Paradine Case*, 1947); Hitchcock, A., *Io confesso*, cinema (*I Confess*, 1953); Jimou, Z., *La storia di Qiu Ju*, cinema (1992); Kafka, F., *Davanti alla legge* (*Vor dem Gesetz*, 1914); Kafka, F., *Il processo* (*Der Process*, 1914-15, 1924); Kafka, F., *Nella colonia penale* (*In der Strafkolonie*, 1919); Kleist, H. von, *Il principe di Homburg* (*Prinz Friedrich von Homburg*, 1810, 1821); Kleist, H. von, *La brocca rotta* (*Der zerbrochene Krug*, 1806); Kleist, H. von, *Michael Kolhaas* (1808-10); Kramer, S., *Il processo di Norimberga*, cinema (*Judgement at Nuremberg*, 1961); Kurosawa, A., *Rashōmon*, cinema (1950); Lang, F., *Furia*, cinema (*Fury*, 1936); Lang, F., *L'alibi era perfetto*, cinema (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956); Lang, F., *Mil mostro di Düsseldorf*, cinema (M., 1931); Lee, H., *Il buio oltre la siepe* (*To Kill a Mocking Bird*, 1960); Lumet, S., *La parola ai giurati*, cinema (*Twelve Angry Men*, 1957); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Marshall, R., *Chicago*, cinema (2002); Melville, H., *Bartleby, lo scrivano* (*Bartleby, the Scrivener*, 1856); Melville, H., *Billy Budd, gabbiere di parrocchetto* (*Billy Budd Foretopman*, 1891); Moravia, A., *Beatrice Cenci* (1955); Mortimer, J., *Avventure di un avvocato: Rumpole all'Old Bailey* (*Rumpole of the Bailey*, 1975); Mulligan, R., *Il buio oltre la siepe*, cinema (*To Kill a Mocking Bird*, 1962); Nabokov, V., *Invito a una decapitazione* (*Invitation to a Beheading*, 1959); Omero, *Iliade* (secc. XI-VIII a.C.); Pakula, A., *Presunto innocente*, cinema (*Presumed Innocent*, 1990); Pirandello, L., *La patente* (1917); Platone, *La repubblica* (ca. 390-387 a.C.); Platone, *Le leggi* (ca. 350 a.C.); Poe, E.A., *Il cuore rivelatore* (*The Tell-*

Tale Heart, 1843); Pollack, S., *Il socio*, cinema (*The Firm*, 1993); Preminger, O., *Anatomia di un omicidio*, cinema (*Anatomy of a Murder*, 1959); Schiller, F., *Don Carlos* (1787); Schiller, F., *Guglielmo Tell* (*Wilhelm Tell*, 1804); Schiller, F., *I masnadieri* (*Die Räuber*, 1781); Schumacher, J., *Il cliente*, cinema (*The Client*, 1994); Scott, W., *I due mandriani* (*The Two Drovers*, 1827); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Enrico VI* (*Henry VI*, 1597-98); Shakespeare, W., *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*, 1596-97); Shakespeare, W., *Misura per misura* (*Measure for Measure*, 1603); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Riccardo III* (*Richard III*, 1592-93); Shelley, P.B., *I Cenci* (*The Cenci*, 1819); Sofocle, *Antigone* (ca. 441 a.C.); Solženicyn, A., *Il primo cerchio* (1969); Stendhal, *I Cenci* (*Les Cenci*, 1837); Sternberg, J. von, *Una tragedia americana*, cinema (*An American Tragedy*, 1931); Stevens, G., *Un posto al sole*, cinema (*A Place in the Sun*, 1951); Svevo, I., *L'assassinio di via Belpoggio* (1890); Traver, R., *Anatomia di un omicidio* (*Anatomy of a Murder*, 1958); Turow, S., *Presunto innocente* (*Presumed Innocent*, 1987); Wassermann, J., *Il caso Mauritius* (*Der Fall Mauritius*, 1928); Zola, É., *La bestia umana* (*La bête humaine*, 1890); Zola, E., *Thérèse Raquin* (1867).

■ ALTRE OPERE: Achšarumov, N.D., *La modella. Finzione giudiziaria* (1866); Amelio, G., *Porte aperte*, cinema (1990); Auden, W.H., *Legge come amore* (*Law Like Love*, 1939); Barth, J., *L'opera galleggiante* (*The Floating Opera*, 1956); Becker, S., *Patto con la morte* (*A Covenant with Death*, 1966); Becker, S., *Quando finirà la guerra* (*War is Over*, 1970); Blasetti, A., *Il processo di Frine*, episodio di *Altri tempi*, cinema (1952); Böll, H., *L'onore perduto di Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1974); Bolt, R., *Un uomo per tutte le stagioni* (*A Man for All Seasons*, 1954); Bresson, R., *Processo a Giovanna d'Arco*, cinema (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962); Burgess, A., *Un'arancia a orologeria* (*A Clockwork Orange*, 1962); Calvino, I., *Il giudice sul mulo* (1943); Capra, F., *È arrivata la felicità*, cinema (*Mr Deeds Goes to Town*, 1936); Cayatte, A., *Giustizia è fatta*, cinema (*Justice est faite*, 1950); Cecil, H., *Una donna di nome Anne* (*A Woman Named Anne*, 1967); Clouzot, H.G., *La verità*, cinema (*La Verité*, 1960); Costa Gavras, *Music Box. Prova d'accusa*, cinema (*Music Box*, 1989); Cukor, G., *La costola di Adamo*, cinema (*Adam's Rib*, 1948); Cukor, G., *Les Girls*, cinema (1957); Daniels, S., *Masterpieces* (1982); Demme, J., *Philadelphia*, cinema (1993); Dmytryk, E., *Gli ammutinati del Caine*, cinema (*The Caine Mutiny*, 1954); Dreyer, C.T., *La passione di Giovanna d'Arco*, cinema (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928); Dürrenmatt, F., *La panne* (*Die Panne*, 1956); Eliot, G., *Adam Bede* (1859); Faulkner, W., *Cavalli pezzati* (*Spotted Horses*, 1931); Faulkner, W., *Domani* (*Tomorrow*, 1940); Faulkner, W., *Fumo* (*Smoke*, 1932); Fontane, T., *Sotto il pero* (*Unter Birnbaum*, 1885); Galsworthy, J., *Giustizia* (*Justice*, 1910); Germi, P., *In nome della legge*, cinema (1949); Green, W., *Morte nel profondo sud* (*Death in the Deep South*, 1913); Jewison, N., *...E giustizia per tutti*, cinema (*...And Justice for All*, 1979); Kazan, E., *Boomerang. L'arma che uccide*, cinema (*Boomerang*, 1947); Le Roy, M., *Vendetta*, cinema (*The Won't Forget*, 1937); Lizzani, C., *Il processo di Verona*, cinema (1963); Loschiavo, G., *Piccola pretura* (1947); Lumet, S., *Il Verdetto*, cinema (*The Verdict*, 1982); Mankiewicz, D.M., *Processo* (*Trial*, 1955); Manzoni, A., *La storia della colonna infame* (1840); Melville, H., *Il paradiso degli scapoli e l'inferno delle zitelle* (*The Paradise of Bachelors, The Tartarus of the Maids*, 1855); Morris, W., *La difesa di Ginevra* (*The Defense of Guenevere*, 1858); Pabst, G.W., *Il processo*, cinema (*Der Prozess*, 1948); Pollock, S., *Legami di sangue* (*Blood Relations*, 1981); Porter, K.A., *Vino di mezzogiorno* (*Noon White*, 1937); Risi, D., *In nome del popolo italiano*, cinema (1971); Robson, M., *L'imputato deve morire*, cinema (*Trial*, 1955); Rosaleva, G., *Processo a Caterina Ross*, cinema (1982); Scarfoglio, E., *Il processo di Frine* (1881); Sciascia, L., 1912+1 (1986); Sciascia, L., *L'affaire Moro* (1978); Sciascia, L., *La scomparsa di Majorana* (1975); Sciascia, L., *La strega e il capitano* (1986); Sciascia, L., *Morte dell'inquisitore* (1963); Sciascia, L., *Porte aperte* (1987); Shaw, G.B., *Santa Giovanna* (*Saint Joan*, 1923); Steno, *Un giorno in pretura*, cinema (1953); Tolstoj, L.N., *Resurrezione* (1889-1900); Treadwell, S., *Machinal* (1993, postumo); Troisi, D., *Viaggio scomodo di un giudice* (1955); Trollope, A., *Lady Anna* (1873); Trollope, A.,

Orley Farm (1861); Trotta, M. von, *Il caso Katharina Blum*, cinema (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975); Valdez, L., *Zoot Suit*, cinema (1981); Vancini, F., *Il delitto Matteotti*, cinema (1973); Vassalli, S., *La chimera* (1990); Watkins, M.D., *Chicago (The Brave Little Woman)*, 1926; Welles, O., *Il processo*, cinema (*Le procès*, 1962); Wilder, B., *Testimone d'accusa*, cinema (*Witness for the Prosecution*, 1957); Winters, Y., *A David Lamson: in attesa del processo d'appello, in carcere a San Jose* (*To David Lamson: Awaiting Retrial in the Jail at San Jose*, 1960); Winters, Y., *A Edwin McKenzie: sulla sua difesa di David Lamson* (*To Edwin McKenzie: on His Defense of David Lamson*, av. 1968); Winters, Y., *A una donna a proposito della sua difesa del fratello ingiustamente accusato di omicidio: scritto dopo un primo esame delle prove* (*To a Woman on Her Defense of Her Brother Unjustly Convicted of Murder: Written after an Initial Study of Evidence*, av. 1968); Wolstonecraft, M., *L'oppressione della donna (Maria or the Wrongs of Woman)*, 1798; Wouk, H., *L'ammuntinamento del Caine* (*The Caine Mutiny*, 1951); Zampa, L., *Processo alla città*, cinema (1952).

■ BIBLIOGRAFIA: Adamo, S. - Bertoni, C. (a c. di), *Between Literature and Law: on Voice and Voicelessness*, num. monogr. di «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», 2007; Agamben, G., *Idea della giustizia*, in *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 50-51; Alford, J.A. - Seniff, D.P. (a c. di), *Literature and Law in the Middle Ages*, New York - London, Garland Publishing, 1984; Alford, J., *Literature and Law in Medieval England* in «Publications of the MLA» XCII (1977), pp. 941-951; Andersson, T.M. - Miller, W.I., *Law and Literature in Medieval Iceland. «Ljósvetninga saga» and «Valla-Ljóts saga»*, Stanford, Stanford U.P., 1989; Aristodemou, M., *Law and Literature. Journeys from Her to Eternity*, Oxford, Oxford U.P., 2000; Badiou, A., *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris, PUF, 1997; Barricelli, J.P., *Jurisprudence in the 17th c. from Manzoni's Viewpoint*, in «University of Hartford Studies in Literature» IX (1977), pp. 141-163; Bergman, P. - Asimov, M., *Reel Justice: the Courtroom Goes to the Movies*, Kansas City, Andrews and McMeel, 1996; Biet, C., *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le Jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2002; Bloch, R.H., *Medieval French Literature and Law*, Berkeley, U. of California P., 1977; Bourdieu, P., *The Force of Law: Towards a Sociology of the Juridical Field*, in «Hastings Law Journal», 38 (1987), pp. 805-853; Brooks, P., *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*, Chicago - London, U. of Chicago Press, 2000; Brooks, P. - Gewirtz, P. (a c. di), *Law's Stories. Narrative and Rhetoric in the Law*, New Haven-London, Yale U.P., 1996; Brooks, T., *Cross Examinations of Law and Literature. Cooper, Hawthorne, Stowe, and Melville*, London - New York, Cambridge U.P., 1987; Browne, I., *Law and Lawyers in Literature*, Boston, Soule and Bugbee, 1883; Cardozo, B.N., *Law and Literature*, in *Law and Literature and Other Essays and Addresses*, New York, Harcourt, Barce & Co., 1931, pp. 3-40; Carmichael, C.M., *Law and Narrative in the Bible. The Evidence of Deuteronomical Laws and the Decalogue*, Ithaca - London, Cornell U.P., 1985; Cattaneo, M., *Suggestioni penalistiche in testi letterari*, Milano, Giuffrè, 1992; Ceserani, R., *Il gioco delle parti*, intr. alla collana e intr. a E. Scarfoglio, *Il processo di Frine*, Palermo, Sellerio, 1995, 23-27; Ceserani, R., *La presenza elusiva della giustizia in due storie giudiziarie di Zola e di Čechov*, in «Delitti di carta», VI (2000), pp. 43-54; Chase, A., *Movies on Trial: the Legal System on the Silver Screen*, New York, New Press, 2002; Chase, A., *Toward a Legal Theory of Popular Culture*, in «Wisconsin Law Review» (1986); Constans, E. - Vaireille, J.C. (a c. di), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle*, Limoges, PULIM, 1994; Corcos, C., *An International Guide to Law and Literature Studies*, Buffalo, Hein, 2000; Corrigan, B.J., *Playhouse Law in Shakespeare's World*, Farleigh Dickinson U.P., 2004; D'Amato, A., *La letteratura e la vita del diritto*, Milano, Ubezzì & Dones, 1936; DeCicco, L.M., *Women and Lawyers in the Mid-Nineteenth Century English Novel. Uneasy Alliances and Narrative Misrepresentation*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1996; Denvir, J. (a c. di), *Legal Realism: Movies as Legal Texts*, Urbana, U. of Illinois P., 1996; Dimock, W. C., *Residues of Justice. Literature, Law, Philosophy*, Berkeley-Los Angeles-London, U. of California P., 1997; Di Muaro, E. (a c. di), *Il giudice e il suo*

scriba. Narratori davanti alla legge, Firenze, Liberal Libri, 1998; Di Rocco, E., *Letteratura e legge nel Trecento inglese. Chaucer, Gower e Langland*, Roma, Bulzoni, 2003; Douzinas, C. - Warrington, R., *Justice Miscarried. Ethics and Aesthetics in Law*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1994; Douzinas, C. - Nead, L. (a c. di), *Law and the Image: the Authority of Art and the Aesthetics of Law*, Chicago, U. of Chicago P., 1999; Dworkin, R., *How Law is Like Literature*, in Ledwon, pp. 29-46; Fehr, H., *Das Recht in der Dichtung*, Bern, Francke, 1931; Fehr, H., *Die Dichtung im Recht*, Bern, Francke, 1936; Felman, S., *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge, (MA) - London, Harvard U. P., 2002; Ferguson, R.A., *Law and Letters in American Culture*, Cambridge (MA), Harvard U.P., 1984; Fish, S., *Working on the Chain Gang. Interpretation in Law and Literature*, in Ledwon, pp. 47-60; Flowers Barswell, M., *Chaucer's «Legal Fiction»*, *Reading the Records*, London, Associated U.P., 2001; Foi, M.C., *Heine e la vecchia Germania. Le radici della questione tedesca tra poesia e diritto*, Milano, Garzanti, 1990; Foucault, M., *Surveillance et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975; Friedman, L., *Law, Lawyers and Popular Culture*, in «Yale Law Journal» XCVIII (1989); Gemmette Villiers, E. (a c. di), *Law and Literature: Legal Themes in Drama*, Troy (NY), Whitston Pub. Co., 1995; Ead. (a c. di), *Law and Literature: Legal Themes in Novellas*, Troy (N.Y.), Whitston Pub. Co., 1996; Ead. (a c. di), *Law and Literature: Legal Themes in Short Stories*, New York, Praeger, 1992; Ead. (a c. di), *Law in Literature: an Annotated Bibliography of Law-related Works*, Troy (NY), Whitston Pub. Co., 1998; Ensberg P. - Marquardt, H.J. (a c. di), *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist*, Stuttgart, Verlag Hans Dieter Heinz, 2002; Gest, M., *The Lawyer in Literature*, Boston, The Boston Book, 1913; Gibaldi, J. (a c. di), *Interrelations of Literature*, New York, MLA, 1982, pp. 150-175; Gladfelder, H., *Criminality and Narrative in Eighteenth-Century England. Beyond the Law*, Baltimore and London, The Johns Hopkins U.P., 2001; Goljakov, I.T., *Sud I zakonost' v chudozestvennoj literature*, Moskva, Gosudarstvenne Izdatel'stvo Juridicheskoy literatury, 1959; Goodrich, P., *Reading the Law*, Oxford, Oxford U.P., 1986; Goodrich, P., *Oedipus Lex. Psychoanalysis History Law*, Berkeley, U. of California P., 1995; Goodrich, P., *Law in the Courts of Love. Literature and Other Minor Jurisprudences*, London and New York, Routledge, 1996; Goodrich, P. - Carlson, D. (a c. di); *Law and the Postmodern Mind*, 1998; Green, R.F., *Literature and Law in Ricardian England*, Philadelphia, U. of Pennsylvania P., 1999; Greenfield, S. et al., *Film and the Law*, London, Cavendish, 2001; Greenwood, G., *Shakespeare's Law*, London, Cecil Palmer, 1920; Grossmann, J.H., *The Art of Alibi*, Baltimore and London, The Johns Hopkins U.P., 2002; Hall, S. et al., *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*, New York, Holmes and Meier, 1978; Hasrmon, H.G., *Eternal Bonds, True Contracts. Law and Nature in Shakespeare's Problem Plays*, Albany, SUNY Press, 2004; Heilbrun, C. - Resnik, J., *Convergences. Law, Literature, and Feminism*, in Ledwon, pp. 91-126; Holdsworth, W.S., *Charles Dickens as a Legal Historian*, New Haven, Yale U.P., 1928; Kahn, P.W., *Law and Love. The Trials of King Lear*, New Have and London, Yale U.P., 2000; Kornstein, D., *Kill All the Lawyers Shakespeare's Legal Appeal*, Princeton, Princeton U.P., 1994; La Rue, L.H., *Constitutional Law as Fiction. Narrative in the Rhetoric of Authority*, University Park, The Pennsylvania State U.P., 1995; Laster, K. et al., *The Drama of the Courtroom*, Annandale, Federation Press, 2000; Ledwon, L. (a c. di), *Law and Literature. Text and Theory*, New York-London, Garland Publishing, 1996; Lenz, T., *Changing Images of Law in Movie and Television Crime Stories*, New York, Peter Lang, 2003; Levi, R.D., *The Celluloid Courtroom. A History of Legal Cinema*, Westport - London, Praeger, 2005; London, E. (a c. di), *The World of Law*, New York, Simon, 1960; Lucia, C.A.B., *Framing Female Lawyers. Women on Trial in Film*, Austin, U. of Texas P., 2005; Lüdersen, K., «...daß nicht der Nutzen des Staats Euch als Gerechtigkeit erscheine». Schiller und das Recht, Frankfurt und Leipzig, Insel Verlag, 2005; Macaulay, S., *Images of law in Everyday Life: the Lessons of School, Entertainment, and Spectator Sports*, in «Law and Society Review» XXI (1987); Machura, S. - Robson, P., *Law and Film*, Malden, Blackwell, 2001; Malaurie, P., *Droit et littéra-*

ture. *Une anthologie*, Paris, Cujas, 1997; Marafioti, D., *La giustizia e la letteratura*, Milano, Spirali, 2002; Menuge, N.J., *Medieval English Wardship in Romance and Law*, Rochester, D.S. Brewer, 2001; Meyer, M.J., *Literature and Law*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2004; Miller, W.I., *Bloodtaking and Peacemaking. Feud, Law and Society in Saga Iceland*, Chicago, U. of Chicago P., 1990; Modellmog, W.E., *Reconstructing Authority. American Fiction in the Province of Law 1880-1920*, Iowa City, U. of Iowa P., 2000; Moran, L.J. et al. (a c. di), *Law's Moving Image*, London, Cavendish, 2004; Mortara Garavelli, B., *Temi giudiziari, «inventio» e invenzione letteraria negli ultimi decenni: alcuni casi esemplari*, in «Studi italiani» XVII (1997), pp. 117-119; Ead., *Le parole e la giustizia*, Torino, Einaudi, 2001; Ost, F., *Raconter la loi. Aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Jacob, 2004; Ost, F. et al. (dir.), *Lettres et lois. Le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint Louis, 2001; Pezzini, I., *La figura criminale nella letteratura, nel cinema e in televisione*, in Violante, L., *La criminalità*, vol. XII *Storia d'Italia. Annali*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 65-120; Polloczek, D.P., *Literature and Legal Discourse. Equity and Ethics from Sterne to Conrad*, Cambridge, Cambridge U.P., 1999; Posner, R., *Law and Literature*, Cambridge (MA) - London, Harvard U.P., 1998 (rev. ed.); Rosen, L., *The Justice of Islam. Comparative Perspectives on Islamic Law and Society*, New York, Oxford U.P., 2002²; Sansone, A., *Diritto e letteratura. Un'introduzione generale*, Milano, Giuffrè, 2001; Sarat, A. - Kearns, T. (a c. di), *Law in the Domains of Culture*, Ann Arbor, U. of Michigan P., 1998; Sarat, A. et al. (a c. di), *Law on the Screen*, Stanford, Stanford U.P., 2004; Satta, S., *Soliloqui e colloqui di un giurista*, Padova, Cedam, 1968; Schaller, B.R., *A Vision of American Law. Judging Law, Literature and the Stories We Tell*, Westport (CT) - London, Praeger, 1997; Sherwin, R., *Picturing Justice: Images of Law and Lawyers in the Visual Media*, in «University of San Francisco Law Review» XXX (1996); Sighele, S., *Littérature et criminalité*, Paris, Giard & Brière, 1908; Steiner, E. - Barrington, C., *The Letter of the Law. Legal Practice and Literary production in Medieval England*, Ithaca - London, Cornell U.P., 2002; Ward, I., *Law and Literature. Possibilities and Perspectives*, Cambridge, Cambridge U.P., 1995; Weisberg, R., *The Failure of the Word. The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction*, New Haven - London, Yale U.P., 1984; Weisberg, R., *Law in and as Literature: Self-generated Meaning in the «Procedural Novel»*, in Koelb, C. - Noakes, S. (a c. di), *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice*, Ithaca - London, Cornell U.P., 1988, pp. 224-232; Weisberg, R., *Poethics and Other Strategies of Law and Literature*, New York, Columbia U.P., 1992; Weisberg, R. - Barricelli, J.P., *Literature and Law*, in Barricelli, J.-P., Welcome, J. (a c. di), *Best Legal Stories*, London, Faber and Faber, 1962; West, R., *Economic Man and Literary Woman. One Contrast*, in Ledwon, cit., pp. 127-136; Ead., *Narrative Authority and Law*, Ann Arbor, U. of Michigan P., 1993; White, J.B., *The Legal Imagination*, Chicago - London, The U. of Chicago P., 1973; White, J.B., *Heracles' Bow. Essays on the Rhetoric and Poetics of the Law*, Madison, The U. of Wisconsin P., 1985; White, J.B., *Justice as Translation. An Essay in Cultural and Legal Criticism*, Chicago - London, The U. of Chicago P., 1990; Wilson, L., *Theaters of Intention Drama and the Law in Early Modern England*, Stanford, Stanford U.P., 2000; Young, A., *Murder in the Eyes of the Law*, in «Studies in Law, Politics and Society» XVII (1997); Zagrebelsky, G., *L'idea di giustizia e l'esperienza della ingiustizia*, in C.M. Martini - G., Zagrebelsky, *La domanda di giustizia*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 16-20; Zappulla, A. (a c. di), *La giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900*, Da Verga a Sciascia, Acireale, La Cantinella, 1997.

■ VOCI AFFINI: Burocrazia; Corruzione, Giustizia, diritto, giudizio, processo; Investigatore, Punizione, pena, castigo; Truffa.

SERGIA ADAMO

Leggerezza/Pesantezza. 1. *Leggerezza* indica mancanza di peso; *leggero* viene dall'antico fr. *legier* che deriva dal lat. *levis*, «lieve» da cui viene anche l'antico provenzale *leujairia* che in italiano è «leggiadria» (grazia, eleganza). *Leggerezza* è anche sinonimo di «frivolezza», «superficialità». In ingl. «leggerezza» è *lightness*, mentre

levity corrisponde a *frivolity*; il fr. *légèreté* ha come sinonimi *fatuité*, *souplesse* e può indicare, come i corrispettivi termini inglesi, una agilità e una eleganza che sono del corpo (*nimbleness*) come dello spirito, lo sp. *ligereza* ha come sinonimi *volubilidad* e *liviandad*; in ted. si dice *Leichtigkeit*, ma anche *Nichtigkeit* che indica, con l'assenza di peso anche chi è di poco conto, di poco o nessun peso; *to make light of something* significa «prendere qualcosa (di serio, se non di grave) alla leggera»; superficialità e, sempre in inglese, ciò che in italiano si dice «leggero come una piuma» indica ciò che è di poco conto, una persona senza peso alcuno; «donna leggera» in italiano indica una «donna poco seria». Il lat. *levitas*, *levis* indica rapidità, velocità, fuggevolezza. *Gravitas* in latino indica invece non solo il peso, ma anche in modo figurato l'atteggiamento o il modo di essere contrario a quello della leggerezza. Se la leggerezza e la leggiadria sono della gioventù, la *gravitas* è invece della maturità e della vecchiaia. Leggero, leggerezza, indica un modo di essere, o un atteggiamento che varia dalla superficialità alla frivolezza, alla fatuità, alla *nonchalance*. Se la *gravitas* indica consapevolezza e «serietà» nel modo di affrontare la vita, e anche un portamento «solenne», «austero», la *levitas* indica chi in apparenza almeno manca di consapevolezza. «Grave», «gravità», in italiano, come in francese, possono indicare una situazione difficile, anche di salute, si dice infatti «grave» anche di una malattia, o delle condizioni di un ammalato. In letteratura «leggerezza», o *levitas* e *gravitas* identificano o una generale tonalità di discorso caratterizzata dalla giocosità e dalla fatuità, dalla frivolezza che però spesso nascondono il sentimento contrario; si tratta di un «tono», o di un *bon ton* che è caratteristico del discorso aristocratico, della retorica aristocratica che rinvia all'*ars vivendi* aristocratica, e che può anche, di contro, essere caratterizzata dalla *gravitas*, quella che Baldassar **Castiglione** fa definire a Federico Fregoso, parlando di abiti, e del colore degli abiti, come *reposito* spagnolesco (*Il libro del Cortegiano*, 1528, II. xxvii). Oltre che il tono generale del discorso in un'opera, segnato da ironia e autoironia, che provocano un distacco, e uno stare sopra le cose, in leggerezza, o, in pesantezza, farsene del tutto catturare, leggerezza e pesantezza possono caratterizzare i personaggi di un'opera o il loro modo di essere. Infine, leggerezza e pesantezza sono delle figure assai concrete e anche delle strategie espositive che spesso rinviano al contrario. In musica, ovviamente, «grave» indica i suoni «bassi», «profondi».

2. Italo **Calvino** nel primo dei *Six Memos for the Next Millenium* (*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 1984; 1988, postumo) identifica figure e movimenti della leggerezza e della «gravitas»: figure della leggerezza sono quelle del volo, del sollevarsi da terra, o della dimidiazione, o della scorporazione che del resto caratterizzano i suoi personaggi nel ciclo degli Antenati (*Il visconte dimezzato*, 1952; *Il barone rampante*, 1957; *Il cavaliere inesistente*, 1959), così come l'Astolfo a cavallo dell'Ippogrifo in volo verso la luna alla ricerca del senno perduto di Orlando nell'*Orlando Furioso* (1516-32) di Ludovico **Ariosto** o il barone di Münchhausen che pure cavalca verso la luna, che si tira fuori da una palude sollevandosi da solo per i capelli, che viaggia su palle di cannone (Rudolf Erich **Raspe**, *Storia dei meravigliosi viaggi e delle campagne di Russia del barone di Münchhausen*, 1785; Gottfried **Bürger**, *I viaggi meravigliosi per terra e per mare del barone di M.*, 1786). La figura mitica in cui si uniscono i due movimenti opposti della *levitas* e della *gravitas* è per Calvino quella di Perseo cavaliere dell'aria sul cavallo alato Pegaso, come poi Astolfo nell'Ip-

pogrifo. Ma il cavallo alato, nel mito, nasce dal tronco decapitato di Medusa. E Perseo è prima di tutto guerriero della *gravitas* e del profondo poiché scende ad affrontare il mostro il cui sguardo pietrifica, uccidendo dunque la Gorgone o pietrificandola con la sua stessa immagine riflessa nello scudo, o decapitandola senza guardarla negli occhi ma nell'immagine riflessa. Il levarsi in volo verso la luce, l'ascendere verso le altezze, e lo sprofondare verso il buio sono dunque i due movimenti legati alla leggerezza e alla profondità. In questo senso la stessa *Divina Commedia* (1306-21) di **Dante** obbedisce al duplice principio, poiché il movimento del pellegrino verso l'alto, come si ricorderà, è impedito dalle tre fiere, ed egli deve dunque prendere non la via diretta, ma quella che lo sprofonda fino alla ghiacciaia infernale nel moto vorticoso della *gravitas*, per uscire poi a rivedere le stelle alla fine della prima cantica e quindi iniziare l'ascesa al monte del Purgatorio andando verso la leggerezza, la luce, l'aria, il fuoco che tende verso l'alto e le sfere paradisiache. Il poema stesso, anche sprofondando nelle tenebre infernali, si definisce, attraverso l'ultima impresa di Ulisse, come «folle volo» (*Inferno* XXVI, 85-142), gonfie le vele dell'ingegno dall'elemento leggero dell'aria che spinge verso le aeree regioni celesti (*Paradiso* II, 1-13). Anche l'antica fisiologia degli umori, del resto, divide in elementi leggeri (il fuoco e l'aria), ed elementi pesanti, l'acqua e la terra, che corrispondono, nella simmetria tra leggerezza e *gravitas*, ai moti dello spirito preso tra bile gialla, flemma (fuoco e aria), sangue e bile nera (acqua e terra). Questi dunque i movimenti, ma sono figure della leggerezza anche tutte quelle che in erranza o erraticità si pongono ai margini della società, lontani dal peso del centro: artisti da piazza, artisti ambulanti, saltimbanchi, funamboli; così sono figure della leggerezza quelle che appartengono per esempio al circo (il Circo Sleary in *Tempi difficili*, 1854, di Charles **Dickens**), agli spettacoli ambulanti (Victor **Hugo**, *L'uomo che ride*, 1869; Hector **Malot**, *Senza famiglia*, 1878); sono figure della leggerezza i bambini, i ragazzi, per triste che possa essere la loro condizione, poiché la storia più triste raccontata attraverso gli occhi ingenui dei bambini viene alleggerita dalla sua «gravitas» (si pensi per esempio all'educazione al borseggio nella «scuola» di Fagin nell'*Oliver Twist*, 1837-38, di Charles Dickens, o all'uso che fa del punto di vista infantile Italo Calvino ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947, o Cesare **Pavese** ne *La luna e i falò*, 1950); figura della leggerezza per eccellenza nella sua erraticità è il protagonista del *Lazarillo de Tormes* (1554) da cui viene tutta la tradizione picaresca (v. **Picaro**) e che ha un lontano antecedente nel *Satyricon* (sec. I d.C.) di **Petronio** che introduce la seconda categoria di cui si parlava, poiché in quei frammenti non ci sono soltanto figure leggere che errano come spinte dal vento in un'Odissea della leggerezza, e cioè in una parodia, il cui tono, anche calcando sui pedali gravi, non può che essere leggero.

3. Il riso e il comico non sono per loro natura sempre leggeri, la leggerezza spesso di contro è presente nelle parodie che si caricano, con un doppio movimento, da una parte di caricare, appesantire i tratti salienti dell'opera imitata, per, dall'altra, con il movimento esattamente opposto, mostrarne la *Nichtigkeit*, la «leggerezza», la mancanza di peso. Forse è difficile definire aperte parodie i poemi cavallereschi italiani tra fine Quattrocento e metà Cinquecento, dal *Morgante* (1483) di Luigi **Pulci**, all'*Orlando Innamorato* (1476-94) di Matteo Maria **Boiardo**, all'*Orlando Furioso* (1516-32) di Ludovico **Ariosto**, eppure un atteggiamento di parodia c'è, nei

confronti non di opere singole, ma dell'intera tradizione cavalleresca. Come dice Johann **Huizinga** nell'*Autunno del Medioevo* (1919) c'è in queste opere una lieve modalità di scherno che si fonda sulla consapevolezza comune, nella società a cui quelle opere sono rivolte, della vita come recita, come *ludus*, «gioco», *play*, *Spiel*, *jeu*. Probabilmente la categoria che serve per definire il principio primo di poetica di queste opere è quella della «sprezzatura» castiglionesca che, in fondo, è la consapevolezza della dissimulazione della virtù, della *gravitas* della virtù e della ferrea disciplina a cui l'uomo di corte, il gentiluomo deve educarsi nella sua *ars vivendi* (v. **Gentiluomo**). Il tono «leggero» di Pulci, di Boiardo, di Ariosto è dunque il tono della sprezzatura, che cela, dissimula, la fatica della disciplina mascherandola con la facilità dell'arte, con la «souplesse» del tono, l'agilità con cui le vicende si allacciano l'una all'altra, per sciogliersi, riprendersi. Parodie aperte in cui la *gravitas* della guerra, della violenza, delle passioni si discioglie proprio attraverso l'accentuazione, il caricarsi dei tratti, sono naturalmente il *Baldus* (1517) di Teofilo **Folengo** e *Gargantua et Pantagruel* (1532-52) di François **Rabelais**. In questi due testi è paradigmatica la contrapposizione fra le figure della *gravitas* (il corpo, il cibo, gli escrementi, gli umori, i tentativi di discorsi seri) e quelle della *levitas*. Nella chiusa al canto XXV del *Baldus*, Baldo e compagni si sentono sollevare da terra, iniziano a fluttuare nell'aria sospinti verso la caverna della fantasia dove si vedono da ogni parte svolazzare fantasmi. La caverna, è chiaro, è il cervello di un folle o dello stesso poeta. Baldus incontra poi a mezz'aria il folle, o il poeta che lo prende per mano e lo invita a danzare in aria verso una zucca vuota, dove nascono i sogni. Vanificando dunque in autoironia il proprio percorso, proclamando la propria *vanitas*, o la propria radicale vacuità, il poema si chiude in leggerezza implicando un'ironia anche più forte ovviamente nei confronti dei fabbricatori seri e gravi di vane favole. Anche il *Pantagruel* rabelaisiano «muove al suo fine» che è il decisivo oracolo della «diva bottiglia», definendo la condizione dell'arte come ovviamente «inebriata». La diva bottiglia è Alfa e Omega dell'opera; così come la vuota cococchia del *Baldus*, contenuta nel libro che essa interamente contiene nella sua *vanitas*. Il viaggio verso la «Dive Bouteille», verso il luogo vuoto e inebriato in cui hanno origine le figure del libro stesso, è il compiersi «leggero» dell'inchiesta parodistica del Sacro Graal, la Cococchia, la Diva Bottiglia, la luna dove va il senno di chi l'ha perso e a cui si giunge attraverso un folle volo. Tra il matto della chiusa del *Baldus*, l'ebbrezza implicita nella Diva Bottiglia di Rabelais, la follia di Orlando nel Furioso, la lunarietà di Astolfo, si tende una linea di continuità che va direttamente verso la follia del *Don Chisciotte* (1605-15) di Miguel de **Cervantes**. Baldo alla fine della sua avventura si perde nella folle danza nella zucca vuota, don Chisciotte, in punto di morte, smette di scherzare e riconosce la propria follia. Siamo dunque alla *gravitas*, certo, che riequilibra la leggerezza, la *vanitas*, la *levitas* di quelle strampalate avventure, del voler sempre prendere fischetti per fiaschi, dell'insistere a recitare una parte sul palcoscenico sbagliato, per una recita sulla quale il sipario si era già chiuso. Ma anche questo radicale autospaesamento del folle cavaliere è una strategia di leggerezza, e la leggerezza è chiaramente parte di quella poetica della «sprezzatura» che segna i testi più importanti della tradizione cavalleresca nel Cinquecento.

4. L'età della Riforma e della Controriforma in Europa non parrebbe essere epoca della leggerezza ma della gravità. Del resto alla volontà ascensionale cui danno figura

le vertiginose guglie del gotico, risponde l'equilibrio classico, il *reposo* delle cattedrali rinascimentali. Tuttavia, nella simmetria tra leggerezza e gravità, l'una non è senza l'altra. Così ancora nell'epica tardo rinascimentale e barocca, nella *Gerusalemme liberata* (1575) di Torquato Tasso, così come in *La regina delle fate* (1590-99) di Edmund Spenser, o nel *Paradiso perduto* (1667) di John Milton, il movimento è sempre doppio e simmetrico. Il conflitto, nell'allegoria del poema e poi nella *Conquistata* (1593) in cui il Tasso rifece la *Liberata*, preso da dubbi di ortodossia religiosa, è quello di una psicomachia che vuole far volare l'anima verso la città dei sogni, non verso la Gerusalemme terrena, storica, ma verso quella celeste, la città dello spirito e certo anche della poesia. Nel *Paradiso perduto* di Milton si inizia con un precipitoso movimento verso il basso, quello di Satana cacciato dal paradiso e consegnato al buio dell'inferno. Ma Satana sa sollevarsi, e volare attraverso il caos, oltre i confini a lui assegnati, per entrare nel Paradiso terrestre nella pelle del serpente tentatore, obbligato qui dalla *gravitas* a strisciare al suolo. Lo spirito in ogni caso anela alla leggerezza e all'aria, al cielo dove, come nella letteratura mistica tra Cinque e Seicento (Juan de la Cruz, Teresa de Avila; v. GIOIA), troverà l'unione con Dio. Nel tardo Cinquecento, nel teatro elisabettiano, la leggerezza è spesso legata a figure magiche. Gli esempi più ovvi che possono venire alla mente sono le figure fatate del mondo incantato del bosco nel *Sogno di una notte di Mezza Estate* (1595-96) di William Shakespeare: Oberon, Titania, soprattutto Puck e il suo filtro d'amore che, spruzzato sugli occhi dei dormienti, fa sì che essi al risveglio si innamorino del primo essere animato che vedono con tutti i fantastici intrecci e malintesi del caso. Ma oltre alle figure della magia (v. MAGIA, STREGONERIA), ci sono anche quelle del gioco, del *ludus*, gli attori che nello spazio fatato del bosco provano una messa in scena della tragedia di Piramo e Tisbe, o meglio quella che risulta essere una parodia di messa in scena, che tuttavia è caratterizzata da una forma di straniamento che coincide con una strategia di leggerezza. Gli attori si domandano infatti se il leone che deve uccidere Tisbe non finirà per spaventare le signore nel pubblico, al che Bottom ha una trovata, quella di dire la verità, l'attore che reciterà la parte del leone avvertirà il pubblico che il leone non è affatto un leone, ma un attore con un testone di carta. Il bosco del *Sogno di una notte di mezza estate* è il luogo della leggerezza, della magia e del gioco, opposto al luogo del potere, dell'autorità, della *gravitas*, Atene, la città, la corte, che minaccia addirittura di morte i figli amanti e disobbedienti. L'altra figura della leggerezza nel canone shakespeariano è ovviamente Ariete, lo spirito dell'aria e del fuoco ne *La tempesta* (1611-12). Ariete è simmetricamente contrapposto allo spirito della gravità, della terra e dell'acqua, e cioè Calibano. Ariete, leggero, veloce, leggiadro, è lo spirito a cui Prospero affida la responsabilità della sua magica messa in scena del mondo e della realtà, la sua magica, illusionistica finzione per la quale il mondo disordinato verrà alla fine ricondotto all'ordine.

5. I modelli forse più riusciti di *Rococo* in letteratura sono *Il ricciolo rapito* (1712-15) di Alexander Pope e *Il Giorno* (1763-1801) di Giuseppe Parini, ispirato, nella sua strategia retorica, dal primo, a sua volta ispirato da *Il leggio* (1674-83) di Nicholas Boileau, e da *La secchia rapita* (1622-24) di Alessandro Tassoni. Si tratta di strategie parodistiche che fanno leva sul contrasto tra la *gravitas* della forma epica e la leggerezza della materia trattata, una guerra per il possesso della secchia, un conflitto minimo tra due preti per via di un leggio, un piccolo inci-

dente mondano, la vita di un cicisbeo perdigiorno nella Milano della seconda metà del Settecento. La forma del discorso è dunque quella desunta dalla tradizione europea a partire da Omero, attraverso Virgilio, la materia, per usare il termine di Pope una *trifle*, una *nichtigkeit*. Si usano i «grandi accenti» per raccontare storie di nessun conto, di nessun peso, le piccole trame da *boudoir*, le tempeste in una tazza da tè, per usare la definizione dello stesso Pope. La struttura del *Ricciolo rapito* è concepita sulla simmetria tra luce e buio, tra leggerezza e pesantezza. Nei primi due canti del poema, l'eroina, Belinda, viene seguita al risveglio, alla toeletta, nelle occupazioni giornalieri di una damina dell'epoca; il tono è definito dall'elfo Ariete che è il nume tutelare non solo della giovane nobildonna, ma anche della prima parte del poemetto, e Ariete, come ne *La Tempesta* di William Shakespeare, ha dalla sua la magia della *lightness*, dell'aria e della luce. Poi, nel conflitto, la partita a Ombre, il barone riesce a tagliare il ricciolo di Belinda e a rubarlo. L'occasione minima, la *trifle*, tramuta tono e figure, e Ariete scompare per lasciare il posto a Umbriete, lo gnomo che presiede all'ombra e alla malinconia. Il taglio del ricciolo si rivela qualcosa di più della «trifle» della cosa da nulla che sembra, e va a indicare, nel peso, nella gravità malinconica atabiliare che segna i versi degli ultimi due canti, il passare del tempo, il finire e mutare delle cose. Solo la poesia, infine, come nella *Chioma di Berenice* (sec. I) che Catullo riprese da Callimaco, potrà proiettare il ricciolo verso il firmamento poetico e farne una costellazione perenne al riparo della mutevolezza delle cose nel trionfo della poesia sul tempo, della luce sulle tenebre, del volo verso l'alto e la luce delle stelle, contro lo sprofondare nel buio. Se pensiamo, così, ai libretti di Metastasio, alla *Didone abbandonata* (1724), alla *Clemenza di Tito* (1734, musica di Caldara, rimusicata da Wolfgang Amadeus Mozart nel 1791), al *Re Pastore* (1751, musicato da Giuseppe Bonno e rimusicato da Mozart nel 1775), ci accorgiamo che le voci «alte» sono in assoluta prevalenza, non ci sono bassi o baritoni, ma voci di soprani (castrati), soprani, tenori. E la passione per la voce dei «soprani» nel Settecento la dice lunga sulle preferenze, sulla poetica epocale tutta tesa alla leggerezza, a quelle voci che si levano alte, e acute, come nella musica di Mozart (si pensi all'aria della *Nachtkönigin* nel *Flauto magico*, 1791); nell'opera pittorica di Tiepolo, del resto, eroi e divinità non posano mai piede a terra, poiché c'è sempre tra piede e terreno una nuvola che sostiene i divini corpi aerei e leggeri e che paiono fatti della stessa materia delle nubi, leggeri nell'aria. Nei libretti di Metastasio, come scrive Francesco De Sanctis nella *Storia della letteratura italiana*, le situazioni, sotto le forme tragiche, sono essenzialmente comiche. Così quei libretti, quel teatro d'opera sono tutti all'insegna della leggerezza che fa da contrappeso alla *gravitas* del vivere. La leggerezza, o la *fatuité* nel romanzo libertino tra Sei e Settecento (v. LIBERTINO), è spesso una maschera che cela insondabili abissi e, in genere il segreto della volontà di potere sull'altro. Pensiamo, per esempio, alla capacità di dissimulazione di Madame de Merteuil in *Le relazioni pericolose* (1782) di Choderlos de Laclos, o ancora di più alla maschera di fatuità portata dal maestro di *libertinage*, Versac, in *I turbamenti del cuore e dello spirito* (1736) di Crébillon figlio. Versac è la quintessenza del libertino che teorizza e filosofeggia sulla necessità della dissimulazione e della simulazione come arte, recita, soprattutto come ardua disciplina (come del resto ci dice anche la famosa lettera LXXXI de *Le relazioni pericolose* in cui Madame Merteuil ci racconta la sua autoformazione, il modo in cui ha dolorosamente e faticosamente appreso a *se déguiser*,

cosa fondamentale in quel mondo, e potente arma di difesa e difesa. Anche Versac, nel romanzo di Crébillon figlio, impartisce la sua lezione al giovane Meilcour dicendogli come egli debba imparare a mascherare il suo carattere, e come, di converso, egli debba imparare a penetrare oltre l'apparenza e la maschera altrui. La cosa migliore è apparire fatui, nascondere il proprio ingegno sotto la *nonchalance* e un'aria svagata e frivola. La leggerezza diviene dunque qui strategia esistenziale e principio di poetica nell'*art de vivre* del libertino. Si pensi anche a quel bellissimo film che è *Ridicule* (1996) di Patrice Leconte che ci fa ben capire come la leggerezza coincida con l'*esprit*, e come, per appartenere al *beau monde* della corte, si debba essere dei *beaux esprit*, e cioè creature della leggerezza e della fatuità, delle apparenze per quanto concerne la maschera che però cela insondabili volgarità, sconfinata crudeltà, e volontà di potere, ancor più aggravate dalla futilità. Viene così in mente l'isola volante, Laputa, nel libro terzo de *I Viaggi di Gulliver* (1726) di Jonathan Swift – non era la prima volta che si inventava una città volante, si pensi alla *Nefelococcugia* (400 a.C.) di Aristofane sospesa tra le nubi – ma in Laputa leggerezza e pesantezza evidentemente si coniugano, poiché vi sono città sottoposte, nel senso proprio del termine, al potere di Laputa, e quando esse si ribellano, la città della leggerezza si fa pesante come il piombo, e si abbatte sulla città ribelle distruggendola.

6. Ugo Foscolo dette una traduzione della *Chioma di Berenice*, il frammento di Callimaco a cui si ispira Catullo, e a cui si ispira anche il Pope del *Ricciolo rapito*, e tradusse anche *Viaggio sentimentale* (1768) di Laurence Sterne che è all'insegna della leggerezza nella quale si stempera l'elemento patetico in una tonalità, un «umore», uno stile di scrittura che avrebbe avuto enorme fortuna nel Romanticismo. Potrebbe stupire l'affermare che nella poetica di Foscolo il rapporto tra leggerezza e pesantezza sia un tratto primario, e che anzi questa contrapposizione giochi un ruolo importante in tutta la letteratura europea tra Sette e Ottocento. Tuttavia se pensiamo alle *Grazie*, composte a partire dal 1812, si deve dire che il carme, incompiuto, è all'insegna della leggiadria, e veramente della leggerezza che caratterizza anche la scultura di Canova, al cui gruppo marmoreo, *Le tre Grazie*, è dedicato il poemetto di Foscolo che peraltro non aveva avuto modo di vedere l'opera canoviana. In Canova avviene come un prodigio, per cui il marmo, la *gravitas* marmorea, perde peso nel gioco delle superfici, tanto da poter forse dire che la leggerezza deve ben essere il principio primo della poetica canoviana. Così in Foscolo, la leggerezza è la leggiadria delle divinità, delle Grazie che sono un dono degli dei, un dono di civiltà e bellezza, il dono stesso della gioia (v.) e della leggerezza contro il buio dell'umana ferinità, della guerra e della violenza. Del resto anche nel romanticismo più turbinoso funziona il principio della leggerezza e della simmetria con la *gravitas*, anzi si può forse dire che questa opposizione è il principio primo della poetica romantica. Esso è all'opera nei grandi romantici inglesi e tedeschi. Lo troviamo in Friedrich Hölderlin, per esempio in alcuni memorabili versi di *Die Musse* (*Tempo ozioso*, 1797): «Levo gli occhi al monte, l'alta cima di nuvole avvolta / i riccioli scuri scossi dal vento / mi leva in alto, lassù sulle sue spalle possenti / e un'aria più lieve m'avvolge d'incanto i sensi / e la valle infinita si stende ed è nubi e colori / e divengo aquila, e in volo mi levo...». Il Novalis degli *Inni alla Notte* (1800, Inno V), vede nella notte liberarsi una fiamma e «un mondo di stelle (*Sternwelt*) si scioglie in un vino d'oro, / di vita da bere, per divenire noi stessi lumi-

nose stelle». Ancora in Novalis l'Undicesimo *Canto spirituale* (*Canti spirituali*, 1799-1801) inizia con il sentimento di un grave peso sull'anima, ma la visione della croce accende una scintilla e «Un angelo alla riva ti trae / verso una nuova salvezza, / Pieno di gioia, tu guardi / giù verso la terra promessa». Nella *Ballata dell'antico marinaio* (1798) di Samuel Taylor Coleridge, il principio della leggerezza si tramuta nel principio della tempesta, così tipico delle poetiche del romanticismo. Il vento rapisce la nave e la porta al polo, dove il peso dei ghiacci la blocca, finché non arriva l'albatros benedetto che giunge come segno di liberazione, ma il vecchio marinaio uccide l'albatros, il segno della leggerezza e della libertà come spesso sono le immagini di uccelli, sicché la nave ancora si ferma sotto il peso della bonaccia. In *All'allodola* (1818) di Percy Bysshe Shelley, l'uccello del titolo che vola verso il sole abbacina lo sguardo e diviene invisibile in un turbinare di luce e di canto, un invisibile principio di leggerezza che vince ogni forza di gravità, e si dà come principio di poetica romantica, anche nell'oltreumana impossibilità inscritta in quel canto. Anche l'*Ode al vento dell'Ovest* (1818) è un canto dell'aria e delle nubi, oltre che della tempesta (v. NUVOLE; TEMPESTA). In Giacomo Leopardi le figure dei grandi idilli: *Il passero solitario* (1828-30); la luna che fluttua in cielo, l'incipit di *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia* (1828-30); *Alla luna* (1819-21); le «vaghe stelle dell'orsa» (*Le Ricordanze*, 1828-30), ancora danno figura al principio della leggerezza. Si pensi a quel passo de *Il canto notturno*: «Forse s'avess'io l'ale / Da volar su le nubi / E noverar le stelle ad una ad una...». Del resto ne *L'infinito* (1819-21) il movimento finale è uno smarrirsi, il dolce naufragio, che discioglie il corpo e lo libera del peso, dalle dimensioni, dal senso della gravità. Si pensi ancora all'*Elogio degli uccelli* nelle *Operette morali* (1822-24) e a quella chiusa: «io vorrei [...] esser convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita». Per altri versi *Le operette morali* sono tutte giocate nel contrasto tra tonalità di apologo e favola, tra la tonalità macabro-umoristica e la pesantezza della materia del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Spesso, leggendo *Le operette morali* si ha come l'idea di uno Sterne che legga il *Qboelet*, il libro della *Vanitas*.

7. In Friedrich Nietzsche, al cap. 6 della Prefazione a *Così parlò Zarathustra* (1883-85), viene raccontata la storia del funambolo in bilico sul cavo teso tra due alte torri; dalla porta di una delle torri esce un pagliaccio che incalza il funambolo e lo fa cadere. Il funambolo, piombato al suolo, agonizzante, dice a Zarathustra che lo assiste che il pagliaccio era il diavolo che gli ha fatto lo sgambetto. Zarathustra risponde che non c'è diavolo, e non c'è Dio. In realtà quel pagliaccio corrisponde esattamente al nano che troviamo in III, i: «La visione e l'enigma». Zarathustra sta salendo un erto monte «a dispetto dello spirito che lo traeva in basso, in basso verso gli abissi, lo spirito di gravità», il suo demonio, il primo nemico, che gli sta seduto sulla spalla, e ne ostacola l'ascesa. Lo spirito di gravità, del resto, è anche lo spirito abissale, quello stesso che ispira il cap. VII di *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1872) e l'interpretazione che viene data dell'Amleto shakespeariano come carattere dionisiaco. L'uomo dionisiaco che «ha gettato lo sguardo della verità sull'essenza delle cose», sull'essenza abissale, e l'orrore delle cose, uno sguardo fatalmente attratto per spirito di gravità verso l'abisso. In Nietzsche il rapporto di fondo tra *levitas* e *gravitas* è dunque assai chiaro, e chiara anche la simmetria dei movimenti. Una conoscenza, uno sguardo vero sull'essenza delle cose è

esattamente ciò che pietrifica, in *Così parlò Zarathustra*, nella non azione, esattamente il destino delle vittime della Medusa, che viene sconfitta da Perseo solo rivolgendole contro il suo stesso sguardo, sicché pietrificato, per così dire è l'orrore, e non chi lo affronta, certo non fissandolo negli occhi, ma riflettendo all'Orrore la sua stessa immagine. Stiamo ovviamente chiosando Italo Calvino proprio nel passo su leggerezza e gravità; lo scudo da opporre all'orrore, alla Medusa, all'essenza paralizzante delle cose, è la scrittura. Se la leggerezza è indispensabile al filosofo per ascendere alle vertiginose altezze dell'oltreumanità, la leggerezza è anche caratteristica infantile e onirica. Si pensi ancora, come figura del volo, alla magia di Peter Pan, il personaggio di James **Barrie** (*Peter Pan nei giardini di Kensington* 1906; *Peter e Wendy*, 1911). Peter Pan è una scintilla, un fuoco fatuo. Peter «non ha peso», vola, come Tinker Bell, Campanellino, la sua minuscola fata, e fa volare, Wendy, i bambini perduti, verso la «Never never land», l'isola che non c'è. Il suo potente nemico non è tanto Capitan Uncino, quanto, invece il coccodrillo nel cui ventre ticchetta l'orologio del tempo che passa. Giunge in volo con il suo ombrellino teso al vento dell'est che la fa arrivare o a quello dell'ovest che la porta via, anche la prodigiosa governante Mary Poppins di Pamela L. **Travers** (*Mary Poppins*, 1934), così come poi anche la magica cioccolataia Vianne di *Chocolat* (1998) di Joanne **Harris**. In tutti questi casi il personaggio «leggero» che vola, o è portato dal vento, giunge come un improvviso mutamento, o il richiamo all'avventura come nel caso di Peter Pan, o per portare il messaggio della vita «magica» e diversa, in cui diviene possibile ciò che altrimenti non lo sarebbe mai stato. Il personaggio «leggero», così, può anche andare a occupare spazi impensabili. Si pensi al *Perelà* (1911) di Aldo **Palazzeschi**, l'uomo di fumo, fatto di fumo, al quale viene affidato il compito di scrivere le nuove leggi della città (finché, ovviamente, il povero Perelà, come c'era da aspettarsi, viene processato e incarcerato, ma Perelà, fatto di fumo, scappa dalla prigione per andare a levitare in cielo in forma di nuvola). Si pensi, nella stessa logica, anche a *Oltre il Giardino* (1979), il film di Hal **Ashby**, interpretato da un grande Peter Sellers, in cui un personaggio che non è mai andato oltre i limiti del giardino della casa in cui è stato allevato e in cui ha lavorato come giardiniere fino alla morte del padrone, viene estroiettato dalla sua dimensione e si trova radicalmente estraneo al mondo. La sua semplicità totale tuttavia viene letta dagli altri come una forma di grande saggezza, tanto da fargli fare una rapida e fantastica carriera politica che lo porterà forse alla Presidenza degli Stati Uniti, e tutto questo sulla base dell'unico discorso che egli fa e che riguarda i modi di coltivazione del giardino e che viene preso per una potente metafora di ciò che bisogna fare, potare, irrigare, ogni cosa nella sua stagione. Alla fine del film il Signor Gardner (Giardiniere) verrà visto camminare sull'acqua come un nuovo messia. Ma si pensi anche al più recente *Forrest Gump* (1994), il film di Robert **Zemeckis**, il cui protagonista, interpretato da Tom Hanks, attraversa tutta la storia americana dagli anni Sessanta agli anni Novanta. Forrest è un ritardato mentale, la sua semplicità è patologica, eppure riesce ad avere successo in tutto quello che fa, eroe di guerra, industriale della pesca; Forrest rimane tuttavia sempre inconsapevole come quella piuma trasportata dal vento su cui si chiude il film. Non si può certo dimenticare infine il Milan **Kundera** de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (pubblicato prima in francese nel 1984 e in ceco a Toronto nel 1985). Già il titolo rinvia all'insostenibile peso della leggerezza, intesa nel senso di precarietà, caducità e che rinvia al tramutare

caleidoscopico dei giorni della vita sullo sfondo della minaccia del potere, nell'ombra della morte e anche però nello scintillio dell'intelligenza che sa scivolare sulla superficie delle cose senza farsene catturare, per una strategia di libertà. Il romanzo è strutturato sull'intreccio delle vicende, del prendersi, lasciarsi e riprendersi di due coppie di amanti, Tomáš e Tereza, e Sabina e Franz. Tomáš è un teorizzatore della leggerezza, della volubilità anche nei rapporti d'amore, ammaestrato dalla volgarità della vita nella famiglia, moglie e figlio, che ha abbandonato. Tereza invece lo ama perdutamente e quell'amore rappresenta lo spirito di gravità: ma Tomáš corrisponderà pienamente all'amore di Tereza solo alla fine, dopo la primavera di Praga, il breve esilio a Zurigo, il ritorno, il lavoro nella comune agricola dove finalmente la coppia raggiunge l'armonia. Ma l'essere è leggero, fragile, e la morte in un incidente giunge a separare il filo che finalmente si era annodato. La morte segna anche l'altra vicenda, quella di Sabina, amica di Tomáš, e come lui affascinata dal rutilare dei rapporti d'amore, dalla mutevolezza, dalla fuggevolezza leggera degli incontri. In esilio anche lei a Ginevra, diviene l'amante di Franz, ma il loro rapporto sarà sempre appesantito da un conflitto di sensibilità e anche di valori. Franz, che è lo spirito stesso della *gravitas*, lascia la moglie per vivere con Sabina, ma infine Sabina, in cui si incarna la *levitas*, lo lascia, spaventata forse dalla concezione impegnata e «grave» della vita che egli ha. Franz si accompagnerà poi a una giovane allieva e continuerà nel suo impegno politico che lo porterà a partecipare a una protesta contro il regime totalitario di Pol Pot in Cambogia. Di ritorno a Bangkok, Franz sarà banalmente ucciso da dei borseggiatori, anche lui, nella sua *gravitas*, figura dell'imprevedibile leggerezza delle cose, e dell'insostenibile peso di essa. Italo Calvino chiude la sua lezione sulla leggerezza ricordando un racconto di Franz **Kafka**, *Il cavaliere del secchio*, scritto nel 1917 nel più freddo inverno della prima guerra mondiale. Il racconto è in prima persona, e si pone nella dimensione tra onirica e metafisica delle storie di Kafka, un sogno di angoscia. Il narratore prende dunque il secchio e va in cerca di carbone, ma quel secchio è così leggero che inizia a levarsi a mezz'aria, sicché il narratore sale a cavallo del secchio che lo trasporta sempre più in alto, troppo in alto tanto che a stento riesce a farsi sentire dal carbonaio da cui vuole il carbone a credito. La moglie del carbonaio si toglie il grembiule e scaccia quello strano cavaliere volante come fosse una mosca importuna. E il secchio è così leggero che il cavaliere va a sperdersi tra le Montagne di Ghiaccio. Immagine della leggerezza, dunque, quel secchio, e figura della leggerezza il suo bislacco cavaliere volante che è la variazione kafkiana del tipo del *Luftmensch* (l'uomo che vive in aria, con la testa tra le nuvole), e che insieme allo *Schnorrer* (il pitocco), il *Sadchen* (il sensale) e lo *Schlemiel* (il tipo del giusto ingiustamente perseguitato) fa parte della cultura dello *Schtetl* (ghetto, villaggio) ebraico (v. EBREO). Ma il cavaliere del secchio è evidentemente anche una figura di privazione, di miseria, che rinvia a tutta la pesantezza del vivere, tuttavia tramutata, alleggerita dal sogno. Nel 1966 esce *La guglia* di William **Golding**. Si tratta della storia di Jocelyn, il decano di una cattedrale gotica in un imprecisato medioevo. Jocelyn è innamorato da sempre di Goody, la bella bimba e poi bella ragazza dai capelli rossi che sposa Pangal, il sacrestano della cattedrale. Jocelyn ha una visione, una guglia che si alza imperiosa verso il cielo, e decide di costruirla, anche se la cattedrale sorge su terreno cedevole. La chiesa in sogno diviene il corpo di Jocelyn, e l'erezione della guglia dà figura al suo desiderio represso per Goody. La guglia viene costruita, ma

presto inizia a pendere, come un pesante martello di pietra sulla città, e attorno alla «fabbrica» si addensano figure di cecità, tradimento, sterilità, morte. Jocelyn si ammalava di tubercolosi spinale sicché lui che guardava verso l'alto è ora piegato e condannato a guardare verso terra. La forza di gravità, la pesantezza, anche quella della carne, dei desideri sembra dunque averla vinta, ma, alla fine, agonizzante, Jocelyn vede la guglia erta verso il cielo come un miracolo, una fontana, una meraviglia, e la pietra si fa dunque leggera nella luce, e il libro si chiude sull'immagine del volo di un uccello di mare, sul battito affrettato delle ali oltre il buio, verso la luce e l'aria, il cielo, franco alfine di ogni peso.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Lazarillo de Tormes (Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, 1554)*.

Ariosto, L., *Orlando Furioso* (1516, 1532); Aristofane, *Nefelococcugia* (400 a.C.); Ashby, H., *Oltre il giardino*, cinema (*Being There*, 1979); Barrie, J.M., *Peter e Wendy* (*Peter and Wendy*, 1911); Barrie, J.M., *Peter Pan nei giardini di Kensington* (*Peter Pan in Kensington Gardens*, 1906); Boiardo, M.M., *Orlando Innamorato* (1476-94); Boileau, N., *Il leggio* (*Le Lutrin*, 1674-83); Bürger, G., *I viaggi meravigliosi per terra e per mare del barone di Münchhausen* (*Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande ... des Freiherrn von Münchhausen*, 1786); Callimaco, *La Chioma di Berenice* (246-245 a.C.); Calvino, I., *Il barone rampante* (1957); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1959); Calvino, I., *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947); Calvino, I., *Il visconte dimezzato* (1952); Calvino, I., *Le lezioni americane. Sei proposte per un nuovo millennio* (*Six Memos for the Next Millennium*, 1984); Canova, A., *Le tre grazie*, scultura (1812-16); Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano* (1528); Catullo, G.V., *Chioma di Berenice* (*Coma Berenice* in *Liber Catulli*, sec. I); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798); Crébillon, C.-P. J. de, *I turbamenti del cuore e della mente* (*Les égarements du cœur et de l'esprit*, 1736); Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (1306-21); De Sanctis, F., *Storia della letteratura italiana* (1870-71); Dickens, C., *Oliver Twist* (1837-38); Dickens, C., *Tempi difficili* (*Hard Times*, 1854); Folengo, T., *Baldus* (1517); Foscolo, U., *Le Grazie* (1812-22, incompiuto); Golding, W., *La guglia* (*The Spire*, 1966); Harris, H., *Chocolat* (1998); Hölderlin, F., *Tempo ozioso* (*Die Müsse*, 1797); Hugo, V., *L'uomo che ride* (*L'homme qui rit*, 1869); Huizinga, J., *Autunno del medioevo* (1919); Kafka, F., *Il cavaliere del secchio* (*Der Kübelreiter*, 1917); Kundera, M., *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984); Laclos, P.-A.-F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Leconte, P., *Ridicule*, cinema (1996); Leopardi, G., *Canti* (1831; 1835; 1845 postumo); Leopardi, G., *Operette morali* (1822-24); Malot, H., *Senza famiglia* (*Sans Famille*, 1878); Metastasio, P., *Clemenza di Tito* (1734); Metastasio, P., *Didone abbandonata* (1724); Metastasio, P., *Re Pastore* (1751); Milton, J., *Il Paradiso perduto* (*The Paradise Lost*, 1667); Mozart, W.A., *Il flauto magico*, musica (*Die Zauberflöte*, 1791, libretto di Schikaneder, E.); Nietzsche, F., *La Nascita della tragedia dallo spirito della musica* (*Die Geburt der Tragödie aus dem geiste der Musik*, 1872); Nietzsche, F., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883-85); Novalis, *Canti spirituali* (*Geistliche Lieder*, 1799); Novalis, *Inni alla notte* (*Hymnen an die Nacht*, 1800); Palazzeschi, A., *Il codice di Perelà* (1911); Parini, G., *Il Giorno* (1763-1801); Pavese, C., *La luna e i falò* (1950); Petronio, *Satyricon* (sec. I d.C.); Pope, A., *Il ricciolo rapito* (*The Rape of the Lock*, 1712-15); Pulci, L., *Morgante* (1483); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-52); Raspe, R.E., *Le avventure del barone di Münchhausen* (*Baron Münchhausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia*, 1785); Shakespeare, W., *La Tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Dream*, 1595-96); Shelley, P.B., *All'alodola* (*To a Skylark*, 1818); Shelley, P.B., *Ode al vento dell'Ovest* (*Ode to the West Wind*, 1818); Spenser, E., *La regina delle fate* (*The Faerie Queene*, 1590-99); Sterne, L., *Viaggio sentimentale attraverso la Francia e l'Italia* (*Sentimental Journey*

Through France and Italy, 1768); Swift, J., *Viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Tasso, T., *Gerusalemme conquistata* (1593); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1575); Tassoni, A., *La secchia rapita* (1622-24); Travers, P.L., *Mary Poppins* (1934); Zemeckis, R., *Forrest Gump*, cinema (1994).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Laclos et le libertinage. Actes du colloque du bicentenaire des «Liaisons dangereuses»*, Paris, PUF, 1983; Bachtin, M., *L'opera di Rabelais*, Torino, Einaudi, 1979; Blecua, A., *Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca* in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XXXIV (1971-72), 147-239; Brooks, P., *The Novel of Wordliness*, Princeton, Princeton University Press, 1969; Brower, R.A., *Mirror on Mirror. Translation, Imitation, Parody*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1974; Cattabiani, A., *Volario: simboli, miti e misteri degli esseri alati*, Milano, Mondadori, 2000; Chesney, E.A., *The Countervoyage of Rabelais and Ariosto. A Comparative Reading of Two Renaissance Mock-Epics*, Durham, NC, Duke University Press, 1982; Domenichelli, M., *The Spire in La morte del Sole*, Urbino, Argalia, 1979; Domenichelli, M., *Cavaliere e gentiluomo*, Roma, Bulzoni, 2002; Foucault, M., *Un si cruel savoir*, «Critique», Juillet 1962; Highnam, D., *Crébillon Fils in Context: the Rococo Ethos in French Literature in the early 18th Century*, «University of North Carolina French Literary Studies», 1 (1974); Huizinga, J., *Homo ludens, Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur* (1938), Pantheon Akademische Verlagsanstalt, 3. Auflage, 1940; Huizinga, J., *L'autunno del medioevo* (1917), Firenze, Sansoni, 1966; Rawson, C.J., *Mock-Heroic and War: Swift, Pope and Others in Idem, Satire and Sentiment: 1660-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; Sturm, E., *Crébillon Fils et le libertinage*, Paris, Nizet, 1970.

■ VOCI AFFINI: Creature magiche; Gentiluomo; Gioia; Libertino; Luce/Buio; Magia, stregoneria; Nuvole; Picaro; Tempesta; Uccelli; Vento; Viandante; Volo. MARIO DOMENICHELLI

Leone. 1. Grosso, robusto e feroce animale dei felini, oggi presente solo in Africa, il cui nome (antico it. *lione*, fr. *lion*, sp. *leon*, ingl. *lion*, ted. *Löwe*) deriva dal lat. *leo*, -onis, affine al gr. *leon* (di oscura etimologia). Per la maestà dell'aspetto e il ruggito poderoso il leone ha goduto, presso tutti i popoli, antichi e moderni, della fama di essere la creatura più potente e temibile della foresta, superiore a tutte le altre fiere, e per questo chiamato il «re degli animali».

Protagonista di cacce, di avventure, di storie mitiche e favolose, il leone ha ricevuto tutta una serie di qualificazioni, attributi e significati simbolici (la forza, il coraggio, la violenza, ma anche la regalità, la dignità, la magnificenza). Presso vari popoli africani era diffusa la credenza che il leone potesse ospitare lo spirito di un morto; per questo era ritenuto pericoloso pronunciare il suo nome e la sua uccisione era considerata un atto sacrilego.

Alla figura del leone ha fatto ricorso l'araldica per rappresentare grandi famiglie, città e nazioni; l'onomastica per assegnare un nome proprio a molte persone (tra cui anche una serie di imperatori bizantini e di papi); la teoria dei caratteri per assegnare un appellativo o un attributo con forte valore simbolico a grandi personaggi della storia (l'evangelista Marco, per ricordare la sua predicazione nel deserto; il grande erudito e traduttore della Bibbia San Gerolamo, rappresentato nel suo eremitaggio con ai piedi un leone; il sovrano inglese e condottiero delle crociate Riccardo Cuor di Leone; inoltre Enrico il Leone, duca di Baviera e Sassonia, Roberto il Leone delle Fiandre, Garibaldi il Leone di Capra e tanti altri). A lui è dedicata una delle costellazioni, la quinta dello zodiaco.

2. La caccia al leone nell'antichità era ritenuta uno sport riservato ad aristocratici e sovrani: faraoni egiziani, re assiri, babilonesi e persiani si dilettavano a cacciare, in alcuni casi a tenere in cattività, questo splendido animale. Sull'argomento sono numerose le testimonianze lettera-

rie e figurative (**Senofonte**, *Cinegetico*, XI; **Oppiano**, *Sulla caccia*, IV; bassorilievi del palazzo di Assurbanipal a Ninive; statue davanti ai templi mesopotamici ed egiziani, a Petra e nell'isola di Delo).

La fiera è spesso presente nei miti e nelle leggende. I grandi eroi mitici non potevano avere nemico più degno: non soltanto gli eroi greci, come Eracle, vincitore del leone di Nemea, ma anche quelli della *Bibbia*, da Davide (*Samuele* 1, 17, 34-36) a Sansone (*Giudici*, 14, 6) e soprattutto Daniele (*Daniele*, 6, 16-24) che sopravvisse dopo essere stato gettato nella fossa dei leoni. Nell'antico Egitto la dea distruttrice Sekhmet aveva una testa di leone. La mitologia greco-romana lo riteneva sacro ad Apollo; ma esso compariva anche nel mito di Dioniso: il dio era spesso rappresentato a fianco di un leone o a cavallo di esso, oppure seduto su un cocchio trainato da leoni. **Ovidio** (*Metamorfosi*, X, 698-704) descrisse con grande efficacia la metamorfosi di Atalanta e Ippomene, trasformati da Cibebe in leoni per aver violato il suo tempio.

3. Fin dall'antica Roma i leoni vennero impiegati negli spettacoli circensi: come testimonia **Plinio il Vecchio** (*Storia Naturale*, VIII, 53), il primo a mostrarli in pubblico combattimento fu l'edile Quinto Muzio Scevola (104 a.C.). Silla, invece, presentò per la prima volta nel circo i leoni sciolti (**Seneca**, *La brevità della vita*, XIII, 6). Leoni furono sacrificati nell'arena da molti imperatori, Augusto, Nerone, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio; fino a quando, in età tardo-imperiale, la loro uccisione e cattura vennero proibite. Poi, nel 414, un editto di Onorio permise nuovamente l'uccisione dei leoni, ma ne vietò la cattura, la vendita e il trasporto in Italia. Su questo sfondo si svolge la storia che ha come protagonisti lo schiavo Androclo e un leone, tramandata da **Eliano** (*La natura degli animali*, VII, 48) e da **Gellio** (*Notti attiche*, V, 14). Androclo, fuggendo, incontra in una foresta un leone con una zampa trafitta da una grossa spina, gliela sfila e lo cura. Dopo alcuni anni lo schiavo viene condannato e rincontra il leone proprio nell'anfiteatro dove avrebbe dovuto essere sbranato. Ma il felino lo riconosce e anziché aggredirlo lo lecca amichevolmente. Gli spettatori commossi decidono di lasciare libero lo schiavo e di donargli il leone. Divenuta popolarissima per tutto il Medioevo, la storia continuò a essere rielaborata e a circolare fino al XIX secolo attraverso libri scolastici e la traduzione latina di una favola greca attribuita a **Fedro**, riscritta in prosa nella raccolta *Romulus* (400 circa). Proprio a questo racconto è ispirata la commedia di G.B. **Shaw**, *Androclo e il leone* (pubblicata a Berlino nel 1912 e rappresentata ad Amburgo nel 1913), nella quale l'autore affronta problematiche morali e sociali del suo tempo, schierandosi contro l'intolleranza e le persecuzioni. Nei Paesi Bassi circolarono anche versioni più giocose della stessa storia, che subì l'influsso della saga del «duca di Brunswick», diffusa sotto forma di canzone popolare. Durante una crociata in Terra Santa, il duca Enrico il Leone, signore di Sassonia e di Baviera (1130-1195), avrebbe secondo le cronache salvato un leone da un drago; l'animale lo avrebbe poi seguito in Europa e, alla sua morte, si sarebbe lasciato morire di fame sulla sua tomba (*La fedeltà del leone*). Una qualche analogia ha la vicenda del protagonista di uno dei maggiori romanzi medievali, *Ivano o il cavaliere del leone* dello scrittore francese **Chrétien de Troyes** (sec. XII): Yvain affronta le sue avventure cavalleresche seguito fedelmente da un leone a cui ha salvato la vita. In altri romanzi medievali e nella successiva tradizione cavalleresca compaiono spesso dei leoni, accanto ad altri animali (cervi, draghi, ecc.). Essi di solito rappresentano gli ostacoli che si frap-

pongono alla conquista della donna amata da parte del cavaliere: sono le prove imposte per meritarsela.

4. Il re della foresta è tra i principali protagonisti delle tradizioni favolistiche, nella quale di solito impersona la fierezza, il coraggio e la maestà, ma anche la prepotenza, e gli si contrappongono l'agnello (che impersona la mansuetudine), il coniglio (la timidezza e la viltà) o la volpe (l'astuzia e l'inganno). Lo si trova nella tradizione orientale (*Pañcatantra*, I, 4) e in quella classica (è molto presente nella raccolta greca di **Esopo** e nella latina di **Fedro**). Ha un posto di rilievo, naturalmente, nei *Bestiari* medievali, nei quali si racconta delle maniere disdegnose del leone, della sua paura del fuoco, della sua tendenza a dormire a occhi aperti, della generosità con cui risparmia donne e bambini, del timore che prova per i galli; si narra anche della leonessa che partorirebbe dei cuccioli morti, chiamati poi dal padre alla vita soffiando loro il suo alito nella gola. Tutte qualità che nei bestiari allegorico-religiosi, a cominciare dal *Fisiologo*, così come nelle opere enciclopediche di **Origene** e **Isidoro di Siviglia**, vengono interpretate in chiave simbolica riprendendo tradizioni favolistiche, bibliche (nel *Salmo* 91 tra i nemici dell'uomo sono ricordati l'aspide, la vipera, il leone e il drago), classiche (**Plutarco**, *L'abilità degli animali*), cristiane (nell'*Apocalisse* le bestie favolose hanno denti, teste, fauci di leone e ruggiscono come un leone: 9, 8 e 17, 13, 2, 10, 3; e Cristo è «il leone della tribù di Giuda»: 5, 5; per **Agostino** il leone simboleggia due nature contrapposte, quella del diavolo per la sua crudeltà e quella di Cristo per la sua forza: *La dottrina cristiana*: 3, 25, 36). Secondo queste interpretazioni il leone che dorme a occhi aperti rappresenta l'amore vigilante di Cristo; il leone che dà la vita ai cuccioli nati morti rappresenta la resurrezione. L'immagine del leone ricorre spesso anche come componente di bestie ibride e mostruose: la chimera, il mitico mostro ucciso da Bellerofonte (**Omero**, *Iliade*, VI; **Esiodo**, *Teogonia*, 319; **Pindaro**, *Olimpiche*, XIII) aveva corpo di leone, ventre di capra e coda di drago; mentre il grifone (**Erodoto**, *Storie*, 3, 116; **Plinio**, *Storia naturale* 7, 10), possedeva la parte anteriore del corpo di un'aquila e quella posteriore di un leone. Come ricorda J.L. **Borges** nel suo *Manuale di zoologia fantastica* (1957), lo stesso **Dante** aveva immaginato un carro trionfale trainato da un grifone (*Purgatorio*, XXIX, 108).

Il leone della tradizione favolistica ricompare nei *Fabliaux*, nel *Romanzo di Renard* e in tutta una serie di elaborazioni letterarie dei secoli successivi: nel Cinquecento A. F. **Doni** nella *Moral filosofia* (1552) mette in scena le astuzie ordite da un perfido cortegiano, il mulo, ai danni del saggio toro Chiarino che diventa vittima incolpevole del re leone; nella commedia il *Candelajo*, II, V (1582) G. **Bruno** introduce la favola licenziosa dell'asino e del leone, a indicare la capacità dell'uomo di saper cogliere l'occasione. Ancora nel Novecento si incontra il leone fra i protagonisti di una nuova e rivitalizzata tradizione favolistica: N. **Lisi** riprende nelle sue *Favole* (1933) il modello dell'apologo classico e rinascimentale; P. **Pancrazi**, nella raccolta di quattrocentotrenta favole intitolata *L'Esopo moderno* (1930-1940), attualizza in modo originale gli esempi classici; il poeta dialettale romano **Trilussa** parodizza il modello esopiano, per porre l'accento sulle ipocrisie e le contraddizioni della realtà contemporanea; C.E. **Gadda**, infine, nel *Primo libro delle favole* (1952) introduce un breve apologo intitolato *Il leone saziato*.

Alla tradizione favolistica si riallacciano anche alcuni detti proverbiali: «farsi la parte del leone», col significato di prendere per sé, in una spartizione, la parte migliore e

più abbondante; «comportarsi da asino vestito della pelle del leone», nel senso di agire da pusillanime e ostentare una forza e un coraggio che non si ha.

5. Alle qualità del leone fanno molto spesso riferimento metafore e similitudini usate soprattutto nella tradizione epica a cominciare dai grandi poemi di Omero (per esempio *Iliade*, XX, 164-175) e di **Virgilio** (basti citare: *Eneide*, X, 453-456), ma poi in tutta la tradizione epica e cavalleresca (per esempio **Ariosto**, *Orlando Furioso*, XIV, 114). **Dante** ricorre al leone per rappresentare la maestà dell'aspetto e del portamento del personaggio di Sordello (*Purgatorio*, VI, 66: «lasciavane gir, solo sguardando / a guisa di leon quando si posa»). Ma proprio sulla soglia dell'Inferno, ricorrendo decisamente all'allegoria e rifacendosi alla tradizione dei bestiari, egli introduce la figura di un leone, come simbolo della superbia (*Inferno*, I, 46-48). Diverso il significato che il leone ha in un famoso passo del *Principe* di **Machiavelli** (XVIII, 3), dove, attingendo alla tradizione favolistica, vengono contrapposte, nell'agire politico, la forza un po' ingenua del leone e l'astuzia un po' troppo debole della volpe: «Sendo adunque necessitato uno principe sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la golpe e il lione: perché el lione non si difende da' lacci, la golpe non si difende da' lupi».

6. Un posto di tutto rilievo è assegnato al leone, con vario significato e diversi atteggiamenti, nelle arti figurative: i leoni sono frequenti nei codici miniati, compaiono come stilofori nelle cattedrali medievali, come simboli negli stemmi e sulle bandiere di molte case regnanti (dalla Castiglia a Venezia Repubblica di San Marco, alla monarchia inglese). Nella cultura del Rinascimento la tradizione zoologica medievale si mescolò con il rinnovato interesse umanistico per le immagini simboliche (**Leonardo**, *Bestiario*, ca. 1494) e con la vasta influenza iconografica e letteraria dell'opera di **Orapollo** (*Geroglifici*, 1505). Al gusto egittologico dell'epoca si ispira l'amplessima letteratura di geroglifici, emblemi e imprese, fiorita in tutta Europa nel corso del Cinque e Seicento. In Egitto i leoni erano considerati animali solari, pertanto il loro simbolo fu attribuito generalmente a signori e potenti. P. **Valeriano** indirizzò a Cosimo de' Medici il I libro dei suoi *Geroglifici* (1556), dedicato proprio al leone. L'animale aveva un preciso significato nel mondo ermetico dei geroglifici: esso rappresentava la ferocia e la forza, alternativamente interpretate come orgoglio intellettuale oppure come ferocia domata. Il simbolo compare negli scritti di L. B. **Alberti** congiuntamente alla scelta del nome «Leo», proprio col significato di schivo e fiero orgoglio intellettuale. Mentre negli *Emblemi* (1531) di A. **Alciato** ricorre l'immagine del leone come potenza che sottostà all'uomo: nell'emblema 4 il carro di Antonio è trainato da leoni. L'ambiguità delle due componenti del leone si trova anche in Valeriano: le sue parti anteriori lo collegano al cielo, le parti posteriori alla terra. Nella tradizione figurativa classica, ripresa dagli umanisti, il leone e l'ariete apparivano insieme aggiogati al carro di Dioniso e di Cupido, entrambi divinità che sovrintendono alle passioni. Di frequente la leonessa compariva come simbolo della meretrice, per il suo spiccato carattere di animale da preda e per la sua autorità sulle altre fiere. Valeriano rappresentava la meretrice nelle vesti di Sfinge, figura anch'essa carica di significato allegorico, che gli antichi mitografi (**Apollodoro**, **Solino**) avevano rappresentato con volto di vergine, penne d'uccello e zampe di leone (dove le zampe simboleggiavano la superbia del cuore). Anche **Erasmus da Rotterdam** negli *Adagia* (1536) menziona la ferocia e la forza del leone,

che ne fanno l'emblema del tiranno e insieme della regalità, non diversamente dall'aquila («Lo scarabeo dà la caccia all'aquila»). Il suo vigore, inoltre, è contrapposto alla debolezza del cervo («La vecchiaia del leone vale più della gioventù dei cervi»).

Secondo la teoria medica ippocratica e galenica, largamente diffusa anche in età moderna, il leone rappresentava il temperamento nervoso e meditativo, tipico dell'uomo, e tra i quattro elementi era collegato al fuoco. Esso veniva avvicinato agli uomini a causa delle sue stesse contraddizioni. Così G. B. **Della Porta**, nella *Fisiognomica* (1599), confronta i tratti della fiera con quelli della personalità di indole leonina. In un dialogo paradossale incentrato sulla metamorfosi degli uomini in bestie, la *Circe* (1549) di G. B. **Gelli**, il leone rappresenta la forza e con il cavallo, il cane e il vitello, diviene emblema delle virtù cardinali. Il poeta tedesco A. **Gryphius** intitolò *Leone Armeno* (1650) una tragedia dedicata alle rivolte di palazzo contro il sovrano bizantino. Nella vivace satira politico-sociale di G. B. **Casti**, *Gli animali parlanti* (1802), la corte del re leone è metafora del conflitto tra l'antico regime e il nuovo, istaurato dalla Rivoluzione francese.

7. I leoni, insieme con gli elefanti, le tigri, i serpenti, popolano gli ambienti e le atmosfere dal forte colorito esotico che caratterizzano la narrativa d'avventura e colonialismo tra Otto e Novecento, sulle orme di J. **Verne** (*Le Indie nere*, 1877), E. **Salgari** (*I misteri della jungla nera*, 1895; *Le tigri di Mompracen*, 1901; *Sandokan alla riscossa*, 1907), R. **Kipling** (*I libri della Giungla*, 1894-1895; *Kim*, 1901). Il racconto del viaggio in Oriente diviene il compimento del sogno di evasione in terre lontane e insieme la fuga dai dominanti pregiudizi borghesi. Al tema degli eventi di guerra e della morte gloriosa è invece ispirato il resoconto di viaggio di D. **Buzzati**, *L'ascari Ghilò, leone* (Addis Abeba, 1939). Il protagonista, Ghilò, allegro imitatore della voce degli animali, simula la coda del leone con uno scacciamosche, cammina gattoni e digrigna i denti, mandando ruggiti bellissimi per far divertire i compagni. Ma viene ucciso durante una carica contro i ribelli abissini, combattendo con coraggio come un vero leone.

8. Solo dopo la seconda guerra mondiale e la conquista dell'indipendenza si assiste in molti paesi africani a un rinnovato interesse per la letteratura e per il teatro: W. **Soyinka** ambienta nella propria terra, la Nigeria rurale, la commedia *Il leone e la perla* (1963). Il suo dramma *Danza della foresta* fu censurato dalle autorità per i riferimenti politici alla guerra civile del 1966. Lo scrittore sudafricano di origine britannica W. **Smith** con *Il destino del leone* (1964) iniziò una carriera di prolifico autore di romanzi di avventura, ambientati nel continente africano. L'allusione metaforica al coraggio del leone caratterizza anche altri titoli di racconti e romanzi contemporanei: *Forte come un leone* (1944) di G. **Manzini** e *Nella pelle del leone* (1987) del canadese M. **Ondaatje**. Grande successo internazionale ha avuto *La resa del leone* (1988) di O. **Soriano**, che narra le vicende di un console argentino in un paese africano nel corso della guerra delle Falkland.

Vera e propria favola zoepica è il romanzo *Il paradiso degli animali* (1979) di C. **Cassola**. Lo scrittore immagina una civiltà di animali parlanti, sorta dopo la scomparsa dell'uomo e la fine del mondo. Poiché le bestie ripercorrono le tappe della storia umana, la civiltà del leone, della tigre e del gorilla viene ben presto a confronto con quella dei cani e dei gatti, ripetendo la storia dell'Asia e dell'Africa colonizzate dai bianchi.

9. La figura esemplare del leone compare di frequente nella letteratura per ragazzi, dalla celebre fiaba americana di inizio secolo *Il meraviglioso mago di Oz* (1900) di L.F. Baum, che introduce l'originale personaggio del leone vigliacco, al romanzo avventuroso e fantasy dello scrittore inglese C. S. Lewis, *Il leone, la strega e l'armadio* (1988). Infine il re degli animali è tornato a essere protagonista di grande successo negli ultimi anni, con la fortunata favola cinematografica *Il Re leone* (1994) di R. Allers e R. Minkoff per la Walt Disney.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Apocalisse* (96); *Bestiari medievali* (secc. XII e XIII); *Daniele* (sec. II a.C.); *Fabliaux* o *Favolelli* (secc. XII-XIV); *Fisiologo* (sec. II); *Giudici* (secc. VI-VI a.C.); *La fedeltà del leone* (*The Faith of the Lion*, sec. XII); *Libri di Samuele* (secc. VIII-VI a.C.); *Romanzo di Renard* (*Roman de Renard*, secc. XII-XIII); *Romolus*, raccolta di fiabe (ca. 400); *Salmi* (sec. X-II a.C.).

Agostino di Ippona, *La Dottrina cristiana* (*De doctrina christiana*, av. 430); Alciato, A., *Libro degli emblemi* (*Emblematum liber*, 1531); Allers, R., - Minkoff, R., *Il re leone*, cinema d'animazione (*The Lion King*, 1994); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Baum, L. F., *Il meraviglioso mago di Oz* (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900); Borges, J. L., *Manuale di zoologia fantastica* (*Manual de zoologia fantástica*, 1957); Bruno, G., *Candelaio* (1582); Buzzati, D., *L'ascari Ghilò, leone* (1939); Cassola, C., *Il paradiso degli animali* (1979); Casti, G. B., *Gli animali parlanti* (1802); Chrétien de Troyes, *Ivano o il cavaliere del leone* (*Yvain ou le chevalier au lion*, sec. XII); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Della Porta, G.B., *Fisiognomica* (*De humana Physiognomonia*, 1610); Doni, A.F., *La moral filosofia* (1552); Eliano, *La natura degli animali* (*De natura animalium libri XVII*, av. 235); Erasmo da Rotterdam, *Adagia* (1536); Erodoto, *Storie* (*Historiae*, sec. V a.C.); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Esopo, *Favole* (*Fabulae*, secc. VI-VII a.C.); Fedro, *Favole* (*Fabulae*, sec. I a.C.); Gadda, C.E., *Primo libro delle favole* (1952); Gelli, G.B., *La Circe* (1549); Gellio, A., *Notti attiche* (*Noctes atticae*, sec. II); Gryphius, A., *Leone Armeno* (Leo Armenius, 1650); Isidoro di Siviglia, *Libri di etimologie* (*Etymologiarum sive Originum libri XX*, av. 636); Kipling, R., *Il libro della giungla* (*The jungle book*, 1894); Kipling, R., *Il secondo libro della giungla* (*The second jungle book*, 1895); Kipling, R., *Kim* (1901); La Fontaine, J. de, *Fiabe* (*Fables*, 1668-1694); Leonardo da Vinci, *Bestiario e favole* (ca. 1494); Lewis, C.S., *Il leone, la strega e l'armadio* (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*, 1950); Lisi, N., *Favole* (1933); Machiavelli, N., *Il principe* (1513); Manzini, G., *Forte come un leone* (1944); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Ondaatje, M., *Nella pelle del leone* (*In the skin of a lion*, 1987); Oppiano di Cilicia, *Sulla caccia* (sec. II); Orapollo, *Geroglifici* (*Hieroglyphica*, 1505); Origene, *Commentarii* (sec. III); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Pancrazi, P., *L'Esopo moderno* (1930-40); Pindaro, *Le Odi Olimpiche* (secc. VI-V a.C.); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis Historia*, 77); Plutarco, *L'abilità degli animali* (*De sollertia animalium*, av. 127); Salgari, E., *I misteri della giungla nera* (1895); Salgari, E., *I pirati della Malesia* (1896); Salgari, E., *Le tigri di Mompracen* (1901); Salgari, E., *Sandokan alla riscossa* (1907); Seneca, L.A., *La brevità della vita* (*De brevitate vitae*, I sec. a.C.); Senofonte, *Cinegetico* (sec. IV a.C.); Shaw, G.B., *Androcles and the lion* (1913); Smith, W., *Il destino del leone* (*When the lion feeds*, 1964); Solino, C.G., *Compendio di cose memorabili* (*Collectanea rerum memorabilium*, sec. III); Soriano, O., *La resa del leone* (*A sus plantas rendido un leon*, 1988); Soyinka, W., *Danza della foresta* (*A Dance of the Forest*, 1960); Soyinka, W., *Il leone e la perla* (*Lion and the jewel*, 1963); Valeriano, P., *Geroglifici* (*Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis Commentarii*, 1556); Verne, J., *Il giro del mondo in ottanta giorni* (*Le tour du monde en quatre-vingts jours*, 1873); Verne, J., *Le Indie nere* (*Les Indes noires*, 1877); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, dal 29 a.C.); Visnu, S., *Pañcatantra* (ca. sec. II).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Libro di Fioravante* (sec. XIV); *Vita di Santa Maria Egiziaca* (fine sec. XII - inizio sec. XIII).

Bulwer-Lytton, E.G., *Gli ultimi giorni di Pompei* (*The Last Days of Pompei*, 1834); Calderón de la Barca, P., *I due amanti del cielo* (*Los dos amantes del cielo*, 1636); Catullo, G.V., *Attis* (sec. I a.C.); Chamisso, A. von, *La sposa del leone* (*Die Löwenbraut*, 1829); Conscience, H., *Il leone delle Fiandre* (1838); Creutz, P.G., *Atis e Camilla* (1760); Cures, F. de, *La danza davanti allo specchio* (*La danse devant le miroir*, 1914); Daudet, A., *Tartarino di Tarascona* (*Les aventures de Tartarin de Tarascon*, 1872); Freiligrath, F., *Una professione di fede* (*Ein Glaubensbekenntnis*, 1838); Giordano, L., *Sansone strozza il leone*, pittura (av. 1705); Goethe, J.W., *Novelle* (1828); Hallström, P., *Il leone*, in *Porpora* (novelle, 1895); Keller, G., *La gente di Seldwyla* (*Die Leute von Seldwyla*, 1856-73); Klingemann, A., *Enrico il leone* (*Heinrich der Löwe*, 1808); Kunze, S., *Enrico il leone* (*Heinrich der Löwe*, 1817); Lawrence, D.H., *Corona* (Crow, 1915); Lodge, T., *Rosalynde* (1890); Manuel, J., *Il conte Lucanor* (*El conde Lucanor*, 1575); Nietzsche, F.W., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883-85); Schiller, F., *Il guanto* (*Der Handschuh*, 1797); Thurber, J.G., *Fiabe per il nostro tempo* (*Fables for our time*, 1940).

■ BIBLIOGRAFIA: Apollodoro, *I miti greci*, a c. di Scarpi, P., Roma, Fondazione L. Valla, 1998; Baltrušaitis, J., *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica* (1972), Milano, Adelphi, 1993; Beigbeder, O., *Lessico dei simboli medievali* (1979), Milano, Jaca Book, 1989; Bologna, C. (a c. di), *Liber monstrorum de diversis generibus*, Milano, Bompiani, 1977; Caprettini, G.P., *Dizionario della fiaba. Simboli, personaggi, storie delle fiabe regionali italiane*, Roma, Meltemi, 1988; Charbonney-Lassay, L., *Il bestiario di Cristo* (1940), Roma, Arkeios, 1995; Chevalier, J. - Gheerbrant, A., *Dizionario dei simboli* (1969), Milano, Rizzoli, 1997, *ad vocem*; Dekker, T. - Kooi van der, J. - Meder, T., *Dizionario delle fiabe e delle favole. Origini, sviluppo, variazioni* (1997), tr. it. Milano, Bruno Mondadori, 2001; Filosa, C., *La favola e la letteratura esotiana in Italia dal Medio Evo ai nostri giorni*, Milano, Vallardi, 1952; Hall, J., *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte* (1974), introd. di K. Clark, Milano, Longanesi, 1983, *ad vocem*; Maspero, F., *Bestiario antico. Gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Casale Monferrato, Piemme, 1997, *ad vocem*; Miquel, D.P., *Dictionnaire symbolique des animaux. Zoologie mystique*, Paris, Le Leopard d'Or, 1991, *ad vocem*; Quacquarelli, A., *Il leone e il drago nella simbolica dell'età patristica*, Bari, Università di Bari, Istituto di letteratura cristiana antica, 1975; Savarese, G. - Gareffi, A., *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980; Trilussa, *Cento favole*, Milano, Mondadori, 1995; Watkins, R., *L.B. Alberti's emblem, The winged eye and his name Leo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 9 (1960), pp. 256-258; Wittkower, R., *Allegory and the Migration of Symbol*, London, Johns Hopkins U.P., 1978.

■ VOCI AFFINI: Africa; Animali fantastici; Asino; Bosco, foresta; Caccia; Cervo; Circo; Coraggio, audacia; Deserto; Divoramento; Eroe, eroismo; Forza fisica; Fuoco; Gallo; India; Ira; Luogo selvaggio; Metamorfosi; Resurrezione; Sovrano, potere; Sole; Violenza; Volpe.

CHIARA CASSIANI

Letteratura. 1. Il termine *letteratura* (fr. *littérature*; ingl. *literature*; sp. *literatura*; ted. *Literatur*) deriva dal lat. *litteratura*, ma il significato moderno differisce da quello antico di «grammatica» (Quintiliano) o «erudizione» (Tertulliano). Di fronte alla questione della presenza di questo tema nelle opere letterarie, conviene limitarsi a prendere in esame le esplicite tematizzazioni affidate all'intreccio narrativo o al tessuto lirico dei testi tenendo essenzialmente conto di quei casi in cui sono i personaggi o il narratore o la voce poetica a farsi carico del tema. Se infatti si imposta l'indagine in una maniera estensiva in base alla quale ogni testo, già per il solo fatto di dover motivare nella propria struttura le scelte stilistiche dell'autore, risulta provvisto di un intrinseco *status* metaletterario, si corre il rischio di una tautologia senza uscita. Si tratta quindi di adottare un'ottica ristretta escludendo anche quelle riscritture di miti, personaggi e *plot* che sviluppino il tema sul piano dell'intertestualità come testi-

moniano i tanti ritorni di Edipo, Medea, Amleto oppure i riusi, specie nel solco postcolonialista, de *La tempesta* (1611-12) shakespeariana o le *robinsonnades*, tanto più che non necessariamente un testo dichiara al suo interno la propria fonte e rivela la qualità, seria o parodistica, dei rapporti intrattenuti con la tradizione letteraria. A questa scelta tipologica è complementare una divaricazione spazio-temporale che configura il tema come un privilegiato segno della modernità e, in particolare, lungi da una caratterizzazione autoreferenziale, come un indice delle varie fasi del conflitto tra mentalità letteraria e società borghese. Soltanto nel momento in cui viene infranto il sistema classicistico dei generi si dà, infatti, la possibilità di un più libero «autodiscorso» letterario laddove, in precedenza, sin dalla *Repubblica* (sec. IV a.C.) di **Platone** e dalla *Poetica* (sec. IV a.C.) di **Aristotele**, la tematica letteraria era stata prevalentemente affrontata come riflessione sistematica nelle opere filosofiche e nella trattatistica retorica e poetica. D'altro canto, il progressivo cambiamento nella modernità della condizione sociale e intellettuale degli scrittori, accompagnato al crescente rilievo assunto dal soggetto individuale, vivifica il tema respingendo la precedente casistica in una topica metapoeica in cui l'autore non si raffigurava nei termini di un io che esprime la propria coscienza compositiva bensì di un *artifex* della parola scritta che auspica la riuscita del proprio manufatto testuale in conformità a prassi retoriche e a tecniche poetiche. Si possono citare come emblematici i *topoi* dell'esordio (l'invocazione alle muse o l'annuncio di cose mai dette in precedenza o anche la dedica al proprio protettore) e i *topoi* del congedo a cui è associabile la rappresentazione del distacco dal libro, tutti presenti, ad esempio, nelle *Odi* (23-13 a.C.) di **Orazio**. Di contro – non a caso –, una maggiore apertura la si ritrova nella vastità dei poemi epici, specie l'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) in cui più volte sono rappresentate *performance* di poesia orale, e nella satira, genere umile cui è permesso svariare per stile e argomento come dimostrano i componimenti di Orazio (35-30 a.C.), **Persio** (*Satire*, ca. 60-68 d.C.) e **Giovenale** (*Satire*, ca. 100-127 d.C.) che trattano anche delle difficoltà del letterato nella decadenza dei costumi. Un caso a sé costituisce poi **Luciano** (sec. II d.C.) che fa della contaminazione, spesso parodistica, dei generi uno dei suoi principali strumenti dissacratori come in *Accusato due volte*, in cui la retorica lo rimprovera di averlo tradito con il dialogo e quest'ultimo di averlo travestito da commedia e satira cinica.

2. Se si vogliono individuare le radici più remote del tema nel suo significato moderno, un momento cruciale di apertura è senz'altro costituito dalla *Commedia* (1306-21) di **Dante Alighieri**. Nonostante, infatti, il rispetto di Dante per il principio di autorità e la dimensione medievale del suo sistema di conoscenze, è proprio la natura enciclopedica dell'opera a determinare un'apertura di materiali e registri stilistici in cui può avere luogo una sfaccettata rappresentazione dell'esperienza letteraria. Non solo quindi la guida di Dante è il poeta Virgilio, non solo nel Limbo (*Inferno*, IV) egli discorre con i grandi scrittori classici, non solo incontra Bonagiunta e con lui ricorda la pratica di ciò che proprio da questi versi sarà chiamato Dolce Stil Novo (*Purgatorio*, XXIV), ma persino il valore simbolico di Beatrice nel Paradiso è veicolato metaletterariamente dato che si tratta, al di là dell'esile valore storico, di un personaggio creato da Dante stesso nella *Vita Nuova* (1294). Essenziale poi, dal punto di vista della diramazione del tema, è l'episodio di Paolo e Francesca (*Inferno*, V), iniziati al loro tragico amore dalla lettura dei romanzi cortesi: la loro vicenda costitui-

sce una precoce tappa del conflitto tra il cuore gentile su cui hanno presa le suggestioni letterarie e le ragioni concrete della realtà. In questa direzione il testo che dà forma romanzesca moderna al tema è il *Don Chisciotte* (1604-15) di Miguel de **Cervantes**, incentrato sulle vicende tragicomiche del non più giovane *hidalgo* che, in compagnia del fedele scudiero Sancho Panza, decide di diventare cavaliere errante e dare vita in prima persona al modello appreso dalle sue sterminate letture epico-cavalleresche. La follia di Don Chisciotte, infatti, è dovuta a un eccesso di immedesimazione letteraria: egli ha sospeso a tal punto la propria incredulità da prendere alla lettera la dismisura sovranaturale dell'invenzione e da cercare di riproporre un tipo sociale irrimediabilmente legato all'aristocrazia medievale, fatto quest'ultimo che inserisce le tematizzazioni della letteratura in una più ampia rete di ritorno del represso storico. L'importanza del romanzo di Cervantes nell'economia del tema, però, non si esaurisce in questo versante della «ricezione», ma risulta anche dal versante che si può dire della «produzione»: il narratore – in questo caso voce, spesso divertita, di autore – più volte sente di dover giustificare il proprio operato, specie nella seconda parte in cui entra in gioco il *Chisciotte* concorrente di Avellaneda. Se questa variante degli interventi autoriali non è certo nuova – si pensi agli interventi diretti di Giovanni **Boccaccio** nel *Decameron* (1349-51) o ai commenti ironici di Ludovico **Ariosto** nell'*Orlando Furioso* (1521, 1532), alle prese con la propria fonte Turpino –, colpisce tuttavia il gioco di interferenze tra livello narrativo e piano del reale per cui l'itinerario dell'eroe cambia se in un dato luogo si è già recato nel libro rivale: si tratta di una pratica di dislocazione metadiegetica che arriva sino agli esperimenti dell'Oulipo, in particolare di Raymond **Queneau** (*Icaro involato*, 1968). Il *Don Chisciotte*, infine, mostra come sia trasversale ai due versanti la diretta esplicitazione dei modelli letterari: essi possono essere menzionati dai personaggi nei loro discorsi e apparire nei volumi posseduti oppure essere citati dal narratore, anche sotto forma di epigrafi. A tal proposito, celebre è il capitolo dedicato al rogo dei libri della biblioteca del protagonista che, conseguentemente, si rivela anche occasione per giudizi critici indiretti da parte di Cervantes.

3. Per quanto riguarda la variante della ricezione, la rappresentazione delle conseguenze del «principio di seduzione» dei testi (Sigmund **Freud**) accompagna in parte la storia del romanzo di formazione. In *Ragione e sentimento* (1811) Jane **Austen** rappresenta il processo di maturazione dell'impetuosa Marianne, anima romantica che, a sue spese, impara l'illusorietà dei valori appresi dalla poesia e infine abbraccia – ma non senza qualche ambiguità – la pacatezza dell'affetto coniugale. È però soprattutto ne *Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister* (1795-96) di Johann Wolfgang von **Goethe** che la maturazione del protagonista offre motivo per una riflessione sul ruolo del letterato nella società borghese in ascesa, secondo un percorso avviato dall'autore già nel *Tasso* (1789). Ne *Il rosso e il nero* (1830) di **Stendhal**, la possibilità della compenetrazione entra in crisi: il giovane Julien Sorel vede nella cultura letteraria il mezzo per la propria ascesa sociale nell'età della Restaurazione, ma un eccesso di sensibilità gli impedisce di dominare le sue contraddittorie passioni e lo porta alla rovina. In questo romanzo, peraltro, i singoli capitoli sono aperti da citazioni che ne anticipano il contenuto e forniscono un taglio particolarmente metaletterario alla vicenda a tal punto che gli stessi protagonisti hanno la coscienza – e lo dichiarano esplicitamente – di vivere un romanzo. Una

figura che si apparenta a Julien è il protagonista di *Giuda l'oscuro* (1896) di Thomas **Hardy**, anche lui teso a un miglioramento sociale tramite l'educazione letteraria, ma destinato a fallire; in più, le sue conversazioni con l'amata Sue sono improntate su continue citazioni che forniscono i modelli della loro tragica etica controcorrente. Tuttavia, l'autore che più ha saputo imporre i propri personaggi-lettori nell'immaginario collettivo è Gustave **Flaubert**: in *Madame Bovary* (1857) la protagonista è, sul modello del delirio di Don Chisciotte, una lettrice forsennata di romanzi sentimentali a tinte forti e pagherà le conseguenze delle proprie infatuazioni letterarie nello squallore provinciale dell'adulterio e nel finale suicidio. Il bovarismo è una categoria che ha disseminato molti semi: esempio ne sono, per quanto riguarda la letteratura italiana, *Senso* (1883) di Camillo **Boito** e, in generale, i personaggi dei romanzi di Elsa **Morante**, a iniziare dalla Anna di *Menzogna e sortilegio* (1948), sebbene anche i protagonisti della narrativa di Gabriele **D'Annunzio** contengano, proprio nel loro estetizzante afflato superomistico, tracce di bovarismo miste a velleità *kitsch*. Per quanto riguarda la letteratura russa, mentre i giovani intellettuali di Fëdor **Dostoevskij** – a cominciare dal Raskolnikov di *Delitto e castigo* (1866) – si fanno potentemente carico della macerazione del rapporto tra individuo e ragioni del vivere, i personaggi di Anton **Čechov** risentono del nuovo clima di crisi e sono contraddistinti da un'inetitudine a vivere alimentata dall'educazione letteraria come si nota ad esempio ne *Il gabbiano* (1895-96). Gli esiti novecenteschi di quest'atteggiamento esistenziale di sospensione dalla concretezza della realtà arrivano sino alla Seconda Guerra Mondiale in cui all'intellettuale è offerta senza mezzi termini la possibilità di un ritorno all'azione: se il professore di lettere della *Casa in collina* (1948) di Cesare **Pavese** trova rifugio alla propria condizione cronica di spettatore degli eventi in un paese delle Langhe, d'altra pasta è fatto il protagonista de *Il partigiano Johnny* (pubblicato nel 1968) di Beppe **Fenoglio**, in cui la Resistenza diventa momento di realizzazione epica ed è filtrata attraverso i modelli, perlopiù inglesi, della propria formazione letteraria.

4. Per quanto riguarda il filone della «produzione», il tema viene sempre più specificandosi nel romanzo dello scrittore. Si tratta di un esito già settecentesco di cui forniscono due variazioni di carattere metaletterario *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* di Lawrence **Sterne** (1760-67) e le autobiografiche *Confessioni* (1782-89) di Jean-Jacques **Rousseau**. Nel primo libro, le continue divagazioni, spesso ironiche, che segnano la progressione narrativa, mettono infatti in primo piano il racconto piuttosto che i fatti raccontati e rendono memorabile Tristram come scrittore oltre che come personaggio di vicende romanzesche; nel secondo, invece, il percorso esistenziale di Jean-Jacques è sintetizzato dalla trasformazione da giovane lettore in maturo autore la cui scrittura si incarica di mettere a nudo l'interiorità anche negli aspetti più sgradevoli. Entrambi i testi sono caratterizzati da una struttura autodiegetica in prima persona e ciò conferisce loro tutta la parzialità di un punto di vista ristretto; ne *Le illusioni perdute* (1837-43) di Honoré de **Balzac**, invece, lo scrittore protagonista è seguito con occhio onnisciente dal narratore, il quale, di conseguenza, si permette frequenti *excursus* critici e spiegazioni dettagliate del funzionamento della nascente – in Francia – industria libraria. Il tema principale del romanzo è, infatti, l'itinerario di disillusione di Lucien de Rupembré, avvinto dall'ebbrezza del successo giornalistico, che gli apre le porte della pubblicazione facile e commerciale,

ma gli preclude l'appartenenza all'austero Cenacolo. Il romanzo dello scrittore continua anche nella letteratura modernista come testimoniano Henry **James**, James **Joyce** e Marcel **Proust**. Henry James ha dedicato molte delle sue opere alla rappresentazione di artisti e scrittori in conformità allo spiccato interesse teorico che emerge dalle sue prefazioni, ma fra tutte vale la pena soprattutto di ricordare, per l'affascinante enigmaticità, il racconto *La cifra nel tappeto* (1896). Anche in Joyce il tema si lega a costanti dispiegate lungo tutta la sua attività, inclusa la scelta dell'esilio dall'Irlanda, ma il testo più significativo è *Dedalus* (1917), che mostra la sofferta lotta tra convinzioni religiose e sociali e la realizzazione della propria vocazione letteraria. Tuttavia, sia per la sua sistematicità che per la sua stessa mole, è la *Ricerca del tempo perduto* (1913-27) di Proust che si presenta come l'opera novecentesca in cui più potentemente si delinea il tema: non solo i personaggi dichiarano le loro preferenze letterarie e artistiche citando autori e opere ben precise, ma tutta la narrazione costituisce il percorso a ritroso della coscienza che grazie alla scrittura letteraria – come emerge in particolare nell'ultimo volume *Il tempo ritrovato* – trova il modo di recuperare e organizzare le sensazioni del passato. Nel Novecento avanzato, dopo la variante esistenzialista de *La nausea* (1938) di Jean-Paul **Sartre**, in cui l'approdo alla scrittura letteraria costituisce il modo per superare il senso dell'assurdo, è forse Jorge Luis **Borges** che più si incarica di rappresentare, problematizzandola sino al paradosso, l'esperienza letteraria come nella raccolta *Finzioni* (1944) di cui si può ricordare *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, storia di uno scrittore impegnato a riscrivere originalmente parola per parola il capolavoro di Miguel de **Cervantes**. Erede di questo tipo di sensibilità alle soglie del *non sense* è Italo **Calvino**, peraltro debitore della sperimentazione dell'Oulipo, il cui contributo più rilevante al tema è senz'altro *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) le cui dislocazioni narrative si sposano con la levità ironica delle riflessioni metaletterarie. A questo filone narrativo va poi affiancata la tematica metaletteraria della lirica moderna, segnata dall'apostrofe all'*hypocrite lecteur* dei *Fiori del male* (1857) di Charles **Baudelaire**: tanto più la poesia diviene incommensurabile con la logica commerciale della società moderna, tanto più essa si arrocca in una costante autogiustificazione del proprio diritto all'esistenza. Si tratta di un atteggiamento evidente nella tradizione simbolista il cui intellettualistico ripiegamento viene stravolto dalle provocazioni delle Avanguardie, dai manifesti futuristi sino allo sperimentalismo del Gruppo '63. Significativo è il caso di Aldo **Palazzeschi** che dapprima, seppure con sottile causticità, descrive in negativo il ruolo del poeta in *Chi sono?* (1909), poi nel pieno dell'esaltazione futurista paragona la potenza disgregatrice della poesia a quella del piromane (*L'incendiario*, 1910). Caratteristica è anche la parabola Eugenio **Montale** che nella giovanile *I limoni* (1922) prende le distanze dai poeti dal linguaggio altisonante secondo una direzione poetica che lo condurrà a un gioco di riscritture parodistiche nella raccolta intitolata – non a caso – *Satura* (1971).

■ OPERE CITATE: Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Aristotele, *Politica* (sec. IV a.C.); Austen, J., *Ragione e sentimento* (*Sense and Sensibility*, 1811); Balzac, H. de, *Le illusioni perdute* (*Les illusions perdues*, 1837-43); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Boito, C., *Senso* (1883); Borges, J. L., *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»* (*Pierre Ménard, auteur du Quichotte*), in *Finzioni* (*Ficciones*, 1944); Calvino, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); Čechov, A., *Il gabbiano* (1895-96); Cervan-

tes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Vita nuova* (1294); Dostoevskij, F. M., *Delitto e castigo* (1866); Fenoglio, B. *Il partigiano Johnny* (1968); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Giovenale, D.G., *Satire* (*Saturae*, 100-127 d.C.); Goethe, J.W., *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-96); Goethe, J.W., *Torquato Tasso* (1789); Hardy, T., *Giuda l'oscuro* (*Jude the Obscure*, 1896); James, H., *La cifra nel tappeto* (*The Figure in the Carpet*, 1896); Joyce, J., *Dedalus: ritratto dell'artista da giovane* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1917); Luciano, *Attaccato due volte* (sec. II d.C.); Montale, E., *I limoni* (1922); Montale, E., *Satura* (1971); Morante, E., *Menzogna e sortilegio* (1948); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio, *Odi* (*Carmina*, 23-13 a.C.); Palazzeschi, A., *Chi sono?* (1909); Palazzeschi, A., *L'incendiario* (1910); Pavese, C., *La casa in collina* (1948); Persio, *Satire* (*Saturae*, 60-68 d.C.); Platone, *La Repubblica* (sec. IV a.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Queneau, R., *Icaro involato* (*Le vol d'Icar*, 1968); Rousseau, J.J., *Confessioni* (*Confessions*, 1782-89); Sartre, J. P., *La nausea* (*La nausée*, 1938); Shakespeare, W., *La Tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Sterne, L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1760-67).

■ ALTRE OPERE: Ariosto, L., *Satire* (1517-26); Auster, P., *La Trilogia di New York* (*The New York Trilogy*, 1985-86); Boito, C., *Nuove storielle vane* (1883); Bradbury, R., *Fahrenheit 451* (1953); Colette, *La nascita del giorno* (*La naissance du jour*, 1927); Colette, *La vagabonda* (*La vagabonde*, 1910); Corazzini, S., *Desolazione del povero poeta sentimentale* (1906); De Lillo, D., *Libra* (1989); Flaubert, G., *Bouvard e Pécuchet* (*Bouvard et Pécuchet*, 1881, postumo); Leopardi, G., *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* (1824); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Buddenbrooks*, 1901); Mann, T., *Tonio Kröger* (1903); Orazio, *Satire* (*Saturae*, 35-30 a.C.); Pasolini, P.P., *Transumanar e organizzar* (1971); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Rousseau, J.J., *Giulia o la nuova Eloisa* (*Julie ou la nouvelle Héloïse*, 1761); Svevo, I., *Senilità* (1897).

■ BIBLIOGRAFIA: Calabrese, S., «Wertherfieber», *bovarismo e altre patologie della lettura romanzesca*, in Moretti, F. (a c. di), *Il romanzo*, Torino 2001, vol. I, pp. 567-598; Compagnon, A., *Il demone della teoria* (1998), Torino 2000; Curtius, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), Firenze 1995; Escarpit, R., *La definizione del termine «letteratura». Progetto di una voce per un dizionario internazionale dei termini letterari*, in Escarpit, R. (a c. di), *Letteratura e società*, Bologna 1972, pp. 221-232; Fortini, F., *Letteratura*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979, vol. VIII, pp. 152-175; Freud, S., *Il poeta e la fantasia* (1907), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino 1991, pp. 47-59; Genette, G., *Figure III* (1972), Torino 1973; Moretti, F., *Il romanzo di formazione*, Torino 1999²; Rousset, *Forma e significato. Le strategie letterarie da Corneille a Claudel*, Torino 1976.

■ VOCI AFFINI: Adolescenza; Alfabeto; Arte, artista; Babele; Biblioteca; Bohème; Borghesia; Confessione; Conoscenza, sapere; Giornalismo; Gloria; Infanzia; Libro; Manoscritto; Oratore; Parola; Poesia; poeta; Scrittura; Studente.

ELENA PORCIANI

Libertà. 1. Stato o situazione di chi è libero, in senso lato in opposizione a schiavitù (v. SCHIAVO, SCHIAVITÀ), servitù (v. SERVO, DOMESTICO, SERVITÙ), in senso stretto condizione di chi non è prigioniero. Voce dotta dal lat. *libertāte(m)*, derivato da *liber* («libero»), con diverse accezioni assunte nelle lingue europee in tempi diversi: it. *libertà*; fr. *liberté*; sp. *libertad*; ingl. *freedom*; ted. *Freiheit*. Il termine indica propriamente colui che non ha padrone, che ha piena libertà di azione e che ha il potere di decidere in modo autonomo e di agire secondo la propria volontà. Dal termine lat. *liberu(m)*, di origine non chiara, è derivato il verbo *liberāre* e *liberatiōne(m)*. Il gr. ha per «libertà» *eleuthería*, da ravvicinare a *eleútheros*, nel si-

gnificato proprio di «appartenente a una famiglia, a una stirpe»; come anche mostra la designazione a Roma dei figli di buona famiglia come *liberi*: appartenere alla condizione agiata ed essere libero sono tutt'uno. Il gr. *eleútheros* e il lat. *liber* illustrano in modo chiaro l'origine sociale della nozione di «libertà» come appartenenza etnica, che viene designata con una metafora di crescita vegetale: la radice indoeuropea **leudh-* «crescere, svilupparsi» si usa infatti per la pianta che crescendo si completa. L'immagine della crescita completa, che porta alla piena statura una pianta, ha prodotto poi la nozione collettiva di «stirpe», «gruppo di crescita», che designa una frazione etnica, l'insieme di quelli che sono nati e che si sono sviluppati insieme (il valore sociale del sostantivo **leudho-* sopravvive nel ted. mod. *Leute*, «la gente»). L'ingl. *free* e il ted. *Frei* derivano invece da un termine germanico, *frei*. L'evoluzione di questa parola procede dall'indoeuropeo **priyos*, un aggettivo di appartenenza personale che implica una nozione di carattere affettivo «caro», qualificante coloro ai quali si vuole bene (si veda il derivato gotico *frijon*, «amare», da cui il participio *frijonds*, «amico», passato al ted. *Freund* e all'ingl. *friend*).

L'evoluzione dal senso indoeuropeo di «personale, caro» a quello di «libero» che compare in celtico e nel gotico (*freis*, «libero») si spiega con l'esclusivismo della classe sociale: il termine, che esprimeva una relazione affettiva tra persone, prende un senso istituzionale quando diventa un segno di riconoscimento reciproco che si scambiano i membri della classe dei «ben nati», degli uomini «liberi». Attraverso la storia dei termini si precisa così una distinzione di status sociale e di classe: la libertà si configura come capacità di aderire ed adeguarsi ad un complesso di convenzioni e regole sociali che decretano l'appartenenza ad un gruppo e dunque la possibilità di godere di ogni diritto liberamente all'interno del sistema costituito. Significativo è il caso del «liberto», che nel diritto romano è lo schiavo affrancato, liberato (da *libertu(m)*, «colui che è stato reso libero»). Il termine *libertinu(m)*, variazione aggettivale, indicava lo stesso schiavo affrancato o il figlio di costui: da cui anche l'espressione lat. *libertinus homo* («persona affrancata, liberata») o *libertinus ordo* («classe dei liberti»). Questo termine, «libertino», ripreso in epoca moderna dal nome di una setta anticavalvinista fondata a Lilla nel 1525 che si richiamava alla setta giudaica della *Sinagoga libertinorum* (menzionata negli *Atti degli Apostoli*, VI, 9, sec. I d.C.) per il tramite del fr. *libertin*, assume il significato di «libero pensatore» e poi quello peggiorativo di «persona dissoluta». Il fr. *libertinage* appare nel sec. XVII, da cui l'it. *libertinaggio*. Così *libertario* («anarchico, libero pensatore») e *liberticida* («chi lede o distrugge la libertà») traducono rispettivamente il fr. *libertarie* e *liberticide*. L'agg. latino *liberalis* (che ha dato l'it. *liberale*; fr. *libéral*) passa dal senso di «adatto ad uomo libero» a quello di «generoso». In molte locuzioni, il termine libertà e libero possono variamente indicare magnanimità («con piena libertà»), disimpegno e distensione («amore libero»; «mettersi in libertà»), possibilità e autodeterminazione («avere la libertà di fare qualcosa»), imparzialità («con libertà»), o un comportamento socialmente scorretto («prendersi delle libertà»); mentre le forme «libertà vigilata» e «libertà condizionale» indicano tipi di misure di sicurezza non detentiva o benefici di cui gode un imputato. Altre accezioni derivano dalle lingue europee: come «libero scambio» dall'ingl. *free-trade* («commercio libero») o «libertà di stampa», calco dal fr. *liberté de la presse*; ingl. *liberty of the press*. Le *liberties* erano «zone franche» (come le città aperte).

2. Dal punto di vista iconografico, la Libertà è spesso rappresentata allegoricamente come una donna vestita di bianco che nella destra tiene uno scettro e nella sinistra un cappello (così compare nell'*Iconologia*, 1618, di Cesare Ripa). Dopo la Rivoluzione francese, un sentimento dinamico si impossessa della figurazione: alla parola *Liberté*, che suona nel motto francese accanto ad *Egalité* e *Fraternité*, è associata una sorta di religione laica, che si manifesta anche con l'erezione di simboli appropriati (l'Albero della Libertà). Nel quadro *La libertà guida il popolo* (Museo del Louvre, Parigi, 1830) di Delacroix, la donna avanza indomita col petto nudo, innalzando una bandiera e impugnando con l'altra mano il fucile. Si tratta di una figurazione programmatica, i cui valori estrinseci alla pittura si rafforzano con altre percezioni, come la polvere sollevata, le urla e i lamenti dei patrioti, il movimento agitato delle vesti. Decisiva simbolizzazione per il mondo moderno è quella della *Libertà che illumina il mondo* (1886), colosso artistico posto all'entrata del porto di New York, a Liberty Island.

3. Il concetto di libertà nell'*Antico Testamento* è collegato soprattutto all'emancipazione dalla schiavitù: in ebraico, l'idea della liberazione è espressa da un'ampia gamma di verbi dal valore sinonimico, come *mlt* o *plt* («liberare»), *pdh* («riscattare»), *g'l* («redimere»), che appartengono anche al campo semantico denotante la finalità dell'atto della redenzione. In *Genesi* (2, 15-19; sec. IV a.C.) Adamo è chiamato ad assumere il compito del lavoro nel giardino. La coltivazione (espressa in ebraico dal verbo *'bd* che significa «lavorare» e «servire») esprime un dovere, poiché l'uomo non è semplice fruitore del giardino ma è anche artefice del suo perdurare. La libertà, dunque, si formula come un dovere: essa è collegata al concetto di «comandamento», che evoca la condizione dell'uomo capace di decidere e di scegliere la propria storia. Il libero arbitrio sta in questa possibilità di assumere o di criticare il comandamento, cioè la parola autorevole di Dio. La decisione di Adamo ed Eva di consumare il frutto dell'albero della conoscenza del bene e del male è contrastante con i valori offerti da Dio, sicché la libertà qui è espressa come trasgressione, come affermazione della volontà umana contro la volontà divina (*Genesi* 3). La libertà non si dispiega unicamente verso il peccato, ma si concretizza anche nella figura del «giusto» che cammina in conformità con la legge di Dio: in questo caso, la libertà è la forma concreta dell'obbedienza. Così la libera obbedienza di Noè alla legge di Dio diventa strumento e agente di liberazione e di salvezza per l'umanità (*Genesi* 6-9). Il libro dell'*Esodo* costituisce l'evento paradigmatico per qualificare le modalità della liberazione. Il nucleo centrale è rappresentato dagli eventi che vanno dall'uscita dall'Egitto, luogo della schiavitù, all'entrata nel paese della promessa, luogo della libertà e del libero servizio di Dio. Significativo è il verbo «salvare» (*yš'*) che costituisce uno dei principali sinonimi dell'azione liberatoria. La liberazione diventa un fatto compiuto con il possesso della terra e con l'alleanza perpetua con Dio: tra le due realtà vi è un rapporto di intrinseca correlazione. Nei successivi libri dei *Giudici* (sec. IV a.C.) nei due libri dei *Re* e in *Geremia* (sec. IV a.C.) si rileva una parabola che va dalla libertà all'asservimento, dal regno davidico alla schiavitù dell'esilio, fino alla rivelazione di una parola che annuncia la definitiva liberazione (*Isaia*, sec. VI a.C.) e poi il ritorno dall'esilio e la ricostruzione di Gerusalemme (*Esdra*, sec. V a.C., *Neemia*, sec. V a.C.).

4. Nelle società antiche, ma in particolare nel mondo greco, regna la distinzione fondata sulla condizione li-

bera o servile degli uomini. La nozione di uomo libero viene perciò definita in opposizione alla schiavitù: è libero chi non è schiavo; e la conquista della libertà è collegata allo sforzo di raggiungerla, come mostra il mito di Eracle che intraprende dodici fatiche per liberare la Grecia dai mostri (come campione della libertà è interpretato nei *Memorabili* (II, 1, 23; sec. IV a.C.) di Senofonte. Questa idea di libertà è strettamente connessa alla possibilità concreta, in seguito a una sconfitta in guerra, di diventare schiavi. Nell'*Iliade* di Omero (secc. IX-VIII a.C.), nel celebre episodio dell'addio ad Andromaca, Ettore evoca la possibilità che Troia sia espugnata e che la moglie venga fatta prigioniera e privata del «libero giorno» (VI, v. 455). Privare del «libero giorno» (*elêutheron êmar*) significa rendere schiavo: la medesima espressione si ritrova in XVI, 831 e XX, 193. Il rischio della perdita della libertà è sentito come una minaccia costante e terribile. L'altra occorrenza compare nello stesso canto VI, là dove Ettore dice al fratello che, quando avranno cacciato gli Achei, Zeus permetterà loro di alzare la «coppa libera», ossia la coppa della liberazione (*kretera elêutheron*, v. 528). Le occorrenze omeriche collegano il tema della libertà all'esperienza della sconfitta e dell'asservimento e rivelano un aspetto significativo: il concetto di libertà si costituisce a partire dalla nozione generalizzata di insediamento di una categoria sociale, di una comunità, di una città; soltanto l'appartenenza alla città dà diritto a possedere dei beni e a fruire di garanzie giudiziarie. Questa situazione spiega il motivo che si ritrova dominante in epoca classica, quello dell'appartenenza a una città libera, parola usata spesso per Atene. Nei *Sette a Tebe* di Eschilo (467 a.C.), il re di Tebe chiede agli dèi di non piegare «un paese libero [...] sotto il giogo della schiavitù» (v. 71). Ne *I Persiani* (472 a.C.) di Eschilo troviamo l'identificazione della Grecia con la libertà. La madre di Seme sogna due donne che il figlio tenta di soggiogare al suo carro: sono due sorelle che simboleggiano una la Grecia e l'altra la terra dei barbari. Quest'ultima si lascia aggaggiare senza protestare, l'altra invece scalpita e lacerata con le mani la bardatura che la lega al carro (vv. 194-197). In *Ifigenia in Aulide* di Euripide si trova enunciata con vigore l'idea che solo i Greci sono liberi (vv. 1399-1401): per questo Ifigenia si definisce «liberatrice della Grecia», in quanto accetta di essere sacrificata per assicurare il successo della spedizione greca e l'onore delle donne greche. In un'altra tragedia euripidea, *Gli Eracliidi* (415 a.C.), le dichiarazioni di libertà per Atene sono testimoniate da varie definizioni: «suolo libero», vv. 62 e 224; «terra libera», 113; «la libera Atene», v. 198. Questo dato primario si traduce in un fervore civico e un appassionato attaccamento delle «città-stato» alla loro libertà, che Tucidide esprime con la formula del «contrario della schiavitù» (*ántikrus douleían*). Le *Storie* (II, 37, 2-3; sec. V a.C.) riportano il discorso di Pericle sulla libertà democratica di Atene come sorprendente fattore di educazione umana. L'immagine che viene presentata della vita libera che regna ad Atene resta un ritratto ideale di pratica della libertà in tutte le cose della vita. Tucidide riporta anche un altro passo del discorso di Pericle in cui riappare la parola libertà (40, 5), là dove si parla dei servizi che Atene ha sempre reso alle altre città, non per calcolo interessato, ma per lo «slancio proprio di libertà». Nel discorso di Pericle, l'idea della «fiducia» come elemento proprio della libertà serve a spiegare il generoso aiuto di Atene e costituisce uno dei punti essenziali della fierezza degli Ateniesi. Il tema più noto dell'elogio della città si lega al motivo della liberissima Atene liberatrice degli oppressi (così in Isocrate, *Panegirico*, 380 a.C.; *Sulla pace*, 356

a.C.). Senofonte, in *Anabasi* (III, 2, 13; sec. IV a.C.) fa riferimento alla («libertà») delle città nelle quali i Greci vivono e crescono. **Erodoto**, nelle *Storie* (sec. V a.C.) espone il concetto di libertà greca opposta alla monarchia della Persia nel dialogo tra il re Serse e un vecchio re di Sparta, Demarato (VII, 103). Serse è stupito che i Greci, «egualmente liberi» ma senza l'obbligo di obbedire ad un unico capo osino pensare di resistergli. Demarato risponde che i Greci in realtà rispondono a un «padrone» che temono molto: la legge (*nómos*). In questo passo, dunque, non solo vi è la rappresentazione dei barbari che obbediscono a un padrone mentre i Greci sono tutti «liberi», perché non sono schiavi né sudditi di alcuno; ma si precisa il significato della libertà nel vincolo che la lega alla legge, suo necessario complemento.

5. Di qui anche discende la problematica, trattata in molti testi, del riscontro fra questa concezione generale della libertà come dato costitutivo della comunità cittadina e la sua applicazione concreta al singolo cittadino. All'interno della democratica Atene il problema delle condizioni di libertà individuali essenziali si pone con grande tensione. **Euripide** rivendica la cosiddetta «libertà di parola» (*parrhesía*), che si manifesta in assemblea, ma è anche una libertà di ciascun cittadino. Nelle *Fenicie* (408 a.C.). Giocasta chiede al figlio che cosa, a suo parere, sia più doloroso per l'esiliato. La risposta giunge senza esitazioni: «non avere libertà di parola». E Giocasta ribadisce che è proprio dello schiavo «non dire ciò che si pensa» (391-392). Ma in questo quadro si pone anche il problema della degenerazione di queste libertà individuali, che finisce col mutare le connotazioni della terminologia che ci interessa. Il vocabolo *parrhesía* o libertà di parola viene usato da Euripide in *Oreste* (408 a.C.) per indicare l'arroganza provocatoria del demagogo: la sua franchezza di parola diventa «grossolana» (905). La *parrhesía* viene utilizzata per indicare l'arroganza provocatoria del demagogo nei *Cavalieri* (424 a.C.) di **Aristofane**, che mette in scena una sorta di competizione di ignoranza e disonestà tra coloro che vogliono gestire gli affari pubblici e mostra due candidati mentre fanno a gara per lusingare il popolo. **Demostene**, nella *Filippica III* (341 a.C.), lamenta la scomparsa della libertà di parola, ormai confusa con la capacità degli oratori che vogliono compiacere il popolo, lusingandolo nei suoi desideri, e nella *Olintiaca III* (31; 349-48 a.C.); accusa il popolo di essersi ridotto, in virtù di un paradossale uso della libertà di parola, alla condizione di servo. Altri testi denunciano la crisi morale della città democratica e il cambio di valore del termine: **Isocrate** nell'*Aeropagnico* (357 a.C.) dice che i cittadini scambiano la democrazia con l'indisciplina, la libertà con il disprezzo delle leggi. I limiti e i rischi della libertà dentro le strutture della democrazia sono sottolineati in particolare da **Platone**, nella *Repubblica* (VIII, 563; sec. IV a.C.). La libertà non può essere disgiunta dalla responsabilità. Se, infatti, carattere della libertà nella democrazia è che ognuno viva come vuole, allora vuol dire che nessuno è sottoposto a nessuno; portata all'estremo questa concezione significa la morte stessa della libertà, in quanto si sostituisce alla legge collettiva l'arbitrio del singolo che non ammette vincoli né limiti. Platone insiste con ironia sul fatto che la libertà di parola è scambiata con la «licenza di fare ciò che si vuole». Il passo si conclude con la confusione fra schiavi e uomini liberi – che viene presentata, ironicamente, come il «massimo della libertà» – e il mescolarsi di uomini e bestie, che porta al limite il caos generale. Il filosofo presenta un quadro feroce delle strade di Atene ingombre di cani e di asini che urtano i passanti (557b-

563d). Nella dottrina platonica, l'idea di libertà viene sempre associata alla padronanza di sé. Nel *Fedro* (2566; sec. IV a.C.), si afferma che la vita è piena di armonia solo quando si concede la libertà a ciò che in essa produce la virtù. Obbedire alla ragione come obbedire alla legge è assicurarsi il potere dentro di sé. Solo la ragione è garanzia di libertà. Accanto ai significati sociali del termine libertà, si sviluppa dunque una dimensione della libertà sul piano etico, più individuale e direttamente legata all'impegno del singolo. Nel *Teeteto* (sec. IV a.C.) Platone contrappone il filosofo, che si è sempre preoccupato della verità, senza badare agli intrighi, all'uomo vissuto nelle pratiche del foro, nei cavilli legali, cose che lo rendono abile e scaltro, ma che lo privano di quella libertà interiore che caratterizza il filosofo (175d-e). **Aristotele** nella *Politica* (sec. IV a.C.) insiste sul valore sociale della libertà. Egli afferma non solo che il fondamento della democrazia è la libertà (6.2.6, 1317 a-b), ma che i Greci sono fatti per la libertà e perciò tendono a realizzare quella costituzione statale che concede ai singoli, nella più larga misura possibile, la libertà. Ma questa libertà, a cui essenzialmente mira la costituzione democratica, non si identifica con la felicità, cioè col bene, che è il vero fine dell'uomo.

6. Sul problema della libertà e del determinismo si costruisce una dialettica ideologica tra stoici ed epicurei. **Zenone**, fondatore della scuola stoica, ammette la concatenazione ininterrotta delle cause: ogni evento è effetto di una causa che l'ha preceduto, ed è a sua volta causa di un evento che segue, questa catena che tutto abbraccia è la «*heimarméne*», la potenza che muove la materia (SVF 1.176). Essa è chiamata anche verità, necessità, natura e provvidenza. Anche quegli eventi che sembrano contraddire alle leggi immutabili, sono già previsti e voluti dalla «*heimarméne*». **Crisippo** aggiunge che essa è la suprema divinità, a cui tutto soggiace, anche gli dèi (SVF, 2. 913). Lo stoicismo predica la rassegnazione al destino, l'accettazione della propria condizione, per cui la determinazione e il libero volere non si possono più distinguere (motivo testimoniato anche ne *La provvidenza* di **Seneca**, 5.8, 62 d.C.). A questa dottrina si contrappone la fede epicurea nella libertà intesa come scelta, non determinata da alcuna causa. Nella filosofia di **Epicuro** l'universo si presenta come una realtà costituita da atomi aggregati: la loro caduta avviene perpendicolarmente, secondo un'assoluta necessità fisica, che però viene modificata in modo occasionale, contingente e imprevedibile da una «deviazione», chiamata *clinamen*. Alla legge della meccanica necessità, che regola gli atomi, non si sottrae l'anima, che è anch'essa un aggregato di atomi: in questo caso, il *clinamen* è principio di indeterminazione, nel senso che rende i moti dell'anima autonomi e indipendenti e fa gli uomini responsabili delle loro azioni (*Della natura*, sec. III a.C.). La teoria della deviazione rappresenta nella fisica epicurea il punto di maggior distacco rispetto alle concezioni stoiche. **Lucrezio**, nel poema *Sulla Natura* (sec. I a.C.), spiega che questo principio salva la libertà dell'uomo e rompe «le leggi del fato» (II, 254).

7. A Roma, la riflessione filosofica sul significato della libertà prosegue sulla scia della speculazione filosofica greca. Ne *La repubblica* (51 a.C.) di **Cicerone** si mette a confronto il regime monarchico, che eccelle per la «caritas» (l'amore del re verso i sudditi), e il regime democratico, che eccelle per la *libertas* (1.35.54-55). Nell'orazione *Per Cluenzio* (146; 66 a.C.), Cicerone afferma che al di sopra dei singoli sta la legge: il cittadino romano è libero in quanto e fino a quando accetta di essere sog-

getto alle leggi dello stato. Ma le leggi sono fatte dai cittadini e dunque il limite alla libertà del cittadino è posto mediante la legge dal cittadino stesso. La libertà, perciò, si mantiene tale fino a quando, nell'equilibrio dei poteri, ogni cittadino gode dei suoi diritti: quando quest'equilibrio si rompe, la libertà viene meno. La discussione sul problema della libertà si fa particolarmente urgente nell'epoca del principato. **Tacito** conclude la *Germania* (98 d.C.) con un cenno sui Fenni, una popolazione selvaggia nell'estremo Nord-est dell'Europa, che vive in condizioni di totale miseria, senza conoscere la civiltà. I Fenni, gli ultimi dei Germani, sono liberi, in quanto liberati da tutti i bisogni; ma tale liberazione si ottiene soltanto con la rinuncia alla civiltà. L'opera tacitiana pone il problema nella prospettiva dell'uscita dalla civiltà: perché chi sceglie di continuare a vivere nel mondo «civile» della Roma imperiale, deve accettare le dure regole dell'*obsequium*, della *modestia* nei riguardi dell'Imperatore. L'esempio dei Fenni porta alla questione di una opposizione più generale fra libertà e Stato, le cui connotazioni possono anche essere rovesciate. Lo Stato oppressivo e tirannico è la negazione della libera espansione della personalità: per chi non si adatta alla ragione di Stato non resta che morire, come Trasea Peto, fatto morire da Nerone (ricordato dallo stesso Tacito negli *Annali*, XVI, 35) o come **Seneca** (*L'ira* III, 15), che invita a cercare la libertà nella morte volontaria. Nelle opere seneciane, la dimensione della libertà si lega da una parte alla libertà degli stoici, vista come liberazione dalle passioni, e dall'altra come libertà della coscienza che si scopre inseparabile dalla morte. Così ne *La Provvidenza* (62 d.C.) egli afferma che le avversità, che il sapiente incontra nel suo cammino, sono da considerarsi prove che non possono limitarne la libertà: il sapiente, nel caso fosse impossibilitato dall'avversione dei tempi a praticare la virtù, ha il diritto di togliersi la vita al fine di riconquistare il bene della libertà, di cui è stato privato. Durante il principato, resta un'apparenza di libertà, come dice **Plinio il giovane** nel *Panegirico a Traiano*, ammettendo che esiste una libertà sotto tutela, un'apparenza di libertà, risolta in un assunto paradossale: «Ci comandi di essere liberi, e lo saremo» (*iubes esse liberos, erimus*; 66, 4). Resta all'uomo romano la libertà interiore, la liberazione dalle passioni (il dominio su di sé) rivendicate da **Epitteto**. Nel *Manuale* espone la sua idea di liberazione dell'anima attraverso il distacco dai beni materiali e protesta contro il lusso che gli sembra possa turbare la libertà interiore. Porta come esempio Diogene cinico, che catturato e venduto come schiavo mantenne sempre l'animo sereno, poiché egli non aveva altre ricchezze se non l'uso della sua immaginazione e questo uso era inviolabile e libero da ogni imposizione (III, 24, 67-71). Nelle *Favole* (I sec. d.C.) di **Fedro**, il tema della libertà compare in *Le rane vollero un re* (I, 3), in cui le rane rappresentano gli Ateniesi sotto la tirannia di Pisistrato. Come sia «dolce la libertà» (*dulcis...libertas*), l'autore spiega in un altro apologo, intitolato *Il lupo al cane* (III, 50). Un lupo preferisce una vita di stenti a una comodità segnata dal ferro delle catene cui il cane è costretto.

8. Con l'avvento del cristianesimo emerge la dimensione interiore della libertà. La dialettica stato-individuo è superata da una nuova visione universale: la vera libertà si configura come liberazione dal peccato compiuta dal Cristo, che ha portato agli uomini insieme verità e libertà. Gesù è proclamato con chiarezza come il Redentore dell'umanità: la finalità della sua venuta nel mondo è costituita dalla liberazione della creatura umana dalla schiavitù del peccato e del male. Il Cristo è dunque il grande

liberatore, in quanto manifestazione vivente della verità: «La verità vi farà liberi», si legge nel *Vangelo di Giovanni* (8, 32; sec. I d.C.). Nella *Seconda lettera di Pietro* (sec. I d.C.) si condannano i falsi dottori, che abusano della parola libertà, intendendo con ciò sfrenatezza: questi eretici perciò identificano la libertà con il libertinaggio (2, 18-20). Nella *Lettera ai Romani* (50-60 d.C.) **Paolo** illustra la tematica del liberto: lo stato del cristiano libero dalla schiavitù del peccato è come quello del liberto, cioè della persona riscattata e affrancata. I seguaci di Cristo sono stati liberati dalla schiavitù del peccato, per diventare servi di Dio, della giustizia (6, 16-22). Alla fine dei tempi, tutta la creazione sarà liberata dalla schiavitù della corruzione e della morte. Qui Paolo utilizza la formula «libertà della gloria» che allude al fatto che la vera libertà è solo in Dio (8, 21). Si tratta di una libertà cosmica e globale, in quanto estesa all'intera creazione. Perfino nella liberazione escatologica dell'*Apocalisse* (sec. I d.C.) saranno creati cieli nuovi e nuova terra, perché la vecchia creazione cesserà di esistere e sarà inaugurato il regno eterno della libertà e della felicità (21, 1).

9. I rapporti tra il governo romano e i cristiani fanno sorgere la questione della scelta tra persecuzione e libertà religiosa. Documento di massimo interesse per la storia della libertà religiosa è l'Editto di Milano, promulgato nel 313 d.C. da Costantino. Lo spirito di tolleranza si basa sul desiderio dell'imperatore di conservare la pace e la felicità dei suoi sudditi. La chiesa stessa avanza in forme diverse la rivendicazione di tolleranza e libertà nell'esercizio della religione. La «libertà della chiesa» (*libertas ecclesiae*) viene innalzata a formula programmatica, tale da esprimere un principio teologicamente fondato: **Tertulliano**, nell'*Apologetico* (24, 6; 197 d.C.), rivendica la «libertas religionis»; e **Lattanzio**, in *Epitome* (49; sec. IV) scrive che la sola libertà si trova nella religione. Sulla successiva riflessione teologica, il tema del libero arbitrio costituisce per i pensatori del Medioevo un punto di riferimento significativo, a partire da **Agostino**. Ne *Il libero arbitrio* (388 d.C.), egli si pone il problema della conciliabilità tra la libertà di scelta e la grazia: se cioè la libertà umana sia autonoma da Dio o in totale dipendenza dalla Sua volontà. Agostino risolve il contrasto affermando che l'uomo prima perviene alla fede mediante una sua libera decisione e poi compie il bene necessario alla salvezza grazie ad un intervento di Dio. **Boezio**, nella *Consolazione della filosofia* (524) analizza il rapporto tra il libero arbitrio e la prescienza divina. Chiuso nella cella di un carcere, lo scrittore immagina di dialogare con la Filosofia, che gli appare in forma di donna. Alla domanda se esiste il libero volere, essa risponde che l'uomo possiede una libera volontà che gli permette di operare virtuosamente, poiché la potenza divina è onnisciente ma non determinante (V, 2). **Anselmo d'Aosta** nel suo *Sulla libertà dell'arbitrio* (1080-1085) mette in luce la profonda connessione che lega la libertà alla giustizia, poiché la libertà è la condizione che rende concepibile la giustizia (III-V). Un'altra considerazione parimenti importante il pensatore aostano la trae quando afferma che la libertà è nell'uomo una proprietà naturale, qualcosa che egli riceve con la nascita e che neppure Dio può toglierli (VIII). Sul tema del libero arbitrio nasce una disputa filosofica tra **Tommaso d'Aquino** che espone le sue idee nella *Somma Teologica* (I, quest. 83, a. 4; I-II, quest. 9, a. 1; sec. XIII) e alcuni esponenti della scuola di Parigi, in particolare **Enrico di Gand** che nelle *Quaestiones quodlibetales* (1276-86) accusa Tommaso di determinismo. **Godefroid de Fontaines** entra nella polemica con le sue *Quaestiones quodlibetales* (1289), dichiarando che

l'uomo è libero solo perché la sua anima, che è immateriale, non è sottoposta ad alcuna necessità che derivi dalle cose. Nel tirare le fila del dibattito, Giovanni **Duns Scoto** nei *Libro delle sentenze* (sec. XIII) ribadisce la necessità di una netta separazione tra fede e ragione nell'affrontare il problema della libertà (libro II).

10. A livello popolare nel Medioevo il tema della libertà viene declinato in connessione con le superstite velleità contestatrici e quel tanto di provocatorio, di irriverente che sopravvive nella festa del carnevale contadino (v. CARNEVALE). In questo senso, la libertà carnevalesca ritrova nel rituale della licenza prescritta, nella permissività tradizionalmente riconosciuta alla festa e alle maschere, il senso delle antiche «libertà di dicembre» (già ricordate da **Orazio** nelle *Satire*, II, 4, 7: «libertate Decembri utere»; 40-30 a.C.). Queste rappresentavano la libertà del «mondo alla rovescia» che dagli antichi riti agrari in onore di Saturno erano confluite nel Carnevale, e avevano come effetto una programmata anarchia e la temporanea inversione sociale. Libertà stupefacenti erano soliti prendersi diaconi e suddiaconi (il «basso clero») durante le grottesche e parodistiche cerimonie «alla rovescia» delle extraliturgiche feste dei pazzi (*festum stultorum*). Le libertà carnevalesche nel Medioevo riflettono il volto rovesciato della società e il momento parodistico dell'immagine ordinaria e quotidiana del sovrano o del papa. Nella *Battaglia di Quaresima e Carnevale* (sec. XIII), il tempo quaresimale è tempo del lavoro e dell'obbedienza alle regole imposte dagli ordinamenti feudali, mentre in opposizione a tutto ciò il Carnevale sostiene il potere della libertà e dell'abbondanza alimentare ed esprime l'utopia della contestazione di ogni ordine e legame. Le libertà e le audacie narrate nel *Gargantua e Pantagruelle* (1534-52) di **Rabelais** appartengono, come ha dimostrato il celebre studio di Bachtin (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare*), al mondo della sovversione e della provocazione carnevalesche e ai rituali dimenticati delle feste agrarie.

11. Il concetto di libertà ricorre spesso in **Dante** e, secondo i vari contesti, è inteso nel significato morale, intellettuale, politico. Dal punto di vista politico, la massima libertà consiste nella libera ubbidienza alle giuste leggi (concetto espresso nella *Monarchia* I, XIII; 1313-18). In campo morale, l'uomo è libero quando il suo comportamento è orientato dalla volontà guidata dalla retta ragione. Esercita il libero arbitrio (*Monarchia*, I, XII, 2), capacità innata («innata libertade» dice in *Purgatorio*, XVIII, 69; in *La divina commedia*, 1306-21), che interviene nella circostanza di una libera scelta tra bene e male. Condizione della libertà interiore è lo studio della filosofia, rappresentata allegoricamente nella canzone *Voi che 'ntendendo* (in *Convivio*, II; 1304-07) come una donna onesta piena di dolcezza, mirabile di sapere e «gloriosa di libertade» (XV, 3). La libertà è uno dei concetti portanti della *Commedia*, dove è continuamente presente la tensione dell'anima verso la liberazione dalla schiavitù del peccato, secondo quanto detto in *Paradiso*, XXXI, 85: «Tu m'hai di servo tratto a libertade». Nella sede celeste, la libertà è spontanea adesione al volere divino nell'ideale della carità (*Paradiso*, III, 43-45; X, 89; XXI, 73-75). Ma più d'ogni altra considerazione, vale la figura di Catone come incarnazione stessa della libertà. Le parole che Virgilio rivolge a Catone nel *Purgatorio*, I, 71-72 («libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta») riguardano la libertà morale come fondamento di tutte le altre libertà e principio dell'essere umano. Il suicidio pagano di Catone ha qui la sua consacrazione come segno di alta virtù morale; il suo rifiuto

della vita, rivendicazione magnanima di libertà, è segno di una inflessibilità etica che spiega la sua funzione di guardiano o custode del Purgatorio, ossia della montagna dell'espiazione, regno della liberazione dal peccato, cioè della vera libertà.

12. Il tema della libertà conosce nella poesia di **Petrarca** una contestualizzazione di tipo amoroso, come testimonianza di infelice privazione. Compare, infatti, nel *Canzoniere* (1374) il motivo della prigionia d'amore, con il corollario dell'immagine delle «catene» e dei «ceppi». Quando il poeta fugge, metaforicamente, dalla prigione di Amore, questa inattesa «nuova libertà» gli rincresce (89, 1-4). Il tema della libertà dal legame amoroso, che è – ossimoricamente – una dolce servitù, diventa un topos variamente frequente nella lirica amorosa del Rinascimento: **Lorenzo il Magnifico** sente di non poter servire altri che Amore e perciò dichiara: «tutto ho in odio e fuggo libertade» (*Rime*, XLI, 32; 1467-70); Vittoria **Colonna** conferma la sua fedeltà e la sua gradita prigionia ad Amore, dichiarando «Non vò che libertà mai più si trove / nel mio voler» (*Rime*, XLVIII, 12-13); il motivo della libertà temuta, non gradita, persino incresciosa, torna in Tansillo (sonetto 1, 1-8 e son. 76, 9-14); **Tasso** dichiara che «perder libertade onor diviene», se la prigione di Amore è così bella (*Rime*, n. 1319, 1-3; sec. XVI). Orgogliosa rivendicazione umanistica della libertà è quella che **Pico della Mirandola** affida al suo trattato *Della dignità dell'uomo* (1486). Egli afferma che nell'uomo vi sono molteplici possibilità, egli è libero di definire la propria natura secondo la sua «libera volontà»: può degradarsi verso gli esseri inferiori o innalzarsi nelle cose superiori, divine. Dio ha affidato alla volontà dell'uomo il potere di scegliere il proprio destino.

13. Nel Cinquecento, il dibattito sulla libertà ha dei risvolti anche strettamente politici. L'idea di una libertà come riscatto dall'oppressione dello straniero percorre il *Principe* (1513) di **Machiavelli**, che per la prima volta pone in termini di pensiero e di azione l'idea di una Italia politicamente unitaria. Tramontato ormai qualsiasi ideale recupero delle libertà comunali, in Italia appare impedita anche una costituzione statuale simile a quella degli stati barbari che la invadono. Così, l'esortazione che chiude il *Principe* (XXVI) è l'auspicio di «uno suo redentore» che sollevi l'Italia «da queste crudeltà ed insolenzie barbare» e termina con una citazione dalla canzone *Italia mia, ben che 'l parlar sia indarno* (CXXXVIII) dal *Canzoniere* di **Petrarca**. Nei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (1513-17), Machiavelli torna sul problema della libertà. Tentando di delineare quali siano universalmente i principi che rendono possibile il vivere civile e in particolare ciò che ha consentito a Roma di diventare una «repubblica perfetta», il segretario fiorentino ammette che anche i tumulti possono essere all'origine della libertà, cioè dare vita a un libero e retto vivere civile (Libro I, capp. III-VII). Di conseguenza, la guardia della «libertade» va posta nel popolo e non nei grandi (cap. V) e nella possibilità di sottoporre qualsiasi cittadino a giusti processi (cap. VII). La speculazione machiavelliana apre una intensa fase di elaborazione sul tema della libertà politica. Ne *I sei libri dello Stato* (1583) di Jean **Bodin**, la libertà naturale copre l'ambito della libertà sia in opposizione all'*imperium* sia in opposizione al *dominium*, che sollevano la domanda di come essi possano essere conciliati con la libertà dell'uomo. Nasce, o comunque si afferma con forza a questo punto, il concetto di libertà come «diritto naturale» (*giusnaturalismo*). Sulla libertà «naturale» dell'uomo teorizza Samuel **Pufendorf** (*Il diritto naturale e civile*, 1672). I contesti

storici in cui accadono eventi decisivi per la storia europea producono naturalmente diversi accenti e suggeriscono diverse modalità di fondazione della libertà; cambiano le condizioni in cui può venire elevata e di volta in volta rinnovata la pretesa di realizzare la libertà (II, 2). **Hobbes**, nel pamphlet filosofico *Libertà e necessità* (1654), caratterizza per la sua fondazione rigorosamente meccanicistica la discussione sul libero arbitrio, per cui tutto è posto in essere da una causa e neppure l'uomo può sfuggire a un determinismo che permea tutta la natura. In questo quadro, la libertà è l'assenza di tutti gli impedimenti all'azione. **Locke**, nel suo *Saggio sull'intelletto umano* (1690) formula la sua concezione dei diritti politici in accordo con un concetto di libertà dell'agire: egli definisce la proprietà come la preservazione mutuale di liberi cittadini; la libertà viene regolamentata dalla loro attività nel quadro di leggi che essi stessi si sono dati; e promuovere tale libertà è lo scopo del governo. Alla concezione dinamica della libertà si associa anche il diritto del popolo alla rivoluzione: trova qui la sua prima formulazione un fattore di movimento che agisce nelle lotte per la realizzazione della libertà (2, 19-21). Accanto alla libertà naturale, civile e politica si afferma la libertà dei ceti: ciò si esprime nel fatto che i diritti dell'uomo sono connessi a determinate libertà, come la libertà dei commerci, «*libertas commerciorum*» («liberismo economico»), o la libertà dalla censura concessa dal sovrano con la libertà di stampa e di opinione. Esempio a questo riguardo è *Aeropagitica* (1644) di **Milton** che definisce la libertà di stampa (v. GIORNALISMO) come «*privilege of the People*» («diritto del popolo»). Ma decisiva è la connessione della libertà con la condizione primitiva e naturale dell'uomo: «Lo stato originario è lo stato di libertà» («*Status originarius status libertatis est*»), scrive Christian **Wolff**, in *Il diritto naturale* (I, 45; 1740). Per esprimere il concetto di «libertà naturale» nello Stato viene impiegata la denominazione *libertas civilis* («*bürgerliche Freiheit*»), nella *Lettera al marchese Beccaria* (1786) di **Hommel**.

14. Parallelamente alla discussione politica, e non senza forti riflessi su di essa, si sviluppa a partire dalla Riforma un forte dibattito sul tema della libertà religiosa. L'opera di **Lutero** apre un capitolo significativo con lo scritto *Sulla libertà del cristiano* (1520), in cui si sostiene la libertà dalle regole cerimoniali ecclesiastiche, perché nel Papa egli vede il vero oppressore della libertà cristiana. Si pronuncia contro la «*libertas ecclesiae*», ovvero contro i privilegi, i diritti e le rivendicazioni della Chiesa. Nell'infuriare della battaglia tra riformati e cattolici, **Erasmus da Rotterdam** pubblica *Il libero arbitrio* (1524), in cui insiste – contro il determinismo luterano – per la libertà di scelta, e cerca di conciliare grazia e libertà evitando gli eccessi dei riformati. Attraverso un uso sapiente delle citazioni bibliche e dei riferimenti ai *Vangeli*, egli elabora la conclusione che il libero arbitrio ha origine dalla stessa grazia di Dio. Con spirito umanistico, **Erasmus** rileva negli stessi testi sacri la presenza di oscillazioni e di tesi opposte intorno all'intervento salvifico di Dio, giustificando con esse una conciliazione di grazia e libertà (parte IV, 3-4). Lutero replica ad **Erasmus** nel *Servo arbitrio* (1525), trattato di teologia biblica volto a dimostrare che i passi dell'Antico Testamento invocati dal celebre umanista non testimoniano affatto la libertà del volere, ma rivelano semmai il contrario, cioè l'assoluto dominio della grazia sulla volontà umana. Nella seconda metà del Cinquecento, sulla falsariga luterana di una critica radicale alla Chiesa e sulla scia di correnti ereticali, si assiste all'insorgere di una tendenza scettica di libero

pensiero antidogmatico. Ciò si spiega anche con l'insofferenza verso gli universali astratti della vecchia scienza aristotelica e la diffusa propensione dei letterati a infrangere ingegnosamente i dogmi precostituiti, come nell'opera di Giordano **Bruno** o nelle costruzioni utopistiche di **More** (*Utopia*, 1516) e di **Campanella** (*La città del sole*, 1602). Un antecedente del cosiddetto «libero pensiero» avversario di ogni dogmatismo religioso e morale è da cercarsi nei *Saggi* (1588) di **Montaigne**. Il saggio *Della libertà di coscienza* riguarda la sostanziale impotenza dell'uomo che, inserito e stritolato nell'assurdo meccanismo della storia, brama una libertà che gli è negata (III, 10). Una offensiva al libero pensiero viene dal libello del gesuita Padre **Garasse**, *La dottrina curiosa dei begli spiriti* (1623): il «bello spirito», ossia il libertino, è un ateo potenziale, adoratore della natura, pronto a mettersi al servizio di un seguace di Satana. Una risposta alle affermazioni del gesuita viene dal poemetto *Anti-bigotto* (1623) di Thèophile **De Viau**, in cui viene proclamata l'impostura di Mosè, di Maometto e di Cristo. Si afferma in questi anni il libertinismo inteso come sistema di vita e di pensiero basato su una forte affermazione della libertà individuale, contro tutti i dogmatismi religiosi. Il termine insiste all'inizio più sul comportamento etico che sull'atteggiamento mentale; la stessa apologetica cattolica coinvolge nel fenomeno del libertinismo una serie di categorie diverse: atei, empi, eterodossi, increduli, miscredenti, eretici. In realtà il fenomeno agisce sulla scia della riscoperta di filoni importanti del pensiero antico, come lo scetticismo e l'epicureismo e il pensiero magico rinascimentale e annovera scrittori e intellettuali come Pierre **Dupuy**, **La Mothe Le Vayer**, Pierre **Gassendi** e Savinien de Cyrano, noto come Cyrano de **Bergerac**, autore del romanzo utopistico *Stati e imperi della luna* (1657). Ma benché il libertinismo settecentesco sia supportato da una forte componente filosofica, ben presto degenera in libertinaggio. Delle origini intellettuali, il libertinaggio settecentesco conserva il senso di rivolta e di rifiuto, ma la sua emancipazione sembra applicarsi piuttosto alla pratica mondana, sino alla semplice sregolatezza sessuale, come mostrano con diversa enfasi gli esempi di **Casanova**, **Da Ponte**, **Casti**, e di romanzi come *Le 120 giornate di Sodoma o la scuola del libertinaggio* (redatto nel 1785) di **Sade**. Il libertinaggio entra a far parte dell'intrigo romanzesco, sino a creare un vero e proprio genere, i cui denominatori comuni sono l'anticlericalismo e l'espressione erotica, di cui è considerato fondatore **Crébillon** (si veda *La schiumarola*, 1734, che costò all'autore la prigione). Ne *Le relazioni pericolose* (1782) di Choderlos de **Laclos**, l'immagine del perfetto libertino si incarna in una figura femminile, quella tratteggiata nel racconto-autoritratto di Madame de Merteuil nella lettera LXXXI: un individualismo rigorosamente intellettuale e una morale all'insegna della volontà e della libera disposizione di sé e del proprio corpo.

15. Nel Settecento, la discussione sulla libertà si svolge su diversi piani. Con crescente frequenza appaiono affermazioni sul concetto di libertà – spesso personificata – che sancisce da sé la sua legittimità. **Voltaire** nel suo *Dizionario filosofico* (1764) alla voce *Liberté* parla di un «*puissance d'agir*», ossia un potere di azione della libertà. Tra gli illuministi, egli è il primo a prendere in considerazione la libertà politica in quanto non derivata da un diritto naturale, ma come strumento di lotta da acquisire. **Diderot**, nell'*Enciclopedia*, alla voce *Liberté* (1778) difende il sentimento vitale della coscienza di una libertà interiore, su cui al tempo stesso si fonda l'ordinamento sociale. **Montesquieu**, ne *Lo spirito delle leggi*

(1748), definisce la libertà non da un punto di vista teorico ma come applicazione pratica (II, 3). La libertà consiste nella sicurezza di opinione e viene separata dalla proprietà personale che le leggi civili devono garantire. Egli lascia intatta la connessione tra legge e libertà, attribuendo tuttavia la libertà agli stati con forma di governo moderata e richiedendo inoltre la separazione dei tre poteri, come garanzia di libertà (II, 4). Nel *Contratto sociale* (1762) di **Rousseau**, la libertà viene indicata attraverso quel riscatto radicale che è il «patto sociale», per cui ogni particolarismo si risolve nell'unità della volontà generale, sacrificando il *moi humain* e instaurando una suprema regola di giustizia. In questo «patto sociale» non ha più senso parlare di priorità della libertà dell'uomo (*homme*) sul cittadino (*citoyen*), ma semmai di una sorta di unificazione della politica con la morale. Lo stesso Rousseau, tuttavia, nel *Frammento sulla libertà* (1750-53), denuncia il carattere oppressivo e tirannico dei *Gouvernements* e indica l'unica salvezza nella «vita solitaria» nella quale sola l'uomo può ritrovare la vera libertà. Atteggiamento che corrisponde al progetto utopistico-pedagogico dell'*Emilio*. La fondazione giusnaturalistica dei diritti politici è messa in relazione a un concetto generale di libertà che, sviluppato filosoficamente, viene attuato politicamente: la Rivoluzione americana (1776) fissa i propri principi nella Dichiarazione dei Diritti (*Bill of Rights*) del 3 novembre 1791, debitrice dei *Diritti dell'Uomo* (1791) di Thomas **Paine**. Ma la rivendicazione del concetto generale di libertà, che comprende la partecipazione politica del popolo e i diritti dell'uomo, divenne attuale solo con la Rivoluzione francese. Una gran parte dei contenuti della filosofia illuminista confluisce nella Dichiarazione dei diritti dell'uomo (*Déclaration des droits de l'homme*) del 1789 e nelle Costituzioni del 1791 e 1793: la libertà è un diritto umano e indica uno spazio di attività limitato solo dagli uguali diritti degli altri uomini. Nel campo più propriamente poetico, **Alfieri** spicca sui suoi contemporanei come grande difensore e propugnatore della libertà, supremo ideale della vita, alla quale egli subordina ogni altro istituto o sentimento. Nel trattato *Della tirannide* (1777), in cui il tiranno viene identificato con ogni tipo di monarca posto al di sopra delle leggi, egli sogna una situazione tragica in cui il gesto eroico dell'uomo libero, spinto al tirannicidio o al sacrificio personale, provochi un'insurrezione popolare e il capovolgimento da un'estrema servitù a una totale libertà. In *Del Principe e delle lettere* (1789), il drammaturgo astigiano accentua il carattere agonistico dello schema del confronto tra l'uomo libero e il tiranno. In questo caso oppone il libero scrittore, che non adula i despoti, considerato per questo «il più sommo uomo», al tiranno, giudicato come «il più infimo» (II, cap. 4). All'avversione per ogni letteratura ligia al potere si associa qui l'esaltazione dello scrittore che combatte per affermare il presupposto che «le vere lettere fiorire non possono se non se all'aura di libertà». L'ideale libertario e repubblicano viene espresso da Alfieri nell'*Etruria vendicata* (1786), nelle odi sull'*America libera* (1781) e nelle cosiddette «tragedie di libertà»: *Virginia* (1777-78), tragedia «corale» che si incentra sulla cacciata del tiranno Appio da Roma; *Timoleone* (1779-81), che mette in scena l'uccisione del tiranno Timofane di Corinto; la *Congiura de' Pazzi* (1777-81), sulla congiura contro Giuliano e Lorenzo de' Medici; *Agide* (1784-86), che rappresenta questo re di Sparta nella sua lotta contro il tirano Leonida; e i due *Bruti* (1786), di cui soprattutto il secondo rappresenta il duello tra la libertà repubblicana, incarnata in Bruto, e l'incipiente tirannia di Cesare. Del popolo romano sono le parole finali del *Bruto II*: «A morte, / con Bruto a morte, o a libertà si vada», che com-

pendiano tutto il significato delle tragedie di libertà. La libertà dell'uomo alfieriano investe ogni campo e prima che politica è spirituale e implica il rifiuto di ogni imposizione esterna, di ogni gerarchia precostituita. Gli eccessi demagogici in Francia, la Rivoluzione francese degenerata in tirannia della licenza lo amareggiano e gli ispirano il furore antifrancese e antirivoluzionario del *Misogallo* (1799); mentre il sonetto *Non t'è mai patria* (1798) loda l'Inghilterra come unica nazione dotata di libero governo. Il desiderio di libertà si afferma come culto della patria, come sentimento della libertà della patria: così vanno letti la dedicatoria del *Bruto II* al «popolo d'Italia futuro» e la faticosa esortazione, di stampo machiavelliano, a liberare Malia dai Barbari (cioè dai tiranni e dai loro sostenitori), penultimo capitolo del trattato *Del Principe e delle lettere*.

16. Nell'Ottocento, le condizioni necessarie per pensare la libertà come una qualità inalienabile dell'uomo e al contempo realizzarla sul piano politico si definiscono nell'ambito delle lotte per l'indipendenza nazionale. Il crescente entusiasmo per l'indipendenza del popolo tedesco anima l'ode *La nuova libertà* (1760) di **Klopstock**, in cui la libertà è apostrofata come «Grande sentimento per il cuore». **Schiller**, nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795), intende l'origine della «vera libertà politica» nella condizione estetica, poiché alla libertà si giunge solo attraverso la bellezza. L'esempio schilleriano dà alle generazioni successive il modello della libertà politica che si realizza propedeuticamente come libertà dell'arte e della filosofia. Lo stesso Schiller guarda poi all'esempio dei Cantoni Svizzeri come modello di libertà e di indipendenza, nel *Guglielmo Tell* (1804). La discesa di Napoleone in Italia, con il conseguente sconvolgimento degli ordini della penisola, rappresenta un momento storico fondamentale, che ha ispirato diverse composizioni animate da spirito libertario, come l'*Ode a Bonaparte liberatore* (1799) di Ugo **Foscolo** e la canzonetta *Dopo la battaglia di Marengo* (1799) di **Monti**. I primi due canti del *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (1809-1811) di **Byron** sono animati da un grande sentimento di libertà. Il viaggio che Aroldo, *alter-ego* del poeta, compie in Portogallo, in Spagna e in Grecia, lo porta a misurarsi con il problema dell'indipendenza nazionale portoghese e spagnola minacciata dal tendenziale imperialismo britannico; e della Grecia oppressa dall'Impero Ottomano, sull'orlo dello sgretolamento. Soprattutto, il valore universale degli ideali ellenici di libertà conferisce all'opera un'aura eroica, testimoniata dall'evocazione di Maratona, come luogo simbolo della lotta per la libertà. Il poeta torna a raffigurare se stesso come combattente per la libertà greca nella lirica *Oggi compio trentasei anni*, scritta a Missolungi sul suolo greco il 22 gennaio 1824, pochi mesi prima di morire; mentre in *Pensieri sulla libertà* (1823) vengono messi in luce gli aspetti ineffabili della libertà, intesa come sentimento che nasce in «coloro che hanno a lungo portato le catene». Ludwig **Uhland** incoraggia i compagni di lotta dicendo che «il mattino della libertà è in corso», unendo metafora della luce e metafora naturale (*Den Landstanden*, 1817). Al poeta tedesco Theodor **Körner** che nel 1813 aveva scritto che la vita non vale nulla «se viene a cadere la libertà» (*Ultima consolazione*), **Manzoni** dedica la sua ode *Marzo 1821* (pubblicata nel 1848), in cui la congiunzione tra ideale di libertà e necessità unitaria si esprime nella celebre immagine del confluire dei vari fiumi nel Po: «una gente risorta [...] / una gente [...] libera tutta», vv. 25-29). Dal punto di vista della riflessione politica, ne *La libertà degli antichi e la libertà dei moderni* (1819), Benjamin

Constant mette in evidenza la libertà degli antichi come libertà politica (libertà dello Stato) e la libertà moderna come libertà individuale (libertà dallo Stato). La prima si realizza come partecipazione diretta dei singoli all'esercizio del potere, la seconda come sostenitrice del sistema rappresentativo, con la delega ad alcuni dell'esercizio delle funzioni politiche. Egli sostiene non la preminenza di una rispetto all'altra, ma la necessità che entrambe siano presenti nell'organizzazione sociale e politica dell'uomo moderno. In questo senso, egli esalta le libertà individuali, il diritto dell'individuo a svilupparsi liberamente e a raggiungere le sue «jouissances», i suoi godimenti personali, senza attendersi dallo Stato la «felicità». Constant ribadisce la sua idea centrale che la libertà individuale è la «vera libertà moderna», di cui è garante la libertà politica. **Shelley** nel *Prometeo liberato* (1820), nella vicenda del titano che si ribella al volere divino incarnato da Zeus vede l'emblema stesso della libertà. L'eroe dichiara di essere «privo di ogni scettro, libero, senza limiti, uomo unicamente eguale» (atto III). La libertà viene designata in connessione a una età dell'oro, con l'uomo libero da ogni ingiustizia, da ogni oppressione autoritaria del governo e delle leggi.

17. Di ritorno da un viaggio nella Polonia prussiana, **Heine** descrive nella relazione *Sulla Polonia* (1823) la situazione di vera e propria servitù della gleba in cui erano costretti a vivere i contadini, schiacciati dallo strapotere dei nobili. Nasce così la cosiddetta *Polenschwärmerei* («esaltazione per la Polonia») la prima manifestazione di poesia politica in cui trova espressione l'anelito di libertà della borghesia liberale tedesca, con **Platen**, **Lenau**. Nel 1831, Johann Philipp **Becker** scrive *Saluto ai polacchi*, un inno in cui il tema del particolare momento storico polacco suscita un parallelo riferimento della lotta per la libertà in Germania. Il tema della falce e della spada, che indicano i simboli del popolo che lotta per la propria libertà, compare nella poesia *Il ventinove novembre 1830* di W. **Sauerwein**. Nella poesia *I dieci comandamenti della libertà* del poeta democratico **Harro Harring** non manca l'esortazione al «popolo» che si sollevi per rovesciare il potere costituito. La tematica della libertà della Germania è l'elemento storicamente più importante di questa fase della poesia d'opposizione. Le lotte per l'indipendenza sostenute da altri popoli fornivano ai poeti tedeschi l'opportunità di una lirica di protesta, in rapporto alla libertà della stessa Germania. L'insurrezione dei Decabristi in Russia (1825) trova il suo cantore in Adalbert von **Chamisso**, mentre le lotte per l'indipendenza del popolo greco ispirano i *Lieder di Margherita* di Wilhelm **Müller**. Nel 1841, Frederick **Freiligrath** scrive la poesia *Dalla Spagna*, che insiste sulla dimensione del libero canto del poeta. Successivamente, Wilhelm **Weiting** nelle sue poesie raccolte sotto il titolo *Garanzie dell'armonia e della libertà* (1838-41), assume il concetto attivo di «uguaglianza» al posto di quello teorico e, per lui, ormai consunto di «libertà».

18. L'opposizione della libertà individuale contro lo Stato si estremizza nell'anarchismo, ideologia sociale moderna che si sostanzia in un rifiuto integrale di cessione di sovranità allo Stato. Ne *L'Unico e la sua proprietà* (1844) di Max **Stürmer**, vi è la constatazione libertaria della possibilità per l'uomo di ristabilire la «propria sovranità». Lo scopo è quello di propugnare la libertà integrale di ogni rapporto umano, per cui la libertà individuale è necessariamente contrapposta allo Stato, che è sempre dispotico (Parte prima, *I liberi*). Ma più ancora che nell'anarchismo è nella filosofia marxista che la riflessione sulla libertà all'interno del determinismo dei meccanismi

di produzione trova i maggiori sviluppi speculativi. Per **Engels**, *Anti-Dühring* (1878), la libertà non consiste nel sognare l'indipendenza dalle leggi della natura, ma nel conoscere queste leggi e nella possibilità di farle agire secondo un fine determinato. L'essenza della filosofia materialistica di **Marx** (affidata allo scritto *Per la critica dell'economia politica*, 1859) risiede nella visione dell'uomo percepito non come una realtà statica, predeterminata dal creatore o da qualche specifica essenza, ma un prodotto della natura che si realizza storicamente per quel tanto che soddisfa i propri bisogni, attraverso i mezzi di produzione. Una rigorosa oggettiva necessità determina storicamente e socialmente l'individuo; egli può tuttavia liberarsi dalle catene che lo tengono avvinto a un mondo di necessità subite sovvertendo i modi della produzione.

19. Il caso politico di John Brown, che in America è accusato di cospirazione con gli schiavi a scopo insurrezionale e condannato a morte, muove l'interesse di **Hugo**. Le sue posizioni sono condensate nella *Lettera all'America contro l'impiccagione di John Brown* (1859). Egli non accetta che l'America, terra di libertà e democrazia, conviva con l'ignominia della schiavitù e della pena di morte. A partire dalla condanna a morte di John Brown, il «liberatore di schiavi», Hugo riporta la discussione alle fonti della giustizia penale e alle radici della questione etica della libertà. Poiché la libertà è il presupposto della scelta morale dell'uomo, della moralità dei suoi atti, la sua mancanza provoca un indebolimento dell'umanità stessa. Anche Henry David **Thoreau** difende il valore morale delle gesta di John Brown e denuncia la pericolosità che l'atto della sua condanna infligge alla libertà, anticipando profeticamente le tragiche conseguenze della guerra civile. Nel 1861, Julia **Ward Howe** compone la celebre ballata *Il corpo di John Brown*, che inneggia al giorno in cui l'intera umanità sarà libera («When all mankind are free»), cantata dai volontari di Boston durante la guerra di secessione.

20. L'affermarsi dell'ideologia borghese conduce gli intellettuali a interrogarsi sulla libertà dell'individuo nei riguardi delle regole imposte dalla società e dalla morale corrente. La rivendicazione della libertà dell'artista è proclamata da **Turgenev**, nelle *Memorie letterarie e di vita* (1869). Richiamandosi a un celebre verso del sonetto *Al poeta* di **Puškin** («Per una via libera / va' dove ti conduce il libero spirito»), lo scrittore russo indica lo stretto legame che unisce cultura e libertà: soltanto la cultura è libertà e all'artista è cosa quanto mai necessaria la libertà (*A proposito della pubblicazione di «Padri e figli»*). Il conflitto tra libertà individuale e norme sociali è al centro del romanzo *Delitto e castigo* (1866) di **Dostoevskij**, in cui viene narrata la vicenda di Raskò'Inikov, che elude i divieti posti dalla legge uccidendo la vecchia usuraia con cui egli aveva accumulato debiti per l'alloggio. In questo modo, il protagonista oltrepassa la barriera delle restrizioni morali e religiose, per andare incontro alla tragedia della propria libertà personale. Il Grande Inquisitore, ne *I fratelli Karamazov* (1879-80) di Dostoevskij, si batte per l'organizzazione dogmatica della vita spirituale: egli sostiene che nulla gli uomini temono di più della libertà di scelta, di essere lasciati soli a brancolare nel buio, e che la Chiesa, togliendo loro questa responsabilità, ne fa degli schiavi consenzienti, grati e felici. Nel *Prometeo male incatenato* (1899), **Gide** trasporta la vicenda del Titano in epoca moderna. Prometeo è colui che può liberare l'uomo dalla tirannia esercitata dalla sua propria coscienza: questa, sotto le sembianze dell'aquila, perseguita e corrode gli individui fino a causarne una miserabile morte.

21. Nel Novecento il tema della libertà si allarga lungo le linee di un campo semantico poliedrico e articolato. Un tipico esempio è rappresentato dalla codificazione futurista delle «parole in libertà», come espediente tecnico di affrancamento della sintassi tradizionale e dalle convenzioni linguistiche e tipografiche. Nel *Manifesto teorico della letteratura futurista* (1912) di **Marinetti** viene propugnata la libertà dal ritmo (con l'adesione al «paroliberismo»). Il gruppo dei Surrealisti, capeggiato da André **Breton**, si esprime in numerosi proclami contro la concezione di un'arte di propaganda e di circostanza in difesa della libertà espressiva di un'arte che porta in sé la sua carica rivoluzionaria (vedi il manifesto *Per un'arte rivoluzionaria indipendente*, 1938). Ma essi si battono anche sul piano politico, come dimostra il volantino *Aprite le prigioni - Sciogliete l'esercito* (in «La Révolution surréaliste», n. 2, 15 gennaio 1925), che invoca la libertà per i soldati e i carcerati, o quello intitolato *Non c'è libertà per i nemici della libertà* (20 giugno 1936). Nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904) di **Pirandello** si insiste sul tema della liberazione dell'uomo dai vincoli sociali. Libero del suo passato poiché creduto morto suicida al suo paese e ricco di una forte somma di denaro vinta alla roulette di Montecarlo, Mattia Pascal decide di sfruttare questa bella fortuna per ricominciare una nuova vita, inventandosi una nuova identità. Questa condizione di libertà diventa però ben presto «un tantino tiranna» e poi addirittura insopportabile. Mattia diviene consapevole di non poter vivere una concreta e reale esistenza al di fuori di un complesso consolidato di rapporti sociali.

22. In campo sociologico, **Weber** nelle sue analisi orientate al problema della libertà nei sistemi democratici (*Parlamento e governo nel nuovo ordinamento della Germania*, 1918), spinge a farne un uso parsimonioso, nella condizione di fatto della «burocratizzazione universale». Dall'impostazione materialistica e socio-economica del marxismo trae origine lo spostamento di attenzione che si registra nel Novecento dall'aspetto metafisico o psicologico della libertà alla tematica, propriamente ideologica e politica, della liberazione. Così, la Rivoluzione d'Ottobre in Russia (1917) è vista anche come liberazione dall'oppressione zarista. Nel corso degli anni, la parola viene piegata alle più differenti convinzioni politiche e suggestioni ideologiche: essa viene sottoposta a un processo di ideologizzazione e resa disponibile a indirizzi di partiti contrapposti. Un esempio significativo è la propaganda nazional-socialista di **Hitler** che parla di «libertà e pane» per il popolo tedesco e conduce la «lotta di libertà per il popolo tedesco» (come scrive ne *La mia battaglia*), contro le idee del 1789 e le democrazie occidentali: sino alla paradossale e beffardamente tragica scritta sull'entrata dei lager nazisti, «il lavoro fa l'uomo libero» (*Arbeit Macht Frei*). Il problema della libertà si pone di fronte alla nascita e allo sviluppo di sistemi totalitari, come il Fascismo e il Nazismo, o il Franchismo in Spagna. Il libro *La storia come pensiero e come azione* (1938) di **Croce** va visto nell'attualità di un'opposizione specifica alla teoria totalitaria dello stato fascista. La persuasione che anima il filosofo è il riconoscimento della libertà come principio che spiega tutto il corso della storia e l'intima dinamica umana: tutta la storia è vista come «storia della libertà». **Gramsci** rivela l'astrattezza di questa posizione crociana, ancorata sul fondamento del liberalismo ottocentesco. Nelle istanze liberali di Croce, egli vede lo strumento di egemonia della classe borghese, desiderosa di una conservazione sociale che sanziona e prolunga il proprio dominio del proletariato. Quella propugnata dai liberali, dunque, non è la libertà di tutti, ma di

una sola classe a discapito delle altre. L'opposizione al fascismo si anima anche delle posizioni ideologiche di Piero **Gioberti**, che dalle pagine della rivista «Rivoluzione liberale» da lui fondata e diretta (1924), rivela una consapevolezza intellettuale e una coscienza morale che ne fecero il maestro riconosciuto del gruppo di «Giustizia e libertà», che fu strenuo oppositore del fascismo trionfante, prima nella lotta clandestina, poi nei Comitati di Liberazione Nazionale al tempo della Resistenza. Da un punto di vista eminentemente letterario, la letteratura americana per **Pavese** rappresenta la scoperta di una nuova dimensione di libertà. Nel saggio su *Sinclair Lewis* (1930), scritto in occasione del conferimento del Premio Nobel allo scrittore americano, Pavese afferma che la metafora del «bere» sta a significare la «sete di libertà» tipica di tanta letteratura nordamericana: la libertà per gli individui di fronte alle catene «irragionevoli» della società.

23. **Pasolini** ne *La passione del '45* (1957) personifica la libertà in una figura femminile giovane e benigna con la «bocca ridente». **Dámaso Alonso**, nel *Sonetto della libertà* (1955), si richiama al diritto dell'uomo alla libera opinione e al libero pensiero: anche se viene imbavagliato il pensiero, la ribellione rimane nell'interiorità della propria «coscienza di uomo». Nel 1942, sotto l'incalzare degli eventi che portarono al governo di nazisti e collaborazionisti di Vicky, in Francia, Paul **Éluard** pubblica la raccolta *Poesia e verità* che contiene il poemetto *Libertà*, scritto contro ogni forma di schiavitù. A questa si aggiungono le altre raccolte *Le armi del dolore* (1944) e *Arrenditi tedesco* (1944), sostenute dallo sdegno morale e dal commosso compianto di una libertà perduta, che fanno di Éluard il maggior poeta europeo della Resistenza. La libertà come lotta di liberazione dall'oppressore nazista anima molti racconti e romanzi della Resistenza italiana e francese; così come il tema della libertà considerato in opposizione ai sistemi totalitari, che esprimono forme di potere capaci di estendere un controllo rigido e coercitivo limitando così la libertà individuale e sociale, è al centro di romanzi «utopistici», da *Mondo nuovo* (1932) di A. **Huxley** a *Fabrenheit 451* di Ray **Bradbury (da cui è stato tratto l'omonimo film di F. **Truffaut**), fino a 1984, romanzo di **Orwell** pubblicato nel 1949, in cui la libertà dell'individuo è limitata e assediata dall'occhio scrutatore e repressivo di uno Stato massmediatico, incarnato dall'inquietante figura di Gran Fratello.**

24. In questi anni di guerra, si sviluppa una letteratura di testimonianza tesa a ribadire di diritti morali e civili dei popoli oppressi. Nelle *Ecloghe* (1931-44), il poeta ungherese **Radnóti**, recluso in un campo di concentramento, narra di un luogo oscuro dominato da una natura senza colori dove «l'angelo della libertà» giace senza speranza di resurrezione. Ne *Il mito di Sisifo* (1942) Albert **Camus** tratteggia i caratteri essenziali della rivolta dell'uomo contro l'«assurdo» del vivere. La visione dell'assurdo ridesta la coscienza e la svincola dalla «catena dei gesti quotidiani» in cui è costretta la nostra esistenza: vivere è «assurdo» perché significa asservirsi a pregiudizi, norme, obiettivi, funzioni, carriere, preoccupazioni. Ma tutti questi vincoli scompaiono di fronte alla coscienza della morte e dunque la coscienza della morte, dell'essere mortale, è l'arma della libertà. La nuova libertà nasce da una paradossale accettazione dei fondamentali limiti umani: «non esiste un domani. Ecco ormai il motivo della mia immensa libertà». Il concetto di libertà e degli artisti come «testimoni della libertà» viene ripreso da Camus in *L'uomo in rivolta* (1951) e nel *Discorso agli studenti dell'Università di Uppsala* (1957). Nella trilogia

Le vie della libertà (1945-49). **Sartre** postula la necessità della libertà esistenziale in stretto legame con quella etica e politica. Mathieu è il protagonista che, sullo sfondo degli avvenimenti degli anni Trenta e Quaranta del secolo, sperimenta tutte le contraddizioni e le difficoltà relative alla ricerca di tale libertà. Dopo la seconda Guerra mondiale, nel 1948 l'Assemblea generale delle Nazioni Unite promulga una *Dichiarazione Universale dei diritti dell'uomo* che prevede la libertà di pensiero, coscienza e religione, nonché la libertà di parola e di opinione. Isaiah **Berlin**, nel suo saggio *Due concetti di libertà* (1958), proclama la supremazia della libertà come valore, nei due sensi, negativo e positivo. La differenza tra le due libertà è fissata da una parte sulla necessità di vivere una forma prescritta e determinata di vita e dall'altra di disporre di uno spazio libero di azione («la cittadella interiore»). Ma il riconoscimento del valore della libertà (in cui sta l'autorealizzazione dell'individuo) non esclude altri valori come la sicurezza, la giustizia, l'ordine, che soddisfano in altro modo le profonde aspirazioni umane. La differenza tra le due libertà ha portato, secondo Berlin, al grande conflitto di ideologie nel Novecento. Nel romanzo *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984) di **Kundera**, il libertinaggio diventa strumento di una teorizzazione della leggerezza, unico metodo per sconfiggere il dolore e i drammi della storia.

25. Il cinema si è occupato del rapporto tra libertà e oppressione, in film che mettono in luce il tema della lotta clandestina per le libertà civili e politiche, come in *Sostiene Pereira* (1996) di Roberto **Faenza**, con Marcello Mastroianni (tratto dall'omonimo romanzo di **Tabucchi**), sulla figura di un giornalista durante la dittatura militare in Portogallo. L'anelito alla libertà compare in numerose pellicole di guerra collegate alla lotta di liberazione dal Nazismo, o in film ispirati all'esperienza della Guerra di Spagna, come *Per chi suona la campana* (1943) diretto da Sam **Wood**, con Gregory Peck e Ingrid Bergman (tratto dall'omonimo romanzo del 1940 di **Hemingway**), fino al recente *Terra e libertà* (1995) di Ken **Loach**; la spinosa questione del rapporto fra terrorismo e lotta di liberazione dei popoli trova spazio nel filone dei film politici che raccontano la guerra dell'Irlanda contro l'oppressione inglese, sul genere di *Michael Collins* (1996) di Neil **Jordan**. Un genere ampiamente sfruttato è quello del film a tema carcerario, in cui la libertà è ottenuta attraverso una fuga, come *Le ali della libertà* (1994) che il regista Frank **Darabont** ha tratto dal romanzo carcerario di Stephen **King**, che insiste sul valore della libertà come redenzione («Redemption»). Un celebre film che mette in luce il valore della libertà per chi ha vissuto in galera è *A me la libertà* (1931) di Renè **Clair**. Al centro della storia vi sono due detenuti, Emile e Louis, che una volta ottenuta la libertà, si trovano a lavorare insieme in una fabbrica. Louis riesce a far comprendere all'amico che l'industria, il profitto non sono che un'altra forma di imprigionamento, mentre la vera libertà è lontano dalla fabbrica. Così, alla fine, i due partono insieme, per fare i vagabondi. Anche il film *Dov'è la libertà...?* (1953) di **Rossellini**, si incentra sulla figura di un ex-detenuto che, ritornato a casa e accortosi di retroscena poco edificanti nella sua famiglia, decide di ritornare in prigione. Più metaforica appare la visione della libertà in *Il fantasma della libertà* (1974), diretto da **Buñuel**. La libertà appare sia nello scardinamento delle strutture mentali del narrare che nella lotta alle istituzioni della società borghese sovvertite attraverso immagini surreali di inversione di codici di comportamento. Una esaltazione assoluta della libertà è il film *Easy Rider* (1969) di Dennis **Hopper**, in

cui emerge soprattutto la dinamica del contrasto tra due giovani *hippies* che viaggiano in motocicletta con quelli che la libertà la professano a parole, ma la negano con i fatti. Un celebre film sulla libertà come evasione interiore, collegata metaforicamente al volo degli uccelli, è *Birdy - Le ali della libertà* (1984) di Alan **Parker**, tratto dal romanzo *Birdy* di William **Wharton**. Sulla falsariga dei *road movies* americani si pone *Thelma & Louise* (1991) di Ridley **Scott**, storia di due donne che, per fuggire a una vita ancorata a schemi e condizionata da re-taggi psicologici non risolti, cercano la libertà in un emblematico, tragico salto nel vuoto nel Gran Canyon. Film politico è *Il prezzo della libertà* (1999) di Tim **Robbins**, che mette in scena una vicenda che ha per protagonista il regista Orson Welles, ostacolato nei suoi progetti di realizzazione di un musical, durante gli anni del maccartismo. In mezzo a questa vicenda, vi sono altri personaggi storici e inventati coinvolti in vicende secondarie, tutte riconducibili al tema centrale della libertà d'espressione negata. Sulla lotta al maccartismo e sui meccanismi del torna anche la pellicola *Good Night, and Good Luck* (2005) di George **Clooney**.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Apocalisse* (fine sec. I d.C.); *Atti degli Apostoli* (sec. I d.C.); *Battaglia di Quaresima e Carnevale* (*Bataille de Caresme et de Charnage*, sec. XIII); *Esdra* (fine sec. V a.C.); *Esodo* (sec. IV a.C.); *Genesi* (sec. IV a.C.); *Geremia* (fine sec. VI a.C.); *Giudici* (metà del sec. VI a.C.); *Isaia* (sec. VI a.C.); *Neemia* (fine sec. V a.C.); *Re* (metà del sec. V a.C.); *Seconda Lettera di Pietro* (sec. I d.C.); *Vangelo di Giovanni* (fine sec. I d.C.).

Agostino d'Ipbona, *Il libero arbitrio* (*De libero arbitrio*, 388 d.C.); Alfieri, V., *Agide* (1784-86); Alfieri, V., *America libera* (1781); Alfieri, V., *Bruto I* (1786); Alfieri, V., *Bruto II* (1786); Alfieri, V., *Della tirannide* (1777-89, pubblicato nel 1789); Alfieri, V., *Del Principe e delle lettere* (1778-86, pubblicato nel 1789); Alfieri, V., *Etruria vendicata* (1786, pubblicato nel 1801); Alfieri, V., *La congiura de' Pazzi* (1777-81); Alfieri, V., *Misogallo* (1799); Alfieri, V., *Non t'è mai patria* (1798); Alfieri, V., *Timoleone* (1779-81); Alfieri, V., *Virginia* (1777-78); Alonso, D., *Sonetto della libertà, in L'uomo e Dio* (*Soneto sobre la libertad humana*, in *Hombre y Dios*, 1955); Anselmo d'Aosta, *Sulla libertà dell'arbitrio* (*De libertate arbitrii*, 1080-85); Aristofane, *Cavalieri* (424 a.C.); Aristotele, *Politica* (sec. IV a.C.); Bartholdi, F.A., *La Libertà che illumina il mondo*, scultura (*Statue of Liberty*, 1886); Becker, J.P., *Saluto ai polacchi* (1831); Berge-rac, S.C. de, *L'altro mondo o Gli stati e imperi della luna* (*L'autre monde ou Les états et empires de la lune*, post., 1657); Berlin, I., *Due concetti di libertà* (*Two Concepts of Liberty*, 1958); Bodin, J., *I sei libri dello stato* (*Les six livres de la république*, 1583); Boezio, A.M.T.S., *La consolazione della filosofia* (*De consolatione philosophiae*, 524); Bradbury, R., *Fabreñeit* 451 (1953); Breton, A., *Per un'arte rivoluzionaria indipendente* (*Pour un art révolutionnaire et indépendant*, 1938); Buñuel, L., *Il fantasma della libertà*, cinema (*Le fantôme de la liberté*, 1974); Byron, G.G., *Il pellegrinaggio del giovane Aroldo* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1809-18); Byron, G.G., *Oggi compio trentasei anni* (*On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year*, 1824); Byron, G.G., *Pensieri sulla libertà* (*Thoughts of Freedom*, 1823); Campanella, T., *La città del sole* (1602); Camus, A., *Discorso agli studenti dell'Università di Uppsala* (*L'artiste et son temps*, 1957); Camus, A., *Il mito di Sisifo* (*Le mythe de Sisiphe*, 1942); Camus, A., *L'uomo in rivolta* (*L'homme révolté*, 1951); Cicerone, M.T., *La repubblica* (*De repubblica*, 51 a.C.); Cicerone, M.T., *Orazione per Cluenzio* (*Pro Cluentio*, 66 a.C.); Clair, R., *A me la libertà*, cinema (*A nous la liberté*, 1931); Clooney, G., *Good Night, and Good Luck*, cinema (2005); Colonna, V., *Rime* (post. 1558); Constant, B., *La libertà degli antichi paragonata a quella dei moderni* (*De la liberté des anciens comparée a celle des modernes*, 1817); Crébillon, C.P.J. de, *La schiumarola* (*Tanzai et Néadarné ou L'écumoire: histoire japonaise*, 1734); Crisippo di Soli, *Frammenti* (sec. III a.C.); Croce, B., *La storia come pensiero e come azione* (1938); Dante Alighieri, *Convivio* (1304-07); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dante Ali-

ghieri, *La monarchia* (De monarchia, 1313-18); Darabont, F., *Le ali della libertà*, cinema (*The Shawshank Redemption*, 1994); Delacroix, E., *La Libertà guida il popolo*, pittura (*La liberté guidant le peuple*, 1830); Demostene, *Filippica III* (341 a.C.); Demostene, *Olintiaca III* (349-48 a.C.); De Viau, T., *Anti-bigotto* (1623); Diderot, D., *Enciclopedia* (*Encyclopédie*, 1778); Dostoevskij, F.M., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F.M., *I fratelli Karamazov* (1879-80); Duns Scoto, G., *Libro delle sentenze* (*Liber sententiarum*, sec. XIII); Éluard, P. (pseud. di Eugène Grindel), *Arrenditi tedesco* (*Au rendez-vous allemand*, 1944); Éluard, P., *Le armi del dolore* (*Les Armes de la douleur*, 1944); Éluard, P., *Libertà, in Poesia e verità* (*Liberté, in Poésie et Vérité*, 1942); Engels, F., *Anti-Dühring* (1878); Enrico di Gand, *Quaestiones quodlibetales* (1276-86); Epicuro, *Della natura* (fine sec. III a.C.); Epitteto, *Manuale* (sec. I); Erasmo da Rotterdam, *Il libero arbitrio* (De libero arbitrio, 1524); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Eschilo, *I persiani* (472 a.C.); Eschilo, *Sette a Tebe* (467 a.C.); Euripide, *Fenicie* (408 a.C.); Euripide, *Gli Eracliidi* (415 a.C.); Euripide, *Ifigenia in Aulide* (405 a.C.); Euripide, *Oreste* (408 a.C.); Faenza, R., *Sostiene Pereira*, cinema (1996); Fedro, *Favole* (*Fabulae Aesopiae*, sec. I d.C.); Foscolo, U., *Ode a Bonaparte liberatore* (1799); Freiligrath, F., *Dalla Spagna* (1841); Garasse, F., *La dottrina curiosa dei begli spiriti* (*Doctrine curieuse des beaux esprits*, 1623); Gide, A., *Prometeo male incatenato* (*Le Prométhée mal enchaîné*, 1899); Gobetti, P., «Rivoluzione liberale» (1922-25); Godefroid de Fontaines, *Quaestiones quodlibetales* (1289); Gramsci, A., *Quaderni del carcere* (post., 1975); Harro Harring, P., *I dieci comandamenti della libertà*, (Die 10 Gebote der Freiheit, 1841); Heine, H., *Sulla Polonia* (*Über Polen*, 1823); Hemingway, E., *Per chi suona la campana* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940); Hitler, A., *La mia battaglia* (*Mein Kampf*, 1925); Hobbes, T., *Libertà e necessità* (*On Liberty and Necessity*, 1654); Hommel, K.F., *Lettera al marchese Beccaria* (*Des Herrn Marquis von Beccaria*, 1786); Hopper, D., *Easy Rider*, cinema (1969); Hugo, V., *Lettera all'America contro l'impiccagione di John Brown* (*Aux Etats-Unis d'Amérique*, 1859); Huxley, A., *Mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Isocrate, *Aeropagitico* (357 a.C.); Isocrate, *Panegirico* (380 a.C.); Isocrate, *Sulla pace* (356 a.C.); Jordan, N., *Michael Collins*, cinema (1996); King, S., *Rita Hayworth e la redenzione di Shank* (*Rita Hayworth and Shawshank Redemption*, 1982); Klopstock, F.G., *La nuova libertà* (*Das neue Jahrhundert*, 1760); Körner, T., *Ultima consolazione* (*Lexter Trost*, 1813); Kundera, M., *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984); Laclos, P.C. de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Lattanzio, L.C.F., *Epitome* (sec. IV); Loach, K., *Terra e libertà*, cinema (*Land and Freedom*, 1995); Locke, J., *Saggio sull'intelletto umano* (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690); Lorenzo il Magnifico, *Rime* (ca. 1467-70); Lucrezio Caro, T., *Sulla natura* (*De rerum natura*, sec. I a.C.); Lutero, M., *Il servo arbitrio* (*De servo arbitrio*, 1525); Lutero, M., *Sulla libertà del cristiano* (*De libertate christiana*, 1520); Machiavelli, N., *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1513-17); Machiavelli, N., *Il principe* (1513); Manzoni, A., *Marzo 1821* (1848); Marinetti, F.T., *Manifesto teorico della letteratura futurista* (1912); Marx, K., *Per la critica dell'economia politica* (*Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, 1859); Milton, J., *Aeropagitica* (1644); Montaigne, M.E. de, *Saggi* (*Essais*, 1588); Montesquieu, C.L. de Secondat de, *Lo spirito delle leggi* (*Esprit des Lois*, 1748); Monti, V., *Dopo la battaglia di Marengo* (1799); More, T., *Utopia* (1516); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Müller, W., *Canto di Margherita* (*Margarethe-Lieder*, av. 1827); Orazio Flacco, Q., *Satire* (*Saturae*, 40-30 a.C.); Orwell, G. (pseud. di Eric Blair), 1984 (1949); Paine, T., *I diritti dell'uomo* (*The Rights of Man*, 1791); Paolo di Tarso, *Lettera ai Romani* (50-60 d.C.); Parker, A., *Birdy - Le ali della libertà*, cinema (*Birdy*, 1984); Pasolini, P.P., *La passione del '45*, in *Le ceneri di Gramsci* (1957); Pavese, C., *Sinclair Lewis* (1930); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1335-1374); Pico della Mirandola, G., *La dignità dell'uomo* (*Oratio de hominis dignitate*, 1486); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Platone, *Fedro* (sec. IV a.C.); Platone, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Platone, *Teeteto* (sec. IV a.C.); Plinio il Giovane, *Panegirico a Traiano* (*Panegyricus*, 100 d.C.); Pufendorf, S.V., *Il diritto naturale e civile* (*De iure naturae et gentium*, 1672); Puškin, A.S., *Al poeta* (av. 1837); Rabelais, F., *Gargantua e Panta-*

grue (*Gargantua et Pantagruel*, 1534-52); Radnòti, M., *Egloghe* (1931-44); Ripa, C., *Iconologia* (1618); Robbins, T., *Il prezzo della libertà*, cinema (*Cradle will rock*, 1999); Rousseau, J.J., *Frammento sulla libertà* (*Sur la liberté*, 1750-53); Rousseau, J.J., *Il contratto sociale* (*Le contrat social*, 1762); Rousseau, J.J., *Emilio o Dell'educazione* (*Emile ou De l'éducation*, 1762); Rossellini, R., *Dov'è la libertà...?*, cinema (1953); Sade, D.A.F. conte de, *Le 120 giornate di Sodoma, o la scuola del libertinaggio* (*Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*, 1782-85); Sartre, J.P., *Le vie della libertà* (*Les chemins de la liberté*, 1945-49); Sauerwein, W., *Il ventinove novembre 1830*; Schiller, F., *Guglielmo Tell* (*Wilhelm Tell*, 1804); Schiller, F., *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795); Scott, R., *Thelma & Louise*, cinema (*Thelma and Louise*, 1991); Seneca, L.A., *La provvidenza* (*De providentia*, 62 d.C.); Seneca, L.A., *L'ira* (*De ira*, ca. 41 d.C.); Senofonte, *Anabasi* (sec. IV a.C.); Senofonte, *Memorabili* (sec. IV a.C.); Shelley, P.B., *Prometeo liberato* (*Prometheus Unbound*, 1820); Stirner, M. (pseud. di Johann Caspar Schmidt), *L'Unico e la sua proprietà* (*Der Einzige und sein Eigentum* 1844); Tabucchi, A., *Sostiene Pereira* (1993); Tacito, C., *Annali* (*Annales*, ca. 115-17); Tacito, C., *Germania* (*De origine et situ germanorum*, 98 d.C.); Tansillo, L., *Canzoniere* (sec. XVI); Tasso, T., *Rime* (seconda metà del sec. XVI); Tertulliano, Q.S.F., *Apologetico* (*Apologeticum*, 197); Thoreau, H.D., *La disobbedienza civile* (*On the Duty of Civil Disobedience*, 1849); Tommaso d'Aquino, *La somma teologica* (*Summa Theologiae*, sec. XIII); Truffaut, F., *Fahrenheit 451*, cinema (1966); Tucide, *Storie* (sec. V a.C.); Turgenev, I.S., *Memorie letterarie e di vita* (1869-1880); Uhland, L., *Den Landständen* (1817); Voltaire (pseud. di François-Marie Arouet), *Dizionario filosofico* (*Dictionnaire philosophique*, 1764); Ward Howe, J., *Il corpo di John Brown*, musica (*John Brown's Body*, 1861); Weber, M., *Parlamento e governo nel nuovo ordinamento della Germania* (*Parlament und Regierung im neugeordneten Deutschland*, 1918); Weiting, W., *Garanzie dell'armonia e della libertà* (*Garantien der Harmonie und Freiheit*, 1838-41); Wharton, W., *Birdy* (1978); Wolff, C., *Il diritto naturale* (*Jus naturae*, 1740); Wood, S., *Per chi suona la campana*, cinema (*For Whom the Bell Tolls*, 1943); Zenone di Cizio, *Frammenti* (sec. III a.C.).

■ ALTRE OPERE: Berchet, G., *Il giuramento di Pontida* (1829); Büchner, G., *La morte di Danton* (*Dantons Tod*, 1835); Foucault, M., *Del buon uso della libertà*, in *Storia della follia nell'età classica* (*Histoire de la folie à l'âge classique*, 1972); Huxley, A., *Ritorno al mondo nuovo* (*Brave New World Revisited*, 1958); Kubrick, S., *Spartacus*, cinema, (1960); Lamartine, A. de, *La libertà o una notte a Roma*, in *Meditazioni poetiche* (*La liberté ou Une nuit à Rome*, in *Méditations poétiques*, 1820); Leopardi, G., *Orazione agli Italiani in occasione della liberazione del Piceno* (1815); London, J., *Il tallone di ferro* (*The Iron Heel*, 1907); Ludwig, O., *Primavera dei popoli* (*Völkerfrühling*, 1848); Manzoni, A., *Il trionfo della libertà* (1801); Mazzini, G., *Del mancato sviluppo della libertà in Italia* (1832); Metastasio (pseud. di Pietro Trapassi), *La Libertà* (1733); Oliva, G., *Ode in occasione dell'innalzamento dell'Albero della Libertà nel ginnasio di Cremona* (1978); Omodeo, A., *Libertà e storia. Scritti e discorsi politici* (1960); Palazzeschi, A., *I fiori della libertà*, in *Stampe dell'800* (1932); Pavese, C., *Poesia è libertà*, in *Saggi letterari* (1968); Sarpi, P., *La libertà ecclesiastica* (1606); Tasso, T., *La Gerusalemme liberata* (1581); Thoreau, H.D., *La disobbedienza civile* (*On the Duty of Civil Disobedience*, 1849); Verdi, G., *Nabucco*, musica (1842); Verga, G., *La libertà*, in *Novelle rusticane* (1920); Wright, R., *Razza: umana* (*White man, listen!*, 1957).

■ BIBLIOGRAFIA: Acton, J.E., *Storia e libertà*, a c. di F. Ferraresi, Roma-Bari 2001; Adler, M., *The Idea of Freedom. A Dialectical Examination of the Conceptions of Freedom*, New York 1958; Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979; Bausola, A., *La libertà*, Brescia 1985; Bellini, P., *Libertà e dogma: autonomia della persona e verità di fede*, Bologna 1991; Benveniste, E., *Liber et liberi*, in «Revue des Etudes Latines», XIV, 1936, pp. 51-58; Berlin, I., *Quattro saggi sulla libertà* (1969), trad. it. M. Santambrogio, Milano 1989; Bernabei, B., *Liberio; Libertà*, in *Enciclopedia dantesca*, direttore U. Bosco, vol. III, Roma 1984, pp. 640-643; Bertelli, S., *Il libertinismo in*

Europa, Milano-Napoli 1980; Bury, J.B., *Storia della libertà di pensiero* (1913), Milano 1959; Capizzi, A., *La difesa del libero arbitrio da Erasmo a Kant*, Firenze 1963; Carter, I. - Ricciardi, M. (a c. di), *L'idea di libertà*, Milano 1996; Caudwell, C., *La libertà. Saggio sull'illusione borghese*, in *La fine di una cultura*, Torino 1949, pp. 201-232; Della Volpe, G., *La libertà comunista*, Roma 1969; De Romilly, J., *La scoperta della libertà nella Grecia antica* (1989), Verona 1991; Dewey, J., *Libertà e cultura* (1939), Firenze 1953; Fabre, G., *Libertus: recherches sur les rapports patron-affranchi a la fin de la republique romaine*, Roma 1981; Farese, G., *Poesia e rivoluzione in Germania 1830-1850*, Bari 1974; Fromm, E., *Fuga dalla libertà* (1941), Milano 1963; Geymonat, L., *La libertà*, Milano 1988; Grimal, P., *Les erreurs de la liberté*, Paris 1989; Hoffmann, P., *Theories et modes de la liberté au XVIII siècle*, Paris 1996; Lana, I., *La libertà nel mondo antico*, in *Studi sul pensiero politico classico*, Napoli 1973, pp. 13-39; Lana, I., *Studi sulla libertà nell'antica Roma*, Torino 1991; Makdisi, G. - Sorel, D. - Sourdel-Thomine, J. (a c. di), *La notion de liberté au Moyen Age: Islam, Byzance, Occident*, Paris 1985; May, R., *Literature of Liberty*, London 1982; Martinetti, P., *La libertà*, Torino 1965; Nadeau, *Storia e antologia del Surrealismo* (1964), Milano 1972; Pohlenz, M., *La libertà greca* (1955), Brescia 1963; Porzio, D. (a c. di), *Elogio della libertà*, Milano 1970; Rizza, C., *Libertinage et littérature*, Paris 1996; Valeri, N. (a c. di), *Antologia della «Rivoluzione liberale»*, Torino 1948; Wirszubski, C., *Libertas. Il concetto politico di libertà a Roma tra Repubblica e Impero* (1950), Bari 1957.

■ VOCI AFFINI: Anarchia; Arte, artista; Carnevale; Emancipazione della donna; Esilio; Giustizia, diritto, giudizio, processo; Guerra/Pace; Guerre civili; Ideale/Reale; Impero; Libertino; Parola; Patria; Peccato originale; Ribellione; Scelta; Schiavo, schiavitù; Servo, domestico, servitù; Sovrano, potere; Speranza/Disperazione; Tiranno, despota, dittatore; Vacanze; Vittoria/Sconfitta.

MANLIO MASUCCI

Libertino. 1. Il termine *libertino*, evidentemente connesso a libertà, libertà di pensiero e di comportamento, appare per la prima volta verso il 1529 in Fiandra, e fa riferimento a coloro che Jean Calvin definiva come *libertins spirituelz* ai quali, intorno al 1547, Margherita, di Valois offriva asilo a Nérac, ed è legato ai nomi di un certo Quintin, e di Antoine Pocques che professavano una sorta di immanentismo, di religione naturale ovviamente condannata da Calvino come ateismo (*Contro la fantasiosa e furiosa setta dei sedicenti libertini spirituali*, 1545; *Epistola contro un certo frate della setta libertina*, 1547). Per questi libertini spirituali il diavolo, il mondo, il male non sono che immagini vane, destinate a svanire quando si fissi il proprio appetito, bisogno, desiderio come naturale regola di vita. Il termine divenne poi d'uso comune per definire coloro che consideravano naturali e dunque ragionevole desideri, passioni, bisogni con un'ovvia connessione a ciò che tra il Cinque e il Settecento è la pratica aristocratica del *libertinage*, con particolare riferimento alla sessualità. Il *libertinage*, di costumi (*de moeurs*) e filosofico (*erudit*), si sviluppa come mentalità aristocratica nel momento storico in cui, dal 1615, con la rivolta del Principe di Condé, e poi con le due fronde, quella parlamentare e quella dei principi, del 1648 e del 1650, l'aristocrazia tenta di difendere, o riacquistare i suoi privilegi nei confronti dell'accentramento assolutista propugnato da Richelieu e da Mazarino, sicché, di fatto, c'è un'identificazione tra la mentalità libertino-aristocratica e le posizioni politiche frondiste. C'è ovviamente un'immagine nera e perversa del libertino diffusa e certo enfaticizzata dalla propaganda assolutista e si raccontavano storie tremende connesse a nomi celebri come Condé, Conti, Retz, Bruissac, Bussy, de Vardes, Lionne, Roquelaure. Li si accusava di atrocità e inimmaginabili perversioni, oltre che di ateismo, blasfemia, comportamenti sacrileghi e altra generica immoralità. Va da

sé che, una volta sedate le rivolte, e tornata la pace nel reame, far mostra di comportamenti o mentalità libertine non era davvero consigliabile, sicché i vecchi libertini paiono tutti convertirsi e fare ammenda, cosa che viene giudicata variamente come ipocrisia, o valutata come difficile conversione alla santità. Quest'ultima prospettiva è quella che si trova ne *La vita di Rancé* (*Vita di Rancé*, 1844) di Chateaubriand in cui, con la storia del fondatore dell'ordine dei trappisti, viene rievocato quello squarcio di Seicento come periodo di dissolutezza, ma anche di ansia spirituale e di esemplari conversioni. In Shakespeare il termine appare una volta, una delle prime occorrenze nella letteratura inglese, in *Antonio e Cleopatra* (1606-07). Marco Antonio viene definito, nella sua passione per Cleopatra, per l'appunto, «libertino», un epicureo preso dalla stregoneria della bellezza e della lussuria, prigioniero della *débauche* e del piacere che ne ottundono il cervello aguzzandone gli appetiti e svirilizzandolo, riducendo il *vir*, astuto politico e sagace condottiero del Giulio Cesare (1599-1600) allo zimbello di una femmina (II, 1, 23).

2. Il termine viene usato nel Seicento per definire ciò che René Pintard chiama *libertinage flamboyant* con riferimento alla produzione letteraria di personaggi come Antoine Girard de Saint-Amant, Théophile de Viau, Charles de Saint-Evremond, e al tempo della guerra civile in Inghilterra alla poesia dei *cavalier poets*, come Richard Lovelace, John Suckling, Robert Herrick. Nel Seicento nasce anche la corrente di pensiero vera e propria che si fa moda nei «salons» di Madame de la Sablière e Ninon de Lenchos e si articola tra epicureismo e stoicismo in autori come Pierre Gassendi (*De animadversione in X librum Diogenis Laertii qui est de vita, moribus Epicuri*, 1625; *De Vita et Moribus Epicuri*, 1647) e François de La Mothe le Vayer, *Della virtù dei pagani* (1647); *Soliloqui scettici* (1670); *Piccolo discorso cristiano sull'immortalità dell'anima* (1637) e che giunge fino al Voltaire del *Dialogo tra il dubitatore e l'adoratore, con le ultime parole d'Epiteto a suo figlio* (1765-06, sotto il nome dell'Abate di Tilladet). L'epicureismo di Gassendi, la tradizione di libero pensiero «naturalista» italiano, lo scetticismo dei *Saggi* (1580-88) di Michel de Montaigne, e l'incerta linea di demarcazione tra scetticismo, epicureismo e stoicismo che vi viene tracciata così come in *Della saggezza* (1601) di Pierre Charron sono il terreno sui cui nasce e fiorisce il libertinaggio stesso come comportamento e mentalità aristocratici, ma non si tratta più del pensare la morte da cui nasce la riflessione del *philosophe* di Montaigne (I.xx) e da cui parte anche Charron, ma di una liberazione dalla morale comune, e dell'affermazione del privilegio aristocratico, il diritto alla licenza, in cui l'epicureismo stesso può divenire estremo, contrariamente ai suoi fondamenti nella filosofia di Epicuro, e farsi *dérèglement*, sicché la definizione di *honnête homme* poteva indicare più facilmente i «libertins de moeurs» che «l'homme de bien» (l'uomo da bene), e anzi l'epicureismo, il *libertinage* pare spesso diventare essenziale nella definizione del GENTILUOMO (v.). Si pensi a Saint-Evremond, per esempio, nel ritratto che ne viene fatto nel 1870 da Merlet (*Saint-Evremond*) come di un epicureo, di un libertino moderato, uno scettico, e un gentiluomo di razza, con tutta la sprezzatura, le grazie e il *bon ton* del gentiluomo, buon soldato, elegante conversatore, in possesso di un'intelligenza libera da ogni pregiudizio, indifferente alla fortuna. Ma vi sono anche versioni meno favorevoli di questo tipo umano. Nel 1691, per esempio, Jacques Goussault nel suo *Ritratto d'un gentiluomo* vede uno iato voraginoso tra apparire ed essere per il quale l'*honnêteté*

apparente cela un libertinaggio perverso e criminale. Ma trattati come quelli di Goussault non sono scritti a uso e consumo dell'aristocrazia, ma della borghesia con ambizioni di nobilitazione, e l'etica che vi domina è dunque quella della classe media. In realtà nella Francia tra Sei e Settecento, pensiero e comportamenti libertini sono parte essenziale dell'immagine di sé dell'aristocratico, come si può vedere, per esempio, da un romanzo di grande successo come *L'Astrea* (1607-27) di Honoré d'Urfé. Il rapporto tra apparire onest'uomo ed essere libertino che nell'ottica borghese è una contraddizione patente, nell'ottica aristocratica non lo è affatto. Ed è solo a un romanziere di estrazione media, con un pubblico di estrazione media, come Girolamo Brusoni che può porsi il problema di risolvere quella contraddizione attraverso un rovesciamento per il quale i suoi perfetti cavalieri e gentiluomini come il Filiterno dell'*Orestilla* (1652) o l'impareggiabile Glisomiro della sua trilogia (*La gondola a tre remi*, 1657; *Il Carrozzino alla moda*, 1658; *La peota*, 1662), celano la loro sostanziale virtù sotto l'apparenza libertina. La frequenza delle condanne al rogo fa sì che il pensiero libertino in letteratura si articoli spesso attraverso strategie di occultamento nel burlesco e nel satirico come nella *Storia comica di Francion* (1622) di Charles Sorel, o nell'utopia come nel Denis de Vairasse della *Storia dei Severambi* (1667), o in comunque remoti mondi come in Bernard Le Bovier de Fontenelle (*Discorsi sulla pluralità dei mondi*, 1686) o in Savinien de Cyrano de Bergerac (*Stati e imperi della luna*, 1657, postumo; *Stati e imperi del sole*, 1662, postumo). Da una parte, dunque, è chiara la genealogia del movimento di pensiero scettico che diventerà così importante tra Sei e Settecento e uno dei fondamenti dell'Illuminismo, si pensi solamente allo spazio occupato dal *libertinage* nelle utopie francesi del Settecento come il *Supplemento al viaggio di Bougainville* (1722) di Denis Diderot, o *Basiliade* (1753) di Morelly; dall'altra parte si deve anche citare la radice italiana cinquecentesca, con il libero pensiero politico di Niccolò Machiavelli, e il parlar franco di Pietro Aretino. Per quel che riguarda il *libertinage erudit* si può far riferimento ai lavori di Zoli, Pintard, Zanta, Reichler, Bury. C'è una chiara connessione con la tradizione dell'umanesimo rinascimentale, e una genealogia che passa per le fonti stoiche ed epicuree come fondamenti colti della scelta filosofica privilegiata dell'aristocrazia francese e anche inglese del Seicento. La Francia, comunque, a partire dal Cinquecento fu il primo centro di sviluppo della nuova filosofia scettica e naturalistica. Théophile de Viau fu di particolare importanza come propagatore della nuova mentalità aristocratica. Per le sue idee Théophile fu costretto all'esilio nel 1619 sotto l'accusa di immoralità e di corruzione della gioventù. Théophile viaggiò in Spagna e in Inghilterra, sempre vicino ad ambienti di corte e dell'aristocrazia, e tornò a Parigi nel 1621. Nel 1623 fu condannato al rogo per ateismo e per le sue opinioni scandalose in contrasto con i buoni costumi. La pena gli fu poi commutata in un secondo esilio, fino alla morte nel 1626. Un esempio del tipo di scrittura estrema che praticava è *La tragedia di Pasife* (*La tragédie de Pasiphaë*, 1618). Come nell'opera di Etienne Durand, Jean Fontaines, Des Mairret, Charles Sorel, Saint-Amant, François Le Metel de Boisrobert, Saint-Evremond, anche in Viau si rovesciava e liquidava ogni idea di convenzionale buon senso, di religione, e ovviamente anche il sistema di discorso, sintassi e grammatica delle *bienséances*, stabilito dall'*Académie*, e certo la politica culturale di Richelieu e dell'*Académie* molto si spiega come diga opposta alle idee estreme dei libertini, e anche al ribellismo aristocratico della prima metà del secolo. Alla radice di questo

libertinage erudit c'è anche un filosofo italiano, Lucilio Vanini, autore di *Amphitheatrum aeternae providentiae* (1615) e *De admirandis naturae reginae deque mortalium arcanis* (1616), mandato al rogo per ateismo nel 1619 a Lione. Una data importante è il 1623, l'anno in cui padre Garasse pubblicò il suo pamphlet antilibertino, *Dottrina curiosa dei belli ingegni di quest'epoca*. Nel 1624 esce un nuovo attacco di padre Mersenne, *L'empietà di deisti, atei e libertini*. Il pamphlet di padre Garasse chiarisce, nella condanna, i punti chiave del pensiero libertino. La natura è tutto, e coincide con la ragione; anzi il vero buon senso vuole che piacere e istinti vengano soddisfatti e non repressi dalle convenzioni sociali, e dalla convenzionale linea di confine tra bene e male. C'è un fondo di pessimismo nel pensiero libertino, quello testimoniato nel 1615 da Théophile de Viau in *Consolazione della morte*: al mondo – scrive Viau – non vi sono più fede, né onore, e il mondo non è che *ennuy*. Pessimista è anche l'ultimo dei *rakes* della restaurazione inglese, Wilmot, signore di Rochester che eredita il libertinismo dei *cavalier poets* della metà del Seicento. Rochester, oltre a poesia e scritti d'occasioni, di amore licenzioso ed erotico, scrive una *Satira contro l'umanità* (*Satire against Mankind*, 1675), in cui lo scetticismo tipico del discorso libertino si muta in un atteggiamento cinico nei confronti dell'umana natura.

3. Nel loro estremo naturalismo, e nello scrutare i segreti recessi dell'umana natura, i libertini giungono alla conclusione che l'incesto, il tabù per antonomasia, divenga la loro figura filosofica per eccellenza, poiché si tratta di una figura di unione in cui ragione e natura possono saldarsi. Scopriamo così una sorprendente connessione tra il *libertinage* e il pensiero neoplatonico e in particolare Plotino, come testimonia la storia ripetuta nel Cinquecento di Canace e Macareo, nella manoscritta *Canace* (1529) di Giovanni Falugi, e nell'altra *Canace* (1542) di Sperone Speroni, che ritroviamo come antecedenti di una storia di incesto gemellare come *Peccato sia una puttana* (1623) di John Ford. Dice dunque Macareo nella tragedia di Falugi: «Ma gli anni nostri giovanili e teneri / non ricercan saper altri decreti / (se decreti può farsi contro Amore) / che, dove lui la strada ci apparecchi, / andar per quella, e l'altre fantasie / osservin questi vecchi / che non han più valore. / E d'esser ne l'amar giocondi e lieti, / tutti i commodi abbiàn, tutte le vie, / ché non cade fra noi d'amor sospetto, / e 'n sicuro diletto / possiàn ad Eol esser figli e generi: / ché non ci ha fatti d'un sol ventre nascere / Natura tanto equal, tanto conformi, / se non perché d'animo, corpo e 'ngegno, / stessimo uniti e 'ncatenati sempre, / e sie in dua menti un unico disio» (vv. 234-25e); e il Macareo di Speroni analogamente all'atto 5, 1 dice: «Nacqui con lei, che solo / senza sua compagnia, per avventura, / non potea la mia stella / darmi alla vita mia. / Vissi seco e per lei; / se seco non potei, / debbo morir per lei. / Lei da me la sua morte, / me da lei la mia vita / discompagna e dilunga: / Dunque se la sua vita / non po', ragione è ben che la mia morte / con lei mi ricongiunga. / Seco ovunque ella sia». E insomma è chiaro che si tratta di manifesti libertini, anche se come tali non si pronunciano; un manifesto ripetuto dal Giovanni di John Ford, nella sua protesta d'amore e naturale unione con la sorella Annabella, poiché solo loro sono le anime elette su di uno sfondo cupo di intrighi, violenze, prepotenze, ingiustizie giustificate dalla società e dal potere, uno sfondo sul quale la loro scellerata passione brilla d'una luce pura quanto la passione che lega Romeo e Giulietta; così Giovanni si domanda se possa bastare il

suono di una parola, sorella, fratello, a sbarrargli la via verso la felicità, l'unione con la sorella, «la perpetua felicità» come la chiama. «Un padre abbiamo avuto, e un solo ventre (che maledice la mia gioia) ci ha dato vita, / Non siamo dunque l'uno all'altra tanto più / da natura avvinti, e dai legami / di sangue, di ragione? Anzi, se vuoi / perfino di religione, ad essere noi due uno / Un'anima una carne, un amore, un cuore, un tutto?». Questa figura dell'incesto tra fratello e sorella sullo sfondo di una società ingiusta e brutale ha a che fare con la consapevolezza di una crisi aristocratica coincidente in Inghilterra la guerra civile e in Francia con il periodo frondista. L'unione dei fratelli, o dei gemelli pare coincidere con una chiusura al mondo, in una prospettiva disperata in cui il desiderio non può che coincidere con la morte stessa.

4. Il personaggio letterario in cui il *libertinage* si identifica per antonomasia tuttavia non nasce né in Francia né in Inghilterra, ma in Spagna e si tratta del don Giovanni di **Tirso de Molina**, protagonista de *Il burlatore di Siviglia* (1613) in cui ritroviamo tutti i tratti tipici del gentiluomo seduttore il cui onore, quantitativo, corrisponde al disonore delle donne da lui sedotte. In tutto il percorso di questo vero e proprio mito europeo che è don Giovanni, si devono forse sottolineare due cose. La prima è che, stando alle *Memorie* (1791-98, publ. 1822-28) di Giacomo **Casanova**, il comportamento erotico parossistico, perfino compulsivo, e l'onore virile misurato sulla quantità di prede, non sono solo un modello letterario; la seconda è che in don Giovanni pare rovesciarsi una delle costanti delle filosofie d'amore secondo l'etica cortese, e cioè, quella del servizio d'amore che il cavaliere presta alla dama. Alla scena nona dell'atto II, il don Giovanni di Tirso si pone implicitamente proprio questo problema: «Chi si mette a servire non deve avere più volontà Chi serve è come chi gioca, e chi gioca deve azzardare, perché nel gioco, chi più azzarda più prende». E insomma, chi si pone al servizio, si pone al gioco, e tra servizio d'amore e gioco d'azzardo, dunque, non c'è più differenza, e si deve servire lo spirito del gioco. Ma va da sé che l'idea di servizio d'amore, in questo modo, si cancella, tanto è vero che nell'incipit de *Il dissoluto punito ossia il don Giovanni* (1787) di Wolfgang Amadeus **Mozart** su libretto di Lorenzo **Da Ponte**, Leporello nega, lui servitore, la filosofia del servire: «Voglio fare il gentiluomo / e non voglio più servir.» L'inversione è chiara, Leporello parla anche per il suo padrone, e pronuncia al posto suo il luciferino *non serviam* e, non a caso, dopo pochi versi giunge la definizione di don Giovanni, non uomo da bene, non galantuomo, ma «libertino» la cui idea di onore, e di *honestas*, è del tutto diversa dall'interpretazione comune, come appare evidente dal duetto con Zerlina alla scena nona dell'atto I. Zerlina sa bene che un cavaliere è di rado onesto e sincero, mentre don Giovanni, senza alcuna ironia, le ribatte che «La nobiltà / ha dipinta negli occhi l'onestà». Egli infatti non vede alcuna differenza tra nobiltà di sangue, onestà nel senso di *honestas*, senso di superiorità, arroganza, licenza, privilegio, impudenza. Del resto, anche l'impenitente libertino del *Don Juan* (1665) di **Molière** che, nelle parole di Sganarelle, è lo scellerato, il cane arrabbiato, diavolo, peggio d'un turco, un eretico, un ateo, un porco del gregge d'Epicuro, insomma lo stereotipo libertino nella Francia postfrondista, che pure definisce l'onore come un falso valore, un mero fantasma se misurato su natura e desiderio, ha un suo preciso senso dell'onore «quantitativo», con riferimento alle sue prede femminili. Ma il libertino, all'occasione, il senso dell'onore, e del suo co-

dice gentilizio lo mantiene interamente, come quando don Juan accorre in aiuto d'un uomo solo attaccato da tre manigoldi: *je ne dois pas souffrir cette lâcheté* («non devo permettere questa viltà»). Il fatto è che don Giovanni, da vero libertino, considera «onesta» anche nel senso comune del termine l'adesione alle proprie pulsioni naturali, e menzogna e ipocrisia il non comportarsi di conseguenza. Che poi occorra anche al libertino comportarsi da ipocrita per poter soddisfare al meglio i suoi desideri, occultandosi sotto l'apparenza dell'*homme de bien*, come sottolinea alla scena seconda dell'atto quinto lo stesso don Giovanni, per lui, date le sue priorità «ideologiche» e «fisiologiche», è cosa giusta e onorevole (v. ONORE).

5. Nel Settecento, da una parte, lo scetticismo libertino diviene il fondamento del razionalismo del secolo dei lumi, dall'altra parte identifica ancora mentalità e comportamenti aristocratici. Il personaggio del libertino si trova spesso nella commedia settecentesca, si pensi per esempio alla produzione della restaurazione inglese, e in particolare a un'opera come *Così va il mondo* (1701) di William **Congreve** in cui il libertino è come diviso in due, da una parte l'apparenza della fatuità, ma una natura leale e generosa di vero amante in Mirabell, dall'altra, come suggerisce il nome di Fainall (Fingitutto), tutto il cinismo, e la volontà di potere come licenza e sopraffazione. In Italia Giuseppe **Parini** con *Il Giorno* (1762; 1765) compone una tagliente satira antiaristocratica. Ma nell'aristocrazia le apparenze contano, e conta la *science du monde* in cui l'ingenuità è «ridicola» e il «ridicolo» è il primo meccanismo d'espulsione sociale. Tanto questo è vero che un tipico romanzo libertino come *I turbamenti del cuore e dello spirito* (1736-38) di Claude-Prospér Jolyot de **Crébillon** fils, viene considerato da Lord **Chesterfield** un romanzo educativo alle «grazie» di corte e alla maturazione delle virtù mondane, soprattutto la capacità, tradizionale fin dai tempi di Baldesar **Castiglione**, di piacere; tanto questo è vero che Lord Chesterfield ne consiglia la lettura al figlio naturale in una delle lettere che sono un vero e proprio manuale diretto alla formazione (v. EDUCAZIONE) del modello ideale di gentiluomo settecentesco (*Lettere del Conte di Chesterfield al figlio*, 1774; lettera del 24 dicembre 1750). Chesterfield, naturalmente, considera il *libertinage* una sola cosa con la *débauche* che viene stigmatizzata come inelegante, e il libertino per lui è ciò che in inglese si definisce *rake*, il *débauché*, indubbiamente destinato alla perdizione dopo i passaggi d'obbligo, l'ubriachezza, la maledizione del gioco d'azzardo, l'adulterio, il duello, infine la sifilide, la follia, e il ricovero al manicomio di Bedlam (si veda *The Rake's Progress*, 1735, la serie di incisioni di William **Hogarth**); ma Chesterfield vede il libro di Crébillon fils come opera di grande profondità nella scienza del mondo. In verità il romanzo di Crébillon fils, educativo lo è, tanto è vero che vi appaiono una maestra d'amore, e un maestro di *souplesse*, Versac, un *fat*, un *fatuo*, la cui principale regola di poetica dell'esistenza è la fatuità; ma si tratta di una fatuità affettata, simulata come virtù mondana, *souplesse*, leggerezza e anche come strategia di occultamento dei propri fini che, stante il libertinismo di Versac, è naturalmente la soddisfazione dei propri desideri e, in fondo, la conquista e l'esercizio del potere nell'ambito del *boudoir* a cui è ridotta la nobiltà in clima versagliese. Tutto è finzione, e tutti fingono, e si mascherano, e la vita stessa è una recita il cui fine è padroneggiare non solo le proprie passioni e dirigerle a un fine, ma anche le passioni altrui al servizio delle proprie. Il significato più dolente, non manifesto, di questo romanzo sta,

noi crediamo, nel personaggio di Madame de Lursay, la maestra d'amore, la bella cinquantenne Diotima libertina che inizia il giovane Meilcour all'amore, e sa bene che lui è preso da un'altra giovane *belle inconnue*, e che il suo potere, la bellezza, il fascino, sono sul punto di esaurirsi, trasformarsi in sofferenza che nulla potrà veramente più mascherare, in mondo in cui per tutti è sempre necessario *se défigurer sans cesse*. Se *Les égarements* dispone, da un punto di vista aristocratico, la prospettiva libertina come *science du monde*, la prospettiva borghese sul *libertinage* è quella che si trova in *Clarissa* (1747-48) di Samuel **Richardson** che narra, in una lunga serie di lettere, la storia di una giovane pura, sedotta e presa con l'inganno e con la forza da un libertino, Lovelace, in un bordello. Lovelace tuttavia si accorge di non poter possedere interamente l'oggetto del suo desiderio; Clarissa muore e Lovelace percorre un itinerario di pentimento e dolorosa riflessione nel nome della vittima che, soprattutto in morte, egli si accorge di amare perdutamente e certo senza speranza. Il romanzo ebbe un successo formidabile in tutta Europa, soprattutto ebbe successo il libertino Lovelace presso il pubblico femminile, tanto per confermare il fascino pericoloso che quel modello gentilizio continuava a esercitare al di là delle intenzioni del suo autore che, nell'opera seguente, *Sir Charles Grandison* (1754) tentò di fornire un modello di gentiluomo come vero *homme de bien*. Il traduttore francese di *Clarissa* fu l'abbé **Prévost** (*Lettres angloises, ou histoire de Miss Clarissa Harlove*) che, nel 1731, come settimo volume delle sue *Mémoires d'un homme de qualité*, pubblicò la *Storia dello Chevalier des Grieux e di Manon Lescaut*. La filosofia libertina sottesa all'opera è evidente quando si consideri che si tratta di una passione incoercibile e naturale che lega il giovane cavaliere alla sua Manon che egli segue, nel servizio d'amore in un percorso picaresco di truffe, inganni, infingimenti, tradimenti e fino alla deportazione dell'amata in Louisiana, sotto l'accusa di prostituzione. Libertino, certo, des Grieux, come è libertina anche Manon, creature entrambe del desiderio e della passione fino alla morte. Des Grieux, con la spada che ha spezzato, scava la tomba di Manon nella *wilderness* americana, e torna poi alla colonia, ricondotto alla ragione comune, mettendo la testa a partito, accontentandosi di un piccolo impiego amministrativo, e rinunciando, con la morte di Manon, alla giovinezza, alla passione, all'autenticità del vivere, all'ardere del desiderio. Morta Manon, e spezzata la spada, anche l'identità patrizia, di cavaliere, di des Grieux svanisce nella ragionevole prospettiva borghese. Nel 1782 Choderlos de **Laclos** pubblica *Relazioni pericolose*, in cui la prospettiva libertina *de mœurs* (l'infrazione alla morale convenzionale) è accuratamente predisposta per essere poi negata nell'esemplare punizione dei due malvagi libertini, Madame de Merteuil, che viene colpita dal vaiolo nella sua bellezza, e Valmont, che viene ucciso in duello. La necessità di mascherarsi, in modo da poter ingannare e avere così padronanza sull'altro, o sull'altra, è il segreto del potere esercitato dai due libertini sulle loro vittime. Si pensi alla lettera LXXXI (parte II) in cui Madame de Merteuil si rivela a Valmont che ella crede di poter usare come strumento di potere. Madame de Merteuil dice della disciplina ferrea della dissimulazione e della simulazione alla quale si è educata come una consumata attrice sulla scena del mondo. In quella disciplina sta il segreto del potere su di sé e di conseguenza sugli altri. I termini *se déguiser*, *se défigurer* sono ricorrenti proprio come strategie di potere, di difesa e di offesa. Il romanzo tuttavia si conclude con lo smascheramento di Madame de Merteuil, sfigurata dal vaiolo che mostra alla fine sul suo stesso corpo e sul volto tutta la

sua miseria morale. Il Settecento, del resto, è anche il secolo della scrittura davvero estrema del marchese de **Sade** che, in *Justine, o le disgrazie della virtù* (1791) rovescia il titolo della *Pamela, o la virtù ricompensata* (1740-2) di Richardson (anche questa tradotta subito in francese da Prévost, *Paméla ou la vertu récompensée*, 1742). *Justine*, del resto, a dimostrazione evidente di quale fosse il progetto sadiano, era stato preceduto da *Le disgrazie della virtù* (1788, pubblicato 1930). Il rovesciamento sta a indicare proprio il rifiuto della morale comune, della comune ragionevolezza, e il trionfo del desiderio e della natura in ogni forma. De Sade davvero rappresenta il culmine parossistico del *libertinage* e non solo nella scrittura, dato che per i suoi comportamenti disordinati, le accuse di sodomia e altre perversioni e perfino veneficio fu più volte rinchiuso in prigione e finì per morire al manicomio di Charenton. Nelle figure di perversione della sua scrittura, comunque, così come nella sua biografia, e nella leggenda stessa di Sade, la filosofia libertina trova un suo compimento, anche politico: si pensi alla *Filosofia in salotto* (1795), o alla lettera XXXV di *Aline e Valcour* (1795), in cui Sainville perduta l'amata Léonore, che gli viene rapita, si mette alla sua ricerca, attraverso regni di utopia, Batua, un regno selvaggio in cui regna la perversione, il potere del più forte, e Tamoe in cui invece la regola è la coincidenza di natura e ragione (v. *UTOPIA*). In realtà, le due polarità, nella logica libertina dovrebbero essere speculari, ma nella storia di Sainville c'è la presa di coscienza che natura e ragione non coincidono, e che il governo del desiderio è davvero un'utopia che si disvela come antiutopia e che, in fondo, il desiderio pare sempre coniugarsi con la morte, così come il piacere con il dolore. In queste coincidenze di contrari la scrittura di Sade liquida il razionalismo settecentesco, poiché, se il libertinismo liquida la religione, e Dio, nei suoi esiti estremi la scrittura sadiana, con la *reductio in primam figuram* (la sessualità) di ogni cosa, e il conseguente scetticismo totale, si sbarazza anche del nuovo culto della Ragione.

6. Ne *I promessi sposi* (1827-1840) di Alessandro **Manzoni** troviamo una storia non di rado raccontata nel romanzo neogotico inglese, quello della vergine perseguitata da un qualche tremendo e potente signore. In fondo è sempre la storia di Clarissa; la prospettiva di Manzoni nel contemplare i suoi personaggi di aristocratici libertini, don Rodrigo, il conte Attilio, l'Innominato, la monaca di Monza, il suo amante Egidio, si pone forse in una prospettiva giansenista, ma altrettanto certamente l'immagine del libertino che troviamo nel suo grande romanzo è vista nella prospettiva borghese di un **Richardson**, anche se don Rodrigo non esercita certamente il fascino che sprigiona il tremendo, eppure appassionato Lovelace. Non è certo strano che, nella *Storia tra due città* (1859) di Charles **Dickens**, troviamo come momento di disvelamento delle ragioni di una vendetta che non conosce remissione e che coinvolge tutta una famiglia, anzi tutta la classe patrizia, una lettera che ci racconta una storia analoga: un libertino, il marchese di Evremonde, aiutato dal fratello gemello, vuole esercitare lo *jus primae noctis* su una povera contadina promessa a un giovane che i due fanno morire di fatica, per passare poi a fil di spada il fratello della giovane che vuole difenderla, e infine far impazzire la povera ragazza. Durante e dopo la rivoluzione, evidentemente, è ancora la vecchia immagine della propaganda monarchica antilibertina del periodo della Fronda a prevalere, anche nelle storie esemplari di abiezione e pentimento raccontate nella *Vita di Rancé* (1844) di René de **Chateaubriand**, l'immagine del-

l'aristocratico arrogante, che usa del suo privilegio, che non sopporta freni al suo piacere. Ma che la mentalità aristocratica mantenesse anche nell'Ottocento pieno qualche tratto libertino appare chiaro quando si pensi all'idea di onore che ha un personaggio come il Conte Vronsky di *Anna Karenina* (1873-77) di Lev **Tolstoj**. Nel suo codice, certo libertino, il conte sa che si devono pagare i debiti di gioco, anche a un baro, ma che non si è affatto obbligati a pagare il conto del sarto, che non si mente mai, se non alle donne, che nessuno si deve ingannare, eccezione fatta per i mariti. Ma, a fronte di questa immagine, ce n'è un'altra, che rifiorisce verso gli anni ottanta e poi a cavallo tra Otto e Novecento, nel dandismo di Wilde, o di D'Annunzio. Ne *Il ritratto di Dorian Gray* (1891) di Oscar **Wilde**, Dorian, ammaestrato da Lord Henry Wotton, libertino «erudito», diviene libertino nei costumi, dedito al proprio piacere oltre ogni legge e umana convenzione, secondo la massima wiladiana e libertina che «il modo migliore di resistere a una tentazione è cederle». Dorian rimane giovane nel corpo, come portasse una maschera fissa, mentre il suo ritratto morale invecchia e pare imputridire, aggiungendo segno su segno del tempo distruttore a ogni nuova canagliata, e delitto, poiché Dorian, seduttore senza scrupoli, è anche un assassino. Il ritratto smaschera così l'essenza morale di Dorian oltre che la natura stessa di menzogna, e di finzione dell'arte di Basil, l'autore del quadro, e dunque dell'arte stessa della scrittura che si esemplifica nel *Ritratto di Dorian Gray*. In Gabriele **D'Annunzio** i personaggi libertini sono forse esemplificati al meglio dall'Andrea Sperelli e dall'Elena Muti de *Il piacere* (1889), in una chiusura al mondo del «grigio diluvio democratico», e alle sue volgarità; una chiusura davvero tipica dell'involuzione narcisistica, una vera e propria patologia della decadenza aristocratica. Sperelli è «il tipo ideale del giovan signore italiano del secolo XIX», discende da una stirpe di gentiluomini, ed è completamente accentrato su di sé, sul suo gusto raffinato, sulla sua volontà di costruirsi la vita come opera d'arte, sul suo «piacere», che finisce per coincidere con una pulsione autodistruttiva. Libertino è anche l'altro personaggio di gentiluomo, il Tullio Hermil, anche lui di antica schiatta, de *L'innocente* (1892). E anche qui la pulsione verso il piacere si fa patologica e si fonde con la morte. Giuliana, la moglie apertamente tradita, partorisce la creatura di un altro uomo, e Tullio sacrifica il bambino la cui presenza è per lui un tormento, esponendolo al freddo dell'inverno proprio nella notte di Natale, in una sorta di antiredenzione, e di annuncio di un'apocalisse prossima ventura che, del resto si è già consumata con l'avvento del «grigio diluvio democratico».

■ **OPERE CITATE:** Bergerac, C. de, *Stati e imperi del sole* (*Les états et empires du Soleil*, 1662, postumo); Bergerac, C. de, *Stati e imperi della luna* (*Les états et empires de la Lune*, 1657, postumo); Brusoni, G., *Il carrozzino alla moda* (1658); Brusoni, G., *La gondola a tre remi* (1657); Brusoni, G., *La peota* (1662); Brusoni, G., *Orestilla* (1652); Calvin, J., *Contro la fantasiosa e furiosa setta dei se dicenti libertini spirituali* (*Contre la secte phantastique et furieuse des libertins qui se nomment spirituelz*, 1545); Calvin, J., *Epistola contro un certo frate della setta libertina* (*Epistre contre un certain cordelier de la secte des libertins*, 1547); Casanova, G., *Memorie* (*Mémoires*, 1791-98, pubbl. 1822-28); Charron, P., *Della saggezza* (*De la sagesse*, 1601); Chateaubriand, F.-R. de, *Vita di Rancé* (*Vie de Rancé*, 1844); Chesterfield, P.S., *Lettere del Conte di Chesterfield al figlio* (*The Letters of the Earl of Chesterfield to his Son*, 1774); Congreve, W., *Così va il mondo* (*The Way of the World*, 1701); Crébillon Fils, *I turbamenti del cuore e dello spirito* (*Les égarements du coeur e de l'esprit*, 1736-38); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1889); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); Da Ponte, L. - Mozart,

W.A., *Il dissoluto punito ossia, il don Giovanni*, musica (1787); Dickens, C., *Storia tra due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Diderot, D., *Supplemento al viaggio di Bougainville* (*Supplement au Voyage de Bougainville*, 1722); Falugi, G., *Canace* (comp. 1529, pubblicata a c. di R. Brusagli, 1974); Fontenelle, J. de, *Discorsi sulla pluralità dei mondi* (*Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686); Ford, J., *Peccato sia una puttana* (*'Tis Pity She's a Whore*, 1623); Garasse, F., *Dottrina curiosa dei belli ingegni di quest'epoca* (*Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*, 1623); Gassendi, P., *De animadversione in X librum Diogenis Laertii qui est de vita, moribus Epicuri* (1625); Gassendi, P., *De Vita et Moribus Epicuri* (1647); Goussault, J., *Ritratto d'un gentiluomo* (*Portrait d'un honnête homme*, 1691); Hogart, W., *The Rake's Progress*, incisioni (1735); La Mothe le Vayer, F., *Della virtù dei pagani* (*De la vertu des payens*, 1647); La Mothe le Vayer, F., *Piccolo discorso cristiano sull'immortalità dell'anima* (*Petit discours chrétien de l'immortalité de l'âme*, 1637); La Mothe le Vayer, F., *Soliloqui scettici* (*Soliloques sceptiques*, 1670); Laclos, C. de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Mersenne, le Père Marin, *L'empietà di deisti, atei e libertini* (*L'impiété des déistes, athées et libertins*, 1624); Molière, *Don Giovanni* (*Dom Juan ou le Festin de Pierre*, 1665); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1580-88); Morelly, *Basiliade* (1753); Parini, G., *Il giorno* (1762; 1765); Prévost, A.F., *Storia del Chevalier des Grieux e di Manon Lescaut* (*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*) in *Memorie di un uomo di qualità* (*Mémoires d'un homme de qualité*, 1731); Richardson, S., *Clarissa* (1747-48); Richardson, S., *Pamela, o la virtù ricompensata* (*Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740-42); Richardson, S., *Sir Charles Grandysen* (1754); Rochester, W., E. of, *Satira contro l'umanità* (*Satire Against Mankind*, 1675); Sade, D.A.F. de, *Aline e Valcour* (*Aline et Valcour*, 1795); Sade, D.A.F. de, *Filosofia in salotto* (*La Philosophie dans le boudoir*, 1795); Sade, D.A.F. de, *Justine, o le disgrazie della virtù* (*Justine ou les malheurs de la vertu*, 1791); Sade, D.A.F. de, *Le disgrazie della virtù. Incidenze* (*Le infortunes de la vertu. Incidences*, 1930, postumo); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (*Antony and Cleopatra*, 1606-07); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Sorel, C., *Storia comica di Francion* (*Histoire comique de Francion*, 1622); Speroni, S., *Canace* (1542); Tirso de Molina, *Il burlatore di Siviglia* (*El burlador de Sevilla*, 1613); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1873-77); Urfé, H. d', *L'Astrea* (*Astrée*, 1607-27); Vairasse, D. de, *Storia dei severambi* (*Histoire des Severambes*, 1667); Vanini, L., *Amphitheatrum aeternae providentiae* (1615); Vanini, L., *De admirandis naturae reginae deveque mortalium arcanis* (1616); Viau, T. de, *Consolazione della morte* (*Consolation sur la résolution de la mort*, 1615); Viau, T. de, *La tragedia di Pasife* (*La tragédie de Pasiphaë*, 1618); Voltaire, *Dialogo tra il dubitatore e l'adoratore, con le ultime parole d'Epiteto a suo figlio* (*Dialogue du douteur et de l'adorateur avec les dernières paroles d'Epictète à son fils*, 1765-66); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Brooks, P., *The Novel of wordliness. Crébillon, Marivaux, Laclos, Stendhal*, Princeton, Princeton U.P., 1969; Bury, E., *Littérature et politesse*, Paris, PUF, 1996; de Bévoite, G. Gendarme, *La légende de don Juan*, Paris, Hachette, 1911; Delon, M., *Le savoir vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000; Domenichelli, M., *Cavaliere e gentiluomo*, Roma, Bulzoni, 2002; Farinelli, A., *Don Giovanni*, Milano, Boccia, 1946; Foucault, M., *Un si cruel savoir*, «Critique», luglio 1962; Henriot, E., *Les livres du second rayon: Irréguliers et libertines*, Paris, Grasset, 1948; Macchia, G., *Vita avventura e morte di don Giovanni*, Bari, Laterza, 1966; Macchia, G., *Tra don Giovanni e don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Milano, Adelphi, 1989; Magendie, M., *La politesse mondaine*, Paris, Alcan, 1925; Mauzi, R., *L'idée du bonheur au XVIII siècle*, Paris, Colin, 1960; Menarini, P., *Quante volte don Giovanni?*, Bologna, Atesa, 1984; Merlet, G., *Saint-Evremond, étude historique, morale et littéraire*, Paris, Santon, 1870; Pintard, R., *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, Boivin, 1943 e Genève, Slatkine, 2000; Reichler, C., *L'Age libertin*, Paris, Minuit, 1987; Rousset, J., *Le mythe de don Juan*, Paris, Colin, 1978; Saint-Evremond, Charles de Marguetel de Saint Denis, Seigneur de, *Oeuvres*, avec la vie de l'auteur par M. Des Maitzeux, l'Haye, Troyel, 1711; Spini, G., *Ricerca dei libertini*,

Roma, Editrice Universale, 1950; Starobinski, J., *L'invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964; Zanta, L., *La renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle* (1914), Genève, Slatkine, 1975; Zoli, S., *Dall'Europa libertina all'Europa illuminista*, Firenze, Nardini, 1997.

■ VOCI AFFINI: Amore; Corteggiamento; Educazione; Femme fatale; Gentildonna; Gentiluomo; Incesto; Libertà; Mancanza, peccato, errore, colpa; Maschera; Morte; Onore; Passione, desiderio; Perturbante; Scandalo; Seduzione.

MARIO DOMENICHELLI

Libro. 1. Indissolubilmente connesso alla civiltà della scrittura e alla sua produzione materiale, indica la raccolta di fogli manoscritti o stampati (compresi tutti i volumi e registri speciali, quali libri contabili, liturgici, parrocchiali, sociali) e per metonimia il suo contenuto, ovvero le parti in cui sono divise opere poetiche o narrative, per antonomasia il libro sacro, la *Bibbia*, ovvero la Sacra scrittura; figuratamente (v. Curtius) ricorre in espressioni come libro stilnovistico d'amore, del destino, di Dio, della mente, della memoria, della natura e dell'universo, della vita. Il termine italiano libro (fr. *livre*, sp. *libro*) deriva dal lat. *liber*, inizialmente (come nell'it. ant. libro dell'albero) la pellicola tra la corteccia e il legno su cui si scriveva prima della scoperta del papiro, quindi il codice (anche *codex* era il tronco, impiegato per le tavolette, e per estensione il rotolo, il *volumen*, prima di indicare il libro manoscritto nella forma membranacea diffusasi intorno al sec. IV); allo stesso modo il gr. *byblos* (o *biblos*) designa il papiro, e quindi il rotolo e il ted. *Buch* (ingl. *book*) è anche la pianta del faggio.

2. La fissazione della tradizione orale in una forma scritta – come ha osservato Di Nola – comporta inevitabilmente un processo di laicizzazione e di divulgazione culturale, per quanto controllato dai possessori della scrittura, come nel caso delle leggi delle *Dodici Tavole*. Tuttavia, il libro sacro, che fissa norme religiose o è espressione di una verità rivelata, mantiene completamente il suo valore di *ieros logos*, discorso divino, affidato ad una casta sacerdotale. Diversi esempi di libro sacro sono ben presto documentati in area orientale e medio orientale, ma è soprattutto nell'area mediterranea che il testo si afferma come unica verità rivelata portatrice di salvezza. Fissato in maniera canonica, impiegato nella liturgia, non è solo venerato, ma anche posto a base della vita: la *Bibbia* ebraica (secc. XV-V a.C.) è fondamento delle due religioni, ebraica e cristiana (che aggiunge 12 libri nell'*Antico Testamento* e il *Nuovo Testamento*) e presupposto dall'Islam, il cui libro sacro, il *Corano* (in 114 capitoli, le sure) è pure rivelato al Profeta (prima metà sec. VII) sulla base di un archetipo celeste, la Madre del Libro (*Umm al-Kitāb*). Nel *Corano* sono considerate autentiche anche le scritture rivelate in precedenza, quali la *Torah*, il *Salterio* e il *Vangelo*: di qui la definizione di «popoli del Libro» per ebrei, islamici e cristiani.

Il senso della sacralità del libro e l'immaginario metaforico che ne deriva sono del tutto estranei al mondo greco: qualcosa di simile è rintracciabile solo nei poemi di *Omero* (sec. VIII a.C.), considerati una sorta di enciclopedia universale e quasi libro sacro della paganità dai padri della Chiesa; da essi ha origine quel particolare genere di metalibro che è il commento scoliografico, sviluppatosi tra i secoli III e II a.C. intorno alla grande biblioteca di Alessandria. Se dunque *Platone* (429-347 a.C.) nel *Fedro* manifestava perplessità nei confronti della scrittura e del libro, cui preferiva la memoria, il poeta erudito fa del libro l'oggetto della sua riflessione e della sua arte: nascono così le prime guide biobibliografiche, come i *Pinakes* di *Callimaco* (III a.C.) e i «libri bibliote-

ca», opere erudite che raccolgono elenchi e sunti di altri libri (ad es. la *Biblioteca Storica* di *Diodoro Siculo*, I a.C. e il *Myrobiblion* di *Fozio*, sec. IX, noto come *Bibliotheca*), un genere particolarmente vitale tra Seicento e Settecento (si pensi ad es. alla *Bibliotheca Bibliothecarum* di Philippe *Labbé*, 1682 o alle *Bibliothecae* del *Fabricius*) e fino alle contemporanee bibliografie nazionali e internazionali. In ambito propriamente letterario è frequente la personificazione del libro e dei materiali scrittori (tavolette e stilo), a cui dedicano carmi gli epigrammisti dell'*Antologia Greca* (IV a.C.-IX d.C.). Il libro personificato è ricorrente nella letteratura latina: *Orazio* (*Epistole* (20-13 a.C.), 1, 20) si rivolge al suo *liber* come a un ragazzo impaziente di andare per il mondo, mettendolo in guardia dai pericoli che lo attendono; nei *Tristia* (9-12 d.C.) di *Ovidio* il libro è un vero e proprio transfert del poeta esiliato: nell'inviare la sua opera a Roma – città a lui preclusa – egli le raccomanda la massima cautela nell'avvicinarsi al palazzo imperiale (1, 1); successivamente (1, 3) è il *liber* stesso a fornire un resoconto del suo viaggio: giunto in città, è stato respinto dalla biblioteca Palatina e ha dovuto nascondersi in dimore private. I motivi oraziani e ovidiani sono più volte riproposti da *Marziale* (ben 17 dei suoi *Epigrammi* contengono l'apostrofe al *liber*), in cui al libro è in genere affidato il compito di prendere contatto con gli amici o con gli illustri protettori del poeta. In epoca tardoantica il *topos* è riproposto da *Sidonio Apollinare*: nel *carmen* 24, *Propempticon ad libellum*, il poeta prende congedo dal suo libro in procinto di affrontare un lungo viaggio che lo porterà ad incontrare i dotti amici dell'autore. Il modulo è destinato a grande fortuna; recepito dalla poesia latina medievale e in seguito umanistica, affiora anche nella produzione in volgare: Giovanni *Boccaccio* riprende il modello ovidiano nel congedo di molte sue opere (ad es. nella *Teseida*, nel *Filostrato* e nel *Corbaccio*). Molteplici anche le riprese posteriori: da Walt *Whitman* (nella terza delle *Dediche* di *Foglie d'erba* il poeta si rivolge al libro per affidargli la sua missione) a *Calvino* (l'apostrofe al libro chiude *Il Cavaliere inesistente*, 1985).

3. Nell'alto Medioevo la trasmissione del sapere avviene principalmente attraverso gli ordini monastici: nelle regole dei monaci la custodia della tradizione, e quindi della scrittura e del libro, diviene un elemento centrale, come mostra la poesia dedicata alla sala degli scrivani da *Alcuino di York* (730-804). Sulla scia di *Isidoro di Siviglia* (560-636), l'attività della scrittura è paragonata all'aratura: un'immagine che avrebbe avuto grande fortuna nelle letterature volgari, a partire dal cosiddetto *Indovello veronese* (sec. X). Frequenti anche i riferimenti a insetti e roditori che compromettono la conservazione del libro (motivo già classico, presente nell'*Antologia Greca*, in *Orazio* e *Marziale*): un esempio è la celebre illustrazione del Cod. A 21 della Capitolare di Praga, che rappresenta il miniaturista Ildeberto, alle prese con un topo, nel suo *scriptorium*. Non mancano poi le metafore centrate sul libro: il volto è un libro in cui si leggono tutti i pensieri (in varie opere di *Alano di Lille*, 1128-1202, come ad es. il *De planctu naturae*) e le infelicità d'amore sono paragonate alla lettura del libro dello sconforto e del dolore (nei *Carmina Burana* goliardici); nel *Dies irae* di *Tommaso da Celano* (1190-1260) il giudizio finale è scritto in un libro. Oggetto di venerazione, il libro è anche al centro di eventi miracolosi: un esempio è l'episodio, riportato da *Salimbene de Adam* (ca. 1283-1288) nella sua *Chronica*, del breviario caduto in una pentola e rigenerato per l'intervento divino. Con l'affermarsi delle università e dell'idea che la comprensione dell'universo è

legata allo studio e al confronto con i testi, tutta l'opera di **Dante Alighieri** (1265-1321), a partire dalle *Rime* e dalla *Vita Nova* (in cui si accenna al libro della memoria), è pervasa dall'immagine del libro: la *Commedia*, frutto di un lungo studio, è presentata come una «lezione», la lettura di un testo scolastico. Frequenti le metafore scritte, della penna, dell'inchiostro, delle carte; ma soprattutto è la natura che si identifica col libro, le sfere celesti – sulla scia dell'*Apocalisse* – sono presentate come volumi che si avvolgono, e, nella contemplazione finale, tutta la natura si apre come un libro («che per l'universo si squaderna») e, se prima era apparsa sciolta, ora appare legata in un unico volume, simbolo della salvezza.

Oltre a presentare la natura come libro, Dante elabora un'altra metafora destinata a grande fortuna, quella del libro «galeotto», che – come l'omonimo personaggio del ciclo arturiano – fa da intermediario tra gli innamorati: in *Inferno* 5, 137 Francesca narra a Dante come la passione tra lei e Paolo si sia accesa proprio durante la lettura di una versione del *Lancelot*; il romanzo è stato per i due giovani quel che Galeotto era stato per Lancillotto e Ginevra. L'immagine è ripresa da **Boccaccio** per il titolo del suo *Decameron* «cognominato prencipe galeotto»: il libro dovrà infatti alleviare le pene d'amore delle donne. Del resto, nella letteratura di tutti i tempi, non si contano gli intrecci amorosi favoriti dai libri, dalla vicenda di Abelardo ed Eloisa (per cui si vedano le *Epistole* e la *Storia delle sventure di Abelardo*, cui si ispira *La Nuova Eloisa* di Jean-Jacques **Rousseau**, 1761), fino alle interpretazioni ironiche del romanzo novecentesco: ne *La coscienza di Zeno* (1923) di Italo **Svevo**, il protagonista seduce l'indigente Carla con il pretesto di insegnarle la musica servendosi di un manuale «che era il nostro Galeotto, ma che non ci accompagnò fino alla colpa»; Confucio fa da pronubo all'ingenuo erudito di *Auto da fè* (1935) di Elias **Canetti**, mentre nel racconto di Carlo Emilio **Gadda**, *S. Giorgio in casa Brocchi* (1952), un trattato di etica, scritto da un serio zio per l'educazione del nipote, offre al ragazzo l'occasione di un incontro con la bella cameriera incaricata di consegnargli il libro per il suo compleanno. Molteplici le riprese del *tòpos* nella letteratura postmoderna.

4. Sul finire del Medioevo l'interesse «laico» per i libri si intensifica progressivamente: libro sacro e libro profano sono al centro della passione di **Richard de Bury** (1286-1345), vescovo di Durham, che, nel suo *Philobiblon* (av. 1345), dichiara di volersi purgare del troppo amore per i libri, ma in realtà compie una vera e propria apologia del libro e della bibliofilia. Un interesse analogo emerge dall'epistolario di Francesco **Petrarca**, che con il de Bury fu in rapporto (*Familiare* 3, 1) e seguendone l'esempio si diede alla ricerca di classici perduti frugando gli armadi dei monaci, come racconta in una lettera a Giovanni dell'Incisa (*Familiare* 3, 18). La ricerca dei libri accompagna il nascere dell'Umanesimo: a Poggio **Bracciolini** (1380-1459) si deve la riscoperta di numerosi classici, documentata dal suo epistolario. Ben nota è la lettera del 15 dicembre 1416, in cui annuncia il ritrovamento di Quintiliano impiegando, con toni commossi, la metafora del libro personificato: «era penosa e mal sopportabile la mutilazione in cui versava Quintiliano, ora restituito all'antica bellezza e perfetta salute». Un'analogia personificazione, di ascendenza classica, ricorre anche nell'adagio di **Erasmus da Rotterdam** *Festina lente* (*Adagi* 1001), a proposito dell'edizione aldina di Plinio il giovane. Umanesimo e Rinascimento propongono inoltre un nuovo modello di biblioteca, in opposizione a quello elaborato dalla scolastica: all'unicità del Libro sacro, insisten-

temente chiosato e meditato, subentra la molteplicità delle letture umanistiche, che non escludono i piaceri della vita; in *Gargantua e Pantagruel* (1532-1552), **Rabelais** mette alla berlina la pedanteria degli scolastici fornendo uno scherzoso catalogo della biblioteca di San Vittore (2, 7).

A partire dal sec. XV la circolazione libraria è progressivamente facilitata dalla stampa; veicolo di cultura e di informazione, il libro appare sempre più come uno strumento di potere e diviene pertanto l'attributo caratterizzante non solo di scienziati e uomini di cultura, ma anche di maghi e alchimisti, come il Faust degli omonimi drammi di Christopher **Marlowe** (1592) e di Johann Wolfgang **Goethe** (1808-1832). Dedito alle arti liberali e alla magia è anche Prospero, il duca di Milano protagonista del *La tempesta* di **Shakespeare** (1611-1612): più affezionato alla biblioteca che al ducato («la mia biblioteca era un ducato abbastanza grande»), egli viene spodestato e confinato su un'isola deserta, su cui riesce a sopravvivere soggiogando la natura e le fantastiche creature che la abitano proprio grazie ai trattati di magia che ha portato con sé; riconosciuti come la vera fonte del suo potere, i libri di Prospero sono temuti dagli abitanti dell'isola e specialmente dal bestiale Calibano, che vorrebbe bruciarli per sottrarsi alla schiavitù del duca («senza i suoi libri è uno sciocco»). Assai frequenti in Shakespeare sono poi le metafore incentrate sul libro come oggetto di lusso, capace di suscitare un godimento puramente estetico: impreziosito da ricche legature, il libro è spesso un termine di paragone per la bellezza dei volti (cfr. ad esempio, *Romeo e Giulietta*, vv. 82-83 e 86-93; 1594-95), che, come volumi aperti, rivelano i loro pensieri ad amici e innamorati. La metafora, già nota alla poesia medievale, verrà in seguito recuperata da Gabriele **Rossetti**, che nel poemetto *Jenny* (1869, postumo), paragona i pensieri imperscrutabili di una ragazza dormiente alle pagine di un libro «letto raramente, che, aperto a metà, si richiude di nuovo».

5. Nel corso del sec. XVI, la rapida circolazione di libri e di idee nuove favorita dalla stampa suscita l'allarme delle autorità politiche e soprattutto ecclesiastiche; a partire dal 1559 la censura controriformista è organizzata sistematicamente attraverso gli indici dei libri proibiti, straordinario esempio di libri-biblioteca «in negativo»: repertori di titoli fantasma, divennero oggetto di interesse da parte dei bibliofili e librai, e furono impiegati come bibliografie dagli studiosi riformati (famoso è il catalogo di tutti gli autori e le opere condannati compilato all'inizio del '600 da Thomas **James** per la Bodleian Library, ad uso dei lettori protestanti).

La censura poteva prevedere la cancellazione di parti dell'opera ritenute oscene o offensive per il clero (celebre il caso del *Decameron*, sottoposto a una vera e propria riscrittura in seguito alla quale preti e suore protagonisti di vicende amorose furono trasformati in maestri di scuola e damigelle); quanto alle opere condannate *in toto*, si cercò in vari modi di ostacolarne la stampa e di bloccarne la diffusione, fino a ricorrere allo strumento più radicale di repressione: il rogo di libri. Episodio assai frequente nelle lotte religiose che lacerarono l'Europa tra il sec. XV e il XVI, il rogo ha una storia plurimillennaria, che ha profondamente impressionato l'immaginario collettivo. Il più antico rogo di cui si abbia notizia pare risalire al 1358 a.C., quando nell'antico Egitto il faraone Akhenaton distrusse la biblioteca di Tebe per cancellare la tradizione religiosa favorendo l'introduzione del monoteismo. La Grecia antica sembra non aver conosciuto roghi, se si esclude la notizia piuttosto sospetta (la riporta

per primo **Timone di Fliunte**), che nell'Atene del sec. V sarebbero state bruciate le opere del sofista Protagora; successivamente Antioco IV ordinò la distruzione della biblioteca ebraica per punire l'insurrezione dei Maccabei (168 a.C.). Non fu motivato da intenzioni censorie l'incendio della celebre biblioteca di Alessandria: si trattò probabilmente di una conseguenza incidentale della guerra scatenata da Cesare nel 48 a.C.; l'episodio lasciò peraltro una profonda impressione, destinata a durare nei secoli. Come forma di censura, il rogo fu impiegato dai Romani: l'imperatore Tiberio fece bruciare le opere dello storico Cremuzio Cordo, colpevole di aver difeso la memoria dei cesaricidi; nel riportare la notizia, **Tacito** (*Annali* 4, 35) condanna esplicitamente il tentativo di «spegnere con un atto di prepotenza anche la memoria dei posteri». I roghi di libri furono assai frequenti per tutto il Medioevo, spesso ai danni dei testi ebraici, ma anche della letteratura considerata eretica o semplicemente profana: sul finire del sec. XII **Salimbene de Adam** racconta nella sua *Chronica* (664) di aver fatto bruciare un libello di fra Gerardino di Borgo San Donnino perché, a suo parere, conteneva «parole frivole e degne di riso». L'atto di dare alle fiamme il libro ha impressionato anche la letteratura dell'età moderna: se **Shakespeare** nella *Tempesta* incarna la feroce smania di bruciare libri nel personaggio di Calibano, **Goethe** racconta, in *Poesia e Verità* (1809-1830), di aver assistito con sgomento al rogo di un libro, evento che gli è parso non meno terribile dell'uccisione di un essere umano; distruzione del libro e annientamento della persona sono associati anche nella tragedia *Almansor*, di Heinrich **Heine** (1820-1822): «Là dove si bruciano libri si finisce per bruciare anche gli esseri umani», afferma profeticamente uno dei personaggi, commentando il rogo allestito dal cardinale Ximenès a Vivarramba, dopo la sconfitta degli arabi.

Come tipica affermazione del potere assoluto, l'immagine del rogo è ben presente alla memoria del Novecento, profondamente segnata dal rogo nazista del 1933. Un esempio è dato dal racconto di Jorge Luis **Borges** *La muraglia e i libri*, che ricorda come l'imperatore Shih Huang-ti avesse ordinato di bruciare tutti i libri delle epoche passate, facendo precedere l'edificazione della grande muraglia da una radicale cancellazione del passato. La distruzione del libro corrisponde all'annientamento della memoria anche nel romanzo di fantascienza di Ray **Bradbury** *Fahrenheit 451* (1953), ripreso dall'omonimo film di François **Truffaut** (1966): l'autore immagina un regime totalitario che affida al corpo dei pompieri il compito di bruciare qualsiasi testo; all'opera degli incendiari si oppone un gruppo di «terroristi» che si impegnano a salvare i libri imparandone il contenuto a memoria, nella convinzione che «dietro ogni libro c'è un uomo». La rappresentazione letteraria di dittature e totalitarismi è spesso associata, se non al rogo, alla proibizione del libro. Possedere libri è una forma di trasgressione nel regime rappresentato da Corrado **Alvaro** ne *L'uomo è forte* (1938): un personaggio mostra al protagonista la sua biblioteca, nascosta da un pannello, e gli chiede in gran segreto di procurargli una copia della prima edizione a stampa del *L'asino d'oro* di **Apuleio**. L'assenza del libro, infine, è compresa tra le innumerevoli privazioni subite dai prigionieri dei campi di concentramento nazisti: in *Se questo è un uomo* di Primo **Levi** (1947) il protagonista si sforza di recitare a un compagno di prigionia il canto XXVI dell'*Inferno* dantesco, ma i vuoti di memoria gli impediscono di ricostruire per intero il testo lasciando percepire la tragica mancanza del libro.

6. Tra le tante metafore shakespeariane incentrate sul libro c'è anche quella ormai tradizionale del «libro della natura», presente in *Come vi pare* (1599), vv. 15-17: «questa nostra vita, esente dalla pubblica frequenza, trova lingue negli alberi, libri nei liberi ruscelli, prediche nelle pietre». L'immagine – già neoplatonica e quindi recuperata nel medioevo (v. Dante) – nel Seicento conosce una rinnovata fortuna in ambito filosofico e scientifico: nella poesia filosofica di Tommaso **Campanella** il libro vero della natura viene contrapposto ai libri falsi dei poeti profani, mentre Galileo **Galilei**, esponendo ne *Il Saggiatore* (1623) i metodi di indagine della «Nuova Scienza», rinnova il *tòpos*, presentando la natura come un libro scritto «in lingua matematica» in cui «i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola». La metafora compare poi nel *Cannocchiale aristotelico* di **Tesauro** (1654-70), voluminoso trattato sul concettismo barocco: in questo caso il libro della natura attinge alle risorse della «agudeza», ricorrendo a emblemi e a simboli che impegnano gli uomini nel difficile compito della decifrazione.

Nel corso del Settecento la moltiplicazione di libri e biblioteche sembra produrre un senso di sazietà che suscita nell'immaginario il sogno di una natura primigenia, sottratta alle soffocanti convenzioni sociali: il recupero dello stato di natura – rappresentato nel *Robinson* di Daniel **Defoe** (1719) – è esplicitamente teorizzato da Jean-Jacques **Rousseau**, che nell'*Emilio* (1762) elabora un sistema educativo antirepressivo, inteso a favorire la liberazione degli istinti naturali: pertanto i libri «triste mobilia per l'età del bambino», dovranno rimanere il più possibile chiusi, mentre «ve n'è uno solo aperto a tutti gli occhi, quello della natura». L'antiintellettualismo caratterizza anche il pensiero di Ralph Waldo **Emerson**, per cui in ogni epoca gli uomini devono scrivere i propri libri non rielaborando il sapere del passato, ma partendo da un'esperienza diretta della Natura, che è depositaria e maestra della verità. Per Emerson la Natura si esprime in un linguaggio simbolico («particolari fatti naturali sono simbolo di particolari fatti spirituali», *Natura* 1836), che gli uomini devono fare proprio attraverso la poesia: «I poemi sono una versione corrotta di qualche testo della natura, ai quali dovrebbero corrispondere. Una rima in uno dei nostri sonetti non dovrebbe essere meno piacevole dei ripetuti avvolgimenti di una conchiglia marina, della somigliante varietà di un mazzo di fiori. L'accoppiamento degli uccelli è un idillio non tedioso come lo sono i nostri idilli; una tempesta è un'ode violenta senza falsità od affettazione; un'estate con le sue messi tagliate, ammucciate, raccolte, è un ammirevole canto epico» (*Il Poeta in L'anima, la natura, la saggezza*, 1925).

Il mito del Libro-Cosmo, che dovrebbe svelare la realtà profonda delle cose, percorre l'opera di Stéphane **Malarmé**: al poeta-demiurgo è affidato l'ambizioso compito di decifrare il mistero dell'universo, compiendo la «Grande Opera». Ma la conoscenza orfica dell'Assoluto si scontra con l'indefinibile e con il nulla, risolvendosi in un'assenza. Il Libro resta così una pura aspirazione, una manifestazione di quel desiderio di infinito che sorge per reazione alla noia e alla sazietà, generate dall'esperienza dei sensi e della cultura tradizionale: «La carne è triste, ahimè, e ho letto tutti i libri» (*Brezza Marina*, 1866).

L'esistenza di uno stretto legame tra l'universo e il Libro è anche uno degli aspetti più caratteristici del pensiero di **Borges**: sia nella storia che nella letteratura si ripetono ossessivamente gli stessi fatti, cosicché non esistono veri «precursori», ma ogni scrittore crea i suoi precursori, modificando la nostra concezione del passato, come

quella del futuro (un esempio del gioco prospettico tra passato e presente è il racconto *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, 1944). Ogni libro, dunque, è una totalità che contiene in sé l'universo: si spiegano così la molteplicità delle citazioni, gli anacronismi e l'erudizione enciclopedica che si accavallano nell'opera borgesiana.

7. Con lo sviluppo del genere romanzesco, il libro è spesso coinvolto nella caratterizzazione del personaggio: nel *Don Chisciotte* di **Cervantes** (1605-15) la follia del protagonista deriva dalla passione per la letteratura cavalleresca, che lo spinge a intaccare il patrimonio per arricchire la sua biblioteca, e soprattutto ad assumere il linguaggio e il comportamento degli antichi cavalieri, andando incontro ad assurde avventure. Inoltre, attraverso la vicenda di Don Chisciotte l'autore colpisce parodisticamente la mania per i romanzi cavallereschi, un vero e proprio fenomeno di costume nella Spagna dell'epoca. Analogamente, la moda della letteratura gotica, assai diffusa tra la fine del sec. XVIII e l'inizio del sec. XIX, sarà presa di mira da Jane **Austin** ne *L'Abbazia di Northanger* (1818): la giovane Caterina, con l'immaginazione esaltata dalla lettura di tenebrosi romanzi, crede di scoprire manoscritti misteriosi e un atroce delitto nella casa di cui è ospite, ma le sue fantasie si riveleranno ridicole. Ne *I Promessi Sposi* (1840-1842) l'illuminista Alessandro **Manzoni** ironizza sulla biblioteca seicentesca dello studioso don Ferrante (cap. XXVII): gli scaffali sono ingombri di opere selezionate in omaggio al principio di autorità (Aristotele) e per lo più dedicate a discipline non scientifiche (come la magia e l'astrologia), indice di una erudizione del tutto estranea ai fermenti della «Nuova Scienza»; mentre la presenza di numerosi romanzi cavallereschi rivela il gusto tipicamente seicentesco per il genere, un amore condiviso, del resto, dall'umile sarto che ospita Lucia; sulla scia della biblioteca di don Ferrante si pongono Ippolito **Nievo** ne *Il Barone di Nicastro* (1857-1859) e Carlo **Dossi** nella *Vita di Alberto Pisani* (1870). Nella seconda metà dell'Ottocento è il romanzo d'amore, soprattutto francese, ad accendere l'immaginazione del pubblico femminile: in *Madame Bovary* (1857), Gustave **Flaubert** mostra come le letture di Emma la inducano a sognare una vita al di là delle sue possibilità, esponendola alla corruzione e alla disperazione. Il tentativo di sfuggire alla banalità dell'esistenza cercando rifugio nei libri viene rappresentato da Flaubert anche in *Bouvard et Pécuchet* (1881): la fallimentare esperienza dei due copisti che si cimentano con ogni tipo di disciplina vuole essere una denuncia dell'illusione, tipicamente borghese, di trovare la pace nella scienza. Alla fine del sec. XIX l'Estetismo prescrive al *dandy* un gusto raffinato anche nella scelta dei libri, come di ogni altro accessorio che contribuisca a fare della vita un'opera d'arte: nel romanzo di Joris-Karl **Huysmans**, *Controcorrente* (1884) un certo spazio è dedicato alla biblioteca dell'esteta Des Esseintes, in cui spiccano scrittori della decadenza latina, come Petronio e Apuleio, i mistici di tutte le epoche, e i poeti dell'ultima generazione, da Baudelaire a Verlaine e a Mallarmé. Con il romanzo di Huysmans è stato talora identificato lo *Yellow Book* descritto nel cap. XI de *Il ritratto di Dorian Gray* (1891) di Oscar **Wilde**; in realtà il «libro avvelenato» che risveglia l'immaginazione di Dorian, inducendolo a sperimentare ogni genere di piacere e di vizio, sembra una sorta di Bibbia del Decadentismo, un concentrato delle letture predilette dai *dandies*: da Browning (pure ispirato da un «old yellow book»), a Pater, allo stesso Huysmans.

Gli aspetti maniacali della bibliofilia – già analizzati nella voce *Bibliomanie* della *Encyclopédie* e rappresentati in

forma caricaturale da Charles **Nodier** (*Il bibliofilo*, 1830) – sono sottoposti a una sottile analisi psicologica da Anatole **France**: il protagonista de *Il delitto dell'accademico Silvestre Bonnard* (1881), erudito e bibliofilo, consuma la vita nel tentativo di accaparrarsi libri rari e introvabili manoscritti; quando, ormai vecchio, decide di riscattarsi dalla sua ossessione vendendo la biblioteca per procurare una dote alla sua pupilla, non resiste alla tentazione di sottrarre i testi più preziosi. Un esempio di bibliomania degenerata in follia autodistruttiva è incarnato da Peter Kien, il sinologo protagonista del già citato *Auto da fé* di **Canetti**: dedito ad una vita solitaria, vissuta esclusivamente in funzione dei suoi libri, l'erudito sconta l'incapacità di stabilire contatti con il mondo esterno scivolando progressivamente nella pazzia, fino a lasciarsi morire nel rogo della sua amatissima biblioteca.

Affini al bibliofilo sono i personaggi del libraio e del bibliotecario, che ricorrono con una certa frequenza nel romanzo tra Ottocento e Novecento; tratti peculiari del bibliotecario sono in genere l'ordine e la modestia, riconoscibili ad esempio nel buon Buvat de *Il Cavaliere d'Harmental* di Alexandre **Dumas** (1842), abile calligrafo, dedito a classificare e ad etichettare i libri della biblioteca reale. Caratteristiche simili si ritrovano in molti personaggi di France, per cui la cura dei libri assume talora aspetti maniacali, fino a trasformarsi in follia: il Monsieur Sariette di *La rivolta degli angeli* (1914), «bibliotecario perfetto» al servizio del barone d'Esparvieu, finisce per impazzire in seguito al furto di alcuni volumi. Colto ed erudito, il bibliotecario patisce talora la frustrazione di non poter dominare tutto il sapere custodito nella biblioteca: un'aspirazione che può condurlo alla pazzia, a meno che non decida di rinunciare a leggere per limitarsi a catalogare, come l'«idiota» Froidefond de *La camicia* (1919) di France, che vive «catalogalmente», o lo zelante impiegato della biblioteca imperiale con cui dialoga il generale Stumm nel *L'uomo senza qualità* di Robert **Musil** (1930, 1933). Bibliotecari ottusi o ignoranti, in cui le virtù impiegate si sostituiscono all'interesse per libro, sono bersaglio dell'ironia di Saul **Bellow** (*La giornata è già passata?*, 1974) e di Primo **Levi** (*Il sistema periodico*, 1975); del resto la mania per l'ordine affligge anche i frequentatori della biblioteca, come l'assurdo Autodidatta di Jean-Paul **Sartre** (*La Nausea*, 1939), che si prefigge di leggere tutti i libri dalla A alla Z. Custode della memoria, il bibliotecario rimane spesso ai margini della vita: il Mattia Pascal protagonista dell'omonimo romanzo di **Pirandello** (*Il fu Mattia Pascal*, 1904) conclude la sua avventura in una polverosa e caotica biblioteca, dove – ormai privo di identità – trascorre i suoi giorni dedicandosi alla stesura della sua autobiografia e aiutando il bibliotecario nel suo lavoro. Se la solitudine e l'emarginazione sono tratti ricorrenti, non mancano, in letteratura e nel cinema, bibliotecari intraprendenti coinvolti in misteriosi intrighi (ad es. la bibliotecaria detective di *Hoodwink*, di Paula **Gosling**, 1988, o il bibliotecario criminale nella pellicola *La biblioteca dimenticata* di **Carrère**, 1987), o proposti come oggetto del desiderio (come la bibliotecaria bionda che fa innamorare il protagonista di *La strada per Los Angeles* di John **Fante**, 1985).

8. La biblioteca pubblica, in cui sono ambientate molte delle opere citate sopra, occupa una posizione privilegiata nell'immaginario moderno: già rappresentata da Charles-Louis de **Montesquieu** – che nelle *Lettere persiane* (1721) fornisce una ironica descrizione della biblioteca parigina di Saint-Victor – fa da sfondo agli incontri dei giovani ambiziosi ne *Le illusioni perdute* di Honoré de **Balzac** (1837-1843), è il luogo in cui l'antieroe di

Svevo (*Una vita*, 1892) nutre le sue velleità intellettuali, e dove i protagonisti dell'*Ulisse* di **Joyce** (1822) discutono di questioni teoriche ed esistenziali. Alla mitizzazione della biblioteca contribuisce Victor **Hugo** («una biblioteca è un atto di fede», *Per colpa di chi?*, 1872), mentre **Manzoni** (*I Promessi Sposi*) vede nella creazione della biblioteca Ambrosiana, la prima aperta al pubblico in Italia, una delle espressioni più nobili dell'altruismo di Federigo Borromeo. Se all'antica biblioteca di convento vengono attribuite le caratteristiche della fortezza (si pensi alle descrizioni delle cittadelle monastiche ne *Il Nome della Rosa* di **Eco**, 1980, ne *La cittadella della memoria* di Aris **Fakinos**, 1992), tratti distintivi della biblioteca moderna sono la monumentalità e l'ordine: vere icone della modernità appaiono le Biblioteche Nazionali, giganteschi depositi del sapere universale rigorosamente organizzati da burocrati, come la biblioteca imperiale descritta da **Musil**. Il silenzio e l'ordine tipici del luogo favoriscono l'associazione con il sacrario e il cimitero: ne *La camera di Jakob* di Virginia **Woolf** (1922) il British Museum è una «pietra sepolcrale su un tesoro (in)violabile, freddo osso cranico posto sul calore dei grandi cervelli impaginati»; anche la biblioteca dublinese a cui è dedicato il capitolo centrale dell'*Ulisse* di Joyce (*Scilla e Cariddi, la biblioteca*) evoca metafore mortuarie: i libri sono «pensieri chiusi in bare, in casse da mummie, imbalsamati con aromi di parole». D'altra parte la biblioteca universale, dove i libri vengono accumulati all'infinito, è anche il luogo del disordine e dell'assurdo, efficacemente rappresentati dalla mostruosa *Biblioteca di Babele* (1941) di **Borges**. Inquietante e labirintica, la biblioteca appare talora uno scenario da incubo (come ne *Le tentazioni di Girolamo* di **Cavazzoni**, 1991) e costituisce lo sfondo ideale per trame misteriose (ad es. *La spia che venne dal freddo* di John **Le Carré**, 1964, o *Il nome della Rosa* di Eco).

9. Un *topos* del genere romanzesco (ma non solo) è il rinvio a libri o a manoscritti depositari dei fatti su cui l'autore fonderebbe la sua narrazione: l'espedito consente di accreditare storie incredibili, come ne *Il manoscritto trovato a Saragozza* di Jan **Potocki** (1805), complicata vicenda che mescola elementi fantastici e picareschi. Anche il romanzo storico si serve spesso di fonti fittizie per guadagnare verisimiglianza: basterà ricordare il «Manoscritto di Wardour», un inesistente documento anglonormanno indicato come fonte per le vicende narrate nell'*Ivanhoe* di Walter **Scott** (1820), mentre **Manzoni** fa risalire la storia dei *Promessi Sposi* alla cronaca seicentesca di un Anonimo con cui attua un ironico gioco di rispecchiamento. Anche il poema di Robert **Browning**, *L'anello e il libro* (1868-1869), si presenta come rielaborazione di un «vecchio libro giallo» («old yellow book») trovato a Firenze dall'autore; la metafora dell'anello presente nel titolo esprime l'intento di fondere armoniosamente i fatti crudamente narrati nel libro («l'oro puro») con la «lega» dell'immaginazione. Il libro immaginario è un elemento ricorrente nella letteratura del Novecento, basti pensare ai numerosi racconti di **Borges** incentrati su libri e manoscritti: l'inquietante *Manoscritto di Brodie* (1970) prende il titolo da un'immaginaria relazione del missionario scozzese David Brodie che il narratore dichiara di aver rinvenuto tra le pagine di un'edizione ottocentesca delle *Mille e una notte*; il documento riguarda la popolazione primitiva degli Yahoos – scoperta dal missionario nelle regioni inesplorate del Brasile – e ne descrive le usanze raccapriccianti e l'assoluta incapacità di memoria, bilanciata tuttavia dalla capacità di prevedere il futuro. Mostruoso nella forma

quanto misterioso nei contenuti, è il «libro di sabbia» dell'omonima raccolta di racconti: si tratta di uno strano libro sacro – simile a una bibbia, ma scritto in caratteri sconosciuti – che il protagonista acquista da un venditore a domicilio; il libro presenta una numerazione discontinua ed è in perenne metamorfosi: ogni volta che lo si apre, i numeri di pagina e le illustrazioni cambiano, dando l'impressione che il testo, come la sabbia, non abbia né principio né fine. Spaventato dalla stranezza del libro, il protagonista se ne libera abbandonandolo alla Biblioteca Nazionale. Si ricorderà infine «il Libro» depositario del sapere universale, di cui si ipotizza l'esistenza nella fantastica biblioteca di Babele (*La biblioteca di Babele*, 1944): «in un certo scaffale d'un certo esagono (ragionarono gli uomini) deve esistere un libro che sia la chiave e il compendio perfetto di tutti gli altri: un bibliotecario l'ha letto ed è simile a un dio».

Libri e riviste immaginari ricorrono anche ne *Il giocatore invisibile* di Giuseppe **Pontiggia** (1978), incentrato sulle ossessioni dell'ambiente accademico; si tratta dell'indagine condotta da un insigne latinista nel tentativo di rintracciare il misterioso autore di un articolo che lo attacca duramente. Il tema del libro nel libro è particolarmente congeniale al postmoderno, caratterizzato dal gusto per la contaminazione e per la citazione: il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo **Calvino** si presenta come un contenitore di romanzi di tutti i generi possibili, e ogni capitolo del libro, infatti, riproduce un diverso modello narrativo. Non manca neppure il tradizionale motivo del libro galeotto, che favorisce l'amore tra i personaggi del Lettore e della Lettrice. Con i *topoi* letterari incentrati sul libro, gioca consapevolmente Umberto **Eco**: ne *Il Nome della Rosa* (1980) un libro perduto (un saggio di Aristotele sul riso) scatena la smania di possesso dei monaci di un'abbazia, innescando una serie di delitti che culmineranno nel rogo della biblioteca; inoltre, nella premessa (*Naturalmente, un manoscritto*), l'autore presenta il suo romanzo come la traduzione italiana della versione francese «di una edizione latina secentesca di un'opera scritta in latino da un monaco tedesco sul finire del Trecento»; la moltiplicazione dei rimandi da un autore all'altro risponde all'intento di ironizzare sull'ormai logoro artificio del «manoscritto ritrovato». Manoscritti ritrovati, biblioteche, libri immaginari e letteratura galeotta sono anche al centro del romanzo di Antonia **Byatt**, *Possessione* (1990), in cui il carteggio amoroso tra due poeti di età vittoriana – di cui l'autrice ricostruisce i componimenti – fa nascere l'amore tra due giovani studiosi. Un analogo accumulo di *topoi* è infine reperibile in *Balzac e la Piccola Sarta cinese* di Dai **Sijie** (2000), in cui si assommano il libro proibito, la biblioteca (racchiusa in una valigia), la passione bibliofila, il libro galeotto e il rogo di libri.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Antologia Greca*, (*Anthologia Graeca*, sec. IV a.C.-IX d.C.); *Apocalisse* (96); *Carmina Burana* (secc. XII-XIII); *Corano* (609-632); *Indovinello veronese*, sec. X; *Mille e una notte* (sec. XV); *Salterio*; *Vangeli*.

Abelardo, P., *Epistole* (av. 1142); Abelardo, P., *Storia delle sventure di Abelardo* (*Historia calamitatum mearum*, av. 1142); Alano di Lille, *De planctu naturae* (sec. XII); Alcuino di York, *Carmi* (*Carmina*, sec. VIII); Alvaro, C., *L'uomo è forte* (1938); Apuleio, *L'asino d'oro* o *Metamorfosi* (*Metamorphoses*, sec. II); Austin, J., *L'abbazia di Northanger* (*Northanger Abbey*, 1818); Balzac, H. de, *Le illusioni perdute* (*Les illusions perdues*, 1837-43); Bellow, S., *La giornata è già passata?* (1974); Boccaccio, G., *Corbaccio* (1354); Boccaccio, G., *Decameron* (1348-1353); Boccaccio, G., *Filostrato* (1335-1336); Boccaccio, G., *Teseida* (1339-41); Borges, J.L., *Il libro di sabbia* (*El libro de arena*, 1975); Borges, J.L., *Il manoscritto di Brodie* (*El informe de Brodie*, 1970); Borges, J.L., *La biblioteca di Babele* (*La biblioteca de*

Babel, 1941); Borges, J.L., *La muraglia e i libri* (*La muralla y los libros*, 1952); Borges, J.L., *Pierre Menard, autore del Chisciotte* (*Pierre Menard, autor del Quixote*, 1944); Bracciolini, P.T., *Lettere* (sec. CV); Bradbury, R., *Fahrenheit 451* (1953); Browning, R., *L'anello e il libro* (*The Ring and The Book*, 1868-1869); Byatt, A., *Possessione* (*Possession*, 1990); Callimaco, *Pinakes* (sec. III a.C.); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1985); Calvino, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); Campanella, T., *Poesie filosofiche* (1622); Canetti, E., *Auto da fè* (*Die Blendung*, 1935); Carrière, *La biblioteca dimenticata* (*La bibliothèque oubliée*, 1987); Cavazzoni, E., *Le tentazioni di Giraldo* (1991); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancha* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Dante Alighieri, *Rime* (1293-96); Dante Alighieri, *Vita nuova* (1292-93); Defoe, D., *Robinson Crusoe* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719); Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica* (sec. I a.C.); Dossi, C., *Vita di Alberto Pisani* (1870); Dumas, A., *Cavaliere d'Harmenthal* (*Chevalier d'Harmenthal*, 1842); Eco, U., *Il nome della rosa* (1980); Emerson, R.W., *Natura* (*Nature*, 1836); Emerson, R.W., *Saggi* (*Essays*, 1841-1843); Erasmo da Rotterdam, *Festina lente in Adagi* (*Adagia*, 1536); Fabricius, J.A., *Bibliotheca graeca sive Notitia scriptorum veterum graecorum quorumcumque monumenta integra aut fragmenta edita extant* (1705); Fabricius, J.A., *Bibliotheca latina mediae et infimae latinitatis* (1734-1736); Fabricius, J.A., *Bibliotheca latina sive Notitia auctorum veterum latinorum quorumcumque scripta ad me pervenerant* (1697); Fakinof, A., *La cittadella della memoria* (1992); Fante, J., *La strada per Los Angeles* (*The Road to Los Angeles*, 1985); Flaubert, G., *Bouvard e Pécuchet* (*Bouvard et Pécuchet*, 1881, postumo); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Fozio, *Biblioteca* (sec. IX); France, A., *Il delitto dell'accademico Silvestre Bonnard* (*Le crime de Silvestre Bonnard, Membre de l'Institut*, 1881); France, A., *La camicia* (*La Chemise*, 1919); France, A., *La rivolta degli angeli* (*La Révolte des Anges*, 1914); Gadda, C.E., *S. Giorgio in casa Brocchi* (1952) in *Accoppiamenti giudiziosi 1924-58* (1963); Galilei, G., *Il Saggiatore* (1623); Goethe, J.W., *Dalla mia vita. Poesia e verità* (*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 1809-1830); Goethe, J.W., *Faust* (1808-1832); Gosling, P., *Hoodwink* (1988); Heine, H., *Almansor* (1820-1822); Hugo, V., *Per colpa di chi?* (*À qui la faute?*, 1872); Huysmans, J.-K., *Controcorrente* (*À rebours*, 1884); Isidoro di Siviglia, *Etimologie* (*Etymologiae*, sec. VII); James, T., *Catalogus universalis librorum in Bibliotheca Bodleiana* (1620); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Labbé, P., *Bibliotheca Bibliothecarum* (1862); Le Carré, J., *La spia che venne dal freddo* (*The Spy who Came in From the Cold*, 1964); Levi, P., *Il sistema periodico* (1975); Levi, P., *Se questo è un uomo* (1947); Mallarmé, S., *Brezza Marina* (*Brise marine*, 1866); Manzoni, A., *I Promessi Sposi* (1840-1842); Marlowe, C., *La tragica storia del dottor Faust* (*Tragical History of Doctor Faustus*, 1604); Marziale, *Epigrammi* (80-98); Montesquieu, C.L. de, *Lettere persiane* (*Lettres persanes*, 1721); Musil, R., *L'uomo senza qualità*, (*Der Mensch ohne Eigenschaften*, 1930, 1933); Nievo, I., *Il barone di Nicastro* (1857-1859); Nodier, C., *Il Bibliofilo* (*Le Bibliophile*, 1830); Omero, *Iliade* (sec. VIII a.C.); Omero, *Odissea* (sec. VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Epistole* (*Epistulae*, 20-13 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Tristezze* (*Tristia*, 9-12 d.C.); Petrarca, F., *Familiari* (*Familiarum Rerum libri*, 1366); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Platone, *Fedro* (sec. IV a.C.); Pontiggia, G., *Il giocatore invisibile* (1978); Potocki, J., *Manoscritto trovato a Saragozza* (*Manuscrit trouvé à Saragosse*, 1815); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-1552); Richard de Bury, *Philobiblion* (av. 1345); Rossetti, D.G., *Jenny* (1869); Rousseau, J.J., *Emilio, o dell'educazione* (*Émile, ou de l'éducation*, 1762); Rousseau, J.J., *La nuova Eloisa* (*La Nouvelle Héloïse*, 1761); Salimbeni de Adam, *Chronica* (ca. 1283-1288); Sartre, P., *La nausea* (*La Nausée*, 1938); Scott, W., *Ivanhoe* (1820); Shakespeare, W., *Come vi pare* (*As You Like it*, 1599-1600); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Sidonio Apollinare, *Carmi* (sec. V); Sijie, D., *Balzac e la Piccola Sarta cinese* (*Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, 2000); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Svevo, I., *Una vita* (1892); Tacito, *Annali* (*Annales*, I-II d.C.); Tesauro, E., *Il cannocchiale aristo-*

telico (1654-1670); Timone di Fliunte, *Silli* (sec. III a.C.); Tommaso da Celano, *Dies irae* (sec. XIII); Truffaut, F., *Fahrenheit 451*, film (1966); Whitman, W., *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*, 1861); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891); Woolf, V., *La Camera di Jakob* (*Jakob's Room*, 1922).

■ ALTRE OPERE: Alembert, J.-B. *Le Rond d'*, *Bibliomania* (*Bibliomanie*), in *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri. Tomo secondo, ... ordinato e pubblicato dal Sig. Diderot... e quanto alla parte matematica dal Sig. D'Alembert* (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome second, ... mis en ordre & publié par M. Diderot... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert*, 1751); Asselineau, C., *L'inferno del bibliofilo* (*L'enfer du bibliophile*, 1860); Balzac, H. de, *La fisiologia dell'impiegato* (*La physiologie de l'employé*, 1840); Borges, J.L., *Altre inquisizioni* (*Otras inquisiciones*, 1960); Borges, J.L., *Finzioni* (*Ficciones*, 1944); Chiusole, A., *Sopra l'onore: lettera ad un amico* (1782); Christie, A., *C'è un cadavere in biblioteca* (*The Body in the Library*, 1942); Cristoforo di Mitilene, *Carme* 103 (sec. XI); Dahl, R., *Il libraio che imbrogliò l'Inghilterra* (*The Bookseller*, 1986); Descuret, J.B.F., *Il bibliomane Boulard* (*Boulard bibliomane ou la médecine des passions*, 1841); Eco, U., *Come organizzare una biblioteca pubblica*, in *Il secondo diario minimo* (1992); Eco, U., *Libri da consultare e libri da leggere*, in *La bustina di Minerva* (2000); Ende, M., *La storia infinita* (*Die unendliche Geschichte*, 1979); Flaubert, G., *Bibliomania* (*Bibliomanie*, 1836); Forestier, F., *La manducazione* (*La Manducation*, 1981); France, A., *Il libro del bibliofilo* (*Le livre du bibliophile*, 1874); Hart, C.G., *Morte in libreria* (*Death on Demand*, 1987); Hrabal, B., *Una solitudine troppo rumorosa* (1965); Hugo, V., *Notre Dame de Paris* (1831); Jarry, A., *Ubu re* (*Ubu roi*, 1896); Lodge, D., *La caduta del British Museum* (*The British Museum is Falling Down*, 1965); Lodoli, C., *Della censura dei libri* (1730-1736); Mallarmé, S., *Pagine* (*Pages*, 1891); Mallarmé, S., *Poesie* (*Poésies*, 1898); Morley, C., *Il Parnaso ambulante* (*Parnassus on Wheels*, 1948); Morley, C., *La libreria stregata* (*The Haunted Bookshop*, 1948); Naudet, G., *Avvertenze per la costituzione di una biblioteca* (*Advis pour dresser une bibliothèque*, 1627); Nerval, G. de, *Le figlie del fuoco* (*Filles du feu*, 1854); Omero, *Iliade* (sec. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (sec. IX-VIII a.C.); Ortega y Gasset, J., *La missione del bibliotecario* (*Misión del Bibliotecario*, 1935); Pennac, D., *Come un romanzo* (*Comme un roman*, 1992); Pennac, D., *La prosivendola* (*La petite marchande de prose*, 1989); Perec, G., *La vita istruzioni per l'uso* (*La Vie mode d'emploi*, 1978); Rimbaud, A., *I seduti* (*Les Assis*, 1870); Sartre, J.P., *La nausea* (*La Nausée*, 1938); Swift, J., *Resoconto completo e veritiero della battaglia combattuta venerdì scorso tra i libri antichi e quelli moderni nella biblioteca di St. James* (*The Battle of the Books*, 1704); Volpi, G., *Varie avvertenze utili, e necessarie agli amatori de' buoni libri, disposte per via d'alfabeto* (1756).

■ BIBLIOGRAFIA: Baldissoni, G. (a c. di), *Biblioteca. Metafore e progetti*, Milano, Franco Angeli, 1994; Balsamo, L., *La bibliografia*, Firenze, Sansoni, 1984; Canfora, L., *La biblioteca scomparsa*, Palermo, Sellerio, 1986; Canfora, L., *Libri e biblioteche*, Palermo, Sellerio, 2002; Canfora, L., *Libro e libertà*, Bari, Laterza, 1994; Cavallo, G. (a c. di), *Le biblioteche nel mondo antico e medievale. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 2004; Cavallo, G. (a c. di), *Libri e lettori nel Medioevo. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1990; Cavallo, G. (a c. di), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 2002; Cavallo, G. - Chartier, R. (a c. di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza, 2004; Chaintrineau, A.M. - Lemaître, R., *Drôles de bibliothèques... Le thème de la bibliothèque dans la littérature et le cinéma*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1993; Citroni, M., *Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario*, Maia 1986/2, 111-146; Curtius, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), tr. it. Firenze, La Nuova Italia, 1992; Di Nola, A., voce *Libro*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, vol. VIII, 1978, 260-286; Febvre, L. - Martin, H.J., *La nascita del libro* (1958), Bari, Laterza, 1977; Genette, G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), tr. it. To-

rino, Einaudi, 1997; Hesse, H., *La biblioteca della letteratura universale*, Milano, Adelphi, 1995; Infelise, M., *I libri proibiti. Da Gutenberg all'Encyclopédie*, Bari, Laterza, 1999; Lanci, A., *Libro*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, IELI, vol. III, 1971, 644-645; Longo, N., *La letteratura proibita*, in AA.VV., *Letteratura Italiana, V, Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, 965-999; Löwenthal, L., *I roghi dei libri* (1984), Genova, Il melangolo, 1991; Maxwell, R., *Manoscritti ritrovati, strane storie, metaromanzi*, in F. Moretti (a c. di), *Il Romanzo, IV. Temi luoghi eroi*, Torino, Einaudi, 2003, 237-260; Polastron, L.X., *Libri al rogo: storia della distruzione infinita delle biblioteche* (2004), Milano, Sylvestre Bonnard, 2006; Puglia, E., *Il libro offeso. Insetti carticoli e roditori nelle biblioteche antiche*, Napoli, Liguori, 1991; Puglia, E., *La cura del libro nel mondo antico. Guasti e restauri del rotolo di papiro*, Napoli, Liguori, 1997; Rotondò, A., *La censura ecclesiastica e la cultura*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, vol. V, t. II, Torino, Einaudi, 1973, 1399-1492; Speyer, W., *Büchervernichtung und Zensur des Geistes bei Heiden, Juden und Christen*, Stuttgart, Hiersemann, 1981.

■ VOCI AFFINI: Biblioteca; Ignoranza; Letteratura; Manoscritto; Narrazione; Parola; Scienza, scienziato; Scrittura; Scuola; Storia; Studente.

FRANCESCO CITTI

Licantropia. 1. *Licantropo* è voce dotta, dal gr. *lukos*, «lupo» e *anthropos*, «uomo»; nelle varie lingue europee, tutti i termini d'origine popolare e di significato equivalente (it. *lupo mannaro*, ingl. *werewolf*, fr. *loup-garou*, ted. *Werewolf*) alludono alla duplice natura umana e bestiale di questo mostro immaginario. Fondata al tempo stesso su antiche pratiche culturali (il «viaggio estatico» degli sciamani), patologie e sintomatologie interpretate in chiave metamorfica (porfira, ipertiricosi generalizzata, licantropia nel senso psichiatrico del termine), e sui casi reali benché rari di fanciulli allevati da animali (di cui la leggenda sulle origini di Roma è probabilmente una trasposizione), la credenza nella trasformazione di uomini in lupi è una delle più diffuse, nel folclore occidentale e non solo. Questo retroterra folclorico ha esercitato un'influenza costante sulla tradizione letteraria.

2. Il tema percorre tutta la letteratura classica, ma due sono le occorrenze più celebri: il Licaone di **Ovidio** (*Le metamorfosi*, ca. 3-8 d.C.), che attenta alla vita dello stesso Giove, e viene mutato in lupo affinché esibisca nella nuova forma la ferocia della precedente (I, 209-43); e il *versipellis* di **Petronio** (*Satyricon*, sec. I d.C.), che si trasforma volontariamente, sotto gli occhi terrorizzati del suo compagno di viaggio (62, 13: «intellexi illum versipellem esse»). Il testo di Petronio era destinato a influenzare tutta la letteratura licantropica successiva, in particolare per quanto riguarda le modalità della trasformazione: il soldato si spoglia e orina sugli abiti sparsi a terra, alla luce della luna. Di erbe velenose si serve invece Moeiris, che le *Bucoliche* (42-38 a.C.) di **Virgilio** descrivono come licantropo, stregone, e negromante al tempo stesso (VIII, 98-100).

3. Il folclore medievale riserva al Lupo Mannaro un posto d'onore: assieme all'Incubus, al Vampiro, alla Strega, egli è uno dei partecipanti obbligati del sabba presieduto dal Diavolo (le prime attestazioni del termine *sabba* risalgono tuttavia alla metà del sec. XIV). Ma non tutti i testi medievali alludono a questa componente diabolica: nel *Lai du Bisclavret* (ca. 1160) di **Maria di Francia**, per esempio, il licantropo è un cavaliere nobile e bello, tradito dalla sua dama che gli sottrae gli abiti umani per confinarlo per sempre nella sua esistenza bestiale. Questa ambivalenza del licantropo, essere maledetto oppure vittima di un incantesimo o del proprio destino, sarà recuperata dalla letteratura del Novecento. Lupi mannari compaiono anche nelle saghe nordiche (la storia di Sigmundr e Sinfjötli nella *Saga dei Volsunghi*, posteriore al

1240), nei *romances* anglosassoni (*Artù e Gorlagon*, ms. lat. del sec. XIV, derivante da più antico originale gallese), nel folclore scandinavo (per esempio in uno dei racconti popolari raccolti da B. **Thorpe**, *Il licantropo*, 1853).

4. Alle fonti folcloriche medievali attingono i demonologi d'epoca umanistica e rinascimentale, come H. **Institoris** e J. **Sprenger** (*Malleus Maleficarum*, 1486, uno dei *best-sellers* dell'epoca), Jean **Bodin** (*La demonomania degli stregoni*, 1580), H. **Boguet** (*Discorso degli stregoni*, 1590), M. **Del Rio** (*Le controversie magiche*, 1599), J. **Maldonado** (*Trattato degli angeli e dei demoni*, 1603), e altri; così il lupo mannaro finirà per avere un ruolo determinante nei processi per stregoneria (secc. XV-XVII). Tuttavia, man mano che ci si avvicina alla svolta storica di fine Settecento, al lupo mannaro si crede sempre meno. All'inizio del *Don Giovanni* (1665), **Molière** si serve proprio di questo tema soprannaturale, fra tanti che avrebbe potuto scegliere, per ridicolizzare l'inquietudine credulità di Sganarella: questi presenta il suo padrone Don Giovanni dicendo che è uno scellerato e un eretico, che non crede né al cielo, né all'inferno, e neppure al lupo mannaro! (I, 1). Come si vede, l'occorrenza è puramente lessicale: ma fino all'Ottocento, e se si escludono le attestazioni classiche, è difficile trovare testi della letteratura «alta» che si occupino di un tema tanto manifestamente «popolare».

5. Ciò accadrà invece a partire dall'Ottocento: e dapprima in testi gotico-fantastici. Il licantropo appare già in qualche romanzo gotico, per esempio ne *Il vascello fantasma* (1839) del capitano Frederick **Marryat**; diventa poi uno dei temi prediletti dai romantici, come attestano le sedicenti poesie illiriche della *Guzla* (1827) di Prosper **Mérimee**, o le *Leggende rustiche* (1852) raccolte da George **Sand**; assume il ruolo di protagonista in romanzi popolari di argomento soprannaturale, come l'intricatissimo *Wagner, il lupo mannaro* (1846-47) di G.W. **Reynolds**, o *Il signore dei lupi* (1857) di Alexandre **Dumas**. Il lupo mannaro diventa anche fatto di costume, nella persona di Pétrus **Borel**, autore di testi di argomento licantropico (*Champavert*, 1833), che si fa chiamare *le Lycanthrope* perché misantropo all'eccesso (e dotato, aggiunge malignamente Mario **Praz**, di una barba fluente e di una magnifica dentatura). Nei racconti fantastici di **Mérimee** (*Lokis*, 1869), Robert Louis **Stevenson** (*Olalla*, 1885), Rudyard **Kipling** (*Il marchio della bestia*, 1890), più tardi A. **Blackwood** (*Il campo del cane*, 1908) e Howard Phillips **Lovecraft** (*Il segugio*, 1922), il licantropo è creatura feroce e terrificante, coerentemente alla sua simbologia originaria.

6. Tuttavia, come accade al tema del vampiro suo cugino, quello del lupo mannaro si presta alle interpretazioni allegorico-metaforiche: e può assumere perciò i significati più diversi. Già ne *Il Capitale* (1867) di Karl **Marx** l'immagine del lupo mannaro veniva adoperata – accanto a quella del vampiro, appunto – per indicare la brama smisurata di plus-lavoro del capitale. Ma sono naturalmente i testi di finzione che sviluppano più ampiamente queste potenzialità del tema: soprattutto quelli novecenteschi. Così, la licantropia può diventare immagine trasparente e tragica del morbo di Parkinson, che immobilizza un uomo nella sua poltrona e lo obbliga a ululare per essere assistito (Alberto **Savinio**, *Villetta in collina*, 1978); l'incontro con il lupo mannaro può dare voce a paure adolescenziali e rappresentare il più arduo dei riti di iniziazione (Michael **Ende**, *La storia infinita*, 1979, cap. IX; Stephen **King**, *It*, 1986, parte II, cap. VIII, §§ 13-4). In alcuni romanzi popolari, che rinverdiscono la tradizione

dei *feuilletons* ottocenteschi, la lunga vicenda di generazioni intere di licanthropi ereditari si intreccia con quella dei grandi conflitti della Storia, e suscita la meditazione sugli orrori della guerra e sui crimini dell'umanità, su colpe individuali e collettive. H.W. Munn (*Stirpe di lupo*, 1930) e G. Endore (*Il lupo mannaro di Parigi*, 1933) sembrano voler dire che i veri lupi mannari sono i *communards* e l'esercito di Versailles o le armate di mercenari che percorrono il continente durante la guerra dei Trent'anni.

7. Se alcuni autori novecenteschi sfruttano la duttilità della metafora del licanthropo per rinnovare un tema che, tra notti di luna piena e pallottole d'argento, cominciava a essere un po' troppo usurato, altri procedono diversamente. Ecco fenomeni come la «licantropizzazione» degli animali domestici, per esempio capre (la Gurù di Tommaso Landolfi, dal bel nome evocativo, in *La pietra lunare*, 1939) e gatte (Silvina Ocampo, *Il diario di Porfiria Bernal*, 1961); o il riuso ironico e umoristico del codice (Saki, *Gabriel-Ernest*, 1910); o anche la riduzione senza residui della licanthropia alla sua componente epilettico-isterica (come in *Male di luna* di Luigi Pirandello, 1913, in cui non c'è più nulla di soprannaturale, solo la percezione superstiziosa di una realtà patologica). Altri ancora hanno dato la parola al lupo, che espone in prima persona gli inconvenienti della sua condizione e reclama la comprensione degli uomini: il mostro diventa allora vittima, come, di nuovo, in Landolfi (*Il racconto del lupo mannaro*, 1939), e in uno specialista del folclore come C. Seignolle (*Le Gâloup*, 1960).

8. Certo, a forza di trasformazioni, il lupo mannaro rischia anche di diventare irreperibile: così Jorge Luis Borges gli nega esplicitamente l'accesso al suo *Manuale di zoologia fantastica* (1957), proprio come aveva escluso i vampiri dall'*Antologia della letteratura fantastica* (1940). Il cinema d'orrore, in compenso, lo onora al pari di Dracula, Frankenstein, la Mummia, lo Scienziato Pazzo, Jekyll-Hyde, fra i suoi miti fondatori. Una menzione meritano qui le due versioni del *Bacio della pantera*, di J. Tourneur (1942) e P. Schrader (1982: questa si distingue soprattutto per una divina e felina Nastassja Kinski); nonché *Un lupo mannaro americano a Londra* di John Landis (1981), capolavoro di *suspense*, colonna sonora ed effetti speciali.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: Artù e Gorlagon (*Narratio de Arthuri rege Britanniae et rege Gorlagon lycanthropo*, sec. XIV); *Saga dei Volsunghi* (*Völsunga Saga*, posteriore al 1240).

Blackwood, A., *Il campo del cane* (*The Camp of the Dog*, 1908); Bodin, J., *La demonomania degli stregoni* (*De la démonomanie des sorciers*, 1580); Boguet, H., *Discorso degli stregoni* (*Discours des sorciers*, 1590); Borel, P., *Champavert* (*Champavert le Lycanthrope*, 1833); Borges, J.L., *Manuale di zoologia fantastica* (*Manual de zoología fantástica*, 1957); Borges, J.L. - Ocampo, S. - Bioy Casares, A. (a c. di), *Antologia della letteratura fantastica* (*Antología de la literatura fantástica*, 1940); Del Rio, M., *Le controversie magiche* (*Disquisitionum magicarum libri*, 1599); Dumas, A., *Il signore dei lupi* (*Le Meneur de loups*, 1857); Ende, M., *La storia infinita* (*Die unendliche Geschichte*, 1979); Endore, E., *Il lupo mannaro di Parigi* (*The Werewolf of Paris*, 1933); Institoris, H. (Kraemer) - Sprenger, J., *Malleus Maleficarum* (1486); King, S., *It* (1986); Kipling, R., *Il marchio della bestia* (*The Mark of the Beast*, 1890); Landis, J., *Un lupo mannaro americano a Londra*, cinema (*An American Werewolf in London*, 1981); Landolfi, T., *Il racconto del lupo mannaro* (1939); Landolfi, T., *La pietra lunare* (1939); Lovecraft, H.P., *Il segugio* (*The Hound*, 1922); Maldonado, J., *Trattato degli angeli e dei demoni* (*Traicté des anges et démons*, 1603); Maria di Francia, *Bisclavret in Lais* (ca. 1160); Marryat, F., *Il vascello fantasma* (*The Phantom Ship*, 1839); Marx, K., *Il Capitale. Critica dell'economia politica* (*Das Kapital. Kritik der politischen Oeko-*

nomie, 1867); Mérimée, P., *La Guzla* (*La Guzla, ou Choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine*, 1827); Mérimée, P., *Lokis* (1869); Molière, *Don Giovanni* (*Dom Juan ou le Festin de Pierre*, 1665); Munn, H.W., *Stirpe di lupo* (*Tales of the Werewolf Clan*, 1930); Ocampo, S., *Il diario di Porfiria Bernal* (*Diario de Porfiria Bernal*, 1961); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Petronio Arbitro, T.G., *Satyricon* (sec. I d.C.); Pirandello, L., *Male di luna* (1913) in *Novelle per un anno* (1922); Reynolds, G.W., *Wagner, il lupo mannaro* (*Wagner, the Webr-wolf*, 1846-47); Saki, *Gabriel-Ernest* (1910); Sand, G., *Leggende rustiche* (*Légendes rustiques*, 1852); Savinio, A., *Villetta in collina* (1978); Schrader, P., *Il bacio della pantera*, cinema (*Cat People*, 1982); Seignolle, C., *Le Gâloup* (1960); Stevenson, R.L., *Olalla* (1885); Thorpe, B., *Il licanthropo* (*The Werewolf*, 1853); Tourneur, J., *Il bacio della pantera*, cinema (*Cat People*, 1942); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolica o Eclogae*, 42-38 a.C.).

■ ALTRE OPERE: Beagle, P.S., *Lila* (1967); Bierce, A., *La donna pantera* (*The Eyes of the Panther*, 1890); Blackwood, A., *Lupo-Che-Corre* (*Running Wolf*, 1912); Buzzati, D., *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945); Calvino, I., *Il Re serpente* (1956); Dante, J., *L'ululato*, cinema (*The Howling*, 1981); Erckmann, E. - Chatrian, G., *Hugues-le-Loup* (1858); Fisher, T., *L'implacabile condanna*, cinema (*The Curse of the Werewolf*, 1960); Garnett, D., *La signora trasformata in volpe* (*Lady into Fox*, 1922); Kitzberg, A., *Lupo mannaro* (1912); Lancre, P. de, *Quadro dell'incostanza degli angeli malvagi e dei demoni* (*Tableau de l'onconstance des mauvais anges et démons*, 1613); Landolfi, T., *A quattro zampe* (1968); Löns, H., *Il lupo mannaro* (*Der Webrwolf*, 1910); Maturin, C.R., *Gli albigeni* (*The Albigenes*, 1824); Menzies, S., *Hugues, il lupo mannaro* (*Hugues, the Werewolf*, 1838); Nesbit, E., *Pelliccia bianca* (1898); Nynauld, J. de, *Della licanthropia* (*De la lycanthropie*, 1615); Perodi, E., *Il lupo mannaro* (1892); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis Historia*, 77); Rémy, N., *Demonolatria* (*Daemonolatreia libri*, 1595); Scott, W., *L'orso mannaro* (*The Were-bear*, 1827); Seignolle, C., *Marie la lupa* (*Marie la louve*, 1949); Seignolle, C., *I Vangeli del Diavolo secondo la credenza popolare* (*Les Evangiles du Diable selon la croyance populaire*, 1964); Sgorlon, C., *La notte del ragno mannaro* (1970); Tessier, T., *Una creatura della notte* (*The Night-Walker*, 1979); Vian, B., *Il lupo mannaro* (*Le loup-garon*, 1947); Waggner, G., *L'Uomo Lupo*, cinema (*The Wolf Man*, 1941); Williamson, J., *Il Figlio della Notte* (*Darker Than You Think*, 1944).

■ BIBLIOGRAFIA: Baring-Gould, S., *The Book of Were-Wolves, Being an Account of a Terrible Superstition*, London 1865; Cooper, B., *The Werewolf in Legend, Fact and Art*, London 1977; Delumeau, J., *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)* (1978), Paris 1999; Finné, J., *Panorama de la littérature fantastique américaine. II. De la mort des pulps aux années du renouveau*, Liège 1999; Ginzburg, C., *Storia notturna*, Torino 1989; Goens, J., *Loups-garous, vampires et autres monstres: enquêtes médicales et littéraires*, Paris 1993; Jones, E., *Psicoanalisi dell'incubo* (*On the Nightmare*, 1931), Roma 1978; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), a c. di Colaiacono, P., Firenze 1988; Smith, K.F., *An Historical Study of the Werewolf in Literature*, «PMLA», IX (1894), pp. 1-42; Summers, M., *The Werewolf* (1933), New Hyde Park (N.Y.) 1966; Twitchell, J.B., *Dreadful Pleasures*, New York-Oxford 1985; Villeneuve, R., *Loups-garous et vampires*, Paris 1963.

■ VOCI AFFINI: Animali fantastici; Diavolo; Divoramento; Identità/Agnizione; Luna; Lupo; Magia, stregoneria; Malattia; Metamorfosi; Misanthropia; Mostro; Notte; Orrore; Perturbante; Vampiro.

STEFANO LAZZARIN

Lingua. 1. Al termine *lingua* corrisponde il fr. *langue*; l'ingl. *language*; il ted. *Sprache*; lo sp. *lengua*. Il tema si situa al cuore della comunicazione letteraria: ogni presa di parola all'interno di un testo, di un io grafico che fa da portavoce dell'autore o di un personaggio che esprime il proprio «ideologema» (Bachtin), nasce da una problematizzazione del fare linguistico che, al contempo, investe le scelte espressive dello scrittore e solleva le più am-

pie questioni di intertestualità e contestualizzazione storica. Per non disperdersi in tale sconfinatezza si rimanda alle voci *PAROLA* e *VOCE* per quanto riguarda i problemi connessi al linguaggio nei suoi termini più generali (compresa la ricerca della lingua perfetta), mentre si tratteranno qui solo le tematizzazioni relative alla lingua come organo fonatorio e idioma condiviso da una comunità di persone, secondo una polarità semantica, di origine metonimica, propria già del greco *glōssa* e del latino *lingua*.

2. Una prima controprova della tenuta di lungo termine del rapporto di metonimia è offerta dal filone lirico del tema: il poeta che non riesce a dire il sentimento provato per la donna amata affida il senso di impotenza a immagini legate alla lingua che si blocca, come il nodo alla lingua di Francesco **Petrarca** in *Canzoniere* (1374), 73, 119 e 125 (ma cfr. anche *MUTISMO*). Altro *topos* lirico è la personificazione della lingua quando il poeta vuole dissimulare le responsabilità nell'espressione del suo amore; ancora Petrarca offre esempi in *Canzoniere* 49 e 75. Di altro tipo è invece la metonimia messa in scena nell'antico racconto della mitologia celtica *La devastante malattia di Cúchulainn*, in cui la lingua viene identificata con la testa. A questa credenza sembrano connesse sia l'abitudine dei guerrieri dell'Ulster di mostrare le lingue dei nemici uccisi sia la presenza in alcuni racconti popolari bretoni di eroi che conservano con cura le lingue dei mostri da loro eliminati per rivendicare i propri diritti contro chi eventualmente trafugasse le teste. Si tratta di una costellazione di motivi rituali di cui si può trovare un antecedente nel Canto III dell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) quando vengono gettate nel fuoco le lingue delle vittime dei sacrifici, e alla quale si può forse ricondurre anche la pratica della glossotomia, già evocata nella mitologia classica nell'episodio di Filomela (cfr. ancora *MUTISMO*). Che la lingua mozzata fosse in special modo supplizio inferto ai traditori e ai cattivi consiglieri è dimostrato dal contrappasso escogitato da **Dante Alighieri** nel Canto XXVIII dell'*Inferno* per Caio Curione, colui che più di tutti spinse Cesare alla guerra civile e che è rappresentato con «lingua tagliata ne la strozza». Una variante del motivo è costituita dall'autorecensione della lingua per non tradire sotto tortura i propri alleati o complici, come Zenone di Elea che sputò la lingua contro gli avversari (cfr. Libro IX della *Vita e dottrina dei filosofi celebri* di **Diogene Laerzio**, secc. II-III) o Iperide, che invece la ingoiò (cfr. la pseudoplutarchea *Vita di Iperide* sec. I a.C.).

3. La relazione metonimica è presente anche nella tradizione ebraico-cristiana, anzitutto in quei luoghi della Bibbia (ad esempio, *Proverbi*, 6, 17, e 15, 4, secc. X-III a.C.; *Salmi*, 52, 4 secc. X-II a.C.) in cui si conferisce alla lingua la possibilità di servire sia al male che al bene. In particolare, dal libro di *Ecclesiastico*, conosciuto anche come *Siracide* (sec. II a.C.) derivano alcuni detti proverbiali, come «Ne uccide più la lingua che la spada» (28, 13-18), rimotivato, tra gli altri, da **Petrarca** nell'episodio di Oloferne nel Libro III del *Trionfo d'amore* (in *Trionfi* 1352-74) e da William **Shakespeare** nell'Atto III del *Cimbelino* (1609-10), nella scena in cui Imogene viene trafitta dalle parole che legge nella lettera con cui lo sposo Postumo ha ordinato al servo Pisanio di ucciderla. Deriva da *Siracide* (20, 18) anche «Meglio scivolare con un piede che con la lingua», a indicare la pericolosità di quelli che Sigmund **Freud** nella *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901) inserirà tra gli atti mancati. Nella *Lettera di Giacomo* (3, 1-12; sec. I d.C.) la lingua è paragonata a una fiamma, da cui può divampare un grande incendio e per questo deve essere domata e usata per lo-

dare Dio, mentre negli *Atti degli Apostoli* (2, 3; ca. 80-90 d.C.) lingue di fuoco rappresentano lo Spirito Santo come forza della luce con un'immagine destinata a grande fortuna nell'iconografia medievale della Pentecoste. L'immagine tornerà nel Canto XXVI della *Commedia* (1306-21) nella rappresentazione di Ulisse e Diomede come lingue infuocate (v. *VOCE*). Per quanto riguarda il mondo classico, si possono menzionare **Teofrasto** che, per descrivere il carattere del chiacchierone, in un passo dei *Caratteri* (sec. IV a.C.) di non facile traduzione ricorda che «la lingua sta nell'umido» oppure l'immagine oscena con cui **Catullo** nel *Carme* XCVIII (sec. I a.C.) rimprovera a uno sfacciato adulatore di poter leccare, con la lingua che si ritrova, persino «culos» e sandalacci di cuoio. Nell'egemonia medievale della teologia questi vizi si trasformano in veri e propri «peccati della lingua», codificati da testi come l'ultimo libro, intitolato *De moribus linguae*, dello *Speculum universale* di **Rodolfo Ardenne** (fine del XII secolo) o il *De peccato linguae* di **Peraldio** (seconda metà del XIII secolo), che definiscono una rigorosa tassonomia di usi illeciti del linguaggio che, pur al di fuori della loro aura teologica originaria, siamo ancora ben in grado di riconoscere: *blasphemiam*, *murmur*, *mendacium* o *periurium*, *contentio*, *maledictum*, *contumelia* o *convicium*, *detractio*, *adulatio*, *iactantia* o *ironia*, *derisio*, *turpiloquium*, *multiloquium*, *verbum otiosum* o *vaniloquium*, *taciturnitas*.

4. Passando all'altro polo del tema, relativo all'idioma di una comunità, l'immagine archetipica è senza dubbio quella della confusione delle lingue dopo il crollo della Torre di Babele (*Genesi*, 11; sec. IV a.C.), destinata a tornare in numerose rappresentazioni che progressivamente si coagulano intorno a tre principali filoni: la superbia babelica, la nostalgia della lingua originaria, ma anche un'ideologia moderna del molteplice che si ritrova già in **Dante Alighieri**. Mentre nel *De Vulgari Eloquentia* (ca. 1303) aveva affermato che gli Ebrei parlarono l'incorruttibile lingua adamitica sino all'edificazione della Torre, l'incontro con Adamo nel XXVI canto del *Paradiso* offre l'occasione a Dante di esprimere una nuova concezione del linguaggio: il parlare è «opera naturale» e «natura lascia / poi fare a voi secondo che v'abbella» (v. ALFABETO). In ciò Dante pare debitore della nuova sensibilità medievale per la traduzione, testimoniata ad esempio dalle dichiarazioni poste in limine allo *Isopet* di **Maria di Francia** (seconda metà del XII secolo) e nello stesso *Roman de la Rose* di Guillaume de **Lorris** e Jean de **Meung**. Nel Libro II del *Trionfo d'amore* di **Petrarca** la sua misteriosa guida gli fa anche da interprete. Nelle *Stanze* (1507) Pietro **Bembo** trasferisce la pratica della traduzione in un contesto mitologico eliminando, all'interno dell'allegoria d'amore, il senso di straniamento provato da Dante nel Canto XXXI dell'*Inferno* di fronte al gigante Nembrot che, per un contrappasso *ad hoc*, parla un idioma incomprensibile. Il disorientamento rispetto alla lingua che non si capisce si colloca soprattutto nella letteratura di viaggio, che reca traccia di concrete esperienze, a partire dal *Milione* di Marco **Polo** e **Rustichello da Pisa** (1298-99). Nel Canto XIII dell'*Orlando Furioso* Ludovico **Ariosto** (1516, 1532) non si esime dal puntualizzare che Orlando impazzisce di fronte alle scritte lasciate da Angelica e Medoro in «arabico». Dopo che la norma monolingvistica progressivamente si impone in Italia con la canonizzazione bembiana, è proprio nelle *Rime* (1591, 1593) di un autore tormentato, costantemente alle prese con la censura e le regole, come Torquato **Tasso** che si può rilevare una particolare frequenza di passi legati al tema della pluralità delle lingue.

Se il poemetto 1388, ripercorrendo la storia del genere umano, riprende il motivo tradizionale della «torre superba», altre poesie rimotivano il tema classico della fama alla luce delle «mille lingue» che si parlano nel mondo, tra le quali spicca il sonetto 1113, dedicato a lodare in «tutte» le lingue il duca di Ferrara attraverso la lode del suo maestro di tedesco. Le testimonianze di viaggio cinque-seicentesche sono soprattutto affidate ai resoconti degli esploratori e missionari europei in America, ma è il dibattito del Settecento a tematizzare la questione dell'alterità culturale che è connessa al plurilinguismo. Il testo forse più rappresentativo in questo senso sono le *Lettere persiane* di **Montesquieu** (1721), ma anche l'italiano Pietro **Chiari** immagina che l'*Uomo di un altro mondo* (1768) abbia scritto le sue memorie in cinese, lingua molto cara a **Rousseau** (*Saggio sull'origine delle lingue*, 1781), e le abbia poi tradotte in russo. Nell'Ottocento, dopo le varie teorizzazioni romantiche sull'*Ur-Sprache*, un senso di straniamento apparentemente più realistico ritorna nei *Delitti della via Morgue* di Edgar Allan **Poe** (1841), in cui la pluralità linguistica si scioglie a sorpresa nella lingua «minore» dell'animale. Sempre in ambito americano, è interessante il caso di *Huckleberry Finn* di Mark **Twain** (1884) in quanto aggiunge alle rappresentazioni linguistiche l'elemento etnico, legato al conflitto tra l'inglese dei padroni bianchi e la lingua meticcica parlata dallo schiavo nero, e destinato a esplodere nella letteratura postcoloniale novecentesca. Il romanzo ottocentesco mette in scena, però, anche il *coté* della simulazione e dell'artificio, come nell'*Illusione* di Federico **De Roberto** (1891, 1900) in cui i personaggi, nei loro intrighi di amore, badano bene a parlare in inglese o francese per non farsi capire dai sottoposti. Si tratta di una demarcazione sociolinguistica dei personaggi che si ritrova nei romanzi russi, in cui gli aristocratici spesso conversano in un affettato francese per mostrare la loro educazione europea, come il personaggio di Miusov nei *Fratelli Karamazov* di Fëdor **Dostoevskij** (1880).

5. Nel Novecento, la Babele linguistica viene rimotivata in relazione al tema della crisi del linguaggio e dell'incomunicabilità, come si vede emblematicamente nella *La muraglia cinese* (1917) e *Lo stemma della città* (1920) di Franz **Kafka**. Se in quest'autore lo straniamento assume valenze tragiche, la produzione di Jorge Luis **Borges** ruota intorno a numerose «lievi» variazioni sul tema della «biblioteca di Babele» (v. SCRITTURA), condensate nel loro senso complessivo nella poesia *Una bussola* (1964). Nel *Pierre Menard, autore del «Quixote»* (1939), che tratta in maniera paradossale il rapporto tra tradurre, interpretare e ricreare, Borges ha invece offerto una rastremata tematizzazione delle valenze filosofiche della traduzione, già affrontate tra gli altri, con una prospettiva debitrice di suggestioni cabalistiche, da Walter **Benjamin** nel *Compito del traduttore* (1921). *Se questo è un uomo* di Primo **Levi** (1947) affronta il trauma dell'incomunicabilità totale dei prigionieri dei campi di concentramento rispetto alla disumanizzazione della lingua tedesca operata dai nazisti. *Lolita* di Wladimir **Nabokov** (1955) è un romanzo di rara raffinatezza figurale in cui più volte il narratore, francese, si lamenta delle grottesche rigidità del suo forbito inglese, e non a caso l'opera è stata anche interpretata, con qualche forzatura, come un'allegoria del rapporto tra Europa e America. La perdita di identità dell'interprete, che parla così tante lingue da smarrire la propria personale, è allegoria delle insicurezze dell'io in *Simultaneo* di Ingebor **Bachmann** (1972). In tutt'altra direzione sembra andare *La lingua salvata*, prima parte dell'autobiografia di stampo classico di Elias

Canetti (1977), che tematizza lo sradicamento del protagonista attraverso una ripartizione delle funzioni tra le varie lingue da lui parlate. Nel *Nome della rosa* (1980), Umberto **Eco** non solo rappresenta il tema del babelismo nella grottesca parlata del monaco Salvatore, ma anche rimotiva, prendendola alla lettera, l'immagine biblica del *Siracide*: i monaci muoiono in preda ad allucinazioni perché si sono leccati le dita per girare la pagine avvelenate dei manoscritti proibiti che si conservano nell'abbazia. Per quanto riguarda infine la ricca casistica cinematografica, si devono citare almeno *Paisà* di Roberto **Rossellini** (1947), che in tutti gli episodi affronta il trauma bellico attraverso l'incontro/scontro della differenza linguistica, e *Il disprezzo* (1963) di Jean-Luc **Godard**, tratto dall'omonimo romanzo di Alberto **Moravia** (1954), dove i diversi idiomi collegano il discorso metacinematografico alla deriva esistenziale dei personaggi. Più recentemente è stato forse Wim **Wenders** il regista che con più costanza ha trattato del plurilinguismo in prospettiva europea, come in *Il cielo sopra Berlino* (1987).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Atti degli Apostoli* (ca. 80-90 d.C.); *Ecclesiastico o Siracide* (sec. II a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *La devastante malattia di Cúchulainn* (secc. VIII-IX); *Lettera di Giacomo* (sec. I d.C.); *Proverbi* (ca. secc. X-III a.C.); *Salmi* (secc. X-II a.C.).

Ariosto, L., *Orlando Furioso* (1516, 1532); Bachmann, I., *Simultaneo (Simultan)*, in *Tre sentieri per il lago* (1972); Bembo, P., *Stanze* (1507); Benjamin, W., *Il compito del traduttore (Aufgabe des Übersetzers)*, 1921; Borges, J.L., *La bussola (Una brújula)*, in *L'altro, lo stesso (El otro el mismo)*, 1964; Borges, J.L., *Pierre Menard, autore del «Quixote»* (Pierre Menard, autor del «Quixote»), in *Finzioni (Ficciones)*, 1944; Canetti, E., *La lingua salvata. Storia di una giovinezza (Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend)*, 1977; Catullo, G.V., *Carmi (Carmina)*, sec. I a.C.; Chiari, P., *L'uomo di un altro mondo o sia memorie d'un solitario senza nome scritte da lui medesimo in due linguaggi dall'Abate Pietro Chiari* (1768); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* (ca. 1303); De Roberto, F., *L'illusione* (1891-1900); Diogene Laerzio, *Vita e dottrina dei filosofi celebri* (secc. II-III d.C.); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1880); Eco, U., *Il nome della rosa* (1980); Freud, S., *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901); Godard, J.L., *Il disprezzo*, cinema (*Le mépris*, 1963); Kafka, F., *La muraglia cinese* (1917); Kafka, F., *Lo stemma della città* (1920); Levi, P., *Se questo è un uomo* (1947); Lorris, G. de - Meung, J. de, *Romanzo della Rosa (Roman de la Rose)*, 1225-80; Maria di Francia, *Isopet* (sec. XII); Montesquieu, C.L. de, *Lettere persiane (Lettres persanes)*, 1721; Moravia, A., *Il disprezzo* (1954); Nabokov, W., *Lolita* (1955); Omero, *Odissea* (sec. IX-VIII a.C.); Peraldo, *De peccato linguae* (sec. XIII); Petrarca, F., *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, 1374; Petrarca, F., *Trionfo d'amore (Triumphum Cupidinis)*, in *Trionfi* (1353-74); Poe, E.A., *I delitti della via Morgue (The Murders in the Rue Morgue)*, 1841; Polo, M. - Rustichello da Pisa, *Il milione (Le divisament dou Monde)*, 1298-99; Pseudoplatarco, *La vita di Iperide* (sec. I a.C.); Rodolfo Ardenne, *Speculum universale* (fine sec. XII); Rossellini, R., *Paisà*, cinema (1947); Rousseau, J.J., *Saggio sull'origine delle lingue (Essai sur l'origine des langues)*, 1781; Shakespeare, W., *Cimbelino (Cymbeline)*, 1609-10; Tasso, T., *Rime* (1591, 1593); Teofrasto, *Caratteri* (sec. IV a.C.); Twain, M., *Le avventure di Huckleberry Finn (The Adventures of Huckleberry Finn)*, 1884; Wenders, W., *Il cielo sopra Berlino*, cinema (*Der Himmel über Berlin*, 1987).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Hypnerotomachia Poliphili* (1499).

Dante Alighieri, *Ai faus ris* (inizio sec. XIV); Erodoto, *Storie. Libro II* (sec. V a.C.); Hitchcock, A., *La signora scompare*, cinema (*The Lady Vanishes*, 1938); Invernizzo, C., *La vendetta di una pazza* (1894); Kristof, A., *Ieri (Hier)*, 1995; Kundera, M., *La lentezza* (1995); Lumet, S., *Assassinio sull'Orient Express*, cinema (*Murder on the Orient-Express*, 1974); Mallarmé, S., *L'inglese (L'anglais)*, av. 1898; Mann, T., *La montagna incantata (Der Zauberberg)*, 1924; Miłosz, C., *La mia Europa* (1959); Morante, E.,

La storia. Romanzo (1974); Niemi, N., *Musica rock da Vittula* (2000); Pavese, C., *La luna e i falò* (1950); Sannazaro, J., *La ambasciaria del Soldano esplicata per lo interprete* (fine sec. XV).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Agamben, G., *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996; Bachtin, M., *La parola nel romanzo* (1934-35), in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-230; Borst, A., *Der Turmbau von Babel: Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*, Stuttgart 1957-63; Casagrande, C. - Vecchio, S., *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987; Cardona, C.R., *I sei lati del mondo. Esperienza e linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1985; Deleuze, G. - Guattari, F., *Kafka. Per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975; Eco, U., *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari, Laterza, 1993; Folena, G., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, 1994; Gorni, G., *Il nodo alla lingua*, in *Il nodo alla gola e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 13-21; Hagège, M., *L'uomo di parole: linguaggio e scienze umane* (1985), Torino, Einaudi, 1989; Jacquemier, M., *Le mythe de Babel au XVI^{ème} siècle*, in Rotondi Secchi Tarugi, L. (a c. di), *Il mito nel Rinascimento. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1993, pp. 117-136; Nettle, D. - Romaine, S., *Voci del silenzio. Sulle tracce delle lingue in via di estinzione*, Roma, Carocci, 2001; Portelli, A., *Il testo e la voce*, Roma, Manifestolibri, 1992; Steiner, G., *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* (1992²), Milano, Garzanti, 1994.

■ **VOCI AFFINI:** Africa; Alfabeto; America, Americhe; Babel; Benedizione/Maledizione; Biblioteca; Bocca; Campo di concentramento; Colonia, colonizzazione; Conversazione; Corpo; Indiani d'America; Letteratura; Musica, canto; Mutismo; Narrazione; Oratore; Parola; Pedante; Pettegolezzo; Profezia; Scrittura; Tortura; Voce.

ELENA PORCIANI

Lisbona. 1. Il nome di *Lisbona* (lat. *Olisipo*), fondata, secondo il mito, da Ulisse, affolla per circa tre secoli i resoconti di viaggio: dalle pagine di cronisti tre-quattrocenteschi, come Fernão **Lopes**, Rui de **Pina** e João de **Barros**, alle *Navigazioni et viaggi* (1550-59) di Giambattista **Ramusio** o alla *Peregrinazione* (ca. metà sec. XVI) di Fernão Mendes **Pinto**. In quest'ultima, assai critica nei confronti della potenza portoghese, mai Lisbona compare come qualcosa di più del porto da cui inizia l'avventura nel mondo; bisogna attendere la rinascimentale *Urbis Olisiponis Descriptio* (ca. metà sec. XVI) di Damião de **Góis**, ricca di notizie sull'architettura urbana, per trovare definita una fisionomia della città, che rimane invece sfuggente nelle celebrazioni dell'epica nazionale, dai *Lusíadas* (1572) di Luís de **Camões**, in cui essa è una sorta di nuova Roma destinata a conquistare il mondo per opera del suo eroe, Vasco de Gama, all'*Ulissea* (1636) di Antonio **Pereira de Castro** e all'*Ulissipo* (1640) di Gabriel **Sousa de Macedo**, in gran parte ricalchi dei poemi omerici.

2. La nascita di Lisbona come moderno tema letterario si colloca verso la metà del XVIII secolo, quando la dimensione geografico-simbolica, legata all'avventura colombiana e ai viaggi di esplorazione e conquista, si arricchisce di motivi più complessi che tendono a fare della città un luogo in sé concluso piuttosto che uno spazio aperto verso un altro spazio: Lisbona diventa il «grande vuoto» del tremendo terremoto del 1755, che la distrugge quasi completamente. L'interesse per Lisbona, tuttavia, è esclusivamente legato alla catastrofe. L'Europa si confronta sgo-menta con la tragedia, da **Voltaire**, che nel *Poema sul disastro di Lisbona* (1756) e nel *Candido* (1759) critica duramente l'ottimismo leibniziano del «migliore dei mondi possibili», al Norberto **Caimo** delle *Lettere di un vago Italiano ad un suo amico* (1760-69), al grandioso Alfonso **Va-rano** delle *Visioni sacre e morali* (1749-66), passando per

Immanuel **Kant** con il suo trattato sui terremoti (1756) e arrivando, qualche tempo dopo, al commosso Johann Wolfgang **Goethe** di *Poesia e verità* (1809-14).

3. Se è alla catastrofe che si deve il primo motivo di interesse per Lisbona, per trovare la città tematizzata nelle pagine della letteratura fra Sette e Ottocento bisogna rivolgersi ai viaggiatori inquieti che ne fanno il luogo più occidentale di un *Grand Tour* in cui la Lisbona mitica, quando non appare nelle dettagliate descrizioni di un Giuseppe **Gorani** – nelle *Memorie della storia della mia vita* (1806-07), pubblicate in francese, ma soprattutto nelle penetranti note di *Corti e paesi* (1764-66) –, diventa la città di un nuovo esotismo. Giuseppe **Baretti** nel primo volume delle *Lettere familiari* (1762-79) dà un'enfatica descrizione del terremoto di Lisbona ma soprattutto racconta, con vena polemica, le miserie del Portogallo. William **Beckford**, nel *Diario in Portogallo e Spagna* (1787), è attratto dagli aspetti selvaggi della terra lusitana più che dalla bellezze della capitale. George Gordon **Byron** visita Lisbona nel 1809 e scrive alla madre soffermandosi, oltre che sulla vista del Tejo e di alcuni monumenti, soprattutto sulla sporcizia e la desolazione della città. Una quarantina d'anni più tardi, William Makepeace **Thackeray** si limita a un resoconto puntuale e un po' pedante negli *Appunti di un viaggio da Cornhill al Grande Cairo via Lisbona* (1846), contemporaneo al vivace resoconto sterniano dei *Viaggi nel mio paese* (1846) di João Baptista de **Almeida Garrett**.

4. L'Europa deve forse a un poeta il primo omaggio a Lisbona che cerchi di penetrare il segreto della città: Charles **Baudelaire**, con *Dove che sia fuori dal mondo* (1867), confeziona un piccolo gioiello pur senza aver mai visto quel luogo «eretto in marmo, [...] paesaggio di luce e pietra, e di liquidi riflessi». Intanto, la letteratura portoghese inizia a interessarsi di Lisbona come protagonista del romanzo ottocentesco, dai *Misteri di Lisbona* (1863) di Camilo **Castelo Branco** a *La capitale* (1925, postumo) e a *I Maia* (1888) di José Maria de **Eça de Queirós**, in cui la città, sul modello della Parigi contemporanea, è luogo di perdizione dal fascino ambiguo, mentre è nostalgica la vena di Cesário **Verde** con l'umile Lisbona di *Sentimento di un occidentale* (1880). È forse da questa raccolta poetica che inizia a delinearsi il ritratto della «capitale triste», cui Fernando António Nogueira **Pessoa** si incarica, con il *Libro dell'inquietudine di Bernardo Soares* (ca. 1913-35) e con la sua turistica ma intrigante guida scritta in inglese (*Lisbona. Quello che il turista deve vedere*, 1925), di apporre il suggello della *saudade* che resterà impresso per sempre. La *saudade* è l'anima stessa del Portogallo che nella geografia della sua capitale trova l'espressione più completa. Si tratta di una condizione di mancanza e struggimento che sembra trasudare dai muri della città. Se ne sono accorti anche gli autori del Novecento dotati di più spiccata attenzione per le peculiarità geografiche; dalla Germania ci vengono tre testimonianze d'eccezione: Reinhold **Schneider**, in *Portogallo. Diario di viaggio* (1931), rimane impressionato, assai più che dai monumenti della città, dall'antico strazio delle rovine e dal ricordo della passata grandezza; nelle *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* (1954) di Thomas **Mann**, Lisbona emana tutto il magnetismo di un luogo in cui si è liberi di sentirsi stranieri; Erich Maria **Remarque**, ne *La notte di Lisbona* (1963), vede la città come l'avamposto di un altro mondo, l'America, in cui si può ritrovare una vita libera.

5. Nel Portogallo dell'ultimo Novecento José **Saramago** offre a Lisbona un tributo ora affettuoso, ora angosciato,

soprattutto in libri come *L'anno della morte di Ricardo Reis* (1984), sulla dittatura salazarista, *Storia dell'assedio di Lisbona* (1989) e il ricchissimo *Viaggio in Portogallo* (1994), tuttavia solo in minima parte dedicato alla capitale. A lui si affiancano José Cardoso **Pires** che racconta Lisbona come ariosa «città-nave» in *Lisbona* (1995) e, in Italia, l'Antonio **Tabucchi** di *Requiem* (1991), pellegrinaggio e delirio di un io smarrito in una città per gran parte surreale, e di *Sostiene Pereira* (1994), dove Lisbona diventa sfondo del maturare di una passione politica negli anni del regime di Salazar. Anche il cinema risponde al richiamo, sempre dalla parte dell'«inquietudine» pessoana: si pensi a *Nella città bianca* (1982) di Alain **Tanner**, *Lisbon Story* di Wim **Wenders** (1995), *Sostiene Pereira* di Roberto **Faenza** (1995) e *Requiem* (1998) di Tanner, tratti dagli omonimi romanzi di Tabucchi, con *Capitali d'Aprile* (1999) di Maria de **Medeiros**.

■ **OPERE CITATE:** Almeida Garrett, J.B. da Silva Leitão de, *Viaggi nel mio paese* (*Viagens na minha terra*, 1846); Baret, G., *Lettere familiari* (1762-79); Baudelaire, C., *Dove che sia fuori dal mondo* (*Any Where out of the World*, 1867) in *Lo spleen di Parigi* (*Le Spleen de Paris*, 1869); Beckford, W., *Diario di Portogallo e Spagna* (*Journal in Portugal and Spain*, 1787); Byron, G.G., *Le opere di Lord Byron: con le sue lettere, i suoi diari e la sua vita* (*The Works of Lord Byron: with His Letters and Journals and His Life*, 1832); Caimo, N., *Lettere di un vago Italiano ad un suo amico* (1760-69); Camões, L. de, *I Lusitani* (*Os Lusíadas*, 1572); Castelo Branco, C., *Misteri di Lisbona* (*Mistérios de Lisboa*, 1863); Eça de Queirós, J.M. de, *I Maia* (*Os Maias*, 1888); Eça de Queirós, J.M. de, *La capitale* (*A capital*, 1925, postumo); Faenza, R., *Sostiene Pereira*, cinema (1995); Goethe, J.W. von, *Poesia e verità* (*Dichtung und Wahrheit*, 1809-14); Góis, D. de, *Urbis Olisipontis Descriptio* (ca. metà sec. XVI); Gorani, G., *Corti e paesi* (1764-66); Gorani, G., *Memorie della storia della mia vita* (*Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie*, 1806-1807); Kant, I., *Scritti sui terremoti* (*Geschichte und Naturbeschreibung der merkwürdigsten Vorfälle des Erdbebens*, 1756); Mann, T., *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, 1954); Medeiros, M. de, *Capitani d'Aprile*, cinema (*Capitães de abril*, 1999); Pereira de Castro, G., *Ulissea* (1636); Pessoa, F., *Il libro dell'inquietudine* di Bernardo Soares (*Livro do desassossego por Bernardo Soares*, ca. 1913-35); Pessoa, F., *Lisbona. Quello che il turista deve vedere* (*Lisbon. What the Tourist Should See*, 1925); Pinto, F.M., *Peregrinazione* (*Peregrinação*, 1614, postumo); Pires, J.C., *Lisbona* (*Lisboa*, 1995); Ramusio, G., *Delle navigationi et viaggi* (1550-59); Remarque, E.M., *La notte di Lisbona* (*Die Nacht von Lissabon*, 1963); Saramago, J., *L'anno della morte di Ricardo Reis* (*O ano da morte de Ricardo Reis*, 1984); Saramago, J., *Storia dell'assedio di Lisbona* (*História do Cerco de Lisboa*, 1989); Saramago, J., *Viaggio in Portogallo* (*Viagem a Portugal*, 1994); Schneider, R., *Portogallo. Diario di viaggio* (*Portugal. Ein Reisetagebuch*, 1931); Sousa de Macedo, G., *Ulissipo* (1640); Tabucchi, A., *Requiem*. Un'allucinazione (*Requiem. Uma alucinação*, 1991); Tabucchi, A., *Sostiene Pereira* (1994); Tanner, A., *Nella città bianca*, cinema (1982); Tanner, A., *Requiem*, cinema (1998); Thackeray, W.M., *Appunti di un viaggio da Cornhill al Grande Cairo via Lisbona* (*Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo by way of Lisbon...*, 1846); Varano, A., *Visioni sacre e morali* (1749-66); Verde, C., *Sentimento di un occidentale* (*Sentimento de um Ocidental*, 1880); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (*Candide ou l'optimisme*, 1759); Voltaire, *Poema sul disastro di Lisbona* (*Poème sur le désastre de Lisbonne*, 1756); Wenders, W., *Lisbon Story*, cinema (1995).

■ **ALTRE OPERE:** Beckford, W., *Ricordi di un viaggio ai monasteri di Alcobaça e Batalha, con il diario originale del 1794* (*Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha, with his Original Journal of 1794*); Castelo Branco, C., *Amore di perdizione* (*Amor de perdição*, 1861); Eça de Queirós, *Il mandarino* (*O Mandarim*, 1880); Musil, R., *La Portoghese* (*Die Portugiesin*, 1924); O'Neill, A., *Made in Portugal* (1978); Rousseau, J.J., *Lettera a Voltaire sul disastro di Lisbona* (*Lettre à M. Voltaire sur le désastre de Lisbonne*, 1759); Tabuc-

chi, A. (a c. di), *Teatro portoghese del dopoguerra* (*Trent'anni di censura*) (1976); Tabucchi, A., *Any where out of the world in Piccoli equivoci senza importanza* (1985); Tabucchi, A., *Donna di Porto Pim* (1983); Tabucchi, A., *I volatili del Beato Angelico* (1987); Tabucchi, A., *Il gioco del rovescio* (1981 e 1989); Tabucchi, A., *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997); Tabucchi, A., *Notte, mare o distanza in L'angelo nero* (1991); Tabucchi, A., *Notturmo indiano* (1984); Tabucchi, A., *Sogni di sogni* (1992).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Cancogni, M., *Uno sguardo dal ponte*, in «Il Giornale», 24 giugno 1987; Colusso, P.F. (a c. di), *Wim Wenders: paesaggi, luoghi, città*, Torino 1988; De Seta, C., *Luoghi e architetture perdute*, Bari 1986; Lancastre, M.J. de, *Peregrinatio ad loca fernandina. La Lisbona di Pessoa*, «Quaderni portoghesi», (1977), 1; La Salette, L., *A cidade em autores do primeiro modernismo*, Lisboa 1996; Liba Mucznik, L. (a c. di), *Lisboa na ficção portuguesa contemporânea: séculos XIX e XX*, Lisboa 1995; Tabucchi, A. (a c. di), *La parola interdetta, antologia di poeti surrealisti portoghesi*, Torino 1971; Unamuno, M. de, *Por tierra de Portugal y España*, Madrid 1911; Zolla, E., *L'esotismo nelle letterature moderne*, Napoli 1987.

■ **VOCI AFFINI:** Città; Malinconia; Modernità, moderno; Nostalgia; Porto; Spagna.

TIZIANA ARVIGO

Londra. 1. Indicata come *Londinium* da **Tacito** nel 61 d.C., la capitale della Gran Bretagna deriva il suo nome probabilmente dai vocaboli celti *Llyn* (lago) e *Din* (città), a riprova del fatto che nella Londra preromana il Tamigi formava una palude intorno alle colline che racchiudono il nucleo storico della City. Se già all'inizio del sec. VIII **Beda il Venerabile** documentava il carattere cosmopolita di Londra, agli albori del Novecento Ford Madox **Ford** poteva affermare che: «L'Inghilterra è una piccola isola, il mondo è infinitesimale, ma Londra è illimitabile». Tuttavia, fino al sec. XVI la presenza di Londra in letteratura non è particolarmente significativa: a John **Lydgate** (ca. 1370-1449) è stato a lungo erroneamente attribuito un poemetto satirico intitolato *London Lickpenny* (sec. XV) in cui, inseriti nel tema poi divenuto canonico del campagnolo che in città trova solo corruzione, si possono reperire molti dettagli sulla vita londinese del medioevo. A John **Stow** si deve, nel 1598, la prima storia della città, *Una descrizione di Londra*, una miniera di informazioni sulla Londra cancellata dal grande incendio del 1666. Mentre in poesia, nel *Prothalamion* (1596) Edmund **Spenser** canta una città petrarchescamente idealizzata, a teatro Thomas **Dekker** ambienta *La vacanza del calzolaio* (1600) nelle taverne di una Londra realistica e riconoscibile. Ben **Jonson**, prima con *Via, verso Est* (1605) e poi con *La fiera di San Bartolomeo* (1614) offre una descrizione attendibile degli ambienti mercantili e della vita di strada, con particolare attenzione, nel secondo lavoro, ai divertimenti popolari e alla caratterizzazione dei personaggi che vi prendono parte. Negli stessi anni anche Thomas **Middleton** scrive una serie di «city comedies» – tra cui *Una casta fanciulla di Cheapside* (1611) – incentrate sulla resa satirica del ceto medio cittadino, e sull'esposizione farsesca dei suoi valori mercantili.

2. Decisamente londinese è lo scenario delle commedie della Restaurazione, in cui le ipocrisie della città vengono messe a confronto con l'ingenuità della campagna: si vedano a questo proposito, *La moglie di campagna* (1675) di William **Wycherley** e *Così va il mondo* (1700) di William **Congreve**. Più interessanti per chi voglia documentarsi sulla Londra del tempo sono i *Diari* (1660-69) di Samuel **Pepys**, dove si possono trovare informazioni non solo sui danni procurati dalla peste del 1665 e dall'incendio del 1666, ma anche curiosità sui cibi, le mode e le cerimonie del tempo, riportati nella spontaneità di una scrittura non destinata alla pubblicazione. Imprescindibile

bili per conoscere la Londra del primo settecento sono i saggi scritti da Joseph **Addison** e Richard **Steele** per il *Tatler* e lo *Spectator*, tra il 1709 e il 1714. In essi si riflette la Londra delle *coffe-houses*, con le sue precise norme di buona educazione e corretto comportamento civico. La Londra del XVIII secolo trova, poi, un insuperabile relatore nel James **Boswell** del *Diario londinese* (1762-63), straordinario resoconto che attraversa tutta la società del tempo, dalle classi alte agli strati più umili, dai quartieri nobili agli *slums*, alla ricerca dei piaceri che la metropoli può offrire, non esclusi il sesso mercenario e le bevute smodate. Anche nella più famosa opera di Boswell, *La vita di Samuel Johnson* (1791), la città è una presenza viva, soprattutto nei suoi circoli letterari e culturali. D'altra parte, lo stesso Samuel **Johnson** (Dottor Johnson) è un cantore della capitale: la sua amara satira *Londra* (1738) offre una cupa visione della città, in cui «tutti i crimini sono tollerati, tranne la povertà». Con l'avanzare del Settecento, alla visione della città come luogo illuminato in cui fioriscono cultura e arte subentra quella di una Londra mercantile, dove si moltiplicano segnali di miseria e corruzione: carceri e quartieri malfamati compaiono in *Trivia* (1716) e ne *L'opera del mendicante* (1728) di John **Gay**, mentre un discorso a parte merita la Londra di William **Blake**, «Città Eterna» tra i cui abitanti il poeta sa riconoscere agenti divini, campo di battaglia tra l'anima che anela all'immortalità e Satana, ma anche luogo di vagabondaggi «attraverso ogni strada segnata sulla carta».

3. Il più grande tra i narratori di Londra è Charles **Dickens**. Nelle pagine dei suoi romanzi Londra è una presenza fisica, di cui egli esplora ogni angolo, fornendo descrizioni precise e coordinate dettagliate circa l'ubicazione di ogni scena. Palcoscenico rumoroso e sgargiante in cui i personaggi recitano la parte che il destino ha loro assegnato, la città è anche specchio di tutte le ingiustizie e le miserie della società del periodo, una potente metafora, con la sua nebbia e le sue prigioni, della privazione della libertà di cui l'uomo è vittima nella società industriale. A fine Ottocento, George **Gissing** in *Il mondo degli Inferi* (1889) e *New Grub Street* (1891), dipinge una città in cui la linea di demarcazione tra ricchezza e indigenza è segnata fin dalla dettagliatissima topografia; una città spesso ostile ai protagonisti, che sembra collaborare attivamente al crollo delle loro speranze. Una vera capitale dell'Impero e del mondo occidentale, la somma di tutti i dettagli (e gli stereotipi) che ne costituiscono l'immagine all'estero, accoglie le indagini di Sherlock Holmes nei romanzi di Arthur Conan **Doyle**, mentre «Sproporzionatamente vasta, cresciuta per così dire languidamente, senza piano o intenzione» è la Londra descritta da Herbert George **Wells** in *Tono-Bungay* (1909), meditazione narrativa sui problemi della capitale inglese e sulle ansie dei cittadini edoardiani per il suo futuro. Le visioni fine secolo di una Londra futuribile, scaturite prevalentemente dal pessimismo per il presente della società industriale e dall'odio per lo squalore urbano, oscillano tra l'amara e apocalittica profezia di Richard **Jefferies** (*Dopo Londra*, 1885) e l'utopia di William **Morris**, che in *Notizie da nessun luogo* (1890) immagina una Londra liberata dai quartieri ghetto e dalla miseria grazie a una rivoluzione socialista. Nella saggistica d'inizio Novecento, si segnala Gilbert Keith **Chesterton** che, è stato osservato, ha avuto per Londra nel Novecento la stessa importanza di Boswell nel Settecento.

4. Tra i viaggiatori stranieri, vale la pena ricordare l'italiano Carlo Gastone Gaetano della **Torre di Rezzonico**, che nel suo *Giornale del viaggio d'Inghilterra negli anni*

1787-88 (1789) mostra notevole attenzione per il dato cronachistico e per le istituzioni di «pubblica utilità» (manifatture, fabbriche, ponti) e i francesi **Voltaire** e Jean-Jacques **Rousseau**, entusiasta del suo soggiorno londinese il primo, disgustato da qualsiasi manifestazione della realtà e della cultura locale, il secondo. Nel primo Ottocento, nel suo esilio londinese il nostro Ugo **Foscolo** scopre, al pari del Dr. Johnson, come nella capitale inglese la povertà sia «delitto e vergogna che nessun merito lava»: delle sue *Lettere inglesi*, non rimangono che gli abbozzi del *Gazzettino del bel mondo* (1816), pubblicato postumo. Negli stessi anni **Stendhal**, deprecando la rigidità del sistema sociale inglese e lo snobismo delle classi alte, trova conforto nella frequentazione del popolino. Circa mezzo secolo più tardi sarà Stéphane **Mallarmé** ad essere affascinato da una Londra il cui cielo eternamente grigio lo fa sentire al sicuro. E se Arthur **Rimbaud** (che pure vi scrive le *Illuminazioni*, 1873-1875, 1886) e Paul **Verlaine** frequentano soprattutto le bettole, Edmondo **De Amicis** giornalista in *Ricordi di Londra* (1874) registra il colore locale, con ampie dosi di quel descrittivismo intimista che Giosuè **Carducci** detestava. Tra i romanzi ambientati a Londra da autori stranieri vanno ricordati almeno *Israel Potter* (1855) di Herman **Melville**, in cui la capitale inglese appare come un'apocalittica prigione infernale; *La Principessa Casamassima* (1886) di Henry **James**, che lascia l'impressione finale di una città strana e ricca di ombre; *Il popolo degli abissi* (1903) di Jack **London**, che si incentra sulle bassezze e miserie del sottoproletariato urbano e *Guignol Band* (1944) e *Il ponte di Londra* (1964) di Louis-Ferdinand **Céline**, ispirati all'autore francese dal ricordo di venditori ambulanti, prostitute, ruffiani, marinai, piccoli delinquenti e mendicanti frequentati durante il suo soggiorno del 1917, rievocati nella consapevolezza dei disastri prodotti dalla seconda guerra mondiale.

5. All'indomani della Grande Guerra, Londra è vista da Thomas Stearnes **Eliot** nel suo poemetto *La terra desolata* (1922) come una «città irreale» in cui la folla, le voci e i rumori del traffico tradiscono la componente fantasmatica della realtà metropolitana moderna. In narrativa, nel 1925 con *La signora Dalloway* Virginia **Woolf** descrive le peregrinazioni di una signora alto-borghese attraverso un credibilissimo West End, tra ricordi e sollecitazioni ambientali di vario tipo. Buia, piovosa e fredda è la Londra dei romanzi ambientati nel periodo bellico, in cui i tragici avvenimenti esterni influiscono negativamente sul destino dei personaggi (si veda, per esempio, *La fine della storia*, 1951, di Graham **Greene**). Nel secondo dopoguerra, due sono gli avvenimenti che influiscono sulla rappresentazione letteraria di Londra: la presenza sempre più rilevante di immigrati provenienti soprattutto dalle ex-colonie e l'imporsi delle giovani generazioni, con le loro musiche, mode, linguaggio, miti, che danno luogo nei tardi anni sessanta alla nascita della cosiddetta «*swinging London*», la metropoli colorata, divertita e divertente che si oppone tanto alla grigia e fumosa città della prima metà del secolo quanto alla superba capitale vittoriana dell'Impero. Mentre Colin **MacInnes** (*Principianti assoluti*, 1959) racconta Notting Hill dal punto di vista degli adolescenti che rivendicano una sino allora inusitata libertà, il caraibico Sem **Selvon** ne parla con la voce delle minoranze di colore e delle loro aspettative, per lo più tradite dall'insospitale metropoli, in *Londinesi solitari* (1956). Anche la nigeriana Buchi **Emecheta** descrive una Londra razzista e minacciosa nel suo dittico *Cittadina di seconda classe* (1983), mentre Timothy **Mo** sceglie di narrare in *Agrodolce* (1982) delle

minoranze cinesi e dei loro quartieri in tono di commedia, così come qualche anno più tardi farà Hanif Kureishi ne *Il Buddha delle periferie* (1991) raccontando i giovani figli di emigrati che, pur non sentendosi completamente inglesi, sono però sicuramente londinesi. In *Versi satanici* (1988) di Salman Rushdie gli immigrati asiatici oscillano tra il sogno di Elleowen Deeowen, la capitale immaginata da oltremare, e BabyLondon, la babele metropolitana fredda e ostile. La realtà multiculturale impone una nuova presa di coscienza anche agli scrittori inglesi: Martin Amis in *Territori londinesi*, (1989) si addentra nei territori del giallo (genere che da Conan Doyle in poi ha particolarmente amato le ambientazioni londinesi), Michael Moorcock in *Madre Londra* (1988) erige un ridondante monumento narrativo alla città, e Iain Sinclair in *Downriver* (1993) inserisce nel tessuto narrativo il passato, il presente e il futuro della metropoli e delle sue moltitudini.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *London Lickpenny* (sec. XV).

Addison, J. - Steele, R., «The Spectator» (1711-14); Addison, J. - Steele, R., «The Tatler» (1709-11); Amis, M., *Territori londinesi* (*London Fields*, 1989); Boswell, J., *Diario londinese* (*London Journal*, 1762-63); Boswell, J., *La vita di Samuel Johnson* (*The Life of Samuel Johnson*, 1791); Céline, L.F., *Guignol's Band* (1944); Céline, L.F., *Il ponte di Londra* (*London Bridge*, 1964); Congreve, W., *Così va il mondo* (*The Way of the World*, 1700); De Amicis, E., *Ricordi di Londra* (1874); Dekker, T., *La vacanza del calzolaio* (*The Shoemaker's Holiday*, 1600); Dickens, C., *Opere complete* (*Complete works*, 1836-1870); Doyle, A.C., *Le avventure di Sherlock Holmes* (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Emecheta, B., *Cittadina di seconda classe* (*Adah's Story*, 1983); Foscolo, U., *Gazzettino del bel mondo* (1816); Gay, J., *L'opera del mendicante* (*The Beggar's Opera*, 1728); Gay, J., *Trivia* (*Trivia. The Art of Walking the Streets of London*, 1716); Gissing, G., *Il mondo degli Inferi* (*The Nether World*, 1889); Gissing, G., *New Grub Street* (1891); Greene, G., *La fine della storia* (*The End of the Affair*, 1951); James, H., *La Principessa Casamassima* (*The Princess Casamassima*, 1886); Jefferies, R., *Dopo Londra* (*After London*, 1885); Johnson, S., *Londra* (*London: A Poem in Imitation of the Third Satire Juvenal*, 1738); Jonson, B., *La fiera di San Bartolomeo* (*Bartholomew Fair*, 1614); Jonson, B., *Via, verso Est* (*Eastward Hoe*, 1605); Kureishi, H., *Il Buddha delle periferie* (*The Buddha of Suburbia*, 1991); London, J., *Il popolo degli abissi* (*The People of the Abyss*, 1903); MacInnes, C., *Principianti assoluti* (*Absolute Beginners*, 1959); Melville, H., *Israel Potter* (1855); Middleton, T., *Una casta fanciulla di Cheapside* (*A Chaste Maid in Cheapside*, 1611); Mo, T., *Agridolce* (*Sour Sweet*, 1982); Moorcock, M., *Madre Londra* (*Mother London*, 1988); Morris, W., *Notizie da nessun luogo* (*News from Nowhere*, 1890); Pepys, S., *Diari* (*Diary*, 1660-69); Rimbaud, A., *Illuminazioni* (*Illuminations*, 1873-1875, 1886); Rushdie, S., *Versi satanici* (*Satanic Verses*, 1988); Selvon, S., *Londinesi solitari* (*The Lonely Londoners*, 1956); Sinclair, I., *Downriver* (1993); Spenser, E., *Prothalamion* (1596); Stow, J., *Una descrizione di Londra* (*A Survey of London*, 1598); Torre di Rezzonico, C.G.G. della, *Giornale del viaggio d'Inghilterra negli anni 1787-88* (1789); Wells, H.G., *Tono-Bungay* (1909); Woolf, V., *La signora Dalloway* (*Mrs. Dalloway*, 1925); Wycherley, W., *La moglie di campagna* (*The Country Wife*, 1675).

■ ALTRE OPERE: Ballard, J.G., *Millennium People* (2003); Barnes, J., *Metroland* (1978); Beaumont, F. *Il cavaliere dal pestello ardente* (*The Knight of the Burning Pestle*, 1607); Besant, W., *Descrizione di Londra* (*Survey of London*, 1902-12); Booth, C., *Vita e lavoro della gente di Londra* (*Life and Labour of the People of London*, 1902); Bowen, E., *L'ora decisiva* (*The Heat of the Day*, 1945); Brown, T., *Intrattenimenti seri e faceti calcolati per il meridiano di Londra* (*Amusements Serious and Comical, Calculated for the Meridian of London*, 1700); Carter, A., *Figlie sagge* (*Wise Children*, 1991); Chesterton, G.K., *Il Napoleone di Notting Hill* (*The Napoleon of Notting Hill*, 1904); Collins, N.,

Londra mi appartiene (*London Belongs To Me*, 1945); Conrad, J., *L'agente segreto* (*The Secret Agent*, 1907); Defoe, D., *Il diario dell'anno della peste* (*A Journal of the Plague Year*, 1722); Defoe, D., *Moll Flanders* (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, 1722); Defoe, D., *Lady Roxana* (*Roxana the Fortunate Mistress*, 1724); De Quincey, T., *Confessioni di un oppiomane* (*Confessions of an English Opium Eater*, 1821); Doré, G. - Jerrold, B., *Londra: un pellegrinaggio* (*London: a Pilgrimage*, 1872); Duffy, M., *I Londinesi* (*Londoners*, 1983); Dunn, N., *Poor Cow* (1967); Dyer, G., *Il colore della memoria* (*The Colour of Memory*, 1989); Egan, P., *Vita a Londra* (*Life in London*, 1821); Etherage, G., *Vorrebbe se potesse* (*She Would if she Could*, 1668); Evelyn, J., *Diario* (*Diary 1640-1706*, 1818); Ewart, G., *I londinesi* (*Londoners*, 1964); Fielding, H., *La storia delle avventure di Joseph Andrews e del suo amico Messer Abraham Adams* (*The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of His Friend, Mr. Abraham Adams*, 1742); Fielding, H., *Tom Jones* (*The history of Tom Jones, a foundling*, 1749); Ford, F.M., *L'anima di Londra* (*The Soul of London*, 1905); Frewin, A., *London Blues* (1997); Goldsmith, O., *Il cittadino del mondo* (*The Citizen of the World*, 1762); Green, H., *Il viaggio di una comitiva* (*Party Going*, 1938); Hamilton, P., *Hangover Square* (1941); Hornby, N., *Alta fedeltà* (*High Fidelity*, 1995); Jerome, J.K., *Tre uomini in barca* (*Three Men in a Boat*, 1889); Jones, D., *The Anathemata* (1952); Kersh, G., *La notte e la città* (*Night and the City*, 1938); Lamb, C., *Saggi di Elia* (*Essays of Elia*, 1820-1823); Lessing, D., *Un uomo e due donne* (*A Man and Two Women*, 1963); Lessing, D., *Alla scoperta degli inglesi* (*In Pursuit of the English*, 1960); Lexton, M. (a c. di), *The Time Out Book of London Short Story*, 1993; Lillo, G., *Il mercante di Londra* (*The London Merchant*, 1731); Machen, A., *I tre impostori* (*The Three Impostors*, 1895); Machen, A., *Il gran dio Pan* (*The Great God Pan*, 1894); Mac Neice, L., *Diario d'autunno* (*Autumn Journal*, 1938); Massinger, P., *La signora di città* (*The City Madam*, 1632); Maugham, W.S., *Liza di Lambeth* (*Liza of Lambeth*, 1897); McEwan, I., *Sabato* (*Saturday*, 2003); Middleton, T., *Michaelmas Term* (1606); Orwell, G., *Senza un soldo a Parigi e a Londra* (*Down and Out in Paris and London*, 1933); Smollett, T., *La spedizione di Humphrey Clincker* (*The Expedition of Humphrey Clincker*, 1771); Smollett, T., *Le avventure di Roderick Random* (*The Adventures of Roderick Random*, 1748); Spark, M., *A mille miglia da Kensington* (*A Far Cry from Kensington*, 1988); Thackeray, W.M., *La fiera della vanità* (*Vanity Fair*, 1847-48); Trollope, A., *Il primo ministro* (*The Prime Minister*, 1876); Walpole, H., *Lettere* (*Letters*, 1794-97); Zangwill, I., *I bambini del ghetto* (*Children of the Ghetto*, 1892).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *London. The Lives of the City*, «Granta Magazine», 65, Spring 1999; Ackroyd, P., *London: the Biography*, London 2000; Albertazzi, S., *In questo mondo, ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*, Roma 2006; Albertazzi, S., «Under Eastern Eyes: London in the Works of Salman Rushdie, Farrukh Dhondy and Hanif Kureishi» in *Translating India. Travel and Cross-Cultural Transference in Post-Colonial Indian Fiction in English*, Bologna 1993; Albertazzi, S., *Nel bosco degli spiriti. Senso del corpo e fantasmaticità nelle nuove letterature di lingua inglese*, Manziana 1998; Arbasino, A., *Lettere da Londra*, Milano 1997; Ball, J., *Imagining London*, Toronto 2004; Barker, F. - Jackson, P., *London: 2000 Years of a City and its People*, London 1974; Barnes, J., *Letters from London*, London 1995; Bertinetti, R., *Dai Beatles a Blair. La Cultura inglese contemporanea*, Roma 2001; Colaïacomo, P. - Caratozzolo, V.C., *La Londra dei Beatles*, Roma 1996; Hibbert, C., *London: The Biography of a City*, London 1969; Inwood, S., *A History of London*, London 1998; Kent, W., *Encyclopedia of London*, London 1970; Patey, C., *Londra. Henry James e la capitale del moderno*, Milano 2004; Phillips, L. (a c. di), *The Swarming Streets. XXth Century Literary Representations of London*, Amsterdam-New York 2004; Polito, A., *Cool Britannia*, Roma 1998; Porro, G., *Qui Londra*, Milano 1969; Porter, R., *London: a Social History*, London 1994; Quindlen, A., *Londra immaginata* (2004), Milano 2006; Rushdie, S., *Patrie immaginarie* (1991), Milano 1991; Sandhu, S., *London Calling. How Black and Asians Imagined a City*, London 2003; Sinclair, I., *Lights Out for the Territory*, London 1993; Trevelyan, G.M., *Storia della società inglese* (1940), Torino 1966; Wolfreys, J., *Writing*

London. *The Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*, London 1998.

■ VOCI AFFINI: Città; Inghilterra; Nebbia. SILVIA ALBERTAZZI

Luce/Buio. 1. La contrapposizione della luce col buio, dell'oscurità con le tenebre è uno dei temi dominanti dell'immaginario letterario: sullo sfondo del legame indissolubile, all'interno delle culture più diverse, tra chiarore del giorno e oscurità della notte, si definiscono i confini tra cecità e visione. Il termine latino *lucem* (da cui l'italiano *luce* e lo spagnolo *luz*, mentre il francese *lumière* proviene dal latino *lumen*, come l'italiano *lume* [v.] e i derivati *illuminare*, fr. *alluminer* e sp. *illuminar*) deriva da una radice indoeuropea *leuc* o *luc*, con il significato di «splendere» e «splendore», da cui derivano anche, via l'antico germanico, l'inglese *light* e il tedesco *Licht*, in parallelo quindi con i termini greci *lychnos* e *leukòs* e i latini *lucere* e *lux*. L'altro termine greco *phòs* (che è presente in molte parole tecniche moderne come per esempio FOTOGRAFIA (v.): letteralmente «scrittura di luce») si sovrapponeva significativamente, negli antichi testi, alla parola uomo, anch'esso indicato con *phòs*, facendo convergere il confine delimitato dalla luce con quello della dimensione antropologica e naturale. Alla luce e alla luminosità si contrappongono il buio (dal lat. parl. *būrium*, da *burnus*: rosso scuro), l'oscurità (lat. *obscurita*, da cui anche fr. *obscurité*, sp. *oscuridad*, ingl. *obscurity*), le tenebre (lat. *tenebrae*, da cui anche fr. *ténèbres*, sp. *tinieblas*, ingl. *tenebrous*).

2. La luce e il buio costituiscono, in tutte le religioni e culture antiche, un sistema dualistico di forze polari, in cui il campo del buio si contrappone a quello della luce, come negazione di tutto quello che esso significa, mentre la luce è simbolo fondamentale di vita e ispirazione della divinità. La religione iranica del dio solare Mitra si esprimeva attraverso un vero e proprio culto della luce. La divisione tra i due universi è descritta nella *Genesi* biblica come il primo gesto divino, dopo la creazione del cielo e della terra. Il *fiat lux* di Dio (*Genesi*, 1, 3) separa per sempre l'oscurità, relegandola al di fuori dell'orizzonte vitale; e perciò il più bello degli angeli, dopo la sua ribellione e la sua caduta, conserverà nel nome il suo attributo maggiore, la traccia più profonda della sua origine e quindi anche della sua colpa: Lucifero, portatore di luce. Nelle parole terribili del profeta Amos (5, 18-20) il giorno del giudizio «sarà un giorno di tenebre e non di luce». Nel *Nuovo Testamento* il tema della luce acquistò nuovo significato: Dio, diceva di Giovanni (*Lettera* I, 1, 5) «è luce e in lui non c'è tenebra»; Cristo, avendo fatto dileguare le tenebre del peccato e mostrato all'uomo la verità evangelica, è la luce del mondo, poiché emana da Dio e viene chiamato «fotòforo»: portatore di luce. Paolo, nella *Lettera agli Efesini* (5, 8-14) descrive i Cristiani come «illuminati»: «Un tempo vivevate nelle tenebre; ora, invece, uniti al Signore, voi vivete nella luce. Comportatevi dunque da figli della luce».

Nell'antichità classica, **Aristotele** considerava, nella sua cosmologia, la luce come il quinto elemento, costitutivo dell'etere, che circondava e comprendeva l'universo degli enti composti dai quattro elementi primordiali: acqua, aria, terra, fuoco. **Platone**, invece, e i neoplatonici sostennero che la luce fosse il principio fisico originario, da cui traevano la vita corporea tutti gli elementi (era diffusa l'idea che la luce rendesse possibile la generazione dei corpi). **Agostino**, su questa linea, sostenne (*De trinitate*, 399-419) che l'uomo conosce i principi fondamentali per illuminazione, cioè con l'aiuto di una particolare facoltà conoscitiva offerta da Dio, concepito come luce. Egli si contrapponeva così nettamente (*De Genesi contra mani-*

chaos, 388-92) alla dottrina manichea, per la quale il bene e il male operano costantemente come due principi distinti e contrapposti, quello della Luce e quelle delle Tenebre.

3. Nell'immaginario letterario e mitologico greco-latino l'Ade era il mondo delle tenebre, un regno sotterraneo, abitato dalle ombre dei morti e governato da Plutone e Proserpina. L'Orfeo di **Virgilio**, nel punto estremo della sua prova per liberare l'amata Euridice dagli inferi, fallisce sul limite tra i due mondi, tra morte e vita, voltandosi indietro e infrangendo il patto coi Mani, «iam luce sub ipsa» (*Georgiche* IV, v. 490), proprio sulla soglia della luce. **Dante**, rileggendo, nell'ottica del sincretismo medievale, la contrapposizione luce/buio dell'oltremondo classico, struttura, in chiave tomistica, il viaggio allegorico della *Divina Commedia* sul passaggio dal buio senza tempo dell'Inferno alla luce del Paradiso, coincidente con la grazia divina e la beatitudine. L'estrema visione è la *lux aeterna* biblica, il «fulgure» (*Paradiso*, XXXIII, 141), descritto al limite dell'oblio: la rivelazione, raggiunta per un'illuminazione dell'intelletto, diventa per Dante uno sforzo della memoria, e l'ineffabilità del bagliore di Dio la sua prova di scrittura più alta.

Il neoplatonismo (che derivava dalla concezione platonica di un mondo fatto di ombre, proiezione della luce vera dell'Iperuranio) aveva dato forma nel Medio Evo a una vera e propria estetica della luce, identificando il suo splendore con l'emanazione dell'Uno, di Dio, in ogni aspetto del sensibile, lungo una catena ininterrotta di riflessi: dai giochi di rifrazione nelle vetrate colorate delle cattedrali gotiche, lo studio della luce era giunto, nella seconda metà del Duecento, al pensiero di **Bonaventura da Bagnoregio** e alla sua distinzione, nell'*Itinerarium mentis in Deum* (*Viaggio della mente verso Dio*), tra *lumen*, acquisizione accidentale di luce, e *lux*, forma prima sostanziale dei corpi. Ma, col tempo, la figurazione simbolica della luce andava assumendo, nelle forme slanciate dell'arte gotica, un senso più articolato, in cui la tensione dal basso verso l'alto diventava espressione di un'esistenza aperta: nella spinta della luce si rifletteva, infatti, la vita concreta e multiforme del nuovo cetto comunale, e una nuova percezione dello spazio e del tempo, resa più dinamica dalla circolazione del denaro. Mentre si aprono, durante la rinascita delle città, nuove dimensioni, nel buio delle fitte strade medievali, tracciate dalla realtà mercantile, la ruota della fortuna gira senza sosta, capovolgendo le sorti umane: come nella notte piena di intrighi che avvolge l'avventura di Andreuccio da Perugia, nel *Decamerone* (II, 5) di **Boccaccio**, guidando e accelerando, fino alle luci dell'alba, la sua evoluzione da ingenuo a scaltro. Le forze dell'ingegno trovano, appunto, nell'oscurità un nuovo campo d'azione, dove le leggi di natura si affiancano a quelle della moralità cristiana. Il cosiddetto «rasoio» del francescano Ockham, aprendo la crisi della Scolastica e della sua visione unitaria del mondo, aveva reciso i legami tra fede e ragione, privando così la dimensione terrena della luce assoluta della fede, ma al contempo affrancandola e rendendone i contorni più visibili. Per **Petrarca** il dileguarsi dell'eterna luce al cospetto di quella illusoria dell'amore per Laura accresce irrimediabilmente il suo dolore, impedendogli la salvezza. Solo dopo la morte della donna (quando, come annota sul foglio di guardia del suo codice virgiliano, «hac luce lux illa subtracta est», nel giorno in cui la luce dell'amata fu portata via), il sole passa da attributo di Laura a quello della Vergine, «di sol vestita», tramite e varco della luce divina, «fenestra del ciel lucente» (*Canzoniere*, CC-CLXVI, 1, 31).

Nell'allegorismo medievale era confluita, oltre alla tradizione araba, anche quella della Cabala ebraica, fondamentale apporto per le visioni della luce: l'immagine bipolare luce/buio è, infatti, la chiave del cosmo nella speculazione cabalistica. Molti e sorprendenti erano i punti di contatto tra la visione del Paradiso dantesco e lo *Zohar*, il libro dello splendore, cuore del pensiero ebraico, tanto che l'accostarsi di Dante all'Empireo poteva essere letto anche come un ripercorrere verso l'alto la strada delle *Sefirot*, le dieci forze dinamiche dell'emanazione divina. Elementi della cabala riaffiorano, in modo più visibile e sistematico, in epoca umanistica, intrecciati alle teorie neoplatoniche (attraverso il filtro di Plotino), alle scienze occulte, ai misteri orfici e soprattutto all'ermetismo, la tradizione filosofica legata al culto del sole, immagine della divinità. Nella seconda metà del Quattrocento, con **Pico della Mirandola** e Marsilio Ficino, la simbologia della luce rivela le vie molteplici delle sue ascendenze culturali, annunciando nuovi sviluppi. In particolare è con l'opera di Marsilio Ficino, traduttore del codice di Platone e contemporaneamente dei *Libri ermetici* di Plotino, che si passa dall'allegorismo medievale al simbolismo moderno, al suo più complesso processo analogico in cui la luce è sì simbolo spirituale, ma anche traccia materiale dell'emanazione divina. Nei diciotto libri della *Theologia platonica de immortalitate animorum* (*La teologia platonica sull'immortalità dell'anima*, 1482) di Ficino niente è più chiaro di essa e niente è più oscuro, poiché il suo infinito riflettersi di cosa in cosa rinvia a un universo divenuto inesprimibile, se non per approssimazioni e negazioni. L'orazione di Pico *De hominis dignitate* (*Sulla dignità dell'uomo*, 1487), riprendendo motivi neoplatonici e marsiliani, elabora una teoria dell'amore che conduce gli uomini verso la luce divina.

Anche la rivoluzione pittorica del Rinascimento trova nel nuovo uso della luce una delle sue matrici fondamentali. Nella percezione prospettica del mondo i raggi si dispongono naturalmente portando a compimento la rivoluzione naturalistica che, da Giotto in poi, aveva progressivamente sostituito il cielo astratto bizantino con quello atmosferico, soggetto al ciclo del giorno e della notte. Secondo alcuni studiosi la rappresentazione del cielo e dei cherubini nel soffitto degli affreschi di Andrea Mantegna per la *Camera degli sposi* (1465-74) nel palazzo di San Giorgio a Mantova è collegabile con le idee di Marsilio e di Pico. Nel *Trattato sulla pittura* (un insieme di frammenti ordinati e pubblicati per la prima volta a Parigi nel 1651), Leonardo, delineando la figura dell'artista scienziato che indaga con metodo sperimentale i fenomeni naturali, descrive la pittura come una composizione equilibrata di luce e di tenebre.

4. Proprio l'alterarsi del rapporto della luce con le ombre, in una visione ambigua, non più pacificata del reale, è stato alla base della successiva corrente manieristica, dell'intensificazione, sempre più marcata nelle immagini del tardo Cinquecento, dei contrasti illuministici e degli effetti di controllo. L'intrecciarsi delle zone chiare con quelle scure è una dominante di quella disposizione particolare delle immagini che, in Torquato Tasso come in un pittore come Jacopo Tintoretto, prende il nome di «luminismo». La descrizione del battesimo di Clorinda passa dai versi della *Gerusalemme Liberata* (XII, 66-71) al quadro del pittore veneziano (*Tancredi battezza Clorinda*, 1610 ca.) portandosi dietro oggetti illuminati avvolti nel buio, confinati nei loro singoli bagliori, quasi sospesi in una lucente perplessità.

Il Seicento si apre sugli spalti del castello danese di Elsinore con una penombra persistente, incancellabile, che

fa da sfondo all'*Amleto* (1601) di Shakespeare, la prima delle sue *dark tragedies*, guidando con la nota dominante del nero il gesto del protagonista sospeso nell'inazione e l'indeterminatezza del suo destino. Per tutto il secolo, i contrappunti di luce e ombra evidenziano le prospettive alterate del Barocco, del suo spazio infinito e senza centro, così che le figure lampeggiano a squarci, come nei quadri del Caravaggio, mentre la gran parte dei loro corpi affonda nel buio. Anche la luce della luna, fino a quel momento intatta nel cielo incorruttibile (e perciò un tempo meta fantastica del volo dell'Astolfo ariostesco), mostra, nel *Sidereus nuncius* (*Il nunzio sidereo*, 1610) di Galileo Galilei, la vera natura delle sue macchie oscure, su una superficie improvvisamente rugosa che, infrangendone la perfezione, la rende simile alla terra, e come tale viene rappresentata per la prima volta, con le sue macchie, in un quadro del pittore tedesco residente a Roma Adam Elsheimer *La fuga in Egitto* (1609).

Il modello del metodo matematico, alla base della nuova scienza galileiana, indirizza inoltre l'investigazione filosofica di Cartesio, fondatore del razionalismo moderno. Dalle altezze del suo *cogito ergo sum* la luce rappresenta il criterio di verità, diventando, nella sua prosa lucidissima, già classica, immagine delle idee chiare e distinte. Il trattato *Optiks* (*Ottica*, 1704) di Isaac Newton inaugura il nuovo secolo descrivendo una luce corpuscolare attraverso la percezione del fenomeno dei colori, il punto debole e trascurato dalla scienza cartesiana. La seducente semplicità degli esperimenti newtoniani raggiunge la prosa divulgativa delle *Lettres philosophiques* (*Lettere filosofiche*, 1733) di Voltaire, mentre «la luce della ragione» si propaga in Europa, schiudendo la strada al secolo dei lumi. A partire dalla Francia, l'*âge des lumières* rifonda il sapere, dissipando con l'*Encyclopédie* (1751-80) di D'Alembert e Diderot il «buio dell'ignoranza», eredità dei «secoli oscuri»: il punto di vista dell'uomo rischiarava l'universo che, fuori dal suo sguardo, come afferma Diderot nella voce *Encyclopédie* (*Enciclopedia*) del dizionario, diventa soltanto un oscuro avvicinarsi di fenomeni, «invaso dal silenzio e dalla notte». Tuttavia, nella *Notte* di Giuseppe Parini (iniziata intorno agli anni Settanta e rimasta incompiuta alla morte del poeta, nel 1799), sotto le luci fatue e superficiali di un ricevimento, l'Illuminismo lascia trapelare le sue ombre, alle spalle di una *Rassegna degli imbecilli*, una grottesca galleria di parvenze mondane in bilico sul nulla. Al di là dell'ampio cono di luce proiettato dalla ragione illuministica, la natura, d'altronde, si era oscurata già a metà del secolo, nelle visioni della poesia sepolcrale di Edward Young (*Night-Thoughts on Life, Death and Immortality: Pensieri notturni sulla vita, la morte e l'immortalità*, 1742-46) e Thomas Gray (*Elegy Written in a Country Churchyard: Elegia scritta in un cimitero campestre*, 1751), dove nel buio orrido dei cimiteri il notturno si era congiunto al sublime. In quello stesso periodo, anche il romanzo gotico aveva fissato le sue trame nei resti d'ombra, lasciando affiorare la paura dell'uomo di fronte all'ignoto. Così, alla fine del Settecento, se da un canto la luce risultava ancora la vincitrice assoluta nell'ultima, capitale opera di Wolfgang Amadeus Mozart *Die Zauberflöte* (*Il flauto magico*, 1791) al termine di un'iniziazione mistica ancora soggetta ai riflessi della mistica cabalistica, dall'altro Johann Wolfgang Goethe tornava a chiudersi nell'officina del suo *Faust* (1772-1832), il cui protagonista diventava sempre più somigliante all'antagonista Meffistofele, etimologicamente «colui che non ama la luce». Nella sua *Farbenlehre* (*Teoria dei colori*, 1808-1810), scritta in opposizione all'*Optiks* di Newton, Goethe teorizza, davanti alla catastrofe dell'esercito prussiano, l'esi-

stenza del *lumen opacatum*, una luce non più incondizionata, ma mescolata di tenebre, destinata, di lì a poco, a manifestare il suo potere allegorico nelle figure mitologiche e mostruose della *Notte classica di Walpurga* (*Faust, seconda parte della tragedia*). Nel frattempo, raccogliendo tradizioni di origine platonica, misticheggianti e teosofiche serpeggianti in Europa per tutto il Medioevo e Rinascimento (i fratelli e sorelle del «libero spirito» diffusi in Francia, Paesi Bassi, Germania e Boemia nei secoli XIII-XV, gli *alumbrados* spagnoli del Cinquecento, tutti convinti di possedere le loro verità per «illuminazione divina») era sorta, nella Baviera del Settecento, la setta segreta degli Illuminati, fondata nel 1776 da Adam Weishaupt, che mescolava rivendicazioni politiche radicali con concezioni materialistiche, teosofiche ed esoteriche.

5. Il buio era ormai pronto per accogliere l'unità magica tra visibile e invisibile della poesia romantica. E lo fece prendendo l'avvio dalle *Hymnen an die Nacht* (*Inni alla notte*, 1800) di Friedrich **Novalis**, cioè dal viaggio mistico del poeta che vede la dimensione notturna contrapporsi alla vita luminosa del giorno, e perciò coincidere con la morte, ma anche rivelarsi accesso segreto all'infinito. Sospesa a metà tra questa oscurità naturale e la luce artificiale, tra immagini simboliche e immagini allegoriche, si colloca la poesia di Charles **Baudelaire**. I suoi versi, infatti, come dice lui stesso nel sonetto *Correspondenze* (in *Fiori del male*, 1857-61), «se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité,/ Vaste comme la nuit et comme la clarté» («tendono a un'unità tenebrosa e profonda unità/ vasta quanto la notte e quanto la luce»), mentre contemporaneamente, ma dal polo opposto, le illuminazioni artificiali dei *passages* di Parigi (quelle stesse illuminazioni che le guadagneranno il titolo di «Ville lumière») avvolgono nel vuoto e nel buio della folla il suo moderno vagare di *flâneur*. La contrapposizione tra luce e oscurità si afferma sia nella sfera fisica delle città moderne, rese buie dai fumi industriali ma illuminate dalle lampade a gas, dalle vetrine, dalle fantasmagorie degli spettacoli e dei locali di divertimento, sia nella sfera simbolica della distanza fra povertà e ricchezza, nel degrado morale e negli splendori del progresso e della vittoria della civiltà sull'oscurantismo celebrati nel *Ballo Excelsior* (1881) di Luigi **Manzotti**, con musica di Romualdo **Marenco**. Su queste contrapposizioni vengono costruite le vicende di molti romanzi moderni, da *La pelle di zigrino* (1831) di Honoré de **Balzac** a *Bleak House* (1853) di Charles **Dickens** a tanti altri, finché il vecchio Lev **Tolstoj**, alla disperata ricerca di una rigenerazione morale e religiosa del mondo, non metterà in scena il cupo dramma *La potenza delle tenebre* (1886). La civiltà del mondo occidentale renderà pienamente visibile, ai primi del Novecento, il suo lato colpevole e mistificante, spingendo la scrittura di Joseph **Conrad** in un viaggio regressivo verso un *Cuore di tenebra* (1902), nell'interno di un inferno percorso da un doppio demonismo: quello diurno dello sfruttamento coloniale e quello notturno delle angosce e del rimorso. Sono, del resto, gli anni in cui i meandri dell'inconscio vengono indagati dalla scienza psicanalitica e le zone buie della rimozione illuminate da *L'interpretazione dei sogni* (1901) di Sigmund **Freud** ed esplorate da tanti scrittori: basterà ricordare il viennese Arthur **Schnitzler** e le sue novelle *Fuga nelle tenebre* (1913-17) e *Doppio sogno* (1921-25) tutta immersa in un'allucinata luce notturna.

A questa altezza cronologica, mentre le *Poesie* (pubblicate postume, fra il 1890, il 1896 e il 1920) dell'americana Emily **Dickinson**, descrivono una quotidianità fatta di

albe e tramonti, di impressioni e meditazioni interiori, della luce che, illuminando diversamente il piccolo villaggio del New England e l'interno delle case, svela il continuo sottile trasformarsi delle cose, ritornando continuamente sulle parole tematiche *Darkness* (oscurità) e *Light* (luce), Giovanni **Pascoli** può ancora pensare alla poesia come a una «lampada ch'arde soave» (*La poesia*, 1898, in *Canti di Castelvecchio*, v. 73), capace di seguire nella notte la luce tremula e intermittente proveniente dal segreto di una casa, impigliandosi nei risvolti oscuri, sensuali di una prima notte di nozze (*Gelsomino notturno*, 1901, nella stessa raccolta). In Paul **Valéry**, come risulta da molte note dei suoi *Cahiers* (pubblicati postumi negli anni 1957-61) o da testi celebri come *Il cimitero marino* (1922) la luce diviene strumento penetrante di conoscenza, alleata della poesia, impegnata a illuminare i frammenti di materia che costituiscono la realtà. Per Gabriele **D'Annunzio**, invece, le lampade sono ormai quelle industriali de *Le città terribili* di *Maia* (1903), in cui la volgarità dell'artificio, se percepita dal poeta vate, può arrivare a sublimarsi nello scintillio «d'una luce più bella/ che la luce degli astri» (vv. 39-39). Non è un caso, del resto, che proprio vivendo esclusivamente sotto le luci artificiali della sua stanza, il protagonista di *Controcorrente* (1884) di Joris-Karl **Huysmans**, avesse invertito il giorno con la notte e, col suo estetismo, inaugurato la corrente del Decadentismo europeo.

6. La nuova illuminazione della metropoli novecentesca cancella completamente il buio, infrangendo quella frontiera luminosa che separava la dimensione diurna dalla notturna. Le luci elettriche delle strade, dei negozi, delle pubblicità e dei locali lasciano entrare, nei ritmi dell'esistenza quotidiana, il brillio mercificato della vita notturna. Al punto che le allucinazioni dei *Canti orfici* (1914) di Dino **Campagna** sorgono rivelatrici e laceranti proprio «dalla febbre elettrica del selciato notturno» («O poesia, poesia, poesia», v. 2). La luce è d'altronde l'anima di tutte le fantasmagorie, dalle proiezioni fisse del panorama e da quelle mutanti del diorama e della lanterna magica, alle immagini guizzanti sullo schermo del cinema. Le stesse scenografie teatrali sono profondamente rinnovate, nel Novecento, da un'illuminotecnica sempre più sofisticata che, sulle tavole del palcoscenico, rende i giochi cromatici rilevanti quanto i corpi. Come nel *Teatro del colore* (1920) di Achille **Ricciardi**; o in quello *Sintetico* dei Futuristi che, nella rosa dei nomi da dare al loro movimento avevano considerato, in omaggio allo spirito della loro modernolatria, anche quello di *Elettricismo*. La storia delle Avanguardie è strettamente legata alle immagini della luce. L'Impressionismo era stato il punto d'inizio della rottura della figuratività tradizionale, avviata proprio da una nuova resa illuministica dell'alba (*Impressione* era il sottotitolo di un quadro di Claude **Monet**, *Soleil Levant* [*Sole che sorge*, 1873]); tuttavia è solo con l'Espressionismo tedesco che la luce subisce la più radicale delle sue evoluzioni: diventando *intensiva*, passando cioè dalla sua tradizionale natura estensiva a una corposità densa di ombre. Nel solco teorico tracciato da Goethe, la luce espressionistica oppone a sé stessa le tenebre, come una forza ugualmente infinita senza la quale non potrebbe manifestarsi. *The Sunrise* (*L'aurora*, 1927) diventa così quella cangiante e chiaroscurale del cinema di Friedrich Wilhelm **Murnau**, in cui la città luminosa ha come contraltare obbligato uno stagno cieco. In Germania il teatro, soprattutto quello di Max **Reinhardt**, tentava ogni tipo di esperimento illuministico, diffondendo in Europa i suoi tagli netti, le sue luci cadenti dall'alto, le sue strisce d'ombra, le sue linee bianche e nere, sempre spezzate.

L'Espressionismo tedesco è il modello dichiarato, quasi parodiato, dei giochi di luce del Dottor Hinkfuss di Luigi Pirandello. In *Questa sera si recita a soggetto* (1930), infatti, i trucchi illuministici si impossessano del palcoscenico, materializzandosi durante la recita anche dopo la cacciata del regista da parte degli attori ribelli. La valenza emblematica del rapporto luce/buio percorre, in verità, l'intera opera dell'autore siciliano, da quando un personaggio de *Il fu Mattia Pascal* (1904) si mette, nell'imminenza di una seduta spiritica, a esporre il sistema della sua «lanterninosofia»: partendo da radici teosofiche, egli teorizza una luce metaforica proiettata dal sentimento della vita, una sorta di lanternino colorato che impedisce con il suo alone di percepire il buio pesto, assoluto, in cui è immerso l'uomo. Un buio che risulta ancora più invisibile nelle notti accecate delle metropoli, dove, in un freddo abbagliamento, l'illuminazione elettrica, a differenza delle precedenti fonti di illuminazione artificiali, cancella totalmente le ombre e, con esse, il lato oscuro delle cose. Ecco perché *Minnie la candida* (1928) di Massimo Bontempelli, per porre fine agli effetti devastanti della sua credulità, si uccide tuffandosi nel vuoto lucente della città, tra le illuminazioni pubblicitarie che debordano sulle case come in un'inondazione apocalittica. Accanto ai resti e le scorie del mondo postmoderno, dove non è più possibile distinguere il naturale dall'artificiale, al *Palomar* (1983) di Italo Calvino non resta che fissare attonito il cielo stellato: sotto un nulla sconfinato in cui «tutto resta sullo stesso piano: scintillio e nube argentea e tenebre», i suoi sguardi indaganti appaiono dall'esterno «le convulsioni di un demente». Un'insensatezza ostinata, invincibile, in cui sembra riflettersi un'altra, lontanissima «dementia»: quella che, nel buio del sottosuolo, aveva spinto l'Orfeo virgiliano a voltarsi indietro, un istante prima di raggiungere la luce.

■ OPERE CITATE: Agostino di Ippona, *Sulla Genesi, contro i manichei* (*De Genesi contra manicheos*, 388-92); Agostino di Ippona, *Sulla trinità* (*De trinitate*, 399-419); Alembert, J.B. d' - Diderot, D. (a c. di), *Enciclopedia, o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-80); Balzac, H. de, *La pelle di zigrino* (*La peau de chagrin*, 1831); Baudelaire, Ch., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857-61); Boccaccio, G., *Decamerone* (1348-53); Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerario della mente verso Dio* (*Itinerarium mentis in Deum*, 1259); Bontempelli, M., *Minnie la candida* (1928); Calvino, I., *Palomar* (1983); Campana, D., *Canti orfici* (1914); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); D'Annunzio, G., *Maia* (1903); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1307-21); Dickens, Ch., *Casa desolata* (*Bleak House*, 1853); Dickinson, E., *Poesie* (*Poems*, postumo 1890-1920); Elsheimer, A., *La fuga in Egitto* (*Flucht nach Ägypten*, 1609); Ficino, M., *La teologia platonica sull'immortalità dell'anima* (*Theologia platonica de immortalitate animorum*, 1482); Freud, S., *L'interpretazione dei sogni* (*Traumdeutung*, 1901); Galilei, G., *Il nunzio sidereo* (*Sidereus nuncius*, 1610); Goethe, J.W., *Faust* (*Faust*, 1772-1832); Goethe, J.W., *Teoria dei colori* (*Farbenlehre*, 1808-1810); Gray, Th., *Elegia scritta in un cimitero campestre* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751); Huysmans, J.-K., *Controcorrente* (*À rebours*, 1894); Leonardo da Vinci, *Trattato sulla pittura* (postumo, 1651); Mantegna, A., *La camera degli sposi*, affreschi (1465-74); Manzotti, L. - Marengo, R., *Il ballo Excelsior*, musica (1881); Monet, C., *Sole che sorge*, dipinto (*Soleil Levant*, 1873); Mozart, W.A., *Il flauto magico* (*Die Zauberflöte*, 1791); Murnau, F.W., *L'aurora*, cinema (*The Sunrise*, 1927); Newton, I., *Ottica* (*Opticks*, 1704); Novalis, *Inni alla notte* (*Hymnen an die Nacht*, 1800); Parini, G., *La notte* (postumo, 1801); Pascoli, G., *Canti di Castelvecchio* (1903); Petrarca, F., *Rime* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1335-1374); Pico della Mirandola, G., *Sulla dignità dell'uomo* (*De hominis dignitate*, 1487); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pirandello, L., *Questa sera si recita a soggetto* (1930); Plotino, *Libri ermetici* (sec. III); Ricciardi, A.,

Il teatro del colore (1920); Schnitzler, A., *Fuga nelle tenebre* (*Flucht in die Finsternis*, 1913-17); Schnitzler, A., *Doppio sogno* (*Traumnovelle*, 1921-25); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-1601); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Tintoretto, J., *Tancredi battezza Clorinda*, dipinto (1610 ca.); Tolstoj, L., *La potenza delle tenebre* (1886); Valéry, P., *Quaderni* (*Cabiers*, postumi 1957-61); Valéry, P., *Il cimitero marino* (*Le cimetière marin*, 1922); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (*Georgica*, sec. I a.C.); Voltaire, *Lettere filosofiche* (*Lettres philosophiques*, 1733); Young, E., *Pensieri notturni sulla vita, la morte e l'immortalità* (*Night-Thoughts on Life, Death and Immortality*, 1742-46).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: Isaia; *Libro di Salmi*; *Libro dei*; *Seconda lettera ai Corinzi*; *Vangelo di Matteo*.

Beckett, S., *Finale di partita* (*Fin de partie*, 1957); Bergman, I., *Il settimo sigillo*, cinema (*Det Sjunde inseglet*, 1956); Bergman, I., *Luci d'inverno*, cinema (*Nattvardsgästerna*, 1962); Bobrowski, J., *Terra d'ombre, fiumi* (*Schattenland, Ströme*, 1962); Bunyan, J., *Luce per coloro che siedono nel buio* (*Light for them that sit in darkness*, 1672); Chaplin, Ch.S., *Luci della ribalta*, cinema (*Limelight*, 1952); Faulkner, W., *Luce d'agosto* (*Light in August*, 1932); Gryphius, A., *Sonetto del mattino* in *Sonetti* (*Morgen Sonnet in Sonnete*, 1643); Gryphius, A., *Sera in Sonetti* (*Abend in Sonnete*, 1643); Hawthorne, N., *La casa dai sette abbaini* (*The House of the Seven Gables*, 1851); Keller, G., *Enrico il Verde* (*Der grüne Heinrich*, 1854-55 e 1879-80); Mahler, G., *Canti dei bambini morti*, musica (*Kindertotenlieder*, 1901-04); Oz, A., *Una storia d'amore e di tenebra* (2002); Pavese, C., *La luna e i falò* (1950); Kipling, R., *La luce che si spense* (*The Light That Failed*, 1890); Roberto Grossatesta, *La luce* (*De luce*, sec. XIII); Saramago, J., *Saggio sulla cecità* (*Ensaio sobre a cegueira*, 1995); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Sofocle, *Edipo a Colono* (401 a.C.); Tolkien, J.R.R., *Il signore degli Anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-55).

■ BIBLIOGRAFIA: Adams, R.H., *How light the darkness?*, in Kaminsky, S.M. - Hill, J.F. (a c. di), *Ingmar Bergman: essays in criticism*, London 1975; Bachelard, G., *La fiamma di una candela*, Roma 1981; Barker, W., *Lunacy of Light: Emily Dickinson and the Experience of Metaphor*, Carbondale 1987; Benjamin, W., *Parigi capitale del XIX secolo: I «Passages» di Parigi*, Torino 1986; Berland, A., *Light in August: a Study in Black and White*, New York 1992; Biet, Ch. - Jullien, V., *Le Siècle de la Lumière*, 1600-1715, Fontenay-aux-Roses 1997; Brusatin, M., *Storia dei colori*, Torino 1999; Davies, G., *Mallarmé et le drame solaire: essai d'exégèse raisonnée*, Paris 1959; De Man, P., *Cecità e visione*, Napoli 1975; Donatelli, B., *La luce e le sue metafore*, Roma 1993; Eco, U., *L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano 1985; Eliade, M., *Mefistofele e l'androgino*, Roma 1971; Engstrom, A.G. (a c. di), *Darkness and Light: Lectures on Baudelaire, Flaubert, Nerval, Huysmans, Racine*, Elon College, 1967-1969; Faivre, J.L., *Paul Valéry et le thème de la lumière*, Paris 1975; Fässler, V., *Hell-Dunkel in der barocken Dichtung: Studien zum Hell-Dunkel bei Johann Klaj, Andreas Gryphius und Catharina Regina von Greiffenberg*, Bern 1971; Flieger, V., *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*, Grand Rapids 1983; Ford, G.H., *Light in Darkness: Gas, Oil, and Tallow in Dickens's «Bleak house»*, in E.M. Johnson and others, a c. di, *From Smollett to James: Studies in the Novel and Other Essays Presented to Edgar Johnson*, Charlottesville 1981; Gollancz, V., *From Darkness to Light: a Confession of Faith in the Form of an Anthology*, London 1956; Gombrich, E.H., *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, Torino 1996; Guglielmetti, A., *Feu et lumière dans «La Peau de chagrin» de Balzac: les réseaux symboliques du vocabulaire des sensations*, Paris 1978; Klein, F.-N., *Die Lichtterminologie bei Philon von Alexandrien und in den hermetischen Schriften: Untersuchungen zur Struktur der religiösen Sprache der hellenistischen Mystik*, Leiden 1962; Knowlson, J., *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*, London 1972; Kolenda, K., *Philosophy in Literature: Metaphysical Darkness and Ethical Light*, London 1982; Lloyd-Jones, D.M., *Darkness and Light: an Exposition of Ephesians 4 17-15*, 17, Edinburgh 1982; Macchia, G., *Elogio della luce*, Milano 1980; McGilligan, P., *Alfred Hitchcock: a Life in Darkness and Light*, Chichester 2003; Mirecki,

P. - BeDuhn, J., *The Light and the Darkness: Studies in Manichaeism and its World*, Leiden 2001; Pasetti, G., *Il raggio di luce*, Mantova 1992; Pinotti, G. - Pasetti, G., *La camera in luce*, Mantova 1999; Rovatti, P.A., *Il declino della luce. Saggi su filosofia e metafora*, Genova 1988; Ruschioni, A., *Poesia e metafora della luce*, Milano 1987; Russell, P., *Light in Battle with Darkness: Mahler's Kindertotenlieder*, Bern 1991; Rutherford, P., *Darkness and Light: an Anthology of African Writing*, London 1958; Saltzman, A.M., *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*, Philadelphia 1990; Schivelbusch, W., *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Parma 1994; Schwankl, O., *Licht und Finsternis: ein metaphorisches Paradigma in den johanneischen Schriften*, Freiburg 1995; Weller, D.P. - Slatkes, L.J. - Ward, R., *Sinners & Saints: Darkness and Light: Caravaggio and his Dutch and Flemish followers*, Raleigh 1998.

■ VOCI AFFINI: Alba, aurora; Cecità; Colori; Fotografia; Lume; Luna; Memoria; Morte; Oblio; Ombra; Notte; Sole.

SILVIA ACOCCELLA

Lume. 1. Il termine *lume* (fr. *lampe*; ingl. *lamp*; sp. *lámpara*, *luz*; ted. *Lampe*, *Leuchte*), indica quella sorgente luminosa o quel chiarore prodotto dalla sorgente stessa capace di permettere la visione nel buio (in questo differenziandosi da *luce* che è energia in sé direttamente contrapposta all'oscurità, e di solito riferita alla luce emanante dal sole e dagli altri corpi celesti). Presso i popoli antichi, a partire dal periodo neolitico, vennero in uso torce o lampade rudimentali le quali, con la loro fiamma, fornivano la luce negli ambienti bui o durante la notte. Uno degli strumenti più diffusi era la lampada a olio (spesso veniva usato l'olio di oliva) e un sostegno per lo stoppino (costituito da vari materiali), che pescava nell'olio e forniva la fiamma. I musei di tutto il mondo sono ricchi di esempi di lucerne antiche giunte sino a noi.

Già presso gli Ebrei il lume oltre ad avere una grande utilità pratica aveva assunto un valore simbolico e religioso. Nel tempio era presente una struttura di metallo o oro, detta *menorah*, che sosteneva una o più lampade a olio. Questo oggetto ha avuto forme diverse nel tempo; quello in uso nell'ultimo tempio di Gerusalemme, prima della sua distruzione in epoca romana, era costituito da sette braccia, ciascuna con una sua lampada, e come tale divenne un simbolo (la luce eterna, l'albero della vita) dell'identità religiosa e culturale di Israele. Di qui la simbologia espansa dell'*Apocalisse* (96; che prevede sette candelieri) e le molte riprese simboliche e metaforiche, dalla lampada magica di Aladino ne *Le mille e una notte* (sec. XV) sino a *Le sette lampade dell'architettura* (1880) di John Ruskin.

2. Il termine italiano *lume* deriva dal latino *lumen* che abbracciava un'area semantica molto ampia. In particolare, in epoca classica, *lumen* era spesso sinonimo di *lux*. Per esempio, in Virgilio «lumine quarto», quarto giorno (*Eneide*, 30-19 a.C.; XII, 935) o ancora in Sallustio nel senso di «luce del giorno» (*Le storie*, ca. 40-35 a.C.). Già in latino tuttavia il termine aveva assunto il significato di fonte di illuminazione artificiale e umana (opposta quindi a *lux*, luce solare, divina). Il *lumen* era quindi la lucerna, la fiaccola, la lampada, che permetteva di fare luce: *in usu nocturni luminis* (Tacito, *Annali*, ca. 115-117 d.C.; XV, 44.4). Anche nelle lingue moderne si incontra la contrapposizione fra lume e luce: in fr. *lampe* e *lumière*, in ingl. *lamp* e *light*, in ted. *Lampe* e *Licht*, in sp. *lámpara* e *luz*. Si tratta, tuttavia, di una contrapposizione che non sempre viene osservata rigidamente e in cui la sovrapposizione e gli scambi di significato sono molto frequenti. Frequente è l'uso del termine lume per indicare una qualsiasi apertura attraverso cui può penetrare la luce. Numerosi, na-

turalmente, sia nei tempi antichi che in quelli moderni sono i significati traslati, quelli metaforici e quelli simbolici (come nel caso del *menorah* ebraico) del termine: il lume della vita, il lume degli occhi, una persona che spicca nella società definito un luminare.

3. Con l'affermarsi dell'era cristiana, il testo latino della vulgata ha avuto una forte influenza sui significati della parola *lumen* e sui suoi rapporti con la parola *lux*. In particolare, il passo 1, 17 della Lettera di Giacomo (sec. I d.C.) nel Nuovo Testamento (*omne donum perfectum desursum est, descendens a Patre luminum*: «ogni dono perfetto viene dall'alto, dal padre dei lumi») ha determinato una radicale risemantizzazione del termine. *Lumen* è l'illuminazione divina, dono e vita per gli uomini: esemplare in quest'accezione il *Sui nomi divini* (fine sec. V) di Dionigi Pseudo-Areopagita, testo molto conosciuto nel medioevo, dove il *lumen*, e non la *lux*, irradia le menti umane. Lo stesso tipo di definizione lo si trova nella *Summa Theologiae* (1266-72) di Tommaso D'Aquino (I 12 13 c). La definizione più accurata la si trova, però, in San Bonaventura, per il quale la luce si può considerare sotto tre aspetti: la *lux* è la luce in se stessa, libera origine di ogni movimento; lo *splendor* è la riflessione della luce su un corpo opaco, infine il *lumen* è la possibilità fisica della luce di essere trasportata attraverso gli spazi (produzione della luce nel diafano).

In questo senso il termine è spesso utilizzato da Dante Alighieri. Nella *Commedia* (1306-21) lume è sì, a volte, sinonimo di luce (per esempio *Purgatorio* III), ma come valore assoluto significa «radiazione luminosa». Lume nel *Paradiso*, per esempio, si riferisce alla luminosità dei beati illuminati dalla luce divina. In quanto illuminazione, più di rado il lume rimanda alla sapienza umana (*Paradiso*, XIII 44).

4. Nella tradizione italiana, tuttavia, già nel Duecento si trovano attestazioni con significato diverso. In poesia, il termine è spesso ripreso direttamente nell'accezione latina di apertura attraverso cui passa la luce. Metaforicamente l'apertura per eccellenza è quella dell'occhio nel corpo umano. Con questo significato lo usa il Francesco Petrarca («Vive faville uscian de' duo bei lumi», CCLVIII, *Canzoniere*, 1374) e sulla sua scia buona parte della tradizione poetica successiva (Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, Ugo Foscolo, Giosuè Carducci). Allo stesso tempo, lume viene utilizzato per indicare persona di grande importanza o di grande bellezza (nella poesia cortese). Ne danno testimonianza Guittone d'Arezzo (*Rime*, sec. XIII) e ancora Petrarca. Illuminare non è più una prerogativa divina, anzi, i canti carnascialeschi si divertono a descrivere come «lumi» le belle donne della Toscana.

5. La rivoluzione pittorica del Tre e Quattrocento arricchisce ulteriormente i significati del termine. Già nella celebre *Legenda aurea* (sec. XIII) di Jacopo da Varazze il lume è entità fisica contrapposta all'ombra. Nelle pagine di Cennino Cennini e di Lorenzo Ghiberti, il lume designa tecnicamente l'insieme dei chiari e degli ombrati che determinano l'effetto luministico sulla figura. Proprio per la costruzione della prospettiva, diviene fondamentale la capacità di dare risalto alle pieghe e alle forme del dipinto. Sarà Marsilio Ficino a dare sostanza filosofica al nuovo concetto. Lume non è soltanto realtà fisica ma realtà materiale, umana. («Perché le figure e li corpi non si veggono mai se non da lume illustrati», *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, 1469). Per l'Umanesimo e il Rinascimento, lume sarà, quindi, luce interna con particolare riferimento alle tecniche d'illuminazione pittorica.

6. In Giordano **Bruno** troviamo preziose anticipazioni di un nuovo, emergente significato del termine (*De l'infinito universo e mondi*, 1584). Il lume soprannaturale non è che lume falso di falsi profeti, buono solo a chiarire «l'ombra delle idee» (*Il candelaio*, 1582). È invece il lume naturale, quello che si trova nella logica di ogni cosa, ciò che permette di comprendere le «verità di ragione». Ad approfondire quest'idea di lume appaiono nel '600 i lavori di René **Descartes** e Isaac **Newton** sulle rifrazioni della luce. Il rapporto fra «lume» e «luce» (e i corrispondenti termini inglese, francese e tedesco) si complica ulteriormente. Per Newton, *light* è un'emissione di particelle provocata da corpi luminosi. Ma questa accezione newtoniana finirà per influenzare fortemente il significato della *lumière* francese e del lume italiano.

Sulla scia di Newton, infatti, lume si affermerà nel Settecento come fonte di bellezza e di ragione, e in questo senso finirà per dare nome a un'epoca: l'Età dei Lumi. Il Lume vagheggiato dagli illuministi francesi (**Voltaire**, Jean-Jacques **Rousseau**, Denis **Diderot**, Jean-Baptist d'**Alembert**) è la capacità dell'uomo di illuminare l'esperienza terrena attraverso la luce della propria ragione traendosi fuori dalle tenebre dell'ignoranza, del pregiudizio e della superstizione. Il lume della ragione va poi conservato (dai dotti) e quindi condiviso con il popolo affinché le nazioni possano progredire. Da qui l'idea di Diderot e d'Alembert di pubblicare un'opera universale: l'*Enciclopedia* (1751-72) che possa raccogliere tutti i «lumi» (come Voltaire chiamava le grandi opere universali) del mondo.

L'enorme fama di cui, dopo la rivoluzione francese e l'invasione napoleonica, godono i «filosofi dei lumi», ridefinisce fortemente i significati dei veri termini in campo. Antonio **Rosmini** traduce la *lumière* dei francesi con cautela, facendo tesoro della lezione pascaliana: se il «lume della ragione» è sorgente del bene può esserla anche del male (*Nuovo saggio sull'origine delle idee*, 1830). Più complesso il significato di lume in Vincenzo **Gioberti**, per il quale lume è elemento di mediazione kantiano fra la soggettività e la realtà immanente (*Studio della filosofia*, 1849). Carlo **Cattaneo**, infine, continua a usare il termine come sinonimo di civiltà opposto alle tenebre della restaurazione (*Considerazioni sul principio della filosofia*, 1844).

7. Il Romanticismo e l'Ottocento in genere si troveranno a utilizzare un termine ormai sovraccarico di innumerevoli sfumature letterarie e filosofiche. Ricchissimo per esempio è l'uso che ne fa Giacomo **Leopardi** (*Canti*, 1831). Lume è praticamente usato in tutti i significati della letteratura precedente: è lume l'amata Nerina de *Le Ricordanze* (1828), è lume la lucerna della stanza del poeta, ma è lume soprattutto la luce salvifica a cui gli uomini porgono le terga ne *La ginestra* (1836). Alessandro **Manzoni**, soprattutto ne *I promessi sposi* (1840-42), cerca invece di alleggerire il termine, rinunciando a implicazioni direttamente filosofiche: il «lume» è semplicemente la saggezza e l'intuito popolare.

La scoperta dell'elettricità che permette l'illuminazione delle grandi città (*la ville lumière*) accresce ulteriormente l'uso e l'estensione del termine. Lume è sì ciò che rende possibile vedere nella notte della città, ma ancor di più è la forza stessa dell'intelligenza umana capace di costruire macchine nuove e perfette.

8. La crisi del positivismo all'affacciarsi del Novecento apre delle crepe nell'idea di un lume della ragione capace di rischiarare la via del progresso. Luigi **Pirandello** sintetizza questa crisi dei lumi nella teoria del celebre mono-

logo del «lanternino» (*Il fu Mattia Pascal*, 1904): ogni epoca ha avuto il suo lume scambiato di volta in volta per la luce della verità. Curiosamente l'autore cita un verso di Niccolò **Tommaso** («a lume spento»), che sarà poi il significativo titolo della prima raccolta di poesie di Ezra **Pound** (1908).

Le due guerre mondiali, l'Olocausto e soprattutto l'uso aberrante della scienza (la bomba atomica) ridimensionano definitivamente l'utilizzo e l'ampiezza semantica del termine. Per Eugenio **Montale** di *Piccolo Testamento* (*La Bufera e altro*, 1956), il lume è inganno, luce artificiale che si finge divina ed eterna: il lume (sia esso di chiesa o d'officina) si fa ormai fioco, debole, incapace di irradiare alcunché.

Un recupero del termine può essere tentato, allora, solo con la consapevolezza lucida, quasi postmoderna, delle letture critiche passate. Così fa, infatti, Giovanni **Giudici**, rifacendosi soprattutto a Pound e Montale, in *Lume dei tuoi misteri* (1984).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Apocalisse* (96); *Le mille e una notte* (sec. XV); *Lettera di Giacomo* (sec. I d.C.).

Bruno, G., *De l'infinito universo e mondi* (1584); Bruno, G., *Il candelaio* (1582); Cattaneo, C., *Considerazioni sul principio della filosofia* (1844); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Diderot, D. - Alembert, J.B. le Rond d', *Enciclopedia* (*Encyclopédie*, 1751-72); Dionigi Pseudo-Areopagita, *Sui nomi divini* (*De divinis nominibus*, fine sec. V); Ficino, M., *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone* (1469); Gioberti, V., *Studio della filosofia* (1849); Giudici, G., *Lume dei tuoi misteri* (1984); Guittone d'Arezzo, *Rime* (sec. XIII); Jacopo da Varazze, *Legenda aurea* (sec. XIII); Leopardi, G., *Canti* (1831); Leopardi, G., *La ginestra* (1836); Leopardi, G., *Le Ricordanze* (1828); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1840-42); Montale, E., *Piccolo Testamento in La Bufera e altro* (1956); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarij fragmenta*, 1374); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pound, E., *A lume spento* (1908); Rosmini, A., *Nuovo saggio sull'origine delle idee* (1830); Ruskin, J., *Le sette lampade dell'architettura* (*The Seven Lamps of Architecture*, 1880); Sallustio Crispo, G., *Storie* (*Historiae*, ca. 40-35 a.C.); Tacito, C., *Annali* (*Annales*, ca. 115-117 d.C.); Tommaso, N., *Confessioni* (1836); Tommaso D'Aquino, *Summa Theologiae* (1266-72); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.).

■ ALTRE OPERE: Bonaventura da Bagnoregio, *Commentarium in quatuor libros sententiarum* (ca. 1250); Cicerone, M.T., *De natura deorum* (45 a.C.); Descartes, R., *La recherche de la vérité par la lumière naturelle* (1622-28); Newton, I., *Optica* (1730).

■ BIBLIOGRAFIA: Bangert, A., *Lampen, 1890-1930*, München, Heyne, 1978; Eco, U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987; Engle, A., *Light, Lamps and Windows in Antiquity*, Jerusalem, Phoenix, 1987; Robins, F.W., *The Story of the Lamp (and the Candle)*, London-New York, Oxford University Press, 1939; Schivelbusch, W., *Licht, Schein und Wahn: Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*, Berlin, Ernst & Sohn, 1992; Schivelbusch, W., *Luce: storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX* (1983), Parma, Pratiche, 1994; Venturi, F., *Le origini dell'Enciclopedia*, Einaudi, 1946.

■ VOCI AFFINI: Luce/Buio; Notte.

RUGGERO RAGONESE

Luna. 1. Assai ampio è lo spettro dei valori ambientali, antropologici e culturali attribuiti storicamente alla luna: essa rischiarava l'oscurità della notte, origina le maree, determina i cicli mestruali delle donne, provoca la rugiada, divide con il ciclo delle lunazioni l'anno in parti uguali, determinando la ricorrenza di alcune fondamentali festività ebraiche e cristiane, come ad esempio la Pasqua, e l'intero calendario islamico. La luna inoltre – secondo credenze ampiamente diffuse – influenza l'umore degli uomini e degli animali: da qui l'idea che i malinconici (e i poeti), per influsso della luna, potessero essere definiti

lunatici, e anche l'idea che certi uomini, i licanthropi, nelle notti di luna piena potessero trasformarsi in lupi – già nel *Nuovo Testamento*, *Vangelo di Matteo* (4, 24), si parla di *seleniazómenos*, ovvero di «lunatici», guariti da Gesù. Mentre il gr. *selene* e il lat. *luna* (con le loro derivazioni in molteplici lingue europee) rimandano alla sfera semantica della luce, l'ingl. *moon* e il ted. *Mond* (quest'ultimo di genere maschile) hanno probabilmente origine da una radice verbale indogermanica (**me-*) che designa l'attività del misurare (cfr. il ted. *messen*), e sono dunque più vicini alla sfera semantica del tempo.

Nel mito greco la luna è personificata dalla dea Selene (così nel trentaduesimo degli *Inni omerici*, a lei dedicato, secc. VII-VI a.C.), ma è spesso identificata come Artemide (a cui successivamente si sovrappone la Diana latina) e ne assimila il nome di Cinzia. Considerata sorella di Febo, personificazione del sole, prende anche il nome di Feba (ma già in mitologie precedenti, come quella egizie di Iside e Osiride, luna e sole hanno impersonato due entità mitiche contrapposte). Nella mitologia greca, inoltre, la luna è associata a Ecate, dea delle arti magiche, e alla stessa Persefone/Proserpina, regina degli inferi, in cui l'astro trascorrerebbe il tempo in cui è invisibile dalla terra.

Sebbene prevalga un'identità femminile, l'astro si presenta in talune rappresentazioni mitiche e religiose con aspetto maschile o androgino (così anche in *Platone*, *Timeo*, 38c; ca. 350 a.C.). In ebraico e in diverse lingue slave vi sono due distinti vocaboli per definire rispettivamente la luna maschile (più legata all'idea di tempo) e quella femminile. Un'invocazione alla luna negli *Inni Orfici* (secc. II-III) riassume alcune sue fondamentali valenze simbolico-religiose: fanciulla portatrice di luce divina, origine del tempo e della fecondità, entità ermafrodita.

2. La funzione mediatrice della luna, che riflette la luce del sole, è interpretata da **Agostino di Ippona** (*Esposizione sui Salmi*, 10, 3; 392) e dalla patristica successiva come allegoria della Chiesa, che illumina le tenebre dell'uomo con la luce di Dio. Questo *topos* si presenta con forza nella *Esegesi allegorica dell'Hexahemeron*, scritto tradizionalmente attribuito a **Anastasio Sinaita** (morto dopo il 700), ma probabilmente redatto solo nel sec. X. Per questa ragione nella letteratura e nella iconografia cristiana la luna è spesso associata alla vergine Maria, almeno fino alla lirica di **Angelus Silesius** (*Il pellegrino cherubico*, 2, 94; 1657-74). Non dissimile è il simbolismo dell'astro nella letteratura islamica, come attestano le liriche del grande poeta persiano Gialāl ad-Dīn **Rūmī** (*Diwān*, 1244-73), che paragona il profeta alla luce lunare. In **Dante Alighieri** (*Paradiso* II, *Divina Commedia*, 1316-21) la luna si presenta come una densa nube che riceve attraverso una serie di mediazioni angeliche la luce divina. Le cosiddette macchie lunari sono qui spiegate come un fenomeno che non mette in discussione l'armonia celeste, giacché il divino può rivelarsi solo in gradi diversi per intensità. Nella mistica ebraica, invece, proprio il minor fulgore della luna nelle sue fasi calanti e il suo oscuramento nelle eclissi aprono un varco alle forze del male, rappresentate dalla figura mitica di Lilit, lo spettro temibile che vaga nella notte (*Isaia*, 34, 14; sec. VIII a.C.), che si sarebbe, secondo la tradizione midrashica, accoppiata con Adamo generando demoni di ogni tipo – mito ripreso in epoca moderna da Johann Wolfgang **Goethe** nel *Faust* (1831) e nella raccolta di racconti di Primo **Levi** *Lilit* (1982). Nella mitologia babilonese-ebraica l'astro si presenta però anche come immagine dell'anima; non diversa l'associazione nello stoici-

smo, che colloca nella zona celeste della luna la sede in cui si stabiliscono le anime dopo essersi separate dal corpo (**Crisippo**, *Fisica*, fr. 1105; 281/277-204 a.C.).

3. Nella letteratura di ogni epoca e cultura la luna ricorre costantemente con molteplici significati; la sua evocazione costituisce uno dei motivi per eccellenza della poesia lirica. In **Saffo** (sec. VI a.C.) una donna tormentata dal desiderio è paragonata a una luna che con la propria bellezza illumina una sensuale natura in fiore e offusca gli astri che la circondano (fr. 96). In un altro frammento della stessa autrice il tramonto della luna getta nello sconforto l'amante (fr. 168B). Sin dalle origini della letteratura occidentale l'astro notturno è così associato alla sfera femminile della bellezza e all'eros.

Nella poesia greca del periodo imperiale la luna appare come muta testimone di vicende d'amore (ad esempio **Filodemo**, sec. I a.C.). Con l'*Eneide* (29-19 a.C.) di **Virgilio**, il silenzio amichevole (canto II, v. 255) diviene attributo qualificante ed epiteto dell'astro. In epoca rinascimentale e moderna la sua tacita complicità in avventure erotiche appare motivo ricorrente e stereotipato (ad esempio in Torquato **Tasso**, *Rime d'amore*, 1591-92, IV, 57). In un sonetto di Pierre de **Ronsard** (*Amori*, 1555, II) l'amante chiede invece alla luna di occultare il suo corno luminoso, per poter sfuggire a spie e nemici. Lo stesso tema è variato da Giambattista **Marino** in una composizione dalla *Lira* (1615), in cui il poeta se la prende con l'eccessivo chiarore dell'astro (*Alla luna, la quale una notte per esser troppo chiara gl'impediva l'andare per i suoi affanni amorosi*).

La tacita partecipazione della luna agli eventi umani – in particolar modo erotici – che si svolgono durante la notte emerge soprattutto nel mito di Endimione, giovane pastore di cui si innamora Selene. Ogni notte la dea scende sulla terra per unirsi a lui. Per paura di perderlo, ella lo pone in uno stato di sonno eterno che perpetua la sua giovinezza. Motivo ricorrente della lirica erotica latina del sec. I a.C. – ad esempio in **Catullo** (66, vv. 5-6) –, il mito di Endimione sarà ampiamente ripreso in età moderna. In una commedia allegorica di John **Lyly** (*Endimione, l'uomo nella luna*, 1591) è il pastore ad innamorarsi della Luna, contrastata dalla rivale Terra. Il mito è qui funzionale a una contrapposizione tra amore «cortese» e amore «terrestre». Lo stesso soggetto è variato in numerose composizioni della poesia arcadica e pastorale europea (in Inghilterra da Michael **Drayton**, 1595-1606; in Italia tra gli altri da Alessandro **Guidi**, 1681) e giunge sino al Settecento, dove conosce una straordinaria elaborazione nella pittura e nel melodramma. Il solo libretto di Pietro **Metastasio** con questo nome fu musicato tra il 1721 e il 1783 da almeno 12 compositori. Nell'*Endimione* (1762) di Christoph Martin **Wieland** (incluso nei *Racconti comici* in versi), la passione di Diana per il pastore rappresenta la vendetta di Eros contro la ritrosia della dea. Nell'omonimo poema romantico di John **Keats** (1818) la Luna è allegoria della bellezza perfetta, con la quale Endimione aspira a unirsi misticamente.

Nella sovrapposizione mitologica con Artemide/Diana – crudele dea della caccia – prevale invece l'indifferenza del satellite rispetto al destino dell'uomo. Nell'*Endimione* (1506-09) del catalano italianizzato Benedetto **Gareth**, detto il **Cariteo**, Luna è il nome di una donna fredda e inavvicinabile come l'astro notturno, che non corrisponde l'amore del poeta. Questa connotazione giunge fino al Novecento. In un racconto del russo Vasilij Pavlovič **Aksionov** del 1966 intitolato *A metà strada dalla luna* si tratta dell'amore impossibile di un camionista per una hostess. Anche nel ciclo *Le Cosmicomiche* (1965) di

Italo **Calvino** – ironica e fantastica narrazione di un tempo primordiale – il Narratore Qfwfq rievoca l'amore verso una donna rimasta sul satellite nel momento in cui esso si è allontanato per sempre dalla terra (*La distanza della Luna*, 1964). La nostalgia per la donna-luna appare qui come drammatizzazione del desiderio, il quale per essere tale non può mai raggiungere il suo oggetto.

4. La mutevolezza della luna nel suo ciclo è già assunta da **Basilio di Cesarea** (330-379 d.C.) come emblema della instabilità che caratterizza le vicende umane. (*Omellie sull'Esamerone*, VI, 10, 3-8; sec. IV d.C.). Questa immagine è determinante per gran parte del barocco europeo, così ad esempio in un sonetto di Lope de **Vega** del 1604 («Endimione, seduto al piè di Atlante»), in cui Endimione lamenta l'incostanza della sua amata, che replica vantandose, giacché una luce diretta e perenne, come è quella del sole, rischierebbe di bruciare chi le si avvicina. In William **Shakespeare**, Giulietta chiede a Romeo (nell'omonima tragedia, 1594-95) di non chiamare la luna – così incostante – a testimone del suo giuramento d'amore (atto II, scena 2). Uno scenario lunare caratterizza anche le metamorfosi e i capricci d'amore nel *Sogno di una notte di mezza estate* (1595-96). Insieme alla luce che rende lieta la notte, la mutevolezza è il tratto dominante dell'astro nell'ode *Alla luna* di Girolamo **Fontanella** (morto nel 1644). Anche nell'*Adone* (15, 225; 1623) di Giambattista **Marino** e nel romanzo *L'avventuroso Simplicissimus* (1669) di Hans Jakob Christoffel von **Grimmelshausen** il satellite è emblema delle alterne fortune umane.

5. Nella concezione aristotelico-tolemaica la luna è parte di un universo chiuso, traducibile in un complesso sistema di equivalenze simboliche. Da un punto di vista alchemico, ad esempio, alla luna corrisponde l'argento (per questo spesso evocato in poesia come suo attributo), così come al sole l'oro. Tale costruzione è messa radicalmente in discussione nel Cinque e Seicento. Nel suo *De Revolutionibus* (1543) Nicolò **Copernico** dedica l'intero quarto libro alle orbite della luna. Il *Sidereus Nuncius* (1610) di Galileo **Galilei** è la prima osservazione sistematica ed empiricamente fondata del satellite terrestre, a cui segue nel 1648 la *Selenographia sive Lunae Descriptio* di Johann **Hevelius**. L'astro celeste diviene così uno spazio conoscibile, la cui nomenclatura geografica è ricalcata su quella della terra. Il pittore tedesco Adam **Elsheimer** dipinge a Roma nel 1609 una *Fuga in Egitto* notturna (oggi nella Alte Pinakothek di Monaco), in cui appaiono per la prima volta la Via lattea e la Luna con le macchie osservate da Galileo. Sulla base del sapere dell'epoca Johannes **Kepler** (*Il sogno ovvero l'astronomia lunare*, 1634) ne immagina e descrive il clima, gli abitanti e il calendario. La luna è peraltro l'unico astro a ruotare ancora intorno a un mondo che ha perso la sua centralità, come sottolinea Bernard Le Bovier de **Fontenelle** nelle sue *Conversazioni sulla pluralità dei mondi* (1686), immaginando – in una conversazione ambientata proprio al chiaro di luna – il satellite abitato da esseri che forse un giorno scopriranno la terra. La rivoluzione copernicana pone così la luna idealmente vicina alla condizione umana. Giordano **Bruno** trae conseguenze filosofiche radicali dalle nuove ipotesi astronomiche. Nella sua teoria dell'infinità dei mondi, l'orbita della luna si presta a rappresentare il vagare dell'intelligenza umana (così in una poesia compresa in *De gli eroici furori*, I, 5, 8; 1585). Philip **Sidney**, a cui l'opera di Bruno è significativamente dedicata, vedrà poco più tardi in un sonetto («Con quali tristi passi, luna, scali i cieli», *Astrofil e Stella*, 1591) il satellite come un viandante a cui l'io lirico si rivolge confidenzial-

mente, formulando domande sul proprio amore infelice. Questa immagine sarà poi ripresa da Percy Bysshe **Shelley** in un frammento del 1820, in cui la luna vagante è apostrofata come «sorella eletta dello spirito». Il *topos* dell'incostanza si trasforma qui definitivamente in simbolo della condizione umana di erranza.

6. Nella lirica cinese del sec. VIII (**Li Po**, **Tu Fu**) la luna riflette i sentimenti di chi la contempla. Tale valenza psicologica appare invece assente nella poesia cortese e rinascimentale europea. Significativa in questo senso è la marginalità del motivo in Francesco **Petrarca**. Nella poesia italiana un'eccezione di rilievo è costituita dal sonetto «Poscia che 'l sol via se ne porta il giorno» di Luigi **Tancredi** (1510-68). Solo nel Settecento comunque, con la progressiva scoperta della soggettività, la luna si fa specchio dell'anima. Con i *Pensieri notturni* (1742-45) di Edward **Young** la luna diviene per la prima volta musa ispiratrice del poeta, che a lei si rivolge nell'esordio della «terza notte». «Lunare» è infatti per l'autore il tema melanconico e «femminile» della caducità. La celebre *Elegia scritta in un cimitero di campagna* (1751) di Thomas **Gray** rafforza l'associazione tra l'evocazione della luna e il ricordo delle persone scomparse, che ritorna prepotentemente nei *Canti di Ossian* (1765) di James **Macpherson**. Come ha rilevato Ladislao Mittner, con il suo crescere e decrescere, sparire e rinascere, la luna suggerisce in questa temperie culturale un senso malinconico e insieme inebriante della caducità dell'uomo e della eternità della natura. Non a caso Immanuel **Kant** in un importante scritto del 1764 (*Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*) ritiene la luna un requisito fondamentale del sublime. In questo contesto si collocano anche due tra le più belle poesie di lingua tedesca: il *Canto della sera* (1779) di Matthias **Claudius** e *Alla luna* di Johann Wolfgang **Goethe** (prima redazione 1779, seconda redazione 1789). Se in Claudius l'apparizione della luna è segno divino a cui l'uomo si deve abbandonare con semplicità, rinunciando agli strumenti dell'intelletto, in Goethe l'arrivo dell'astro celeste suscita nel soggetto una decisiva catarsi psichica. La luna (in tedesco di genere maschile) è qui apostrofata come «amico» (analoga caratterizzazione in Ugo **Foscolo**, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1802, lettera del 14 marzo). Nella prosa paesaggi lunari di questo tipo compaiono non a caso in scene di addio, come nella celebre partenza di Renzo e Lucia nell'ottavo capitolo de *I Promessi Sposi* (1827, 1840-42) di Alessandro **Manzoni**, un cui precedente è forse già nella *Nuova Eloisa* (1761) di Jean-Jacques **Rousseau** (alla fine della quarta parte).

Del tutto particolare è il valore della luna nell'opera di Giacomo **Leopardi**, alla cui luce e ai cui effetti sull'immaginazione l'autore dedica interessanti osservazioni nello *Zibaldone* (1817-32; ms. 1744-1746, 20 settembre 1821). Nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829-30) il poeta riprende la similitudine del satellite con il viandante ma per affermare che tale cammino nel vuoto è privo di senso. La luna appare estranea e indifferente rispetto alle vicende terrene, di cui pure è silenziosa spettatrice. Rimane tuttavia in questo canto la (forse illusoria) speranza che l'astro conosca il senso segreto dell'esperienza umana. Che il satellite rappresenti promesse ingannevoli come la giovinezza è ribadito in una delle ultime poesie dell'autore, *Il tramonto della luna* (1836-37). D'altra parte, come ha notato Italo **Calvino** nelle sue *Lezioni americane* (1988, postumo), le immagini della luna si coniugano in Leopardi a una straordinaria leggerezza linguistica, che sembra contrapporsi al peso dell'esistenza (si veda soprattutto la giovanile *Alla luna*,

1819). Nel *Dialogo della Terra e della Luna* (1824) delle *Operette morali* Leopardi fa del male e dell'infelicità il principio assoluto del cosmo, ironizzando sull'idea dell'armonia delle sfere e su altre concezioni antropocentriche dell'universo. La luna è qui – come nella tradizione dei viaggi sul satellite – un osservatorio privilegiato della terra.

Nel corso di tutto l'Ottocento, anche se prevarranno gradualmente altre determinazioni del tema, il paesaggio lunare continua ad essere cornice strutturale della meditazione lirica, in particolare in Germania, dove questa tradizione è più forte per l'eredità goethiana (si veda ad esempio *Luce lunare*, 1851, di Theodorm **Storm**). Oltre a ricordare un passato felice, la luna allude a un'aspirazione impossibile. Un esempio ancora non stereotipato di tale caratterizzazione è rappresentato dalle composizioni del poeta rumeno Mihail **Eminescu** (1850-89). Questa linea attraversa il simbolismo e perdura nel Novecento, con un'accentuazione del carattere soggettivo della riflessione. Significativa è l'oscillazione del motivo tra sentimentalismo e ironia in Emilio **Praga** (*Ballata alla luna*, 1862; *Ancora un canto alla luna*, 1864). Quanto sia ormai difficile riversare sull'Io la malinconica ebbrezza settecentesca è peraltro attestato dalla *La cagna e la luna* (1896) di Fëdor **Sologub**, in cui nel ruolo di soggetto lirico subentra un animale. Accostabile a questa lirica è *Il gatto e la luna* (1918) di William Butler **Yeats**, che nel trattato *Una visione* (1925) costruisce addirittura un modello dinamico della personalità basato sulle fasi lunari. Nel *Canto della cagna* (1915) di Sergej Aleksandrovič **Esenin**, invece, l'animale vede nell'astro uno dei cuccioli che gli sono stati sottratti. L'invocazione alla luna diviene infine palese fantasmatica in una poesia di Umberto **Saba** (*Nuovi versi alla luna*, 1910-12). In *Sentimento del tempo* (1933) di Giuseppe **Ungaretti** l'astro appare ripetutamente come destinatario di domande esistenziali senza risposta, con un richiamo alle immagini lunari di Leopardi.

7. Nella narrativa europea – e in particolar modo tedesca – del Romanticismo il pallido chiarore della luna conferisce al mondo e agli avvenimenti una dimensione magica e incantata, talvolta misteriosa e non priva di pericoli, in cui si liberano occulte forze demoniache: da spazio della riflessione contemplativa la notte lunare si trasforma in luogo privilegiato dell'esperienza estetica, delle sue avventure e rivelazioni mistiche. Così ad esempio nell'*Espero* (1795) di **Jean Paul** o nello *Heinrich von Ofterdingen* (1802) di **Novalis**. Riassuntiva di questa poetica sembra l'epigrafe preposta al dramma *L'imperatore Ottaviano* (1804) di Ludwig **Tieck**, in cui la notte rischiara dal satellite è evocata come un magico mondo di fiaba. Ma è soprattutto nella lirica che la luna diviene simbolo centrale e determinante, sino a costituire quasi un contrassegno, presto inflazionato, dello stesso Romanticismo. Nella celebre poesia *Notte di luna* (1837) di Joseph von **Eichendorff** il cielo si congiunge misticamente alla terra, rivelando la segreta armonia del cosmo. La luna splende anche in molte liriche di Clemens Maria **Brentano**, spesso con funzione compensatrice rispetto al dolore del mondo (così nel *Canto notturno della filatrice*, 1802) e appare in conclusione al *Preludio* (1799-1805) di William **Wordsworth** a illuminare la «sublime» (poiché non direttamente accessibile ai sensi) divinità della natura. Un analogo nesso tra luna e misticismo religioso si ritrova in François-René de **Chateaubriand** (in *Atala*, incluso nella prima edizione del *Genio del cristianesimo*, 1802) e più tardi in Niccolò **Tommaseo** (*Fede e bellezza*, 1840). Nella poesia *Chiaro di luna* (1828) di Victor **Hugo**

l'astro notturno caratterizza un paesaggio marino esotico e misterioso. In Aleksandr **Puškin** la luna rischiera il viaggio di una troica che attraversa una Russia evocata nei suoi tratti più caratteristici («Nel campo aperto s'inargenta / La neve», 1833). Nel poema *Maggio* (1836), capolavoro del ceco Karel Hynek **Mácha**, la bellezza del paesaggio lunare contrasta drammaticamente con la vicenda di un condannato a morte.

La straordinaria diffusione del tema in epoca romantica è attestata tra l'altro dalla *Sonata al chiaro di luna* (op. 27, n. 2; 1800-01) di Ludwig van **Beethoven** e dalla sua ricorrenza iconografica (ad esempio nell'opera pittorica di Caspar David **Friedrich**). Nei romanzi e racconti di Joseph von **Eichendorff** (si veda *L'immagine di marmo*, 1826) il chiaro di luna è ormai quello stereotipo contro il quale aveva già rivolto la sua ironia Heinrich **Heine** (cfr. la poesia *In verità*, 1821). L'effetto trasfigurante della luce lunare, che conferisce spiritualità agli eventi e stimola l'immaginazione letteraria, sarà peraltro ribadito da Nathaniel **Hawthorne** nell'introduzione a *La lettera scarlatta* (1850) e si ritrova in modo più o meno esplicito ancora nel Novecento. Paradigmatico in questo senso è *Altro effetto di luna* (1932) di Eugenio **Montale**. Nel racconto *La pietra lunare* (1939) Tommaso **Landolfi** si rifà invece alla tradizione romantica che conferisce all'astro un influsso demoniaco, contrapponendo alla grettezza della vita di provincia la forza femminile della fantasia e dell'eros.

8. Nel sesto libro della sua *Farsaglia* (vv. 499-568) Marco **Lucano Anneo** (sec. I d.C.) aveva immaginato che i malfefici incantesimi della maga Erittone avessero determinato la caduta della luna, generando una situazione apocalittica. Questo passo fu ripreso come visione onirica in un frammento di Giacomo **Leopardi** (*Lo spavento notturno*, 1826) e accese la fantasia di Charles **Baudelaire** in un poemetto in prosa del 1863 (*Desiderio di dipingere*). Anche Camille, personaggio de *La morte di Danton* (1835) di Georg **Büchner**, sogna in un incubo di ghermire l'astro precipitato nella cella in cui è prigioniero (IV, 3). Se la luce lunare è interpretabile come riflesso della spiritualità divina, la caduta dell'astro sancisce la fine delle illusioni nella trascendenza. Nell'ultima opera di Ernst **Barlach**, il romanzo *La luna rubata* (pubblicato postumo nel 1948 e scritto nel periodo del nazionalsocialismo), la scomparsa dell'astro è opera delle forze del male. Il motivo è alla base di *Lunaria* (1985) di Vincenzo **Consolo**, e ironicamente nell'ultimo film di Federico **Fellini** (*La voce della luna*, 1990), liberamente tratto dal romanzo *Il poema dei lunatici* (1987) di Ernesto **Cavazzoni**. Complementare a questo tema è l'idea che la luna, originariamente un pianeta, sia entrata nell'orbita gravitazionale della terra generando un'immane catastrofe, che ha messo fine a una precedente età dell'oro. Questa storia è narrata nel dialogo filosofico *Alexis o l'età dell'oro* (1787) di Frans **Hemsterhuis**, di grande importanza per tutto il Romanticismo europeo, ed è ripresa tra gli altri con sottile ironia da Italo **Calvino** in un racconto di *Ti con zero* (*La molle Luna*, 1965), dove la luna appare come segno della inevitabile imperfezione terrestre.

9. Con la crisi del Romanticismo prevalgono progressivamente gli aspetti demoniaci della luna, che si presenta infine come una figura inquietante in uno spazio cosmico privo di senso. Nel *Woyzeck* (1836) di Georg **Büchner** l'astro è paragonato a un coltello insanguinato. Nella stessa opera teatrale è inserito il racconto di una favola che vede un bambino, unico superstite dell'umanità, approdare su una luna che si trasforma in un pezzo di legno marcio. Un sonetto di Charles **Baudelaire** nei *Fiori del*

male evoca le *Tristezze della luna* (1857), raffigurata come bellezza languida e distratta. Nella *Erodiade* (1869) di Stéphane **Mallarmé** la protagonista si rispecchia nell'astro, il cui pallido chiarore le sembra crudele e distruttivo. Uno scenario lunare fa significativamente da sfondo alla *Salomé* (1893) di Oscar **Wilde**. Tali caratterizzazioni si intensificheranno con l'Espressionismo. «Il mostruoso teschio» della luna illumina le squallide periferie delle metropoli in Georg **Heym** (*Il giorno eterno*, 1910; *Umbra vitae*, 1912); in Georg **Trakl** l'astro è «un essere morto che sbuca da un antro azzurro» (*Occidente*, 1914). L'apice del demoniaco è raggiunto con il *Pierrot lunaire* (op. 21; 1912) di Arthur **Schönberg**, composto su poesie (pubblicate nel 1884) del belga Albert **Giraud**, tradotte in tedesco da Otto Erich **Hartleben**. Qui i raggi della luna, di per sé malata, rischiarano uno scenario di allucinazione, follia e violenza. La figura di Pierrot affascinato dalla luna era stata trattata anche da Jules **Laforgue** (*L'imitazione di Nostra Signora la Luna*, 1886).

Tale configurazione del tema trae in parte alimento da una vasta letteratura dell'orrore, che basandosi sulle credenze popolari antichissime di cui abbiamo parlato attribuisce all'astro la causa di patologie e perversioni. La luna, e in particolare la luna piena, sono così un requisito fondamentale nelle storie di fantasmi, di vampiri e ovviamente di licanthropi. Soprattutto in due generi: quello della ballata romantica – si vedano ad esempio la celebre *Lenore* (1773) di Gottfried August **Bürger**, tradotta in italiano da Giovanni **Berchet** nel 1816, e *La danza macabra* (1813) di Johann Wolfgang **Goethe** – e quello del racconto fantastico (fino alle elaborazioni cinematografiche, a partire dal celebre film *The Wolf Man* di George **Wagner**, 1940 e delle sue molte riprese).

10. Negli attacchi mossi dalle avanguardie alla tradizione la luna appare come un vuoto simulacro, spesso deriso in raffigurazioni grottesche. Se per Christian **Morgenstern** la luna è una «gigantesca bolla di sapone» (*Sorgere della luna*, 1894-95), Filippo Tommaso **Marinetti** celebra la morte del satellite provocata da trecento «lune» elettriche (*Uccidiamo il chiaro di luna*, 1909), ispirando in tal modo il titolo di un almanacco dei futuristi russi (*La luna crepata*, 1913). Nelle *Confessioni di un malandrino* (1921) di Sergej Aleksandrovič **Esenin** il poeta orina contro il disco della luna.

11. Anche dopo la proclamata crisi dei suoi valori, la luna continua comunque a rispecchiare la particolarità della condizione umana, sia pure in un preciso orizzonte privato, sociale o storico-politico. Così Emily **Dickinson** può trasformare lo scenario celeste nell'abbigliamento quotidiano di una luna antropomorfa (*Non era la luna che un mento dorato*, 1863), affermando però che essa dà «sostanza a Dio» (*La luna nella sua rotta oscillante*, 1881). In un'altra lirica della stessa autrice l'astro è simbolo del volere divino che governa da lontano l'esistenza (*Molto distante è la luna dal mare*, 1862). L'associazione tra luna e destino si presenta anche in alcune tra le più belle novelle di Luigi **Pirandello** (ad esempio in *Un cavallo nella luna*, 1907; *Male di luna*, 1913). In particolare in *Ciàula scopre la Luna* (1912) un minorato psichico – costretto in miniera a un lavoro straordinario di notte e terrorizzato dall'idea di trovare il buio risalendo in superficie – vede per la prima volta la luna, che muta il suo stato d'animo in commosso stupore. La luce lunare è qui riscatto di una spiritualità negata. Nel ciclo *Requiem* (1935-40) e in altre poesie di Anna **Achmatova** la luna è cifra di una storia che «visita» l'uomo, trasformandosi in destino. Anche ne *La luna e i falò* (1950) di Cesare **Pavese** l'astro notturno – che atterrisce il protagonista An-

guilla nel suo soggiorno in America e che fa da sfondo all'episodio tragico della storia (l'incendio con cui Valino distrugge casa e famiglia) – è simbolo di un *quid* irrazionale che determina le vicende umane (con una ripresa di valori dell'astro caratteristici dell'Espressionismo già presenti nell'autore in *Lavorare stanca*, 1936). La sentenza, ripetuta nel romanzo, «c'è una luna per tutti» esprime così la singolarità di ogni destino. In *La luna è tramontata* (1942) di John **Steinbeck** questa dimensione simbolica è applicata a un episodio storico della resistenza contro i nazisti. Molto più complesso è il simbolismo lunare nel romanzo *Sole e luna* (1962) di Albert **Paris Gütersloh**, dove l'astro sembra rappresentare il polo dialettico, connotato dall'erranza e dall'eroticismo, di un movimento cosmico e storico universale. Come muto scenario lunare, avvolta in una mesta festa di luce e in contrasto stridente col suo passato, si presenta l'Italia del dopoguerra a Pier Paolo **Pasolini** nelle *Ceneri di Gramsci* (1957). Nella poesia di Vittorio **Bodini** (*La luna dei Borboni*, 1951) l'astro si fa emblema del Salento, paesaggio d'infanzia interiorizzato dal soggetto lirico.

In generale si può osservare che nel Novecento la luna è presente in praticamente tutta la gamma delle accezioni fin qui considerate, finendo per essere consapevolmente assunta come un *topos* ereditato dalla tradizione. Ciò è particolarmente evidente nell'opera lirica e teatrale di Federico **García Lorca**, in cui l'astro notturno è figura costante in molteplici variazioni. La luna può così costituire lo spazio di una ironica meditazione sentimentale nel ciclo poetico *Canzoni di luna* (1921-24), farsi emblema di una favolosa ed errante bellezza in *Romancero gitano* (1924-27), divenire personaggio allegorico e demoniaco nella tragedia *Nozze di sangue* (1933). La luna è insomma nell'autore tutto ciò che essa è diventata nella tradizione, una sorta di tema primordiale, il grado zero del luogo poetico, ovvero un sinonimo per la stessa poesia. Le diverse sfumature cromatiche della luna corrispondono così in García Lorca ad altrettanti registri poetici e tonalità psicologiche.

Da questa «disponibilità» del *topos* scaturiscono nella seconda metà del secolo composizioni basate su una forma di ironica accumulazione delle immagini lunari, come ad esempio in *Laborintus* (1956) di Edoardo **San-guineti**. Alla già ampia oscillazione del motivo si aggiungono infine le possibilità offerte dalla dimensione acustica e grafica della parola. Traendo spunto dalla notizia del primo missile sovietico lanciato sul satellite, Andrea **Zanzotto** compone una invocazione alla luna in forma di litania paronimica, riprendendo tutti gli attributi e gli stereotipi sull'astro e arricchendoli di un lessico parascientifico (*13 settembre 1959 (Variante)*, 1962). Elke **Erb** costruisce una poesia grafica con parole che disegnano la falce (rosicchiata) della luna (*Un senso di colpa*, 1987).

12. Fin dalle prime speculazioni astronomiche la luna è vista come un'altra terra, che ne riproduce le principali caratteristiche geografiche. Fondamentale per la rappresentazione dell'astro è un dialogo dei *Moralia* di **Plutarco** (46-124 d.C.) intitolato *La faccia della luna* (sec. I d.C.) in cui già si parla di montagne lunari. L'*Icaromenippo* (sec. II d.C.) di **Luciano** (ca. 120 - dopo 180 d.C.) è il primo testo letterario che racconti di un viaggio sulla luna. Nel dialogo satirico Menippo racconta a un amico le vicende che l'hanno portato nello spazio. L'astro appare come osservatorio privilegiato delle miserie e della follia umana. Nella *Storia vera* lo stesso autore immagina la luna popolata da bizzarri esseri di cui sono esaltate le caratteristiche sessuali. Dal satellite è possibile ascoltare

e vedere tutto ciò che accade sulla terra. Il motivo del viaggio sulla luna è ripreso in epoca moderna da Ludovico **Ariosto** nel trentaquattresimo canto dell'*Orlando Furioso* (1516, 1532). Qui Astolfo visita il satellite in compagnia dell'evangelista Giovanni. In una valle della luna, che si presenta in tutto simile alla terra, sebbene più maestosa (secondo un modello tratto da una delle *Intercenali*, 1439, di Leon Battista **Alberti**) sono raccolte tutte le cose perse in vita degli uomini: le lacrime degli amanti, i desideri vani, il tempo trascorso inutilmente, le adulazioni, gli onori immeritati, la bellezza e infine il senno. La luna serba dunque un campionario della vanità e della caducità umana, mostrando la follia della terra. Nel romanzo *L'uomo sulla luna* (1638) di Francis **Godwin** – che mostra già la ricezione della nuova astronomia di **Copernico** e **Galilei** – il viaggio sul satellite di un avventuriero spagnolo porta alla scoperta di un mondo in cui non è conosciuto alcun crimine e in cui regna un'eterna primavera. Se qui la luna è un luogo in cui proiettare attese utopiche, ne *L'altro mondo o Gli stati e gli imperi sulla luna* (1657, postumo) e negli *Stati e imperi del Sole* (1662, postumo) di **Cyrano de Bergerac** la permanenza sul satellite permette di cogliere i difetti della terra. Giunto sulla luna, Cyrano vi trova il paradiso terrestre, dal quale viene cacciato per le sue considerazioni irrisorie. Capita così tra centauri che lo ritengono un animale esotico e lo imprigionano. Liberato, Cyrano ha modo di illustrare il punto di vista dei terrestri su tutti i problemi fisici, religiosi ed etici, suscitando ilarità e stupore tra i suoi ascoltatori. Il viaggio sulla luna diviene poi motivo fantastico e rocambolesco nelle *Avventure del barone di Münchhausen*, redatte da Gottfried August **Bürger** nel 1786-88 in Germania sulla base di una edizione inglese di Rudolph Erich **Raspe** (1785), che raccoglieva a sua volta facezie popolari sulla figura storica del barone tedesco.

13. Con *L'impareggiabile avventura di un certo Hans Pfaal*, pubblicato da Edgar Allan **Poe** nel 1835, l'idea del viaggio sul satellite diventa un'ipotesi da sottoporre al vaglio delle conoscenze scientifiche e delle possibilità tecniche. Al centro della narrazione vi è ora, per la prima volta, il viaggio in quanto avventura intrapresa dall'uomo con il suo sapere, sebbene Poe non rinunci a rappresentare con umorismo gli abitanti del satellite. Ma è soprattutto il romanzo *Dalla terra alla luna* (1865, seguito da *Attorno alla luna*, 1870) di Jules **Verne**, a rendere credibile l'ipotesi di un viaggio nello spazio. I tre «astronauti» scagliati nel romanzo da un enorme cannone al di là della forza di gravitazione terrestre non riusciranno a raggiungere la luna (che pure osservano da vicino) e rischieranno di finire prigionieri della sua orbita, prima di tornare sulla terra. Il libro di Verne risulta sorprendente per le congetture parzialmente confermate dalla successiva esplorazione dello spazio e può considerarsi uno dei primi esempi di *science fiction*. Nella letteratura di fine Ottocento perdura tuttavia, anche dopo questa svolta nel genere, il viaggio sulla luna come luogo utopico, ad esempio (con una valenza erotica) nel *Povero Dionigi* (1872-73) di Mihail **Eminescu**. In uno dei *Nuovi poemetti* (1909) di Giovanni **Pascoli** il cammino verso la luna è un onirico e simbolico viaggio di emigranti alla ricerca di uno stato di grazia negato sulla terra.

Man mano che l'ipotesi di uno sbarco reale sul satellite assume consistenza, si moltiplicano le fantasie sui suoi possibili abitanti. Ne *I primi uomini sulla luna* (1901) di Herbert George **Wells** i «seleniti» sono privi di ossa e risultano simili a dei giganteschi insetti. La loro società,

organizzata in rigide gerarchie e subordinata all'assolvimento di compiti precisi, non conosce conflitti, ma si presenta con le caratteristiche di uno stato tecnocratico. Inquietanti presenze lunari continuano ad apparire anche nel secondo Novecento. Clifford D. **Simak** le rappresenterà come pura energia che si oppone alla *hybris* umana (*All'ombra di Tycho*, 1960). In questo racconto la luna conserva zone di mistero; su di essa è anche possibile la cura delle malattie mentali.

Con le prime esplorazioni dello spazio e soprattutto con lo spettacolare «programma Apollo» – con cui gli Stati Uniti riusciranno a far approdare il 20 luglio 1969 i primi tre uomini sul satellite – la conoscenza della luna assume tratti sempre più definiti che escludono ogni forma di vita. Ciò può spiegare come la *science fiction* perda progressivamente interesse per il mondo lunare. In questo genere narrativo il satellite appare soprattutto come base per più remote esplorazioni planetarie. Così ad esempio nel celebre film *2001: Odissea nello spazio* (1968) di Stanley **Kubrick**, ispirato da *La sentinella* (1948) di Arthur Charles **Clarke**. Qui peraltro sulla luna viene scoperto un monolito installato milioni d'anni prima da una intelligenza extraterrestre. Nel romanzo *La luna è una severa maestra* (1965) di Robert **Heinlein**, l'astro è sede di una grande colonia penale, i cui abitanti si ribellano contro la terra con l'aiuto di un computer.

Sottratta in questo modo all'immaginazione fantascientifica, la luna continua a essere però un motivo assai sfruttato nella letteratura per l'infanzia, dove l'astro assume spesso fattezze umane, per divenire allegra compagna di giochi (si veda ad esempio *La luna addormentata*, 1998, di Nicoletta **Costa**).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *La luna crepata* (1913); *Inni omerici* (secc. VIII-VI a.C.); *Inni Orfici* (secc. II-III); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Achmatova, A., *Requiem* (1935-40); Agostino di Ippona, *Esposizione sui Salmi* (392); Aksënov, A. *metà strada dalla luna* (1966); Alberti, L.B., *Intercenali* (1439); Anastasio Sinaïta (?), *Esegesi allegorica dell'Hexameron* (av. 700); Angelus Silesius, *Il pellegrino cherubico* (*Der cherubinische Wandersmann*, 1657-74); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Barlach, E., *La luna rubata* (*Der gestohlene Mond*, 1948, postumo); Basilio di Cesarea, *Hexameron* (*Omelia sull'Esamerone*, sec. IV d.C.); Baudelaire, C., *Desiderio di dipingere* (*Le Désir de peindre*, 1863); Baudelaire, C., *Tristezza della luna* (*Tristesses de la lune*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Beethoven, L. van, *Sonata al chiaro di luna*, musica (*Mondscheinsonate*, 1800-01); Bodini, V., *La luna dei Borboni* (1951); Brentano, C.M., *Canto notturno della filatrice* (*Der Spinnerin Nachtlid*, 1802); Bruno, G., *De gli eroici furori* (1585); Büchner, G., *La morte di Danton* (*Dantons Tod*, 1835); Büchner, G., *Woyzeck* (1836); Bürger, G.A., *I meravigliosi viaggi per mare e per terra, campagne militari e divertenti avventure del Barone di Münchhausen* (*Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*, 1785-88); Bürger, G.A., *Lenore* (1773); Calvino, I., *La distanza della Luna* in *Le Cosmiche* (1965); Calvino, I., *La molle Luna* (1965) in *Ti con zero* (1968); Calvino, I., *Lezioni americane* (1988, postumo); Cariteo, B. Gareth detto il, *Endimione* (1506); Catullo, G.V., *Carmi* (*Carmina*, 64-54 a.C.); Catullo, G.V., «Colui che esplorò tutte le stelle del vasto universo» («Omnia qui magni dispexit lumina mundi...»), in *Carmi* (*Carmina*, 64-54 a.C.); Cavazzoni, E., *Il poema dei lunatici* (1987); Chateaubriand, F.-R. de, *Il genio del cristianesimo* (*Le génie du christianisme*, 1802); Clarke, A.C., *La sentinella* (*The Sentinel*, 1948); Claudius, M., *Canto della sera* (*Abendlied*, 1779); Consolo, V., *Lunaria* (1985); Copernico, N., *De Revolutionibus orbium coelestium* (1543); Costa, N., *La luna addormentata* (1998); Crisippo, *Fisica* (281/277-204 a.C.); Cyrano de Bergerac, *L'altro mondo o Gli stati e gli imperi sulla luna* (*L'autre monde ou Les états et empires de la Lune*, 1657, postumo); Cyrano de Bergerac, *Stati e imperi del Sole* (*Les états et empires du Soleil*, 1662, postumo); Dante Alighieri, *Divina*

Commedia (1306-21); Dickinson, E., *La luna nella sua rotta oscillante* (*The Moon upon Her Fluent Route*, 1881); Dickinson, E., *Molto distante è la luna dal mare* (*The Moon is distant from the Sea*, 1862); Dickinson, E., *Non era la luna che un mento dorato* (*The Moon was but a Chin of Gold*, 1863); Eichendorff, J. von, *L'immagine di marmo* (*Das Marmorbild*, 1826); Eichendorff, J. von, *Notte di luna* (*Mondnacht*, 1837); Elsheimer, A., *Fuga in Egitto*, pittura (1609); Eminescu, M., *Il povero Dionigi* (1872-73); Eminescu, M., *Poesie* (1883); Erb, E., *Un senso di colpa* (*Ein Schuldgefühl*, 1987); Esenin, S.A., *Canto della cagna* (1915); Esenin, S.A., *Confessioni di un malandrino* (1921); Fellini, F., *La voce della luna*, cinema (1990); Fontanella, G., *Alla luna* (av. 1644); Fontenelle, B. Le Bovier de, *Conversazioni sulla pluralità dei mondi* (*Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686); Foscolo, U., *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802); Galilei, G., *Sidereus Nuncius* (1610); García Lorca, F., *Canzoni di luna* (*Canciones de Luna*, 1921-24); García Lorca, F., *Nozze di sangue* (*Bodas de Sangre*, 1933); García Lorca, F., *Romancero gitano* (1924-27); Giraud, A., *Pierrot lunaire* (1884); Godwin, F., *L'uomo sulla luna* (*The Man in the Moone*, 1638); Goethe, J.W., *Alla luna* (*An den Mond*, 1779-89); Goethe, J.W., *Faust* (1831); Goethe, J.W., *La danza macabra* (*Der Totentanz*, 1813); Gray, T., *Elegia scritta in un cimitero di campagna* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751); Grimmelshausen, H.J.C. von, *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, 1669); Guidi, A., *Endimione* (1681); Gütersloh, A.P., *Sole e luna* (*Sonne und Mond*, 1962); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta* (*The Scarlet Letter*, 1850); Heine, H., *In verità* (*Wahrhaftig*, 1821); Heinlein, R.A., *La luna è una severa maestra* (*The Moon is a harsh Mistress*, 1965); Hemsterhus, F., *Alexis o l'età dell'oro* (*Alexis ou de l'âge d'or*, 1787); Hevelius, J., *Selenographia sive Lunae Descriptio* (1648); Heym, G., *Il giorno eterno* (*Der ewige Tag*, 1910); Heym, G., *Umbra vitae* (1912); Hugo, V., *Chiaro di luna* (*Clair de Lune*) in *Le Orientali* (*Les Orientales*, 1828); Isaia (sec. VIII a.C.); Jean Paul, *Espero* (*Hesperus*, 1795); Kant, I., *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764); Keats, J., *Endimione* (*Endymion*, 1818); Kepler, J., *Il sogno ovvero l'astronomia lunare* (*Somnium sive Opus posthumum de astronomia lunari*, 1634); Kubrick, S., 2001: *Odissea nello spazio*, cinema (2001: *A Space Odyssey*, 1968); Laforgue, J., *L'imitazione di Nostra Signora la Luna* (*L'imitation de Notre-Dame la Lune*, 1886); Landolfi, T., *La pietra lunare* (1939); Leopardi, G., *Alla luna* (1819); Leopardi, G., *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829-30); Leopardi, G., *Dialogo della Terra e della Luna* (1824) in *Operette Morali* (1827; 1834; 1836); Leopardi, G., *Il tramonto della luna* (1836-37); Leopardi, G., *Lo spavento notturno* (1826); Leopardi, G., *Zibaldone* (1817-32); Levi, P., *Lilit* (1982); Lucano Anneo, M., *Farsaglia* (*Bellum civile*, sec. I d.C.); Luciano, *Icaromenippo* (*Ikaromenippos e hypernephelos*, sec. II d.C.); Luciano, *Storia vera* (*Alethe Dibegetmata*, sec. II d.C.); Lyly, J., *Endimione, l'uomo nella luna* (*Endymion. The Man in the Moon*, 1591); Mácha, K.H., *Maggio* (1836); Macpherson, J., *Canti di Ossian* (*Poems of Ossian*, 1765); Mallarmé, S., *Erodiade* (*Herodiade*, 1869); Manzoni, A., *I Promessi Sposi* (1827); Marinetti, F.T., *Uccidiamo il chiaro di luna* (1909); Marino, G., *Adone* (1623); Marino, G., *Lira* (1615); Metastasio, P., *Endimione* (1720); Montale, E., *Altro effetto di luna* (1932) in *Le occasioni* (1939); Morgenstern, C., *Sorgere della luna* (*Mondaufgang*), in *Phanta's Schloss* (1894-95); Novalis, *Heinrich di Osterdingen* (*Heinrich von Osterdingen*, 1802); Pascoli, G., *Nuovi poemetti* (1909); Pasolini, P.P., *Le ceneri di Gramsci* (1957); Pavese, C., *La luna e i falò* (1950); Pavese, C., *Lavorare stanca* (1936); Pirandello, L., *Ciàula scopre la Luna* (1912); Pirandello, L., *Male di luna* (1913); Pirandello, L., *Un cavallo nella luna* (1907); Platone, *Timeo* (*Timaio*, ca. 350 d.C.); Plutarco, *La faccia della luna in Moralia* (sec. I d.C.); Poe, E.A., *L'impareggiabile avventura di un certo Hans Pfaal* (*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaal*, 1835); Praga, E., *Ancora un canto alla luna in Penombra* (1864); Praga, E., *Ballata alla luna in Tavolozza* (1862); Puškin, A.S., «Nel campo aperto s'inargenta / La neve», 1833; Raspe, R.E., *Le avventure del Barone di Münchhausen* (*Singular Travels, Campaigns and Adventures of Baron Münchhausen*, 1785); Ronsard, P. de, *Amori* (*Continuation des Amours*, 1555); Rousseau, J.J., *Giulia o la nuova Eloisa* (*Julie ou la nouvelle Héloïse*,

1761); Rūmī, Gialāl ad-Dīn, *Canzoniere lirico* (1224-73); Saba, U., *Nuovi versi alla luna* (1910-12); Saffo, *Frammenti* (secc. VII-VI a.C.); Sanguineti, E., *Laborintus* (1956); Schönberg, A., *Pierrot Lunaire* (1912); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Shakespeare, W., *Sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Dream*, 1595-96); Shelley, P.B., *Alla luna. Frammento* (*To the Moon. Fragment*, 1820); Sidney, P., «Con quali tristi passi, luna, scali i cieli» («With how sad steps, O Moon, thou climb'st the skies») in *Astrofil e Stella* (*Astrophil and Stella*, 1591); Simak, C.D., *Al'ombra di Tycho* (*The Trouble with Tycho*, 1960); Sologub, F., *La cagna e la luna* (1896); Steinbeck, J., *La luna è tramontata* (*The Moon is Down*, 1942); Storm, T., *Luce lunare* (*Mondlicht*, 1851); Tansillo, L., «Poscia che 'l sol via se ne porta il giorno» in *Il canzoniere* (av. 1568); Tasso, T., *Rime d'amore* (1591-92); Tieck, L., *L'imperatore Ottaviano* (*Kaiser Octavianus*, 1804); Tommaseo, N., *Fede e bellezza* (1840); Trakl, G., *Occidente* (*Abendland*, 1914); Ungaretti, G., *Sentimento del tempo* (1933); Vega, L. de, «Endimione, seduto al piè di Atlante» («Sentado Endimion al pie de Atlante»), in *Rime umane* (*Rimas humanas*, 1604); Verne, J., *Attorno alla luna* (*Autour à la Lune*, 1870); Verne, J., *Dalla terra alla luna* (*De la Terre à la Lune*, 1865); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Wagner, G., *The Wolf Man*, cinema (1940); Wells, H.G., *I primi uomini sulla luna* (*The First Men in the Moon*, 1901); Wieland, C.M., *Diana e Endimione* (*Diana und Endymion*) in *Racconti comici* (*Komische Erzählungen*, 1762); Wilde, O., *Salomé* (1891); Wordsworth, W., *Preludio* (*The Prelude*, 1799-1805); Yeats, W.B., *Il gatto e la luna* (*The Cat and the Moon*) in *Nove poesie* (*Nine Poems*, 1918); Yeats, W.B., *Una visione* (*A Vision*, 1925); Young, E., *Pensieri notturni* (*Night Thoughts*, 1742-45); Zanzotto, A., 13 settembre 1959 (*Variante*) in *IX Ecloghe* (1962).

■ ALTRE OPERE: Balde, J., *De vanitate mundi* (1636); Brentano, C., *Godwi* (1801-02); Drayton, M., *Endimione e Febe* (*Endymion and Phoebe*, 1595), poi *L'uomo nella luna* (*The Man in the Moon*, 1606); Droste-Hülshoff, A. von, *Preistoria* (*Vorgeschichte*, 1842); Filodemo, *Epigrammi* (sec. I a.C.); Fleming, P., *Alla luna* (*An den Mond*, 1630); Giordano da Pisa, *Prediche sulla Genesi*, 27 (1309); Manasse ben Israel, *L'anima dei viventi* (1652); Marco Argentario, *Liriche* in *Antologia Palatina* (sec. I d.C.); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Piccolo, L., *Le esequie della luna* (1967); Properzio, *Elegie* (*Carmina*, 30-15 a.C.).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Sefer ha-zohar*, in *Mistica ebraica*, a c. di Busi, G. - Loewenthal, E., Torino, 1995; Bode, D. (a c. di), *Siebst du den Mond? Gedichte aus der deutschen Literatur*, Stuttgart 2002; Caravaggi, G., *Miti e strutture del Romance de la luna, luna*, in *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, a c. di Calderone, A. - Cusato, D.A., Messina 1993, pp. 111-122; Daemmrich, H.S. - Daemmrich, I., *Themen und Motive in der Literatur. Eine Handbuch*, Stuttgart 1995²; Frenzel, E., *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1988³; Lenke, G.H., *Sonne, Mond und Sterne in der deutschen Literatur seit dem Mittelalter*, Bern 1981; Macchia, G., *La caduta della luna*, Milano 1995, pp. 94-99; Minerva, N. (a c. di), *La luna allo specchio*, Bologna 1990; Mittner, L., *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino 1964, § 62; Montgomery, S.L., *The Moon and the Western Imagination*, Tucson 1999; Neske, B. (a c. di), *Das Mondbuch*, Pfullingen 1958; Otten, C. F., *A Lycantropy reader: werewolves in Western Culture*, Syracuse University Press, 1986; Segre, C., *Fuori del mondo*, Torino 1990; Spinner, K.H., *Der Mond in der deutschen Dichtung von der Aufklärung bis zur Spätrromantik*, Bonn 1969; Valensini, G. (a c. di), *Liriche cinesi* [Li Po, Tu Fu], Torino 1962.

■ VOCI AFFINI: Avventura; Cosmo; Demone; Destino; fato; Eden; Follia; Illusione; Luce/Buio; Magia; stregoneria; Malinconia; Notte; Orrore; Passione, desiderio; Sole; Storia; Tempo; Tenebre; Terra; Utopia; Viaggio.

LUIGI REITANI

Luogo ameno. 1. Lat. *locus amoenus*. Una dubbia etimologia sostenuta da Servio (sec. V d.C.) nel commento a Virgilio (*Eneide* VI, vv. 637-41; 29-19 a.C.) e, stando a quanto afferma Isidoro di Siviglia (ca. 560-636) in *Ethy-*

mologiarum sive Originum libri (XIV, VIII, 33), anche da **Varrone** (sec. I a.C.), collegava l'aggettivo *amoenus* alla stessa radice di *amor* e *amare*.

Il sintagma assume, già a partire da Isidoro, una valenza quasi tecnica. La formula designa infatti un paesaggio ideale caratterizzato dalla presenza sistematica (specie dal sec. XII, con **Matteo di Vendôme**) di alcuni elementi: una vegetazione fresca e ombrosa, un corso d'acqua, una leggera brezza, il canto degli uccelli. L'origine del motivo rivela una stretta relazione col mito dell'età dell'oro, cui spesso fa ricorso la letteratura classica. La natura benigna e spontaneamente ferace che allietava la prima età del mondo ha tutte le caratteristiche del luogo ameno. Del resto, la versione virgiliana del motivo (fonte tra le principali per la tradizione successiva) si connette proprio al mito del rinnovamento ciclico, in sintonia con il clima politico e sociale creato dalla *pax augustea*. Nello stesso periodo e nello stesso ambiente culturale, **Orazio** loderà i piaceri della vita semplice e la bellezza di un rifugio appartato nella natura dell'Italia antica. Sulle radici classiche (prima che in Virgilio, paesaggi ideali sono presenti in **Omero** – nel canto V dell'*Odissea*, secc. IX-VIII a.C., o nel VII, dove vengono descritti i giardini di Alcinoos – e soprattutto in **Teocrito**, sec. III a.C., la cui poesia ha nell'opposizione tra natura e città un tema tra i suoi fondamentali), si innesta poi la tradizione biblica: il Paradiso terrestre descritto nel libro della *Genesi* (fine sec. IV a.C.) e l'*hortus conclusus* nel *Cantico dei Cantici* (sec. X a.C.) divengono, per la letteratura europea, modelli non meno importanti di quello virgiliano. Il motivo non è peraltro estraneo neanche alla tradizione orientale, dal mondo arabo (il paradiso musulmano è concepito come una sorta di giardino delle delizie) a quello indiano: di luoghi ameni, ad esempio, è punteggiato il paesaggio di molti racconti nelle *Mille e una notte* (alla base della versione canonica, del 1400, vi sono materiali e redazioni assai più antiche, risalenti almeno al sec. IX) e, in particolare, della novella di *Sindibad il marinaio*.

2. Il motivo del *luogo ameno* conosce un'eccezionale fortuna nella letteratura medievale (e, parallelamente, nelle arti figurative), sia nel genere lirico che in quello didascalico. Nel primo, il paesaggio ideale, sul modello del *Cantico dei Cantici*, è spesso associato alla donna e all'amore (anche per effetto della paretimologia); nel secondo, può essere elevato ad un piano allegorico, per cui, ad esempio, ogni elemento dell'ambiente viene correlato a un elemento della sfera morale. La raffigurazione di un «giardino del piacere» apre il *Romanzo della rosa* (sec. XIII) di **Guillaume de Lorris** e **Jean de Meung**, poema che avrà grande diffusione e seguito nella letteratura europea. Un paesaggio ideale si ritrova anche in **Goffredo di Strasburgo**, che descrive la selva di Tristano e Isotta, mentre il fortunatissimo *De amore* di **Andrea Cappellano** contribuisce a canonizzare il *locus amoenus*, precisandone le valenze allegoriche.

Si rifarà spesso all'autorità di Cappellano la nutrita schiera di poeti che ambienterà in «luoghi di delizia pieni» le proprie liriche: **Rinaldo d'Aquino** («Oramai quando flore / e mostrano verdura»), **Compiuta Donzella** («A la stagion che 'l mondo foglia e fiora»), **Monte Andrea** (*Oi dolze amore*), **Guido Cavalcanti** (*Fresca rosa novella*). Il motivo viene anche fatto oggetto di interpretazioni comico-parodiche, orientate non verso la sublimazione platonica ma, al contrario, verso l'allusione oscena (per cui il giardino o il boschetto vengono associati ai piaceri carnali): è il caso dei *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum* e del *Contrasto* di **Cielo d'Alcamo** (sec. XIII).

Il luogo ameno diviene anche la cornice tematicamente portante entro cui si sviluppano vicende sia liriche che narrative. Nella *Commedia* (1306-21) di **Dante**, il raggiungimento del Paradiso terrestre (*Purgatorio* XXVII-XXVIII), raffigurato secondo i canoni del *locus amoenus*, in accordo con la poesia cristiana mediolatina, rappresenta uno snodo nell'itinerario allegorico-morale del poema. Nel *Canzoniere* (1374) di Francesco **Petrarca** la natura costituisce lo scenario entro cui il poeta, in quiete e solitudine, può meditare sul proprio animo. Nel *Decameron* (1349-53) di Giovanni **Boccaccio** il luogo ameno è il rifugio ideale in cui la compagnia di giovani uomini e donne può dar inizio alla narrazione delle novelle, lontano dalla peste che ha colpito Firenze. Nello stesso periodo il motivo conosce una certa diffusione anche in ambito figurativo; è stata anzi riconosciuta l'analogia tra l'ambientazione della cornice boccacciana e una scena contemporanea, negli affreschi del Trionfo della Morte.

3. Sull'esempio dei grandi trecentisti, la letteratura italiana farà spesso ricorso al motivo. Luoghi ameni fanno da sfondo ai dialoghi rinascimentali, ispirati anche dagli scenari naturali che circondano le ville e i palazzi dei signori presso cui gli intellettuali risiedevano. Del resto, i giardini che abbelliscono le residenze principesche vengono spesso progettati per aderire ai modelli letterari: boschetti, grotte, corsi d'acqua e voliere caratterizzano i giardini «all'italiana», molti dei quali esemplati sul giardino di Boboli a Firenze.

Il motivo è accolto anche nell'epica cavalleresca. In un bosco disegnato secondo i canoni del luogo ameno trova riposo Angelica nell'*Orlando Furioso* (1516-32) di Ludovico **Ariosto**; analogamente, in un bosco popolato da uccelli canori, fiori, arboscelli e lambito dalle acque di un ruscello si risveglia Erminia nella *Gerusalemme liberata* (1584) di Torquato **Tasso**, canto VII. In entrambi i poemi la funzione principale del motivo è di creare una pausa idillica per allentare il ritmo convulso degli avvenimenti; nella *Liberata*, tuttavia, il paesaggio è circondato da un'atmosfera magica (significativo il confronto e a volte l'incontro tra il *locus amoenus* e il suo opposto, il *locus horridus*) per lo più estranea alla tradizione. Nei poemi cinquecenteschi, inoltre, la natura si tinge a tratti di colori esotici: la scoperta dell'America ha infatti consentito agli scrittori di arricchire la fauna e la flora che tradizionalmente popolavano giardini e boschetti ideali, pur mantenendo intatta la distribuzione canonica degli elementi. Un paesaggio ideale circonda la corte urbinata raffigurata nel *Cortegiano* (1528) di Baldesar **Castiglione**. L'aurora che segue alla quarta serata illumina le selve e i colli vicini, popolati di uccelli canori.

4. Sempre nel Cinquecento, l'*Arcadia* (1504) di Iacopo **Sannazaro** concilia il motivo tradizionale con la dimensione pastorale, rifacendosi a modelli classici. Tale conciliazione sarà destinata a proseguire anche nel Seicento. Nella letteratura del XVII secolo il motivo del giardino delle delizie viene rinnovato nell'*Adone* (1623) di Giambattista **Marino**. Motivi arcadici vengono riproposti anche nella pittura contemporanea: le tele di Claude **Lorrain**, 1600-82 (celebre il *Riposo dalla fuga in Egitto*), traducono in immagini elementi canonici della tradizione, favorendone la diffusione e rinnovando, di ritorno, la fortuna letteraria del *locus amoenus*. Nel primo Settecento molta poesia arcadica frequenterà il genere dell'idillio pastorale e, con esso, il motivo della natura ideale declinato secondo la tradizione bucolica. Agli esempi figurativi, oltre che alla poesia soprattutto tassiana, si ispirerà Ippolito **Pindemonte** che descriverà una natura

ideale nelle *Prose e poesie campestri* (composte tra il 1784-1788, le poesie vennero pubblicate nel 1788, le prose nel 1817).

Nel Settecento neoclassico interverrà, del resto, una nuova valorizzazione del paesaggio. L'armonia della natura descritta dagli autori dell'antichità diviene il modello di riferimento. Si possono citare, al riguardo, alcuni brani de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798-1817), così come delle *Grazie* (iniziate nel 1812) di Ugo Foscolo.

5. Le tensioni del periodo preromantico segnano il declino del *topos*. A esprimere il rifiuto per la rigidità della codificazione classica è Jean-Jacques Rousseau, nelle *Confessioni* (1764-70). Un paesaggio, per Rousseau, è apprezzabile non per la sua dolcezza ma per l'intensità delle emozioni (e tra queste anche la paura) che è capace di suscitare. Nella letteratura romantica il paesaggio, senza più il vincolo di una rappresentazione topica, riflette lo stato d'animo del suo osservatore. Di conseguenza, i tratti idillici verranno sostituiti da una rappresentazione espressiva e soggettiva, spesso rispondente ai canoni del sublime: alla natura stilizzata del *locus amoenus* si preferirà quella più aspra e selvaggia caratteristica del *locus horridus* (quando i due aspetti non convivono nella stessa opera, come nel caso di René di François-René de Chateaubriand, del 1802).

6. Tuttavia la narrativa ottocentesca offre ancora esempi di luoghi ameni come, in Italia, nell'ambito della letteratura «campagnola». Il prezzo da pagare per questo recupero è, almeno in alcuni testi, la riduzione e la banalizzazione dell'ideale in piacevole, del filosofico in sentimentale. Ciononostante, dal punto di vista formale, è innegabile che la rappresentazione della natura continui a seguire il *cliché* del luogo ameno. Un esempio tra i più chiari è costituito dal racconto *La santa di Arra*, all'interno del *Novelliere campagnolo* (1855-56) di Ippolito Nievo. L'ambiente descritto nella prima parte contempla poggi, vegetazione ombrosa, acque limpide che accolgono in una serena solitudine.

Dove presente, il paesaggio ameno può anche inserirsi in contesti lirici e rievocativi. Non è più la consuetudine retorica a richiederne la descrizione ma l'esigenza di rendere il sentimento del personaggio. Anche per questo l'insieme canonico degli elementi si rintraccia sempre più raramente. Si assiste piuttosto alla scomposizione e alla riproposizione parziale del motivo, anche in contesti stranianti. Un esempio è rappresentato dal lungo racconto di Adalbert Stifter, *Il sentiero nel bosco* (1845), al centro del quale è una natura prima inquietante, poi sempre più marcatamente amena e fiorita. Dietro consiglio di un originale dottore, il protagonista Tiburius si concede lunghe passeggiate per curare la propria presunta malattia. Durante le sue escursioni nel bosco, Tiburius incontra Maria, la fanciulla di cui presto cadrà innamorato. Nel racconto, la combinazione tradizionale (già nella poesia romanza) tra natura gradevole e amore viene così a mescolarsi con elementi mutuati dal genere fiabesco: lo stesso bosco evocato nel titolo è un luogo ameno e misterioso insieme.

Gabriele D'Annunzio, nel romanzo *Il piacere* (1889) disegna la natura che circonda la Villa di Schifanoja (nella quale il protagonista Andrea Sperelli si rifugia, ospite di una cugina, per trascorrere la «convalescenza» dopo le ferite d'amore procurategli dall'abbandono dell'amata Elena) ispirandosi coscientemente ai luoghi ameni della tradizione (ricorrono elementi quali colli, alberi, fiori, ombra, solitudine). Anzi, proprio il nesso tra pena d'amore e necessità di ricreare lo spirito nella natura è di

matrice classica e in particolare virgiliana. Il palazzo che domina la tenuta può invece essere ricondotto a modelli cinque-seicenteschi, offerti in particolare dall'epica fiorita nelle corti italiane. Nonostante queste analogie, tuttavia, l'oltranza del sentimento panico e in generale il temperamento del protagonista filtrano la natura in modo da alterare l'equilibrio ideale che, al di là dei singoli componenti, è il tratto fondamentale del luogo ameno.

7. Nella letteratura del Novecento è ancora possibile il recupero del motivo tradizionale. Permane la sintonia romantica tra interiorità dei protagonisti e carattere del paesaggio esterno, ma, talvolta, il luogo ameno è riproposto coi suoi tratti canonici, e insieme distanziato in una dimensione immaginaria. In *Doppio sogno* (1921-1925) di Arthur Schnitzler, il tradimento onirico che Albertine, una volta sveglia, confessa al marito Fridolin si consuma in uno scenario naturale ameno, costituito da prati in fiore tra i monti alpini.

Significativa, in ambito poetico, è la breve *suite* di tre testi intitolata *Tempi di Bellosguardo*, nelle *Occasioni* (1939) di Eugenio Montale. I colli fiorentini, già presenti nella tradizione del luogo ameno a partire da Boccaccio, e in particolare Bellosguardo (il cui nome evoca memorie foscoliane: là il poeta di Zante lavorò alla composizione delle *Grazie*) vengono assunti come esempio di paesaggio ideale e, soprattutto, come il prodotto della sintonia tra la natura e l'opera umana. Ma l'equilibrio rivela la sua precarietà davanti a una minaccia incombente, presentimento dell'ormai prossima deflagrazione bellica.

Analogamente, il giardino dei Finzi-Contini da cui prende nome il celebre romanzo di Giorgio Bassani (1962), rappresenta un rifugio ideale per un'élite emarginata dalle leggi razziali e poi in gran parte costretta alla deportazione. La ricca vegetazione del giardino (luogo dotato di un insolito fascino agli occhi del protagonista), l'isolamento precario e dorato, l'amore per Micòl propiziato dallo scenario incantato del parco, la stessa eco rinascimentale che proviene dall'ambientazione ferrarese avvicinano la situazione al *topos* tradizionale.

8. Negli ultimi decenni del secolo, le istanze ecologiste propagate dalle culture alternative alimentano il mito letterario (e, ancor più, cinematografico) di una natura benigna e incontaminata. L'inclinazione verso l'Oriente e l'esotico (ingenuamente contrapposto all'Occidente, urbanizzato e materialistico) favorisce la riscoperta e il successo di massa di un'opera come *Siddharta* (1922) di Hermann Hesse. Il protagonista, un giovane principe che, colpito dalla miseria dei suoi sudditi, sceglie di abbandonare la reggia paterna per dedicarsi all'esperienza e alla ricerca spirituale, si muove entro uno scenario naturale non esente da tratti di maniera. Alberi di cocco, fiumi e boschi fanno da sfondo alla meditazione di Siddharta, che attinge alla serenità dei luoghi per il proprio perfezionamento interiore.

La letteratura di consumo e non di rado anche il cinema e la pubblicità rivisitano gli elementi del luogo ameno, spesso ridotti però a strumenti di un repertorio ormai logorato dall'uso: ne risultano, per lo più, ricostruzioni *kitsch*. Un esempio può essere rintracciato ne *I ponti di Madison County* (1992) di Robert James Waller. Il protagonista, Robert Kincaid, è un fotografo non più giovane ma affascinante, un po' cavaliere solitario, un po' pioniere; prima di incontrare Francesca (con la quale avrà una storia d'amore tanto breve quanto intensa) viaggia continuamente per lavoro, giungendo nel suo vagabondare in luoghi intatti e spiritualmente concilianti. Tra questi, la Superior National Forest, brevemente tratte-

giata in un quadro stilizzato, ricca di prati, animali (cervi, alci, volpi), stagni. Si tratta, in fondo, dell'estrema banalizzazione di un mito fondante nella letteratura americana: la natura come Eden verde, fecondo e «balsamico» che si rintraccia già in molte liriche di *Foglie d'erba* (1861) di Walt Whitman e in *Walden* di Henry D. Thoreau (1854).

La stilizzazione e l'ornamento (spesso in contesti medio-crici), venuta meno l'originaria tensione ideale e la densità semantico-allegorica, sembrano essere ormai rimaste le uniche vie di sopravvivenza per un *topos* tra i più antichi e gloriosi nella letteratura mondiale, entrato da tempo nell'«epoca della sua riproducibilità tecnica». Indelebilmente dipinto nell'immaginario (anche meno consapevole) di ognuno, il luogo ameno è oggi soprattutto il simbolo di una facile bellezza e lo scenario di una felicità «plastificata» e commerciale.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Mille e una notte* (Le) (sec. XV).

Andrea Cappellano, *De amore* (*De arte honeste amandi*, ca. 1185); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Bassani, G., *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Castiglione, B., *Il libro del cortegiano* (1528); Cavalcanti, G., *Fresca rosa novella* in *Rime* (sec. XIII); Chateaubriand, F.-R. de, *René* (1802); Cielo d'Alcamo, *Contrasto* (sec. XIII); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1889); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Foscolo, U., *Le Grazie* (1812-22); Foscolo, U., *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798-1817); Hesse, H., *Siddharta* (1922); Isidoro di Siviglia, *Libri di etimologie* (*Ethymologiarum sive Originum libri XX*, sec. VII); Lorrain, C., *Riposo dalla fuga in Egitto*, pittura (av. 1682); Lorris, G. de - Meung, J. de, *Romanzo della Rosa* (*Roman de la Rose*, sec. XIII); Marino, G.B., *Adone* (1623); Montale, E., *Le occasioni* (1939); Monte Andrea, *Oi dolze amore* (sec. XIII); Nievo, I., *La santa di Arra* in *Novelliere campagnolo* (1855-56); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Pindemonte, I., *Prose e poesie campestri* (1788-1817); Rousseau, J.J., *Confessioni* (*Confessions*, 1764-70); Sannazaro, I., *Arcadia* (1504); Schnitzler, A., *Doppio sogno* (*Traumnovelle*, 1921-25); Stifter, A., *Il sentiero nel bosco* (*Der Waldsteig*, 1845); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1584); Teocrito, *Idilli* (sec. III a.C.); Thoreau, H.D., *Walden ovvero Vita nei boschi* (*Walden, or Life in the Woods*, 1854); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Waller, R.J., *I ponti di Madison County*, cinema (*The Bridges of Madison County*, 1992); Whitman, W., *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*, 1861).

■ ALTRE OPERE: Alano di Lilla, *Anticlaudianus* in *Patrologiae cursus completum omnium ss. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum sive Latinorum, sive Graecorum - Series Latina* (sec. XII); Bembo P., *Gli Asolani* (1505); Bembo P., *Rime* (1530); Boccaccio, G., *Comedia delle Ninfe fiorentine* (1341-42); Boccaccio, G., *Ninfale fiesolano* (1345-46); D'Annunzio, G., *Alcyone* (1903); Dante Alighieri, *Egloghe* (1319-20); Dante Alighieri, *Vita nova* (1293-94); Foscolo, U., *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798-1817); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden der jungen Werthers*, 1774); Guarini, B., *Pastor Fido* (1590); Leopardi, G., *Canti* (1831; 1845 ed. postuma definitiva); Orazio, *Carmina* (23-13 a.C.); Petrarca, F., *Bucolicum carmen* (1346-48); Petronio Arbitro, T.G., *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Pietro Riga (m. 1209), *De ornatu mundi* (av. 1209); Platone, *Dialoghi* (sec. IV a.C.); Poliziano, A., *Le stanze per la giostra* (1494); Poliziano, A., *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici* (1475-78); Tasso, T., *Aminta* (1573); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolica* o *Eclogae*, 42-39 a.C.).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Storia d'Italia*, 1. *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972; Alexandre-Gras, D., *Le jardin enchanté dans le roman chevaleresque italien*, in AA.VV., *Le paysage à la Renaissance*, Fribourg, Editions Universitaires, 1988; Avalle, d'A.S., *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972; Barberi Squarotti, G., *Le figure dell'Eden*, in Id., *Fine dell'idillio: da Dante a Ma-*

rino, Genova, Il Melangolo, 1978, pp. 280 ss.; Bartlett Giamatti, A., *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1966, pp. 137-169; Battaglia Ricci, L., *Ragionare nel giardino: Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Roma, Salerno, 2000; Battisti, E., *Natura artificiosa to natura artificialis*, in AA.VV., *The Italian garden*, a c. di Robbins Coffin, D., Washington, Trustees for Harvard University, 1972, pp. 1-36; Bertone, G., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea edizioni, 1999; Cabrini, A.M., *Nei giardini dell'Eden (tra Poliziano e Ariosto)*, in *Studi vari di Lingua e Letteratura Italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino, 2000, tomo I, pp. 311-335; Contini, G. (a c. di), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; Costa, G., *Le leggende dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1972; Curtius, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), Scandicci (Firenze), 1992; Dougall, M., *Ars hortulorum: Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy*, in AA.VV., *The Italian Garden*, cit., pp. 37-59; Graf, A., *Il mito del Paradiso terrestre*, in *Miti, leggende, superstizioni del Medio Evo* (1892-93), reprint New York, Franklin, 1971, vol. I, pp. 1-238; Hass, P., *Der locus amoenus in der antiken Literatur: zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg, Wissenschaftlichen Verlag Bamberg, 1998; Maier, B. - Fubini, M. - Isella, D. - Piccitto, G. (a c. di), *Lirici del Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959; Marti, M. (a c. di), *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969; Matteo di Vendôme, in *Matheo Vin-docinensis Opera*, a c. di Franco Munari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982-1988; Mugellesi, R., *Paesaggi latini*, Firenze, Sansoni, 1975; *Paesaggio italiano (il). Idee, contributi, immagini*, Milano, Touring Editore, 2000; Panvini, B. (a c. di), *Le rime della Scuola siciliana*, Firenze, Olschki, 1962; Patanè Ceccantini, R., *Il motivo del locus amoenus nell'Orlando Furioso e nella Gerusalemme Liberata*, Université de Lausanne, Faculté des Lettres, Section d'Italien, Quaderni Italo-Svizzeri, 1996; *Patrologiae cursus completum omnium ss. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum sive Latinorum, sive Graecorum - Series Latina*, a c. di Migne, J.-P., Turnholt, Typographi Brepols Editores Pontificii (1844-1865); Petrone, G., *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco*, «Aufdis», 5 (1988), pp. 3-18; Petrone, G., *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare la natura*, in AA.VV., *Atti del Convegno Nazionale di Studi L'uomo antico e la natura*, Torino 28-29-30 aprile 1997, a c. di Uglione, R., Torino, Celid, 1998, pp. 177-195; Ponchirol, D. (a c. di), *Lirici del Cinquecento*, Torino, Utet, 1958; Predieri, D., *Bosco Parrasio: un giardino per l'Arcadia*, Modena, Mucchi, 1990; Ragazzini, M.V., *Paesaggi dell'Arcadia neoclassica*, «Convivium», XXX (1962), 3, pp. 301-21; Roncaglia, A. (a c. di), *Poesia dell'età cortese*, Milano, Nuova Accademia, 1961; Schönbeck, G., *Der Locus Amoenus von Homer bis Horaz*, Inaugural Dissertation zur Erlangung des Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg, 1962; Servio, *Commento all'Eneide di Virgilio*, in Georgius Thilo et Hermannus Hagen, *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, 3 voll. Leipzig, Teubner, 1878-1887 [rist. Hildesheim, Olms, 1986]; Thoss, D., *Studien zum locus amoenus in Mittelalter*, Wien, Braumüller, 1972; Venturi, G., *Picta pöesis. Ricerche sulla poesia e il giardino dalle Origini al Seicento*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Il paesaggio. Annali V*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 665 ss.; Visentini Azzi, M. (a c. di), *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, Milano, Il Polifilo, 2000.

■ VOCI AFFINI: Alberi; Arcadia; Autunno; Bosco, foresta; Campagna; Colle, collina; Colori; Crepuscolo; Eden; Fiori; Fiume, fiumi; Giardino; Grecia; Isola; Italia; Lago; Luna; Magia, stregoneria; Musa, ispirazione; Musica, canto; Natura; Paesaggio; Primavera; Ruscello; Sera; Sogno/Incubo; Sorgente, fonte, fontana, pozzo; Utopia; Valle; Viaggio; Visione.

NICCOLÒ SCAFFAI

Luogo di culto. 1. La perifrasi offusca le etimologie dei molti termini latini (e greci) che hanno designato i luoghi dell'incontro con il sacro; si ricordino almeno: *templum* «area rescata» qualitativamente differente dal suolo profano che la circonda, *lucus* «bosco» (da quello degli atavici riti dei Lupercali a Roma, o delle religioni

druidiche e sciamaniche, a quello apollineo di Parnaso), *èremos* «deserto».

Quest'ultimo è il termine più vicino al luogo della temibile presenza del Dio della tradizione biblica. Il deserto è il luogo iniziatico della vocazione e della prova per Mosé (*Esodo* 3), per il popolo ebraico che vi vaga quarant'anni (*Esodo* sec. IV a.C. e *Numeri*, secc. V-IV a.C.), per Gesù che vi resta quaranta giorni (*Matteo* 4, 1; 80-90 d.C.) e luoghi paralleli, ovvero la grotta presso La Mecca dove Maometto riceve la prima rivelazione (610 d.C.). Il monachesimo anacoretico diventa precocemente una dimensione della spiritualità cristiana, e il «deserto» una pratica attuabile anche nei numerosi «eremi» che si accompagnano a monasteri e conventi europei. La trasformazione più notevole avvenuta in tale trasposizione è quella della localizzazione certa e dell'edificazione murale di tali luoghi. Omettendo la letteratura mistica, si segnalano le caratteristiche persistenti di un'esistenza lontana dal mondo fatta di attesa (escatologica) nel laico *Il deserto dei Tartari* di D. Buzzati (1940). Alla voce silenziosa del deserto si intitolano due opere sinfoniche che hanno marcato la tradizione musicale francese: *Le désert* ode in tre parti di F. David (1844) e *Déserts* di E. Varèse (1954), che introduce per la prima volta l'elettronica nella partizione orchestrale.

2. Per le religioni istituzionalizzate alcuni centri urbani assurgono a luogo di culto privilegiato su ogni altro, mèta di pellegrinaggi e anche orientamento per la preghiera distante (Gerusalemme, La Mecca, Roma, Compostella, le sette città sante dell'India). Oltre Gerusalemme, le due mète principali del pellegrinaggio cristiano durante il Medioevo saranno caratterizzate dal culto latino per il luogo di sepoltura: Roma come tomba dei santi Pietro e Paolo, Compostella come sepolcro di san Giacomo (così spiegherà anche Dante Alighieri, *Vita Nova* par. 29; 1292-94). La designazione del luogo di culto come quello scelto dal martire, anche già morto, per la propria sepoltura è parte essenziale delle *Passiones* latine e dei testi romanzi che appartengono a questo genere. Le testimonianze dei pellegrinaggi costituiscono documenti importantissimi per la storia dell'arte (*Miracole de Roma*, sec. XIII) e per quella della lingua (*Peregrinatio Etherie ad Loca Sancta*, sec. IV). La descrizione del pellegrinaggio potrà anche essere opera tutta letteraria, senza esperienza diretta, come Petrarca col suo *Itinerario in Terra Santa* (1358). Bisognerà poi ricordare l'ipotesi che lega rielaborazione e diffusione delle canzoni di gesta (e della *Chanson de Roland*, ca. 1100, celebrata come consona all'anima della Francia) alle vie di pellegrinaggio e ai santuari che le costellano. La teoria elaborata da Bédier, ammessa almeno per quello che è della circolazione di testi e di manufatti, era però già assurda ai ranghi letterari nella cornice dei *Racconti di Canterbury* di G. Chaucer (ca. 1387): il pellegrinaggio costellato di racconti verso la tomba di San Thomas Becket a Canterbury inizia all'albergo del Tabard Inn e proprio in questa meta parodica si dovrà concludere, al ritorno, con un pranzo che premi il miglior novellatore.

Il modello del confronto binario tra città santa o celeste (Gerusalemme) e città terrena, per la quale, sotto il nome di Babilonia si sono avvicendate varie allegorie (da Roma ad Avignone), è innovato da É. Zola con l'introduzione di un terzo elemento: Lourdes, cioè proprio con la mèta ottocentesca per eccellenza del pellegrinaggio cattolico (visione nel 1858 e prima basilica eretta nel 1876), nella serie *Le tre città*: Lourdes 1894, Roma 1896, Parigi 1897. Il protagonista è il giovane abate Pierre Froment, che ha lo stesso cognome (cfr. *Giovanni* 12, 24; 90-100 d.C.) di

quelli de *I Quattro Vangeli* (1899-1902: *Fecondità* 1899 Mathieu Froment, *Giustizia* 1902 incompiuto, *Lavoro* 1901 Luc Froment, *Verità* postumo 1903 Marc Froment), VI 550. All'abate, che vive tutte le crisi sentimentali ed intellettuali del modernismo, offre una possibilità di sopravvivenza, se non di felicità, il fratello più anziano Guillaume, celebrato per perfezione morale e generosità eroica, il cui progetto visionario sarebbe però la distruzione con la dinamite di un tempio simbolico di Parigi: «faire sauter le Sacré-Cœur».

Tra le città sante ambivalenti nella tradizione, il primo posto spetta a Roma, allo stesso tempo «Gerusalemme» e «Babilonia». Per la prima identificazione, oltre all'approdo dell'apostolo Pietro, secondo il movimento verso occidente che caratterizza anche la traslazione del sapere e dell'autorità, tanto evidente alla cultura medievale (Chrétien de Troyes, Dante Alighieri), funzionano anche paradigmi fondativi come l'analogia fra il Golgota, «luogo del cranio (di Adamo)» (*Matteo* 27, 33), e il «Capitolium» anch'esso così nominato per il ritrovamento di un teschio (Servio, *Commento all'Eneide di Virgilio*, l. VIII v. 348; fine sec. IV). L'ambivalenza si cristallizza nella Roma vaticana, come luogo in cui il culto si mischia alle vicende temporali della Chiesa, e diventa ambientazione per tutta una serie di romanzi. Lasciando da parte quelli che appartengono al genere della fantapolitica, tra quelli che raccontano delle crisi di coscienza a contatto di questo mondo spregiudicato (esperienza che fu anche di Martin Lutero nel 1510) si ricorderanno J. Romain, *Missione a Roma* (1937), R. Peyrefitte, *Le Chiavi di San Pietro* (1955).

3. L'altro tema letterario che nasce intorno ai santuari di pellegrinaggio è quello della riconquista, dall'epopea delle cronache delle Crociate (e da quelle degli storici arabi) ai poemi di T. Tasso, *Gerusalemme liberata* (1581) e *Gerusalemme conquistata* (1593), che concludono un'epoca. La misura del poema, come nel *Cantar de mio Cid* (sec. XII) è affiancata anche da quella di testi brevi, le cosiddette canzoni di Crociata (in Terrasanta, ma anche nel Linguadoca cataro o nella Spagna moresca) che si ritrovano in tutte le letterature medievali, famose quelle oitaniche ed occitaniche (con le varianti delle canzonamenti per la partenza del crociato). Consacrazioni attraverso battaglie per la fede rientrano nel genere eziologico per alcuni manufatti culturali di cui si era perduta la cognizione storica (come il poema francese *Aliscans*, sec. XII). L'inventario e la descrizione di edifici sacri si muovono da una chiave documentaria, latamente geografica, che si ritrova fin nella *Guida della Grecia* di Pausania (cfr. il l.X su Delfo, sec. II d.C.), a vere e proprie celebrazioni preraphaelite e romantiche della religiosità medievale contrapposta al mondo contemporaneo, come ne *Le pietre di Venezia* (1851-57) di J. Ruskin, o *Mont-Saint-Michel e Chartres* (1913) dell'americano H. B. Adams. Religiosità popolare che coincide con la poesia, elaborata con forme metriche d'ispirazione popolare, come la ballata che celebra l'edificazione del monastero d'Arges in Romania nelle *Ballate e canti popolari* (1875) del rumeno V. Alecsandri. Accanto alla religiosità e al folklore si può rilevare anche l'evocazione di un quadro pittoresco, che valorizza chiese gotiche attraverso il romanzesco, come nel fortunatissimo *Notre-Dame de Paris* (1831) di V. Hugo.

4. L'edificio cristiano, sottratto alla giurisdizione civile e luogo di rifugio per i perseguitati, è statutariamente luogo in cui non si può avere evento diegetico profano, a meno che non sia sacrilego. Questa aggiunta di esecrabilità caratterizza ad esempio i racconti dell'assassinio di

Thomas Becket: nel romanzo *Il santo* dello svizzero C.F. Meyer (1879), nel dramma più famoso *Assassinio nella cattedrale* di T. S. Eliot (1935). La stessa situazione chiude il dramma *I monaci* (1886) del belga É. Verhaeren. Anche capovolgimenti meno cruenti, come la situazione romanzesca e poi cinematografica che blocca la celebrazione di un matrimonio al momento del sì (come il rapimento della bella Quiteria nel *Don Quichotte* di M. de Cervantes Saavedra, 1615). In fondo la stessa possibilità di ribellione all'autorità paterna, sotto la protezione di quella ecclesiastica (motivo dell'agiografia che ha la sua realizzazione, anche iconografica, più nota nella *Leggenda* di Francesco d'Assisi) sognata anche dalla Geltrude manzoniana al momento della propria monacazione (*Promessi Sposi*, 10; 1840-42).

Al polo opposto della catastrofe, il luogo di culto, con la promiscuità che consente, straordinaria rispetto alla norma per alcune epoche, è il luogo di incontro per eccellenza in cui avviene l'evento statutariamente passivo per tanta tradizione lirica: l'innamoramento. La situazione, ben chiara già a Ovidio nell'*Ars amatoria* (I, 75-78; sec. I d.C.), è topica fin nei romanzi greci (cfr. Caritone *Avventure di Cherea e Calliroe*, I 1; sec. II d.C.), con i santuari e le feste più solenni che forniscono occasioni anche per episodi equivoci (ribaditi dall'aneddotica, come nel caso della violazione dei culti della Bona Dea da parte di Clodio, M. T. Cicerone, *Ad Attico* II 4 2; 62 a.C.). Anche nelle *Confessiones* di Agostino si racconta di questa ben usuale occasione di peccato (III III 5). È però la tradizione romanza, in verso e in prosa, che codifica l'inizio della storia in una chiesa, durante una solennità religiosa, con il corollario di una cronistoria calendariale secondo i tempi liturgici. Si ricorderanno qui alcune date (romanzesche o memoriali) tramandate a margine di quest'evento principale: nel provenzale *Le roman de Flamenca* (1240-1250), la visione diretta dell'amata (l'innamoramento del protagonista era già avvenuto per fama della sua bellezza) avviene la domenica *In Albis* 30 aprile 1234 nella chiesa di Bourbon-l'Archambaut, e un impensabile dialogo diretto con la donna viene intrecciato durante la celebrazione, in più messe successive. Petrarca testimonia nella nota obituaria sul suo Virgilio ambrosiano il Venerdì Santo del 1327, nella chiesa dei Francescani di Avignone, stesso giorno in cui Laura morirà nel 1348 (cfr. *Canzoniere* 1374, almeno il sonetto 3, v.8). Boccaccio, a suo dire, incontra Maria, figlia naturale di re Roberto, il Sabato Santo a Napoli nella chiesa di San Lorenzo (*Filocolo* I I 17, 1339, che contiene anche il racconto di un infausto pellegrinaggio a Compostella). E reitera il motivo anche nel *Filostrato* (I, 20) e nella *Comedia delle Ninfe fiorentine* (XXXV 104). Verosimilmente anche Dante incontra Beatrice in una situazione analoga: la reticenza con cui la *Vita Nova* (ca. 1294) avvolge i dati reali della vicenda non tramanda date e luoghi definiti, resta però la riprova parodica dell'episodio della donna-schermo (2, 6), la donna sulla quale, durante una celebrazione mariana in chiesa, sembrava si posassero i suoi sguardi e che scongiura, in questo modo, che gli astanti si accorgano del vero oggetto dei suoi sospiri. L'esperienza è anche femminile, già in Boccaccio nella *Fiammetta* (I, 4; 1343), memorabile nella melodia «Tutte le sere al tempio» di Gilda nel *Rigoletto* (1851) di G. Verdi su libretto di F. M. Piave; nel dramma di V. Hugo *Il re si diverte* (1832) Blanche immagina addirittura in chiesa un dialogo con gli espedienti messi in atto nella *Flamenca* provenzale: «Le dimanche jamais ne revient assez tôt / ... / Oh! j'ai cru l'autre jour, au moment de l'offrande / Qu'il allait me parler, et le coeur m'a battu!» (cfr. II IV). Fino alla tra-

dizione popolare, ad esempio quella centroitalica in cui si annoverano motivi analoghi in lamenti per monacazioni forzate: «La domenica andando alla Messa, accompagnata dai miei amatori, mi sorpresero i miei genitori, monachella mi fecero andar».

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Aliscans* (sec. XII); *Cantar de mio Cid* (sec. XII); *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, ca. 1100); *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Il romanzo di Flamenca* (*Le roman de Flamenca*, 1240-1250); *Le Miracole de Roma* (sec. XIII); *Peregrinatio Etherie ad Loca Sancta* (sec. IV); *Vangelo di Giovanni* (90-100); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Adams, H.B., *Mont-Saint-Michel e Chartres* (*Mont-Saint-Michel and Chartres*, 1913); Alecsandri, V., *Ballate e canti popolari* (1875); Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-400); Boccaccio, G., *Comedia delle Ninfe fiorentine* (ca. 1341-42); Boccaccio, G., *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343); Boccaccio, G., *Filocolo* (1336); Boccaccio, G., *Filostrato* (ca. 1335); Buzzati, G., *Il deserto dei tartari* (1940); Caritone, *Avventure di Cherea e Calliroe* (sec. II d.C.); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Manica* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, ca.1387); Cicerone, M.T., *Ad Attico* (*Ad Atticum*, 62 a.C.); Dante Alighieri, *Vita Nova* (ca. 1294); David, F., *Il deserto*, musica (*Le désert*, 1844); Eliot, T.S., *Assassinio nella cattedrale* (*Murder in the Cathedral*, 1935); Hugo, V., *Il re si diverte* (*Le roi s'amuse*, 1832); Hugo, V., *Notre Dame de Paris* (1831); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Meyer, C.F., *Il santo* (*Thomas Becket*, 1879); Ovidio Nasone, P., *Ars amatoria* (sec. I d.C.); Pausania, *Guida della Grecia* (sec. II d.C.); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Petrarca, F., *Itinerario in Terra Santa* (1358); Peyrefitte, R., *Le chiavi di San Pietro* (*Les clés de Saint-Pierre*, 1955); Romain, J., *Missione a Roma* (*Mission à Rome*, 1937); Ruskin, J., *Le pietre di Venezia* (*The Stones of Venice*, 1851-57); Servio, *Commento all'Eneide di Virgilio* (fine sec. IV); Tasso, T., *Gerusalemme conquistata* (1593); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Varèse, E., *Deserti*, musica (*Déserts*, 1954); Verdi, G., *Rigoletto*, musica (1851); Verhaeren, É., *I monaci* (*Les moines*, 1886); Zola, É., *Roma* (*Rome* 1896), in *Le tre città* (*Les trois villes*, 1894-98); Zola, É., *Fecondità* (*Fécondité*, 1899), in *I quattro vangeli* (*Quatre Évangiles*, 1899-1902); Zola, É., *Giustizia* (*Justice*, 1902, incompiuto), in *I quattro vangeli* (*Quatre Évangiles*, 1899-1902); Zola, É., *Lavoro* (*Travail*, 1901), in *I quattro vangeli* (*Quatre Évangiles*, 1899-1902); Zola, É., *Lourdes* (1894), in *Le tre città* (*Les trois villes*, 1894-98); Zola, É., *Parigi* (*Paris*, 1897), in *Le tre città* (*Les trois villes*, 1894-98); Zola, É., *Verità* (*Vérité*, 1903, postumo).

■ BIBLIOGRAFIA: Bender, K. H. (a c. di) *Les épopées de la croisade*, Stuttgart 1987; *Jerusalem - vision, phantasies and transpositions of the Holy City*, «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature» II (1994).

■ VOCI AFFINI: Città; Deserto; Gerusalemme; Monaca; Roma; Sacrificio; Sacro, divinità; Santità; Sepolcri, cimiteri.

PAOLA ALLEGRETTI

Luogo selvaggio. 1. Il luogo selvaggio (dal lat. *locus salvaticus*; fr. *étendue sauvage*, sp. *tierra salvaje*, *selva*; ingl. *Wilderness*; ted. *Wildnis*, v. SELVAGGIO) designa una zona del mondo non abitata né coltivata da esseri umani, un luogo incontaminato, una foresta vergine, un DESERTO (v.), una montagna inaccessibile, un mare vuoto in TEMPESTA (v.). Esso non si contrappone soltanto a luogo abitato, domestico, coltivato ma anche, all'altro estremo degli spazi dell'immaginario, al *locus amoenus* o LUOGO AMENO (v.) caricato di valori positivi, assumendo le caratteristiche del *locus horridus* o luogo orrido. Il luogo selvaggio può incutere paura, rappresentare zone nemiche della civiltà, ospitare mostri e pericoli, ma può anche, a chi è desideroso di AVVENTURA (v.) e di prove estreme, presentarsi come una sfida e può, come vedremo accadere in età romantica, attirare per i suoi caratteri estremi, di esperienza sublime (v. BELLO, BELLEZZA, SUBLIME) della natura.

2. Nella Palestina dove si svolgono gli eventi della *Bibbia* abbondavano i luoghi desolati e inabitati, che in ebraico avevano il nome di *midbar*, parola con cui venivano designati sia il deserto sia «ciò che sta al di là», cioè oltre i confini degli insediamenti umani e del controllo delle autorità di governo, percepiti da chi abitava nelle zone insediate come caotici e pericolosi, luoghi di perdizione e disorientamento, percorsi da bestie selvagge e da tribù nomadi. In tempo di guerra o di repressione gli israeliti si rifugiavano nel *midbar*, fra grandi tribolazioni (*Isaia* 21, 13-15; *Apocalisse* 12, 6 e 14). Esperienza fondamentale degli Ebrei era stata l'esodo dall'Egitto attraverso la desolazione del deserto del Sinai ed essi ricordavano bene le privazioni e le sofferenze di quell'esperienza: per essi quel luogo restò per sempre il «deserto grande e spaventoso, luogo di serpenti velenosi e di scorpioni, terra arida e senz'acqua» (*Deuteronomio* 8, 15). Oltre al deserto il *midbar* includeva le aree steppose attorno all'oasi di Damasco, quelle ai margini dell'altopiano della Transgiordania, i dirupi di boschi e di rovi nell'alta valle del Giordano e anche aree pastorizie a est di Betlemme. Oltre alle bestie selvatiche nel deserto abitavano gli spiriti maligni e ciò spiega il rito purificatore del *CAPRO ESPIATORIO* (v.), che veniva mandato nel deserto, scortato da una guida, come offerta per la divinità demoniaca di Azazel (il dio arrabbiato). E ciò spiega anche la decisione, nel *Nuovo Testamento* (*Matteo* 4, 1-11; *Luca* 4, 1-13; *Marco* 1, 4) prima di Giovanni Battista e poi di Gesù di andare a trascorrere un periodo di penitenza nel deserto, con un gesto che da una parte dimostrava la capacità di superare i pericoli della vita selvaggia e le tentazioni del diavolo, che nel deserto aveva la sua dimora, e dall'altra di ricordare al popolo i giorni passati nel Sinai al tempo dell'esodo. Sono questi i precedenti della vicenda, che si è sviluppata nei primi secoli dell'era cristiana e che ha visto numerosi eremiti (v. *EREMITA*) andare a vivere in solitudine nel deserto egiziano della Tebaide, a contatto con le fiere e combattendo contro le tentazioni diaboliche e i cedimenti all'accidia e alla MALINCONIA (v.).

3. Nel mondo classico ha preso forma in modo compiuto una precisa geografia culturale del paesaggio. In mezzo, con grande estensione in periodo imperiale, il tessuto urbano delle città e quello agricolo delle campagne coltivate, le vigne, gli uliveti (e le strade, i ponti, gli acquedotti, i porti, ecc.); poi da una parte i luoghi dell'immaginario euforico: le valli amene, le ville di delizia e di diporto, le arcadie pastorali, e dall'altra i luoghi dell'immaginario disforico, negativo, sia alla periferia dell'impero sia in precisi luoghi all'interno di esso. Alla periferia le regioni remote e poco conosciute sulle sponde dei mari esterni (l'ultima Thule), sui confini incerti asiatici o africani (la Scizia, l'Etiopia), abitate da uomini che vivevano in uno stato di natura, selvaggi caratterizzati da perturbante alterità: popoli feroci e mostruosi, che potevano scivolare verso la ferinità ma potevano anche essere paradossalmente vicini al mondo degli dei, come gli iperborei etiopi. Ma anche nei territori centrali, caratterizzati da una civiltà ordinata, da uno spazio pieno, abitato, coltivato, vissuto esistevano i luoghi vuoti perché sterili, aspri e selvaggi (le montagne, i vulcani, le foreste, le aree paludose, i deserti, i mari tempestosi su cui ci si avventurava a fatica, preferendo navigare sempre lungo costa). C'erano intere regioni che avevano queste caratteristiche, e se l'Arcadia era proverbialmente un *locus amoenus*, la Corsica, per esempio, secondo **Strabone** (*Geografia*, V, 2, 7; 18-20 d.C.) era un territorio montuoso e impervio, abitato da briganti più selvatici degli

animali, che rifiutavano i contatti con la civiltà: era un *locus horridus*. Mentre il *locus amoenus*, essendo idealizzato, era caratterizzato da una certa staticità e mancanza di vitalità e dinamismo, e il luogo naturale era invece caratterizzato da mobilità, mutevolezza e la continua sorpresa della vita vissuta, il *locus horridus*, a sua volta, era fin troppo dinamico, pieno di sorprese spiacevoli, presentava il lato ostile, tragico e angoscioso della natura. Descrizioni di luoghi selvaggi si trovano in molti scrittori e soprattutto negli epici e tragici latini, ma già **Omero** nell'*Iliade* (libro XXI; secc. IX-VIII a.C.) aveva descritto il furore distruttore del fiume Scamandro e nell'*Odissea* non pochi luoghi inospiti e mostruosi. Nell'*Eneide* (libro VI; 30-19 d.C.) di **Virgilio** ci sono descrizioni di luoghi orrendi e paurosi, come quella dell'Etna nel libro III o della gola dove Turno prepara l'agguato ai troiani nel libro XI. Ma l'episodio della discesa di Enea all'Averno allinea tutti gli elementi tipici del *locus horridus* nella descrizione dell'antro fosco che immette nella buca profonda del regno infero, del buio Tartaro, del torbido Acheronte, della palude Stigia, della cupa città di Dite ma anche, a contrasto, tutti gli elementi tipici del *locus amoenus* nella rappresentazione dei campi elisi, i sacri boschi ombrosi e felici percorsi dal fiume Lete dove Enea incontra le ombre dei beati. Nell'opera di Lucio Anneo **Seneca** i *loca horrida* prevalgono nettamente sui *loca amoena*. Per lui, soprattutto nelle tragedie, la natura tutta è tendenzialmente ostile all'uomo, piena di presagi sinistri e perturbanti, motivo continuo di angoscia. Nel lontano passato, nell'età dell'oro, la natura era amica degli uomini; poi le lotte e i conflitti di potere l'hanno corrotta, «snaturata»: essa stessa è una forza potente, impietosa, impetuosa. Nella *Fedra* (49-62 d.C.) solo la natura edenica vagheggiata e mai raggiunta da Ippolito (vv. 483 sgg.) può apparirci come un luogo ameno; per il resto, a cominciare dal prologo della tragedia, alla natura viene attribuita una forte potenza sulle cose umane, spesso distruttiva. Nell'*Edipo*, che riscrive l'omonima tragedia di Sofocle, Seneca mette in stretto rapporto la situazione della natura e quella della città di Tebe in preda alla peste e al disordine della reggia: il sole debole è offuscato da una livida nube, i venti tacciono, l'acqua abbandona i fiumi e l'erba perde colore. Atmosfere altrettanto cupe e luoghi altrettanto sterili, desolati, limacciosi sovrastano il *Tieste* (vv. 641-67) e l'*Ercole furioso* (vv. 697-706). Un confronto tra la *Farsaglia* (59-65 d.C.) di Anneo **Lucano** e l'*Eneide* di Virgilio mostra come queste due opere siano nettamente diverse, quasi contrapposte sia in termini di tonalità dominante (nell'*Eneide* predominano, nonostante tutto, i temi della pace augustea e della conciliazione, nella *Farsaglia* si dà un'interpretazione molto più negativa e drammatica del principato e si presenta la Roma imperiale come distruttrice della Roma repubblicana) sia in termini di stile e di concezione della natura e della storia. All'inizio del secondo libro (vv. 1-6) viene presentata una natura che, anticipando le tensioni politiche che stanno per arrivare, si sfoga producendo fenomeni mostruosi. Nel libro V campeggia l'episodio della tempesta che investe l'imbarcazione di Cesare. Nel libro III (vv. 399-425) c'è un vero *locus horridus*: in un bosco fitto e tenebroso si erge un altare per riti sinistri, l'aria è oscura e le ombre si muovono fredde; non ci sono animali, non si leva un alito di vento.

Nelle *Metamorfosi* (dopo il 158 d.C.) di Lucio **Apuleio** all'incantevole fonte del capitolo VI, 1, tipico *locus amoenus*, si sostituisce un *locus horridus*, la cui descrizione si protrae nel capitolo successivo (VI, 14 sgg.): acque cupe, ricordo mitologico della palude Stigia, monti impervi,

terribili varchi sotterranei che eruttano un'acqua fredda che parla con voce umana e scorre invisibile. Il luogo è abitato da draghi e da inquietanti presenze demoniache.

4. Nel periodo medievale i luoghi selvaggi (le grandi foreste, le plaghe abbandonate, le strade divenute insicure, gli eremitaggi, le zone non coltivate attorno a castelli e monasteri) si sono caricati di connotazioni minacciose e hanno prodotto un immaginario spesso investito di valori simbolici o anche apertamente allegorici. Molto significativi sono i paesaggi delle fiabe, che hanno come è noto origine più antica, ma che sono giunte a noi spesso trascritte nell'immaginario contadino e feudale e ambientate nei luoghi tipici di quel mondo: castelli incantati, selve piene di orchidee, streghe, fate, nani e coboldi, dove i piccoli eroi vengono abbandonati e hanno avventure piene di angoscia. I romanzi del ciclo arturiano, in francese, in antico tedesco o in altre lingue, si svolgono spesso sullo sfondo di foreste piene di pericoli, presenze mostruose, magie (la foresta di Brocelandia, la foresta di Ardenna, ecc.). I cavalieri come Lancillotto, Tristano, Perceval si inoltrano in questi spazi pieni di sorprese e avventure, vi affrontano prove di ardimento, vi fanno gli incontri più sorprendenti. Il protagonista del romanzo del grande scrittore medievale francese **Chrétien de Troyes** l'*Ivano* (sec. XII), si contorna di elementi simbolici come, appunto, l'uomo selvaggio incontrato dal cavaliere Calogrenant; esso, al pari del drago e del basilisco, nell'orizzonte degli archetipi medioevali è associato alla foresta come luogo minaccioso e inquietante, popolato da forze spaventose, ove il protagonista della storia è costretto a inoltrarsi per acquisire consapevolezza di sé e della propria virtù. Il bosco (la selva, la foresta) con le sue mille insidie, con i suoi misteri, diventa, in tal modo, «la prova» che il cavaliere deve superare per essere consacrato ai valori precisi del proprio status. Nella saga tedesca *La canzone dei Nibelunghi* (composta nel primo decennio del XIII secolo, probabilmente da un nobile laico di Passavia che cucì insieme molte leggende popolari) l'eroe protagonista Sigfrido è nato e cresciuto nella selva millenaria, espresso quasi dal grembo della grande madre, come i progenitori delle genti germaniche. Queste saranno sempre, lungo la storia, al tempo stesso attratte e respinte dalla grande foresta originaria, il *Wald*, che tornerà continuamente nell'immaginario germanico: per esempio nella ballata di **Goethe** *Il re degli Elfi* (1782) o nei racconti dell'austriaco Adalbert **Stifter** *Bosco alto o Il sentiero nel bosco*, in *Studi* (1844-50).

Già i luoghi selvaggi dei romanzi e delle leggende avevano frequentemente un valore allegorico. Valore pienamente allegorico ha la «selva selvaggia aspra e forte» in cui si è smarrito, all'inizio della *Divina commedia* (1306-21) di **Dante Alighieri**, il personaggio del pellegrino che sta per iniziare un lungo percorso di redenzione. Essa rappresenta, nella vita del personaggio, un periodo di travimento morale, quella che Dante altrove (*Convivio*, IV, XXIV, 12) definisce «la selva erronea di questa vita». Una probabile interpretazione allegorica deve essere data, secondo molti studiosi, anche di una lettera di Francesco **Petrarca** diretta all'amico Dionigi da Borgo San Sepolcro (*Lettere familiari*, IV, 1; 1363-64), scritta verso il 1352-53, in cui il poeta racconta di essere salito, il 26 aprile 1336, insieme con il fratello Gerardo, sull'arduo e desolato Mont Ventoux, in Provenza. È possibile, ma non certo, che l'impresa ci sia stata davvero (e sarebbe un caso raro, poiché in quel periodo nessuno pensava di salire sui monti, se non boscaioli e pastori), ma all'impresa, nella lettera, viene dato un significato morale: il poeta, una volta raggiunta la cima del monte,

avrebbe aperto a caso il libro delle *Confessioni* di Sant'Agostino e ne avrebbe tratto questo insegnamento: «Le prime parole che vidi furono: "E gli uomini se ne vanno ad ammirare gli alti monti e i grandi flutti del mare e i larghi letti dei fiumi e l'immensità dell'oceano e il corso delle stelle; e trascurano se stessi"».

Di paesaggi allegorici e moralizzati, con caratteristiche contrapposte, positive e negative, è piena la pittura tardo-medievale e rinascimentale: lo storico dell'arte Erwin Panofsky ha attirato l'attenzione su alcuni dipinti del Rinascimento italiano (per esempio *Il Sogno di un cavaliere* di **Raffaello**, *La scoperta del miele* di **Piero di Cosimo** e *Amor sacro e amor profano* di **Tiziano**) il cui sfondo è diviso in due parti: da una parte un paesaggio «ameno», con una facile strada che serpeggia attraverso i campi e sale a una placida collina o a una villa o a una città ben ordinata, e dall'altra un paesaggio che possiamo definire «orrido», con un sentiero ripido e sassoso che sale su una rupe, con castelli in rovina, disordine.

Di paesaggi allegorici, spesso distinti fra luoghi ameni e luoghi orridi, ce ne sono moltissimi nella letteratura e nell'arte del Rinascimento europeo, dal *Sogno di Polifilo* (1499) di Francesco **Colonna**, che mette a contrasto la fitta e paurosa selva del primo sogno con il paesaggio ameno del secondo, al *Parco dei mostri* (o «sacro bosco») di Bomarzo, ideato nel 1552 da Pirro **Ligorio** per il principe Pier Francesco Orsini, alla *Regina della fate* (1609) di Edmund **Spenser** ai *paysages moralisés* venuti di moda nel Seicento francese. Nell'*Orlando Furioso* (1516, 1532) di Ludovico **Ariosto**, dove pure c'è una nuova attenzione alla geografia e una precisa descrizione di molti paesaggi, come quello lungo il Po durante il viaggio di Rinaldo (e anche qualche eco delle recenti scoperte nei nuovi continenti), non mancano i paesaggi allegorici. Dalla selva di Ardenna, dove si troverebbero la fontana dell'amore e quella dell'odio, e cioè il «bosco avventuroso», il «luogo aspro e periglioso» dove Rinaldo incontra la Furia infernale (XLII, 46 sgg.), all'isola di Alcina (VI-VIII), dove Ruggiero si trova di fronte a un paesaggio allegorico simile a quello dei quadri che abbiamo citato: da una parte il paesaggio ameno che porta alle delizie ingannevoli di Alcina, dall'altra la via «aspra, solinga, inospita e selvaggia» che porta al regno della fata buona Logistilla. Nella *Gerusalemme liberata* (1581) di Torquato **Tasso** pienamente allegorica, oltre che opera di magia del mago Ismeno, è la selva di Saron (canto XIII per la descrizione, canto XVIII per l'intervento di Rinaldo che scioglie gli incantesimi): nell'«alta foresta, / foltissima di piante antiche, orrende, / che spargon d'ogni intorno ombra funesta» i cavalieri cristiani non riescono a contrastare i fantasmi che popolano il luogo. Non diversamente, nella *Tempesta* (1611-12) di William **Shakespeare**, l'isola dove si svolge il dramma si divide fra luoghi dominati da magie negative, su cui si muovono il mostruoso Calibano e i grotteschi congiurati Stephano e Trinculo, e luoghi dominati da magie positive e spiriti buoni all'ordine di Prospero. La presenza di luoghi selvaggi con significato più o meno apertamente allegorico durerà a lungo e sopravviverà anche nell'epoca del romanzo moderno e realistico: si pensi, per esempio, alla descrizione, nei *Promessi sposi* (1827-40) di Alessandro **Manzoni**, del «castellaccio» dell'Innominato (cap. XX), della taverna della Malanotte, degli sgherri e bravacci e megere che la popolano, o quella della vigna di Renzo (capitolo XXXIII), che è allegoria naturale di una società preda del disordine. Oppure si pensi alle forti connotazioni allegoriche di certi sinistri luoghi che fanno da sfondo alle storie di Nathanael **Hawthorne**, come il sabba delle streghe nel bosco in *Il giovane Goodman Brown* (1835) o il giardino

velenoso padovano in *La figlia di Rappacini* (1844) o a quelle di Edgar Allan **Poe**, come la palude mefitica del *Crollo della casa Usher* (1839). O ancora si pensi a certi paesaggi, che si caricano di significati fortemente simbolici, nelle brughiere di Thomas **Hardy**, per esempio in *Ritorno al paese* (1878), o nelle zone boschive intricate del delta del Mississippi di William **Faulkner**, per esempio nel bellissimo racconto *L'orso* (1942). O si vada a rileggere lo straordinario rifacimento della storia di Robinson in *Venerdì o il limbo del Pacifico* (1967) di Michel **Tournier**, dove fra i luoghi dell'isola che si caricano di significati allegorici (la grotta, il vulcano) c'è anche una palude, un tipico *locus horridus*, dove Robinson nei momenti di depressione e di fragilità esistenziale va a rotolarsi nel fango, perdendo ogni nozione del tempo e della dignità umana.

5. Fra Sette e Ottocento si assiste a un profondo cambiamento nell'immaginario del luogo selvaggio. Anzitutto si stabilisce un nuovo rapporto con la MONTAGNA (v.); in proposito si può parlare della sostituzione di un *locus horridus* con un *locus almus*. La montagna, a lungo considerata poco interessante, remota e impraticabile (il caso di Petrarca e della sua ascesa al Mont Ventoux è abbastanza isolato e forse il suo è solo un racconto allegorico, da porre accanto ad altre sue espressioni metaforiche: «Di pensier in pensier, di monte in monte»), diventa invece meta di imprese ed esplorazioni, natura incontaminata, fonte di esperienze sublimi. Poi altri scenari naturali considerati «selvaggi» (le vallate alpine, le foreste della Scozia e di altri paesi nordici, i grandiosi paesaggi naturali dei nuovi continenti e in particolare di quello americano) si caricano di valori positivi. La passeggiata a piedi (la *Wanderung*) per sentieri fuori mano diventa un'esperienza ricercata ed esaltata dagli scrittori e poeti romantici. Basta ricordare Johann Wolfgang **Goethe**, *Canto notturno del viandante* (1780); Jean-Jacques **Rousseau**, *Fantasticherie del passeggiatore solitario* (1776-78) e le tante sue esaltazioni di regioni selvagge come il Vallese o la Corsica; William **Wordsworth**, *Ho passeggiato solo come una nuvola* (1804), *Zingari* (1807) e le tante testimonianze, nei suoi scritti, sui suoi viaggi a piedi attraverso il continente e le Alpi; Rodolphe **Töpffer**, *Viaggi a zig-zag* (1843), ecc. I giardini (v. GIARDINO) si trasformano a loro volta, diventano «giardini all'inglese» cercando di riprodurre gli aspetti più vari, le discordanze, le sorprese della natura. Vengono di moda i paesaggi gotici e brumosi e quelli che possono dare a chi li percorre un brivido di orrore e di paura: gli «orridi», vallate strette e cupe, scavate a fatica dai torrenti nelle rocce (le gole, i *gouffres*), come per esempio l'orrido di Bellano, quello di Pré Saint-Didier, quello di Botri vicino a Bagni di Lucca, molto frequentato dal turismo romantico soprattutto inglese. Il tema dell'orrido comparirà più tardi in due romanzi di Antonio **Fogazzaro**: *Malombra* (1881) e *Il Santo* (1905).

La poesia romantica, tutta tesa a recuperare le forze oscure e vitali della natura, ha rimesso al centro dell'immaginario il «luogo selvaggio»: l'espressione *savage place* compare in una famosa poesia di Samuel Taylor **Coleridge**, *Kubla Khan* (1816), che porta come sottotitolo «visione in un sogno» e che è costituita da immagini visionarie, indotte nel poeta dall'oppio e dal sonno. Il luogo dove il Khan ha fatto costruire un palazzo di delizie si chiama Xanadu e viene definito «un luogo selvaggio! Sacro e incantato / come nessun altro luogo visitato sotto la luna calante / da una donna che intensamente desidera il suo demone amante». Il nome di questo luogo mitico e misterioso è divenuto proverbiale. Orson **Welles** ha chia-

mato così la villa sontuosa e bizzarra del ricco magnate americano protagonista del suo film *Quarto potere* (1941). Lee **Falk** e Phil **Davis**, creatori di un famoso personaggio di fumetti, *Mandrake*, che è cominciato ad apparire nel 1934, hanno dato il nome di Xanadu al rifugio segreto del grande illusionista.

Di luoghi selvaggi abbondano, naturalmente, molti altri testi poetici del periodo, a cominciare dai *Canti di Ossian* (1765) di James **Macpherson** e dalle ballate di Gottfried August **Bürger** (*Lenore*, 1778 e *Il cacciatore feroce*, 1778, che furono tradotte in inglese da Walter Scott e in italiano da Giovanni Berchet) via via, passando per i maggiori poeti europei dell'Ottocento, fino alla *Terra desolata* (1922) di T.S. **Eliot**, dove di nuovo il *locus horridus* si carica di significati negativi e allegorici. Lo stesso si può dire di moltissimi romanzi, che sarebbe impossibile qui elencare. Si può semmai ricordare che molti di quei romanzi (gotici, storici, di avventura esotica, realistici) hanno alternato le descrizioni della vita delle città e delle campagne d'Europa con quelle di luoghi marginali, primitivi, selvaggi e per questo vissuti da protagonisti e narratori come suscitatori di emozioni profonde. Così si presentano l'Italia meridionale dei romanzi gotici inglesi (*Il castello di Otranto* (1764-65) di Horace **Walpole** e *I misteri di Udolfo* (1794) di Ann **Radcliffe**), l'Alsazia e la Svizzera che compaiono, accanto alla Scozia, nei romanzi storici di Walter **Scott** (*Le fortune di Nigel*, 1822; *Anne di Geierstein*, 1829; ma l'Alsazia sarà anche l'ambiente di molti romanzi dei due scrittori alsaziani che scrissero in coppia con il nome di Erckmann-Chatrian); la Spagna del *Manoscritto trovato a Saragozza* (1815) di Jean **Potocki** e di tanti altri, la Lituania del racconto *Lokis* (1868) di Prosper **Mérimée**, il Caucaso di alcuni bellissimi racconti di Lev **Tolstoj** alla ricerca di una cultura primitiva e meno corrotta di quella della Russia zarista (*I cosacchi*, 1863; *Chadzi-Murat*, 1896-1904), a cui andrebbero aggiunte le zone ancor più lontane ed esotiche: l'Africa di André **Gide** (*I nutrimenti terrestri*, 1897), di Karen **Blixen** (*La mia Africa*, 1937) e di tanti altri; l'India di E.M. **Forster** (*Passaggio in India*, 1924), l'Amazzonia, ecc. ecc.

6. Una situazione particolare è stata quella americana. Gli ampi spazi dove erano approdati i padri pellegrini, costituiti dalle zone climaticamente ostili della Nuova Inghilterra, dalle grandi pianure percorse da indiani e bisonti, dai deserti, dalle altissime montagne rocciose, dalle fertili vallate, dai canyons, dalle spiagge sul Pacifico della California hanno presentato una varietà di occasioni e opportunità e hanno provocato risposte molto differenziate. Nella Nuova Inghilterra un uomo come Henry David **Thoreau** (e anche altri sulla sua scia), ponendosi contro l'avanzata di un'urbanizzazione e di un'industrializzazione travolgenti, elaborarono gli ideali di una difesa della natura incontaminata e della necessità di nutrire per essa un profondo rispetto. Il grande amore conservazionista dello straordinario paesaggio naturale americano è espresso da Thoreau non solo in *Walden ovvero la vita nei boschi* (1854), il libro che racconta il suo tentativo di vivere da solo in modo autosufficiente nella capanna da lui stesso costruita sulle rive del Walden Pond, ma anche in altri libri suoi sulle zone isolate e selvagge della Nuova Inghilterra (*Una settimana sui fiumi Concord e Merrimack*, 1849; *I boschi del Maine*, 1864; *Cape Cod*, 1865). Le scritture di Thoreau hanno fornito il modello a una persistente tradizione letteraria, fino ai libri recenti di Annie **Dillard**: *Pellegrina a Tinker Creek* (1974), *Insegnando a parlare a una pietra* (1982). Sull'altra costa americana, in California, la contrapposizione fra *loci amoeni*

e *loci horridi* si è presentata ai pionieri e agli americani della frontiera sotto la forma di alcuni paesaggi straordinari: la edenica Valle di Yosemite sulla Sierra Nevada, che prese il nome da uno degli ultimi capi indiani che vi si erano asserragliati, e l'infernale aridissima Valle della Morte, tra California e Nevada, o il maestoso altissimo Grande Canyon di Yellowstone, sulle montagne Rocciose, famoso per le creste altissime e le eruzioni dei geyser. Questi luoghi grandiosi hanno fatto da sfondo a molti libri di viaggio e memorie, molti romanzi e film western, alle fotografie di Ansel Adams, ai libri (*La mia prima estate sulla Sierra*, 1911; *Ripidi sentieri*, 1918) e alle attività di John Muir, un naturalista di origine scozzese, promotore del grande sistema americano dei parchi nazionali, nati appunto con lo scopo di conservare i luoghi selvaggi, trasformandoli in luoghi per la visita degli amanti della natura, con l'aiuto delle guardie forestali. Accanto a Muir, fra i numerosi conservazionisti americani, va citato Aldo Leopold, naturalista e cacciatore del Wisconsin, promotore di un movimento di difesa dell'ambiente originario degli Stati Uniti: *Petizione per i territori di caccia naturali* (1935); *Almanacco di Sand County e bozzetti di qua e di là* (1948).

7. Con il progredire della modernità e della globalizzazione le aree del mondo rimaste selvagge, non toccate dalle trasformazioni umane, si fanno sempre più scarse. Accanto ai grandi parchi naturali nascono i parchi a tema e la pratica turistica dei safari, che offrono un poco rischioso, immaginario rapporto con la natura primitiva. Gli ultimi esploratori delle zone incontaminate del mondo (l'Amazzonia, la Patagonia, l'Australia centrale, le zone artiche e antartiche) sono sempre più rari. Fra gli ultimi scrittori che hanno dedicato attenzione proprio ad alcune di quelle aree va ricordato l'inglese Bruce Chatwin: *In Patagonia* (1977); *Le vie dei canti* (1987, sul bush australiano percorso dagli aborigeni); *Che ci faccio qui?* (1989, raccolta di appunti e pensieri). Sempre più spesso il tema del luogo selvaggio diventa allegorico e metaforico, per esprimere condizioni umane di solitudine interiore, nostalgie del mondo antico, critiche della modernità. Possiamo citare ad esempio la bella poesia dell'americano Robert Frost intitolata *Luoghi deserti* (1936), che nasce dalla descrizione di un campo solitario, circondato dai boschi, sotto una grande nevicata e si conclude con una visione cosmica e metafisica: «non possono spaventarmi con i loro spazi vuoti / fra le stelle – stelle su cui non vive nessuna razza umana. / Io ce l'ho dentro di me tanto più vicino a casa / a spaventarmi con i miei personali luoghi deserti». Su una linea affine, e anch'essi basati su ricordi personali e attaccamento agli spazi inabitati del Quebec settentrionale, dove il padre faceva l'entomologo, sono i libri della scrittrice canadese Margaret Atwood; i ricordi tuttavia sono trasposti in metafora e narrazione, come avviene per esempio nei racconti di *Consigli per i luoghi selvaggi* (1991), che esplorano i luoghi misteriosi e segreti dell'animo umano. Frequente è nella letteratura contemporanea la sostituzione delle visioni idilliache e dei luoghi ameni con visioni molto più cupe e negative: la moderna metropoli, la «giungla d'asfalto», il mondo degli affari e della finanza creato dal «capitalismo selvaggio». Numerosi i romanzi e i film polizieschi che utilizzano la metafora del luogo selvaggio (per esempio il romanzo di Robert B. Parker, *Un posto selvaggio* (1981), che segue il famoso detective Spenser di Boston in una inchiesta nella città-giungla di Los Angeles, da cui il film *Spenser: un posto selvaggio*, di Joseph L. Scanlan (1995). Il tema ha ispirato, in chiave allegorica, i romanzi *fantasy* di John Ronald Tolkien (*Il signore degli*

anelli, 1954-55) o, in chiave di dura critica della situazione sociale del proprio paese, un'opera come quella dell'austriaco Thomas Bernhard, i cui romanzi e drammi (*Perturbamento*, 1967; *La forza dell'abitudine*, 1974) si inscrivono nel genere dell'anti-idillio e del rovesciamento polemico dell'immagine dell'*Austria felix*, quale viene presentata nella tradizione dell'*Heimatliteratur* (la letteratura che a lungo ha celebrato il carattere idillico della piccola patria austriaca).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Apocalisse* (70-96); *La canzone dei Nibelunghi* (*Nibelungenlied*, sec. XIII); *Deuteronomio* (sec. IV a.C.); *Isaia* (secc. VI-IV a.C.); *Vangelo di Luca* (80-90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Apuleio, L., *Metamorfosi* o *Asino d'oro* (*Metamorphoseon libri* o *Asinus aureus*, dopo il 158 d.C.); Ariosto, L., *Orlando Furioso* (1516, 1532); Atwood, M., *Consigli per i luoghi selvaggi* (*Wilderness Tips*, 1991); Bernhard, T., *La forza dell'abitudine* (*Die Macht der Gewohnheit*, 1974); Bernhard, T., *Perturbamento* (*Verstörung*, 1967); Blixen, K., *La mia Africa* (*Out of Africa*, 1937); Bürger, G.A., *Il cacciatore feroce* (*Der wilde Jäger*, 1778); Bürger, G.A., *Lenore* (1774); Chatwin, B., *In Patagonia* (1977); Chatwin, B., *Le vie dei canti* (*The Songlines*, 1987); Chatwin, B., *Che ci faccio qui?* (*What Am I Doing Here?*, 1989); Chrétien de Troyes, *Ivaine* (*Yvain*, sec. XII); Coleridge, S.T., *Kubla Khan* (1816); Colonna, F., *Il sogno di Polifilo* (*Hypnerotomachia Poliphili*, 1499); Dante Alighieri, *Convivio* (1304-07); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dillard, A., *Insegnando a parlare a una pietra* (*Teaching a Stone to Talk*, 1982); Dillard, A., *Pellegrina a Tinker Creek* (*Pilgrim at Tinker Creek*, 1974); Eliot, T.S., *Terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Falk, L., *Mandrake*, fumetto (1934, disegni di Phil Davis); Faulkner, W., *L'orso* (*The Bear*, 1942); Fogazzaro, A., *Il Santo* (1905); Fogazzaro, A., *Malombra* (1881); Foster, E.M., *Passaggio in India* (*A Passage to India*, 1924); Frost, R., *Luoghi deserti* (*Desert Places*, 1936); Gide, A., *I nutrimenti terrestri* (*Les nourritures terrestres*, 1897); Goethe, J.W., *Canto notturno del viandante* (*Wanderers Nachtlied*, 1780); Goethe, J.W., *Il re degli Elfi* (*Der Erbkönig*, 1782); Hardy, T., *Ritorno al paese* (*The Return of the Native*, 1878); Hawthorne, N., *Il giovane Goodman Brown* (*Young Goodman Brown*, 1835); Hawthorne, N., *La figlia di Rappacini* (*Rappacini's Daughter*, 1844); Leopold, A., *Almanacco di Sand County e bozzetti di qua e di là* (*A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, 1948); Leopold, A., *Petizione per i territori di caccia naturali* (*A Plea for Wilderness Hunting Grounds*, 1935); Ligorio, P., *Parco dei mostri a Bomarzo* (1552); Lucano, A., *Farsaglia* (*Pharsalia*, 59-65 d.C.); Macpherson, J., *I canti di Ossian* (*The Poems of Ossian*, 1765); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Mérimée, P., *Lokis* (1868); Muir, J., *La mia prima estate sulla Sierra* (*My First Summer in the Sierra*, 1911); Muir, J., *Ripidi sentieri* (*Steep Trails*, 1918); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Parker, R.B., *Un posto selvaggio* (*A Savage Place*, 1981); Petrarca, F., *Lettere familiari* (*Rerum familiarum libri*, 1363-64); Piero di Cosimo, *La scoperta del miele*, pittura (ca. 1505-07); Poe, E.A., *Il crollo della casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839); Potocki, J., *Manoscritto trovato a Saragozza* (*Manuscript found at Saragossa*, 1815); Radcliffe, A., *I misteri di Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794); Raffaello Sanzio, *Il Sogno di un cavaliere*, pittura (ca. 1502-1503); Rousseau, J.J., *Fantasticherie del passeggiatore solitario* (*Rêveries du promeneur solitaire*, 1776-78); Scanlan, J.L., *Spenser: un posto selvaggio*, cinema (*Spenser: A Savage Place*, 1995); Scott, W., *Le fortune di Nigel* (*The Fortunes of Nigel*, 1822); Scott, W., *Anna di Geierstein* (*Anne of Geierstein*, 1829); Seneca, L.A., *Edipo* (*Oedipus*, 49-62 d.C.); Seneca, L.A., *Ercole furioso* (*Hercules furens*, 49-62 d.C.); Seneca, L.A., *Fedra* (*Phaedra*, 49-62 d.C.); Seneca, L.A., *Tieste* (*Thyestes*, 49-62 d.C.); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Spenser, E., *La regina della fate* (*Faerie Queene*, 1609); Stifter, A., *Studi* (*Studien*, 1844-50); Strabone, *Geografia* (18-20 d.C.); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Thoreau, H.D., *Cape Cod* (1865); Thoreau, H.D., *I boschi del Maine* (*The Main Woods*, 1864); Thoreau, H.D., *Una settimana sui fiumi Concord e Merrimack* (*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, 1849); Thoreau, H.D., *Walden ovvero la vita nei boschi* (*Walden or Life in the*

Woods, 1854); Tiziano Vecellio, *Amor sacro e amor profano*, pittura (1514); Tolkien, J.R.R., *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-55); Tolstoj, L.N., *I cosacchi* (1863); Tolstoj, L.N., *Chadzi-Murat* (1896-1904); Töpffer, R., *Viaggi a zig-zag* (*Voyages à zig-zag*, 1843); Tournier, M., *Venerdì o il limbo del Pacifico* (*Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1967); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 30-19 a.C.); Walpole, H., *Il castello di Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764-65); Welles, O., *Quarto potere*, cinema (*Citizen Kane*, 1941); Wordsworth, W., *Ho passeggiato solo come una nuvola* (*I Wandered Lonely as a Cloud*, 1804); Wordsworth, W., *Zingari* (*Gypsies*, 1807).

■ ALTRE OPERE: Arden, L., *Il luogo selvaggio* (*The Savage Place*, 1958); Bowles, S., *Attraverso il continente: un viaggio estivo sulle Montagne Rocciose* (*Across the Continent: a Summer's Journey to the Rocky Mountains*, 1866); Buckley, J.M., *Due settimane a Yosemite e nelle vicinanze* (*Two Weeks in the Yosemite and Vicinity*, 1873); Cather, W., *La mia Antonia* (*My Antonia*, 1918); Chrétien de Troyes, *Perceval o il racconto del Graal* (*Perceval ou Le conte de Graal*, ca. 1181); Droste-Hülshoff, A.E. v., *Poesie* (*Gedichte*, 1844, in particolare le sezioni *Roccia, selva e lago*, *Fels, Wald und See*, e *Immagini della landa*, *Heidelbilder*); Faulkner, W., *Il villaggio* (*The Hamlet*, 1940); Fetjane, J.L., *La foresta di Brocelandia* (*Brocélande*, 2004); Flaubert, G., *La tentazione di Sant'Antonio* (*La tentation de Saint Antoine*, 1849); Haller, A. von, *Le Alpi* (*Die Alpen*, 1732); Headley, J.T., *Lettere dai boschi selvaggi e dall'Adirondac* (*Letters from the Backwoods and the Adirondac*, 1850); Hemingway, E., *Quarantanove racconti* (*Forty-nine Stories*, 1938); Jameson, A., *Studi invernali e passeggiate estive in Canada* (*Winter Studies and Summer Rambles in Canada*, 1838); Knowles, J., *Solo nelle zone selvagge* (*Alone in the Wilderness*, 1913); Leopardi, G., *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1830); Leopardi, G., *La Ginestra* (1836); Powell-Williams, C., *Sepoltura fredda: un viaggio nelle zone selvagge* (*Cold Burial: a Journey into the Wilderness*, 2001); Rivera, J.E., *La Voragine* (*La Voragine*, 1925); Silver, A., *Un luogo selvaggio* (*A Savage Place*, 1983); Slaughter, F.G., *Un luogo selvaggio* (*A Savage Place*, 1964); Soldati, M., *Malombra*, cinema (1941); Snyder, G., *La pratica dei luoghi selvaggi* (*The Practice of the Wild*, 1998); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (*Georgicon libri IV*, 32-29 a.C.).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Die Alpen! / Les Alpes! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance / Pour une histoire de la perception européenne depuis la Renaissance*, Bern 2005; AA.VV., *L'uomo antico e la natura*. Atti del convegno di studi dell'Associazione italiana di cultura classica, Alessandria 1997; Becker, J.P., *Locus horridus und Mayhem Parva. Typische Schauplätze des Detektivsroman*, in *Sherlock Holmes and Co. Essays zur englischen und amerikanischen Detektivliteratur*, München 1975, pp. 60-81; Daiches, D., *Moses: Man in the Wilderness*, London 1975; Finch, R. - Elder, J. (a c. di), *Nature Writing: the Tradition in English*, New York 2002; Giacomoni, P., *Il laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Milano 2001; Lane, B.C., *The Solace of Fierce Landscapes: Exploring Desert and Mountain Spirituality*, New York 1998; Lotman, J., *Tipologie della cultura*, Milano 1973; Malaspina, E., *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina*. «Locus horridus», *paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, in «Aufidus», XXIII, 1994, pp. 7-22; Mugellesi, R., *Paesaggi latini*, Firenze 1975; Nash, R., *Wilderness and the American Mind*, New Haven 1973; Panofsky, E., *Studi di iconologia* (1930), Torino 1975; Payne, D.G., *Voices in the Wilderness: American Nature Writing and Environmental Politics*, Hanover 1996; Petrone, G., *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare la natura*, in Uglione, R. (a c. di), *L'uomo antico e la natura*, Torino 1998, pp. 177-198; Tietze-Larson, V., *The Role of Description in Senecan Tragedy*, Frankfurt 1994.

■ VOCI AFFINI: Avventura; Bello, bellezza, sublime; Capro espiatorio; Deserto; Eremita; Luogo ameno; Malinconia; Montagna; Orrore; Paesaggio; Selvaggio; Tempesta.

REMO CESERANI

Lupo. 1. Il lat. *lupus* (che traduce il gr. *lykos*) ha dato l'it. «lupo», il fr. *loup*, lo sp. *lobo*. Dalla radice gotica *wulfs* sono derivati l'ingl. *wolf* e il ted. *Wolf*. Il termine

indoeuropeo di riferimento è *wlk(w)o*, parola letteraria, interpretata nel senso di «colui che sbrana». Nel lessico gr. antico è testimoniata l'affinità tra lupo e «luce» (*leucos*); e per indicare il sopraggiungere dell'alba, il lat. aveva la locuz. *inter lupum et canem* («tra lupo e cane»). Al lupo rimandano anche numerosi nomi etnici, come i Daci (da *daos*, nome frigio del lupo), o i Lucani, tribù sannita; in ambito germanico, abbondano i nomi composti da *wulf* o *ulf*. Oggetto di paura, simbolo di ferocia e di brutalità, il suo nome è presente in locuzioni che ne mettono in luce la paradigmatica presenza (*lupus in fabula*); la locuzione fr. *marcher à pas de loup*, che significa «camminare di soppiatto» allude al passo felpato del lupo. Il *lupus eritematoso* indica un tipo di disturbo cutaneo caratterizzato da lesioni ulcerative del tessuto connettivo.

2. Questo animale, *Canis Lupus*, in termini scientifici appartiene all'ordine dei Carnivori, famiglia dei Canidi, genere *Canis*, come il cane domestico, che è una sua sottospecie. Il lupo ha da sempre rappresentato le forze naturali e selvagge, era considerato un animale crepuscolare, che si aggirava dal tramonto all'alba. Oscurità e ferocia sono simboleggiate dal lupo, mentre illuminazione e civiltà sono incarnate nel lupo addomesticato, il cane (v. CANE). Il legame tra il lupo e il periodo di penombra, sia alba o tramonto, ne ha suggerito un'immagine contraddittoria. Il lupo viene visto sia come creatura dei primi albori, simbolo del passaggio dall'oscurità alla luce, che è anche percorso verso l'intelligenza, la civiltà; ma insieme esso è una creatura del vespro, simbolo del ritorno alle tenebre, e dunque incarna la transizione verso il buio, il male, l'ignoranza e la bestialità. In questa ambivalenza, da un lato si sottolineava la pericolosità della belva, ma d'altro canto si assegnava al lupo una funzione positiva connessa ai miti di fondazione. Licaone, l'uomo-lupo, fonda la prima città, Licosura, sul Liceo (il «monte dei lupi»); Atamante, spartendo porzioni di pecora con i lupi, realizza la profezia dell'oracolo delfico che gli imponeva di stabilirsi nel paese dove bestie selvagge lo avrebbero ospitato. L'oracolo aveva imposto agli Hirpi Sorani (i lupi di Sora) di vivere di rapina, come i lupi. Come mostra Mircea Eliade (*La nascita mistica*, 1974), un modello analogo era previsto dall'istituzione spartana della *crypteia*, una sorta di rito di iniziazione: l'adolescente era inviato per un certo periodo sulle montagne per condurre una vita da lupo. Un altro tipico fenomeno è quello della parentela mitica con i lupi rivendicata da eroi e da nobili stirpi: l'animale era considerato sacro a Marte (come testimonia **Orazio**, nei *Carmina*, 13 a.C.; I, 17); mentre una lupa allatta Romolo, figlio di Marte, fondatore di Roma (riportato da Tito **Livio** nella *Storia di Roma*, sec. I a.C.; I, 4). Va anche ricordata l'istituzione della *licantropia* (v. LICANTROPIA), cioè del «vivere come lupi», che è parte del rituale iniziatico in Grecia, legato al santuario di Zeus Lykaio; in questo senso, vanno ricordati anche i *Lupercalia* romani.

3. La storia naturale del lupo è affidata alla zoologia di **Aristotele** (*Storia degli animali*, sec. IV a.C.; 1.1, 488b, 17-20), che provvede ad enumerare le virtù divenute canoniche in confronto ad altri animali: il lupo è feroce (*agrios*) quanto il bue è placido, è furbo (*epiboulos*) quanto il cinghiale è sciocco, è nobile (*gennaiois*) ma senza eguagliare il leone. Il lupo conduce una vita di branco, pratica una caccia collettiva; ma c'è un aspetto asociale che lo pone a fianco dei rapaci («nessun rapace è sociale»); è il caso del lupo che si stacca dal branco conducendo una vita solitaria; il lupo solitario è un ladro (*harpax*) e aggredisce più facilmente l'uomo (8.5, 594a

32-33). La figura del lupo solitario è associata all'eranza, alla selvatichezza, all'esilio: Aristotele racconta la storia di Leto trasformata in lupa mentre cerca di sfuggire alla collera di Era (6.35, 580a 18). **Platone**, nella *Repubblica* (sec. IV a.C.), ne offre una lettura politica: il lupo è una bestia selvaggia, vero emblema del tiranno, che per la sua voracità non arretra di fronte all'omicidio, mangia i propri figli ed è un autentico distruttore di città (8.16, 544b). Ulteriori elementi di un repertorio di credenze sul lupo si trovano in **Plinio il Vecchio**, il quale nella *Storia naturale* (77 d.C.) riporta le leggende legate al lupo: la credenza che togliesse la voce (VIII, 80), che i suoi occhi emettano luce (VIII, 151), che i denti siano amuleti magici (IX, 166). **Eliano** nel *La natura degli animali* (sec. III d.C.) racconta la storia di Pitocare, un flautista che allontanò un branco di lupi con la sua musica, costituendo un primo riferimento alla credenza che i lupi detestino la musica. Malgrado la sua bipolarità, il lupo venne accettato come modello, ideale e simbolico, del combattente, finendo per simboleggiare i valori di un mondo guerriero, non meno che aristocratico. Nelle similitudini dell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.) di **Omero**, il lupo è quasi sempre al plurale: i lupi si spostano in branchi per cacciare, in torme per guerreggiare (IV, 471). Quando Patroclo indossa le armi di Achille per scendere in battaglia, i Mirmidoni sono paragonati a lupi imbevuti del sangue di un cervo sbranato (XVI, 156-63). Nell'*Ipparco* (357 a.C.) di **Senofonte**, il lupo è proposto come esempio per il perfetto comandante di cavalleria, perché alla crudeltà e alla ferocia, unisce le doti dell'intelligenza e dell'intraprendenza (IV, 18-20). Nelle *Favole* (1479, postumo) di **Esopo**, i lupi vengono opposti ai cani. Di fronte alla diversità culturale da cui sono afflitti i cani fin nel colore del manto e nella dissomiglianza delle razze e dei tipi, i lupi al contrario formano un gruppo omogeneo, hanno lo stesso colore di mantello e sono della stessa razza (215). La loro perfetta disciplina, fondata sulla somiglianza, richiama il paesaggio culturale dell'assemblea dei lupi. In un'altra favola (107) il lupo afferma di aver appreso l'arte culinaria da suo padre: tra i lupi il mestiere di macellaio (*makellarios*) si tramanda di padre in figlio. Ci sono altre favole che mettono in risalto il motivo del lupo allevato dal pastore: in questo caso, la contrapposizione con il cane è meno marcata (313; 314; 315). Nella visione rurale dell'antichità classica, il lupo è l'emblema della voracità: è l'animale solitario divoratore delle mandrie dei ruminanti che gli uomini allevano per procurarsi da vivere – i pastori delle *Bucoliche* (42-39 a.C.) di **Virgilio** lo evocano come un pericolo per gli ovini (II, 63; III, 80; V, 60; VII, 52; VIII, 52). Nell'*Eneide* (29-19 a.C.), il lupo è visto come potenziale uccisore d'uomini: l'etrusco Arrunte, dopo avere ferito a morte Camilla, fugge come un lupo che, ucciso un pastore, si nasconde tra le selve (XI, 809-13). **Opiano di Cilicia** nel *Cinegetico* (sec. II d.C.) rappresenta il lupo come distruttore delle stalle e delle greggi di pecore e di capre (III, 262-339).

4. Il lupo è uno dei protagonisti della favolistica latina, testimoniata dal famoso apologo *Il lupo e l'agnello* (sec. I d.C.) di **Fedro**. Ripresa di un tema esopiano, la favola ha una cornice fortemente moralistica, che vede il lupo come violento soprafattore del mite e umile agnello. Il commento del poeta sottolinea che la favola è stata scritta per coloro i quali per motivi futili opprimono gli innocenti. La letteratura si impadronisce del tema del «lupo cattivo». Va ricordata la *De puella a lupellis servata*, contenuta nella *Fecunda ratis* (secc. X-XI d.C.) di **Egberto di Liegi**, ascendente lontana di *Cappuccetto rosso*. In questa

notissima favola, contenuta nei *Racconti* (1697) di Charles **Perrault** e poi ripresa nelle *Fiabe del focolare* (1812-22) di Jakob e Wilhelm **Grimm**, il lupo rappresenta il male, una atavica minaccia di morte, trasformandosi nel simbolo delle oscure paure dell'uomo (Sigmund **Freud** ne *L'uomo dei lupi*, 1914, identificava il lupo con il padre, mettendo in relazione la paura dell'essere divorati con un complesso di castrazione). Come capostipite della zoepica popolare di età medioevale, ricordiamo il poema in versi latini *Isengrinus* (sec. XII), prima opera letteraria che nomina familiarmente gli animali. Isengrinus il lupo è sempre affamato, spinto da una fame insaziabile, s'ingozza a tal punto da non poter più uscire dal passaggio per cui è entrato. Un altro poema popolare che dipinge il lupo come un essere ingordo è la raccolta del *Romanzo di Renart* (secc. XII-XIII). Il lupo ha qui tutte le caratteristiche negative che la cultura occidentale gli ha sempre attribuito: è violento, crudele, famelico, spesso vittima dell'astuto Renart, la volpe, che gli insidia anche la moglie. In ambito favolistico, il motivo del «lupo cattivo» conosce una notevole fortuna fino ai giorni nostri (si ricordi, per es., la fiaba musicale *Pierino e il lupo* (1936) di **Prokofiev**; o il film animato *I tre porcellini*, 1933, di **Walt Disney**, in cui Ezechiele lupo, stupido più che malvagio, viene gabbato dalle vittime predestinate).

5. Il lupo è stato l'incarnazione per eccellenza del male, delle forze oscure, del peccato. In molti testi letterari medioevali, l'animale compare sempre in associazione con comportamenti crudeli ed eccessivi. Nel poema sassone *Beowulf* (secc. VII-VIII), il re svedese Ongentheow viene trucidato da due guerrieri geati, uno dei quali si chiama Wolf (cap. XLI). Le forze malvagie e distruttive che, nella mitologia germanica, scateneranno il Ragnarök, la fine del mondo, erano personificate dal lupo Fenrir. La belva, come riportato nell'*Edda* (sec. XIII), spezzerà le catene che la imprigionano e scatenerà la fatale crisi del cosmo, nel corso della quale saranno ancora due lupi, Skoll e Hati, a raggiungere e divorare il sole e la luna. Il carattere demoniaco del lupo, testimoniato in epoca medioevale da testi come il *Bestiario moralizzato* (sec. XIII) che eguaglia la perfidia del lupo a quella del diavolo (XXIX), deriva dalla letteratura evangelica: «io vi mando come pecore in mezzo ai lupi» (*Matteo*, 80-90; 10, 16). Il lupo si precisa in riferimento all'immagine del gregge di Cristo e del Buon Pastore: i lupi sono i falsi profeti nascosti sotto pelli di pecora, che vengono identificati con gli eretici: «Guardatevi dai falsi profeti che vengono a voi in veste di pecore, ma dentro sono lupi rapaci» (*Matteo*, 7, 15). Nel quadro di una straordinaria esperienza mistico-religiosa, si colloca il miracolo francescano del lupo di Gubbio, raccontato nel cap. XXI de *I fioretti del glorioso messere Santo Francesco* (sec. XIV). In esso il mondo della realtà e quello dell'allegoria si compenetrano e si confondono in un insieme nel quale simbolo e fatto concreto non sono più individuabili. La leggenda del lupo eugubino va certamente oltre rispetto alla misura del miracolo coinvolgente il lupo e mostra un atteggiamento di profondo amore nei confronti della natura. Nella costruzione allegorica della *Divina Commedia* (1306-21) è il primo canto a dare ampio risalto alla lupa, simbolo dell'avarizia e della cupidigia, che impedisce a **Dante Alighieri** l'ascesa al colle (*Inferno*, I, 49-60). Ma anche Pluto è un «maladetto lupo», allusione all'avarizia e alla brama inappagata di ricchezze, che conduce l'uomo alla maledizione (*Inferno*, VII, 8); i Fiorentini sono lupi crudeli e avidi di ricchezze (*Purgatorio*, XIV, 50-59; *Paradiso*, XXV, 6); i prelati che non curano il gregge dei fedeli sono come «lupi rapaci» (*Paradiso*,

XXVII, 55). Nel *Decameron* (1349-53) di Giovanni **Boccaccio**, il lupo sognato da Talano d'Imolese che squarcia il viso e la gola alla moglie si iscrive nella raffigurazione topica della bestia violenta, rappresentante di forze oscure e distruttrici (IX, 7). Sul modello politico platonico è esemplato il lupo ne *Le Intercenali* (1424-39) di Leon Battista **Alberti**, che conferma la vocazione solitaria e negativa dell'animale, visto come cittadino impossibile. Il lupo che vive da solo si autoesclude dalla comunità sociale e infastidisce con ogni genere di tormenti e di ingiurie i cittadini probi e tranquilli, rappresentati dall'asino (X, 6). Nel *Troilo e Cressida* (1601-02) di William **Shakespeare**, il lupo universale («an universal wolf», I, 3) che riprende suggestioni del Ragnarök nordico, è metafora di annichilimento e autodivoramento. Il lupo fornisce una immagine filosofica al sistema della prevaricazione e dell'egoismo umano, in particolare quella manifestazione teorica riassumibile nella formula «homo homini lupus» contenuta nel *Leviatano* (1651) di Thomas **Hobbes** (mutuata da «lupus est homo homini» dell'*Asinaria*, sec. III a.C., di **Plauto**, v. 495).

6. Un mito molto fertile, tra il XIV e il XIX secolo, è quello del ragazzo selvaggio, vissuto e allevato dai lupi dalla più tenera età. Le foreste ospitavano numerosi individui di questi *homines ferè*, che venivano catturati. Entrati in società, i ragazzi selvaggi manifestavano nostalgia per la vita dei boschi, finivano per ammalarsi e morire. Carlo **Linneo** nel *Sistema della natura* (1788) aveva classificato il caso di un ragazzo tedesco che viveva con lupi come *Juvenis Lupinus*. In questo ambito, ricordiamo *Il giovane selvatico* (1801) di Jean **Itard** (portato sullo schermo da François **Truffaut** nel film *Il ragazzo selvaggio* del 1969). Ne *Il signore dei lupi* (1847) di Alexandre **Dumas**, il lupo nero, braccato dalla muta del barone Jean de Vez, è Thibault, che ha assunto forma di animale con l'aiuto del demonio. La figura di Thibault, l'amico dei lupi, riporta al motivo degli «incantatori» di lupi: questi, boscaioli o eremiti o pastori o briganti, circondati dalle loro bestie, traversavano i villaggi o le fattorie isolate, chiedendo la carità, minacciando o terrorizzando gli abitanti. Ne *L'uomo che ride* (1869) di Victor **Hugo** il lupo di nome Homo, docile e addomesticato, è il fedele compagno di Ursus: nel nome stesso si legge una inversione paradossale di funzioni con l'uomo. Il romanzo si chiude emblematicamente con il luttuoso ululato di Homo che piange la morte del protagonista Gwynplane. Guy de **Maupassant** nel racconto *Il lupo* (1882) narra del terribile scontro tra il cadetto d'Arville e un lupo colossale: il giovane che sgozza a mani nude il lupo assume i tratti stessi della bestia. Nella novella *La lupa* di Giovanni **Verga**, contenuta in *Vita dei campi* (1880), la figura del lupo al femminile rappresenta una mitica attrazione per l'energia sensuale, ferina, che induce negli uomini una paura rispettosa. L'implacabilità feroce della vicenda si impone per la corrispondenza tra i dati fisici e le qualità negative: la protagonista, gna' Pina, è una donna aggressiva e sensuale, «sazia giammai di nulla», con gli occhi infuocati che luccicano nelle tenebre. Ne *Il Libro della giungla* (1894) di Rudyard **Kipling** ritorna la figura mitica del fanciullo selvaggio. Mowgli è un ragazzo-lupo, che viene allevato da una famiglia di lupi e partecipa alla loro vita selvaggia, libera ma associata. Mowgli viene accolto nell'assemblea dei lupi, nel branco degli adulti, governato dal vecchio lupo grigio Akela. L'epopea dei lupi contenuta nei due celebri romanzi di Jack **London**, *Il richiamo della foresta* (1901) e *Zanna Bianca* (1903) rappresenta il mondo selvaggio, primordiale, crudele. L'analogia tra l'uomo e il

lupo si ritrova in un altro romanzo londoniano, *Il lupo di mare* (1904): il capitano di lungo corso si chiama Wolf Larsen e viene descritto con i caratteri del tipo atavico, primordiale, rappresentando il perfetto prototipo dell'uomo selvaggio e primitivo. L'uomo ha il suo doppio nel lupo, che offre valenze simboliche legate alla ferinità. Nelle poesie *L'omo e er lupo* (1917), *Er lupo* (1916) e *La pace der lupo* (1916), contenute in *Lupi e agnelli* (1922) di **Trilussa**, la prospettiva favolistica di stampo classico viene rovesciata in chiave politica. L'uomo è un lupo diplomatico che «specula sur sangue dell'agnello» e come la belva egli è dotato del proverbiale appetito proporzionato al suo «vizzio». Sul motivo della natura selvaggia dell'uomo che vive come un lupo è impostato il romanzo *Il lupo della steppa* (1927) di Hermann **Hesse**. Il romanzo svolge il tema della lotta fra la bestialità e l'umanità, tra istinto e ragione, e racconta le tappe dell'itinerario spirituale di Harry Haller, intellettuale solitario e irrequieto, che si sente metà uomo e metà lupo, dilaniato fra la coscienza morale e l'istinto feroce. Il lupo diventa simbolo di un allargamento della frontiera del selvaggio nel romanzo *Oltre il confine* (1994) di Cormac **Mc Carthy**, che racconta il lungo inseguimento e la cattura da parte del protagonista di una lupa che ha ucciso alcuni capi di bestiame.

7. A livello cinematografico, vanno ricordati *Uomini e lupi* (1956) di **De Santis**, con sceneggiatura di Cesare **Zavattini**, che racconta la storia di un cacciatore di lupi sulle montagne abruzzesi; *In compagnia dei lupi* (1984) di Neil **Jordan**, tratto da un racconto di Angela **Carter** contenuto in *La camera di sangue* (1979), che ha riletto la favola di Cappuccetto Rosso in chiave moderna psicanalitica e orrorifica. Legati al tema della licanropia e al lupo come archetipo del male e minaccia oscura, sono i film *Un lupo mannaro americano a Londra* (1981) di John **Landis** e *L'ululato* (1981) di Joe **Dante**; mentre **Nichols**, in *La belva è fuori* (1994), rappresenta il lupo come una forza naturale non negativa in assoluto capace di stimolare e potenziare i primordiali istinti dell'uomo. A metà tra racconto e documento naturalistico è il film *Mai gridare al lupo* (1983) di C. **Ballard**, storia di un biologo che si reca nel Canada del Nord per studiare i lupi bianchi. Una vena apertamente «ecologista» caratterizza il *western* diretto da Kevin **Costner**, *Balla coi lupi* (1990), in cui il protagonista, un soldato ritiratosi all'estrema frontiera del nord, stringe una affettuosa amicizia con un lupo chiamato «Due calzini», dimostrando quanto nel tempo si sia svalutata il potenziale minaccioso della bestia selvaggia.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Beowulf* (secc. VII-VIII); *Bestiario moralizzato* (sec. XIII); *Edda* (sec. XIII); *Fioretti di San Francesco* (I *Fioretti del glorioso messere Santo Francesco* sec. XIV); *Isengrinus* (sec. XII); *Romanzo di Renart* (*Roman de Renart*, secc. XII-XIII); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Alberti, L.B., *Intercenali* (*Intercoenales*, 1424-39); Aristotele, *Ricerche sugli animali* (*Historia animalium*, sec. IV a.C.); Ballard, C., *Mai gridare al lupo*, cinema (*Never Cry Wolf*, 1983); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Carter, A., *La camera di sangue* (*The Bloody Chamber and Other Stories*, 1979); Costner, K., *Balla coi lupi*, cinema (*Dances with Wolves*, 1990); Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (1306-21); Dante, J., *L'ululato*, cinema (1981); De Santis, G., *Uomini e lupi*, cinema (1956); Disney, W., *I tre porcellini*, cinema (*Three Little Pigs*, 1933); Dumas, A., *Il signore dei lupi* (*Le Meneur des loups*, 1847); Egberto di Liegi, *De puella a lupellis servata in Fecunda ratis* (secc. X-XI d.C.); Eliano, *La natura degli animali* (*De natura animalium libri XVII*, sec. III d.C.); Esopo, *Favole* (*Fabulae*, VII-VI a. C.); Fedro, *Favole* (*Fabulae*, sec. I d.C.); Freud, S., *L'uomo dei lupi* (*Wolfsmann*, 1914); Grimm, J. e W., *Le fiabe del focolare* (*Kin-*

der- und Hausmärchen, 1812-22); Hesse, H., *Il lupo della steppa* (*Der Steppenwolf*, 1927); Hobbes, T., *Leviatano* (*Leviathan, or the Matter, Form and Authority of Government*, 1651); Hugo, V., *L'uomo che ride* (*L'homme qui rit*, 1869); Itard, J., *Il giovane selvatico* (*Mémoire sur les premiers développements de Victor de l'Aveyron*, 1801); Jordan, N., *In compagnia dei lupi*, cinema (*The Company of Wolves*, 1984); Kipling, R., *Il libro della giungla* (*The Book of the Jungle*, 1894); Landis, J., *Un lupo mannaro americano a Londra*, cinema (1981); Linneo, C., *Sistema della natura* (1788); Livio, T., *Storie. Dalla Fondazione di Roma* (*Ab urbe condita*, lib. VII, sec. I a.C.); London, J., *Il lupo di mare* (*The Sea-Wolf*, 1904); London, J., *Il richiamo della foresta* (*The Call of the Wild*, 1901); London, J., *Zanna Bianca* (*White Fang*, 1903); Maupassant, G. de, *Il lupo* (*Le loup*, 1882); Mc Carthy, C., *Oltre il confine* (*The Crossing*, 1994); Nichols, M., *La belva è fuori*, cinema (Wolf, 1994); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Oppiano di Cilicia, *Sulla caccia* (*Cynegetiká*, sec. II d.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 13 a.C.); Perrault, C., *Cap-puccetto Rosso* (*Le petit chaperon rouge*), in *I racconti di mia madre l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Platone, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Plauto, T.M., *Asinaria* (sec. III a.C.); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis Historia*, 77 d.C.); Prokofiev, *Pierino e il lupo*, musica (1936); Senofonte, *Ipparco, il comandante di cavalleria* (*Hipparchikós*, 357 a.C.); Shakespeare, W., *Troilo e Cressida* (*Troilus and Cressida*, 1601-02); Trilussa, *Er lupo* (1916), in *Lupi e agnelli* (1922); Trilussa, *L'omo e er lupo* (1917), in *Lupi e agnelli* (1922); Trilussa, *La pace der lupo* (1916), in *Lupi e agnelli* (1922); Truffaut, F., *Il ragazzo selvaggio*, cinema (*L'enfant sauvage*, 1969); Verga, G., *La lupa in Vita dei campi* (1880); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolica* o *Eclogae*, 42-39 a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.).

■ ALTRE OPERE: Borges, J.L., *Un lupo* (*Un lobo*), in *Atlante* (*Atlas*, 1985); Dickens, C., *Casa desolata* (*The Bleak House*, 1852-53); Pirandello, *Male di luna* (1913) in *Novelle per un anno* (1922); Snorri Sturluson, *Edda* (sec. XIII).

■ BIBLIOGRAFIA: Bachofen, J.J., *La lupa romana su monumenti sepolcrali dell'impero* (1867-69), Scandiano 1991; Caprettini, G.P., *S. Francesco, il lupo, i segni*, Torino 1974; Cardini, F., *Il lupo di Gubbio. Dimensione storica e dimensione antropologica di una leggenda*, in «Studi francescani», LXXIV, 1977, pp. 315-43; Comencini, M. (a c. di), *La bestia feroce. Quando i lupi mangiavano i bambini nell'Italia padana*, Milano 1991; Delort, R., *L'uomo e gli animali dall'età della pietra a oggi* (1984), Roma-Bari 1987, pp. 269-301; Detienne, M., Svenbro, J., *I lupi a banchetto*, in Detienne, M. - Vernant, J.-P., *La cucina del sacrificio in terra greca* (1979), Torino 1982, pp. 149-163; Eliade, M., *La nascita mistica*, Brescia 1974; Galloni, P., *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Roma-Bari 1993; Gentilini, G. - Pizzorusso, C., *Una lupa medicea*, Firenze 1995; Holstun Lopez, B., *Lupi* (1978), Casale Monferrato 1999; Levallois, C., *Le symbolisme du loup*, Milano 1986; Lupi, S. - Schwab, U., *I più antichi documenti letterari tedeschi*, Napoli 1963, pp. 168-69; Malson, L., *Les enfants sauvages*, Paris 1964; Maspero, F. - Granata, A., *Bestiario medievale*, Casale Monferrato 1999, pp. 257-265; Moravia, S., *La scienza dell'uomo nel settecento*, Bari 1970; Ortalli, G., *Lupi gente culture. Uomo e ambiente nel medioevo*, Torino 1997; Ortalli, G., *Realtà e immagine del lupo nel medioevo. La nascita di un mito*, in «Natura e montagna», serie IV, XII, n. 4, 1972, pp. 11-20; Piccaluga, G., *Lykaon. Un tema mitico*, Roma 1968; Sordi, P., *L'uomo lupo*, Milano 1974.

■ VOCI AFFINI: Animali; Bestie feroci; Cane; Licantropia; Luna; Notte; Paura.

CRISTIANO SPILA

Lussuria. 1. Il termine «lussuria» (dal lat. *luxuria*, a sua volta derivato da *luxus*: «lusso») indica una tendenza irresistibile, un desiderio smodato di piaceri sessuali, una passione accesa dai sensi in cui dominano la sensualità e la voluttà; originariamente priva di accezione negativa, essa è stata inclusa dalla teologia cattolica medievale nei vizi capitali, e quindi connotata negativamente. Al campo semantico della lussuria appartengono anche, in quanto eccessi, la sodomia, il sadismo e il sadomasochi-

smo. In ted. è *die Unzucht*, in fr. *luxure*, in ingl. *lechery*, *lust* (quest'ultimo termine identifica il peccato capitale), in sp. *lujuria*.

Il problema principale nell'affrontare la storia della lussuria è effettuare una delimitazione di campo: poiché si configura come snaturamento o eccesso dell'erotismo, la nozione di lussuria è evidentemente storica, ampliando il proprio ambito nei periodi e nelle culture la cui morale sessuale è più repressiva, e occupando invece dei margini di eccesso e depravazione in periodi di maggiore liberalità. Così alcune opere alla loro uscita sollevano grande scandalo e vengono condannate per gli eccessi erotici rappresentati ma, in seguito – bastano talvolta pochi decenni – vengono recepite come opere erotiche ma non particolarmente scandalose: è stato il caso del romanzo *L'amante di Lady Chatterley* (1928) di David Herbert Lawrence o, in tempi più recenti, del film *Ultimo tango a Parigi* (1972, al centro di un quindicennio di processi per oscenità) di Bernardo Bertolucci. La questione è ancora più ovvia nel caso di testi che contengano scene di erotismo omosessuale, che a seconda dei periodi storici e delle culture può essere o meno assimilato alla lussuria: così *Maurice* di Edward Morgan Forster, scritto nel 1913, è rimasto inedito sino al 1971 – quando ormai le pacate scene di omoerotismo contenute nel romanzo non erano più in grado di scandalizzare nessuno, o quasi.

Infatti ogni cultura ha una sua propria concezione di quali costumi sessuali rientrino nella norma, e quali invece debbano essere considerati come eccesso e perversione. Nella *Bibbia* i patriarchi sono in buona parte poligami e taluno commette incesto, ma questi fenomeni non vengono presentati come eccessi sessuali, bensì come un'espressione della grandezza psicofisica degli eroi o una speciale concessione dovuta alla benevolenza divina; mentre non c'è dubbio che rientrino nella categoria della lussuria le attività omosessuali e variamente depravate praticate a Sodoma e Gomorra, e che Jahvé si incarica di punire con la massima severità, abbattendo sulle città una pioggia di zolfo e fuoco.

In questo contesto si cercherà di tener conto delle differenze storiche e geografiche nella concezione sessuale; tuttavia va precisato che ci si occuperà non di opere recepite (nel proprio periodo storico o in periodi successivi) come «lussuose» o scandalose, bensì della lussuria come tema letterario: gli oggetti di indagine saranno dunque le opere che rappresentano un desiderio o una pratica erotica presentati esplicitamente come smodati, eccessivi, che cioè per qualità o portata eccedano i limiti della sessualità naturale e comune.

2. La lussuria viene definita nel pensiero medico greco e romano in modo negativo, come eccesso e disequilibrio, da evitarsi per la buona salute del corpo, come si legge in Ippocrate, *De generatione* (sec. V a.C.); in Sorano di Efeso, *Ginecologia* (sec. II d.C.) e in Galeno, *De usu partium* (sec. III d.C.). Anche il pensiero filosofico classico – da Senofonte, *Convito* (sec. V a.C.) a Aristotele, *Etica nicomachea* (sec. IV a.C.), da Plutarco, *Dialogo sull'amore*, *Sulle virtù delle donne* (secc. I-II d.C.) a Lucio Anneo Seneca, *Questioni naturali* (sec. I d.C.) – condanna la lussuria come eccesso e raccomanda la moderazione nei piaceri sessuali.

Viceversa, la letteratura classica non si fa scrupolo di rappresentare vivamente l'erotismo e volentieri indulge a descriverne gli eccessi: che si tratti dell'esuberanza erotica di dei e eroi mitici (di cui ci racconta ad esempio Esiodo nella sua *Teogonia*, sec. VIII a.C.), o più semplicemente del ricco catalogo di licenziosità offerto dalla commedia (Aristofane per la Grecia e Plauto per Roma)

e specialmente dalla lirica erotica (**Anacreonte**, **Alcmane**, **Sotade**). Ma siamo ancora, appunto, nell'ambito dell'eroticismo, più che in quello della lussuria vera e propria; né va dimenticato che nel culto di Dioniso – rappresentato in tutta la sua sovversiva violenza per esempio nelle *Baccanti* (ca. 406 a.C.) di **Euripide** – l'eccesso sessuale e la perdita di controllo assumono un valore sacro e culturale, di abbandono alla violenza disumana del dio. Perché si possa parlare di lussuria in senso proprio bisognerà cercare nella rappresentazione del desiderio sessuale smodato o contro natura: come quello lapidariamente raffigurato nei più furibondi dei *Carmina* (sec. I a.C.) di **Catullo**, dedicati alla traditrice Lesbia o ai non pochi nemici del poeta; o quello di certi padri nelle commedie di Plauto (per esempio *La fanciulla del caso* o *Il mercante*, secc. III-II a.C.), che non si attengono alla moderazione saggia della vecchiaia ma anzi insidiano le innamorate dei propri figli. Oltre tutto, la figura del vecchio lussurioso resterà una costante della tradizione comica, incarnandosi in personaggi come il Falstaff de *Le allegre comari di Windsor* (1600-01) di William **Shakespeare** (dal quale deriva il Falstaff di Giuseppe **Verdi**, 1893), Arpagone ossia *L'avar* (1668) di **Molière**, o il don Bartolo de *Il barbiere di Siviglia* (1775, da cui l'opera di Gioachino **Rossini** del 1816) di Pierre-Augustin Caron de **Beaumarchais**.

In epoca augustea un'opera collettiva, *Lusus in Priapum*, ha una notevole risonanza e contribuisce alla creazione di un personaggio, Priapo, lussurioso figlio di Bacco e di Venere, personificazione del membro virile, che diviene presto il simbolo della sessualità sfrenata. A Priapo sono dedicati anche i contemporanei *Priapea*, componimenti erotici raccolti da un anonimo poeta latino. Nella tarda latinità è il romanzo a darci le raffigurazioni più scandalose e cruenti: il caso più celebre è il *Satyricon* (sec. I d.C.) di **Petronio**, ma anche le *Metamorfosi* (sec. II d.C.) di **Apuleio** intrecciano vicende nobilmente sentimentali ad altre di erotismo smodato e contro natura: nel romanzo, la lussuria è il simbolo della degradazione dell'umano cui è sottoposto il protagonista, trasformato in asino; ed è proprio sottraendovisi (cioè fuggendo prima dello spettacolo in cui dovrebbe accoppiarsi in pubblico con una donna) che il protagonista fa il primo passo verso l'espiazione e il riscatto finali. All'epoca di Petronio appartengono anche **Giovenale**, con la seconda delle sue *Satire* (100-127 d.C.) dedicata alla licenziosità delle donne adultere, e **Marziale**, con gli *Epigrammi* (84-102 d.C.), che descrivono sarcasticamente le depravazioni sessuali dei Romani.

3. La dottrina cristiana comporta naturalmente un concetto estensivo della lussuria, che arriva a comprendere tutta la sessualità non finalizzata alla procreazione. A questo proposito, la *I Lettera* di San **Paolo** ai Corinzi (fine sec. I o inizio sec. II) specifica che l'amore passionale persino tra moglie e marito può essere un peccato e può trasformare il matrimonio in adulterio: il solo sentimento che deve legare i due coniugi è il rispetto reciproco. La letteratura agiografica e i misteri medievali presentano un ricco repertorio di santi e eremiti tentati dal diavolo per mezzo della lussuria, o di Sante martirizzate per aver innocentemente suscitato il desiderio di prepotenti lussuriosi (tra le più popolari è la storia di Santa Uliva). La lussuria diviene un elemento centrale nell'immaginario medievale, il più popolare e comune dei peccati capitali, e spesso occupa un ruolo da protagonista nella lotta al bivio tra salvezza e dannazione. Ma anche qui il genere letterario e l'ambiente sono fattori determinanti: se la prospettiva religiosa condanna il

piacere fisico come lussuria, la prospettiva romanzesca lo considera come un naturale coronamento della passione: nei fortunati romanzi di **Chrétien de Troyes**, l'unione sessuale è il naturale coronamento della passione amorosa che lega i due nobili amanti. Un caso esemplare a questo proposito è l'*Epistolario* di Abelardo e Eloisa (sec. XII), nel quale entrambe le prospettive si alternano: e così l'anziano e ormai evirato monaco Abelardo alterna l'esaltazione per le vette di piacere raggiunto con la sua antica amante, alla condanna per la propria lussuria giovanile e al ringraziamento a Dio che lo ha guarito da essa. Non è un caso che Paolo e Francesca – i due personaggi scelti da **Dante Alighieri** a rappresentare i lussuriosi nel canto V dell'*Inferno* (*La divina commedia*, 1306-21) – siano stati indotti a peccare appunto dalla lettura degli amori di Lancillotto e Ginevra. Ricordiamo che Dante punisce i lussuriosi facendoli sferzare da una violenta bufera, applicando il principio del contrappasso – e infatti, in vita si lasciarono trascinare dalla furia dei sensi. Seguendo la dottrina ortodossa, la definizione dantesca di lussuria si applica estensivamente a tutti gli eccessi passionali: i lussuriosi sono «i peccatori carnali, che la ragion sommettono al talento», e tra loro troviamo non solo lussuriosi effettivi, come Cleopatra, Elena e Semiramide, ma anche eroi «sentimentali» come Didone, Paride, Tristano, e persino – tra i lussuriosi penitenti nel XXVI del *Purgatorio* – poeti come Guido Guinizzelli e Arnautz Daniel; e tuttavia si tratta del peccato mortale di minore entità, giacché viene scontato nel secondo cerchio dell'*Inferno* e nell'ultima cornice del *Purgatorio*.

Senz'altro più liberale nei confronti dell'amore fisico è la novellistica medievale: come in Francia gli anonimi *fabliaux* (secc. XII-XIV), racconti in versi cantati dai menestrelli: soggetto di queste composizioni può essere la storia di una prostituta, di una donna adultera, le dimensioni del sesso maschile, e così via. Il teatro comico medievale francese propone farse licenziose e satiriche, le *soties*, in cui il vizio della lussuria è dipinto in tutti i suoi eccessi (come nella farsa *Tarabin-Tarabas* o *Spazzacamino*, o *Des Femmes qui font rembourrer leur bas*, risalenti al sec. XIII). La lussuria – specialmente delle donne, o dei preti – compare anche in alcune delle novelle del *Decameron* (1349-51) di Giovanni **Boccaccio** (per esempio II, 10; III, 1; VII, 6; VIII, 4) e del *Trecentonovelle* (1375) di Franco **Sacchetti**, e in alcuni de *I racconti di Canterbury* (1380-1400: vedi il *Racconto del mercante* e il *Racconto della donna di Bath*) di Geoffrey **Chaucer**.

Alla fine del Medioevo, il trattato *Il maglio delle streghe* (1486) di Johannes **Sprenger** condanna la lussuria delle streghe, che si scatena durante il sabba, e crea così un'ulteriore tipologia della donna lussuriosa: quella della strega, la cui sregolatezza sessuale esercita un fascino potente sui lettori dell'epoca e anche su quelli delle epoche successive e determina la nascita di un vero e proprio tipo letterario.

4. Il Rinascimento segna un momento di apertura e magnanimità nei confronti dell'amore sensuale, e non di rado capita di imbattersi in celebrazioni della lussuria, specialmente nelle produzioni comico-carnealesche e nelle parodie più irriverenti della letteratura «seria» – a cominciare dalla più grandiosa di esse, il *Gargantua e Pantagruelle* (1532) di François **Rabelais**. La letteratura erotica francese del Rinascimento imita gli autori italiani, in particolare Giovanni **Boccaccio**: a questo proposito vanno ricordati almeno due testi di autore incerto, ossia la raccolta di novelle *Le cento nuove novelle* (1464-67) e la celebre satira *Le quindici gioie del matrimonio* (sec.

XV); e, nella produzione di Antoine de **La Sale** (cui venivano erroneamente attribuite anche le prime due opere), *Giovannino di Saintré* (1456), storia di un giovane idealista tradito da una poco casta dama con un lussurioso abate. Ma il campione dell'erotismo letterario rinascimentale è senz'altro Pietro **Aretino**, i cui *Sonetti lussuriosi* (1524), che gli procurarono un fallito attentato ordinato dalla curia, e i *Ragionamenti* (1534-36), apprendistato della buona prostituta in forma di dialoghi, saranno il modello per tutta la letteratura erotica del secolo successivo, così come le sue opere teatrali, tra cui *Il Marescalco* (1527-30), *La Cortigiana* (1534), *La Talenta e L'Ipocrito* (1542). Imitatori contemporanei dell'Aretino, instancabili cronisti della lussuria femminile, sono Lorenzo **Venier**, con i poemetti de *La puttana errante* (1531), e Niccolò **Franco**, già segretario dell'Aretino e poi suo avversario, con i *Dialoghi piacevoli* (1539) e i *Priapea* (1541). Il procedimento del dialogo aneddotico per illustrare i comportamenti sessuali, inaugurato dall'Aretino, è utilizzato anche nella *Cazzaria* (1530 circa) di Antonio **Vignali**, e nella *Raffaella, dialogo delle belle creanze delle donne* (1539) di Alessandro **Piccolomini**. Della letteratura erotica, che poi reprimeranno spietatamente, si servono anche gli intellettuali delle fazioni protestante e cattolica per rinfacciarsi reciprocamente vizi e turpitudini: per i cattolici Simone **Lemnio** scrive *Le Nozze di Lutero, o la Monachopornomachia* (1538), presentando il monaco tedesco come un maniaco sessuale; per i protestanti Henri **Estienne** scrive l'*Apologia per Erodoto* (1566), inventario della depravazione sessuale contemporanea, alimentata dall'ipocrisia della dottrina cattolica.

5. La Controriforma attua tuttavia una severissima repressione della letteratura erotica, che prende le caratteristiche della clandestinità e dell'anonimato, ma non per questo cessa di circolare e essere apprezzata: dietro l'immagine di una società severa e obbediente a rigide regole morali, viene coltivato un raffinato erotismo dalle tendenze orgiastiche – ne sono specchio fedele le raccolte di poesie erotiche pubblicate a Parigi nel primo ventennio del XVII secolo, per esempio *La gaia musa* (1600-07), *Le muse ignote* (1604), *Il gabinetto satirico* (1618) e il *Parnaso dei poeti satirici* (1622); mentre ancora legato a una concezione cinquecentesca della lussuria è il fortunato *L'arte di fare fortuna (Le moyen de parvenir)*, pubblicato nel 1610 circa) di Béroalde de **Verville**, banchetto fantastico a cui partecipano tutti gli umanisti europei e in cui dominano i discorsi osceni, intervallati da considerazioni acute sulla corruzione e sulla lussuria del clero.

Non solo in Francia, ma in tutta Europa nel Seicento si sviluppa un florido mercato per la produzione pornografica: tra i maggiori successi, vanno almeno ricordati *La retorica delle puttane* (1642) di Ferrante **Pallavicino** per l'Italia e, in Inghilterra, l'anonimo poema drammatico *La scuola di Venere* (1671).

Ma, soprattutto, è nel Seicento che nasce e si sviluppa compiutamente la concezione dell'amore libertino (v. **LIBERTINO**), e con essa la figura del grande seduttore (v. **SEDUZIONE**), ossia colui che persegue l'esercizio della seduzione come obiettivo esclusivo, ricorrendo cinicamente e razionalmente a tutti i mezzi disponibili. In questo caso, l'eccesso che trasforma un sano erotismo in colpevole lussuria non sta tanto nell'intensità o nella depravazione del desiderio, quanto piuttosto nella sua ampiezza e inesauribilità: il grande seduttore è un collezionista di donne e la sua unica soddisfazione consiste nell'aumentare instancabilmente il numero delle sue conquiste. Il libertino unisce il cinismo brillante di tradi-

zione italiana con la raffinatezza dell'erotismo francese; ma raccoglie qualcosa anche dagli spietati del teatro elisabettiano – come Angelo di *Misura per misura* (1604-05) di William **Shakespeare** – e di quello tragico francese – come il Nerone del *Britannico* (1669) di Jean **Racine**. Ma è la Spagna a battezzare ufficialmente il collezionista di donne nella sua più celebre e duratura incarnazione, con *Il beffatore di Siviglia e Convitato di pietra* (1630): nella sua commedia in versi **Tirso de Molina** ci offre il primo ritratto letterario del gentiluomo sivigliano Don Giovanni, che seduce con l'inganno (finte promesse, travestimenti e scambi di persona) qualunque donna gli capiti a tiro, nobili dame e contadine, per abbandonarle poi dopo averle possedute e compromesse. Seguiranno numerosi e spesso fortunatissimi rifacimenti, tra i quali quello di Giacinto Andrea **Cicognini** (*Il convitato di pietra*, ca. 1650); il *Don Giovanni* di **Molière** (1665); quello di Antonio de **Zamora** (*Non c'è destino che non si compia né debito che non si paghi*, 1714); la tragicommedia di Carlo **Goldoni** (*Don Giovanni o la punizione del dissoluto*, 1730); e il capolavoro di Wolfgang Amadeus **Mozart** (1787) su libretto di Lorenzo **Da Ponte**. In versione imborghesita, il libertino settecentesco è un seduttore professionista, che persegue la quantità ma anche la varietà delle conquiste elencate nella forma del romanzo-catalogo: genere di cui è pioniere Charles Pinot **Duclos** con *Le confessioni del Conte di **** (1741), e maggior rappresentante Giacomo **Casanova** con le sue *Memorie* (1798).

Tuttavia, come si è detto al principio, l'ambito della lussuria dipende storicamente da quello concesso all'erotismo normale: in ciascun periodo e cultura, la lussuria si caratterizza come eccedenza e deviazione rispetto alla norma della sessualità diffusamente praticata. Se dunque nel Settecento questa norma è incarnata dal gentiluomo libertino, il vero lussurioso sarà chi porta all'estremo e perverte tanto il desiderio erotico del libertino quanto il cinismo con il quale egli lo soddisfa. La parabola è perfettamente descritta nelle opere del marchese de **Sade**, in cui l'esercizio della crudeltà non è soltanto un mezzo necessario nel perseguimento del piacere, ma una componente fondamentale del piacere stesso. La teoria – poi ribattezzata appunto **SADISMO** (v.) – viene esposta nel dialogo erotico *La filosofia nel boudoir* (1795), e sperimentata nei romanzi *Justine, o i guai della virtù* (1791) e *Juilette, o le prosperità del vizio* (1797), e specialmente ne *Le 120 giornate di Sodoma* (1782-85): ciascuna delle quattro parti in cui il libro è diviso (ma le ultime tre sono rimaste allo stadio di un dettagliato schema) costituisce un avanzamento nella crudeltà e dunque nella qualità sadica del piacere lussurioso avidamente ricercato dai protagonisti – dalle passioni «semplici» (come masturbazione e coprofagia), a quelle «complesse» (come stupro, flagellazione, sacrilegio), per poi passare a quelle «criminali» (mutilazione, sodomia di bambini ecc.) e finire con quelle «omicide» (ossia, in cui le vittime vengono torturate a morte).

Con Sade l'immaginario occidentale della lussuria e della perversione tocca un limite estremo, che nei secoli seguenti non ha cessato di interessare i filosofi e gli psicopatologi, e di affascinare gli artisti. È a Sade che guarderanno gli esploratori dell'immaginario sadico o masochista dell'Ottocento e del Novecento, ed è la sua sovversione assoluta di tutti i valori morali che desterà l'ammirazione dei Surrealisti – non a caso, alla sua lezione si ispira uno dei capolavori dell'erotismo perverso del XX secolo, il romanzo *Eliogabalo* (1934) del surrealista Antonin **Artaud**.

6. Il Romanticismo sopprime l'esuberanza erotica in una esaltazione idealizzante della passione amorosa, purché adeguatamente spiritualizzata: non è un caso infatti che don Giovanni, trasformandosi da campione del libertinismo in mito romantico, divenga uno spirito inquieto, impegnato in una perpetua caccia alla donna ideale (come nel *Don Giovanni*, 1813, di Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann**).

La lussuria si lega dunque al tema della «passione mostruosa», diabolica o contro natura – per esempio quella incestuosa (v. INCESTO), che occupa un certo spazio nel romanzo gotico o nella tragedia romantica: basterà ricordare la fortuna ottocentesca della truce vicenda rinascimentale dei Cenci, raccontata tra l'altro da Percy Bysshe **Shelley** (*I Cenci*, 1819), **Stendhal** (*I Cenci*, 1837), Giovan Battista **Niccolini** (*Beatrice Cenci*, 1844) e Francesco Domenico **Guerrazzi** (*Beatrice Cenci*, 1854); per la passione incestuosa tra fratello e sorella – tema che avrà un fortunato sviluppo nella seconda parte del secolo e nella prima del '900 – l'occorrenza forse più celebre è *La caduta della casa Usber* (1840) di Edgar Allan **Poe**.

Non di rado la lussuria è associata ai malvagi del romanzo popolare – come il notaio Ferrand ne *I misteri di Parigi* (1842-43) di Eugène **Sue**; in seguito, il naturalismo la relega all'ambito del comportamento patologico, spesso derivato o almeno aggravato dalla bassa condizione sociale dei protagonisti e da tare ereditarie: come quelle che funestano i vari membri della famiglia Rougon-Macquart nei venti romanzi del ciclo (1871-93) di Emile **Zola**; o i disgraziati protagonisti degli *Amori bestiali* (1884) di Paolo **Valera**.

Un tema che ha un particolare sviluppo nell'Ottocento è quello della tentazione lussuriosa messa in opera dal demonio per sedurre il giusto, che sviluppa la tradizione medievale dei racconti edificanti sulle vite dei santi. Ne *Il monaco* (1796) di Matthew Gregory **Lewis**, è proprio la passione lussuriosa di Ambrosio a condurlo, di perversione in perversione, tra le braccia del diavolo che pazientemente l'attendeva; nel *Faust* (1808) di Johann Wolfgang **Goethe**, Mefistofele lega a sé il protagonista aiutandolo a soddisfare i suoi desideri erotici prima nei confronti della disgraziata Margherita, poi addirittura con la più contesa delle donne, la mitica Elena. Ne *La tentazione di Sant'Antonio* (1874), Gustave **Flaubert** ripropone il tema ricalcando lo schema dei misteri medievali: la sfilata delle tentazioni sataniche che tormentano l'eremita nel deserto è capeggiata infatti dalla lussuriosa Regina di Saba. Non ha invece bisogno di ricorrere a donne seducenti il Belzebù de *Il diavolo innamorato* (1772) di Jacques **Cazotte**, che si traveste direttamente da sensuale fanciulla per attirare al peccato l'ingenuo protagonista. Il tema della seduzione diabolica per mezzo della lussuria ha una lunga fortuna: tra le occorrenze più recenti ricorderemo il film *L'avvocato del diavolo* (1997) di Taylor **Hackford**.

La variante non demoniaca del tema è quella dell'eroe fiaccato e ridotto a un imbecille dalla donna fatale, che lo tiene soggiogato per mezzo delle sue arti erotiche impedendogli di compiere il suo dovere guerresco o civile: e se avevano qualche giustificazione Ulisse prigioniero di Circe o Calipso nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) di **Omero** e Rinaldo prigioniero di Armida nella *Gerusalemme liberata* (1581) di Torquato **Tasso** – entrambi vittime di donne che alla sensualità associano arti divine o magiche – ne ha assai meno il protagonista di *Antonio e Cleopatra* (1606-07) di William **Shakespeare**, che si lascia sconfiggere dall'esotica lussuria della regina. Morte e sconfitta toccano anche a Tannhäuser, che dopo gli amori con Venere non sarà mai più il nobile cavaliere di

una volta (nell'opera omonima di Richard **Wagner**, 1845, che si rifà leggenda medievale), e al prode Mâtho di *Salammbô* (1862) di Flaubert, paralizzato dal fascino sensuale che emana dall'algida regina.

Più in generale, la letteratura tardo-romantica – almeno a partire da Charles **Baudelaire** (*I fiori del male*, 1857) – associa l'eccesso erotico allo sfinimento e all'*ennui*, secondo il binomio tra piacere e morte del desiderio che avrà un intenso sviluppo nella letteratura novecentesca. La lussuria diviene la principale manifestazione del *cupio dissolvi* decadente, e non di rado si colora di masochismo e costituisce lo strumento principale del dominio femminile sul debole eroe di fine secolo (v. FEMME FATALE). Il riferimento obbligato va al paradigmatico *Venere in pelliccia* (1870) di Leopold von **Sacher-Masoch** – dal cui nome Krafft-Ebing conierà appunto la definizione di masochismo – per proseguire con il ricco catalogo della lussuria decadente: dalle *Diaboliche* (1874) di Jules **Barbey D'Aurevilly** alla Salomé di Flaubert (*Erodiade*, 1877) e più tardi a quella di Oscar **Wilde** (*Salomé*, 1894), da *L'iniziazione sentimentale* (1887) di Joséphin **Péladan** a *Il piacere* (1889) di Gabriele **D'Annunzio**, dallo *Spirito della terra* (1895) di Frank **Wedekind** alla *Donna e il burattino* (1898) di Pierre **Louÿs**, dal *Giardino dei supplizi* (1899) di Octave **Mirbeau** a *Monsieur de Phocas* (1910, postumo) di Jean **Lorrain** – senza dimenticare il precursore Algernon Charles **Swinburne** (*Chastelard*, 1865; *Poesie e ballate*, 1866; *Maria Stuarda*, 1881).

Tuttavia, nel corso dell'Ottocento – e con l'ausilio degli studi positivisti sulla perversione femminile e sull'isteria – la seducente lussuriosa tende a indebolirsi, ammalarsi, associare la sensualità esasperata a varie altre forme di depravazione; l'eroe vittima della lussuria femminile trova dunque una facile via di salvezza nella follia o nella morte che sempre più spesso coglie la sua carnefice: come Nata di *Tigre reale* (1873) di Giovanni **Verga**, vittima della tisi, o Isabella Inghirami nel *Forse che si forse che no* (1910) di D'Annunzio, preda della follia.

7. Il Novecento perde gradualmente interesse al peccato e, con Sigmund **Freud**, tende a leggere il desiderio sessuale smodato come la manifestazione di una fissazione ossessivo-compulsiva. Il lussurioso diventa un libertino *démodé* o un nevrotico insoddisfatto (come il protagonista del già citato *Ultimo tango a Parigi* o quello di *9 settimane e 1/2* di Adrian **Lyne**, 1986, che costituisce forse l'ultimo debole tentativo cinematografico di scandalizzare il pubblico), se donna, una pericolosa squilibrata da tenere alla larga (*Attrazione fatale*, 1987, sempre di Lyne e *Basic Instinct*, 1992, di Paul **Verhoeven**). Nell'ambito dello studio patologico si potrebbero far rientrare anche i numerosi ritratti del vecchio lussurioso, figura tradizionale che sembra aver trovato un nuovo campo d'azione nell'erotismo di marca raffinato-postmoderna: lo ritroviamo per esempio in *Lolita* (1955) di Vladimir **Nabokov** (e nel film omonimo di Stanley **Kubrik**, 1962), in diversi romanzi del giapponese Junichiro **Tanizaki** (per esempio *La Chiave*, 1956, e *Diario di un vecchio pazzo*, 1962), nei racconti di Charles **Bukowski** (per esempio quelli raccolti in *Storie di ordinaria follia*, 1972), nel romanzo *Il danno* (1991) di Josephine **Hart** (e nel film omonimo di Louis **Malle**, 1992).

La nozione di lussuria assume invece un'accezione positiva nei testi avanguardisti, che la usano polemicamente per rivendicare il valore liberatorio dell'eros: in ambito futurista, basterà ricordare il *Manifesto futurista della lussuria* (1913) di Valentine de **Saint-Pont**; il surrealismo, facendo tesoro degli insegnamenti di Freud, punterà proprio sul potere sovversivo del desiderio erotico per la

rivolta alla repressione ideologica e sociale borghese: oltre alla già menzionata influenza di **Sade**, vanno ricordati almeno il romanzo *Storia dell'occhio* (1928) di Georges **Bataille**, esplorazione implacabile della follia erotica attraverso la storia dell'ossessione per il sesso del protagonista sedicenne, e il visionario film *L'âge d'or* (1930) di Luis **Buñuel**, che racconta i continui tentativi di una coppia di soddisfare le proprie irresistibili pulsioni erotiche, immancabilmente frustrati dagli scandalizzati rappresentanti del potere sociale e istituzionale. L'affermazione del potere liberatorio dell'eros non è tuttavia una esclusiva della letteratura avanguardista: basterà menzionare quattro opere tra loro assai diverse per genere e intenzioni, come l'*Ulisse* (1922) di James **Joyce**, 1984 (1949) di George **Orwell**, *Cent'anni di solitudine* (1967) di Gabriel **García Márquez** e *Petrolino* (1975) di Pier Paolo **Pasolini**; in *Ritratto dell'artista da giovane* (1916) Joyce ci offre anche una delle ultime raffigurazioni delle pene infernali destinate ai lussuriosi, nell'allucinazione che coglie il giovane protagonista scisso tra le pulsioni erotiche adolescenziali e la rigida disciplina imposta dall'educazione gesuita ricevuta. Ma appunto, in questi e molti altri testi, l'accezione lussuriosa dell'eroticismo è ormai intesa in maniera quasi esclusivamente polemica: ciò che la morale borghese (o l'educazione gesuita e il regime totalitario del Grande Fratello) condanna come lussuria, va piuttosto esaltata come forza vitale e rivoluzionaria, repressa proprio perché naturalmente anarchica. Dal nostro punto di vista, bisognerà dunque considerare questo come il sostanziale esaurimento del tema della lussuria, limitata ormai ai margini patologici dell'eros accettato come naturale e normale.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Des Femmes qui font rembourrer leur bas* (sec. XIII); *Fabliaux* (secc. XII-XIV); *Il gabinetto satirico* (*Cabinet satirique*, 1618); *La gaia musa* (*La Muse folastre*, 1600-07); *La scuola di Venere* (*The School of Venus*, 1671); *Le cento nuove novelle* (*Les Cent nouvelles nouvelles*, 1464-67); *Le muse ignote* (*Les Muses inconnues*, 1604); *Le quindici gioie del matrimonio* (*Les quinze joyes de mariage*, sec. XV); *Lettere di Paolo* (fine sec. I o inizio sec. II); *Lusus in Priapum* (sec. I d.C.); *Parnaso dei poeti satirici* (*Le Parnasse des poètes satiriques*, 1622); *Priapea* (sec. I d.C.); *Spazzacamino* (*Ramoneur de cheminées*, sec. XIII); *Tarabin-Tarabas* (sec. XIII). Abelardo, P., *Epistolario* (sec. XII); Apuleio, *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri XI*, sec. II d.C.); Aretino, P., *Il Marescalco* (1527-30); Aretino, P., *L'Ipocrito* (1542); Aretino, P., *La Cortigiana* (1534); Aretino, P., *La Talenta* (1542); Aretino, P., *Ragionamenti* (1534-36); Aretino, P., *Sonetti lussuriosi* (1524); Aristotele, *Etica nicomachea* (sec. IV a.C.); Artaud, A., *Eliogabalo* (*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, 1934); Barbey d'Aurevilly, J., *Le diaboliche* (*Les diaboliques*, 1874); Bataille, G., *Storia dell'occhio* (*Histoire de l'oeil*, 1928); Baudelaire, Ch., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857); Beaumarchais, P.-A. Caron de, *Il barbiere di Siviglia* (*Le barbier de Séville ou La précaution inutile*, 1775); Bertolucci, B., *Ultimo tango a Parigi*, cinema (1972); Boccaccio, G., *Decamerone* (1349-51); Bukowski, C., *Storie di ordinaria follia* (*Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness*, 1972); Buñuel, L., *L'âge d'or*, cinema (1930); Casanova, G.G., *Storia della mia vita o Memorie* (*Histoire de ma vie o Mémoires*, 1798); Catullo, G.V., *Carmina* (sec. I a.C.); Cazotte, J., *Il diavolo innamorato* (*Le diable amoureux*, 1772); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1380-1400); Cicognini, G.A., *Il convitato di pietra* (ca. 1650); D'Annunzio, G., *Forse che sì forse che no* (1910); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1889); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Duclos, C.P., *Le confessioni del Conte di **** (*Les Confessions du Comte de ****, 1741); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Estienne, H., *Apologia per Erodoto* (*Apologie pour Hérodote*, 1566); Euripide, *Baccanti* (ca. 406 a.C.); Flaubert, G., *Erodiade* (1877); Flaubert, G., *La tentazione di Sant'Antonio* (*La tentation de Saint Antoine*, 1874); Flaubert, G., *Salammbô* (1862);

Forster, E.M., *Maurice* (1971, postumo); Franco, N., *Dialoghi piacevoli* (1539); Franco, N., *Priapea* (1541); Galeno, *De usu partium* (sec. III d.C.); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Giovenale, D.G., *Satire* (*Saturae*, 96-127 d.C.); Goethe, J.W., *Faust* (1808); Goldoni, C., *Don Giovanni o la punizione del dissoluto* (1730); Guerrazzi, F.D., *Beatrice Cenci* (1854); Hackford, T., *L'avvocato del diavolo*, cinema (*The Devil's Advocate*, 1997); Hart, J., *Il danno* (*Damage*, 1991); Hoffmann, E.T.A., *Don Giovanni* (*Don Juan*, 1813); Ippocrate, *De generatione* (sec. V a.C.); Joyce, J., *Ritratto dell'artista da giovane* (*Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kubrik, S., *Lolita*, cinema (1962); La Sale, A. de, *Giovannino di Saintré* (*Le Petit Jehan de Saintré*, 1456); Lawrence, D.H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928); Lemnio, S., *Le Nozze di Lutero, o la Monachopornomachia* (1538); Lewis, M.G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Lorrain, J., *Monsieur de Phocas* (1910, postumo); Louÿs, P., *La donna e il burattino* (*La femme et le pantin*, 1898); Lyne, A., *9 settimane e 1/2*, cinema (*9 1/2 Weeks*, USA 1986); Lyne, A., *Attrazione fatale*, cinema (*Fatal Attraction*, 1987); Malle, L., *Il danno*, cinema (*Damage*, 1992); Marziale, M.V., *Epigrammi* (*Epigrammata*, 80-102 d.C.); Mirbeau, O., *Giardino dei supplizi* (*Le jardin des supplices*, 1899); Molière, *Don Giovanni* (*Don Juan, ou le festin de Pierre*, 1665); Molière, *L'avaro* (*L'avare*, 1668); Mozart, W.A., *Don Giovanni*, musica (1787, libretto di Da Ponte, L.); Nabokov, V., *Lolita* (1955); Niccolini, G.B., *Beatrice Cenci* (1844); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orwell, G., 1984 (1949); Pallavicino, F., *La retorica delle puttane* (1642); Pasolini, P.P., *Petrolino* (1975); Péladan, J., *L'iniziazione sentimentale* (*L'initiation sentimentale*, 1887); Petronio, *Satyricon* (sec. I d.C.); Piccolomini, A., *Raffaella, dialogo delle belle creanze delle donne* (1539); Plauto, T.M., *Il mercante* (*Mercator*, secc. III-II a.C.); Plauto, T.M., *La fanciulla del caso* (*Casina*, secc. III-II a.C.); Plutarco, *Dialogo sull'amore* (secc. I-II d.C.); Plutarco, *Sulle virtù delle donne* (secc. I-II d.C.); Poe, E.A., *La caduta della casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1840); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Les horribles et espoventables faictz et prouesses du très renommé Pantagruel, roy des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua*, 1532); Racine, J., *Britannico* (*Britannicus*, 1669); Rossini, G., *Il barbiere di Siviglia*, musica (1816); Sacchetti, F., *Trecentonovelle* (1375); Sacher-Masoch, L. von, *Venere in pelliccia* (*Venus im Pelz*, 1870); Sade, D.-A.-F. marchese de, *Le 120 giornate di Sodoma* (*Les 120 journées de Sodome ou l'Ecole du Libertinage*, 1782-85); Sade, D.-A.-F. marchese de, *Juliette, o le prosperità del vizio* (*Juliette, sa soeur, ou Les prospérités du vice*, 1797); Sade, D.-A.-F. marchese de, *Justine, o i guai della virtù* (*Justine, ou Les malheurs de la vertu*, 1791); Sade, D.-A.-F. marchese de, *La filosofia nel boudoir* (*La Philosophie dans le boudoir*, 1795); Saint-Pont, V. de, *Manifesto futurista della lussuria* (1913); Seneca, L.A., *Questioni naturali* (*Naturales Quaestiones*, sec. I d.C.); Senofonte, *Convito* (sec. V a.C.); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (*Antony and Cleopatra*, 1606-07); Shakespeare, W., *Le allegre comari di Windsor* (*The Merry Wives of Windsor*, 1600-01); Shakespeare, W., *Misura per misura* (*Measure for Measure*, 1604-05); Shelley, P.B., *I Cenci* (*The Cenci*, 1819); Sorano di Efeso, *Ginecologia* (sec. II d.C.); Sprenger, J., *Malleus maleficarum* (1486); Stendhal, *I Cenci* (*Les Cenci*, 1837); Sue, E., *I misteri di Parigi* (*Les mystères de Paris*, 1842-43); Swinburne, A.C., *Chastelard* (1865); Swinburne, A.C., *Maria Stuarda* (*Mary Stuart*, 1881); Swinburne, A.C., *Poesie e ballate* (*Poems and Ballads*, 1866); Tanizachi, J., *Diario di un vecchio pazzo* (1962); Tanizachi, J., *La Chiave* (1956); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Tirso De Molina, *Il beffatore di Siviglia e Convitato di pietra* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630); Valera, P., *Amori bestiali* (1884); Venier, L., *La Puttana errante* (1531); Verdi, G., *Falstaff*, musica (1893, libretto di Boito, A.); Verga, G., *Tigre reale* (1873); Verhoeven, P., *Basic Instinct*, cinema (1992); Verville, B. de, *L'arte di fare fortuna* (*Le moyen de parvenir*, ca. 1610); Vignali, A., *Cazzaria* (ca. 1530); Wagner, R., *Tannhäuser*, musica (1845); Wedekind, F., *Lo spirito della terra* (*Erdegeist*, 1895); Wilde, O., *Salomé* (1894); Zamora, A. de, *Non c'è destino che non si compia né debito che non si paghi* (*No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague*, 1714); Zola, E., *I Rougon-Macquart* (*Les Rougon-Macquart*, 1871-93).

■ ALTRE OPERE: Andrea Cappellano, *De amore* (*De arte honeste amandi*, sec. XII); Apollinaire, G., *Le prodezze di un giovane Don Giovanni* (*Les Exploits d'un jeune Don Juan*, 1911); Apollinaire, G., *Le undecimila verghe* (*Les onze mille vergues*, 1906-07); Aragon, L., *Il sesso di Irene* (*Le Con d'Irène*, 1928); Arsan, E., *Emmanuelle* (1967); Bannon, A., *Lesbo Pulp* (*I Am a Woman*, 1959); Bourdeille Brantôme, P. de, *Le dame galanti* (*Les vie des Dames galantes*, 1665); Bukowski, C., *Taccuino di un vecchio sporaccione* (*Notes of a Dirty Old Man*, 1969); Burroughs, W., *Ragazzi selvaggi* (*The Wild Boys*, 1969); Cleland, J., *Memorie di Fanny Hill* (*Memoirs of a Woman of Pleasure*, 1749); Corneille, T., *Don Giovanni* (*Don Juan, ou Le festin de pierre*, 1677); D'Annunzio, G., *Il trionfo della morte* (1894); D'Annunzio, G., *La nave* (1908); Espronceda, J. de, *Lo studente di Salamanca* (*El estudiante de Salamanca*, 1840); France, A., *La rosticceria della regina Pedoca* (*La rôtisserie de la Reine Pédauque*, 1893); Gautier, T., *Mademoiselle de Maupin* (1835-36); Jodorowsky, A., *Quando Teresa si arrabbia con Dio* (*Donde canta mejor un pájaro*, 1992); Lavedan, H., *Il vecchio libertino* (*Le vieux marcheur*, 1899); Lawrence, D.H., *Difesa dell'Amante di Lady Chatterley* (*A Propos of Lady Chatterley's Lover*, 1930); Lawrence, D.H., *Pornografia e oscenità* (*Pornography and Obscenity*, 1928); Louÿs, P., *Aphrodite* (1896); Luciano di Samosata, *Dialoghi delle cortigiane* (170-180 d.C.); Macrobio, *I Saturnali* (secc. IV-V d.C.); Marlowe, C., *L'ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, 1589-90); Miller, H., *Tropico del Cancro* (*Tropic of Cancer*, 1934); Miller, H., *Tropico del Capricorno* (*Tropic of Capricorn*, 1938); Montemayor, J. de, *La Diana* (*Los siete libros de la Diana*, ca. 1559); Nerciat, A. de, *Il diavolo in corpo* (*Le Diable au corps*, 1803); Nin, A., *Delta di Venere* (*Delta of Venus*, 1977); Ovidio, *Arte amatoria* (*Ars amatoria*, 1 d.C.); Ovidio, *Le Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, 2-17 d.C.); Pallavicino, F., *Alcibiade fanciullo a scola* (1652); Pasolini, P.P., *Orgia* (1968); Pasolini, P.P., *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, cinema (1975); Pirandello, L., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915); Plauto, *Asinaria* (secc. III-II a.C.); Rachilde, *La marquise de Sade* (1886); Rachilde, *Monsieur Venus* (1884); Restif de la Bretonne, N.-E., *Il pornografo* (*Le pornographe*, 1769); Restif de la Bretonne, N.-E., *L'Anti-Justine* (1798); Restif de la Bretonne, N.-E., *Monsieur Nicolas* (1794-97); Richardson, S., *Clarissa* (*Clarissa, or the History of a Young Lady*, 1748); Roth, P., *L'orgia di Praga* (*The Prague Orgy*, 1985); Ruiz, J., *Il libro del diritto amore* (*El libro del buen amor*, ca. 1343); Schnitzler, A., *La novella del sogno* (*Traumnovelle*, 1926); Shadwell, Th., *Il libertino* (*The Libertine*, 1676); Sudermann, H., *La fine di Sodoma* (*Sodoms Ende*, 1891); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Svevo, I., *Senilità* (1898); Tarchetti, I.U., *Fosca* (1869); Vargas Llosa, M., *Elogio della matrigna* (*Elogio de la madrastra*, 1988); Veniero, L., *La puttana errante* (1531); Verga, G., *Eva* (1873); Verga, G., *Una peccatrice* (1865); Waugh, E., *Corpi vili* (*Vile Bodies*, 1930).

■ BIBLIOGRAFIA: Alexandrian, S., *Storia della letteratura erotica* (1927), Milano 1990; Almansi, G., *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura «carnalista»*, Torino 1974; Atkins, G., *Sex in Literature*, 4 voll., London 1970-82; Barthes, R., *La pensée de Sade*, «Tel Quel», 28, 1967; Bataille, G., *L'eroticismo* (1957), Milano 1976; Boggione, V. - Casalegno, G., *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore eufemismi trivialismi...*, Torino 1996; Bougard, R., *Érotisme et amour physique dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris 1986; Brix, M., *Éros et littérature: le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, Louvain 2001; Daly, M. - Wilson, M., *Sex, Evolution and Behavior*, Belmont (California) 1983; Englisch, P., *L'eros nella letteratura* (1927), Milano 1967; Fischer C., *Education érotique. Pietro Aretino «Ragionamenti» im libertinen Roman Frankreichs*, Stuttgart 1994; Fischer, C., *Gärten der Lust. Eine Geschichte erregender Lektüren*, Stuttgart 1997; Flandrin, J.-L., *Il sesso e l'occidente*, Milano 1983; Foucault, M., *Storia della sessualità*, 3 voll., Milano, 1988-91; Giddens, A., *La trasformazione dell'intimità. Sessualità amore ed erotismo nelle società moderne*, Bologna 1995; Johns, C., *Sex or Symbol. Erotic Images of Greece and Rome*, London 1990; Krafft-Ebing, R. von, *Psychopathia sexualis* (1886), Milano 1966; Laqueur, T., *L'identità sessuale dai Greci a Freud*, Roma-Bari 1992; Larue, G., *Sex and the Bible*, Buffalo 1983; Lorenzoni, P., *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana. Storia e antologia*, Milano 1976; Maffesoli,

M., *L'ombre de Dionysos: contribution a une sociologie de l'orgie*, Paris 1982; Mertner, E. - Mainusch, H., *Pornotopia. Das Obszöne und die Pornographie in der literarischen Landschaft*, Frankfurt am Main - Bonn 1970; Mosse, G.L., *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari 1984; Moulton, I. F., *Before pornography: Erotic Writing in Early Modern England*, Oxford 2000; Moureau, F. - Rieu, A.-M. (a c. di), *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, Genève/Paris 1984; Peakman, J., *Mighty Lewd Books: The Development Of Pornography In Eighteenth-Century England*, Basingstoke 2003; Pease, A., *Modernism, Mass Culture and the Aesthetics of Obscenity*, Cambridge 2000; Phillips, J., *Forbidden Fictions: Pornography And Censorship In Twentieth-Century French Literature*, London 1999; Pia, P., *Dictionnaire des Œuvres érotiques. Domaine français*, Paris 1971; Prange, P., *Das Paradies im Boudoir. Glanz und Elend der erotischen Libertinage im Zeitalter der Aufklärung*, Marburg 1990; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1998; Rosario, V.A., *The Erotic Imagination. French Histories of Perversity*, New York and Oxford 1997; Rossi, L. - Straub, R. (a c. di), *Fabliaux érotiques: texts de jongleurs des XII et XIII siècles*, Paris, 1993; Salmon, C. - Symons, D., *Warrior Lovers: Erotic Fiction, Evolution and Female Sexuality*, New Haven 2003; Seifert, H.-U., *Sade: Leser und Autor*, Frankfurt am Main 1983; Sobole, A.G., *Sexual Investigations*, New York 1996; Sobole, A.G., *The Philosophy of Sex and Love: An Introduction*, St. Paul (Minnesota) 1997; Solé, J., *Storia dell'amore e del sesso nell'età moderna*, Roma-Bari 1979; Tannahill, R., *Storia dei costumi sessuali*, Milano 1985; Toscan, J., *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino* (XV^e-XVII^e siècles), 4 voll., Lille 1981; Travis, A., *Bound & Gagged: a Secret History of Obscenity in Britain*, London 2001; Wagner, P., *Erotica and the Enlightenment* [annual meeting of the American Society for Eighteenth-Century Studies] Frankfurt am Main 1991; Wedeck, H.E., *Dictionary of Erotic Literature*, New York 1962; Wetzell, H.H., *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, vol. I (*Von Rabelais bis Diderot*), Stuttgart 1981.

■ VOCI AFFINI: Bordello; Femme fatale; Incesto; Libertino; Orgia; Sadismo; Seduzione.

SIMONA MICALI

Lutto. 1. Il lutto (dal lat. *luctu(m)*, part. pass. di *lugere* «piangere»; fr. *deuil*, ingl. *Mourning* o *Grief*, sp. *luto* o *duelo*, ted. *Trauer*, quasi omonimo l'it. *cordoglio*, dal lat. *cordoliu(m)*, composto di *cor* e *doleo*) è il sentimento di dolore che noi proviamo per la perdita di una persona cara. Come oggetto inevitabile della meditazione umana, gode di rappresentazioni letterarie frequentissime in ogni epoca e in ogni cultura. Sostenere che la letteratura sia *in toto* una pratica di elaborazione del lutto sarebbe eccessivo: non però che una delle scaturigini primarie della scrittura letteraria sia individuabile nella necessità di fare i conti con la morte altrui, e – a partire da essa – con la propria futura morte. La presenza del tema luttuoso si dimostra da sempre finalizzata a denunciare l'insostenibilità della perdita e, nello stesso tempo, a rendere sopportabile quella perdita attraverso una eternizzante trasfigurazione letteraria: non di rado i due moventi coesistono nella stessa opera.

2. Il primo grande lutto letterario occidentale, quello di Achille per Patroclo nel XVIII libro dell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.) – e più avanti nel XXIII, in occasione del rito funebre – è indicativo, nella sua manifestazione, dell'antico uso mediterraneo: Achille, prorompente nel *placatus*, grida orribilmente, si strappa i capelli, si lancia la tunica, mentre le sue schiave si battono il petto, eseguendo la nota pratica del *kopetós*. Il più feroce sentimento di vendetta (nello stesso testo omerico implicitamente denunciato come eccessivo), che condanna Ettore a una morte inevitabile, non contrasta con la profonda tenerezza mostrata dall'eroe per il diletto amico ucciso: la doppia faccia del lutto viene memorabilmente rappre-

sentata dalla stupenda immagine del leone cui hanno strappato i piccoli. Nel libro XXII tutta Troia piange con Ecuba e Priamo Ettore straziato: Andromaca – obnubilata dal nero della notte come in tutti i grandi lutti omerici – sviene e, quando riacquista il respiro, sceneggia una toccante descrizione della vita incerta di Astianatte orfano. E con il funerale di Ettore, dopo il dignitoso recupero del cadavere da parte di Priamo (e il nobile intreccio del pianto di Achille con quello del signore di Troia), si chiude l'ultimo libro dell'*Iliade*: dove già appare la differenza – ben riscontrabile nella società greca – tra il modello femminile del pianto irrelato (Ecuba e le altre donne), destinato però a canalizzarsi nell'ordine della lamentazione rituale, e il lutto socializzato maschile (Priamo), sia pure contraddetta dal comportamento «femminile» di Achille (in coerenza per altro con la forte alterità del personaggio).

Una presenza intensa e pervasiva del lutto e delle sue manifestazioni più plateali è rinvenibile nella tragedia attica. Si può dire che, se in ogni tragedia esistono scene di compianto dei morti, in un certo numero di esse il tema assume un ruolo dominante: dal celebre lamento di Serse (per la sconfitta militare) nei *Persiani* (ca. 460 a.C.) di **Eschilo** a quello di Antigone e Ismene per la sparizione-morte di Edipo nell'*Edipo a Colono* (401 a.C., postumo) di **Sofocle**, dall'ossessivamente tanatofilica difesa dell'*oikos* di Antigone nell'omonima tragedia dello stesso Sofocle, alla saga dolorosa del pianto materno nell'*Ecuba* (420 a.C.) e nelle *Troiane* (415 a.C.) di **Euripide**, testo quest'ultimo che è quasi un continuo repertorio delle varie tonalità del lutto, tra il pianto slegato da qualunque orizzonte di senso e il lamento ritualizzato del gruppo di donne (segnato da turni e gesti ben precisi). Le *Troiane* rappresentano per certi versi un limite estremo, perché si chiudono sì con un lamento, come i *Persiani* e i *Sette a Tebe*, mancante però di ogni sia pur flebile accento non si dirà consolatorio, ma almeno di contenimento rituale del *pathos*: Ecuba piange – gridando – i figli, Priamo, sinteticamente l'intera Troia, consegnando il finale a una nichilistica identificazione tra il declamato crollo di Ilio e la sua uscita di scena verso un futuro completamente nero. Certamente la rappresentazione più inquietante dell'ambiguità del lutto nella letteratura classica si trova nell'*Alcesti* di Euripide: l'amoroso dono della vita da parte del personaggio eponimo costringe il marito Admeto a una vita dedicata all'*eros* per i morti, alla fedeltà al *pénthos* (compianto, lutto) infinito: e l'apparente riparazione avviene proprio quando Admeto viola la legge di fedeltà accettando di accogliere in casa la donna riportatagli da Eracle. La donna è Alcesti (o almeno è il suo corpo), ma – per proibizione rituale – non può parlare: e il suo silenzio non può che apparire allo spettatore come l'immagine stessa della morte, lo stigma del lutto: il cadavere che non risponde.

Un aspetto assai più consolatorio del tema perseguono la poesia lirica e l'elegia antica (che è in genere un tentativo di armonizzare la rottura provocata dalla perdita – non sempre e non necessariamente quella della donna amata: basti pensare alle *Ecloghe* di **Virgilio**, 42-39 a.C.). Una parziale eccezione si può riscontrare in **Propertio** (*Elegie*, IV, 7, 28 a.C.) dove il fantasma di Cinzia appare in sogno al poeta: lo rimprovera della freddezza del suo sentimento luttuoso, a lui ancora avvinta da un legame di profonda carnalità che viene rilevato nel finale dall'immagine delle ossa commiste sotto terra. Né in alcun modo consolante è l'asciutto pianto fraterno di **Catullo** (*Carmina*, CI, sec. I a.C.). Come una rinuncia all'elegia può essere letto l'epillio che narra la vicenda di Orfeo ed Euridice nel quarto libro delle *Georgiche* (37-29 a.C.) di

Virgilio: il canto di Orfeo, il padre di tutti i poeti, può piegare ogni cosa ma non la morte; una «subita demencia» vanifica la magia della sua voce in un irridimibile pianto glaciale che, conducendolo alla morte, gli sopravvive, dal momento che la testa rotolante spiccata dal corpo continua a ripetere invano il nome di Euridice. Quasi alla luce di questa lezione, l'*Eneide* è poema certamente dominato dal lutto, ma dal lutto misurato di Enea: il *pio* Enea favorito degli dei compiange sobriamente in un colloquio mozzato la moglie Creusa (II libro) e affronta con eloquenza commossa la morte di Palante, accolta con dignitosa pateticità anche dal padre Evandro (XI libro). In questi passi domina l'aggettivo *maestus*, che bene illustra la tonalità moderata del pianto. Si differenziano gli episodi che coinvolgono la madre di Eurialo (libro IX), che, come una donna greca, piange il figlio con «femineus ululatus», e Mezenzio (libro X), agitato da un intreccio di «insania» e «luctus» per la morte di Lauso e tuttavia animato da una grande dignità umana nel consegnarsi a una inevitabile morte per mano di Enea.

3. Già a partire dalla tarda latinità si assiste a una cristianizzazione del lutto: la Chiesa combatte non tanto contro gli eccessi del lamento funebre (che, in gradi diversi, era già avversato nelle società greca e romana), ma contro l'orizzonte sentimentale di perdita in cui il lamento era inserito. Le forme parossistiche di cordoglio si isolano in nicchie culturali lontane dal tipo dominante: si instaura invece il modello della *mater dolorosa* ai piedi della croce. Un testo esemplare di questa epoca di passaggio sono senza dubbio le *Confessioni* (397-400) di **Agostino**: a un'esperienza giovanile del lutto (libro IV) caratterizzata dal senso di tristezza assoluta, di insensatezza del vivere e di vuoto («dolor rei amissae») per l'amico perduto, ferita solo lentamente lenita dal tempo e sempre pronta a riaprirsi (è la prima grande meditazione sulla psicologia del lutto nella letteratura occidentale), succede – dopo la svolta cristiana – la paradigmatica reazione alla serena morte della madre Monica (libro IX), segnata sì da una grande tristezza (per altro stigmatizzata come passione eccessiva) ma anche, nel contempo, da una ferrea coazione al blocco del *pathos*, specie durante il rito funebre: se il pianto era stato precluso dal rito, esso sgorga però – sia pure dolcemente – nella successiva solitudine cogitabonda, come se anche per la granitica fede del futuro vescovo il trauma della perdita non fosse interamente riparabile.

Così la letteratura del Medioevo cristiano, di là dalla frequente immagine del pianto di Maria (basti pensare a **Jacopone da Todi**, alla lauda *Donna del Paradiso* e allo *Stabat Mater*, sec. XIII), tende a escludere il lutto dal repertorio dei temi principali (se si escludono generi appositi, come il *planh* provenzale), oppure a includerlo in un disegno allegorico, come accade nella *Vita nova* (1292-93) di **Dante**, in cui la morte di Beatrice (XXVIII) comporta manifestazioni di dolore topiche che preparano lo sviamento – anch'esso allegorico – della donna gentile, forse in parte contraddette dalla maggiore sconsolatezza dei testi poetici (soprattutto la canzone *Li occhi dolenti*). La stessa *Divina Commedia* (1306-21) potrebbe, da questo punto di vista, apparire come una forma di confronto con il mondo della morte e di elaborazione del lutto. Anche la sezione in morte del *Canzoniere* (1374), sebbene non improntata a uno schema allegorico (per quanto alcuni interpreti pensino il contrario) è lontana dalla disperazione: **Petrarca** si comporta quasi come se la morte avesse realizzato definitivamente quel senso di perdita che permea tutto il canzoniere. Tuttavia, pur es-

sendo l'idea della beatitudine della donna meno consolante che in Dante (dove anzi è fondamento tematico della *Vita nova* e di larghe sezioni della *Commedia*), il lutto petrarchesco rimanda senz'altro a una concezione riparatrice della letteratura.

E tale funzione permarrà più o meno nelle rime in morte del petrarchismo europeo quattro-cinquecentesco e nella produzione umanistica (**Pontano**, *Le tombe*, 1501). Anche l'inquieto **Tasso**, per fuoriuscire dal terreno della lirica, dopo aver inscenato nel XII canto della *Gerusalemme liberata* (1583) il cruento, pateticissimo duello di Tancredi e Clorinda, carico di sottosensi erotici, tempera il dolore del cavaliere cristiano: persino dopo il tremendo *choc* dell'agnizione, Tancredi contiene la disperazione e, «premendo il suo affanno», si avvia a celebrare il rito del battesimo.

4. Con la lirica e con il dramma barocchi, il lutto non si sottrae all'allegoresi, ma finisce per ostendere ossessivamente lo scheletro dietro ai paramenti funebri, come in alcuni celebri sonetti di **Góngora**, con esiti talvolta vicini al nichilismo. Intanto, con **Shakespeare** il teatro riscopre la sua vocazione al tema luttuoso: da ricordare almeno il terribile cordoglio profetico delle madri nel *Riccardo III* (1592), la sanguinosa faida del *Tito Andronico* (1594) che traduce la perfetta identificazione tra lutto e vendetta in una meccanica ecatombe, ma soprattutto *Amleto*, nel cui protagonista eponimo parrebbe realizzarsi il tipico passaggio freudiano dalla mancata elaborazione del lutto alla melanconia attraverso l'introiezione dell'oggetto perduto. Anche chi non concordi con questa lettura, dovrà comunque riconoscere nel celebre personaggio il regime autoaccusatorio tipico del melanconico, che nasce in seguito all'eccesso di idealizzazione del morto: il re padre è infatti – dal punto di vista di Amleto – un esempio inarrivabile, e come tale ha un'azione paralizzante che è alla base della proverbiale inazione del figlio. E il finale disastroso del dramma – del tutto privo di approdo catartico – realizza la pulsione autodistruttiva che, essa sola, è in grado di mettere fine all'incombenza del lutto.

5. Il periodo preromantico e romantico, che – al di là di una folta produzione di elegie consolatorie e meditazioni cimiteriali, sul tipo de *Le notti* (1742-46) di Edward **Young**, – canonizza il legame tra lutto e melanconia, è dominato dall'ossessione per il ritorno del morto. Notevole soprattutto la presenza della figura della *revenante*, che si modula in una vasta gamma di tonalità ai margini della quale si possono individuare due poli: quella terrificata di **Poe** e quella mistica di **Nerval**. In alcuni tra i più noti racconti di Poe (1809-1849), *Berenice*, *Morella*, *Ligeia*, *Il crollo della casa Usher*, si riconosce lo schema sempre identico del lutto inestinguibile nei confronti dell'amata che porta a un suo ritorno vissuto tra terrore e sotterraneo appagamento (fa eccezione il finale pacificato di *Eleonora*): decisive la componente del senso di colpa, per non aver saputo trattenere in vita la donna (che è in sé tanto moribonda quanto ferocemente attaccata alla vita, specie nel caso di Ligeia), e la pulsione alla nullificante *regressio ad uterum*, entrambe innegabilmente legate alla precoce perdita della madre (e poi della moglie) dell'autore, per quanto non sia opportuno indulgere all'eccessivo determinismo psicobiografico che ha spesso segnato gli studi poeiani. Il dissolvimento nell'abisso del ventre materno è senz'altro anche tema nervaliano, ma il fantasma delle isiache donne di Nerval (altro precoce orfano di madre), culminanti con *Aurelia* (1855), torna senza recare orrore nello spazio del sogno-follia, in una sorta di apertura teistica al trascendente che

è il correlativo simbolico della melanconica pulsione a riunirsi alla cosa perduta, presente a livello tematico nella continua tentazione del suicidio, che fu anche l'approdo biografico del poeta. Il tema della *revenante* sarà ancora potentemente presente, per esempio, nelle poesie di Thomas **Hardy** per la moglie morta: *Parole invernali* (1928), ma intanto si deteriora verso la fine del secolo in ambiente decadente: nel romanzo *Bruges la morta* (1892) di **Rodenbach**, il protagonista Hugues Viane, che aveva trovato nella città fiamminga la perfetta iconizzazione del suo cordoglio per la moglie morta, si risposa con una donna identica per aspetto alla prima moglie, ma diversissima da essa per la frivolezza del carattere; dopo averla travestita con gli abiti della morta, incapace di sopportare la volgarità della mascherata, la uccide con la treccia-reliquia sottratta al cadavere dell'amata: il feticismo, con la sua passione rivolta alla staticità dell'inorganico, rivela che l'unico amore di Viane – per altro esorcistico – è per la morte. Feticistica è anche la «religione dei Morti» che Stransom, il protagonista dell'*Altare dei morti* (1901) di **James**, costruisce – appunto attraverso un altare votivo colmo di lumini – per commemorare la perdita della moglie avvenuta il giorno delle nozze: la tanatofilia del culto impedisce a Stransom di ricostruirsi una vita accanto alla donna che lo coadiuva nella sua perversione, e lo conduce inevitabilmente alla morte per autoconsunzione (l'aspetto feticistico è ulteriormente rilevato nella rielaborazione cinematografica del racconto di James, più asciuttamente tragica, operata da François **Truffaut** nella *Camera verde*, 1978).

Un caso a parte nel XIX secolo è rappresentato da *Cime tempestose* (1847) di Emily **Brontë**. Il parossismo dell'amore romantico raggiunge il grado di una terribile forza naturale nel sentimento di Heathcliff per Catherine; morta la quale l'enigmatico malvagio (ma che è tale soprattutto perché rifiuta la razionalità del bene, tanto da scegliere la morte come esito della passione) continua a desiderarla sensualmente (fino a fantasticare la commistione dei cadaveri nella fossa) tanto da materializzarne ossessivamente la presenza fantasmatica e da consumare se stesso fino alla sospirata morte-riunione.

In toni cupi e solenni il tema percorre i *Fiori del male* (1861) di Charles **Baudelaire**; in toni più sommessi, ma altrettanto perturbati, tutta la poesia di Giovanni **Pascioli** e con particolare insistenza le raccolte *Myricae* (1891) e *I canti di Castelvecchio* (1903). In una accezione speciale, con una forte attenzione al momento della veglia funebre, il tema riempie il grande racconto di Fëodor **Dostoevskij** *La mite* (1876), dove l'elaborazione della perdita viene concentrata nel tormentoso monologo del protagonista davanti al cadavere della moglie suicida, e un severo, raffinato romanzo americano di pieno Novecento: *Una morte in famiglia* (1958) di James **Agee**.

6. Venuto in larga parte meno l'orizzonte di valori socialmente condivisi costituito dalle religioni positive (che facilitavano, garantendo la sopravvivenza individuale, il lavoro del lutto dei singoli), declinanti anche le varie forme di trascendimento etico della morte (che comportano una gestione del lutto estesa alla collettività), e, pertanto, espulsi la morte e i morti dalla circolazione simbolica della comunicazione, la letteratura – e più in generale l'arte – del XX secolo si trova nella necessità sempre più stringente di fronteggiare il tema della morte e, quindi, quello strettamente correlato del lutto. La presenza fitta di questa rete tematica conosce anche una varietà non sperimentata in passato, della quale si cercherà di individuare alcuni filoni.

Permane una linea che vede nella scrittura una funzione riparatoria nei confronti del lutto. In questa direzione l'archetipo novecentesco – come è ben presente alla critica psicoanalitica di orientamento kleiniano e in specie a Hanna Segal – è senza dubbio *Alla ricerca del tempo perduto* (1914-27) di Proust. L'*opus magnum* proustiano è costellato da morti di personaggi maggiori e minori, affrontate con reazioni variegiate dal narratore e dai comprimari: una vera tematizzazione del lutto si ha comunque al centro della *Recherche*, in *Sodoma e Gomorra* (1921-22), nel famoso episodio delle «intermittences du coeur». Marcel, a un anno di distanza dalla morte della nonna, tornando a Balbec, viene finalmente preso dal dolore, specie attraverso la contemplazione di una fotografia della cara perduta, già segnata dalla malattia: il sogno della morta-malata lo tormenta per qualche giorno di assoluta solitudine, fino a che – differentemente dalla madre, che rimane catafratta nel cordoglio – il narratore sperimenta il movimento contrario dell'intermittenza, quello verso la vita, per rientrare lentamente – con il consueto avvicendamento dei molti io su cui sempre insiste Proust – nel *divertissement* della vita balneare ravvivata dalla primavera. Nel *Tempo ritrovato* si dichiarerà esplicitamente che la «legge crudele dell'arte» monumentalizza la morte e la sofferenza per consegnare una traccia alle generazioni future.

Se la *Recherche* è una grande meditazione sulla memoria, nessuno più di Virginia Woolf ha rivisitato il paradigma proustiano movimentandolo con un sovrappiù di inquietudine: soprattutto *Al faro* (1927) è leggibile come una particolare forma di elegia senza consolazione. Lily Briscoe elude la memoria bloccando il flusso delle emozioni fino a quando si trova a piangere davanti al quadro in cui ritrae la sua amica perduta, la signora Ramsay. Liberando l'angoscia, accetta anche la realtà della perdita – che sanziona la mancanza originaria: nel quadro ci sarà solo una visione confusa, che rappresenta la cognizione non razionale da parte dell'arte, vitale proprio nell'inconsistenza della sua funzione memoriale, nell'accettazione di una realtà perennemente metamorfica.

Un tratto che esplode nella gestione novecentesca del lutto è il riconoscimento dell'ambivalenza emotiva. In uno dei capisaldi del modernismo, l'*Ulisse* (1922) di Joyce, il deuteragonista Stephen Dedalus è perseguitato dal fantasma mentale della madre morente, al cui capezzale ha rifiutato di pregare – per affermare la sua libertà dalla religione paterna – contravvenendo al di lei desiderio, finché non si consuma – nell'episodio del bordello – la resa dei conti: l'apparizione della larva materna viene accolta da Stephen prima con una denegazione del senso di colpa, poi con una scomposta serie di insulti, infine con la consueta difesa attraverso le citazioni colte («*Non serviam*»). Dopo questo apice di tensione, non privo di sfumature torvamente burlesche, si presume che Stephen impari da Leopold Bloom la necessità di quell'accettazione della vita di cui il protagonista dell'*Ulisse* è, sia pure nei suoi modi particolari, indiscutibilmente immagine. Lo stesso Bloom, del resto, in tutta la giornata è assillato dal ricordo e dal lutto non assorbito per il figlio perduto. Il trattamento tragico-grottesco del lutto giungerà al culmine nel notevolissimo *Mentre morivo* (1930) di William Faulkner.

Più nascosta, ma anche più insidiosa, l'ambivalenza nella *Cognizione del dolore* (1963) di Carlo Emilio Gadda. Il protagonista Gonzalo, palmare *alter ego* dell'autore, si identifica con il fratello defunto, destinandosi così a un inderogabile desiderio di morte. La figura idealizzata del morto provoca il senso di colpa; il lavoro del lutto consisterebbe quindi nella distinzione tra chi è morto e chi

sopravvive: ma, con ogni evidenza, questo disimpasto in Gonzalo non avviene mai. Ambivalente è soprattutto il lutto per la madre, che – occorre nella realtà biografica di Gadda prima della redazione dell'opera – è il nucleo attorno a cui si costruisce la rappresentazione della madre anziana nella *Cognizione*: l'inesprimibile – e inespreso, almeno in forma esplicita – sentimento di astio diretto verso di essa per la preferenza sentimentale nei confronti del fratello perduto ancora Gonzalo a un nichilistico lutto plenario, tale da rendere la vita impraticabile.

Di straordinaria rilevanza il testo dedicato al padre, *Daddy* (1960), di Sylvia Plath, che mette in scena un tentativo di valicamento dell'amore-terrore nutrito per l'autoritaria figura paterna, descritta con i panni del militare nazista. L'amato-odiato, morto quando la figlia aveva dieci anni, attrae vampiricamente la pulsione suicidaria della sua bambina: l'io tenta di tagliare i fili (di un nero telefono: questa l'immagine usata) per liberarsi della coattiva legge del padre. Ma il verso finale («Daddy, daddy, you bastard, I'm through») non può che suonare, nel suo tragico bisogno di superamento, come ambiguo, alla luce del finale suicidio della poetessa (a lei il marito Ted Hughes dedicherà, dopo un trentennio di silente gestazione del lutto, una raccolta poetica che rievoca il loro rapporto, *Lettere di compleanno*, 1998).

A risultati estremi sul piano dell'ambivalenza, ma qui si tratta piuttosto – almeno in superficie – di un'uniforme corrente sentimentale di odio, giunge l'ultimo romanzo di Thomas Bernhard, *Estinzione* (1982-83). Il protagonista Murau, austriaco a Roma, ricevuta l'inattesa comunicazione della morte dei genitori e del fratello – dopo avere riflettuto sui rapporti con essi – torna alla proprietà avita di Wolfsegg in Austria per i funerali. La prima metà del libro è una impietosa aggressione, insieme lucida e delirante, verso la propria famiglia – i morti in prima fila – compiuta attraverso la feroce lettura di alcune fotografie: secondo la poetica dell'«esagerazione» propria dell'autore, il livore della voce narrante compie una nichilistica opera di demolizione che non può risparmiare nulla.

Una sorta di universalizzazione dell'esperienza del lutto avviene invece in molti testi che spostano il fuoco dell'interesse sulla *meditatio mortis*. Capostipite novecentesco è qui Rainer Maria Rilke, che – a tacere delle poesie funebri, come *Requiem* (1908) – dedica i suoi capolavori, le *Elegie duinesi* (1922) e *I sonetti a Orfeo* (1923) a una riflessione sulla morte che presuppone il superamento del lutto individuale per approdare a un'idea dell'indifferenziazione tra vita e morte (e tra vivi e morti), inserita in un disegno di assoluta immanenza del reale.

Su questa linea di concentrazione sulla morte, ma con assai minore investimento sapienziale, si muove l'inquietante dualità tra la vita nel mondo e le «notte» trascorse «in una tomba aperta» della *Sentenza di morte* (1948) di Maurice Blanchot: l'incontro del protagonista con il fantasma (con la donna viva-fantasma) che abita dentro la realtà, e nel contempo rappresenta il fuori, è insieme terrifico e glaciale. Aleggiasse sul testo un'«idea» sempre inseguita e mai espressa del protagonista, che è la rappresentazione non iconica dell'inesprimibilità (per altro costantemente tematizzata) del discorso sulla morte (e sul lutto). Sia detto per inciso che l'irrappresentabilità del lutto è stata ben colta in campo cinematografico da Kieślowski in *Film blu* (1993) dove il dolore della protagonista, che perde marito e figlio in un incidente automobilistico, viene figurato attraverso dissolvenze verso il nero (che occupa lo schermo per alcuni secondi) accompagnate da un commento musicale (sul piano fittizio, l'opera lasciata dal marito compositore).

Inesprimibilità e inelaborabilità si affermano come gli altri caratteri principali della rappresentazione del lutto nel XX secolo: il lutto si incasta nel soggetto come una cripta opaca e illeggibile. Il narratore di *Pompe funebri* (1945) di Genet denuncia esplicitamente l'incorporazione cannibalica dell'amico Jean, ucciso nei giorni della liberazione di Parigi: un dolore inestinguibile che eccita però al vitalismo. Ben diverso l'esito della poesia luttuosa di Celan, a partire dall'esordio di *Papavero e memoria* (1952) segnata prima da un elegiaco appello ai morti (che sono le vittime della Shoah e in primo luogo la madre del poeta) perché restino nella memoria, poi da un richiamo da parte degli stessi morti verso la neve che desolatamente li rappresenta, da *Svolta del respiro* (1967) in avanti, sempre più irresistibile.

E analogamente insuperabile apparirà il lutto per la madre nella *Camera chiara* (1980) di Roland Barthes, in cui la fotografia della cara perduta esprime un'idea di morte totalmente «indialetrica», tale da sottrarre qualunque orizzonte finale al figlio, se non l'attesa della morte stessa. Forse la più patente dimostrazione dell'inesprimibilità è nel libro di poesie *Qualcosa di nero* (1986) che Jacques Roubaud ha scritto dopo la morte della moglie: l'opaca trasparenza della vita quotidiana che continua inercialmente allude in modo inesorabile all'indistinto oggetto perduto, all'indefinibilità del lutto, soltanto – appunto – qualcosa di nero.

■ OPERE CITATE: Agee, J., *Il mito del padre o Una morte in famiglia* (*A Death in the Family*, 1958); Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-400); Barthes, R., *Camera chiara* (*La chambre claire*, 1980); Baudelaire, C., *I Fiori del Male* (*Les Fleurs du Mal*, 1861); Bernhard, T., *Estinzione* (*Auslöschung*, 1982-83); Blanchot, M., *Sentenza di morte* (*L'arrêt de mort*, 1948); Brontë, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); Catullo, G.V., *Carmi* (*Carmina*, sec. I a.C.); Celan, P., *Papavero e memoria* (*Mohn und Gedächtnis*, 1952); Celan, P., *Svolta del respiro* (*Atemwende*, 1967); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Dante Alighieri, *Vita nuova* (1292-93); Dostoevskij, F.M., *La mite* (1876); Eschilo, *I Persiani* (ca. 460 a.C.); Eschilo, *I sette a Tebe* (467 a.C.); Euripide, *Alceste* (438 a.C.); Euripide, *Ecuba* (420 a.C.); Euripide, *Troiane* (415 a.C.); Faulkner, W., *Mentre morivo* (*As I Lay Dying*, 1930); Gadda, C.E., *La cognizione del dolore* (1963); Genet, J., *Pompe Funebre* (*Pompes funebres*, 1945); Góngora y Argote, L. de, *Opere* (*Obras*, postumo); Hardy, T., *Parole invernali* (*Winter Words*, 1928); Hughes, H., *Lettere di compleanno* (*Birthday Letters*, 1998); Iacopone da Todi, *Donna del Paradiso*, in *Laudi* (sec. XIII); Iacopone da Todi, *Il pianto della madonna*, in *Laudi* (sec. XIII); Iacopone da Todi, *Stabat Mater*, in *Laudi* (sec. XIII); James, H., *L'Altare dei morti o La fonte sacra* (*The Sacred Fount*, 1901); Joyce, J. A., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kieslowsky, K., *Film blu*, cinema (*Trois couleurs: Bleu*, 1993); Nerval, de G., *Aurelia* (*Aurélia, ou le rêve et la vie*, 1855); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Pascoli, G., *Myricae* (1891); Pascoli, G., *I Canti di Castelvecchio* (1903, VI^a ed. 1912 postumo); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Plath, S., *Daddy* (1960); Poe, E.A., *Il crollo della casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839); Poe, E.A., *Berenice* (1835); Poe, E.A., *Eleonora* (1842); Poe, E.A., *Ligeia* (1838); Poe, E.A., *Morella* (1850, postumo); Pontano, G., *Le tombe* (*De tumulis*, 1501); Properzio, S., *Elegie* (28 a.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Proust, M., *Il tempo ritrovato* (*Le temps retrouvé*, 1927, postumo); Proust, M., *Sodoma e Gomorra* (*Sodome et Gomorrhe*, 1921-22); Rilke, R.M., *Elegie duinesi* (*Duineser Elegien*, 1922); Rilke, R.M., *Requiem* (*Requiem for a Friend*, 1908); Rilke, R.M., *Sonetti a Orfeo* (*Sonnette an Orpheus*, 1923); Rodenbach, G.R., *Bruges la morte* (*Bruges-la-Morte*, 1892); Roubaud, J., *Qualcosa di nero* (*Quelque chose noir*, 1986); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Riccardo III* (*Richard III*, 1592); Shakespeare, W., *Tito Andronico* (*Titus Andronicus*, 1594); Sofocle, *Antigone* (442 a.C.); Sofocle, *Edipo a Colono* (401 a.C., postumo); Tasso, T., *La Gerusalemme Liberata* (1583); Truffaut, F.,

Camera verde, cinema (*La chambre verte*, 1978); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolica o Eclogae*, 42-39 a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, dal 29 a.C.); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (*Georgicon libri IV 37- 29 a.C.*); Woolf, V., *Al faro* (*To the Lighthouse*, 1927); Young, E., *Le notti* (*The complaint; or nights thoughts on life, death, and immortality*, 1742-46).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Il lamento* (*Die Klage*, sec. XIII); *La baronessa di Carini* (sec. XVI).

Achmatova, A., *Requiem* (ca. 1935-40); Caproni, G., *Cronistoria* (1943); Caproni, G., *Il gelo della mattina* (1936); Caproni, G., *Il seme del piangere* (1959); Cicerone, M.T., *La consolazione* (45 d. C.); D'Annunzio, G., *La figlia di Iorio* (1904); Des Forêts, L.-R., *Ostinato* (1997); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Donne, J., *L'anniversario* (*The Anniversary*, 1612); Duras, M., *L'amante* (*L'amant*, 1984); Esterházy, P., *I verbi ausiliari del cuore* (1985); Euripide, *Baccanti* (ca. 410-406 a.C.); Fogazzaro, A., *Piccolo mondo antico* (1985); Fontaine, J. de la, *La matrona d'Efeso* (*Le conte de la matrone de Ephèse*, 1695); García Lorca, F., *La casa di Bernarda Alba* (*La casa de Bernarda Alba*, 1936); Giuda Levita, *Poema di Sion* (av. 1140); Greene, G., *In viaggio con mia zia* (*Travels With My Aunt*, 1969); Honegger, A., *Giuditta*, musica (*Judith*, 1926); James, H., *La belva nella giungla* (*The Beast in the Jungle*, 1903); Landolfi, T., *Racconto d'autunno* (1947); Landolfi, T., *Des mois* (1967); Mallarmé, S., *Per una tomba di Anatole* (*Pour un tombeau d'Anatole*, 1879); Manrique, J., *Stanze per la morte del padre* (*Coplas por la muerte de su padre*, 1477); Maria di Francia, *Lais* (ca. 1170); Martello, P. J., *Canzoniere* (1710); Milton, J., *Lycidas* (1637); Nievo, I., *Confessioni di un italiano* (1857-58); O'Neill, E., *Il lutto si addice ad Elettra* (*Mourning Becomes Electra*, 1931); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d. C.); Porta, C., *El Miserere* (1816); Shakespeare, W., *La dodicesima notte* (*Twelfth Night*, 1601); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Uhland, L., *Il castello sul mare* (*Das Schloss am Meer*, 1905); Ungaretti, G., *Il dolore* (1947); Waugh, E., *Il caro estinto* (*The loved one*, 1948); Werfel, F., *Casa di lutto, in Segreto di un uomo* (*Geheimnis eines Menschen*, 1927); Wolf, C., *Cassandra* (1983); Woolf, V., *La stanza di Giacobbe* (*Jacob's Room*, 1922); Yehoshua, A.B., *Cinque stagioni* (1987).

■ BIBLIOGRAFIA: Abraham, N. - Torok, M., *Il Verbario dell'Uomo dei Lupi*, preceduto da F(U)ORI di Jacques Derrida (1976), Napoli 1992; Beaclair, M.B., *Albert Camus, Marguerite Duras, and the Legacy of Mourning*, New York 1998; Benjamin, W., *Il dramma barocco tedesco* (1928), Torino 1971; Bonaparte, M., *Edgar Allan Poe. Studio psicoanalitico* (1933), Roma 1976; Bonito, V., *Il canto della crisalide. Poesia e orfanità*, Bologna 1999; Clifton Spargo, R., *The Ethics of Mourning. Grief and Responsibility in Elegiac Literature*, Baltimore-London 2004; Cole, S.L., *The Absent One. Mourning Ritual, Tragedy, and the Performance of Ambivalence*, University Park (PA) 1985; Coleman, P., *Reparative Realism. Mourning and Modernity in the French Novel 1730-1830*, Genève 1998; De Man, P., *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984; De Martino, E., *Morte e pianto rituale. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, 1958, poi con il titolo *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1975; Derrida, J., *Memorie per Paul de Man. Saggio sull'autobiografia* (1988), Milano 1995; Derrida, J., *Ogni volta unica, la fine del mondo* (2003), Milano 2005; Derrida, J., *Sopra-vivere, in Paraggi. Studi su Maurice Blanchot* (1986), Milano 2000; *Deuil et littérature*, a c. di Glaudes, P. e Rabaté, D., in «Modernités», 21, 2005; Di Benedetto, V., *Pianto e catarsi nella tragedia greca, in Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, a c. di Cascetta, A., Milano 1991; Domenichelli, M., *Ulysses als Traumarbeit*, in «Stultifera Navis», I, Pisa 1997; Farneti, C., *Riti, archetipi e spazio poetico: i gesti del lutto nell'«Iliade»*, «AC-ME», LII, 3, settembre-dicembre 1999; Ferrari, S., *Proust, Freud e il lavoro del lutto*, «Studi di estetica», XVI, 1988, 13; Ferrari, S., *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Roma-Bari 1994; Freud, S., *Lutto e melanconia* [contenuto in *Metapsicologia*] (1917), in *Opere 1915-1917*, Torino 1976; Freud, S., *Totem e tabù* (1913), in *Opere 1912-1914*, Torino 1975; Friedman, A.W., *Fictional Death and the Modernist Enterprise*, Cambridge 1995; Kristeva, J., *Sole nero. Depressione e melanconia* (1987), Milano 1988; Del Corno, D., *I nar-*

cisi di Colono. *Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano 1998; Loraux, N., *Le madri in lutto* (1990), Roma-Bari 1991; Ead., *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca* (1999), Torino 2001; Moorjani, A.B., *The Aesthetics of Loss and Lessness. Language, Discourse, Society*, London, Macmillan - New York, St. Martin's, 1992; Pigman III, G.W., *Grief and English Renaissance Elegy*, Cambridge 1985; Ramazani, J., *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago 1994; Segal, C., *Euripides' Alcestis and the Poetics of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*, Durham-London 1993; Segal H., *Un approccio psicoanalitico all'estetica* (1952), in AA.VV., *Nuove vie della psi-*

coanalisi, Milano 1966; *Speaking Grief in English Literary Culture. Shakespeare to Milton*, a c. di Swiss, M. - Kent, D.A. Pittsburgh 2002; Testa, E., *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, «Nuova Corrente», XXXVIII, 107, 1991, pp. 173-190; Tsagalis, C.C., *Epic grief. Personal Laments in Homer's Iliad*, Berlin 2004; Wieser, D., *Nerval: une poétique du deuil à l'âge romantique*, Genève, 2004.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Assassinio di congiunti; Assassinio passionale; Assenza; Attentato, assassinio politico; Funerale; Morte; Morti; Oltretomba; Ombra; Sepolcri, cimiteri; Silenzio.

PAOLO ZUBLENA

M

Macchina. 1. Una definizione di macchina appare impresa molto ardua, tanti sono gli oggetti che il termine designa. Anche se qualcuno ha tentato di classificare le macchine in base al loro impiego (produzione, informazione, svago ecc.), tali classificazioni si rivelano spesso concettualmente carenti, soprattutto in considerazione del fatto che difficile, se non impossibile, risulta oggi una netta distinzione dei vari settori applicativi. E in effetti tale prodotto umano, rintracciabile in forme meno evolute anche nelle culture primitive, sembra non aver mai suscitato il bisogno di una definizione formale. La storia del rapporto dell'uomo con la macchina può essere letta in termini di progressiva crescita della distanza tra uomo e natura. Se infatti intendiamo la macchina come estensione muscolare dell'organismo umano, comprendendo quindi in questa definizione ampia anche i primi utensili, si nota come la mediazione da essa offerta tra l'operatore umano e l'ambiente diviene nei secoli sempre più complessa, tanto che in molti meccanismi attuali la funzione dell'uomo è ridotta al minimo, se non del tutto esclusa. La parola macchina (inglese e francese *machine*, tedesco *Maschine*) è derivata dal latino *machina* (dal greco dorico *machanā*, attico *mechanē*), che oltre ad indicare alcuni congegni di varia natura usati in edilizia, in guerra o per i trasporti, era sinonimo di «tranello», «macchinazione», «sotterfugio», qualificandosi così come un modo per l'uomo di aggirare, quasi con l'inganno, le difficoltà postegli dalla natura e dall'ambiente. La nota espressione latina *deus ex machina*, facendo riferimento all'espediente scenico utilizzato nella tragedia per introdurre tramite un apposito congegno la divinità proveniente dall'alto perché ponesse rimedio alle umane vicende, dà già l'idea di una forza occulta connessa con la macchina. La cultura antica, per motivi di varia natura, non conobbe il fenomeno del macchinismo quale si svilupperà in seguito nel pensiero occidentale. Come ha fatto notare L. Mumford, preoccupazione di autori come **Filone di Bisanzio** (sec. II a.C.) o **Erone di Alessandria** (sec. I d.C.), i cui trattati di meccanica furono fondamentali per la scienza antica, fu soprattutto quella di descrivere i meccanismi da loro progettati e realizzati piuttosto che fornire una teoria generale della macchina. In generale l'antichità pensò alla macchina come ad una fonte di intrattenimento – macchine furono gli automi, i teatrini automatici ed altre curiosità meccaniche costruite per divertire qualche sovrano – o come gesto evergetico per mostrare la grandezza dei committenti, e non come mezzo per migliorare il lavoro dell'uomo e rendere quest'ultimo in grado di tenere sotto controllo le leggi naturali. E ciò benché grande applicazione avessero trovato alcuni tipi di macchina, come il mulino ad acqua (già presente nel

Mediterraneo almeno dal sec. I a.C.) e le macchine belliche. Il X libro del *De architectura* del romano **Vitruvio** (sec. I a.C.) è dedicato proprio alla *machinatio*, più in particolare alle costruzioni di macchine di guerra, per assalire o difendere le città (macchine ossidionali). Va qui inoltre segnalato un singolare trattato tardoantico, il *De rebus bellicis* (sec. IV d.C.), dove l'anonimo autore, pur fondando la propria trattazione sull'utilità pratica, descrive alcune macchine belliche, sulle cui possibilità di realizzazione concreta si è molto incerti. È questa forse una delle prime testimonianze letterarie del macchinismo fantastico, destinato ad una certa fortuna nella cultura occidentale. Il Medioevo fu l'epoca in cui le scoperte fatte nei secoli precedenti vennero investite da una nuova vitalità: il pur antichissimo MULINO (v.) – per citare solo l'esempio più noto – fu sistematicamente introdotto nell'agricoltura, assumendo così per la prima volta l'importanza di macchina fondamentale nell'economia umana. Le età umanistica e rinascimentale furono testimoni della nascita di un certo entusiasmo riguardo alle macchine. Si pensi per esempio ai taccuini illustrati ad uso personale in cui il genio di **Leonardo da Vinci** preconizzava molte delle invenzioni future, come l'aeroplano. Lo stesso Leonardo batteva tuttavia anche la linea inaugurata già dalla scienza ellenistica, che proponeva gli automi come mezzi per stupire e divertire (celebre il leone automatico offerto in dono a Luigi XII). La progettazione e la costruzione di macchine di vario tipo, soprattutto idrauliche e belliche, costituiscono la materia di molta trattatistica. Basti pensare, tra tutti, al *Diverse et artificiose macchine* (redatto anche in francese) dell'ingegnere militare A. **Ramelli** (1588), erede della tradizione antica e dei più recenti progetti leonardeschi.

2. La letteratura registra per prima il cambiamento e fa della macchina uno dei motivi più affascinanti della nuova cultura. In particolare va ricordato il genere utopico, presente già nel '500 e ricettore entusiastico delle nuove tecniche, che vede nelle macchine (fantastiche) il mezzo principale per innalzare la qualità della vita dell'uomo. Dal *Somnium* del matematico J. **Keplero** (1610) alla *Nuova Atlantide* di F. **Bacon**, il mondo verso cui si anela – il non-luogo dell'utopia, appunto – risulta non solo profondamente caratterizzato dalla presenza di vari apparecchi automatici, ma anche il suo intimo funzionamento viene paragonato a quello di una macchina. L'utopia, come si vedrà, cambierà in tempi a noi più vicini registro, trasformandosi in «distopia», dove il dislocamento spaziale cede il posto a quello temporale e il non-luogo ideale diviene un futuro insidioso, in cui l'uomo nella maggior parte dei casi viene completamente sopraffatto dalla tecnologia. L'utopia letteraria, e quindi la di-

stopia, attraverso le epoche saldano a sé il tema della macchina, rendendolo la propria caratteristica principale. Una nuova visione della macchina viene elaborata all'interno del rinnovamento culturale del '600 dovuto alla così detta «rivoluzione scientifica», la quale reca con sé una nuova visione della tecnica destinata a fare delle macchine un elemento imprescindibile della vita materiale e culturale. Se durante l'epoca rinascimentale la costruzione delle macchine resta appannaggio dell'architetto, ora essa si sposta nell'ambito del matematico, soggetta com'è a più rigorose norme scientifiche di carattere quantitativo. È questa l'epoca in cui il filosofo e matematico B. Pascal crea la prima macchina calcolatrice, destinata ad evolversi nell'Ottocento nel telaio di Jacquard e nell'*analytical engine* di Ch. Babbage, che porterà nella prima metà del Novecento alla macchina di Turing, il primo calcolatore elettronico. L'*Encyclopédie*, monumento del '700 illuminista, il cui titolo è in realtà *Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* (1751-1772), accoglie al suo interno la descrizione e l'illustrazione di numerose macchine, ritenute massime espressioni della razionalità umana. La macchina assume il ruolo di potente metafora nella letteratura e nella riflessione filosofica: l'*uomo-macchina* – questo il titolo del celebre trattato del medico J. Offray de La Mettrie (1748) – ben mette in evidenza l'aspetto più materiale dell'organismo umano, il cui funzionamento viene appunto paragonato, contro ogni tendenza «spiritualista», a quello di un congegno automatico. Del resto, la creazione di automi resta una nota caratteristica anche in quest'epoca; basti pensare all'anitra di Vaucanson e altri simili giocattoli meccanici. Il razionalismo professato dai *philosophes* trova legittimazione politica nella rivoluzione francese, momento forte della formazione della coscienza borghese. In un romanzo come *Pauliska o la perversità moderna* di Réveroni Saint-Cyr (1798) l'entusiasmo tecnologico tipico del periodo viene ferocemente attaccato dall'autore, nostalgico dell'*ancien régime*. La protagonista, una fuggitiva polacca, incappa in vari uomini che la costringono di volta in volta a sottoporsi ad alcuni terrificanti esperimenti, in realtà torture perpetrate attraverso le macchine: un barone ungherese si convince di potere istillare l'amore in Pauliska attraverso una pompa pneumatica, un falsario inglese utilizza il corpo della malcapitata come elemento di una macchina tipografica, mentre un ingegnere italiano se ne serve come accumulatore di energia elettrica. Per la prima volta, forse, quelle che nel secolo della ragione venivano generalmente registrate nei testi letterari come meraviglie della tecnica diventano macchine infernali di cui il corpo umano – qui significativamente quello della donna – è destinato a restare vittima o a rivestire un ruolo principale persino nel rapporto erotico. Un lontano erede del modo di considerare la macchina quale procacciatrice di piacere fisico può in qualche modo essere considerato il romanzo dell'inglese J. Ballard *Crash* (1973), in cui veri protagonisti sono i bolidi lanciati a tutta velocità sulle autostrade. Essi, collidendo, sostituiscono gli amplessi della coppia protagonista finendo per divenire estensione della loro stessa sensibilità.

3. Se la diffusione dell'orologio aveva caratterizzato l'inizio del Settecento, l'invenzione di James Watt, la macchina a vapore, a fine secolo dischiude i nuovi orizzonti della rivoluzione industriale, destinata ad imporsi rapidissimamente. Le macchine, assunto un ruolo viepiù centrale nella vita dell'uomo, ne modificano profondamente i modi di percezione. Le città, soprattutto nell'Europa settentrionale, diventano il teatro in cui tale muta-

mento si svolge. Th. Carlyle in *Segni del tempo* (1829) definisce già la propria epoca come «età della macchina» e il suo pensiero influenzerà profondamente gran parte della cultura anglosassone. Ch. Dickens, per citare un esempio illustre, in *Tempi difficili* (1854) presenta la narrazione sullo sfondo di *Coketown*, una città-carbone fittizia, in cui campeggiano ciminiere fumanti e spaventosi macchinari, dedotta visivamente dai sobborghi industriali della Londra del tempo. La modificazione dell'ambiente urbano attraverso le macchine trova del resto ampia descrizione in gran parte della narrativa europea e americana tra Otto e Novecento. E non sono soltanto i grandi e fumosi padiglioni industriali a rivestirvi un ruolo eminente, ma anche i nuovi mezzi di trasporto che della meccanizzazione furono forse i prodotti che più cambiarono i ritmi e la percezione umana. Tra tutte le opere si ricordino almeno il romanzo «ferroviario» di E. Zola, *La bestia umana* (1890), *Manhattan Transfer* (1925) di J. Dos Passos, in cui il ritmo della macchina modifica persino le strutture narrative, e il romanzo espressionista di A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929). Ma se l'Inghilterra fu protagonista nel processo di industrializzazione, non va dimenticato che essa fu anche capace di produrre una corrente di pensiero decisamente avversa all'esuberante meccanizzazione in atto. Tra il 1811 e il 1816 i «luddisti», seguaci cioè di Ned Ludd, figura semileggendaria, si diedero a distruggere programmaticamente molte macchine, custodite in varie fabbriche del paese. Un tale movimento dal «basso» non mancò di influenzare alcuni dei maggiori autori della letteratura inglese contemporanea, da Byron, Blake, Wordsworth ai coniugi Shelley a Dickens. Prodotto di tale clima vanno anche considerate varie altre opere narrative, alle quali l'industrializzazione offre il contesto della narrazione, come accade per esempio nel popolarissimo romanzo *Mary Barton* di E. Gaskell (1848), in cui l'operaio John Barton, eroe della lotta di classe, viene designato per uccidere il figlio del padrone della fabbrica presso cui lavora. Anche la riflessione di J. Ruskin e W. Morris, ispiratori del movimento *Arts and Crafts*, il cui scopo era quello di ristabilire il valore del lavoro manuale e artigianale, respingendo e avversando l'abbruttimento del lavoro attraverso le macchine, subì in modo evidente le influenze del movimento ribelle. Se poi accordiamo a «luddismo» valore più ampio, facendovi rientrare qualsiasi reazione dell'uomo contro la macchina (il termine inglese *luddite* in effetti designa in generale qualsiasi atteggiamento di resistenza alla tecnologia), troveremo che il tema è ampiamente ripreso anche più tardi e in altri contesti. Si ricordi almeno il dramma espressionista del tedesco E. Toller dal titolo *Assalto alle macchine* (1922). Più in generale, la cultura anglosassone fu impregnata di profondo scetticismo nei confronti dell'utilizzazione delle macchine. Prodotto di tale scetticismo è, per esempio, il romanzo di Th. Hardy *Il sindaco di Casterbridge* (1886), che narra dei cambiamenti di una piccola comunità, ancora incredula, all'arrivo di una nuova macchina agricola. Nella seconda metà dell'Ottocento il genere utopistico, in precedenza saldamente affermatosi, muta di registro, finendo per vedere nella macchina un elemento pericoloso per gli equilibri sia biologici che politici. Nasce la «distopia», genere caratterizzato dalla visione negativa della tecnologia, nella quale si indovinano soprattutto prestazioni finalizzate al controllo sociale. S. Butler con *Erewhon* (1872), dove in realtà il motivo antitecnologico, che, nel disegnare un mondo senza macchine, porta all'estremo il messaggio del luddismo, si coniuga a quello satirico rivolto contro l'ambiente vittoriano, H. G. Wells con *La macchina del tempo* (1895) e E.

M. **Forster** con *La macchina si ferma* (1912) rappresentano le prove più significative del fortunato genere. In quest'ultimo, in particolare, viene descritta una società futura, che trascorre la propria esistenza sotto terra, rifuggendo ogni contatto interpersonale e riducendo la comunicazione ai surrogati audiovisivi. Più tardi altri autori si riallacciano a questa tradizione, sviluppandone alcuni temi, soprattutto quelli etici e politici. Il russo Y. **Zamyatin** nel romanzo *Noi* (1924), per esempio, in disaccordo con la visione incondizionatamente positiva accordata alle macchine dal nascente stato sovietico, dipinge una società sottoposta ad un sistema statale altamente tecnologizzato, tanto che i suoi cittadini finiscono con il perdere del tutto qualsiasi tratto di reale umanità. A. **Huxley** in *Mondo nuovo* (1932) mostra la macchina quale elemento distruttore dei valori e dei costumi (la famiglia, l'amore e persino il rapporto di coppia soccombono in nome di una travisata libertà di pensiero, in realtà vigilata di tutto punto da un'avanzata tecnologia). Il successo maggiore di questo genere viene forse raggiunto qualche anno più tardi con 1984 di G. **Orwell** (1949), che tratteggia una società controllata e ossessionata dal «grande fratello», la cui continua presenza viene imposta attraverso schermi televisivi, attraverso i quali viene attuato uno sconvolgente meccanismo di controllo visivo e da cui emana la voce del potere. Un universo ormai abbandonato dall'umanità, della quale non esiste più nessuna traccia, e in mano alle intelligenze artificiali fa da sfondo al racconto di R. **Zelazny** *Per un respiro io indugio* (1973), in cui il computer Frost si trova a capo di un'impresa paradossale: riportare l'umanità sul pianeta.

4. Tuttavia le macchine non furono viste unicamente come mezzo di distruzione, anzi, la cultura occidentale dal XIX secolo in poi è attraversata da tutto un filone di entusiasmo e di fiducia incondizionata in un mondo migliore, in cui l'uomo avrà una vita felice proprio grazie alle macchine, visione profondamente influenzata dalla filosofia del positivismo. Vanno ricordati in questo contesto almeno i numerosi romanzi di J. **Verne** scritti nella seconda metà del XIX secolo, in cui si assiste ad una fantasiosa euforia per tutte le macchine, soprattutto per i mezzi di trasporto, reali o immaginari che fossero. Non va nemmeno dimenticata l'esperienza del Futurismo, soprattutto italiano, che agli inizi del XX secolo inneggiava alla macchina quale mezzo di vorticoso movimento e dinamismo, valori formali a cui aspirava la sua ricerca estetica. Si veda, esemplare in questo senso, il *Manifesto di fondazione del Futurismo* redatto da F.T. **Marinetti** (1909), in cui il treno e la più moderna automobile assurgono a simbolo dei nuovi valori che vedono nella dimensione urbana il teatro più adatto alle proprie aspirazioni. A questo universo, presente soprattutto nel primo ventennio del XX secolo, si rifanno anche alcuni importanti esponenti della cultura figurativa, soprattutto in Italia (Boccioni, Balla, Russolo) e in Germania (Kirchner, Schwitters). E anche in Inghilterra O. **Wilde**, in pieno clima decadentistico, in uno scritto dal titolo *L'anima dell'uomo nel socialismo* (1891) vede nella macchina l'unica possibilità di salvezza per l'uomo, che potrà per mezzo di essa liberarsi dalla schiavitù del lavoro fisico faticoso.

5. Ma le avanguardie storiche in generale, eccezion fatta per il futurismo, furono attraversate da un filone antitecnologico. La stagione espressionistica, caratterizzata soprattutto la cultura tedesca del primo Novecento, individuava nella macchina l'elemento principale nel processo di estraniamento dell'esistenza. Ai preludi di tale considerazione possiamo forse individuare il racconto *Nella co-*

lonia penale di F. **Kafka** (1914), dove al lettore viene minuziosamente descritto l'orrifico funzionamento della macchina letale. Il surrealismo francese tende piuttosto a ridurre ironicamente, ma con una fortissima carica simbolica, il funzionamento di complesse apparecchiature, che diventano così «macchine celibi», cioè non finalizzate ad alcunché. La macchina-giocattolo, che abbiamo visto attraversare senza soluzione di continuità la cultura occidentale sin dai teatrini automatici degli inventori greci, è al centro di una commedia del francese A. **Adamov**, *Il ping-pong* (1955). Qui i destini dei due protagonisti Arthur e Victor si legano al funzionamento di un flipper, che finisce per assumere il ruolo principale nell'azione scenica, in linea con gli esiti paradossali predetti dal «teatro dell'assurdo».

Nelle letterature contemporanee il tema della macchina trova una sua funzione forte per lo più all'interno del filone distopico. Erede delle visioni di Orwell e Huxley è, per esempio, il tedesco M. **Weisser** che in *Syn-Code-7* (1982) e in *Digital* (1983) contamina il filone distopico con le più moderne scritture science fiction. Ma essa, quale oggetto ormai assolutamente presente in tutti gli ambiti dell'esistenza umana, compare pressoché in ogni testo. Per chiudere con un paradosso, sarebbe forse necessario menzionare qui i pochi casi in cui la macchina non compare e spiegare il perché di questa strana assenza.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *De rebus bellicis* (sec. IV d.C.).

Adamov, A., *Il ping-pong* (1955); Bacon, F., *La Nuova Atlantide* (*New Atlantis*, 1627); Ballard, J., *Crash* (1973); Butler, S., *Erewhon* (1872); Carlyle, Th., *Segni dei tempi* (*Signes of the Times*, 1829); Dickens, Ch., *Tempi difficili* (*Hard Times. For These Times*, 1854); Diderot - D'Alembert J.B., *Enciclopedia, Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1778); Döblin, A., *Berlin Alexanderplatz* (1929); Dos Passos, J., *Manhattan Transfer* (1925); Erone di Alessandria, *Mechanika* (sec. I d.C.); Filone di Bisanzio, *Mechanicae syntaxis* (sec. II a.C.); Forster, E.M., *Quando la macchina si ferma* (*When the Machine stops*, 1912); Gaskell, E., *Mary Barton* (1848); Hardy, Th., *Il sindaco di Casterbridge* (*The Mayor of Casterbridge*, 1886); Huxley, A., *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Kafka, F., *Nella colonia penale* (*In der Strafkolonie*, 1914); Keplero, J., *Il sogno* (*Somnium*, 1610); La Mettrie, J. Offray de, *L'uomo macchina* (*L'Homme Machine*, 1748); Marinetti, F.T., *Manifesto di fondazione del Futurismo* (1909); Orwell, G., 1984 (*Nineteen Eighty-Four*, 1949); Ramelli, A., *Diverse et artificiose macchine* (1588); Saint-Cyr, J.-A. de Révéroni, *Pauliska o la perversità moderna* (*Pauliska ou la perversité moderne*, 1798); Toller, E., *I distruttori di macchine* (*Maschinenstürmer*, 1922); Verne, J., *Cinque settimane in pallone* (*Cinq semaines en ballon*, 1863); Verne, J., *Dalla Terra alla Luna* (*De la terre à la lune*, 1865); Verne, J., *Ventimila leghe sotto i mari* (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1870); Vitruvio, *L'architettura* (*De architectura*, sec. I a.C.); Weisser, M., *Syn-Code-7* (1982); Weisser, M., *Digital* (1983); Wells, G., *La macchina del tempo* (*The Time Machine*, 1895); Wilde, O., *L'anima dell'uomo sotto il socialismo* (*The Soul of Man under Socialism*, 1891); Zamyatin, Y., *My* (1924); Zelazny, J., *Per un respiro io indugio* (*For a Breath I Tarry*, 1973); Zola, E., *La bestia umana* (*La bête humaine*, 1890).

■ ALTRE OPERE: Asimov, I., *The Complete Book of Robots*, (1982); Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936); Burgess, A., *Un'arancia a orologeria* (*A Clockwork Orange*, 1962); Campbell, J.W., *Crepuscolo* (*Twilight*, 1934); Dick, Ph., *Impostore* (*Impostor*, 1953); Dick, Ph., *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* (*Do Androids dream of Electric Sheep?*, 1968); Lem, S., *Cyberiada* (1965); Merrit, A., *Il mostro metallico* (*The Metal Monster*, 1920); Pirsig, R.M., *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta* (*Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, 1974); Pound, E., *Art*

Machine (1927-30); Rice, E., *La macchina addizionale* (*The Adding Machine*, 1923); Rilke, R.M., *Sonetti a Orfeo* (*Sonette an Orpheus*, 1922); Volponi, P., *La macchina mondiale* (1975); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (*Candide ou l'Optimisme*, 1759); Vonnegut, K., *Player Piano* (1952); Zola, E., *Alla felicità delle signore* (*Au Bonheur des Dames*, 1883).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Betti, R., *Macchina* in *Enciclopedia Einaudi*, vol. VIII, Torino 1979; Booker, K., *Dystopian Literatur: a theory and research guide*, Westport (Conn.) 1994; Bresciani Califano, M. (a c. di), *L'uomo e le macchine*, Firenze 2002; Ceserani, R., *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia. L'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova 1993; Corso, S., *Automi, termometri, fucili: l'immaginario della macchina nel romanzo inglese e francese del Settecento*, Roma 2004; Fleury, Ph., *La mécanique de Vitruve*, Caen 1993; Fox, N., *Against the Machine: the Hidden Luddite Tradition in Literature, Art, and Individual Lives*, Washington 2002; Hädecke, W., *Poeten und Maschinen: deutsche Dichter als Zeugen der Industrialisierung*, München 1993; Ingersoll, E.G., *Representations of Science and Technology in British Literature since 1880*, New York 1992; Mach, E., *La meccanica nel suo sviluppo storico critico*, Torino 1992; Mackenzie, M., *Maschinenmenschen: images of body as a machine in the art and culture of Weimar Germany*, Chicago 2000; Marchis, V., *Storia delle macchine*, Roma-Bari 2005; Micheli, G., *Le origini del concetto di macchina*, Firenze, 1995; Mumford, L., *Technics and civilization*, New York 1934; Rossi, P., *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, Milano 1962; Segelberg, A. (a c. di), *Technik in der Literatur*, Frankfurt 1987; Wege, C., *Buchstabe und Maschine: Beschreibung einer Allianz*, Frankfurt a.M. 2000.

■ **VOCI AFFINI:** Automobile; Conoscenza, sapere; Fabbrica; Futuro; Inventore; Modernità, moderno; Nave; Operaio; Progresso; Scienza, scienziato; Sottomarino; Tecnica; Treno; Volo.

MARCO FORMISANO

Madre. 1. Dire *madre* è nominare una funzione (quella riproduttiva) e un ruolo (quello educativo) ritenuti basilari nell'organizzazione e nell'articolazione della società che, qualora ne venisse privata, cesserebbe ben presto di evolversi, se non addirittura di esistere. Il termine con cui viene designata è simile in gr. *meter*; lat. *mater*; fr. *mère*; sp. e portogh. *madre*; ingl. *mother*, ted. *Mutter*; tutti derivano da una comune radice indoeuropea **mut* e sono in rapporto forse con il nome di Demetra, la dea della fecondità. Derivano invece dal latino *mamma* (mammella) i termini famigliari e affettivi *mamma*, *maman*, *mammy*, *Mama*, ecc.

Figura di grande complessità per i molteplici significati che in sé racchiude, la madre è stata sottoposta, nei secoli, a innumerevoli ridefinizioni che, a seconda dell'ottica politica, religiosa, sociologica e giuridica dominante, ne hanno enfatizzato l'aspetto procreativo, o quello meramente protettivo, o quello più virtuosamente educativo.

Demarcata da un destino biologico che la segna – fin dalla nascita – come soggetto fertile e riproduttivo (caratterizzato da fasi immutabili quali il concepimento, la gravidanza, il travaglio, il parto, l'allattamento, la cura e la crescita della prole a lungo non autosufficiente), la madre è stata per molti secoli concepita e sancita esclusivamente in relazione al marito, come ricettacolo e trasmettitrice passiva dei suoi caratteri ai figli. Con una eccezione mitologica, quella del favoloso matriarcato che, secondo lo storico svizzero delle religioni Johann Jakob Bachofen, avrebbe caratterizzato una prima fase, arcaica, delle civiltà (una prima fase, secondo lui, in cui avrebbe dominato l'elemento materno, e quindi il diritto naturale, la comunità dei beni, la promiscuità sessuale, i simboli della terra e dell'acqua, e una seconda fase, in cui avrebbe dominato l'elemento paterno, e quindi il diritto positivo, la proprietà privata, la monogamia, i simboli celesti). La teoria di Bachofen (*Il diritto materno*, 1861),

smentita (e però considerata importante per gli stimoli metodologici) dagli antropologi, ha dato rilievo ad alcune storie leggendarie (quella delle Amazzoni, per esempio) e ad alcuni miti (quello della gran madre mediterranea) e ha trovato qualche sostegno in alcuni momenti storici in cui la figura della donna e madre ha avuto qualche maggiore potere almeno nella vita domestica e della famiglia come è avvenuto nella Roma repubblicana (si pensi alla figura di Cornelia, «matrona» e madre dei Gracchi, secondo il racconto degli storici e dei biografi come **Plutarco**).

Normalmente, tuttavia, in tutte le organizzazioni sociali e culture di epoca storica, la donna/madre è stata a lungo subordinata alla legge del marito/padre o, come nella *Bibbia*, al potere di Dio, l'unico in grado di trasformare in fecondità uno stato biologico di sterilità (si pensi alla novantenne Sara, madre di Isacco, o ad Anna, madre di Samuele o a Elisabetta, genitrice del Battista). La sposa/madre si è dovuta accontentare – almeno fino al tardo Illuminismo – di un ruolo secondario, assoggettandosi al rigido principio di autorità di un coniuge dotato, nell'ambito dell'ordine e delle dinamiche familiari, di pieni poteri decisionali.

L'invisibilità, anche giuridica, della madre, e la sua passività e indifferenza nei confronti del figlio dal quale, nel Medioevo e nell'età moderna, in particolare presso le classi agiate, veniva comunemente allontanata in vista di un lungo baliatico che poteva durare anche anni, sembra scandire la sua presenza nella storia, confermata da tragici episodi di abbandono o infanticidio e da tante vicende di nascite illegittime e di legami irrisolti. (Si pensi, per un caso esemplare, alla storia di madama Beritola, della sua balia, dei figlioli, e dei due capretti raccontata in una novella di **Boccaccio**).

È con J.J. **Rousseau** che la figura della madre subisce una profonda evoluzione e che il mito dell'istinto materno e dell'amore spontaneo di ogni donna per il proprio figlio – come afferma Elisabeth **Banditer** nell'*Amore in più* (1991) – s'inscrive con sempre più forza nell'immaginario collettivo, apportandovi concetti nuovi quali sacrificio, dedizione, vocazione, missione. Se madre inizia a connotarsi sempre più incisivamente come colei che non solo dona la vita ma che, naturalmente, nutre, accudisce, protegge, alleva ed educa secondo una modalità oblativa di cui è ovviamente emblema assoluto la Vergine Maria, presente in modo così rilevante sia nella lirica (basti pensare a **Iacopone da Todi**, **Dante**, **Petrarca**, **Villon**, ecc.) che nell'iconografia cristiana, non va però dimenticato che la figura materna – o l'archetipo della Grande Madre, come ha ben messo in luce C.G. **Jung** (*L'archetipo della madre*, 1954) – può nascondere altresì un volto ambiguo, oscuro, inquietante e impulsivo che, in quanto tale, è in grado di generare angoscia e smarrimento. Ed è quel volto perturbante e seducente di Eva – la progenitrice – o della amazzone, della prostituta, della *femme fatale* – donne che seducono, irretiscono, predano e divorano – che deve essere spesso sconfitto e rimosso, affinché il regno positivo delle buone e «immacolate» madri esemplari si affermi.

2. I miti, le grandi tragedie greche, le narrazioni folkloriche, le leggende e le fiabe sono i primi testi a ripercorrere questa duplicità straordinariamente metamorfica del materno donandoci al contempo indimenticabili figure di madri risolte e amorose e altre di predatrici, sinistre e terrificanti. Basti pensare a Demetra, la grande dea materna del grano e della fertilità che attraverso la Grecia e scende indomita agli inferi per riprendersi la figlia Persefone rapita da Ade, a Lilith che nella tradizione tal-

modica presenta il volto perturbante della divoratrice che si ciba dei figli di madri più fortunate di lei, a Medea che, ferma e risoluta, uccide i propri figli per punire Giasone che l'ha tradita, sottraendogli ogni speranza di discendenza, a Giocasta, tragica e inconsapevole madre del proprio marito Edipo (Euripide, *Medea*, e i tanti rifacimenti) o ad Agave che, in preda a furore bacchico, si avventa sul figlio e lo smembra (**Euripide**, *Baccanti*), per comprendere quanto le molteplici e prismatiche sfaccettature del femminile abbiano costantemente invaso e dominato l'immaginario umano. E che dire delle fiabe popolari, che, riprendendo un antico immaginario antropologico (come ha sostenuto Vladimir **Propp** in *Le radici storiche dei racconti di fate*, 1946), mettono in scena cupi e perversi scenari in cui spesso alla madre dispensatrice d'amore si sostituisce la perfida matrigna? In alcune di esse, soprattutto nelle trascrizioni dei fratelli **Grimm** (che risentono dell'ideologia patriarcale e maschilista dei loro autori, come sostengono **Bottingheimer** e **Tatar**) il desiderio di maternità, la gravidanza e il parto sono esaltati e attribuiti alla natura femminile più benigna – *La bella addormentata*, *Pelle d'asino*, *Biancaneve* (dove addirittura la regina enuncia di volere una bimba bianca come la neve, rossa come il sangue e con i capelli neri come l'ebano) – mentre in altre si susseguono gelose madri adottive (*Raperonzolo*), o madri dimissionarie e abbandoniche, vuoi per estrema povertà (*Hänsel e Gretel*, *I tre capelli d'oro del diavolo*), vuoi per morte (*Cenerentola*, *Biancaneve*). Se proprio la morte della madre, potenzialmente dispensatrice di affetti e d'amore, innesca il meccanismo dell'apparizione della madre vicaria cattiva e crudele – matrigna, strega, maga – che costituirà una tremenda minaccia per la giovane figlia adottiva (*Cenerentola*, *Biancaneve*), non ascoltarne i buoni consigli – come avviene nella celeberrima *Cappuccetto rosso* di Charles **Perrault** (1697) – porterà la bambina all'incontro con il perfido lupo e alla morte.

Se, dal punto di vista dell'utilizzazione infantile (come ha insegnato **Bettelheim** ne *Il mondo incantato*, 1976), le fiabe ammaestrano in modo indiretto permettendo, proprio attraverso certe raffigurazioni negative, il superamento delle fasi pre-edipiche ed edipiche, pur tuttavia, più che la madre amorosa e devota è la fantasia della madre seduttrice o predatrice o persecutoria che pervade, nei secoli, l'universo letterario (e, nel Novecento, l'universo cinematografico), con nuove connotazioni e ridefinizioni a seconda del contesto socio-politico, culturale e ideologico.

Dalle cupe e arcaiche atmosfere delle saghe norrene – la *Saga dei Volsunghi*, in particolare (scritta intorno al 1260-70, e conservata in un unico codice datato intorno al 1400) – proviene, ad esempio, vendicativa, assassina e incestuosa, la bella Signy (la Sieglinde di Wagner), che non esita a istigare il proprio fratello gemello Sigmundr a ucciderle i figli nati dal matrimonio con Siggeirr, il re dei Gauti, che le ha sterminato la famiglia; e che con lui «si giace» per poter partorire un figlio fiero e coraggioso – Sinfjötli – di sangue precipuamente volsungo, per vendicarsi di Siggeirr e dell'onta subita. Mentre, dalla più mediterranea Francia, emerge – unica e assoluta, straripante e carnevalesca – Gargamella, la madre di Gargantua. A lei, simulacro dell'iperbolico e dell'eccesso, F. **Rabelais** dedica tre capitoli di *Gargantua e Pantagruel* (1542), descrivendone l'abnorme gestazione (ben undici mesi), l'insaziabile fame che la porta a fare un'enorme scorpacciata di tripe a gravidanza avanzata, e il conseguente prolasso di visceri che scatena il grottesco parto con risalita del bambino attraverso il diaframma e strabiliante fuoriuscita dall'orecchio sinistro!

3. Se in Spagna la tradizione picaresca delinea presenze materne caratterizzate da comportamenti trasgressivi e alquanto irregolari (si pensi alla madre del *Lazarillo de Tormes* [1553] che non esita a unirsi ad uno stalliere nero e a generare un figlio mulatto, o a quella, ben più astuta, di *Guzmán de Alfarache* [1599] che fa mantenere dall'anziano marito anche l'amante con cui genera un figlio); è in Inghilterra con il grande teatro elisabettiano e giacomiano fortemente influenzato da **Seneca** e, successivamente, in Francia, con quello di **Racine**, che la figura materna inizia ad assumere una configurazione più decisa e pregnante. Anche se le trame parentali ostendono, come dominanti, ritratti di padri e di figlie (*Re Lear*, *La tempesta*, o il *Pericle* di W. **Shakespeare**; *L'ebreo di Malta* di C. **Marlowe**), di padri e di figli (*La tragedia spagnola* di Thomas **Kyd**, *l'Enrico IV* di W. **Shakespeare**), e/o di fratelli e di sorelle, spesso rivali o incestuosi (*La duchessa d'Amalfi* di John **Webster**, *Peccato fosse puttana* di John **Ford**), pur tuttavia le dinamiche affettive ed emotive presenti nei testi cominciano ad evidenziare figure di madri «forti», antitetiche, ma di estremo interesse. Non scorrendo la *Jocasta* di George **Gascoigne** (1575), se ne ricorderanno qui almeno quattro: Videna, la moglie del re Gordobuc, il protagonista dell'eponimo dramma di Thomas **Norton** e Thomas **Sackville** che, nel 1562, sigla il passaggio dal teatro medievale a quello elisabettiano; Isabella, nella *Tragedia spagnola* di Thomas **Kyd** (1587, ca.); Gertrude, e Volumnia rispettivamente nell'*Amleto* (1600) e nel *Coriolano* (1607-08) di **Shakespeare**, e Giovanna d'Aragona, ovvero la duchessa di Amalfi, nell'omonimo dramma di Webster (1624).

Se Videna, per un eccesso d'amore verso uno solo dei suoi due figli, il primogenito, giunge a pugnalarlo nel sonno l'altro, che glielo ha ucciso, Isabella, moglie del giudice Hieronimo e madre di Horatio, assassinato a tradimento da alcuni sicari e poi impiccato al pergolato del proprio giardino, si taglia per l'intensa relazione di attaccamento verso quell'unico figlio: emblema di *mater dolorosa*, incapace di elaborare il lutto, intraprende un percorso esistenziale che, attraverso la follia, la conduce al suicidio che inscenerà pugnalandosi l'utero e il seno; inferendo su quegli organi, cioè, più affettivamente simbolici del materno e del femminile; l'utero, ovvero il «frutto», contenitore di vita, e il seno, il «nutrimento», lo strumento primario ed essenziale di vita.

Sensuale e incestuosa si configura, invece, Gertrude, la madre di Amleto, che non tarda a sposarne lo zio, dopo che il proprio marito è stato da poco seppellito e che – fonte di profonda angoscia per Amleto – incarna il volto inquietante e perturbante del femminile; mentre Volumnia incarna per il proprio figlio Coriolano una sorta di madre «virile», nella tradizione delle matrone romane, pronta a barattarne la vita, e a piangerne la morte in battaglia pur di poterne esaltare trionfisticamente la fama, l'onore, la reputazione. Se i drammi shakespeariani presentano raffigurazioni anche autoritarie e crudeli del materno (si pensi, ad esempio, a Tamora, la regina dei Goti che nel *Tito Andronico* ordina ai propri figli lo stupro di Lavinia), incredibilmente struggente è il ritratto di madre che Webster ci offre nella *Duchessa d'Amalfi*. Unico personaggio ad apparire in avanzato stato di gravidanza sulla scena e, sempre in scena, ad essere colta dalle doglie, la duchessa si impone all'attenzione sia come soggetto trasgressivo (contro il volere dei fratelli, ha sposato infatti un uomo di classe inferiore), che come soggetto intensamente «materno», volta a proteggere i tre bambini nati dal suo osteggiato matrimonio. Indomita davanti ai sicari del fratello che stanno per strangolarla, pregherà infatti la fedele governante Cariola di non scor-

darsi di dare un po' di sciropo per il raffreddore al figlio più piccolo, e di far dire alla bimba le preghiere prima del sonno.

Se con Pierre **Corneille** e la *Medea* (rappresentata a Parigi nel 1635 e pubblicata nel 1639), si ripropone la tragedia di una madre vendicatrice e infanticida, e si ripercorrono quegli eventi drammatici che erano stati così straordinariamente elaborati da Euripide e Seneca, con Jean Racine si profilano e si ricreano, proprio in virtù della poliedricità del materno, due memorabili raffigurazioni; l'una altruista e pronta al sacrificio di sé pur di salvare il figlio Astianatte – *Andromaca* (1667) –; l'altra incestuosa e vicaria – *Fedra* (1677) –, perversamente ed imperdonabilmente legata da una cupa e illecita passione al proprio figliastro Ippolito. Quest'ultimo tema, molto caro ai drammaturghi, verrà ripreso anche da Vittorio **Alfieri** nella tragedia *Filippo* (1783), che ripercorre l'irrefrenabile amore di Isabella, moglie del re di Spagna Filippo, per il figliastro Carlo, e che ebbe un enorme successo e molteplici rappresentazioni anche durante tutto l'Ottocento e, magistralmente, da Friedrich **Schiller** nel *Don Carlos* (1787) e riaffiorerà in *Marbot* (1981) dello scrittore tedesco Wolfgang **Hildesheimer**.

4. Picaresche e trasgressive risaltano nel panorama letterario inglese dell'inizio del Settecento due incisive figure femminili – Moll Flanders e Roxana – che, pur consapevolmente avventuriere, si trovano ad affrontare molteplici maternità, ed al contempo, molteplici relazioni e svariati matrimoni. Se l'abbandono dei figli sembra caratterizzare entrambe le protagoniste di Daniel **Defoe** tese esclusivamente ad un miglioramento sociale, il dolore per la separazione sembra appartenere più a Roxana che a Moll: lasciata, infatti, in uno stato di grande indigenza da un marito sciocco che, dopo aver sperperato tutti i soldi, sparisce per sempre, Roxana si separa con grande sofferenza dai cinque figliolotti ai quali non può garantire la benché minima sopravvivenza, ma, pur lontana, si assicurerà che abbiano una vita serena. È proprio nel corso del Settecento, grazie anche alla pubblicazione del *Contratto sociale* (1762) di J. J. **Rousseau**, nonché di *Emilio* (1762), il romanzo pedagogico che valorizzando la figura materna – nello specifico, Sofia, la sposa di Emilio – contribuì ad educare generazioni di fanciulle a divenire mogli e madri più consapevoli (cfr. E. **Banditer**), che si assiste ad una percettibile modificazione del ruolo della donna all'interno del matrimonio e si prospettano alcuni riconoscimenti, anche giuridici, volti a sottolinearne la determinante funzione di custode degli affetti familiari. Se in questa nuova ideologia del femminile (dal volto più volitivo, ma anche modesto e rassicurante), si inscrivono personaggi come la protagonista di *Amelia* di Henry **Fielding** (1751) o la Lotte de *I dolori del giovane Werther* (1774) di Wolfgang **Goethe**, emblema quest'ultima di «anima bella» tutta dedicata alle piccole gioie del privato e della famiglia (cfr. P. **Giacomoni**), vi si inseriscono altresì eroine che, pur partendo da una armonica domesticità, subiscono la fascinazione del maschio seduttore al punto da abbandonare la retta via e intraprendere un cammino passionale che ineluttabilmente le condurrà ad una fine tragica e tormentata. Esempio è il caso della Margherita goethiana – protagonista indimenticabile di *Urfaust* (1790) e *Faust* (1808) –, che, per amore di Enrico/Faust, si trasformerà prima in (involontaria) matricida e, successivamente, per cancellare le tracce della sua gravidanza, in infanticida, affogando il bimbo innocente nato dalla sua distruttiva relazione; come esemplare sarà, molti anni dopo, il caso di Emma Bovary – protagonista omonima del più famoso romanzo

di Gustave **Flaubert** pubblicato nel 1856 –, moglie adultera e suicida, che incarna il volto non solo di sposa indifferente e inaffidabile ma anche di madre negligente e anaffettiva nei confronti della figlioletta Berta, data a balia subito dopo la nascita, e poi affidata alle cure della serva di casa.

Un caso molto particolare è rivestito – nella letteratura inglese – dalla coppia Mary **Wollstonecraft**-Mary **Shelley**, il cui rapporto reale di madre (morta per complicazioni post partum) e di figlia si rifletterà in ambigui ma suggestivi giochi di presenze e assenze e in rispecchiamenti narrativi, come in *Mary*, pubblicato postumo nel 1798 e *Maria* (romanzo autobiografico non finito) di Wollstonecraft, e in *Frankenstein* (1818) e *Matilda* (pubblicato solo nel 1959) di M. Shelley.

Un evento unico nel panorama letterario di inizio Ottocento, anche per lo scandalo che suscitò, resta, comunque, il brevissimo ma straordinario racconto di Heinrich von **Kleist**, *La marchesa di O...* (1808), dove la protagonista Giulietta, una giovane vedova tornata a vivere con i propri figli presso i genitori, fa pubblicare su alcuni giornali che «senza sapere come, si trovava incinta e invitava il padre del nascituro a presentarsi, poiché per ragioni di famiglia, era decisa a sposarlo». Ma non è tanto la storia di seduzione inconsapevole ad essere rilevante, quanto l'atteggiamento di ribelle ma serena risolutezza della marchesa che, scacciata dalla repressiva casa del padre per il suo stato di gravidanza illecita, si rifiuta di consegnargli i suoi figliolotti, e si appresta ad affrontare sola, ma insieme a loro che circonda di affetto, la terza nascita, in attesa che il seduttore si faccia vivo.

Alla forza d'animo e al coraggio della marchesa von O., si allineano molti altri ritratti materni, dalla Renée de l'Estorade nelle *Memorie di due giovani spose* (1841) di H. de **Balzac**, incondizionatamente dedicata alla missione materna, alla tenera, saggia e rassicurante madre americana del piccolo lord Cedric di Frances **Burnett** (*Il piccolo Lord*, 1886); alla splendida e appassionata *Anna Karénina* di Lev **Tolstoj** (1875) che, pur deviante in quanto stregata dal bel Vrònskij dal quale avrà una bambina, non vuole separarsi dal figlio avuto dal marito poiché, come scrive in una lettera a Karénin appellandosi alla sua magnanimità, «senza di lui non posso vivere»; alle astute madri, o madri vicarie, uscite dalla ineguagliabile penna di Jane **Austen**, preoccupate solo di trovare dei pretendenti agiati per «sistemare» decorosamente le figlie (basti pensare alla signora Bennet di *Orgoglio e pregiudizio* [1813]).

Accanto a ritratti di mogli spesso non innamorate ma devote, veri e propri angeli del focolare, e a madri virtuose, oblativo, appagate della propria maternità vissuta come missione, e, in quanto tali, raffigurate solo marginalmente nei romanzi che invece abbondano di orfani, governanti e istitutrici, l'Ottocento ci offre altresì ulteriori volti, ben più sinistri, di madri indegne, abbandoniche, dimissionarie o inadempienti (cfr. A. **Neiger**). È ancora Balzac ad accostare alla virtuosa Renée, precedentemente nominata, la Julie d'Aiglemon del racconto *La donna di trent'anni* (1834), che, pur passando anch'essa per donna virtuosa, prova un'insopportabile e insopprimibile indifferenza per la figlioletta avuta più per dovere che per amore da un marito che disprezza profondamente; ed è Alphonse **Daudet**, in *Jack* (1876) a presentarci una madre nubile, egoista ed abbandonica che antepone l'amore di un amante, o di molteplici amanti, al figlio che chiuderà in un collegio e che poi declasserà mandandolo in fabbrica a fare l'operaio; come bigama e dimissionaria sarà la protagonista de *Il segreto di Lady Audley* (1862) di Mary Elizabeth **Braddon**. E che dire di

Nanà (1880) di Emile **Zola**, o della madre di mostri dell'omonimo, crudele racconto di Guy de **Maupassant** (*La madre dei mostri*, 1883) che, sicuramente influenzato da *L'uomo che ride* (1869) di Victor **Hugo**, delinea – oltre alla gentildonna parigina che genera figli deformi per non rinunciare al corsetto – la figura di una donna crudele e satanica che partorisce esseri mostruosi costringendosi il ventre «in una camicia di forza fatta di assicelle e di corde», per poi venderli per mero denaro a proprietari di baracconi da fiera? E delle madri infanticide come la Hetty di *Adam Bede* di George **Eliot** (1859), o la protagonista del breve racconto di Arthur **Schnitzler**, *Il figlio. Dalle carte di un medico* (1892), poi riplasmato a circa un trentennio di distanza, nel romanzo *Therese*, pubblicato nel 1928, dove la protagonista, reprimendo il desiderio di uccidere il figlio illegittimo al momento della nascita, vivrà una esistenza tormentata dal senso di colpa nei suoi confronti ed anni dopo finirà strangolata proprio da quel figlio che, disprezzandola, le chiederà sempre più denaro per continuare a condurre una vita dissipata? Come esempio davvero straordinario di madre «divoratrice», «cannibalica» si staglia, invece, nel panorama letterario italiano di fine Ottocento, la protagonista del racconto *La lupa* (1880) di Giovanni **Verga**, che, sensuale e feroce, passionale e irruenta, e del tutto insensibile alle sofferenze della figlia, non esiterà ad affilare le arti seduttive in suo potere pur di portarle via il marito. Fiera e volitiva, non arretrerà – nell'indimenticabile finale – dinanzi al genero che, per sottrarsi alla sua malia, ha staccato la scure dall'olmo per ucciderla, ma gli andrà incontro, con le braccia ricolme di papaveri rossi, continuando risolutamente a «mangiarselo» con gli occhi neri. È appassionata e selvaggia, pur sedotta e abbandonata, è anche Fortunata, la protagonista dell'indimenticabile triangolo borghese magistralmente descritto da Benito **Pérez Galdós** (*Fortunata e Jacinta*, 1887), mentre come esempio di madre più depravata del romanzo spagnolo si staglia Emma Valcàrcel, eroina macabra e inquietante de *Il suo unico figlio* (1891) di Leopoldo **Alas** (Clarín).

5. Nel 1906 viene pubblicato in Italia il romanzo *Una donna*, ad opera di una giovane scrittrice, Sibilla **Aleramo**, considerata a tutt'oggi una delle narratrici più rilevanti di militanza femminista, in cui l'io narrante, dichiaratamente autobiografico, ripercorre le tappe più significative della propria esistenza – il trasferimento con i genitori da Torino a Civitanova, lo stupro ad opera di un impiegato della fabbrica in cui lavorava il padre, il matrimonio riparatore, la maternità – prima del definitivo abbandono del tetto coniugale e del figlio. Il desiderio di spezzare «la mostruosa catena» che, tramandandosi di madre in figlia, irrigidisce il soggetto femminile in una ineluttabile coazione al sacrificio, induce la protagonista a sottrarsi al destino già prefigurato per lei, e a ricercare una identità più autentica, obliterando le funzioni canoniche di moglie, e di madre. Tessendo, inoltre, alla propria storia di madre dimissionaria, anche quella del difficile rapporto con la propria madre che, sofferente di nervi, viene richiusa in manicomio dopo un tentativo di suicidio, Aleramo offre spunti di riflessione rilevanti sulle dinamiche familiari, anticipando, forse inconsapevolmente, alcune delle tematiche più suggestive, che saranno poi oggetto d'indagine da parte di molte altre scrittrici novecentesche.

Se la figura materna aveva ricoperto nel Sette/Ottocento, all'interno di una società ancora marcatamente patriarcale e patrilineare, un ruolo marginale incarnando, qualora consona allo stereotipo, una funzione oblativa di devozione domestica, nel Novecento, grazie anche ai movi-

menti emancipazionisti, essa si riappropria di una molteplicità di ruoli per configurarsi come soggetto «forte» e sottrarsi definitivamente all'etica della rinuncia. Tra i testi più significativi d'inizio secolo (e *Una donna* di Aleramo è, in un certo senso, esemplare della nuova rappresentazione del femminile e del materno), spicca *La madre* di Maksim **Gor'kij** (pubblicato sulla rivista «Znanie» tra il 1907 e il 1908), che, emblematicamente, ribalta lo stereotipo della relazione madre/figlio, offrendo il ritratto straordinario di una donna che, una volta morto il marito rozzo e brutale che le ha inflitto una vita di miseria e di maltrattamenti, riscatta la propria esistenza imparando dal figlio l'impegno politico ed abbracciando la causa rivoluzionaria per la quale lui sta lottando. Dapprima smarrita e incerta, ma poi sempre più consapevole degli ideali di libertà e uguaglianza, ella diverrà la voce che il figlio – imprigionato in Siberia – non ha più, diffondendo il suo credo a costo della propria vita.

Se l'acquisizione di un nuovo lessico, quello politico-populista, da parte della madre gorkijana (storia ripresa poi magistralmente da Bertolt **Brecht** nel dramma eponimo *La madre*, 1930-32), rinsalda profondamente il legame madre/figlio pur nell'inversione dei ruoli, l'acquisizione di una nuova lingua – il tedesco – si configura, per il giovane protagonista del romanzo di Elias **Canetti**, *La lingua salvata* (1977), l'unico modo per avvicinarsi al materno, e prendere il posto del padre morto, penetrando quell'universo affettivo ed erotico, unico e assoluto, connotato – per la madre, che con i figli parla solo spagnolo, – dall'uso del tedesco come lingua e lessico «privato» ed esclusivo. Fortemente edipico, il romanzo di Canetti si iscrive in quella tipologia pseudoautobiografica che era stata iniziata con tanto successo da D. H. **Lawrence** nel 1913 con la pubblicazione di *Figli e amanti*, il romanzo che staglia in primo piano la figura vigorosa e risoluta di una madre amata e amante – Gertrude Morel – possessiva e castratrice, dalla cui influenza il figlio si libererà solo somministrandole una dose eccessiva di morfina (ma si vedano anche del 1920 *La madre* di Grazia **Deledda** e, del 1931, *Mariti e mogli* di Ivy **Compton-Burnett), e che, anche in tempi più recenti, ha avuto nel racconto di Georges **Bataille**, *Mia madre* (1956) – storia dell'iniziazione perversa di un figlio diciassettenne – la sua rappresentazione forse più perturbante.**

Balzata dunque, nel passaggio tra Ottocento e Novecento, da figura liminale a figura centrale e dominante, la madre continua comunque a disvelare, accanto a volti generosi e rassicuranti (si pensi a quello dolcissimo della madre di Marcel ne *Alla ricerca del tempo perduto* [1913-27] di Marcel **Proust**, alla signora Buddenbrook de *I Buddenbrook* [1901] di Thomas **Mann**, alla straordinaria signora Ramsay, protagonista della prima parte di *Al faro* [1927] di Virginia **Woolf**; o a Ida Ramundo, indimenticabile eroina della *Storia* [1974] di Elsa **Morante** che, sola e con un figlio adolescente affronta – dopo lo stupro ad opera di un soldato nazista – l'imprevista seconda gravidanza con grande serenità circondando d'amore il piccolo Ueseppe), volti cattivi, egocentrici e sinistri. Emblematico è il caso della tirannica madre ritratta in *Mary Olivier: A Life* (1916) di May **Sinclair**, come straordinariamente incisivi sono i volti demoniaci delle madri – Rachele e Bernarda – delineati ed enfatizzati rispettivamente dalla penna di Miguel de **Unamuno** (si pensi al racconto *Due madri* del 1920) e di García **Lorca** (*La casa di Bernarda Alba*, 1934). Davvero particolare è il caso della scrittrice Ivy Compton-Burnett che, nella sua narrativa focalizzata su un tipo di famiglia di stampo tardovittoriano – in particolare *Fratelli e sorelle* (1929), *Mariti*

e mogli (1931), *Genitori e figli* (1942), *Madre e figlio* (1955) –, disegna ossessivamente figure di madri (e di padri) dispotici e autoritari. Le loro vittime preferite sono sistematicamente i figli, i cui deboli tentativi di sfidare il tirannico potere parentale si infrangono inesorabilmente contro la cortina di perbenismo e di connivenza di cui è intriso il microcosmo familiare e le loro azioni di rivolta si riassorbono, inevitabilmente, nell'accettazione di uno *status quo* preferibile, pur nella sua ferocia e torbidezza, alle insidie del mondo esterno. E che dire delle madri cinematografiche, spesso altere, crudeli ed egoiste che hanno invaso con la loro presenza tanti melò degli anni '50? Come dimenticare le inquietanti figure delineate da Alfred **Hitchcock** che, anche *in absentia* come in *Psycho* (1960), o *in presentia* come in *Notorious* (1946) o *Marnie* (1964), tornano, autoritarie e malvagie, a devastare la vita dei propri figli?

Davvero unico, invece, nel panorama teatrale è il caso di *Madre Coraggio e i suoi figli* (1939) di B. Brecht, un testo che rivisita un racconto di Grimmelshausen ambientato durante la Guerra dei Trent'anni, e che, a differenza del titolo così rassicurante, presenta la figura di una madre astuta e moralmente negligente che, muovendosi con il suo carro carico di cianfrusaglie, incurante di incendi e massacri, fa affari speculando sulla guerra. Ma questo non la esimerà dal finire in miseria, e dal perdere due figli – Eilif e Katrin – che finiranno entrambi uccisi.

Nell'ultimo trentennio del Novecento, grazie alle riflessioni teoriche sul femminile e il *gender*, in particolare di J. Kristeva, M. Hirsch, L. Irigaray, J. Mitchell, A. Rich e L. Muraro, la figura della madre è stata profondamente rivisitata e scandagliata per investigarne quegli ineffabili legami che, pur nell'amore o nell'odio, intrecciano il suo percorso a quello della figlia, pressoché indissolubilmente. Se Sibilla Aleramo, all'inizio del secolo, aveva parlato – desiderando solo sottrarvisi – di una «mostruosa catena» che, nella ripetizione di identici ruoli, accomunava inesorabilmente il destino di madri e figlie (ed effettivamente, in *Una donna*, la protagonista non accennava, se non di sfuggita, alle sofferenze della madre, e al suo tentativo di suicidio privilegiando marcatamente la figura del padre), in questi ultimi anni è invece l'elaborazione di questa relazione a costituire «il fondamento di un nuovo simbolico e di un nuovo immaginario femminili» (cfr. A. **Giorgio**, ed anche P. **Splendore** in *Trame parentali Trame letterarie*). Se la narrativa femminile è volta ad una introiezione e ad un recupero quasi fusionale con il corpo della madre – si pensi a *Una morte dolcissima* (1964) di Simone de **Beauvoir**, o a *L'amore molesto* di Elena **Ferrante** (1992) – è volta, altresì, a poliedriche e critiche riletture di quel corpo che – talvolta presente o spesso assente, come nel caso della madre morta ad Auschwitz della *Lettera alla madre* (1988) di Edith **Bruck** – diviene oggetto di investigazione non solo di inquiete figlie (si vedano, tra i testi più interessanti, *Martha Quest* [1952] di Doris **Lessing**; *Non ci sono solo le arance* [1985] e *Scritto sul corpo* [1992] di Jeanette **Winterson** e il dissacrante e crudele *Luminal* [1998] di Isabella **Santacroce**); ma anche, eccezionalmente, di nonne che, di quelle figlie, sono state madri, come accade in *Althénopis* (1981) di Fabrizia **Ramondino**, o in *Va dove ti porta il cuore* (1993) di Susanna **Tamaro**, quasi ad enfatizzare l'ineluttabile metamorfica presenza di questo tema attraverso più di una generazione. E ancora la madre, infine, è la prima destinataria dei ricordi e delle riflessioni di Medea in quello straordinario intreccio di voci e di sguardi che è il romanzo omonimo di Christa **Wolf** (1996), alla quale la maga e guaritrice della Colchide, rivisitando la sua fuga con Giasone a Corinto, ri-

vela il misfatto su cui ha fondata il regno di Creonte: un colloquio intimo in cui la sensuale Medea, ora imprigionata e sofferente, torna con la memoria a momenti felici della propria infanzia, sollecitando quella figura – *in absentia* – a non abbandonarla, a prenderla ancora per mano, con uno struggente «resta qui, madre....».

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *La saga dei Volsunghi* (*Völsunga Saga*, ca. 1270); *Lazzarino del Tormes* (*Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554).

Alas, L., (Clarín), *Il suo unico figlio* (*Su único hijo*, 1891); Alemán, M., *Guzmán di Alfarache* (*Guzmán di Alfarache*, 1599-1604); Aleramo, S., *Una donna* (1906); Alfieri, V., *Filippo* (1783); Austen, J., *Orgoglio e pregiudizio* (*Pride and Prejudice*, 1813); Bachofen, J.J., *Il matriarcato* (*Das Mutterrecht*, 1861); Balzac, H. de, *Memorie di due giovani sposi* (*Mémoires de deux jeunes mariées*, 1841); Balzac, H. de, *La donna di trent'anni* (*La femme de trente ans*, 1834); Bataille, G., *Mia madre* (*Ma mère*, 1956); Beauvoir, S. de, *Una morte dolcissima* (*Une mort très douce*, 1964); Bettelheim, B., *Il mondo incantato* (*The Uses of Enchantment*, 1976); Boccaccio, G., *Decameron* (1492, postumo); Braddon, M.E., *Il segreto della signora Audley* (*Lady Audley's Secret*, 1862); Brecht, B., *La madre* (*Die Mutter*, 1930-32); Brecht, B., *Madre coraggio e i suoi figli* (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939); Bruck, E., *Lettera alla madre* (1988); Burnett, F., *Il piccolo Lord* (*Little Lord Fountleroy*, 1886); Canetti, E., *La lingua salvata* (*Die Gerettete Zunge*, 1977); Compton-Burnett, I., *Genitori e figli* (*Parents and Children*, 1942); Compton-Burnett, I., *Madre e figlio* (*Mother and Son*, 1955); Compton-Burnett, I., *Mariti e mogli* (*Men and Wives*, 1931); Compton-Burnett, I., *Fratelli e sorelle* (*Brothers and Sisters*, 1929); Corneille, P., *Medea* (*Médée*, 1639); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Daudet, A., *Jack* (1876); Defoe, D., *Moll Flanders* (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, 1721); Defoe, D., *Lady Roxana* (*Roxana the Fortunate Mistress*, 1724); Deledda, G., *La madre* (1920); Eliot, G., *Adam Bede* (1959); Euripide, *Le baccanti* (ca. 406 a.C.); Euripide, *Medea* (ca. 406 a.C.); Ferrante, E., *L'amore molesto* (1992); Fielding, H., *Amelia* (1751); Flaubert, G., *La Signora Bovary* (*Madame Bovary*, 1856); Ford, J., *Peccato fosse puttana* (*'Tis Pity She is a Whore*, 1633); García Lorca, F., *Yerma* (1934); García Lorca, F., *La casa di Bernarda Alba* (*La casa di Bernarda Alba*, 1936); Gascoigne, G., *Jocasta* (1575); Goethe, J.W. von, *Urfaust* (1790); Goethe, J.W. von, *Faust* (1834, postumo); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774); Gor'kij, M., *La madre* (1907-08); Grimm, J. e W., *Biancaneve* (*Schneewittchen*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Grimm, J. e W., *Cenerentola* (*Aschenputzel*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Grimm, J. e W., *Hansel e Gretel* (*Hänsel und Gretel*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Grimm, J. e W., *I tre capelli d'oro del diavolo* (*Der Teufel mit den drei goldenen Haaren*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Grimm, J. e W., *Dognipelo* (*Allerleirauh*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Grimm, J. e W., *Raperonzolo* (*Rapunzel*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Grimm, J. e W., *Rosaspina* (*Dornröschen*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Hildeheimer, W., *Marbot* (1981); Hugo, V., *L'uomo che ride* (*L'homme qui rit*, 1869); Jacopone da Todi, *Laudi* (av. 1306); Jung, C.G., *L'archetipo della madre* (*Die psychologischen Aspekte des Mutter-Archetypus*, 1954); Kleist, H. von, *La Marchesa di O.* (*Die Marquise von O.*, 1808); Kristeva, J., *Stabat Mater*, in *Storie d'amore* (*Histoires d'amour*, 1983); Kristeva, J., *Poteri dell'orore* (*Pouvoirs de l'horreur*, 1980); Kyd, T., *La tragedia spagnola* (*The Spanish Tragedy*, ca. 1587); Lawrence, D.H., *Figli e amanti* (*Sons and Lovers*, 1913); Lessing, D., *Martha Quest* (1952); Lessing, D., *Martha Quest* (1952); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Die Buddenbrooks*, 1901); Marlowe, C., *L'ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, 1633); Maupassant, G., de, *La madre dei mostri* (*La mère aux monstres*, 1883); Morante, E., *La storia* (1974); Norton, T. - Sackville, T., *Gorboduc* (*Gorboduc, or the tragedy of Ferrex and Porrex*, 1562); Pérez Galdós, B., *Fortunata e Jacinta* (*Fortunata y Jacinta*, 1886-87); Perrault, C., *Cappuccetto Rosso* (*Le petit chaperon rouge*), in *I racconti di mia madre l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Petrarca, F., *Canzone alla Vergine*, in *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Plutarco, *Le*

Vite parallele (105-115); Propp, V. J., *Radici storiche dei racconti di fate* (1946); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Racine, J., *Andromaca* (*Andromaque*, 1667); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1677); Ramondino, F., *Althénopsis* (1981); Rousseau J.J., *Emilio o dell'educazione* (*Emile ou De l'éducation*, 1762); Rousseau, J.J., *Contratto sociale* (*Le contrat social*, 1762); Santacroce, I., *Luminal* (1998); Schiller, F., *Don Carlos* (1787); Schnitzler, A., *Teresa* (*Therese*, 1928); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Coriolano* (*The Tragedy of Coriolanus*, 1623, postumo); Shakespeare, W., *Enrico IV* (*King Henry IV*, 1596-1597); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Pericle* (*Pericles, Prince of Tyre*, 1596-1597); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Tito Andronico* (*Titus Andronicus*, 1594); Shelley, M., *Matilda* (*Mathilda*, 1959); Sinclair, M., *Mary Olivier: una vita* (*Mary Olivier: a Life*, 1916); Tamaro, S., *Va' dove ti porta il cuore* (1993); Tolstoj, L., *Anna Karénina* (*Anna Karénina*, 1875); Unamuno, M. de, *Tre novelle esemplari e un prologo* (*Tres novelas ejemplares y un prólogo*, 1920); Verga, G., *La lupa* (1892); Villon, F., *Il testamento* (*Le grand testament Villon et le petite*, 1489); Webster, J., *La duchessa di Amalfi* (*The Duchess of Malfi*, 1633); Winterson, J., *Scritto sul corpo* (*Written on the Body*, 1992); Winterson, J., *Non ci sono solo le arance* (*Oranges are not the Only Fruit*, 1985); Wolf, C., *Medea* (*Medea. Stimmen*, 1996); Wollstonecraft, M., *Maria* (*Mary*, 1797); Woolf, V., *Già al faro* (*To the Lighthouse*, 1927); Zola, E., *Nanà* (*Nana*, 1880).

■ ALTRE OPERE: Atwood, M., *Lady Oracle* (1976); Beaumarchais, P.-A. Caron de, *La madre colpevole* (*L'autre Tartufe, ou la mère coupable*, 1792); Bontempelli, M., *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930); Cerati, C., *La cattiva figlia* (1990); Cvettaeva, M., *Alja, piccola ombra. Lettere alla figlia* (2000); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); De Amicis, E., *Cuore* (1886); Dickens, C., *Casa desolata* (*Bleak House*, 1852-53); Fogazzaro, A., *Piccolo mondo antico* (1895); Gadda, C.E., *La cognizione del dolore* (1963); Grimmshausen, H.J., *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicius Simplicissimus*, 1669); Hardy, Th., *Giuda l'oscuro* (*Jude the Obscure*, 1896); Hebbel, F., *Madre e figlio* (*Mutter und Kind*, 1854); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1862); Joyce, J., *Ritratto dell'artista da giovane* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1917); Knering, A., *Mia madre era una donna* (1996); Leskov, N. S., *Una famiglia decaduta* (1867); Lessing, D., *Il diario di Jane Somers* (*The Diary of a Good Neighbour*, 1983); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Montale, E., *A mia madre* (1943); Morante, E., *Ara Coeli* (1982); Morante, E., *Menzogna e sortilegio* (1948); Moravia, A., *Agostino* (1944); Negri, A., *Maternità* (1904); Pascoli, G., *Myrica* (1903); Pavese, C., *La luna e i falò* (1950); Philippe, C.-L., *La madre e il bambino* (*La Mère et l'Enfant*, 1900); Pirandello, L., *Novelle per un anno* (1922); Ramondino, F., *Althénopsis* (1981); Renard, J., *Pel di carota* (*Poël de carotte*, 1894); Rousseau, J.-J., *La nuova Eloisa* (*La nouvelle Héloïse*, 1761); Saba, U., *Ernesto* (1975); Sanvitale, F., *Madre e figlia* (1980); Schnitzler, A., *Beate e suo figlio* (*Frau Beate und ihr Sohn*, 1913); St Aubin, I., *Joanna* (1990); Tostoj, L., *Resurrezione* (1889-99); Turgenev, I.S., *Rudin* (1856); Ungaretti, G., *La madre*, in «L'Italia letteraria» (ottobre 1929); Verga, G., *Vita dei campi* (1880); Vittorini, E., *Conversazione in Sicilia* (1941).

■ BIBLIOGRAFIA: Accati, L., *Il mostro e la bella. Padre e madre nell'educazione cattolica dei sentimenti*, Milano 1998; Ammanni, M., *La gravidanza tra fantasia e realtà*, Roma 1992; Angelini, P., *Le cattive madri. L'emarginazione della donna e il mito maschile del patriarcato*, Roma 1974; Banditer, E., *L'amore in più* (1980), tr.it. Milano 1991; Bassin, D. - Honey, M. - Kaplan, M. (a c. di), *Representation of Motherhood*, New Haven 1994; Bottingheimer, R.B., *Grimm's Bad Girls and Bold Boys. The Moral and Social Vision of the «Tales»*, New Haven 1987; Buzzatti, G. - Salvo, A. (a c. di), *Corpo a corpo. Madre e figlia nella psicoanalisi*, Roma-Bari 1995; Chodorow, N., *La funzione materna. Psicanalisi e sociologia del ruolo materno* (1978), tr.it. Milano 1991; D'Amelia, M. (a c. di), *Storia della maternità*, Roma-Bari 1997; Davey, M. (a c. di), *Mother Reader. Essential Wri-*

tings on Motherhood, New York 2001; Davidson, C., - Broner, E.M. (a c. di), *The Lost Tradition. Mothers and Daughters in Literature*, New York 1980; Del Sapio Garbero, M. (a c. di), *Trame parentali Trame letterarie*, Napoli 2000; Di Bello, G., *Il rifiuto della maternità. L'infanticidio in Italia dall'Ottocento ai giorni nostri*, Pisa 1997; Di Nicola, G.P., *Il linguaggio della madre. Aspetti sociologici e antropologici*, Roma 1994; Diotima, *Il cielo stellato dentro di noi. L'ordine simbolico della madre*, Milano 1992; Fiume, G. (a c. di), *Madri. Storia di un ruolo sociale*, Venezia 1995; Giacomoni, P., *La donna come anima bella e la maternità trasgressiva in J.W. Goethe*, in Neiger, A. (a c. di), *Maternità trasgressiva e letteratura*, Napoli 1993; Giorgio, A. (a c. di), *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narrative by Women*, New York-Oxford 2002; Giorgio, A., *Miseria e ricchezza del materno. La passione per la madre nella narrativa italiana contemporanea delle donne*, in Del Sapio Garbero, M., *Trame parentali Trame letterarie*, Napoli 2000; Hirsh, M., *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington-Indianapolis 1989; Irigaray, L., *Speculum* (1974), tr.it. Milano 1975; Irigaray, L., *Sessi e genealogie*, Milano 1989; Kaplan, A., *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, New York-London 1992; Lagorio, S. - Ravasi L. - Vegetti Finzi, S., *Se noi siamo la terra. Identità femminile e negazione della maternità*, Milano 1996; Lewis, J., *The Politics of Motherhood. Child and Maternal Welfare in England, 1900-1930*, London 1980; Maclean, M., *The Name of the Mother. Writing Illegitimacy*, London-New York 1994; McKnight, N.J., *Suffering Mothers in Mid-Victorian Novels*, London 1997; Mens-Verhulst, L.J. van, - Schreurs, K. - Woertman, L. (a c. di), *Daughtering and Mothering. Female Subjectivity Reanalysed*, London-New York 1993; Mitchell, J., *Psicanalisi e femminismo* (1974), tr. it. Torino 1967; Mulder-Bakker, A.B., *Sanctity and Motherhood. Essays on Holy Mothers in the Middle Ages*, New York-London 1994; Muraro, L., *L'ordine simbolico della madre*, Roma 1991; Neiger, A. (a c. di), *Maternità trasgressiva e letteratura*, Napoli 1993; Propp, V., *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946) Torino 1949; Rich, A., *Of Woman Born*, London 1976, tr. it. *Nato di donna*, Milano 1977; Riley, K.D., *War in the Nursery. Theories of the Child and Mother*, London 1983; Ruddick, S., *Maternal Thinking*, Boston 1989, tr. it. *Il pensiero materno*, Como 1993; Salkin Sbiroli, L. (a c. di), *Libertine o madri illibate. Una discussione settecentesca su sesso e fecondazione*, Venezia 1989; Saraceno, C., *Sociologia della famiglia*, Bologna 1996; Splendore, P., *Maternal Graffiti. L'iconografia del materno nel romanzo inglese del '900*, in M. Del Sapio Garbero, *Trame parentali Trame letterarie*, Napoli, 2000; Tatar, M., *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, Princeton 1987; Vegetti Finzi, S., *Il bambino della notte. Divenire donna divenire madre*, Milano 1996.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Amore; Coraggio; Cuore; Donna angelicata; Donna guerriera; Educazione; Famiglia; Figlia; Figlio; Incesto; Infanticidio; Infanzia; Matrimonio; Orfano; orfanatrofio; Punizione, pena, castigo; Sacrificio; Sanguine; Seno; Sterilità; Trovatello; Vergine.

SERENA CENNI

Mafia. 1. *Mafia* indica una vasta organizzazione clandestina di natura criminosa sorta nella Sicilia occidentale tra il 1820 e il 1848 in una situazione sociale ed economica tipica del feudo e mantenutasi sotto varie forme fino ai nostri giorni. La mafia si suddivide in gruppi (cosche o famiglie) i cui gregari, legati tra loro da stretti vincoli di segretezza ed omertà, operano alle dipendenze di due o tre persone di condizione sociale più elevata (padrini o pezzi da novanta). Vari autori individuano l'incerta etimologia del termine *mafia* nelle parole arabe *mabias* (millanteria) e *maehfil* (luogo di riunione, associazione), nel francese *mafler* (mangiare, ingozzarsi), nel piemontese *maffum* (uomo gretto), o nel fiorentino *mafia* o *maffia* (povertà, miseria). La parola *mafia* non compare nel dialetto siciliano ma nel sottodialetto parlato fino al 1880 nel rione Borgo di Palermo con il significato di «eleganza, orgoglio».

2. Pur essendo già storicamente maturo fin dalle prime decadi del secolo XIX, il fenomeno della mafia diventa una realtà presente alla coscienza dei ceti culturali solo dopo il 1860 e l'annessione della Sicilia al Regno d'Italia. Uno dei primi testi che descrivono le vicende di associazioni segrete che perseguono scopi criminosi è la commedia dialettale di Giuseppe **Rizzotto**. *I mafiusi di la Vicaria* (messa in scena nel 1862, ne ricordiamo il suggestivo rifacimento *I mafiosi* di L. **Sciascia**, 1976), una farsa più che una descrizione di veri e propri malfattori. Il titolo, che dà la prima qualificazione semantica di un termine che fino a quel momento non aveva avuto una connotazione criminosa, delinea i malandrini che, sotto la guida di Iachinu Funciazza, capo violento retorico e dominatore ma rispettoso verso gli innocenti, perpetuano nel carcere della Vicaria di Palermo un sistema di violenze e ruberie ai danni degli altri detenuti. I mafiosi rispettano riti e usanze dell'onorata società, sono in collusione con le forze politiche (attraverso la figura del personaggio Incognito, sotto le cui spoglie si cela il Crispi) ma addomesticabili da parte della classe dirigente italiana. La commedia si chiude con il Funciazza che, ormai fuori del carcere e redento, è un buon padre di famiglia e rispetta le leggi dello Stato. Movenze quasi comiche e folkloristiche intese a minimizzare fatti criminosi si collegano nel romanzo *Il marchese di Roccaverdina* (1901) e nella commedia dialettale *Lu cavaleri Pidagna* (1903) di L. **Capuana**. Il mafioso Carru Longu, chiamato dal Pidagna a dare una lezione a chi gli vuoi portar via l'amante, non è sanguinario, è un pover'uomo che cerca di barcamenarsi e che dà solo qualche legnata. Una rappresentazione della mafia vista in termini di pura permanenza di residui feudali si palesa nell'unica novella che il **Verga** dedica espressamente a questo tema, *La chiave d'oro* (1884), mentre l'immagine di una Sicilia eccentrica e piena di strani rituali campeggia nei sonetti di Nino **Maroglio** *O'scuru O'scuru* (1896).

3. Negli anni del primo dopoguerra prende corpo una sorta di giusnaturalismo mafioso in base al quale l'infrazione viene tollerata dalla giustizia o addirittura giustificata. Mafia e mafiosi appaiono gli interpreti di una legge di natura promulgata da Dio e superiore alla ingiusta legge degli uomini. Portavoci di questa ideologia appaiono il mafioso Rasconà nella commedia di Giovanni **Cesareo** *La mafia* (1920) (a lui il prefetto Fiumi che combatte la mafia è costretto a rivolgersi per far sposare la figlia sedotta dal figlio del barone Montedomini che non vuole acconsentire alle nozze) e don Giovanni in *Don Giovanni Malizia* (1930) di Giovanni Maria **Comandé** (don Giovanni, capo di una vecchia mafia nobile e generosa, uccide «a fin di bene» il giovane Roccu che fa parte di una nuova mafia) che inaugura il tema del confronto tra il capomafia ed il giudice che verrà ripreso in *Piccola pretura* (1948) di Giuseppe Guido **Lo Schiavo** (ricordiamo il bel film *In nome della legge* di Pietro **Germi** alla cui sceneggiatura collaborarono i registi F. Fellini e M. Comencini). Qui il capomafia Turi Passalacqua confessa il crimine commesso al pretore che addirittura si inginocchia, abbraccia il Turi e, in chiusura del romanzo, fingerà che l'omicidio non sia mai avvenuto.

4. Nella letteratura americana deformazione in senso romantico e intento di glorificazione animano le esemplari ascese e non meno esemplari cadute di personaggi della mafia italo-americana gangsteristica sviluppatasi sull'esempio della mafia siciliana sin dall'epoca della prima grande emigrazione dall'isola alla fine dell'Ottocento. Qui la violenza diventa un «catalogo» e la trattazione tende più al recupero di una sorta di antropologia italo-

americana che non alla denuncia politica e sociale. In *Piccolo Cesare* (1929) di W.R. **Burnett** il gangster (Al Capone) è quasi un personaggio di moda sebbene fosse già parte di una vera e propria industria del crimine così come la figura di Salvatore Giuliano è dominata da cliché e luoghi comuni nella biografia epica *Il Siciliano* (1984) di Mario **Puzo** (l'omonima versione cinematografica realizzata da Michael Cimino nel 1987 è lontana dal ben più interessante *Salvatore Giuliano* del 1962 di Salvatore **Rosi**). La «saga» dei Corleone che Puzo narra ne *Il Padrino* (1969) non è priva di un certo compiacimento nei confronti dell'attività della famiglia. Della cultura mafiosa Puzo esprime la grandiloquenza, la morale cinica e la manifestazione del coraggio che in qualche modo riscattano la crudeltà e il sopruso di mafiosi resi superlativi e paradossali. Intorno al capomafia Vito Corleone, personaggio più grande di ogni dimensione reale, ruotano su uno sfondo teatrale di vita sia in Sicilia che in America parenti, amici sicari, donne fragili, madri tacite in una società grossolana e sprezzante in cui la forza è considerata il valore più grande. Tutti affascinano per la glorificazione cui sono sottoposti dall'autore che li fa essere irreali ma nello stesso tempo credibili e umani nella loro dimensione inumana. Ne *L'ultimo Padrino* (1977) Puzo ritrae ambienti e personaggi che sono lontani anni luce dall'epoca romantica del primo Padrino. Una nuova generazione si sta facendo largo: un cugino dei potenti Clericuzio è diventato scrittore preminente, un altro gestisce uno dei maggiori casinò di Las Vegas. Ora gli eroi celebrano nascite e matrimoni senza la solenne ritualità di casa Corleone: il venerdì sera si divertono con le amanti ma l'indomani tornano a casa e mangiano a quattro ganasce timballi che trasudano sugo e formaggio e enormi cotolette impanate. Le mitologie che Puzo mette in campo rimandano a una cultura italo-americana su cui si accanisce tutto un filone hollywoodiano spettacolare e ripetitivo in cui prevalgono diffusamente il melodramma familiare, simile peraltro nella sostanza alle storie di mafia che sono diventate genere nelle edizioni televisive italiane della *Piovra*, nonché l'equazione italiano = mafioso. Ricordiamo *L'onore dei Prizzi* (1985), realizzato da John **Huston** e tratto dall'omonimo romanzo di Richard **Condon** (1984), una commedia nera di successo dove si mischiano delitti sanguinosi, amabili sorrisi e situazioni tragicomiche in cui l'onore coincide col prestigio di cui i Prizzi godono fra la malavita; *Il Padrino 1* (1972), *Il Padrino 2* (1974), *Il Padrino 3* (1990), di F.F. **Coppola**, ripetizione dei fasti del primo *Padrino* di Puzo; il film TV *Gotti* (1996) dove John Gotti boss della famiglia Gambino ha una statura da eroe. Più originali e profondi sono *Goodfellas* (1990) e *Casino* (1995) di Martin **Scorsese** e *Fratelli* (1996) di Abel **Ferrara** che fanno della mafia e delle sue leggi una metafora dell'azione del male nelle società capitalistiche e post. Una breve menzione merita anche il crescente interesse sulle efferate violenze e sulle lotte senza confine tra bande rivali che caratterizzano il diffondersi di piovre che vengono dal freddo (Russia) o del male oscuro del Sol levante.

5. Una trasposizione del tema della mafia in chiave epica o favolistica è rappresentata da opere quali *La vigna di uve nere* (1953) di Silvana **La Spina**, *La luna si mangia i morti* (1960) di Antonio **Russello**, storia dell'omicidio di un mafioso collocata su uno sfondo di favola e folklore, *I Musumeci di Bagheria* (1961) di Glaucio **Licata** e *Flore-stano e i ladroni* (1961) dello scrittore non-siciliano Giovanni **Guaita** dove nell'incontro del reale con il fantastico la Sicilia assume i colori dell'isola pigafettiana.

6. Esiste inoltre una tendenza alternativa che emerge da testi in cui il fenomeno della mafia è legato alla dinamica conflittuale tra le classi sociali e alla logica del potere. Nella novella di L. **Pirandello** *La lega disciolta* (1910), viene descritta un'associazione in parte di stampo chiaramente mafioso in parte di tipo mutualistico e pre-sindacale: Bombolo, mediatore tra ladri di bestiame e proprietari, non media per fini di illecito arricchimento ma per dare i soldi ai contadini della lega che non hanno trovato lavoro; ne *Il Gattopardo* (1960) di G. **Tomasi di Lampedusa** non si parla di mafia ma se ne mostra la presenza nella borghesia rurale che emerge dalla crisi della grande aristocrazia fondiaria (don Calogero Sedàra, «uomo nuovo» furbo e avido, esemplifica gli sciacalli che sostituiranno i gattopardi). Il passaggio della mafia da fenomeno rurale a fenomeno urbano è il tema del romanzo *Il giorno della civetta* (1961) di L. **Sciascia** cui spetta il merito di aver messo per primo l'accento sul tema della mafia moderna in opere narrative di largo consumo. Nella vicenda qui narrata secondo la tecnica del giallo si contrappongono da una parte il capitano Belodi (ufficiale dei carabinieri, ex-partigiano originario di Parma calato nell'isola ad investigare, senza successo, con gli strumenti dell'intelligenza e dell'onestà sull'omicidio mafioso di un onesto imprenditore edile), dall'altra il muro di silenzio e omertà dietro cui si nascondono tutti i sostenitori dei luoghi comuni sulla mafia, della sua inesistenza o della funzione di giustizia da essa svolta (si ricordi il Rasconà e il don Giovanni). Sciascia affonda il bisturi nel substrato psicologico e filosofico che sottintende il fenomeno mafioso, sull'idea di omertà che confonde la linea di demarcazione tra giusti e ingiusti e sulla collusione tra mafia e forze politiche che viene denunciata in un montaggio parallelo di derivazione cinematografica (non mantenuto nella versione cinematografica realizzata da D. **Damiani** nel 1967) in cui alle indagini in Sicilia si alternano le trame e gli interessi dei politici nel Palazzo a Roma. La tensione che anima il romanzo si fa maggiore in *A ciascuno il suo* (1966) (ricordiamo la versione cinematografica del 1967 realizzata da E. **Pietri**) in cui, in un'atmosfera di tragedia civile, viene descritto il ramificarsi mafioso nei più vasti settori della vita sociale. Il concetto di mafia viene esteso al di là della Sicilia e oltre il margine di un potere apparentemente limitato nel successivo romanzo *Il contesto* (1972). In una società abituata allo scambio dei ruoli l'ispettore Rogas, che scopre un delitto contro lo Stato ma viene poi ucciso dalla polizia segreta, finisce con l'essere vittima e colpevole e soprattutto un pretesto per penetrare nelle connivenze, ambiguità ed inganni di uno spietato Potere che sempre più degrada nella forma di una concatenazione impenetrabile. Anche nella realtà stravolta del giallo metafisico *Todo Modo* (1974) l'inchiesta su tre delitti consumati nell'eremo non approda a nulla. Tutti sono sospettabili, commissario compreso.

7. Tra i romanzi di G.G. **Lo Schiavo** e *Il giorno della civetta* non mancano opere in cui il dato cronachistico si concilia con l'animazione politica e l'interpretazione umana. Ricordiamo *Le parole sono pietre* (1955) di C. **Levi**, opera fra l'inchiesta giornalistica e l'indagine poetica, dove la figura del mafioso è ritratta con colori tra danteschi e verghiani, i *Racconti siciliani* (1963) di D. **Dolci** narrati, avvalendosi della tecnica neorealistica, con l'ausilio diretto dei personaggi, uomini dalla voce antica e accorata (bellissimo l'incontro dello scrittore con Francesca Serio, madre del sindacalista Salvatore Carnevale ucciso dalla mafia nel 1955 e a cui il poeta dialettale Ignazio **Buttitta** dedicherà nel 1956 il poemetto *Lamentu pi*

Turiddu Carnevali), la raccolta *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani* (1974) di A. Uccello, *La violenza* (1973), *Gente di rispetto* (1975) e *Prima che vi uccidano* (1976) di G. **Fava** che riprende il tema della penetrazione dilagante della mafia in seno allo Stato.

8. Nelle ultime due decadi del Novecento il tema del fenomeno mafioso è raramente ignorato come testimoniano i racconti *Le pietre di Pantalica* (1988) di V. **Consolo** in cui la mafia appare come manifestazione mortale della città di Palermo lungo le cui strade giacciono morti ammazzati, *Morte a Palermo* (1987) di Silvana **La Spina**, i romanzi di A. **Camilleri** *La stagione della caccia* (1992), *Il birraio di Preston* (1995) e *La scomparsa di Patò* (2000), storie narrate in una lingua ricca di dialetto e ambientate nella Sicilia di oggi con gli stabilimenti chimici costruiti sull'onda del progresso e poi abbandonati. Nelle opere della fine del secolo scorso viene descritta una realtà caratterizzata dalle lotte tra le cosche mafiose, dalla nuova mafia che soppianta progressivamente la vecchia, dalle infiltrazioni e dai collegamenti con le Triadi cinesi e la mafia russa con cui viene diviso il controllo sul traffico della droga, sul contrabbando delle armi, sul riciclaggio del denaro sporco e sul mercato nero, dalla collusione tra mafia e politica, dal dilagare sospetto del pentitismo, dalla scarsa presenza dello Stato sul territorio e dalle talpe che vanificano il lavoro della giustizia, dall'elenco interminabile di assassinii (ampiamente documentati in produzioni cinematografiche tra le quali in particolare ricordiamo *I cento passi* di Marco Tullio **Giordana**, 1999, sull'omicidio del giovane sindacalista Peppino Impastato). Una menzione merita il romanzo *Tommaso ed il fotografo cieco* (1996) del comisano Gesualdo **Bufalino** in cui si riaffaccia la tradizione grottesca come necessità di prendere le distanze con un movimento disincantato della coscienza.

■ OPERE CITATE: Bufalino, G., *Tommaso ed il fotografo cieco* (1996); Burnett, W.R., *Piccolo Cesare* (1929); Buttitta, I., *Lamentu pi Turiddu Carnevali* (1955) in *Il poeta in piazza* (1974); Camilleri, A., *Il birraio di Preston* (1995); Camilleri, A., *La stagione della caccia* (1992); Camilleri, A., *La scomparsa di Patò* (2000); Capuana, L., *Il marchese di Roccaverdina* (1901); Capuana, L., *Lu cavaleri Pidagna* (1903); Cesareo, G.A., *La mafia* (1921); Comandé, G.M., *Don Giovanni Malizia* (1930); Condon, R., *L'onore dei Prizzi* (1986); Consolo, V., *Le pietre di Pantalica* (1990); De Stefani, L., *La vigna di uve nere* (1953); Dolci, D., *Racconti siciliani* (1963); Fava, G., *Gente di rispetto* (1975); Fava, G., *La violenza* (1969); Fava, G., *Prima che vi uccidano* (1976); Guaita, G., *Florestano e i ladroni* (1961); La Spina, S., *Morte a Palermo* (1987); Levi, C., *Le parole sono pietre* (1979); Licata, C., *I Musumeci di Bagheria. Vita, morte, miracoli* (1961); Lo Schiavo, G.G., *Piccola pretura*, in *Terra amara. Trilogia della siepe* (1948); Puzo, M., *L'ultimo padrino* (1977); Puzo, M., *Il Padrino* (1969); Puzo, M., *Il Siciliano* (1984); Rizzotto, G., *I mafiusi di la Vicaria* (1862); Russello, A., *La luna si mangia i morti* (1960); Sciascia, L., *A ciascuno il suo* (1966); Sciascia, L., *Il contesto* (1971); Sciascia, L., *Il giorno della civetta* (1961); Sciascia, L., *L'onorevole. Recitazione della controversia liparitana. I mafiosi* (1976); Sciascia, L., *Todo Modo* (1974); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1960); Verga, G., *La chiave d'oro*, in *Tutte le novelle* (1983).

■ ALTRE OPERE: Buttitta, I., *Cantata cuntru la mafia* in *Pietre nere* (1983); Maggiore, G., *Sette e mezzo* (1952); Natoli, L., *I beati Paoli* (1971); Onofri, M., *Tutti a cena da Don Mariano* (1996); Pirandello, L., *I Vecchi e i giovani* (1959); Puzo, M., *Omertà* (2000); Scalia, S., *La punizione* (2006); Sciascia, L., *Letteratura e mafia* (1964); Sciascia, L., *De dormire con un occhio solo*, in *Opere 1932-1946* (1987); Sciascia, L., *A futura memoria*, in *Opere 1984-1989* (1990, postumo); Sciascia, L., *La Sicilia come metafora* (1979); Sciascia, L., *Pirandello e la Sicilia*, in *Opere 1984-1989* (1991); Sciascia, L., *Il mare colore del vino* (1982); Sciascia, L., *La corda pazza: scrittori e cose della Sicilia*

(1991); Sciascia, L., *Una storia semplice* (1989); Uccello, A., *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani* (1965); Vassalli, S., *Il cigno* (1993).

■ **FILMOGRAFIA:** Numerosissimi sono i film che trattano il tema della mafia molti dei quali versioni cinematografiche di opere letterarie quali *Piccolo Cesare* di M. Le Roy (1930), *In nome della legge* di P. Germi (1949), *A ciascuno il suo* di E. Petri (1967), *Il giorno della civetta* di D. Damiani (1968), *Il padrino* di F.F. Coppola (1972), *Gente di rispetto* di L. Zampa (1975), *Cadaveri eccellenti* di F. Rosi (1976), *L'onore dei Prizzi* di J. Houston (1985), *Il Gattopardo* di L. Visconti (1992). Tra le ricostruzioni para-documentarie sono da menzionare *Salvatore Giuliano* (1961), *Il caso Mattei* (1972), *Lucky Luciano* (1973) di F. Rosi; sul versante pseudodocumentario e di denuncia *Il sasso in bocca* (1969), *Cento giorni a Palermo* (1984), *Giovanni Falcone* (1993) di G. Ferrara, *Perché si uccide un magistrato* (1975) di D. Damiani, *I cento passi* di M.T. Giordana (2000), *Il giudice ragazzino* di A. Di Robilant (1993), *Confessione di un commissario di polizia al Procuratore della Repubblica* di D. Damiani (1971); sul gangsterismo spettacolare ricordiamo *Corleone* (1978), *Il pentito* (1985) di P. Squitieri, *Gli intoccabili* di G. Montaldo (1968), *La piovra 1* (1984) di D. Damiani e *La piovra 2* (1986) di F. Vancini realizzati per la televisione, la «commedia musicale» *Tano da morire* di R. Torre (1999).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Alongi, G., *La mafia*, Palermo 1977; Altomonte, A., *Mafia briganti camorra e letteratura*, Milano 1979; Battaglia, S., in *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino 1986; Bertonelli, E. (a c. di), *Le letture della mafia*, Milano 1991; Bettini, F. (a c. di), *Poeti contro la mafia*, Palermo, La Luna, 1994; Blok, A., *La mafia di un villaggio siciliano 1860-1960*, Torino 1986; Brancati, E. - Muscetta, C., *La letteratura sulla mafia*, Roma 1988; Capecchi, G., *Andrea Camilleri*, Fiesole (FI) 2000; Capuana, L., *La Sicilia e il brigantaggio*, Roma 1892; Correnti, S., *La Sicilia di Sciascia*, Catania 1977; Cordo, M. - Chindemi, G., *Bibliografia sulla mafia*, Palermo 1987; Di Forti, F., *Per una psicanalisi della mafia. Radici, fantasmi, territorio e politica*, Verona 1980; Di Grado, A., *L'isola di carta*, Siracusa, 1984; Fava, G., *I siciliani*, Bologna 1980; Ferroni, G., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. IV, Torino 1991; Hess, H., *Mafia*, Bari 1973; Hobsbaw, E.J., *I ribelli. Forme primitive di rivolta sociale*, Torino 1976; Lazzamuto, P., *La mafia nella letteratura*, Palermo 1970; Lo Schiavo, G.G., *100 anni di mafia*, Roma 1962; Lupo, S., *Storia della mafia*, Roma 1993; Mack Smith, D., *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Bari, 1970; Marangi, M. - Rossi, P., *La mafia è cosa nostra: 10 film sull'onorata società*, Torino 1993; Mercadante, V., *Storia e antologia sulla mafia*, Caltanissetta 1984; Nosca, G., *Uomini e cose in Sicilia*, Palermo, 1980; Orilia, S., *Mafia tra documento e letteratura*, Palermo 1965; Pasolini, P.P., *Passione e ideologia* (1960), Milano 1977; Pitre, G., *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. II, Palermo 1889 (ristampa anastatica dell'editore Forni, Bologna); Siebert, R., *Le donne, la mafia*, Milano 1994; Siebert, R., *La mafia, la morte, il ricordo*, Soveria Mannelli (CZ) 1995; Spinazzola, V., *Il romanzo antistorico*, Roma 1990.

■ **VOCI AFFINI:** America, Americhe; Ascesa sociale; Attentato, assassinio politico; Corruzione; Famiglia; Italia; Legge; Onore; Punizione, pena, castigo; Segreto; Sette, società segrete; Sicilia; Silenzio; Vendetta; Violenza. GIANNA MARIA ATTARDO

Magia, stregoneria. 1. La *magia* è il potere di predire il futuro, di curare, di trasformare la materia, di modificare la realtà sensibile e persino il destino, di operare metamorfosi di umani in bestie e viceversa, di essere in contatto con il mondo dei morti, e di poterli evocare a fini di vaticinio. «Magia» come il fr. *magie*, l'ingl. *magic*, lo sp. *magia* o *mágica* (che significa anche «maga», «incantatrice», femm. di *mágico* mago) viene dal lat. *magia* che a sua volta deriva dal gr. *mageía*, dottrina dei «Magi» o «Maghi» e anche però «stregoneria»; in gr. c'è anche *goeteta* che indica da una parte «magia», «stregoneria» e dall'altra «impostura», «ciarlataneria». Il termine viene da *góes*, «mago», «stregone» ma anche «ciarlatano», e

che significa anche «gemente» (*goetés*: gemebondo, che si lamenta, che grida) probabilmente per il tono con cui venivano pronunciate le formule magiche, *goetris* è la maga, l'incantatrice, *goetis* si riferisce all'ammaliatrice, a colei che affascina e incanta. Il lemma gr. *mageía* rinvia a *mágos* che viene dal persiano *maguš* che si riferisce forse a una tribù, forse ai sacerdoti di Zoroastro e di Ahura Mazda alle cui figure si attribuiva l'origine della Magia. «Stregoneria», come «strega», «stregone» vengono dal lat. *striga*, variante di *strix*, un uccello notturno, nottola, pipistrello, dal gr. *striks*, *strigós*; in sp. *strega* è *bruja*, «stregone» è *brujo*, e «stregoneria» *brujería*; in fr. «strega» è *sorcière*, e «stregone» *sorcier*; *sorcellerie* è la stregoneria; in ingl. il termine per «strega» è *witch* da cui *witchery* (sortilegio, incantesimo) e *witchcraft* che fa riferimento al potere, o all'arte della stregoneria. Gettare un incantesimo, incantare, anche nel senso di affascinare è *bewitch* e in fr. *ensorceler*, sp. *brujar*. In ted. *der Zauber*, come *die Zauberei*, indica magia, incantesimo, ma anche incanto, e fascino, malia, oltre che fattura, stregoneria; *der Zauberer* è il mago, lo stregone, ma anche il prestigiatore; il femminile è *die Zauberin* (maga, strega, incantatrice, fattucchiera). Il potere magico, l'arte magica è *die Zauberkraft*, o *Zauberkunst* (e più facilmente il prestigiatore è *der Zauberkünstler* (colui che esercita l'arte della magia). Più specializzato è *die Hexe* (strega, fattucchiera) che come il corrispettivo italiano può essere usato anche per indicare una «brutta vecchia» o una «strega», una donna perfida, o di contro, con il vezzeggiativo, *kleine Hexe*, una «streghetta», una bambina, o una giovane bichina, una «bricconcella»; *der Hexer* o *Hexenmeister* è lo stregone. In italiano esistono anche i termini «negromante» e «negromanzia» (fr. *nécromant* e *nécromancie*; ingl. *necromancy* e *necromancer* dal gr. *necromanteia* e *necromantis* composto di *necros*/oi: morto, i morti, e *man-teia*: arte divinatoria, vaticinio, predizione, in ted., si dice *Schwartzkünstler*). Se in origine non c'è grande differenza tra magia e stregoneria, in tutte le lingue europee i termini si sono specializzati, seguendo la divisione tra magia bianca (buona) e magia nera (cattiva), così «mago» e «stregone», «maga» e «strega» *sorcer/rière* e *magicien/ne*, *wizard* o *magician* e *sorcerer* o *fairy* e *witch*, *Zauberer* e *Schwartzkünstler* e tracciano una per quanto labile e mobile linea di distinzione tra magia buona e cattiva. In russo «strega» è *vjèd'ma*, «stregone» è *koldùn* da cui *okoldovyvat* (stregare).

2. Nel mondo classico (Ferrari, *Circe, Magia, Medea*) il primo riferimento a una maga è quello che si trova nel libro X dell'*Odissea* in cui Circe attraverso una pozione e un colpo di bacchetta magica trasforma i marinai di Ulisse in maiali. Ulisse si difende a sua volta con l'erba magica *moly* che gli viene data dal dio Hermes. Ma Circe opera ugualmente un incantesimo su Ulisse e lo trattiene sulla sua isola per un intero anno, impedendogli il ritorno. Circe è anche negromante, poiché è grazie alle sue istruzioni che, disceso all'averno, Ulisse potrà evocare le ombre dei morti (v. MORTI) e tra questi Tiresia da cui avrà il vaticinio (*Odissea*, secc. IX-VIII a.C.; XI). L'altra grande maga della classicità è Medea, il cui nome significa l'astuta. Medea è la maga che si innamora di Giasone nel mito degli argonauti e che opera prodigi come quello di restituire la giovinezza al vecchio padre dell'eroe attraverso un bagno in acqua di erbe magiche. Quando Giasone abbandona poi Medea per la figlia di Creonte, la maga si vendica atrocemente uccidendo i due figli avuti da Giasone. Poi fa avere alla giovane sposa un abito stregato che appena indossato la arde viva incendiando anche il palazzo di Creonte. Il personaggio di Medea com-

pare nella *Teogonia* (secc. VIII-VII a.C.) di **Esiodo** (992 ss.), e in **Pindaro** (*Pitiche*, 4; sec. VI a.C.); Medea è la protagonista dell'omonima tragedia di **Euripide** e di quella di **Seneca**; la ritroviamo nelle riprese del mito degli argonauti (*Argonautiche* di **Apollonio Rodio**, sec. II a.C., e di **Valerio Flacco**, 80-93 d.C.); e ancora nelle *Eroidi* (12; 18 a.C.) e nelle *Metamorfosi* (VII, 159 ss.; ca. 3-8 d.C.) di **Ovidio** dove viene descritto il modo in cui viene preparata la ricetta della pozione attraverso cui la maga restituisce la giovinezza a Esone. Ritroviamo Medea nel *Romanzo di Troia* (sec. XII) di **Benoît de Sainte-Maure**, ma non nei panni di una maga e più in quelli dell'eroina ingiustamente abbandonata. **Dante** le dedica dieci versi del Canto XVIII (86-96) dell'*Inferno* (*La divina commedia*, 1306-21), e appare poi in *Donne illustri* (1361-62) di Giovanni **Boccaccio**, e quindi nelle molteplici riprese del suo mito, ma non sempre in chiave di magia, fino alla Medea ambientata in Perù al tempo della conquista spagnola da A.G. **Vergel** e alla riscrittura cinematografica di P.P. **Pasolini** (*Medea*, 1970), e infine alla Medea di *Goccia d'acqua* (1975) di P. **Pontes** e C. **Buarque** ambientata in una *favela* di Rio de Janeiro. **Platone** nella *Repubblica* (sec. IV a.C.) dà testimonianza della pratica di fabbricare statuette di cera a scopo di maleficio, come ci conferma anche il **Giulio Valerio** di *Gesta di Alessandro il Macedone* (secc. III-IV; 1.5.102 ss.). Esiste ovviamente una parentela tra Circe e Medea, e tra queste e la Didone dell'*Eneide* (29-19 a.C.) di **Virgilio**, anche lei maga che nel libro IV fa ardere un'enorme pira e compie un sacrificio agli dei dell'averno, ma la sua magia è vana di fronte al grande destino di Enea, e Didone dunque si uccide. Un'altra maga è la Canidia di **Orazio** (*Epodi*, 40-30 a.C., 5; *Satire*, 35-30 a.C., 8); **Lucano** in *Farsaglia* (sec. I d.C.; 6), ricorda la tremenda Eritto. Un praticante di arti magiche veniva ritenuto **Apuleio**, l'autore di *Metamorfosi* (sec. II) il cui protagonista, Lucio, è un apprendista mago la cui passione per la magia lo mette nei guai tanto da finire trasformato in asino. Apuleio scrisse anche un'*Apologia* (155-58) che ci è stata tramandata sotto il titolo di *De magia*.

3. Anita **Seppilli**, in quel suo importante libro, *Poesia e magia* (1962), inizia dalla constatazione dello stretto legame tra magia e nome, magia e parola (v. POESIA, POETA; MUSA, ISPIRAZIONE) con riferimento a un monumento della letteratura babilonese, e cioè il *Poema della creazione* inteso come testo di una recita rituale periodica intesa ad «assicurare il ritorno costante delle condizioni essenziali all'esistenza del cosmo» (v. COSMO). Si tratta dunque di poesia magico-liturgica che inizia proprio dalla relazione tra nome e cosa, con l'idea che la creazione proceda attraverso la dominazione esattamente come avviene nel libro della *Genesi* (fine sec. IV a.C.). «Non avere nome significa non esistere, chiamare per nome significa creare; con la parola si crea e si distrugge, con la parola si fissa il destino, – cioè il *fatum* (lat. *fari* «dire»)). Si può essere anche puniti per aver troppo detto e troppo creato, come capita nel mito australiano di Wanjina, il dio creatore del mondo attraverso la parola e la dominazione. Ma, avendo Wanjina troppo creato, suo padre gli tolse la bocca, sicché le immagini del dio sono tutte senza bocca. Ezra **Pound** nei *Canti pisani* (LXXIV; 1948) trasforma il nome di Wanjina in Ouan Jin che in cinese significa il letterato, l'uomo delle parole. In un momento tragico della sua vita, alla fine della seconda guerra mondiale, imprigionato dagli Americani come traditore per avere parlato dalla radio fascista, Pound, in quel gioco di parole, si identifica come colui che ha troppo nominato e creato e al quale, in punizione,

si minaccia di togliere l'uso della parola, la magia della parola. Sono stretti i legami tra magia e creazione poetica, o più in generale artistica, il nominare, il «fari», il «dire», come «fare», e anche «farsi» il destino. Ciò presuppone che la capacità creativa dell'uomo rispecchi la capacità divina o perché l'uomo è fatto a immagine e somiglianza del creatore, o perché l'uomo può rivaleggiare con la stessa divinità (come nei miti di Aracne e di Marsia: **Ovidio**, *Metamorfosi*, VI), o ancora, perché la creazione umana può rivelarsi come povera parodia della creazione divina, se non come sua diabolica imitazione essendo il Diavolo la «simia dei», lo scimmiettatore di Dio. Nella *Bibbia* il primo riferimento alla Magia giunge in *Genesi* (41, 8), con il Faraone che non riesce a farsi spiegare da maghi e indovini il significato di un suo sogno che invece Giuseppe sa interpretare; va da sé che la saggezza di Giuseppe sta tutta nella sua fede e non nella magia. Gran parte dei riferimenti alla magia che appaiono nelle concordanze bibliche sono in *Esodo* (fine sec. IV a.C.; 7-12). Dapprima il mago vero e proprio, ispirato da Dio attraverso Mosè, è Aronne che, in gara con i maghi egizi che evidentemente non hanno il suo stesso potere di origine divina, trasforma il suo bastone in serpe, con il magico bastone tocca le acque del Nilo e le tramuta in sangue, fa pullulare rane su tutto l'Egitto, per poi farle morire sicché se ne ammorbida il paese, fa pullulare zanzare e mosconi, ma non sul popolo eletto, provoca peste e maligne ulcere su uomini e bestie, fa piovere grandine. Ma quando si tratta di fare sul serio Mosè non ha più bisogno di Aronne, è a lui che il Signore fa stendere il magico bastone sul paese per evocare sciame di cavallette, ed è Mosè che evoca le tenebre su tutto l'Egitto. Solo per la decima piaga, la morte di tutti i primogeniti, il Signore non si serve di mediazione umana, e invia direttamente l'angelo distruttore, ma Mosè, ispirato dal signore compie altre magie: alza il magico bastone e tocca le acque del Mar Rosso che dunque si dividono (*Esodo* 14, 21), per poi, a un nuovo gesto magico di Mosè, rinchiudersi sui soldati inviati dal Faraone per ricondurre il popolo d'Israele in schiavitù; Mosè usa ancora il magico bastone per far scaturire l'acqua dalla roccia (*Esodo* 17, 6). Eppure sempre in *Esodo* 22, 17 si legge «Non lascerai vivere colei che pratica la magia», e la magia è un reato altrettanto infamante quanto il congiungersi con le bestie (22, 18) e l'idolatria (22, 19). In *Samuele* (28, 3; secc. VIII-VII a.C.) del resto l'interdetto contro la magia è ripetuto, poiché Saul bandisce negromanti e indovini, ma, in difficoltà nella guerra contro Davide alleato con i filistei, Saul, non sentendo la voce di Dio, nemmeno per mezzo dei profeti, ordina che gli si trovi una negromante che evochi per lui lo spirito di Samuele che gli conferma che il suo regno è perduto, che egli morirà in battaglia e che la corona andrà a Davide (*Samuele* 28, 9-19). Nel libro di *Michea* (sec. VIII a.C.) vi è prima un'apostrofe contro i falsi profeti, i veggenti e gli indovini (3, 5-7) e poi una identificazione di fatto tra idolatria e magia (5, 11-13). Alla nascita di Cristo, nel *Vangelo di Matteo* (2, 1-16; 80-90 d.C.), tuttavia accorrono dall'oriente i tre Re Magi (i *magoi* della Bibbia greca nelle versioni protestanti divengono invariabilmente i «saggi»), seguendo una stella appena nata nel firmamento. Il Mago che sarebbe poi stato evocato spesso da riformatori e da critici della Chiesa è naturalmente Simon Mago (*Atti degli Apostoli*, 8, 9-24; ca. 80-90 d.C.) che viene descritto un po' come mago, ma molto come ciarlatano capace tuttavia di strabiliare con le sue magie e che si converte e viene battezzato; vede come lo spirito santo venga conferito dagli apostoli con l'imposizione delle mani, e si offre di comprare quella facoltà, ricevendo lo

scandalizzato diniego di Pietro che lo vede «chiuso in amaro fiele e preso nei lacci d'iniquità» (8, 23).

4. Nella *Commedia* (1306-21) dantesca i «simoniaci» coloro cioè che fanno mercato del sacro sono al canto XIX, dove evidentemente sta anche Simon Mago, citato al primo verso del canto (cf. anche *Paradiso* XXX. 147). Ma i maghi e gli indovini sono in Malebolge, al canto XX, e hanno il capo rivolto indietro per aver presunto, o finto di vedere il futuro. Fra di essi ci sono indovini antichi e mitici, come Tiresia, e contemporanei a **Dante**, come Michele Scoto, come Guido Monatti, astrologo del conte Guido da Montefeltro, e Asdente, calzolaio e indovino di Parma, tutti del resto in odore di «frode» e ciarlataneria (v. 117) e poi «le triste» che si sono date alle arti magiche facendo malie con le erbe e con le immaginette di cera. Ogni commentatore nota una qualche forma di incongruità nella pietà che Dante prova nel descrivere il corpo umano così stravolto, con il capo girato verso le terga. In realtà la pietà di Dante è comprensibile, ed è comprensibile l'aspro rimprovero che gli viene da **Virgilio** se solo si pensa che tutto il poema è una estensione di un luogo comune dell'epica classica, e cioè la *nekyia*, o interrogazione dei morti per vaticinio e conoscenza delle morte cose e nelle morte cose anche del futuro e del destino, tranne che la *Commedia* è anche il processo di trasmutazione dello spirito; parlare con i morti, interrogare i morti, a rigore, è negromanzia, sicché il poema non può non interrogarsi anche sulla sua stessa natura. Del resto, da sempre lo sciamano, il negromante, dà voce al morto mondo della memoria, esattamente come fa il poeta, l'invasato dal Dio, esattamente come l'oracolo di Delfi, come la Sibilla cumana, per trarne auspici e conoscenza del tempo a venire. Nella *Commedia*, tuttavia, non c'è veramente traccia di stregoneria. Come dice Norman Cohn (Douglas, 38) una cosa è parlare di Satana e dei diavoli, altra cosa è sostenere che Satana faccia opera di reclutamento tra gli esseri umani. Di questo non c'è traccia nel Vecchio Testamento, ma si trova nel sec. II d.C. nel *Testamento di Levi* laddove si dice che è possibile scegliere tra la legge del Signore e quella del Diavolo; nel *Vangelo di Giovanni* (90-100; 8, 44) si dice che chi congiura contro Gesù è figlio del Diavolo, e Satana entra in Giuda per spingerlo a tradire Cristo (13, 27). Nella lettera agli *Efesini* (*Lettere di Paolo*, fine sec. I o inizio sec. II) Paolo parla delle insidie del diavolo, e di una battaglia non contro creature fatte di carne e sangue, ma contro Principati, Potestà, i dominatori del mondo delle tenebre, gli spiriti del male che abitano l'aria (6, 11), del resto Efeso negli *Atti degli Apostoli* è luogo di spiriti maligni, di esorcismi, di pratiche magiche (19, 13-18). Per i *patres* ogni forma di idolatria e di adorazione di dei pagani è una forma di satanismo, e anche ogni deviazione dall'ortodossia era ispirata dal demonio. Si veda quello che risponde san Girolamo a Vigilanzio, un monaco che aveva scritto contro il culto delle ossa dei martiri. Per san Girolamo il monaco è posseduto da uno spirito impuro, anzi non ne è che lo strumento, e lo spirito impuro è Mercurio (Cohn, in Douglas 39). Per i *patres* ogni forma di magia, divinazione, anche se intesa al bene era una forma di adorazione di Satana. In ogni caso la persecuzione delle pratiche magiche, di streghe, stregoni, curatori, indovini non è così precoce e i nodi cominciarono a stringersi verso l'XI secolo nel contesto della lotta alle sette ereticali e alle leggende di propaganda a bella posta create che spesso mettevano insieme eretici e pratiche magiche o diaboliche come fornizioni varie, incesti, infanticidi. Nel 1233 la bolla papale di Gregorio IX contro sette ereticali tedesche diceva di gatti neri, rane, rospi,

orge e depravazioni, dunque mettendo insieme l'idea del sabbia infernale con quella dell'eresia. In ogni caso nella prima crociata e inquisizione contro l'eresia albigea (v. INQUISIZIONE) non si parla di adoratori di Satana nei verbali dei processi. Come dice ancora Cohn fu nel processo contro i cavalieri del tempio nel 1307 che fu usata per la prima volta l'accusa di stregoneria e di adorazione del Diavolo (l'ordine in realtà fu liquidato da Filippo il Bello per ragioni politiche e soprattutto per incamerarne le immense ricchezze). Dopo il processo ai templari la stregoneria fu messa in agenda dall'Inquisizione e considerata come contigua, se non coincidente con l'eresia. L'uso della tortura, che pretendeva la confessione e la delazione, sparse in tutta Europa velocemente l'epidemia ideologica che sarebbe diventata endemica almeno fino alla fine del Seicento e senza alcuna differenza fatta tra magia bianca e nera, tra cure naturali con erbe, malocchio e pupazzi di cera trafitti da spilli, gatti neri, e sabbia infernali. Così il *Directorium Inquisitorum* (sec. XIV) non fa differenze tra eretici, veggenti, indovini, negromanti e streghe, tutti servi del diavolo e il *Maglio delle streghe* (1486-87) elenca con precisione le questioni procedurali nel processo di acquisizione della verità, ovvero della confessione sotto tortura, e anche le assurde procedure di verifica della sospettata servitù al demonio.

5. Nella prima metà del secolo XII compare l'arcimago della tradizione cavalleresca, e cioè Merlino (**Goffredo di Monmouth**, *Storia dei re di Britannia*, 1136; *Profezia di Merlino*, ca. 1134; *Vita di Merlino*, ca. 1150; **Wac de Caen**, in francese *Romanzo di Bruto*; 1155; nel XIII sec. **Layamon**, *Bruto*, **Robert de Boron**, *Il romanzo della storia del Graal e Merlino*, 1200-10; di anonimo, scritto a Venezia fra il 1274-79, *Le Profezie di Merlino*, ma anche in Italia, nel Trecento, *Storia di Merlino* di **Paolino Pieri** e l'anonima *Storia di Merlino*, mentre nel Quattrocento spagnolo c'è *El baladro del sabio Merlin* e, nel primo Cinquecento, l'altro anonimo *El baladro*). L'immagine del Mago Merlino passa da quella dell'indovino divenuto folle per l'uccisione dei suoi fratelli e che vive in una buia foresta dalla quale esce per dare oscuri vaticinii, alla figura del grande tessitore che, a seconda delle versioni, presiede al concepimento illegittimo di Artù, lo alleva, gli fa estrarre la spada dalla roccia, lo fa Re, e a cui si deve l'istituzione della tavola rotonda. Gran politico, dunque, gran saggio, ma anche profeta invasato, guerriero, e soprattutto mago, ma anche amante, poiché egli finisce imprigionato in una tomba incantata per amore della fata Viviana alla quale egli insegna le arti magiche e dona il potere che gli sarà fatale (gli amori di Merlino e Viviana sono il soggetto dell'anonimo *La signora del lago*, sec. XIII). Nelle storie arturiane c'è anche una figura femminile, la fata Morgana (compare per la prima volta nella *Vita di Merlino* di Goffredo di Monmouth). Morgana conosce la magia nera e ha «il potere». Ella, a seconda delle versioni a partire dal *Merlino* anonimo del sec. XIII, è la sorella naturale di Artù con la quale Artù commette senza saperlo l'incesto dal quale nasce Mordred, il figlio che ucciderà il padre nel giorno del destino, secondo la versione che ne dà Thomas **Malory** ne *La morte di Artù* (1485). Ma la magia pervade tutto il mondo arturiano. Le avventure dei cavalieri passano per foreste e castelli incantati; la stessa *quest, enquête, quête* (v.), «inchiesta» dei cavalieri della tavola rotonda in terra desolata è un'avventura magica. La ricerca del Graal nella terra desolata, come ha mostrato Jessie **Weston** in *Dal rituale al romanzo* (1920), fonde elementi pagani e settentrionali di una più antica religione celtica con elementi cristiani: il re Pescatore, la cui misteriosa ferita rende ste-

rile la sua terra, così come la lancia, il Graal, l'arrivo del cavaliere che deve superare la prova e porre una domanda che riporterà la fertilità nel *gaste pays*: tutto ciò fa certo riferimento alla ricerca del calice che ha contenuto il sangue di Cristo e dunque al principio della carità come energia spirituale che possa riportare la vita, ma segue simbologia e rituali che hanno a che fare con antichi rituali magici e propiziatori che riguardano la fertilità della terra e dei raccolti. Alle storie arturiane e al ciclo celtico è legata anche un'altra storia di incantesimo e filtri d'amore, quella di Tristano e Isotta che ha origine tra la Francia e l'Inghilterra del sec. XII (i frammenti di **Béroul**, ca. 1150-90, e **Thomas d'Angleterre**, ca. 1173; la traduzione che ne diede il Monaco norvegese **Robert** nella *Saga di Tristano*, ca. 1226, che permette una ricostruzione del testo di **Thomas**; il *Lai del caprifoglio* – *Lais*, 1170-80 – di **Maria di Francia**, l'anonimo *La follia di Tristano*; le rielaborazioni tedesche dell'inizio dell'XIII secolo; **Eilhart von Oberg**, *Tristano e Isotta*; **Goffredo di Strasburgo**, *Tristan*, ca. 1210; la ripresa della vicenda nella *Morte di Artù* di Malory). La vicenda, come le storie arturiane, avrebbe avuto un'immensa fortuna nella storia della cultura europea. Per Tristano e Isotta l'amore passione diventa incantesimo, malìa di desiderio, e dolore senza remissione che va oltre la morte. Tristano, combattendo contro il gigante Mohrlot, viene ferito da una lancia avvelenata; viene curato e guarito della sua tremenda ferita da Isotta, esperta come la madre, di erbe e magia, ma è da lei odiato come nemico. Isotta è promessa a re Marco, il quale invia Tristano a prendere la sua promessa sposa. Il passo 46 della *Saga di Tristano* ci dice come la madre di Isotta, la regina d'Irlanda, prepari un filtro d'amore in base a una segreta ricetta di fiori e d'erbe, e come incarichi Brangien, la dama di compagnia di Isotta, di far bere a re Marco e alla sposa quel filtro la notte delle nozze. Ma, durante il viaggio, il paggio di Tristano per un errore fa bere a Tristano e a Isotta il filtro che scatena una passione lacerante, poiché Isotta va sposa a re Marco, e Tristano è a lui stretto dal legame feudale. Essi non hanno dunque speranza, resistono, cedono, per tornare a resistere alla passione bruciante che li consuma e che li farà morire. Nella letteratura cavalleresca la dimensione magica, del resto, è onnipervasiva si pensi soltanto a tutti gli animali guida, gli animali fatati che mostrano la via al cavaliere e gli aprono le soglie dell'avventura come ha ben mostrato Carlo **Donà** in *Per le vie dell'altro mondo* (2003). Si pensi, per esempio al personaggio di «soglia» di Melusine, che appare in **Walter Map**, *De nugis curialium*, 1183-93 e in **Gervasius of Tilbury**, *Ori imperiali*, 1209-14, come creatura magica (v. CREATURE MAGICHE) in bilico tra mondo dei demoni e degli spiriti e dimensione del «reale» (v. DEMONE). Nel *Romanzo di Melusina* (sec. XIV) di Jean d'**Arras** abbiamo a che fare con un'intera famiglia di fate, maghe o streghe, dalla madre alle tre figlie che per vendicare la madre del tradimento del padre, per magia lo rinserano in una montagna. La madre tuttavia, privata del marito, punisce le figlie. Una viene rinchiusa anche lei in una montagna, una seconda guarderà un tesoro, e non potrà mai congiungersi con alcuno. Mélusine è la più colpevole e la magia della madre la condanna a tramutarsi in serpe dalla vita in giù ogni sabato; al cavaliere che la sposerà sarà interdetto di vederla in quel giorno. Mélusine con la magia affascina il cavaliere Remondino che la sposa, anche lui colpevole, per errore, di aver ucciso un congiunto. Avranno figli valorosi, ma ognuno segnato dal marchio dell'infamia, uno con il segno di una zampa di leone sulla guancia, un secondo con un solo occhio, il terzo con una macchia pelosa sul viso.

6. La dimensione magica impregna di sé la tradizione cavalleresca anche tra Quattro e Cinquecento, a partire dai grandi poemi italiani di Luigi **Pulci** (*Morgante*, 1478-83), di Matteo Maria **Boiardo** (*Orlando Innamorato*, 1476-94), di Ludovico **Ariosto** (*Orlando furioso*, 1516-32). Nel *Morgante* c'è il buon mago Malagigi che, come l'Hermes dell'*Odissea*, dona un'erba magica che consentirà a Rinaldo di attraversare la foresta e sconfiggere un tremendo mostro peloso, ma Malagigi sa anche evocare il diavolo Astarotte per trarne conoscenza di quanto avviene altrove; nel romanzo del Pulci vi sono anche mostri e bestie magiche e giganti, e il castello incantato della maga Creonte, da cui solo il buon Mago Malagigi potrà liberare i paladini. Nel poema del Boiardo incontriamo le armi fatate di Argalia; il mago Malagise, Angelica che con il suo anello magico sconfigge Malagise e lo prende prigioniero, avendo del resto incantato con il suo fascino tutti i cavalieri cristiani; vi sono le fonti magiche di Merlino nella foresta d'Ardena, quella dell'amore e quella dell'odio, sicché, bevendo all'una e all'altra, si capovolgono magicamente i rapporti tra Rinaldo e Angelica. Angelica sa poi usare Malagise come suo strumento e traccia per Rinaldo il sentiero dell'avventura attraverso il palazzo Gioioso, la rocca di Altaripa, e fino al Catai; c'è poi il castello incantato di Atlante ove Ruggero rimane prigioniero, e ancora il giardino incantato di Falerina e il regno della fata Morgana. Nel *Furioso*, che si riallaccia al poema del Boiardo, il mago Merlino, dalla sua tomba incantata predice il grande destino degli Estensi (III canto); ma è tutto il *Furioso* a porsi nella dimensione magica dell'avventura e della fantasia. Angelica possiede un magico anello che, messo in bocca, rende invisibili e, messo al dito, protegge da ogni altro incanto; la maga Melissa protegge Ruggero e Bradamante, ed è grazie all'aiuto di Melissa che Bradamante potrà distruggere il castello incantato del mago Atlante e liberare Ruggero (II-IV). Ruggero vola via sull'ippogrifo del Mago e viene portato sull'isola della maga Alcina che, come Circe, seduce e incanta, e opera metamorfosi (tramuta i suoi amanti in alberi). Lo stesso Astolfo è stato trasformato in cespuglio, ma Melissa romperà l'incantesimo (VI-VIII); Ruggero sull'ippogrifo volerà in aiuto di Angelica minacciata dall'Orca, sconfitta con l'aiuto di uno scudo-specchio magico come quello del mito di Perseo (X). Ma c'è anche il castello incantato di Atlante che è luogo di illusioni e incantamenti, in cui ognuno insegue una falsa immagine della persona amata. Sarà Astolfo, liberato da Melissa, a distruggere quest'altro luogo di maligni incantesimi di cui sono prigionieri Angelica e Bradamante (XXII-XXXII); Astolfo poi sull'ippogrifo vola verso la luna a cercare il perduto senno di Orlando. C'è da dire che il peso di tutta questa magia nei tre arcipoemi italiani è assai alleggerito dall'ironia, e dal tono giocoso, al quale non è estranea una consapevolezza metapoetica, quella cioè che la magia e i maghi sono figure attraverso cui il poema, il poeta definisce la propria funzione, persino la propria poetica, poiché Malagigi, Malagise e persino Atlante, soprattutto Atlante che costruisce magici castelli di destini incrociati quanto illusori nell'Ariosto, dà figura alla voce poetica, e alla sua capacità architettonica. Nel mago Atlante molto chiaramente Ariosto dà figura all'*Architectus*. Altro discorso invece si deve fare per gli elementi magici nei poemi dell'età della controriforma. Nella *Gerusalemme liberata* (1581) di Torquato **Tasso** i maghi come Ismeno e Idraote si oppongono all'impresa crociata, così come la nipote del mago Idraote, Armida, che con le sue arti magiche e la sua capacità di seduzione affascina i cavalieri cristiani che poi tiene prigionieri nel suo castello incantato. Anche Clorinda, la bella guer-

riera saracena, è esperta di erbe curative, e magia (Canto VI). C'è tuttavia anche il mago di Ascalona che sta dalla parte dei cristiani e che rivela a Ubaldo e Carlo in cerca del perduto Rinaldo che il loro compagno è incantato in una delle isole fortunate, prigioniero di Armida (XVI). Rinaldo, per la disperazione di Armida che raggiunge le schiere saracene, se ne parte per trovare le armi magiche preparate per lui dal mago di Ascalona. Armida verrà da Rinaldo convertita al cristianesimo, così come, in *extremo spiritu* anche Clorinda verrà battezzata da Tancredi. Ovviamente gran parte dell'elemento meraviglioso nel poema di Tasso è legato alla presenza di angeli e demoni. Nella *Gerusalemme conquistata* (1593) l'accentuazione religiosa è più forte, ed è caratteristico che Armida non si arrenda a Rinaldo, ma che venga invece incatenata e abbandonata sul monte dove sorgeva il suo palazzo incantato. Nella *Regina delle fate* (1590-99) Edmund Spenser usa materiali magici alla maniera del romanzo cavalleresco italiano, ma è sempre chiaro che si tratta di allegorie, come l'Arcimago dell'ipocrisia (cattolica) nel primo e secondo libro del poema, come l'incantatore che nel quarto rappresenta l'impudicizia e che rapisce Amoretta poi liberata da Britomarte che rappresenta la castità.

7. Ludovico Ariosto è anche l'autore de *Il negromante* (ca. 1528), un personaggio ripreso da *La Calandria* (1513) del cardinal Bibbiena e che ci fa capire quale fosse l'atteggiamento «leggero» dell'Ariosto nei confronti del tema magico. Il suo negromante è infatti un astrologo truffatore, un imbrogliatore che tesse una trama di inganni a fini di lucro e che il percorso della commedia si incarica di vanificare. Ne *La mandragola* (1518) di Niccolò Machiavelli si aveva già, con diversa enfasi, lo stesso tema nella storia del vecchio Nicia che addebita alla bella e giovane moglie Lucrezia la colpa di non aver figli, e tenta di trovare una cura attraverso un medico che è in realtà il giovane Callimaco invaghito della bella «paziente» e che, con l'aiuto del confessore e della madre della sposa, fa credere al vecchio marito che con una pozione della magica pianta di Mandragola tutto andrà a posto, con il solo problema che il primo che si giacerà con la sposa, dopo che questa avrà bevuto la pozione, dovrà inesorabilmente morire. Il medico consiglia di trovare dunque una vittima sacrificale che, ovviamente, sarà lo stesso Callimaco. Questa idea della magia come imbroglio, truffa (v. INGANNO) è quella che ritroviamo anche all'inizio del Seicento in una commedia come *L'alchimista* (1610) di Ben Jonson. Si tratta della storia del servo furbo, che, assente il padrone da casa, assieme a un alchimista e mago mette in piedi un commercio a fini di truffa, facendo pagare i clienti per un oro filosofale (v. ORO) che ovviamente rimarrà nel mondo delle fantasie. Ma è verso la fine del secolo XVI e all'inizio di quello successivo che il tema della magia e della stregoneria troverà, soprattutto nella storia del teatro, uno sviluppo importante nei due paesi in cui la tradizione teatrale viene potentemente rinnovata, l'Inghilterra e la Spagna. Compare alla fine del Quattrocento in Spagna la *Commedia di Calisto e Melibea* (1499) attribuita a Fernando de Rojas, e che poi sarà conosciuta con il nome del suo personaggio centrale, *Celestina*. Calisto ha incontrato Melibea, se ne è innamorato e ricorre all'aiuto della vecchia mezzana e strega Celestina che conosce le erbe, la magia, e sa comporre pozioni, filtri, cosmetici dai poteri magici. In realtà è solo attraverso la parola che Celestina farà innamorare Melibea. Ne verrà gran male perché Celestina nel reclamare quanto le è dovuto per i suoi servigi, sarà uccisa dai servi di Calisto, lo stesso Calisto morirà di conseguenza, e in-

fine si ucciderà anche Melibea. La fine tragica di un intreccio evidentemente comico è legata proprio al ricorso alla stregoneria che deve essere in qualche modo sanzionato. Rimane il fatto che la strega, la fattucchiera, che però agisce soprattutto attraverso la parola, è da un punto di vista estetico, il personaggio vincente di tutta la vicenda. Celestina è memorabilmente tratteggiata nel registro realistico e basso-mimetico in contrasto con la stilizzazione dei due amanti. Celestina incarna la saggezza popolare e, nonostante le sue perfidie e i suoi legami con il diavolo, ha dalla sua la simpatia, e la capacità davvero magica della parola. Nel teatro elisabettiano fa il suo esordio teatrale il Dottor Faust, un personaggio che avrà poi una lunga storia tanto da diventare uno dei miti della modernità (v. TITANISMO). *La tragica storia del Dottor Faust* (1588-92) di Christopher Marlowe si ispira a una versione accorciata inglese di una storia già raccontata nel *Storia del Dottor Johann Faustus, ben noto mago e negromante* (1587) di Johann Spies che, a conti fatti, voleva essere una biografia esemplare, o se si vuole, una antiagiografia, nel senso che si trattava della storia della vita di un empio. Johann Faust è un personaggio veramente esistito, un sapiente e un professore nelle università tedesche che ebbe commercio intellettuale anche con uno dei padri della Riforma, Melantone, che però ebbe a definirlo, a quanto pare, «turpissimus nebulo inquinatissimae vitae» e «turpissima bestia, cloaca multorum diabolorum». Siamo negli anni che vanno dal 1525 al 1532. Faust era nato intorno al 1480 e sarebbe morto verso il 1540. Il personaggio costruito da Spies è quello dello *Schwartzkünstler*, del negromante che firma un patto con il diavolo per averne in cambio il potere magico. Questa vicenda fu ripresa nel 1599 da Georg Rudolf Widmann nella *Vera storia degli orrendi, esecrandi peccati... del Dottor Faust, negromante e arcimago*, e da Nikolaus Pfitzer in *La peccaminosa vita e spaventosa fine ... dell'arcinegromante Johann Faust* (1674), e poi ancora nella *Disquisitio historica de Fausto Prestigiatore*, 1685, di Carl Kirchner nella quale evidentemente già l'accento era posto sull'aspetto ciarlatanesco di Faust. Il dramma di Marlowe portato in Germania dalla *Wanderbühne*, gli «strolling actors», gli attori girovaghi inglesi di Green, avrebbe esercitato il suo fascino su Gotthold Ephraim Lessing che compose un frammento faustiano di un dramma mai compiuto, e sarebbe poi divenuto lo spettacolo di marionette da cui Johann Wolfgang Goethe avrebbe tratto la prima ispirazione per la lunghissima elaborazione del suo *Faust* (1773, 1790, 1804, 1808, 1832), svolgendo dunque un ruolo importante nella nascita del teatro moderno. Già nel *Faust* di Marlowe è chiara l'impostazione metateatrale e l'uso della magia come tratto di poetica del nuovo teatro irregolare, poiché è proprio la magia a distruggere l'unità di tempo, di spazio, d'azione. Erano numerosi gli attacchi contro il teatro professionale in Inghilterra alla fine del Cinquecento, e una delle motivazioni più frequenti era che il teatro era un luogo di vizio e perdizione, ed era la vera magione diabolica, e che gli attori erano servi di Satana. Marlowe usa le accuse come strategia di fascinazione, e anche come tratto metapoetico. Così il suo Faust, un po' gran dottore, un po' buffone in realtà non è che un teatrante poiché la sola cosa che ottiene in cambio dell'anima è la possibilità negromantica di evocare le anime dei trapassati, dei grandi re e imperatori, come Alessandro Magno, e delle celebri bellezze, come Elena. In realtà, come egli stesso sa e dice, quelle non sono che ombre, e cioè attori (*shadow*, «ombra», era un termine comune per definire gli attori e l'attività teatrale nell'inglese dell'epoca), anzi non possono essere che diavoli, perché Faust, attraverso Mefistofele

ha a sua disposizione una *troupe* di diavoli, e dunque Faust si vende l'anima per un potere meramente illusorio, finché non si capisce che quel potere è il potere divino di creare immagini, anzi «moving pictures», immagini vive e parlanti che possono dunque invadere la realtà. Ne *Il mago dei prodigi* (1637) di Pedro **Calderón de La Barca** si racconta una storia ambientata nell'antichità ad Antiochia. Cipriano sta per abbracciare la vera religione e trovare il vero Dio, ma il diavolo ne turba la coscienza facendogli conoscere la bella Giustina. Cipriano la desidera immediatamente ma riceve un rifiuto, sicché è pronto al patto con il diavolo per soddisfare il suo desiderio, e lo firma dunque con il sangue. Ma quando il diavolo deve tener fede al contratto si accorge che Giustina è irremovibile nella sua virtù e che non cederà, così tenterà di ingannare Cipriano con un gioco d'ombre, affiderà insomma la parte di Giustina a un diavolo travestito, e Cipriano si troverà dunque ad abbracciare uno scheletro, mentre Faust, nella stessa situazione, evoca l'ombra di Elena, e cioè un diavolo travestito, manterrà l'illusione, per questo dannandosi, laddove invece, pur nel martirio, Cipriano e Giustina finalmente uniti andranno in cielo. La dimensione metateatrale della magia ha una lunga storia in Inghilterra e proprio sotto la spinta delle accuse puritane di satanismo, basti ricordare *Frate Bacon e Frate Bungay* (1589) di Robert **Greene**, in cui la magia dello specchio che mostra cose remote nello spazio o nel tempo è una trasparente metafora di teatro; o *Il diavolo bianco* (1612) di John **Webster**, o la *Tragedia del vendicatore* (1607), già attribuita a Cyril **Tourneur** e ultimamente attribuita a Thomas **Middleton**, o l'anonima *Arden di Feversham* (1592) in cui appaiono immagini avvelenate, dipinti che emanano vapori e avvelenano attraverso gli occhi, o che baciati, avvelenano attraverso la bocca, o pupazzi che fingono le forme femminili, ma sono avvelenati e celano lo scheletro (v. QUADRO, DIPINTO, RITRATTO). Anche William **Shakespeare** tratta di magia nera: *Macbeth* (1605-06) inizia con tre streghe che preparano un'infernale pozione, e che avveleneranno con la parola, attraverso l'orecchio, l'ambizione di Macbeth che contagerà del suo male la moglie attraverso la parola scritta (una lettera). Lady Macbeth a sua volta si ripromette di tramutare il proprio latte in veleno e di versarlo nelle orecchie del marito «troppo pieno del latte dell'umana gentilezza». Ma c'è anche una magia gentile in Shakespeare, la magia bianca del *Sogno di una notte di mezza estate* (1595-96) e de *La tempesta* (1611-12). Nel *Sogno di una notte di Mezza estate*, Puck, il folletto, lo spirito dell'aria (v. LEGGEREZZA/PESANTEZZA) spruzza un magico filtro estratto da un fiore negli occhi degli amanti fuggiti nel bosco fatato lontano dal potere del padre che pone ostacoli e minaccia la morte. Come nell'*Orlando Innamorato* di **Boiardo**, gli amanti bevono dalla fonte dell'amore e dell'odio, e si ritrovano per incanto con sentimenti opposti, così nel bosco, al risveglio il filtro fa sì che ci si innamori della prima immagine che appare, ma poi, lo spiritello pasticcione, rimetterà ogni cosa al suo posto. Ma è nella *Tempesta* che il tema per eccellenza del teatro rinascimentale inglese trova un suo compimento. Il personaggio principale della commedia è Prospero, già Duca di Milano e che ha perso il ducato, disinteressato al governo a causa della sua passione per la magia. Spodestato, Prospero è stato esiliato su di un'isola deserta assieme alla figlia Miranda. Prospero sull'isola ha continuato a coltivare le arti magiche, e ha saputo liberare dal tronco di un albero lo spiritello Ariel, e ad asservire Calibano (v. LEGGEREZZA, PESANTEZZA; DEMONE). Attraverso Ariel Prospero scatena una tempesta illusoria, fa approdare sull'isola amici e nemici, mette in scena teatri

d'ombre, e riesce a riordinare il mondo che la sua stessa passione per la magia aveva disordinato, rovesciando dunque la prospettiva del *Faust* di Marlowe. Nella *Tempesta* non è il diavolo Mefistofele, ma il folletto Ariel a operare la messa in scena su ordine del mago, e Prospero alla fine abiurerà alla magia, abbandonerà l'arte magica, e certo anche il teatro, poiché *La Tempesta* è l'ultima commedia di Shakespeare. C'è in quest'opera un importante riferimento a un altro praticante di arti magiche e conversazioni con gli spiriti, e cioè John **Dee** (*Vero e fedele resoconto di ciò che accadde tra il Dottor John Dee e certi spiriti*, pubblicato a cura di Meric Casaubon nel 1659) la cui storia e la cui carriera avevano già influenzato anche la *Tragica storia del Dottor Faust* e che eredita l'idea della magia come «filosofia naturale» alla maniera del Johann **Reichlin** del *De Verbo Mirifico* (1494), o del **Pico della Mirandola** del discorso su *La dignità dell'uomo* (1496) o dell'**Agrippa di Nettesheim** del trattato *Della filosofia occulta* (1510) in cui la magia naturale viene opposta alla magia nera.

8. La mania inquisitoria contro le streghe, la caccia alle streghe, per altri versi, era tutt'altro che fantasia; la macchina inquisitoria era stata messa in moto dalla bolla papale di **Innocenzo VIII**, *Summis Desiderantes* nel 1484, e dalla pubblicazione due anni dopo del *Maglio delle streghe* in cui Heinrich **Institor** e Jacob **Sprenger** definivano la stregoneria, la categorizzavano, ne decifravano i sintomi e definivano anche le modalità inquisitorie, e la graduazione della tortura. Tra la seconda metà del Cinquecento e la prima metà del Seicento la macchina della caccia alle streghe funzionava a pieno regime, forse con meno durezza in Inghilterra, dove esce nel 1584 il trattato di Reginald **Scott**, *La scoperta della stregoneria* con un atteggiamento tutto sommato sorprendente poiché il trattato, forse influenzato dal *De Praestigis daemonum et incantationibus ac veneficiis* pubblicato a Basilea nel 1563 da Johann **Wier**, è un fermo atto d'accusa delle modalità inquisitorie adottate nei processi di stregoneria, e una confutazione della superstizione che fa da sottofondo alla caccia alle streghe. Il Wier del resto nega l'esistenza delle streghe, e si scaglia con forza contro gli inquisitori che egli giudica una manica di belve assetate di sangue e di sadici torturatori. Come c'era da aspettarsi il libro di Scott fu mandato al rogo nel 1604, dato che il Re in persona, **Giacomo I**, al trono dal 1603, aveva scritto una *Demonologia* nel 1597, e nel 1604 aveva emanato una nuova Legge contro la stregoneria che predicava la massima severità; il libro di Wier, del resto, non ebbe miglior sorte, dato che fu messo all'indice e bruciato a Magdeburgo. Sulla storia dei processi alle streghe rinviando a N. **Cohn**, *I demoni dentro* (*Europe's Inner Demons*, 1976); J. B. **Russell**, *Il diavolo nel Medioevo*, 1972; Montague **Summers**, *Storia della stregoneria*, 1926; E. C. L'Etranger, *Caccia e processi alle streghe*, 1971; per l'Italia si vedano le ricerche di Carlo **Ginzburg** negli archivi dell'Inquisizione (*Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, 1966; *Il formaggio e i vermi*, 1981). La febbre inquisitoria non sarebbe passata fino alla fine del Seicento, con ancora la nota coda americana di Salem, dove nel 1692 furono processate e bruciate le ultime streghe; ma non fu l'ultimo episodio: ancora nel 1705, per esempio, c'è notizia di due «streghe» condannate al rogo a Northampton. Streghe, stregoni, magie non sono tuttavia soltanto soggetti giudiziari nel Seicento, possono, significativamente, anche vivere nelle favole. In Italia Giambattista **Basile** raccoglie e riscrive ne *Lo cunto de li cunti* o *Pentamerone* (1634-36, postumo) cinquanta favole tra cui *La gatta cenerentola* (I, 6) e *Talia* (V, 5) che è

la storia della «Bella addormentata». Con maledizioni, prodigi, sonni provocati da incanti, orchi, maghi, fate, folletti, *Lo Cunto* è forse il miglior libro del barocco italiano come dice Benedetto **Croce**. In Francia Charles **Perrault** raccoglie in *I racconti di mamma l'Oca* (1697) undici racconti di fate in cui ritornano alcune storie di Basile, tra cui *La bella addormentata nel bosco*, *Cenerentola*, *Il gatto con gli stivali*, ma anche *Cappuccetto rosso*, *Enrichetto dal ciuffo*, *Pelle d'asino*, *Pollicino*, con fate e malie, scarpette fatate, stivali dalle sette leghe, metamorfosi, e ancora sonni ammalati. Un'altra raccolta di favole di magia è quella di Madame d'**Aulnoy** (Marie-Catherine Le Jumel de Barneville) *Racconti di fate* (1697-98), con cavalli fatati, fluidi magici, avvenimenti e poteri straordinari. Ovviamente, con il razionalismo settecentesco tutto cambia, e la magia, bianca o nera, viene relegata tra le idee obsolete, espressione degli evi oscuri, e frutto di superstizione. Insomma la magia diventa fiaba, racconto per bambini. Del resto, per altri versi, esemplifica bene il nuovo approccio alla questione della stregoneria la dura requisitoria di Pietro **Verri** a proposito dell'inquisizione milanese contro i sospetti di «unzione» (e cioè diffusione del contagio), *Osservazioni sulla tortura* (1777) che fu tra i testi di riferimento della *Storia della colonna infame* di **Manzoni** (pubblicata in appendice ai *Promessi sposi* nell'edizione del 1840). La magia è ancora presente, per esempio, in quel capolavoro del rococò che è *Il ricciolo rapito* (1712) di Alexander **Pope** il quale trasse tutto l'apparato del fantastico, geni e gnomi, da un'operetta dell'Abbé de **Villars**, *Il conte di Gabalis* (1670), una parodia della filosofia rosacrociana le cui figure Pope usa in modo simbolico e metaforico nella strutturazione del poema tra ombra e luce, immagini della «levitas» e della «gravitas» (v. **LEGGEREZZA/PESANTEZZA**). La magia è usata nella stessa chiave meramente estetica, come divertimento, bizzarria della fantasia, e chiave simbolica di interpretazione anche nelle dieci fiabe teatrali di Carlo **Gozzi** rappresentate tra il 1761 e il 1765, tra cui *L'amore delle tre melarance* (con maghe, fate, castelli incantati) e *L'augellin bel verde* (1765) sono forse, insieme a *Turandot* (1762), le più famose.

9. I racconti di magia, le favole sono un elemento importante anche della sensibilità che nasce nella Germania del secondo Settecento: si pensi ai *Canti popolari* (1778-79) raccolti da Johann Gottfried von **Herder** (o in Inghilterra a *Reliquie dell'antica poesia inglese* raccolte da Thomas **Percy** nel 1765), alle raccolte di *Volksbücher* («racconti popolari») di Ludwig **Tieck** (*Fiabe popolari di Peter Lebrecht*, 1797, *Fantasio*, 1812-17), di Clemens von **Brentano** e Ludwig Achim von **Arnim** (*Cornucopia del fanciullo*, 1806-8), di Johann Joseph von **Görres** (*I libri popolari tedeschi*, 1807), infine alla raccolta di Jakob e Wilhelm **Grimm**, *Fiabe* (1812-15) che riprende alcune fiabe già presenti in **Basile** e **Perrault** – *Cappuccetto Rosso*, *Pollicino*, *Barbablù* – e altre favole di streghe come *Hansel e Gretel* o *Biancaneve*; e ancora in Norvegia le *Leggende popolari norvegesi* (1841-51) di Peter Christensen **Asbjørnsen** e Jörgen **Moe**. Spesso, nella sensibilità già romantica della seconda metà del Settecento, in Germania come poi in tutta Europa, la magia diventa ciò che in letteratura era spesso stato, e cioè una metafora del processo creativo, poetico. Questo è per esempio chiaro nel saggio sul *Meraviglioso in Shakespeare* di J.L. **Tieck**, a proposito della *Tempesta* shakespeariana, come nell'*Oberon* (1780) di Christoph Martin **Wieland**, in cui Oberon e Titania sono un po' i personaggi del re e della regina degli Elfi nel *Sogno di una notte di mezza estate*, con un Oberon che ha le caratteristiche di Puck, o anche

più dell'Ariele della *Tempesta*. Del resto l'origine del romanticismo in Italia porta la data del 1816, anno di pubblicazione della *Lettera semiseria di Crisostomo al figliolo*, di Giovanni **Berchet** che, all'interno del dibattito sollevato da una lettera aperta di Madame de **Staël** sul conservatorismo classicista della cultura italiana e sulla necessità di trovare nuovi spunti di ispirazione e di pensiero più in linea con quel che veniva nascendo in Europa, corredeva la lettera con due traduzioni dal tedesco, e cioè *Leonora* (1774) e il *Cacciatore feroce* (1778) di Gottfried August **Bürger**, due storie medievalesche di magia nordica. Il fantastico e il magico dei romantici trova forse la sua espressione più tipica, forte e compiuta nell'arte crudele, allucinata, oniricamente atroce e delicata di Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann**. Si pensi a *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot* (1815), o al romanzo *Gli elisir del Diavolo* (1815-16), e nel 1818, ai *Notturmi* in cui appare *Il Mago Sabbiolino*, che ha offerto a Sigmund **Freud** materia per una memorabile analisi e definizione dell'*Unheimliche*, di ciò che è non familiare, lo «strano», il «perturbante» (v. **PERTURBANTE**), termine che può evidentemente applicarsi a tutta la scrittura di magia. Vi sono alcuni miti persistenti nel romanticismo, e tutti nati nel medioevo europeo. Il primo è quello dell'amore impedito (v. **AMORE**) tra Tristano e Isotta (August von **Platen-Hallermünde**, *Tristan*, 1826; Friedrich **Rückert**, *Tristan*, 1839; Karl Lebrecht **Immermann**, *Tristano e Isotta*, 1840; Matthew **Arnold**, *Tristano e Isotta*, 1853; Alfred **Tennyson**, *L'ultimo torneo*, in *Idilli del Re*, 1859; Richard **Wagner**, *Tristano e Isotta*, 1865; Algernon Charles **Swinburne**, *Tristano di Lyonesse*, 1882 e infine la fortunata versione del mito filologicamente ricomposta da Joseph **Bédier** nel *Romanzo di Tristano e Isotta*, 1900. Il mito di Tristano e Isotta, e soprattutto dell'amore – passione come incanto, o malia, è in ogni storia romantica; pensiamo, per esempio, a quella tra Carlino Altoviti e la Pisana nelle *Confessioni di un Italiano* – 1867, postumo – di Ippolito **Nievo** in cui l'amata, definita nei suoi incanti come la magica Armida del Tasso, è posseduta nella misura in cui la si perde); un secondo mito è quello di Melusine che pure trova fortuna nella Germania del romanticismo (Ludwig **Tieck**, *Storia della Melusina*, 1800; Clemens von **Brentano**, *Il povero Raimondino*, 1815-16; Johann Wolfgang **Goethe**, *La nuova Melusine*, composta prima del 1797). L'accento posto sul meraviglioso in chiave romantica coinvolge anche la magia come costante metafora del processo creativo (v. **MUSA**, **ISPIRAZIONE**; **POESIA**, **POETA**). Ne è un esempio il persistente interesse per l'altro mito moderno che è la storia di Faust e che troviamo nel dramma di Friedrich **Müller** (*Faust*, 1776-78), in Franz **Klinger** (*Vita, gesta e viaggio infernale di Faust*, 1791), in Christopher Dietrich **Grabbe** (*Don Giovanni e Faust*, 1829), in Nicholas **Lenau** (*Faust*, 1834-36), ma anche nel *Manfred* (1817) di George Gordon **Byron**. Naturalmente è nella lunga elaborazione del *Faust* di Goethe che il metadramma magico già presente in Marlowe e poi nella *Tempesta* di **Shakespeare** trova un suo compimento. Il *Faust* di Goethe, infatti, non è soltanto lo *Schwartzkünstler*, l'artista (*Künstler*) del Nero (*Schwartz*), e cioè il Negromante; Faust è anche il corrispettivo drammatico del *Künstlerroman* (il romanzo di formazione dell'artista) in forma di un metadramma durante la cui lunga elaborazione, per circa quarant'anni, Goethe riflette sulla propria arte e sulla propria vocazione, e riesce a salvare l'artista, il teatrante che invece si dava ribaldamente per dannato nel Faust marloviano, poiché come dice Dio nel dramma goethiano «*Wer immer strebend sich bemüht denn können wir erlösen*» (possiamo salvare colui che

sempre si protende, o che anela all'infinito). Ma non è soltanto la storia di Faust che ebbe anche importanti versioni musicali e operistiche (*Faust*, 1816, di Louis **Spohr**; i pezzi faustiani di Wagner, e la «ouverture» composta nel 1839-40; *La dannazione di Faust* (1846) di Hector **Berlioz** su libretto in parte tratto dalla versione francese di **Nerval** del *Faust* di Goethe; *Scene dal Faust di Goethe* (1844-53) di Robert **Schumann**; la *Faust-Symphonie* (1854-57) di Franz **Liszt**; il *Faust* (1859) di Charles **Gounod**; il *Mefistofele* (1867) di Arrigo **Boito**; il *Doctor Faust* (1925) di Ferruccio **Busoni**.

Nel mito d'artista iscritto nella storia di Faust poeti e musicisti trovano modo di esprimere il loro credo artistico, la loro poetica, e drammatizzare, per così dire, il proprio destino, o anche il destino collettivo come capita per esempio con il *Dottor Faust* (1947) di Thomas **Mann**. Negli anni del nazismo e della seconda guerra mondiale, la storia del grande musicista Adrian Leverkühn che fa un patto con il diavolo per averne in cambio il genio musicale e l'ispirazione per musiche inaudite, portava iscritto il destino della nazione tedesca.

La magia, dunque, ritorna insieme al revival del Medioevo (v. MEDIOEVO) a partire dalla passione per il gotico della seconda metà del Settecento; in tutto il romanticismo la magia torna spesso come metafora del processo creativo, della magia della poesia, e della capacità di incanto del poeta. Si pensi al proposito a *La ballata del vecchio marinaio* (1798) di Samuel Taylor **Coleridge** che sa «incantare» con lo scintillio nello sguardo (vv. 14-16) e con la sua voce chiunque lo ascolti senza riuscire più a staccarsi da quella storia; si pensi a ciò che il poeta vorrebbe essere per esempio in *Kubla Khan* (1798-1816); se egli potesse ripetere il canto che ha udito in sogno, chi lo ascoltasse griderebbe «attenti, attenti!/. Gli scintilla lo sguardo, fluisce la chioma/ facciamogli attorno un triplice cerchio/ E chiudiamo gli occhi per sacro timore/ poiché l'ambrosia egli ha gustato/ e bevuto latte del paradiso», sicché è chiaro che il poeta è l'invasato, lo sciamano, il mago, l'incantatore, e la poesia incanto e prodigio. Storia di maligno incanto è anche *Christabel* (1816), così come nella seconda generazione romantica inglese, *Lamia* (1820) di John **Keats**. Ma l'atmosfera magica, già quasi decadente, è esemplificata al meglio nel Keats de *La bella signora senza pietà* (1819-20) in cui un pallido cavaliere è prigioniero non tanto della presenza ma, per così dire, dell'assenza di una dama crudele che è forse la bellezza stessa che in Keats, per un bizzarro incantesimo, è sempre sorella della malinconia, nel pensiero della caducità e della morte; sicché si può forse dire che il pallido cavaliere è il poeta stesso prigioniero dell'incanto maligno della propria ispirazione che si nutre non tanto della bellezza, quanto per così dire del suo fantasma. Ovviamente la magia ha anche un'altra strada, quella per la quale essa si tramuta in scienza, sicché Faust, da artista del bello, o del «nero», può farsi anche uno scienziato (v. Scienza), un negromante moderno come il *Frankenstein* (*Frankenstein o il Prometeo moderno*, 1818) di Mary **Shelley**. Frankenstein come il *Faust* di Goethe del resto crea il suo *homunculus* mettendo insieme membra sparse di cadaveri; Frankenstein cerca la conoscenza della morte, scruta nella morte, e la sua creatura viene dalla morte, ciò che fa di lui, di fatto, tecnicamente, un negromante che deve però venire a conflitto con la sua stessa creazione che finisce per distruggerlo e distruggersi; in fondo non è molto diverso l'andamento della storia del *Dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886) di Robert Louis **Stevenson**, con un superamento dei limiti dell'umano, e un alto prezzo da pagare, la vita stessa, in cambio di una conoscenza proibita, e della creazione dell'altro da sé. Nel 1851 esce

il romanzo dell'Americano Nathaniel **Hawthorne**, *La casa dei sette abbaini* che racconta di una maledizione scagliata sul giudice Pyncheon e sulla sua discendenza. Pyncheon, per impossessarsi del terreno su cui farà costruire la casa che dà il titolo al romanzo, ha fatto condannare Matthew Maule al rogo per stregoneria. Pyncheon muore nel momento stesso in cui dovrebbe inaugurare la nuova casa; dopo due secoli i suoi discendenti soffrono ancora della maledizione che fa sì che la storia si ripeta, con ingiuste accuse a innocenti per motivi di interesse, finché la vecchia casa maledetta non viene abbandonata. Se in Hawthorne il processo per stregoneria è in realtà un vero e proprio assassinio legalizzato per motivi di interesse (ma magica è certamente la persistente maledizione che incombe sulla casa dei sette abbaini), la condanna della caccia alle streghe assume diversa valenza in Jules **Michelet**, il cui romanzo-saggio, *La strega*, esce nel 1862. Scandaloso libro, quello del grande storico, che articola e documenta la denuncia della follia della storia, nella contemplazione delle migliaia e migliaia di vittime delle torture, e del rogo (20.000 tra il 1300 e il 1600, ma secondo altre stime, dal medioevo alla Rivoluzione francese si tratterebbe di un milione). Michelet dice chiaramente che il diavolo, nel senso del male, era negli inquisitori e non nelle povere vittime come del resto già aveva detto nel 1631 il gesuita Friedrich **Spee von Langenfeld** in *Cautio Criminalis*. Per altri versi al romantico Michelet il diavolo come erede di Pan piace, poiché incarna lo spirito libertario, e la strega è la sacerdotessa di un'antica saggezza della natura, e profetessa del libero pensiero. Il libro di Michelet, con queste premesse, fu sequestrato dalla polizia appena pubblicato. Di contro l'immagine, materna e protettrice, un po' malinconica, e sempre nell'ombra della morte, della Fata dai capelli turchini nel *Pinocchio* (1883) di Carlo **Collodi** è un'icona rassicurante per l'ideologia borghese dell'Italia che usciva dai conflitti risorgimentali. Ma Pinocchio è un libro tutto magico, a partire dalla metamorfosi del pezzo di legno in burattino «vivo» e «parlante», la metamorfosi in asino, e infine l'ultima trasformazione in ragazzo, con animali parlanti (v. animali parlanti), buoni (il grillo) e cattivi (il gatto e la volpe), e con tutta l'atmosfera onirica che pervade tutto il romanzo della formazione di un bravo ragazzo borghese.

10. Il 1900 è l'anno in cui viene pubblicato in America il classico e strampalato romanzo magico di Lyman Frank **Baum**, *Il magnifico mago di Oz* (1900). Si tratta di una versione americana di fiaba, senza geni e folletti. Dorothy viene rapita da un ciclone e trasportata dall'Oklahoma nel regno magico di Oz. Dorothy vuole tornarsene a casa e viaggia insieme a uno spaventapasseri che vuole un cervello, un leone che vuole il coraggio che non ha, il boscaiolo di stagno che vuole il cuore che non gli batte in petto. La meta dei quattro viaggiatori è il potente mago che regna su Oz, che potrà esaudire i loro desideri, ma essi scopriranno che il mago non è che un ciarlatano il quale tuttavia riesce, in qualche modo, a dare un cervello, un cuore e del coraggio ai questuanti. Ma la mongolfiera che il Mago ha preparato per riportare Dorothy a casa perde l'ormeggio e si porta via il mago di Oz. Dorothy riuscirà a tornare nel Kansas grazie a delle fatate scarpette d'argento che ha avuto da una strega cattiva. Un po' *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) alla maniera di Lewis **Carroll**, ma con personaggi americani, il libro ebbe un immenso successo e fu continuato dallo stesso Baum e, dopo la sua morte da altri. Dei magici amori di Ulisse nelle sue isole incantate tra Circe e Calypso dà una versione ironica Guido **Gozzano**

a inizio secolo nell'*Ipotesi* (1910) in cui Ulisse diventa un *tombreur de femmes* e un frequentatore di *cocottes*, su isole di miraggio toccate dal suo Yacht; ma, a dispetto dell'ironia crepuscolare di Gozzano, l'ombra della morte esercita un malinconico incanto, una malia sottile pericolosa che continua a imprigionare il poeta e che si esprime in quella chiusa «Che vita, che vita sarebbe la mia, / se già la Signora vestita di nulla non fosse per via», e in fondo la signora vestita di nulla è ancora e sempre *la belle dame sans merci* che crudelmente incanta il pallido cavaliere nella poesia di Keats, poiché il problema è sempre quello del rapporto tra magia della poesia e senso della morte. Come nel romanticismo anche nel Novecento la magia ha spesso a che fare con la *poiesis*, con l'ispirazione e la creazione artistica. Ne *La terra desolata* (1922) di Thomas Stearns **Eliot**, che cita come sua fonte l'interpretazione di Jessie Weston del mito del Graal, abbiamo a che fare con un movimento poetico che si articola simmetricamente e doppiamente come un affondare verso i luoghi dei morti e della memoria e dunque come interrogazione dei morti e come un affiorare della parola dei morti alla coscienza dal cimitero della memoria e, insomma, come una forma di negromanzia intesa nel suo senso etimologico di scrutare nella morte. Non a caso spesso la voce poetante si mimetizza con la voce degli indovini (la Sibilla cumana dell'epigrafe, tratta dal *Satyricon*, sec. I d.C., di **Petronio**, Madame Sosostri, una cartomante con il raffreddore, Tiresia, l'indovino che predice il fato a Ulisse nella *Nekya* dell'*Odissea*, e che è stato uomo e donna e ha previsto e inverto anche già vissuto il fato di Edipo e Eco e Narciso). La «magia» dell'arte come rapporto con il demoniaco è tema ripreso nel già citato *Dottor Faust* (1947) di Thomas **Mann**, o in quell'altro romanzo faustiano ambientato nella Mosca staliniana, *Il Maestro e Margherita* (1929-40, pubblicato postumo nel 1966) di Michail **Bulgakov**. Così *Il mago* (1966) di John **Fowles**, riprende dalla *Tempesta* shakespeariana l'idea di teatro come messa in scena magica del mondo e della vita in cui inganni, giochi di illusione e disillusione si intrecciano organizzati da Conchis, il mago, che, nelle parole stesse di Fowles esibisce una serie di maschere che rappresentano Dio, e cioè una serie di illusioni di ciò che non c'è, il potere e la conoscenza assoluti, e insomma l'onnipotenza che è al fondo del pensiero magico. Vi sono naturalmente storie di maghi come ciarlatani, secondo l'antica tradizione: si pensi solo a *Mario e il mago* (1930) di Thomas Mann, in cui il mago Cipolla è Mussolini che costringe Mario attraverso le sue arti ipnotiche a fare ciò che egli non vuole, ma Mario si riscuote dall'ipnosi e uccide Cipolla. *Il mago di Lublino* (uscito prima in inglese come *The Magician of Lublin*, 1960, e poi nell'originale yiddish nel 1971) di Isaac Bashevis **Singer** racconta la storia di Yasha, prestigiatore, illusionista e ipnotizzatore che compie la sua ricerca di verità attraverso il piacere, tradendo la moglie, un tentativo maldestro di furto, e provocando la morte per suicidio di una sua amante. Yasha finisce per farsi murare vivo, difeso da se stesso e dal mondo, in una casupola con una sola finestrella dalla quale dà consigli a chi viene a interpellarlo come santo e illuminato. In ambito anglosassone soprattutto le magie delle storie arturiane e dell'antica epica con tutte le sue magie ritorna nell'opera di John Ronald Reuel **Tolkien** (*Lo Hobbit*, 1937; *Il signore degli Anelli*, 1954-55; *Il Silmarillion*, 1977, postumo), con draghi, mostri volanti, elfi, nani, orchii, hobbits, gli Ents i pastori d'alberi, e con anelli magici, e soprattutto un anello del potere che molto ha a che fare con il Richard **Wagner** della trilogia *L'anello del Nibelungo* (1852-74). Ne *L'Oro del Reno* (1852) si legge infatti che chi forgiasse

con l'oro del Reno un anello avrebbe smisurata potenza. Gollum lo hobbit che si impossessa dell'anello del potere e se ne fa snaturare nella saga di Tolkien, ha dunque molto in comune con il wagneriano nano Alberico. Il mondo di Tolkien è simmetrico come una partita a scacchi: vi sono un mago buono, Gandalf, e uno stregone, un mago il cui potere è perverso, Saruman. Tolkien racconta una battaglia infinita tra il bene e il male, con la compagnia dell'anello da una parte, che ha la missione di distruggerlo, e i tremendi spiriti dell'anello, antichi re che l'anello ha privato della loro umanità dall'altra. La magia di Merlino, e con la sua anche quella di Morgana, «il potere» magico come metafora della capacità politica di architettare, e di tessere trame, torna nella trilogia di Mary **Stewart** (*La caverna di cristallo*, 1970; *Le colline cave*, 1973; *L'ultimo incantesimo*, 1979; *Il giorno del male*, 1983). La magia femminile, con il mito arturiano, è ripresa anche da Marion Zimmer **Bradley** ne *Le nebbie di Avalon* (1982), la storia del regno di Artù e di Merlino vista però attraverso gli occhi delle donne, Ginevra, ma soprattutto Viviana, la signora del Lago, e gran sacerdotessa e fata, e Morgana, che ha «il potere» e che porterà la rovina sul regno.

Il cinema, naturalmente, ha usato spesso magia e stregoneria come nel celebre *Ho sposato una strega* (1942) la commedia del René **Clair** americano, con Veronica Lake e Fredric March, in cui uno stregone e sua figlia strega, bruciati vivi nell'America delle origini puritane, per un prodigio ritornano sulla terra, e la streghetta (Lake) fa innamorare un politico puritano. I due finiranno per sposarsi, dopo avere rinchiuso l'anima del vecchio stregone in una bottiglia di whisky, per la sua felicità, ma Lake continuerà a essere strega, trasmettendo i suoi poteri alla prole. Dall'idea uscì anche un serial televisivo di grande successo. Del 1946 è *La bella e la bestia* di Jean **Cocteau**, tratto da una storia già raccontata nelle novelle cinquecentesche di Giovan Francesco **Straparola** (*Le piacevoli notti*, 1550-53) e da Jeanne Marie **Leprince**, *Madame de Beaumont* nel Settecento, e in cui una strega tramuta un bel principe in una bestia che solo l'amore potrà salvare. Il matrimonio con la strega torna in *Una strega in paradiso* (1958) di R. **Quine**, con Kim Novak, James Stewart, Jack Lemmon in cui un uomo d'affari si innamora di una strega. Infine intenso film di stregoneria, o di una qualche patologia psichica, è *Rosemary's Baby* (1968) di Roman **Polanski**, tratta dall'omonimo romanzo di Ira **Levin** (1965) in cui una giovane madre vede il pericolo che la sua creatura venga sacrificata al Diavolo da parte del marito che ha firmato il suo patto con il diavolo per averne in cambio il successo. Che l'arte abbia necessità di una qualche forma di magia ce lo dice anche il ricorrere del termine magico per definire diverse forme di realismo. Si pensi al realismo magico latino-americano, al Gabriel **García Márquez** de *Dell'amore e di altri demoni* (1994) per esempio, in cui una giovane nobile viene educata dalle schiave nere al mondo magico, viene dunque inquisita come posseduta dal diavolo; il suo inquisitore ed esorcista se ne innamora, ma non può né salvare lei, né se stesso; si pensi anche al Jorge **Amado** di *Donna Flor e i suoi due mariti* (1966); *Bottega dei miracoli*, 1969; o alla messicana Laura **Esquivel** di *Come l'acqua per il cioccolato* (1989); o a *Chocolat* (1998) di Joanna **Harris**; in questi ultimi libri l'arte femminile della cucina (v. Cucina, Cibo) diviene una magia capace di cambiare il mondo, l'umore, far nascere passioni, spegnerne, far baluginare dimensioni altre, meravigliose e insospettite; la Vianne di *Chocolat* arriva trasportata dal vento con la sua bambina in un villaggio del Sud della Francia; le sue ricette per far la cioccolata schiudono, in un realtà chiusa, meschina, ottusa, le porte di un'altra dimensione di vita più

autenticamente vissuta. Del resto streghe, magia e stregoneria continuano a fornire materiale per serial televisivi. La stregoneria, vista attraverso le lenti dell'indagine storica, antropologica, psichiatrica è la testimonianza di una logica arcaica, e del «pensiero magico», ciò che resta nell'epoca del cristianesimo di una più antica religione, di antichi rituali nordici, miti, credenze, legate ai riti di vegetazione, oppure è una forma di schizofrenia, ed è anche naturalmente un argomento usato dal movimento femminista degli Settanta (v. EMANCIPAZIONE DELLA DONNA), e implicito nello slogan: «Tremate, tremate, le streghe son tornate!», in cui le streghe sono il segno della rivendicazione di un «potere» eminentemente femminile represso e fatto oggetto di una lunga e atroce persecuzione nella civiltà occidentale.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Arden di Feversham* (*Arden of Feversham*, 1592); *Atti degli Apostoli* (ca. 80-90); *Bibbia*; *Directorium Inquisitorum* (sec. XIV); *El baladro* (inizio sec. XVI); *El baladro del sabio Merlin* (sec. XV); *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *La Signora del Lago* (*La Dame du lac*, sec. XIII); *La follia di Tristano* (*La Folie Tristan*, sec. XIII); *Le profezie di Merlino* (*Les Prophécies de Merlin*, 1274-79); *Merlino* (*Merlin*, sec. XIII).

Agrippa di Nettesheim, *Della filosofia occulta* (*De occulta philosophia*, 1510); Amado, J., *Bottega dei miracoli* (*Tenda dos milagres*, 1969); Amado, J., *Donna Flor e i suoi due mariti* (*Dona Flor e seus dois maridos*, 1966); Apollonio Rodio, *Argonautiche* (sec. II a.C.); Apuleio, *Apologia o Pro se de magia liber* (155-58); Apuleio, *Metamorfosi o L'asino d'oro* (*Metamorphoseon libri o Asinus aureus*, sec. II); Ariosto, L., *Il negromante* (ca. 1528); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Arnold, M., *Tristano e Isotta* (*Tristram and Iseult*, 1853); Arras, J. D', *Romanzo di Melusina* (*Roman de Mélusine*, sec. XIV); Asbjørnsen, P.C. - Moe, J., *Leggende popolari norvegesi* (1841-51); Aulnoy, M. C. Le Jumel de Barneville, baronessa di, *Racconti di fate* (*Les contes de fées*, 1697-98); Basile, G. *La gatta cenerentola*, in *Lo cunto de li cunti o Pentamerone* (1634-36, postumo); Basile, G., *Talia*, in *Lo cunto de li cunti o Pentamerone* (1634-36, postumo); Baum, L.F., *Il magnifico mago di Oz* (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900); Bédier, J., *Romanzo di Tristano e Isotta* (*Roman de Tristan et Iseut*, 1900); Benoît de Sainte-Maure, *Romanzo di Troia* (*Roman de Troie*, sec. XII); Berchet, G., *Lettera semiseria di Grisostomo al figliolo* (1816); Berlioz, H., *La damnation de Faust*, musica (1846); Bérout, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Bibbiena (pseudonimo di Bernardo Dovizi), *La Calandria* (1513); Boccaccio, G., *Donne illustri* (*De mulieribus claris*, 1361-62); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1476-94); Boito, A., *Mefistofele*, musica (1867); Bradley, M.Z., *Le nebbie di Avalon* (*The Mists of Avalon*, 1982); Brentano, C. von - Arnim, L.A. von, *Cornucopia del fanciullo* (*Das Knaben Wunderhorn*, 1806-08); Brentano, C. von, *Il povero Raimondino* (*Der arme Raimondin*, 1815-16); Bulgakov, M., *Il maestro e Margherita* (1966, postumo); Bürger, G.A., *Il cacciatore feroce* (*Der Wilde Jäger*, 1786); Bürger, G.A., *Leonora* (*Lenore*, 1774); Busoni, F., *Doctor Faust*, musica (1925); Byron, G.G., *Manfred* (1817); Calderón de la Barca, P., *Il mago dei prodigi* (*El Magico prodigioso*, 1637); Carroll, L., *Alice nel paese delle meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865); Clair, R., *Ho sposato una strega*, cinema (*I Married a Witch*, 1942); Cocteau, J., *La bella e la bestia*, cinema (*La belle et la bête*, 1946); Coleridge, S.T., *Christabel* (1816); Coleridge, S.T., *Kubla Khan* (1798, 1816); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1880-1883); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dee, J., *Vero e fedele resoconto di ciò che accadde tra il Dottor John Dee e certi spiriti* (*A True and Faithful Relation of what Passed for Many Years Between Dr. John Dee... and some Spirits*, 1659, postumo); Eilhart von Oberg, *Tristano e Isotta* (*Tristram und Isolde*, sec. XII); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Esiodo, *Teogonia* (secc. VIII-VII a.C.); Esquivel, L., *Come l'acqua per il cioccolato* (*Como agua para chocolate*, 1989); Euripide, *Medea* (431 a.C.); Fowles, J., *Il mago* (*The Magus*, 1966); García Márquez, G., *Dell'amore e di altri demoni* (*Del Amor y otros demonios*,

1994); Gervasio of Tilbury, *Ozi imperiali* (*Otia imperialia*, 1209-14); Giacomo I, *Demonologia* (*Demonologie*, 1597); Giulio Valerio, *Gesta di Alessandro il Macedone* (*Res gestas Alexandris Macedonis*, secc. III-IV); Goethe, J.W., *Faust* (1773-1832); Goethe, J.W., *La nuova Melusine* (*Die neue Melusine*, comp. prima del 1797, pubbl. in *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1829); Goffredo di Monmouth, *Storia dei re di Britannia* (*Historia Regum Britanniae*, 1136); Goffredo di Monmouth, *La profezia di Merlino* (*Prophetia Merlini*, ca. 1134); Goffredo di Monmouth, *Vita di Merlino* (*Vita Merlini*, ca. 1150); Goffredo di Strasburgo, *Tristano* (*Tristan*, ca. 1210); Görres, J.J. von, *I libri popolari tedeschi* (*Die deutschen Volksbücher*, 1807); Gounod, C., *Faust*, opera lirica (1859); Gozzano, G., *L'ipotesi* (1910); Gozzi, C., *L'amore delle tre melerance* (1761); Gozzi, C., *L'augellin Belverde* (1765); Gozzi, C., *Turandot* (1762); Grabbe, C.D., *Don Giovanni e Faust* (1829); Greene, R., *Frato Bacon e Frate Bungay* (*Friar Bacon and Friar Bungay*, 1589); Grimm, J. e W., *Fiabe* (*Kinder und Hausmärchen*, 1812-22); Harris, J., *Chocolat*, 1998; Hawthorne, N., *La casa dei sette abaini* (*The House of the Seven Gables*, 1851); Herder, J.G. von, *Canti popolari* (*Volkslieder*, 1778-79); Hoffmann, E.T.A., *Gli elisir del Diavolo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815-16); Hoffmann, E.T.A., *Il Mago Sabbiolino* (*Der Sandmann*) in *Notturmi* (*Nachtstücke*, 1818); Hoffmann, E.T.A., *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot* (*Fantasiestücke in Callots Manier*, 1815); Immermann, K.L., *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*, 1840); Innocenzo VIII (Papa), *Summis desiderantes* (1484); Institor, H. - Sprenger, J., *Malleus maleficarum* (1486); Jonson, B., *L'alchimista* (*The Alchemist*, 1610); Keats, J., *La bella signora senza pietà* (*La Belle Dame Sans Merci*, 1819-20); Keats, J., *Lamia* (1820); Kirchner, C., *Disquisitio historica de Fausto Prestigiatore* (1685); Klinger, F., *Vita, gesta e viaggio infernale di Faust* (*Fausts Leben, Thaten und Hoellenfahrt*, 1791); Layamon, *Bruto* (*Brut*, sec. XIII); Lenau, N., *Faust* (1834-36); *Lettere di Paolo* (fine sec. I o inizio sec. II, postumo); Levin, I., *Rosemary's Baby* (1965); *Libri di Samuele* (secc. VIII-VII a.C.); Liszt, F., *Faust-Symphonie*, musica (1854-57); Lucano Anneo M., *Farsaglia* (*Pharsalia*, sec. I d.C.); Machiavelli, N., *La mandragola* (1518); Malory, T., *La morte di Artù* (*Le Mort Darthur*, 1485); Mann, T., *Dottor Faust* (*Doktor Faustus*, 1947); Mann, T., *Mario e il mago* (*Mario und der Zauberer*, 1930); Manzoni, A., *Storia della Colonna infame* (1840); Map, W., *De nugis curialium* (1183-93); Maria di Francia, *Lais* (1170-80); Marlowe, C., *La tragica storia del Dottor Faust* (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1588 o 1592); Michea (sec. VIII a.C.); Michelet, J., *La strega* (*La sorcière*, 1862); Müller, F., *Faust* (1776-78); Nievo, I., *Le confessioni di un Italiano* (1867, postumo); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Epodi* (40-30 a.C.); Orazio Flacco, Q., *Satire* (*Sermonum libri duo*, 35-30 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Eroidi* (*Heroides*, 18 a.C.); Paolino Pieri, *Storia di Merlino* (sec. XIV); Pasolini, P.P., *Medea*, cinema (1970); Percy, T., *Reliquie dell'antica poesia inglese* (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765); Perrault, C., *Barbablu* (*Barbe-Bleu*), in *I racconti di mamma l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Perrault, C., *Cappuccetto Rosso* (*Le petit chaperon rouge*), in *I racconti di mamma l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Perrault, C., *Cenerentola* (*Cendrillon*), in *I racconti di mamma l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Perrault, C., *Enrichetto dal ciuffo* (*Riquet à la houppe*), in *I racconti di mamma l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Perrault, C., *Il gatto con gli stivali* (*Le chat botté*), in *I racconti di mamma l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Perrault, C., *Pelle d'asino* (*Peau d'âne*), in *I racconti di mamma l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Perrault, C., *Pollicino* (*Petit poucet*), in *I racconti di mamma l'Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Petronio, *Satiricon* (sec. I d.C.); Pfizter, N., *La peccaminosa vita e spaventosa fine [...] dell'arcinegromante Johann Faust* (*Das ärgerliche Leben und schreckliche Ende [...] des Ertzschwartzkünstlers Johannes Fausts*, 1674); Pico della Mirandola, *La dignità dell'uomo* (*De hominis dignitate*, 1496); Pindaro, *Le Pitiche* (sec. VI a.C.); Platen-Hallermünde, A. von, *Tristano* (*Tristan*, 1826); Platone, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Polansky, R., *Rosemary's Baby*, cinema (1968); Pontes, P. e C. Buarque, *Goccia d'Acqua* (*Gota d'água*, 1975); Pope, A., *Il ricciolo rapito* (*The Rape of the Lock*, 1712); Pound, E., *Canti pisani* (*Pisan Cantos*, 1948); Pulci, L., *Morgante* (1478-

83); Quine, R., *Una strega in paradiso* (Bell Book and Candle, 1958); Reichlin, J., *De Verbo Mirifico* (1494); Robert de Boron, *Il romanzo della storia del Graal* (Le Roman de l'Histoire du Graal, 1200-10); Robert de Boron, *Merlino* (Roman de Merlin, 1200-10); Robert, *Saga di Tristano* (Tristram saga, ca. 1226); Rojas, F. de, *Celestina* (Comedia de Calisto y Melibea, 1499); Rückert, F., *Tristano* (Tristan, 1839); Schumann, R., *Scene dal Faust di Goethe*, musica (Szenen aus Goethes Faust, 1844-53); Scott, R., *La scoperta della stregoneria* (The Discovery of Witchcraft, 1584); Seneca, L.A., *Medea* (50-60 d.C.); Shakespeare, W., *La Tempesta* (The Tempest, 1611-12); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Shakespeare, W., *Sogno di una notte di mezza estate* (A Midsummer Night's Dream, 1595-96); Shelley, M.W., *Frankenstein o il Prometeo moderno* (Frankenstein or the Modern Prometheus, 1818); Singer, I.B., *Il mago di Lublino* (The Magician of Lublin, 1960); Spee von Langenfeld, F., *Cautio criminalis seu de processibus contra sagas liber* (1631); Spenser, E., *La regina delle fate* (The Faerie Queene, 1590-99); Spies, J., *Storia del Dottor Faust* (Faustbuch, 1597); Spohr, L., *Faust* (1816); Spohr, L., *Faust*, musica (1816); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde, 1886); Stewart, M., *Il giorno del male* (The Wicked Day, 1983); Stewart, M., *L'ultimo incantesimo* (The Last Enchantment, 1979); Stewart, M., *La caverna di cristallo* (The Crystal Cave, 1970); Stewart, M., *Le colline cave* (The Hollow Hills, 1973); Straparola, G.F., *Le piacevoli notti* (1550-53); Swinburne, A.C., *Tristano di Lionese* (Tristram of Lyonesse, 1882); Tasso, T., *Gerusalemme conquistata* (1593); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Tennyson, A., *L'ultimo torneo* (The Last Tournament), in *Idilli del re* (Idylls of the King, 1859); Testamento di Levi (sec. II d.C.); Thomas d'Angleterre, *Romanzo di Tristano* (Roman de Tristan, sec. XII); Tieck, J.L., *Fantasia* (Phantasia, 1812-17); Tieck, J.L., *Storia della Melusina* (Historie von der Melusine, 1800); Tieck, J.L., *Fiabe popolari di Peter Lebrecht* (Volksmärchen von Peter Lebrecht, 1797); Tolkien, J.R.R., *Il signore degli anelli* (The Lord of the Rings, 1954-55); Tolkien, J.R.R., *Lo Hobbit* (The Hobbit, 1937); Tolkien, J.R.R., *Il Silmarillion* (The Silmarillion, 1977, postumo); Tourneur, C. o Middleton, T., *Tragedia del vendicatore* (The Revenger's Tragedy, 1607); Valerio Flacco, *Argonautica* (80-93 d.C.); Vangelo di Giovanni (90-100); Vangelo di Matteo (80-90); Vergel, A.G., *Medea* (1971); Verri, P., *Osservazioni sulla tortura e singolarmente sugli effetti che produsse all'occasione delle unzioni malefiche alle quali si attribuì la pestilenza che devastò Milano nell'anno 1630* (1777); Villars, Abbé de, *Il conte di Gabalis* (Le Comte de Gabalis, 1670); Virgilio Marone, P., *Eneide* (Aeneis, 29-19 a.C.); Wace de Caen, *Romanzo di Bruto* (Roman de Brut, 1155); Wagner, R., *L'oro del Reno* (Rheingold, 1852), in *L'anello del Nibelungo* (Der Ring des Nibelungen, 1852-74); Wagner, R., *Tristano e Isotta*, musica (Tristan und Isolde, 1865); Webster, J., *Il diavolo bianco* (The White Devil, 1612); Widmann, G.R., *Vera storia degli orrendi, esecrandi peccati... del Dottor Faust, negromante e arcimago* (Wahrhaftige Historien... des Schwartzkünstler Johannes Faustus, 1599); Wieland, C.M., *Oberon* (1780); Wier, J., *De Praestigis daemonum et incantationibus ac veneficiis* (1563).

■ ALTRE OPERE: Barrie, J.M., *Peter Pan* (1904); Hallström, L., *Chocolat*, cinema (2000); Shakespeare, W., *Amleto* (Hamlet, 1600-01); Wilde, O., *Il fantasma di Canterville* (The Canterville Ghost, 1887).

■ BIBLIOGRAFIA: *Tristan et Iseult. Les poèmes français. La saga norroise*, Paris, Librairie Générale Française, 1989; Abbiati, S. - Agnolotto A. - Lazzati, M. R., *La stregoneria: diavoli, streghe, inquisitori dal Trecento al Settecento*, Milano, Mondadori, 1984; Augé, M., *Magia e Stregoneria*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1981; Boffo, M., *Femmina strega*, Roma-Vitello, Stampa Alternativa, 2004; Briggs, K.M., *The Anatomy of Puck: An Examination of Fairy Beliefs among Shakespeare's Contemporaries*, London, Routledge and Kegan Paul, 1959; Briggs, K.M., *Pale Hecate's Team: an Examination of the Beliefs on Witchcraft and magic among Shakespeare's Contemporaries*, New York, Humanities Press, 1962; Cardini, F., *Radici della stregoneria. Dalla protostoria alla cristianizzazione dell'Europa*, Rimini, Il Cerchio, 2000; Cohn, N., *Europe's Inner Demons*, St. Albans, Granata Publishing Limited, 1976; Corvino, C., *Il libro*

nero delle streghe, Roma, Newton Compton, 2004; De Angelis, V., *Il libro della caccia alle streghe*, Casale Monferrato, Piemme, 2001; De Angelis, V., *Le streghe. Storia di donne che nacquero fate e morirono amanti del diavolo*, Casale Monferrato, Piemme, 2002; De Angelis, V., *Le streghe: processi, riti, pozioni*, Casale Monferrato, Piemme, 1999; Domenichelli, M., *Il limite dell'ombra*, Milano, Angeli, 1994; Domenichelli, M., *Miti di una letteratura medievale. Il Nord*, in Castelnovo, E. e Sergi, G. (a c. di), *Arti e storia nel Medioevo IV: Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 293-325; Donà, C., *Per le vie dell'altro mondo*, Catanzaro, Rubbettino, 2003; Douglas, M. (a c. di), *La stregoneria* (1970), Torino, Einaudi, 1980; Ferrari, A., voci *Circe, Magia, Medea* in *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET, 1999; Freud, S., *Il perturbante* (1919) in *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*, 2 voll. Torino, Boringhieri, 1969; Gascard, J.R., *Medea-Morphosen: eine mythopsychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-weiblichen in Kulturprozess*, Berlin, Duncker & Humboldt, 1993; Gentili, B. e Perusino F., a c. di *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000; Ginzburg, C., *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi, 1981; Ginzburg, C., *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989; Ginzburg, C., *Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1966; Jung, C.G., *Inconscio, occultismo e magia*, a c. di Carotenuto, A., Roma, Newton Compton, 1971; Kieckhefer, R., *La magia nel Medioevo*, Bari, Laterza, 2004; Klaitis, J., *Servants of Satan: The Age of the Witch Hunts*, Bloomington, Indiana University Press, 1985; L'Estrange, E. C., *Witch Hunting and Witch Trials*, London, Fredric Muller, 1971; Lacroix, D. - Walter, P., introduzione e commento, a *Tristan et Iseult, Les poèmes français. la saga norroise*, Paris, Librairie Générale Française, 1989; Levack, B.P., *La caccia alle streghe in Europa all'inizio dell'età moderna*, Bari, Laterza, 2003; Mebane, J.S., *Rinascimento e magia* (1989), Genova, ECIG, 1994; Mucci, C., *Il teatro delle Streghe*, Napoli, Liguori, 2001; Murray, M.A., *The witch-cult in Western Europe* (1921), Milano, Garzanti, 1978; Régnier-Bohler, D., *La légende arthurienne. Le Graal et la table ronde*, Paris, Robert Laffont, 1989; Röheim, G., *Magia e schizofrenia* (1955), Milano, Il Saggiatore, 1973; Rougemont, D. de, *L'amour en occident*, Paris, Plon, 1939; Russell, J.B., *Witchcraft in the Middle Ages*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1972; Seppilli, A., *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962; Silvani, G., *Introduzione a Giacomo I Stuart* (Re d'Inghilterra) *Demonologia*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1997; Summers, M., *A History of Witchcraft*, London and New York, Routledge and Kegan Paul, 1926; Weston, J., *From Ritual to Romance* (1920), tr. it. *Indagine sul Santo Graal*, Palermo, Sellerio, 2005; Yates, F., *Cabala e occultismo nell'età elisabettiana* (1979), Torino, Einaudi, 1982; Yates, F., *L'illuminismo dei Rosa-croce* (1972), Torino, Einaudi, 1976.

■ ALTRE VOCI: Alchimia; Amore; Castello; Creature magiche; Cucina; Demone; Diavolo; Illusione; Inganno; Inquisizione; Leggerezza/Pesantezza; Medioevo; Metamorfosi; Morti; Musa, ispirazione Oro; Parola; Perturbante; Poesia, poeta; Profezia; Quadro, dipinto, ritratto; Quête; Scienza, scienziato; Teatro; Titanismo; Truffa; Veleno.

MARIO DOMENICHELLI

Malattia. 1. Affezione, infermità, morbo che colpisce il corpo di uomini e animali, alterandone e indebolendone le funzioni, attaccandone i meccanismi di difesa, avviando un percorso che può portare alla guarigione o alla morte. La malattia può essere dovuta a cause interne oppure a cause esterne (contagio da batteri o da virus). Il termine *malato* (dove poi *malattia*) deriva dal tardo lat. *male habitum*: «che sta male». Più vicino al lat. classico (*morbum*), e più tecnico, il termine *morbo*. Nelle altre lingue europee abbiamo in fr. *maladie*, in sp. *enfermedad* e *morbo*, in ted. *Krankheit*, in ingl. *sickness* e *illness*.

2. Il tema della malattia, che attraversa l'intera letteratura concentrandosi con maggiore evidenza e densità di significato negli ultimi due secoli, si può suddividere a sua volta in due grandi aree tematiche. Da una parte le ma-

lattie collettive, eventi grandiosi, epocali, simbolici che travolgono le masse; dall'altra le singole affezioni, malattie individuali che affliggono i protagonisti, gli eroi. È possibile individuare questa suddivisione già nella *Bibbia* dove accanto alla sesta piaga d'Egitto, le terribili ulcere con pustole che colpiscono indiscriminatamente uomini e bestie, verace prova dell'ira divina, troviamo il *Libro di Giobbe* (ca. 575 a.C.), drammatica testimonianza di una persecuzione individuale del giusto messo alla prova con dure sofferenze fisiche. Tra le epidemie più fertili e suggestive da un punto vista letterario troviamo senz'altro la peste, a partire da quella che infuria nel campo degli Achei ad apertura dell'*Iliade* (sec. VIII a.C.), prova concreta e micidiale dell'ira di Apollo, senza dimenticare le fondamentali cronache storiche di **Tucidide** (*La guerra del Peloponneso*, ca. 431 a.C.) e **Paolo Diacono** (*Storia dei Longobardi*, sec. VIII); è soprattutto in epoca medievale che le grandi e ricorrenti ondate di peste suscitano figurativamente le immagini apocalittiche dei cicli pittorici con il *Trionfo della morte* (famoso quello nel Camposanto di Pisa, ora datato al 1336 e attribuito a **Buffalmacco**), proponendo un'interpretazione destinata a larga fortuna che vede il morbo come il giusto castigo divino per un'umanità corrotta. Tra le trasposizioni letterarie dell'evento spicca la narrazione della peste fiorentina del 1348 di Giovanni **Boccaccio**, che nell'introduzione del *Decameron* (ca. 1349-53) descrive l'epidemia principalmente come responsabile del sovvertimento del buon ordinamento, della pulizia e del decoro cittadino; anche il lucchese Giovanni **Sercambi** (1347-1424) sfrutta l'epidemia nella cornice che racchiude le sue *Novelle* (1816, postumo). Nel poemetto neoellenico *La peste di Rodi* di Emanuele Georgilla **Limenite** di Rodi l'autore descrive la peste che colpì la sua isola natale nel 1498-99 e di cui egli fu testimone oculare, interpretando il morbo come punizione divina per i peccati degli uomini. Il *Diario dell'anno della peste* (1722) di Daniel **Defoe** è la descrizione minuziosamente realistica della grande pestilenza del 1665, presentata come diario di un sellaio londinese che isolato nella propria casa redige un resoconto esatto e grandioso della pestilenza che si abbatte sulla città. Il tono del rapporto, lontano da qualsiasi interpretazione moralistica dell'evento, mira a una sobria ma scrupolosamente documentata autenticità, suffragata da testi ufficiali, disposizioni legislative, statistiche parrocchiali. Torna il castigo divino, la funzione catartica attribuita all'epidemia ne *I promessi sposi* (1827) di Alessandro **Manzoni**. Qui il flagello colpisce una società corrotta e il contagio si propaga per la cattiva condotta dei malvagi interessati; in una simile prospettiva rifulgono per contrasto gli esempi di abnegazione, bontà e carità cristiana: i religiosi che muoiono serenamente lavorando senza sosta al lazzaretto si contrappongono ai medici che vanno pagati più del dovuto per costringerli all'esercizio delle proprie funzioni; il comportamento esemplare di Federico Borromeo, il sacrificio fino al martirio di fra Cristoforo vengono esaltati dalla codardia degli amministratori e dei governatori della città. La peste manzoniana, quindi, viene presentata biblicamente come prova, come passaggio necessario per evidenziare buoni e cattivi. Ancora in pieno novecento il flagello non manca di suggerire metafore analoghe: ne *La peste* (1947) di Albert **Camus** (1947) la cronaca di un'immaginaria epidemia di peste a Orano in Algeria, raccontata in terza persona dal dottor Rieux, allude alla «peste» rappresentata dall'occupazione nazista in Europa; in realtà qui il morbo rappresenta tutte le forme del male contro cui lotta l'uomo, finendo per incarnare la stessa condizione umana, la prigione in cui l'uomo si trova chiuso. Di fronte al flagello

l'uomo rivela se stesso e Rieux impara che «ci sono negli uomini più cose da ammirare che da disprezzare». Fornisce sfondi suggestivi e inquietanti anche il colera, epidemia che si manifesta in Europa a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento; Vincenzo **Linares** in *Maria e Giorgio o il cholera in Palermo*, romanzo in 2 volumi pubblicato a Palermo nel 1838, sfrutta lo sfondo cupo e tragico dell'epidemia per dare risalto alle avventure dei protagonisti; così anche ne *La morte a Venezia* (1912) di Thomas **Mann** in cui il protagonista, lo scrittore di Monaco Gustav von Aschenbach, pur così concentrato sulla propria raffinata e intellettualistica passione per il giovane Tadzio, muore della stessa malattia che miete vittime tra il popolo lontano e sconosciuto di Venezia. Aschenbach però personalizza l'epidemia collettiva, riduce egoisticamente e decadentisticamente il morbo alla propria individualistica prospettiva, identificando il colera che segretamente corrode Venezia e i suoi abitanti con la propria oscura passione per Tadzio e una volta venuta a sapere la verità (il colera sta dilagando rapidamente, sarebbe necessario avvertire gli ospiti dell'albergo, partire al più presto), Aschenbach tace rendendosi complice del morbo e preferisce assimilarsi al caos del morbo che potrebbe favorire la sua illecita passione. Come le autorità veneziane dimenticano il loro dovere per salvare i propri biechi interessi, così Aschenbach trascura di avvisare gli ospiti dell'albergo per poter godere ancora della presenza di Tadzio. Torna ancora l'epidemia nel romanzo *Cholera* del bulgaro Ljudmil **Stojanov** pubblicato nel 1935, qui i soldati che combattono sul fronte serbo nella seconda guerra balcanica del 1913 e sono minacciati e uccisi dall'epidemia, che assume un significato di critica sociale, diventano gli unici eroi dei conflitti perché la malattia colpisce e uccide in modo polemicamente gerarchico: «muoiono fino al grado di tenente, più di rado fino a quello di capitano». Accanto alle grandi epidemie abbiamo poi, soprattutto a partire dall'epoca romantica, la malattia individuale vista come esaltazione della personalità, come sintomo di sensibilità esasperata, come segno distintivo di anime superiori: ecco allora, prima fra tutte, la tisi e poi, con la stessa valenza, la sifilide, le isterie e la nevrosi. È bene però sottolineare subito come il tema della malattia non sia sovrapponibile a quello della follia che ha una storia tutta sua: seppure si accennerà a grandi folli e grandi follie della letteratura (a proposito dell'*Orlando furioso* o di Pirandello), si affronteranno affezioni fisiche con sintomi e segni ben precisi e riconoscibili.

3. La malattia più nota nell'antichità greco-latina è forse la sgradevole purulenta e maleodorante piaga che affligge Filottete nell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.) per questa infermità abbandonato dai compagni su di un'isola deserta, poi cantata da **Sofocle** nell'omonima tragedia, incentrata proprio sul dramma del protagonista malato con le sue bende putride, il suo dolore lancinante, la sua misera e sofferente fisicità. Ma si tratta di una eccezione, in genere si muore combattendo o suicidandosi da eroi (come Didone nell'*Eneide*, 29-19 a.C.) o folgorati dagli dei, la morte eroica non avviene mai per malattia. Spesso sotto mali oscuri si nascondono pene d'amore incestuose, così la sofferente Mirra innamorata del padre nelle *Metamorfosi* (3-8 d.C.) di **Ovidio** e poi nella tragedia di **Alfieri**; e Fedra innamorata del figliastro, che nella tragedia *Ippolito* (428 a.C.) di **Euripide** ci viene presentata afflitta da un misterioso male, abbandonata sul letto, che non mangia da più giorni. Questo aspetto, trascurato da Seneca che fa della sua Fedra nella tragedia *Fedra* (ca. 49-62) una donna astuta e spregiudicata, pronta a tutto

pur di soddisfare la propria passione, sarà ripreso e sviluppato da Jean **Racine** in *Fedra* (1677), dove la protagonista risulta consumata da un male oscuro che altro non è se non l'insana passione per il figliastro. Se per i greci la malattia, spesso causata dall'ira di dei ingiusti e suscettibili, poteva essere dunque sia gratuita che meritata, con l'avvento del cristianesimo, che impone concezioni più moralistiche della malattia, si arriva gradatamente a una più stretta corrispondenza tra malato e malattia. Fondamentale per la cristianità medievale il modo in cui tema viene affrontato nella *Bibbia*: l'ira di Dio si abbatte sugli egiziani che non vogliono lasciar partire gli ebrei, e Davide canta nel Salmo 37 *Su di me è scesa la tua mano*: «Per il tuo sdegno non c'è in me nulla di sano, / nulla è intatto nelle mie ossa per i miei peccati. [...] Putride e fetide sono le mie piaghe / a causa della mia stoltezza [...] I miei fianchi sono torturati, / in me non c'è nulla di sano». Ma la malattia è anche segno di Dio, dolorosa prova che affligge i giusti come Tobia e Giobbe. Nel *Libro di Giobbe* il protagonista viene messo alla prova, tormentato nel corpo e nello spirito perché la sua fede venga provata: «Se da Dio accettiamo il bene, perché non dovremmo accettare i male?» (*Giobbe*, 2, 10; ca. 575 a.C.). Per gli ebrei ogni malattia trae origine da qualche peccato o personale o ereditato dai padri. Gesù condanna decisamente questa mentalità ma resta una stretta correlazione tra il comportamento dell'uomo e la malattia che lo colpisce. Gesù guarisce e risana dalle malattie come prova della sua potenza ma ammonisce: «Ecco che sei guarito; non peccare più, perché non ti abbia ad accadere qualcosa di peggio» (*Giovanni*, 5, 14). Anche per la mentalità evangelica, quindi, non necessariamente la malattia è una punizione ma può essere il semplice segno dell'esistenza e della presenza di Dio: «Né lui ha peccato, né i suoi genitori, ma è così perché si manifestassero in lui le opere di Dio» dice Gesù a proposito di un cieco dalla nascita (*Giovanni*, 9, 4). La prospettiva in cui la *Bibbia* inquadra la malattia caratterizza il cristianesimo e la letteratura religiosa dei primi secoli. **Francesco d'Assisi** nel *Cantico delle creature* (1224) loda coloro che «sostengo infermitate e tribulatione», segni della volontà di Dio e quindi da accettarsi in pace e con gioia, chiamando «beati», «quelli che 'l sosterranno in pace, / ka da te, Altissimo, sirano incoronati». **Iacopone da Todi**, in sintonia con la sua personalità accesa, eccessiva, la sua religiosità infiammata e scomposta, nella ballata *O Signor, per cortesia* (sec. XIII) invoca su di sé, come segno tangibile della volontà divina, come prova da sostenere nel desiderio di soffrire per dio e di scontare il peccato di appartenere alla razza che ha crocifisso Gesù Cristo, tutta una serie di malattie dalla «malsania» (la lebbra) al «mal di denti», dalla podagra al «morbo caduco» (l'epilessia). Se per gli stilnovisti l'innamoramento e l'incontro con la donna amata hanno spesso sintomi decisamente fisici e caratteri morbosi (tremori, pallori, batticuori), tanto in Guido **Cavalcanti** quanto nel **Dante** della *Vita nuova* (1292-93), esenti dal tema risultano invece la lirica amorosa di **Petrarca** e petrarchisti. Per inciso va ricordato che il mal d'amore continuerà all'infinito a tormentare e immalinconire eroi e eroine nella poesia, nelle favole, nelle commedie, nei canti popolari, nei romanzi, con sintomi ricorrenti e inequivocabili: disappetenza, pallore, debolezza, sospiri. Il tema della malattia non ha però nella poesia medievale largo spazio, se si eccettuano alcune metafore o similitudini della poesia comico realistica e quindi alcuni passi dell'*Inferno* dantesco in cui le pene realisticamente descritte spesso corrispondono a precisi morbi terreni come l'idropisia, «la grave idropesi», di maestro Adamo (*Inferno*, XXX, 52-57).

Occupava un posto a parte la peste descritta da **Boccaccio** nell'introduzione al *Decameron*: affresco grandioso di un grande flagello che periodicamente torna nella storia e nella letteratura. Boccaccio, rifacendosi a Paolo Diacono, propone una lettura diversa dell'evento generalmente visto come giusto e insindacabile castigo divino, come occasione per espiare i propri peccati. La peste nel *Decameron* sovverte l'ordine costituito, non è una prova da sopportare ma un'insania da fuggire, da evitare, i dieci novellatori sfuggono alla peste e ricreano un ambiente salubre, ben organizzato, lontanissimi dal caos del contagio, in un luogo ameno esteticamente perfetto. La materia favolosa e cronachistica delle cento novelle di rado affronta l'argomento malattia: potrà essere la commedia inscenata da Martellino che si finge paralitico per simulare un miracolo (II, 1); la fistola che affligge il re di Francia e che Giletta di Nerbona guarisce (III, 9); il male indefinito di cui muore malinconicamente il figlio della donna amata da Federigo degli Alberighi (V, 9) o il mal d'amore che affligge, tra gli altri, la bella Lisa (X, 7); i grotteschi mali, le infermità vere e presunte, dal mutismo del Masetto da Lamporecchio (III, 1) alle comiche fisime di Calandrino che crede di essere gravido (IX, 3); ma forse l'unica vera e reale malattia è quel mal di stomaco che affligge «l'abate di Cligni» e che Ghino di Tacco riesce a guarire con una dieta a base di pane arrostito e vino bianco (X, II).

4. Nei poemi cavallereschi spicca grandiosa e pressoché unica la follia di Orlando, affezione dell'animo, mal d'amore esasperato; il paladino impazzisce di gelosia dopo aver scoperto l'amore tra Angelica e Medoro, mentre il corpo dei paladini si offre soltanto a ferite e morti da combattimento o come negli eroicomici Morgante e Margutte a morti risibili e grottesche (il primo muore per il morso di un granchiolino, il secondo per le risa). Nella commedia del Cinque-Seicento la malattia è spesso una finzione, un pretesto funzionale alla narrazione (i malati immaginari, i malati d'amore) per mettere in scena medici e medicastri, rimedi, premi in palio per pronte guarigioni. In Niccolò **Machiavelli** la presunta e quindi finta sterilità di Lucrezia nella *Mandragola* (ca. 1518) è pretesto assolutamente funzionale alla macchina teatrale e serve a mettere in moto l'intero *plot*; in William **Shakespeare** o ci troviamo in presenza di ossessioni e follie (da Ofelia a lady Macbeth a re Lear sono noti i grandi visionari che popolano le tragedie shakespeariane), oppure il tema riprende la sua funzionalità narrativa come in *Tutto è bene quel che finisce bene* (1602-03) dove, rifacendosi alla nona novella della terza giornata del *Decameron*, Elena, figlia del famoso medico Gerardo di Narbona, guarisce il re di Francia afflitto da una fistola incurabile con una pozione. Il teatro elisabettiano preferisce il lato comico della malattia come ne *Il volpone* (1606) di Ben **Jonson** in cui il ricco protagonista perfettamente sano si finge malato e moribondo per sfruttare al massimo coloro che aspirano alla sua eredità. **Molière** nella sua satira contro i medici mette in scena malati e malattie immaginari per evidenziare l'ignoranza e la presunzione della classe attaccata. Così ne *Il medico volante* (1659), ne *Il medico suo malgrado* (1667), ne *Il signor di Pourceaugnac* (1670) e ne *Il malato immaginario* (1673), le malattie sono affezioni immaginarie, ipocondriache fissazioni, farsesche messe in scena oppure mali d'amore, innamoramenti ostacolati dai genitori come ne *L'amore medico* (1666), in cui la malattia che affligge la protagonista è il mal d'amore inutilmente ascoltato con perizia scientifica dai dottori di turno. Anche in *Malattia e morte dell'onesta signora Schlampampe*, commedia di Christian

Reuter composta nel 1696, la malattia che porterà la protagonista alla morte diviene un pretesto per equivoci comici (il servo che rompe il vaso con l'orina dell'ammalata e porta al medico la propria) e satire contro la medicina (le disquisizioni pseudoscientifiche del medico Cratippo). Anche in Carlo **Goldoni** la malattia è un pretesto, un espediente funzionale alla narrazione, mai un'affezione drammatica e mortale ma una risibile finzione o una posa affettata dai protagonisti come appunto nelle malattie immaginarie che affliggono innamorati e innamorate: ne *La finta ammalata* del 1751, derivata per ammissione dello stesso autore da *L'amore medico* di Molière, Rosaria è malata d'amore; mentre ne *Gli innamorati* (1758) i due protagonisti pur amandosi non fanno altro che battibeccare trasformando il loro possibile idillio in una sofferenza continua tanto che a un certo punto Eugenia, esasperata dall'ennesimo litigio, esclama: «No, non voglio più far questa vita. Se tirerò innanzi così diverrò tistica, morirò disperata», istituendo, anche se di sfuggita e con ironia, un'identificazione tra tisi e passione che acquisterà una valenza tutt'altro che ironica nella letteratura romantica.

5. Fino al tardo Settecento la malattia è comunque letterariamente invalidante, gli eroi non si ammalano sul serio o fingono per necessità o soffrono per mal d'amore a vari livelli (dagli smarrimenti tremanti degli stilnovisti, alle follie vere e proprie all'*Orlando furioso*, 1516-32, alle innumerevoli varianti delle depressioni per amori impossibili e non corrisposti) o sfociano nella pazzia, tema vicino, parallelo, a tratti sovrapponibile, ma accezione a sé stante della voce malattia. I morbi, i malati, gli infermi, non hanno fino ai primi presentimenti romantici, niente di affascinante. L'età illuministica propaganda una universale sanità razionalistica che abolisce le malattie, che cura, guarisce, risana, basti pensare a Giuseppe **Parini** e alla sua *Salubrità dell'aria* (1759), in cui con spirito riformatore denuncia le condizioni antighigieniche di Milano, o a *L'innesto del vaiuolo* (1765), in cui loda l'inventore e l'introduttore del vaccino antivaioloso in Italia cantando la sana fecondità delle nuove generazioni salvate dal morbo mortale o deformante. Ma intanto i «vapori» e le isterie femminili cominciano a circolare divenendo un male di moda verso la fine del XVIII secolo. La *Marfisa bizzarra* (1761-68) di Carlo **Gozzi**, «poema faceto» in 12 canti, mette in versi le smanie e le alterazioni nervose di una signora isterica, così come già **Goldoni** si era dilungato nel descrivere malesseri tipicamente muliebrici ne *La finta ammalata* (1751) e nella *Donna di testa debole o sia la vedova infatuata* (1753) e Francesco **Albergati Capacelli** aveva fatto lo stesso ne *Le convulsioni*, farsa in un atto del 1770. Lo stesso Parini ne *Il vespro* (1801, postumo) narra in versi le convulsioni isteriche in cui cade l'amica della dama amata dal «giovin signore». Il tono è sarcastico, ironico, si prendono le distanze da un atteggiamento diffuso e di moda, le pose da malata vengono irrise e derise e non poste al centro di vicende e passioni, anche se di lì a poco non tarderà ad affermarsi in letteratura il *topos* della bella malata, della dama resa interessante dal pallore e dalla sofferenza. Già il giovane Werther di Johann Wolfgang **Goethe** (*I dolori del giovane Werther*, 1774) trova nelle proprie sofferenze la sua stessa ragion d'essere, minando le basi della sanità razionalistica, e lo Jacopo Ortis di Ugo **Foscolo** dichiara ben presto la propria poetica coincidente col nuovo modo di sentire: «Io sono sempre in perfetta armonia con gl'infelici, perché – davvero – io trovo un non so che di cattivo nell'uomo prospero» (*Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1802). È così stabilito anche per l'Italia uno dei *topoi* più

classici dell'età romantica: la malattia che raffina e nobilita, contrapposta alla robusta salute, non adatta a caratterizzare eroi e eroine. Più preciso ed esplicito di Foscolo, un'autorità in materia del calibro di **Novalis**, peraltro morto tistico, scrive: «Le malattie segnano la superiorità dell'uomo sulle piante e sugli animali. L'uomo è nato per soffrire. Più misero egli è e più ricettivo si fa alla morale e alla religione. Transitorietà, fragilità è il carattere della natura unita allo spirito», e assicura che le «malattie, in particolare le croniche, sono il tirocinio per l'arte della vita e la formazione del sentimento» (*Polline*, 1798). La malattia che incarna le malinconie romantiche è senza dubbio la tisi. Regina incontrastata del secolo, questa malattia entra in letteratura priva dei suoi tratti più sgradevoli e prosaici (l'allora ben noto fetore dell'alito dei tistici non acquisterà mai cittadinanza poetica e sputi e rantoli saranno opportunamente obliterati), sublimata in ogni sua manifestazione si presenta con un corteo sintomatologico vago e suggestivo: pallore lunare, languida debolezza, eccitazione febbrile, occhi brillanti. Segni stereotipati che aiutano a riconoscere subito il «fortunato» prescelto. La malattia da romanzo, fino agli ultimi decenni del secolo sempre portatrice di uno sguardo ardente e intenso, al massimo di qualche spettacolare svenimento ma mai generatrice di gonfiori, pustole, aereofagie o flatulenze, si qualifica innanzitutto come affezione dell'anima prima che infermità del corpo, malessere indefinito e indefinibile cui ci si rifiuta di dare un nome. Tisi è indubitabilmente nei segni e nei sintomi quella che consuma Raphael de Valentin nella *La pelle di zigrino* (1831) di Honoré de **Balzac**, una malattia che divora e consuma il protagonista contemporaneamente al consumarsi dei desideri e al ritirarsi della magica pelle di zigrino che ha appunto il potere di esaudire i desideri del proprietario restringendosi però una volta esauditi, metafora e simbolo della vita stessa che si consuma e si esaurisce nel soddisfacimento di brame e passioni. Nonostante l'elemento fantastico (Raphael muore oltre che per l'eccesso delle proprie passioni e dei propri desideri, per il restringersi irreversibile della magica pelle), il romanzo è un realistico studio di costume e le coordinate della tisi sono rispettate: la tosse, gli sputi, il pallore, la magrezza («è proprio pallido come un Gesù di cera!» dirà significativamente un servo del protagonista), il consulto medico, il consigliato soggiorno in luogo d'aria più salubre (in questo caso le terme di Mont-Dor in Alvernia). Ne *La pelle di zigrino*, però, la malattia si contrappone brutalmente alla salute, non rappresenta un avvicinamento al cielo, un progressivo e celestiale processo di spiritualizzazione, come sarà invece più tardi per madame Grandet (*Eugénie Grandet*, 1833), angelo destinato alle gioie dell'altra vita, ma un'orribile e inarrestabile identificazione col teschio, con la morte della carne senza resurrezione dello spirito. L'aspetto presente in *Eugénie Grandet* sarà quello destinato a prevalere per tutto l'Ottocento. Programmaticamente cattolico e romantico Niccolò **Tom-maseo** in *Fede e bellezza* (1840) fa della vicenda della protagonista, la perduta e poi redenta Maria, una parabola esemplare. Dopo un'infanzia e una giovinezza da traviata, la giovane donna muore consunta dalla tisi in un processo di progressiva smaterializzazione e avvicinamento a Dio. Analoga la sorte riservata a Angiola Maria, protagonista dell'omonimo romanzo del 1839 di Giulio **Carcano**, in cui la giovane e pura protagonista dopo aver subito volgari attentati alla sua virtù muore di consunzione affranta da un amore irrealizzato e irrealizzabile (quello per il nobile Arnoldo) in un'esemplare ascesa tra gli angeli, modello femminile di innocenza e sacrificio. Spiritualizzazione e affinamento della sensibi-

lità fornisce la malattia del secolo anche alle perdute eroine da romanzo e da melodramma che morendo si riabilitano e si redimono. Muore di tisi la pallida e fragile Mimì nelle *Scene della vita di bohème* (1851) di Henry **Murger**, e poi nella *Bohème* di Giacomo **Puccini**; Margherita Gautier ne *La signora dalle camelie* (1848) di Alexandre **Dumas** figlio, racconta per lettera all'amato e ignaro Armando la propria agonia di tistica, fatta di tosse e deliri strazianti, e muore santamente «da cristiana dopo aver vissuto da peccatrice». Così nella trasposizione operistica della signora dalle camelie, la *Traviata* (1853) di Giuseppe **Verdi**, Violetta Valéry morirà sempre consunta dalla tisi e sempre da questa riabilitata, ma tra le braccia del suo Alfredo. Significativamente in *Alla vigilia* (1860) di Ivan Sergeevič **Turgenev** il giovane Insarov, rivoluzionario bulgaro animato da forti ideali, amor di patria e acceso idealismo, poco prima di morire tistico per un aneurisma causato da una complicazione polmonare, si reca con la moglie Elena a vedere *Traviata*. Siamo a Venezia, dove il giovane si è dovuto fermare in viaggio verso la Bulgaria, ed è qui che Insarov muore malato di nostalgia per l'amata patria oltre che di tisi. Diversa la prospettiva in cui Arthur **Schnitzler** inquadra la storia dell'agonia e della morte di un giovane tistico in *Morire* (1895). Qui di fronte alla morte l'uomo rivela tutta la sua meschinità palesando la propria debolezza, esplodendo in accessi di violenza. La tisi non nobilita né, tantomeno, raffina e spiritualizza i sensi, anzi, rende l'uomo vicino all'animale, all'essere bruto che non vuole morire e urla di paura, di dolore e di rabbia impotente. La malattia in generale e la tisi in particolare continuano però a conservare la loro valenza metaforica fino agli inizi del Novecento presso i Crepuscolari, diventando metafora di una debole ed estenuata inadeguatezza alla contemporaneità. Oltre al compiaciuto abbandono al languore del male e a una diffusa tendenza al lamento elegiaco, resta la malattia reale e la morte precoce dei poeti. Se Guido **Gozzano** sorride ironico della propria infermità restando al supplizio delle visite mediche «sereno come uno sposo e placido come un novizio» (*Alle soglie*, 1907); Sergio **Corazzini** nella *Desolazione del povero poeta sentimentale* esclama, senza nessuna ironia, «Oh, io sono, veramente malato!» e Corrado **Govoni** ne *Il lamento del tistico* ripropone senza sarcasmo alcuni dei *topoi* della malattia romantica: la giovane età del malato appena diciannove anni, gli sbocchi di sangue trasfigurati in rose rosse, la spoglia e conventuale ambientazione dell'ospedale («Ah! La mia tosse, e la mia pallidezza, / la febbre che mi brucia (è vero!) e i sintomi/ della tubercolosi? [...] Oh voltatevi!...Quelle macchie rosse/ son dei fiori...non fateci attenzione!...»). Fausto Maria **Martini** in *A una malattia*, pur respingendo la morte invoca il languore e l'estenuazione che gli derivano dal morbo: la malattia continua a configurarsi come lo stato d'animo più consono e confacente al poeta. Giulio **Gianelli** dedica una poesia al *Dolce infermo* che agonizza dentro di sé, personificazione patetica di un diffuso male di vivere: «Altro al mondo non c'è / che la sua agonia. / Mi suggerisce ora per ora [...] Io non so nulla...io sono assente...Voglio / il dolce infermo che agonizza in me». A queste posizioni è utile accostare la versione parodica e parodizzante della tisi che compare in *La fontana malata* di Aldo **Palazzeschi**: «che spasimo! / sentirla tossire [...] che forse sia morta? / Orrore! / Ah! No. / Rieccola, / ancora / tossisce. / Clof, clop, cloch, / Cloffete, / cloppete, / clocchete, / chchch... / La tisi l'uccide». Torna al mito romantico della tisi Thomas **Mann** ne *La montagna incantata* (1924) ambientato in un sanatorio svizzero, il Sanatorio Internazionale Berghof, in cui il protagonista

Hans Castorp, recatosi a trovare il cugino malato con l'intenzione di fare una vacanza di tre settimane, ma poi scopertosi tistico a sua volta, trascorrerà sette anni. La malattia qui rappresenta, secondo lo stesso Mann, il «passaggio obbligato al sapere, alla salute e alla vita», la tisi ha un valore altamente educativo e formativo, è un'esperienza cognitiva. Il giovane protagonista grazie all'esperienza della malattia cresce, matura, acquisisce la propria sensibilità. Il gruppo, la casta dei malati piano piano si apre anche a Castorp che viene «iniziato» alla malattia e quindi alla conoscenza stessa. Benché più complessa e intellettualistica, attraverso la trama della *Montagna incantata* è possibile riconoscere la base romantica della concezione manniana della malattia, riconducibile allo stesso **Novalis**. Un'interessante variante sul tema della malattia e del suo universo presente nel romanzo di Mann la si trova nel racconto *Sette piani* (1942) di Dino **Buzzati** dove il protagonista, apparentemente sano, si reca in un sanatorio scoprendosi progressivamente e irreversibilmente malato. Ma qui l'ignoto male che affligge Giuseppe Corte (si parla genericamente di febbre, di degenerazione delle cellule, poi di un eczema alla gamba) è progressivo allontanamento dalla vita normale, irreversibile segregazione, sempre per scusabili malintesi, giustificabili contrattempi. La malattia è un inquietante universo chiuso che porta solo alla morte, non ha nessun valore catartico, cognitivo, educativo, non educa e matura il protagonista ma lo inabissa nell'oscurità della morte attraverso apparentemente lievissimi errori burocratici. Sempre sulla scia della distinzione romantica data dalla malattia a eroi e eroine, invece, in Henry **James** la malattia che affligge i personaggi, spesso non a caso indefinita, vaga e misteriosa, sembra renderli moralmente superiori, spiritualmente più forti. *Daisy Miller* (1879) muore per febbri malariche e la morte riscatta e sublima la graziosa civetta americana agli occhi del moralistico protagonista. Il progressivamente sempre più malato Ralph in *Ritratto di signora* (1879), sensibile, ironico e intelligente, è forse l'unico personaggio positivo dell'intero romanzo. La malattia lo rende distaccato dalla vita, ne fa uno spettatore che non rinuncia però a intervenire sullo spettacolo che sta contemplando (Ralph fa della cugina Isabel Archer una ricca ereditiera e aspetta a morire per vedere che cosa essa farà della propria ricchezza). Così anche la sensibile, intelligente, soave e coraggiosa Milly Thale di *Le ali della colomba* (1902), che, pur sapendosi condannata a morte da un non meglio specificato male ereditario e incurabile, cerca di influire con la propria ricchezza sulla vita degli altri protagonisti, lasciando erede universale dopo la propria morte l'amato Merton. Anche Milly, come l'Insarov di Turgenev e l'Aschenbach di Mann, morirà a Venezia, luogo mitico del decadentismo europeo. Non sappiamo quale male porti Milly alla tomba ma porre al centro del romanzo una giovane donna malata corrisponde a una scelta precisa dichiarata dallo stesso James nella prefazione in cui sostiene che da sempre «essere minacciati dalla morte» rappresenta per eroi ed eroine «la strada più breve per rendersi interessanti».

6. Se per tutto il romanticismo la malattia ha caratteri vaghi e indefiniti, prevalentemente spirituali, nella seconda metà dell'Ottocento l'influenza del clima positivista si riflette in letteratura con l'ingresso massiccio, in racconti e romanzi, di casi patologici, stranezze morbose, interventi chirurgici dagli effetti sorprendenti. Significativamente il personaggio del medico diventa indispensabile per diagnosticare, spiegare e curare malattie ampiamente descritte o per raccontare e testimoniare casi

clinici rari e complessi. Di conseguenza anche la terminologia scientifica invade l'universo narrativo. E se all'inizio l'impiego di un lessico specialistico risulta vago e ripetitivo, basato su quei tre o quattro vocaboli più conosciuti (tutto sarà «fisiologico» giusto per dare una patina di attualità alla pagina), poi, acquistata maggior sicurezza e disinvoltura, sarà usato in maniera appropriata in minuziose descrizioni di interventi diagnostici e terapeutici. Non cessa di avere validità l'identificazione personaggio malato-personaggio interessante, cliché romantico ma duraturo e valido fino agli ultimi decenni del secolo, ancora funzionante e attuale in ambito scapigliato e decadente, se il protagonista del romanzo di Igino Ugo **Tarchetti** *Fosca* (1869) conquista la bella Clara grazie a un biglietto di poche ma efficacissime righe che recita: «Io sono infelice, io sono malato, io soffro». Nel romanzo però la vera malattia è quella che affligge la protagonista, tisis e isterica. Una malattia studiata e analizzata dal medico di turno: «È una specie di fenomeno, una collezione ambulante di tutti i mali possibili [...] il fondamento de' suoi mali è l'isterismo, un male di moda nella donna». Ancora eroine malate nei romanzi di Luigi **Capuana** che in *Giacinta* (1879) e *Profumo* (1892) affronta due casi clinici, quello di Giacinta, ossessionata dalla vergogna e dai sensi di colpa per essere stata violentata da bambina, e quello di Eugenia, schiacciata tra una suocera dominante possessiva e un marito debole e impotente, che manifesta segni di squilibrio nervoso rappresentando un raro e complesso caso di neuro-fisiologia: prostrazione, stanchezza, svenimenti e uno strano profumo di zagara (di qui il titolo del romanzo) che il suo corpo emana in prossimità delle crisi. Domina la scena di *Malombra* (1881), primo romanzo di Antonio **Fogazzaro**, l'isterica e tenebrosa Marina, afflitta da mali di nervi, febbri, deliri che i medici disorientati non sono in grado di curare. In Gabriele **D'Annunzio** la malattia accresce la sensualità delle protagoniste: ne *Il piacere* (1889) Andrea Sperelli possiede per la prima volta Elena convalescente e ancora malata; ne *L'innocente* (1892) Giuliana è malata, pallida, resa conturbante da una malattia uterina; ne *Il trionfo della morte* (1894) Giorgio Aurispa vorrebbe Ippolita meno sana; Isabella Inghirami nel *Forse che sì forse che no* (1910) è una pazza; mentre diventa dimensione artisticamente creativa per gli alter ego dell'autore: il convalescente Andrea Sperelli che compone versi nella Villa di Schifanoja; il convalescente io narrante del *Notturmo* (1921) che dall'oscurità forzata per la ferita all'occhio trae immagini e suggestioni poetiche. Sempre riconducibili alle tendenze dominanti nel secondo Ottocento, precisione terminologica e crudezza descrittiva caratterizzano la *Morte di Ivan Il'ic* (1887-89) di Lev **Tolstoj**. L'intero racconto si basa infatti sulla lenta agonia del protagonista per il quale la malattia con cui si scontra (una malattia che si manifesta nei suoi aspetti più sgradevoli, concreti, umilianti: dallo strano sapore in bocca, ai consulti medici, alle pratiche quotidiane da malato: le medicine, la dieta, la difficile defecazione, la necessità di essere continuamente assistito) diventa in realtà il disvelamento della propria vita come menzogna. In una società falsa e formale, lontana da valori saldi e autentici, la malattia e la morte finiscono col rappresentare le uniche verità con cui l'uomo deve confrontarsi. Naturalismo e verismo insistono, coerentemente alle loro poetiche, sulla rappresentazione realistica di affezioni morbose e degenerazioni ereditarie. Emile **Zola** nel ciclo dedicato ai Rougon-Macquart si propone di studiare e analizzare le tare genetiche di un'intera famiglia seguita da vicino nei suoi vari componenti. Ne *L'ammazzatoio* (1877) vengono descritti gli stadi progressivi dell'alcolismo, piaga sociale

che abbrutisce e annienta i ceti popolari fino al *delirium tremens* e alla morte. In *Germinale* (1885) compaiono le varie malattie che affliggono i minatori costretti a lavorare e a vivere in condizioni disumane e la lenta, progressiva paralisi di Bonnemort che ha passato sottoterra l'intera vita, accompagna significativamente l'evolversi e il fallire dello sciopero. In *Nanà* (1880) la malattia si fa ancora una volta metafora: la protagonista muore di vaiolo e il suo volto sfigurato dal male e la putrefazione del suo corpo bellissimo indicano la bruttura morale della sua vita, intesa come documento di una società in sfacelo (così come già veniva sfigurata dal vaiolo Madame de Marteuil ne *Le relazioni pericolose*, 1782, di Pierre-Ambroise-François **Laclos**, sorta di smascheramento pubblico e terribile di una condotta depravata tenuta nascosta per una vita intera). In Giovanni **Verga**, dove l'universo di *Vita dei campi* (1880), de *I Malavoglia* (1881), delle *Novelle rusticane* (1883) è attraversato dalla malattia, la terribile malaria, come perdita economica (ammalarsi costa), lo spazio concesso all'individualità del malato è recuperato pienamente in *Mastro-don Gesualdo* (1889), dove il protagonista muore di un cancro allo stomaco auscultato, diagnosticato, curato con perizia e competenza scientifiche dai medici palermitani; ma anche la tisi compare nello scrittore verista attraverso le pagine di ambientazione alto-borghese del romanzo giovanile *Tigre reale* (1874), in cui Nata la maliarda russa muore divorata dalla tubercolosi, e nel racconto *Bollettino sanitario* (dalla raccolta *Drammi intimi*, 1884), scambio di lettere tra un malato di tisi e la sua amante; troviamo anche il meno aristocratico rachitismo nel racconto d'ambientazione milanese *Il canarino del n. 15* (in *Per le vie*, 1883). Per quello che riguarda il tipo di malattia, oltre alla tisi e ai casi patologici di origine nervosa cari tanto al naturalismo quanto al decadentismo, compare in letteratura, verso la fine del secolo, la sifilide: malattia più circoscritta e precisa, meno stimolante da un punto di vista metaforico perché più precisa nelle cause e nota negli effetti, essa si carica di forza espressiva e rappresentativa maggiore facendo il suo ingresso in letteratura tutt'altro che nobilitata e spiritualizzata; spesso i segni e i sintomi della lue vengono brutalmente descritti come segno grossolano ed evidente di un comportamento moralmente eterodosso. Già Osvaldo negli *Spettri* di Henrik **Ibsen** (1881) lascia intravedere una possibile identificazione tra la vita sregolata parigina (Osvaldo fa il pittore a Parigi, ama il fumo, l'alcool e le donne) e la malattia, anche se la sua sifilide è di carattere ereditario. Più chiaro e dichiarato il legame istituito tra la vita dissoluta e la contrazione della lue nel romanzo breve di Charles-Louis **Philippe**, *Bubu di Montparnasse* (1901), in cui la sifilide diventa una connotazione di classe, identificandosi con la vita dei bassifondi parigini. La malattia che lega e unisce la prostituta Berthe, il suo magnaccia Bubu e uno studente provinciale poetico e di buon cuore, coincide con il tipo di vita emarginata che essi conducono. Avere la sifilide corrisponde a «essere tutti marci» ovvero corrotti e Bubu, una volta saputo che Berthe ha la sifilide vuole prenderla anche lui come segno di appartenenza a una casta, quella dei reietti, degli emarginati: «se non avesse la sifilide! Allora gli parve che in tal caso la sua gloria ne sarebbe diminuita [...] Se non aveva la sifilide, era ormai tempo di prenderla».

7. Addentrandosi nel Novecento ai mali fisici, concreti, trasmissibili e diagnosticabili, ben corrispondenti a precisi sintomi e segni, si affianca fino a sovrastarli quel male oscuro che dominerà la letteratura del ventesimo secolo: l'angoscia, il male di vivere, l'inquietudine che non ha

cura né guarigione, il malessere contemporaneo. Ecco allora l'inettitudine dei personaggi sveviani, la follia in Luigi Pirandello, la nausea di Jean-Paul Sartre, il male oscuro di Carlo Emilio Gadda e di Giuseppe Berto, la depressione. Dalla romantica tisi siamo passati alla nevrosi, dall'affezione polmonare d'origine infettiva agli oscuri recessi dell'inconscio, dal fisico allo psichico; ma le due malattie presentano sorprendenti affinità. La tubercolosi, che affliggeva buona parte degli eroi e delle eroine ottocenteschi, veniva considerata malattia dell'anima, sintomo debilitante e mortale di una raffinata sensibilità interiore, secondo un tipico e ben codificato processo di spiritualizzazione. La nevrosi fa un passo avanti, male invisibile per eccellenza, privo di qualsiasi rapporto con la fisicità del malato essa annulla l'oggettività del campo d'indagine: scomparso il dato di fatto, la gestione della malattia è completamente affidata al malato. Il male oscuro diventa allora la lente, il filtro per la realtà che assume un senso solo in virtù della malattia stessa. Attraverso lo sguardo malato ma acutissimo del protagonista, che contrappone ad una grigia e ipocrita normalità la propria creatura nevrosi, si afferma una visione del mondo diversa, contraria, ma proprio per questo più autentica. Il tema tipico dell'opera di Italo Svevo è dato proprio dal contrasto tra salute e malattia. Già in *Senilità* (1898) il debole Emilio Brentani è attratto e schiacciato dalla salute robusta di Angiolina, ma il tema della malattia è soprattutto al centro de *La coscienza di Zeno* (1923), affollata di medici, malati e malattie, dalla nevrosi del protagonista al morbo di Basedow che sfigura e imbruttisce la bella Ada. In *Pirandello* prevale il tema della follia come percezione alterata e più autentica del reale, come momento di perdita della maschera e conseguente rivelazione del flusso vitale come caos inordinabile: così, tra i numerosissimi testi che si potrebbero citare, nel racconto *La carriola*, in *Enrico IV*, nel romanzo *Uno, nessuno centomila* (1925); ma ne *La morte addosso* (1908), poi atto unico col titolo *L'uomo dal fiore in bocca* (1923), troviamo un sinistro e ben localizzato tumore maligno. Qui l'epitelioma del protagonista diventa la metafora del male mortale che ciascuno porta nascosto dentro di sé, invisibile agli altri, dolorosissimo silenzio in mezzo al frastuono della vita. Ma più frequenti sono i protagonisti afflitti da mali oscuri e difficili da diagnosticare. Ne *La nausea* (1938) di Sartre, Antoine Roquentine narra lo smarrimento dell'uomo in una realtà priva di solidità, di ordine, di significato, attraverso una serie di percezioni alterate e morbide che svelano il carattere assurdo dell'esistenza. L'hidalgo don Gonzalo de *La cognizione del dolore* (1963) di Gadda è afflitto da un «male oscuro» che «porta dentro di sé per tutto il fulgurato scoscendere d'una vita, più greve ogni giorno, immedicato» e che nessuno è in grado di alleviare. L'Albino Saluggia di Paolo Volponi, in *Memoriale* (1962), tramite la propria malattia denuncia e smaschera l'alienazione moderna, la mistificazione capitalistica. Tisico e nevrotico, Saluggia assomma in sé i miti morbosi di due secoli con interessanti scambi semantici e significative variazioni. L'alter-ego letterario di Giuseppe Berto, manifestando nei segni e nei sintomi lo stesso male oscuro di don Gonzalo, traduce la propria nevrosi sulla pagina in una lunga confessione, in un ininterrotto monologo intitolato significativamente *Il male oscuro* (1964).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Libro di Giobbe* (ca. 575 a.C.); *Vangelo di Giovanni* (90-100 d.C.).

Albergati Capacelli, F., *Le convulsioni* (1770); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Balzac, H. de, *Eugénie Grandet* (1833); Balzac, H. de, *La pelle di zigrino* (*La peau de Chagrin*, 1831); Berto, G., *Il male oscuro* (1964); Boccaccio, G., *Decameron*

(1492, postumo); Buffalmacco, *Trionfo della morte*, pittura (ca. 1335); Buzzati, D., *Sette piani* (1942); Camus, A., *La Peste* (1947); Capuana, L., *Giacinta* (1879); Capuana, L., *Profumo* (1892); Carcano, G., *Angiola Maria. Storia domestica* (1839); Corazzini, S., *Desolazione del povero poeta sentimentale* in *Piccolo libro inutile* (1906); D'Annunzio, G., *Forse che si forse che no* (1910); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1889); D'Annunzio, G., *Il trionfo della morte* (1894); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); D'Annunzio, G., *Notturmo* (1921); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Vita nuova* (1292-93); Defoe, D., *Il diario dell'anno della peste* (*A Journal of the Plague Year*, 1722); Dumas, A. (figlio), *La Signora dalle camelie* (*La Dame aux camélias*, 1848); Euripide, *Ippolito* (428 a.C.); Fogazzaro, A., *Malombra* (1881); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802); Francesco d'Assisi, *Cantico delle creature* (*Canticus creaturarum*, 1224); Gadda, C. E., *La cognizione del dolore* (1963); Georgilla Limenite, E., *La peste di Rodi*; Gianelli, G., *Dolce inferno*; Goethe, J. W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden der jungen Werthers*, 1774); Goldoni, C., *Donna di testa debole o sia la vedova infatuata* (1753); Goldoni, C., *Finta ammalata* (1751); Goldoni, C., *Innamorati* (1758); Govoni, C., *Il lamento del tisico* (av. 1965); Gozzano, G., *Alle soglie* (1907); Gozzi, C., *Marfisa bizzarra* (1761-68); Iacopone da Todi, *O Segnor, per cortesia* (sec. XIII); Ibsen, H., *Spettri* (1881); James, H., *Daisy Miller* (1879); James, H., *Le ali della colomba* (*The Wings of the Dove*, 1902); James, H., *Ritratto di signora* (*Portrait of a Lady*, 1879); Jonson, B., *Volpone* (1606); Lacos, P.-A.-F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Linares, V., *Maria e Giorgio o il cholera in Palermo* (1838); Machiavelli, N. *Mandragola* (ca. 1518); Mann, T., *La montagna incantata* (*Der Zauberberg*, 1924); Mann, T., *La morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1912); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Martini, F.M., *A una malattia*; Molière, *Il malato immaginario* (*Le malade imaginaire*, 1673); Molière, *Il signor di Pourceaugnac* (*Monsieur de Pourceaugnac*, 1670); Molière, *L'amore medico* (*L'amour médecin*, 1666); Molière, *Il medico suo malgrado* (*Le médecin malgré lui*, 1667); Molière, *Il medico volante* (*Le médecin volant*, 1659); Murger, H., *Scene della vita di bohème* (*Scènes de la vie de bohème*, 1851); Novalis, *Polline* (*Blütenstaub*, 1798); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P. *Metamorfosi* (*Metamorphoses*, 3-8 d.C.); Palazzeschi, A., *La fontana malata* in *Poemi* (1909); Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi* (*Historia langobardorum*, sec. VIII); Parini, G., *Il vespro* (1801, postumo); Parini, G., *L'innesto del vaiuolo* (1765); Parini, G., *La salubrità dell'aria* (1759); Phillippe, C.-L., *Bubu di Montparnasse* (*Bubu de Montparnasse*, 1901); Pirandello, L., *Enrico IV* (1922); Pirandello, L., *L'uomo dal fiore in bocca* (1923); Pirandello, L., *La carriola* in *Novelle per un anno* (1922, 1937 postumo); Pirandello, L., *La morte addosso* (1908); Pirandello, L., *Uno nessuno centomila* (1925); Puccini, G., *La Bohème*, musica (1896); Racine, J., *Fedra* (*Phédre*, 1677); Reuter, C., *Malattia e morte dell'onesta signora Schlampampe* (*Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod*, 1696); Sartre, J.P., *La nausea* (*La nausée*, 1938); Schnitzler, A., *Morire* (*Sterben*, 1895); Seneca, L.A., *Fedra* (*Phaedra*, ca. 49-62); Sercambi, G., *Novelle* (1816, postumo); Shakespeare, W., *Tutto è bene quel che finisce bene* (*All Is Well That Ends Well*, 1602-03); Stojanov, L., *Cholera* (1935); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Svevo, I., *Senilità* (1898); Tarchetti, I.U., *Fosca* (1869); Tolstoj, L.N., *La morte di Ivan Il'ic* (1887-89); Tommaseo, N., *Fede e bellezza* (1840); Tucide, *La guerra del Peloponneso* (ca. 431 a.C.); Turgenev, I.S., *Alla vigilia* (1860); Verdi, *Traviata*, musica (1853); Verga, G., *Bollettino sanitario in Drammi intimi* (1884); Verga, G., *I Malavoglia* (1881); Verga, G., *Il canarino del n. 15* in *Per le vie* (1883); Verga, G., *Mastro-don Gesualdo* (1889); Verga, G., *Novelle rusticane* (1883); Verga, G., *Tigre reale* (1875); Verga, G., *Vita dei campi* (1880); Virgilio, *Eneide* (29-19 a.C.); Volponi, P., *Memoriale* (1962); Zola, E., *Germinale* (*Germinale*, 1885); Zola, E., *L'ammazzatoio* (*L'assommoir*, 1877); Zola, E., *Nanà* (*Nana*, 1880).

■ ALTRE OPERE: Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Ottieri, O., *L'infermiera di Pisa* (1991); Ondatjie, M., *Il paziente inglese* (*The English Patient*, 1992); Segal, E., *Love Story* (1971).

■ **BIBLIOGRAFIA:** AA.VV., *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*. Atti di seminario, Trento, maggio 1992, a c. di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993; AA.VV., *Per una storia delle malattie*, a c. di J. Le Goff, Bari, Dedalo, 1986; Anzalone, M., *Negli orti della regina. Malati tra invenzione e realtà*, Bologna, Boni, 1977; Aries, P., *Storia della morte in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri* (1975), Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1978; Biasin, G., *Le malattie letterarie*, Milano, Bompiani, 1976; Cherubini, A., *Una malattia fra romanticismo e decadenza*, Siena, Nuovo Aminta, 1975; Curreri, L., *Seduzione e malattia nella narrativa italiana postunitaria*, in «Otto/Novecento», 3-4, 1992, pp. 53-78; Dolfi, A., *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Milano, Bulzoni, 1991; Ferrari, S., *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo*, Firenze, Alinea, 1987; Ghidetti, E., *Follia e letteratura nel secondo Ottocento*, in «Il Ponte», XLII, 6, novembre-dicembre 1986, pp. 104-119; Ghidetti, E., *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del Decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1993; Gilman, S.L., *Immagini della malattia. Dalla follia all'AIDS*, Bologna, Il Mulino, 1993; Greco, G., *Peccato, crimine e malattia tra Ottocento e Novecento*, Bari, Dedalo, 1985; Herzlich, C.-Pierret, J., *Malati di ieri, malati di oggi: dalla morte collettiva al dovere della guarigione*, Roma, Lucarini, 1986; Malet, C., *La storia della lebbra e i suoi influssi sulla letteratura e sulle arti di tutti i tempi*, Bologna, Nigrizia, 1968; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Roma, La Cultura, 1930; Sontag, S., *Malattia come metafora (Hillness as Metaphor)*, 1977, Torino, Einaudi, 1979; Vovelle, M., *La morte e l'Occidente: dal 1300 ai giorni nostri* (1983), Bari, Laterza, 1986; Vovelle, M., *Mourir autrefois, attitudes collectives devant la mort au XVII et XVIII siècles*, Paris, Gallimard-Juillard, 1974.

■ **VOCI AFFINI:** Angoscia; Debolezza; Delirio; Droga; Farmaco; Ferita, cicatrice; Follia; Medico, medicina; Menomazione; Morte; Ospedale; Ospizio; Peste, pestilenza.

BENEDETTA MONTAGNI

Maledizione, v. BENEDIZIONE/MALEDIZIONE.

Malinconia. 1. La parola malinconia (melanconia, melancolia) deriva dal lat. tardo *melancholia*, e questa dal gr. *melankhalia*, composto di *mélas* «nero» e *khalé* «bile» [in latino anche *atra(m) bile(m)*]. È presente in tutte le lingue europee (fr. *mélancolie*; ingl. *melancholy*; ted. *Melancholie*; sp. *melancolía*; ecc.). La variante *malinconia* (con probabile influsso di *male*) viene più spesso usata per indicare uno stato d'animo di vaga tristezza, insoddisfazione di sé e del mondo, propensione al pessimismo; le varianti *melanconia* e *melancolia* vengono più spesso usate nel linguaggio psichiatrico per indicare uno stato patologico di depressione, di ingiustificata tristezza spesso accompagnata da ansia e anche un turbamento più profondo, confinante con la mania, l'ossessione, la follia. Nel corso della storia, con il variare delle concezioni mediche, psicologiche, teologiche e psichiatriche, alla malinconia sono stati affiancati altri atteggiamenti dell'animo umano, alcuni collegati con l'infelicità amorosa, altri con il lutto, altri con le interpretazioni pessimistiche della vita. Sono stati variamente ricondotti alla malinconia nell'epoca medievale il peccato morale dell'*accidia*; nell'epoca moderna lo *spleen* e la nausea; nella cultura freudiana il dolore, o lutto, dovuto alla perdita o a un abbandono o distacco (*Abschied*) di una persona amata; nella cultura post-freudiana e in alcune tendenze psichiatriche oggi dominanti il fenomeno della depressione, sempre più diffuso, e curato con trattamenti neurologici e mediche che agiscono sul cervello.

2. Nella medicina antica (con molta chiarezza in **Galeno**, 129-199) la malinconia veniva ricondotta all'effetto sulla natura umana dalla bile nera, e cioè di uno dei fluidi (o umori, o spiriti) fondamentali che si pensava circolassero nel corpo umano, accanto al sangue, al flegma e alla bile gialla, o rossa. Sulla base delle idee promulgate dalla

scuola pitagorica – ma connesse con concezioni mitiche più antiche – la salute e la buona o cattiva disposizione del corpo umano venivano fatti dipendere dall'equilibrio fra queste quattro sostanze e le malattie venivano spiegate come conseguenza di un eccesso o di una prevalenza di uno degli umori sugli altri. Agli umori e al loro temperamento venivano inoltre attribuiti non solo gli stati patologici del corpo, ma anche le disposizioni generali del carattere, forme di comportamento, tendenze dell'immaginazione: la prevalenza di questo o quell'umore venne considerata la causa di attitudini costituzionali e psicologiche. L'umore malinconico era «freddo» e «secco», e siccome il calore e l'umidità venivano considerati essenziali per la vita vegetativa, la procreazione e l'interazione con ogni altra sostanza vitale, l'individuo malinconico risultava essere eccessivamente taciturno, chiuso in sé, letargico. Il sistema generale a cui facevano riferimento queste teorie, che si sono rivelate molto durature e hanno esercitato il loro influsso a lungo sulla cultura occidentale, derivava in parte dagli insegnamenti di **Ippocrate** (460-377 a.C.) e della sua scuola, in parte dalle teorie di Empedocle, in parte da quelle della scuola pitagorica. Nella sua forma più complessa quel sistema prevedeva una serie di corrispondenze fra i quattro umori (sangue, bile gialla, bile nera, flegma), i quattro elementi primi (aria, fuoco, terra, acqua), le quattro qualità fondamentali (caldo e umido, caldo e secco, freddo e secco, freddo e umido), i quattro punti cardinali (e i relativi venti: Noto, Zefiro, Borea, Euro), le quattro stagioni (primavera, estate, autunno, inverno), le quattro parti della giornata (mattino, pomeriggio, sera, notte), le quattro età dell'uomo (infanzia, pubertà, maturità, vecchiaia – la corrispondenza è sempre con il terzo fra i quattro elementi). Altre corrispondenze venivano poi istituite con i pianeti e con le forze sovrannaturali e divine (Venere o Giove con il carattere sanguigno, Marte con quello colerico, la Luna con quello flemmatico e Saturno, l'antico dio della terra, con quello malinconico).

Un concentrato di tutti gli attributi e le connotazioni allegoriche tradizionali della malinconia (e al tempo stesso una raffigurazione nuova, aperta verso la modernità, quasi a segnare il trapasso dall'allegoria antica a quella che Walter **Benjamin** definì e descrisse come l'allegoria moderna) lo si trova in una famosa incisione: *Melencolia I* (1516) del pittore tedesco Albrecht **Dürer**. L'incisione, alla cui interpretazione è dedicato il libro fondamentale di R. **Klibanski**, E. **Panofski** e F. **Saxl** *Saturno e la malinconia* (1964), presenta una donna seduta, con due grandi ali e la mano appoggiata al mento, inattiva e immersa nei pensieri, circondata, con grande disordine, da molti degli elementi simbolici collegati tradizionalmente con la malinconia: l'atmosfera crepuscolare, la notte e la stella cometa, il pipistrello, la clessidra, un cane smagrito, un putto, una scala, il quadrato magico e i simboli della geometria, gli strumenti di lavoro del carpentiere e dell'architetto, ecc. Un altro testo fondamentale, posto anch'esso al confine fra tradizione antica e sensibilità moderna, è il trattato *Anatomia della malinconia* (1621) dello scrittore inglese Robert **Burton**: grande enciclopedia di tutte le idee e concezioni collegate con la tradizione medico-astrologica della malinconia. La definizione che Burton dà della malinconia rappresenta una summa delle concezioni del tempo: essa è «a kind of dotage without a fever, having for his ordinary companion fear and sadness, without any apparent occasion» (una specie di afflizione senza febbre, che ha come abituali compagni il timore e la tristezza, senza causa apparente).

3. Si deve alla filosofia naturale di **Aristotele** un passaggio molto importante nello sviluppo delle teorie della malinconia e cioè l'unificazione, apparentemente paradossale, fra la nozione medica della malinconia come effetto degli umori e la concezione platonica del genio e del furore poetico. La teoria viene spiegata in uno famoso dei *Problemi* (XXX, 1) attribuiti ad Aristotele o ad uno Pseudo Aristotele, nel quale si cerca di spiegare perché non solo gli eroi tragici, come Aiace, Ercole e Bellerofonte, ma tutti gli uomini realmente eccellenti nel campo delle arti, come in quelli della poesia, della filosofia o della politica (persino Socrate e Platone) erano dei malinconici. Nel breve testo, un vero piccolo saggio sulla malinconia, viene stabilita la differenza fra alcuni stati di umore passeggeri e transitori, attribuibili all'eccesso in quantità o in temperatura (troppo calda o troppo fredda) della bile nera, e invece dei dati caratteriali permanenti, che costituiscono la ragione dell'esistenza di individui malinconici. Questi ultimi sono portati, sulla base dell'analogia con le sensazioni e i comportamenti di chi beve il vino e si ubriaca, a una varietà grande di comportamenti, dalla loquacità alla taciturnità, dall'esaltazione all'abbattimento, dall'allegria all'afflizione, e inoltre all'emotività, alla sovraeccitazione, ai forti impulsi erotici, alla creatività. Il rapporto fra malinconia e genio artistico e filosofico è stato ribadito con determinazione, in pieno umanesimo fiorentino, da Marsilio **Ficino** nei suoi scritti (in particolare *De vita triplici*, 1489). In lui e altri pensatori del Rinascimento (e anche in Dürer, che alla sua *Melencolia* ha attribuito anche quei caratteri del genio e dell'artista – a un tempo geometra e architetto e costruttore di mondi – che aveva trovato appunto in Ficino), la disposizione malinconica è presentata non come una malattia, ma come una predisposizione necessaria e rischiosa, quindi da controllare e vincere con la regolarità degli esercizi, la dieta, l'ordine, ma anche come la base di ogni attività intellettuale e fantastica, la fonte di ogni creazione poetica, di ogni considerazione filosofica profonda, di ogni esercizio brillante dell'arguzia (dallo stato di umore nero possono infatti scaturire momenti liberatori di sfogo bizzarro e arguto, come per esempio nei «ghiribizzi» epistolari di **Machiavelli**, e nella tradizione degli scritti satirici e morali di un Leon Battista **Alberti**, un **Ariosto**, un **Erasmo da Rotterdam**). In molti di quegli scrittori c'è la consapevolezza che, insieme con la tendenza a indulgere e a volte coltivare gli aspetti più rischiosi dello spirito malinconico, ci deve essere una capacità di cogliere gli aspetti vitali e creativi offerti dalla malinconia. Certo, è sempre possibile valicare quei confini, come avviene a Orlando, il protagonista del poema di **Ariosto**, che diventa «furioso» per amore, perde il senno e costringe Astolfo a un curioso viaggio lunare per recuperarlo, o al Don Chisciotte di **Cervantes** che supera a sua volta quei confini, spinto dai miti ossessivi della fantasia letteraria. Il grande tema che percorre i *Saggi* (1588, 1595 postumo) di **Montaigne** è proprio quello della lotta contro la malinconia in nome della saggezza e dell'equilibrio che deriva dalla capacità di non lasciarsi trascinare da estasi o passioni troppo veementi.

4. Nel Medioevo, mentre la medicina antica continuava a essere conosciuta, attraverso le compilazioni della tradizione patristica e monastica, ma soprattutto grazie agli sviluppi della medicina araba e alle traduzioni nell'XI e XII secolo della letteratura medica greca e araba in latino, si sviluppò una tradizione parallela, di ambito religioso e teologico, che diede nuove dimensioni all'area di esperienza che siamo soliti ricondurre alla malinconia. Già nel IV secolo d.C. fra i padri della Chiesa cominciò a

circolare il termine e il concetto di accidia (dal greco *akeidia*), con il quale veniva indicata una costellazione di sentimenti e di comportamenti considerati pericolosi, indesiderabili e bisognosi di un attento intervento. I primi ad averne sofferto (e lo stesso nome, di origine greca, ne è una spia) erano stato i padri e i monaci che si erano ritirati a vivere una vita solitaria nel deserto, in Egitto. Uno di loro fu **Evagrio Pontico** (nato a Costantinopoli nel 346) e ritiratosi a vivere in una comunità di monaci nel deserto. In uno dei suoi scritti, giuntoci sotto il nome di **Nilo**, si trova la prima descrizione dettagliata dell'accidia, presentata come un demone tentatore che colpiva i monaci nell'ora meridiana: «Il demone dell'accidia, che viene anche chiamato il “demone di mezzogiorno” [cfr. *Bibbia*, Salm. 9] è il più opprimente che ci sia. Esso attacca il monaco verso l'ora quarta e assedia la sua anima sino all'ora ottava. Prima gli fa apparire il sole pigro e immobile, come se il giorno avesse cinquanta ore. Poi spinge il monaco a guardare continuamente la finestra e a uscire dalla cella... Gli ispira odio contro il luogo, odio contro la vita stessa, contro il lavoro delle sue mani, gli fa pensare di avere perso l'affetto dei suoi fratelli e che non c'è nessuno che possa confortarlo». Una descrizione più attentamente psicologica e religiosa dell'accidia si trova negli scritti di un altro monaco che ha conosciuto l'esperienza del deserto e più tardi ha fondato dei monasteri in Francia, Giovanni **Cassiano** (360-435 d.C.). Nel libro X del suo trattato sulla vita monastica, intitolato *De spiritu acediae*, egli dà una definizione dell'accidia come «*taedium sive anxietas cordis*» (tedio e ansietà del cuore), la paragona con la malinconia e la considera un pericolo della vita solitaria. Nel corso del tempo l'accidia (a volte appaiata alla «*tristitia*», a volte fusa con essa) è andata a prendere posto fra i peccati capitali da cui doveva rifuggire ogni cristiano: secondo l'elenco più comune, al quarto posto: superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, *ingluvies* (ghiottoneria), *luxuria*.

5. Nel Cinquecento e Seicento, sullo sfondo delle dottrine mediche del tempo in gran parte ancora fondate su Galeno, ma anche sullo sfondo delle concezioni religiose e teologiche della tradizione cristiana e su quello delle concezioni umanistiche del genio e della follia, si è sviluppata un'idea diffusa della malinconia tutto sommato meno tecnica (non una malattia, non un peccato), ma piuttosto genericamente psicologica, riguardante quindi non tanto una afflizione del corpo, ma uno stato d'animo diffuso e un aspetto particolare del carattere umano: in particolare alla disposizione malinconica sono stati attribuiti, soggettivamente od oggettivamente, la creazione poetica (da **Petrarca**, il poeta dell'amore infelice, delle passeggiate solitarie, della vita studiosa e contemplativa, a **Tasso**, il poeta malinconico e infelice per eccellenza, afflitto al punto da sconfinare ben presto nel comportamento patologico e maniacale e da divenire nei secoli successivi il soggetto di drammi e rappresentazioni dell'individuo malinconico). Sensibilità poetica, esperienza religiosa, saggezza filosofica, arguzia divennero alleate e compagne del momento malinconico. Il tema fu molto diffuso e nelle corti europee si manifestò una vera «moda malinconica», culminante all'inizio del XVII secolo nella Praga di Rodolfo II, con le sue pratiche magiche e i suoi gabinetti delle meraviglie. L'Europa degli antichi regimi e quella della sensibilità barocca trovava nei tormenti della malattia malinconica e nelle sue rappresentazioni, spesso allegoriche, forme di rappresentazione efficaci delle proprie aspirazioni all'assoluto e dell'assai diffuso macabro gusto per l'esplorazione dei paesaggi della morte. Contro la moda cortigiana della malinconia Ste-

fano **Guazzo** pensò bene di riprendere il tema del *Cortegiano* del Castiglione tenendo conto della nuova realtà molto più frammentata e difficile, e propose nella *Civil conversazione* (1574-79) anche una serie di rimedi contro quella vera e propria malattia delle corti. Nell'epoca elisabettiana in Inghilterra il tema era così diffuso da autorizzare gli studiosi a parlare di «malattia elisabettiana». Fra i tipi letterari emerse quello del *malcontent*, di cui venivano classificate varie specie e sottospecie, dal viaggiatore malinconico al *villain* malinconico, al cinico malinconico, allo studioso ed erudito malinconico all'innamorato malinconico. **Shakespeare** si ispirava, nelle tragedie ma anche qua e là negli altri drammi e nei suoi stessi sonetti, alle idee fatte circolare dal trattato sulla malinconia di Timothy **Bright** (1586); John **Ford**, l'ultimo dei grandi drammaturghi elisabettiani, autore fra l'altro del dramma *The Lover's Melancholy* (1628), poteva attingere direttamente al grande trattato di Burton.

6. Nel Settecento il corpo umano, studiato ormai da tempo dagli anatomisti, non si presenta più come un insieme di elementi in equilibrio fra loro e in corrispondenza con entità esterne e universali (gli astri, la natura, gli influssi magici), ma come una «macchina» autonoma e indipendente, percorsa da vasi elastici che trasportano fluidi, succhi e umori e da nervi che si esprimono in modo immateriale attraverso contrazioni e spasmi e si concentrano nel cervello. La malinconia si differenzia gradualmente dall'ipocondria, che si suppone dipenda dalla produzione di vapori da parte del sangue stagnante negli organi (specie quelli della digestione), e viene invece strettamente collegata con l'organo dello *spleen* (milza), al quale è fatta responsabilità di trasformare la bile nera in vapore, che sarebbe trasportato dai nervi al cervello con l'effetto di obnubilare. L'aveva già scritto Burton: «vapori ventosi salgono al cervello, che turbano l'immaginazione e producono paura, dolore, ottusità, gravezza, molte fantasie e chimere terribili [...]; così come avviene che una nube nera e spessa copra il sole, intercettandone i raggi e la luce, così succede che la malinconia obnubila la mente, la spinge a formulare molti assurdi pensieri e immaginazioni». Non è un caso che il termine usato per indicare questa «malinconia del fiele e dei vapori», che si affermerà in tutta Europa e avrà grande fortuna in epoca romantica, sia quello inglese di «spleen». Molti hanno sostenuto, a cominciare da George **Cheyne**, che lo spleen era «la malattia inglese». Le testimonianze, anche letterarie, sono numerosissime: malinconici e splenetici sono gli Yahoos che il Gulliver di Jonathan **Swift** incontra nei suoi viaggi; una descrizione minuta dello spleen si legge nelle lettere immaginarie del cinese Altangi in *The Citizen of the World* di Oliver **Goldsmith**; la parola stessa campeggia tutta sola in una pagina del *Tristram Shandy* di **Sterne**; essa infine viene collegata con la nuova sensibilità sepolcrale e pre-romantica dalla celeberrima, in tutta Europa, *Elegia in un cimitero di campagna* di **Gray** (altri numerosi esempi andrebbero ricordati, da Pope a Samuel Johnson). E quando **Diderot** (autore, fra l'altro, della voce, d'impianto medico, *Mélancolie* nell'*Encyclopédie*) vorrà spiegare, lui spirito materialista e positivo, dotato di straordinaria alacrità, in una lettera a Sophie Rolland, che cosa si intende con *spleen*, ricorrerà all'espedito di avere in proposito interrogato un inglese, l'amico scozzese Hoop, riportandone la testimonianza: «Per vent'anni sono stato soggetto a un malessere generale di natura più o meno fastidiosa; la mia testa non è mai libera. Talvolta è così pesante che è come se un peso la spingesse in giù, con il pericolo di farmi precipitare da una finestra nella strada,

o nel profondo di un fiume, trovandomi io sulla riva. Ho idee gravi, desolate, e sono consumato dal dolore e dall'ennui... Conosci quella specie di torpore o cattivo umore che si prova svegliandosi dopo aver dormito troppo a lungo? Quello è il mio stato abituale, sono disgustato della vita; le più piccole variazioni del tempo sono per me come altrettanti strappi; non so restare fermo nello stesso luogo. Devo partire senza sapere dove andare. È come se avessi fatto il giro del mondo... Sono sempre in disarmonia con gli altri; detesto ciò che a loro garba, mi piace ciò che detestano; ci sono giornate in cui odio la luce, altre in cui la luce mi dà sicurezza e, se d'improvviso dovessi entrare in una zona d'ombra, penserei di essere sul punto di cadere in un abisso. Le mie notti sono agitate da migliaia di sogni bizzarri...».

Ma nella realtà tutta l'Europa del Settecento ha conosciuto il sentimento della malinconia: dalla Germania pietistica e borghese studiata con tanta attenzione da Le penies e da Mattenklott e culminata con la rappresentazione piena della malinconia nel *Werther* di **Goethe**, alla Francia educata da **Pascal**, passata attraverso tanta *sensiblerie* dei salotti e culminata nelle passeggiate solitarie e malinconiche di **Rousseau**, all'Italia divisa fra gli slanci eroici e collerici di **Alfieri**, le malinconie leggere di **Metastasio** e infine la dura e filosofica esperienza di **Leopardi**.

7. L'Ottocento si apre con le teorie sulla malinconia di Philippe **Pinel**, mentre il Novecento si apre con il saggio sullo stesso argomento di Sigmund **Freud**: nei due secoli della modernità il tema della malinconia si trasforma. Per Pinel, come dichiara il titolo del capitolo dedicato alla malinconia nel suo *Trattato sull'alienazione mentale* (1801), la malinconia è un «delirio concentrato esclusivamente su un soggetto». Riportando la malinconia nel campo della scienza psichiatrica, egli la collega con la monomania, un eccessivo sentimento di sé, aspirazioni chimeriche e irrealizzabili, scoraggiamento e depressione, fino al disgusto per la vita e alla pulsione suicida. Per Freud, nel famoso saggio del 1917, la malinconia esprime un sentimento irrimediabile di perdita, l'incapacità di elaborare il lutto, e, in saggi successivi, viene strettamente collegata con i problemi del narcisismo e della costruzione dell'io. Siamo, chiaramente, di fronte a uno spostamento verso i territori della malattia mentale e del disturbo della personalità. Alla graduale formazione di una concezione della malinconia che possiamo chiamare «moderna» (in analogia con la distinzione che Walter Benjamin, grande malinconico, ha introdotto fra allegoria antica e allegoria moderna) hanno contribuito non solo le trasformazioni nelle scienze mediche, psicologiche e psichiatriche, non solo alcuni fenomeni tipici della modernità, come l'aspirazione a costituire una soggettività forte e padrona di sé e della storia e la frequente esperienza della delusione, della alienazione e della crisi, ma anche tutta una nuova esplorazione, da parte della letteratura, dei territori interiori della mente, sia di quella cosiddetta normale sia di quella malata.

Alla costituzione di un nuovo immaginario della malinconia hanno contribuito fortemente alcune opere esemplari del primo romanticismo, sia nel campo della poesia (dall'ode *On Dejection* di **Coleridge** all'*Ode to Melancholy* di **Keats** ad alcune poesie sul tema di **Gautier**, ai *Canti* di **Leopardi**, al famoso sonetto di **Nerval** *El Desdichado*, che rivisita la *Malinconia I* di Dürer, agli *Spleen* e a agli altri grandi testi di **Baudelaire**) sia nel campo nuovo del romanzo che si popola di personaggi solitari e tormentati, portati all'inazione o al suicidio, a volte per i tormenti e le insoddisfazioni interiori, altre volte per con-

trasto con i falsi compiacimenti e i falsi valori della nuova classe borghese, altre volte in piena rivolta contro i regimi politici o le ideologie dominanti (dall'*Oberman* di **Senancour**, al *René* di **Chateaubriand**, all'*Adolphe* di **Constant** all'*Ortis* di **Foscolo**, al *Bartleby* di **Melville** all'*Oblomov* di **Gončarov**). In tutte queste opere viene espresso il disagio dell'uomo moderno rispetto alla vita e alla società. È il «male del secolo», che si esprime attraverso il concetto dell'*ennui*: la malinconia diventa un sintomo della alienazione dell'uomo, a volte anche della sua decisa e battagliera opposizione a sistemi di potere oppressivi e intollerabili. La malinconia diventa il modo d'essere quasi connaturato dell'intellettuale inquieto: sorgono una filosofia della malinconia, o della noia (**Nietzsche**, **Benjamin**, **Sartre**, **Kristeva**), una religione della malinconia (**Kierkegaard**). I poeti della modernità più piena ne esplorano gli aspetti oscuri e saturnini: il tema compare con insistenza nelle opere di **Mallarmé**, **Trakl**, **T.S. Eliot**, **Montale**, **Pessoa**, **Benn**. I grandi romanzieri sperimentali ne mettono in rilievo, da molte prospettive diverse, la forte opprimente presenza, la secolare attrattiva, la necessità di combatterla con tenacia: da **Hardy** a **Čechov**, da **Faulkner** a **Musil**, da **Borges** a **Mann**, da **Landolfi** a **Grass**. Perfino in uno scrittore apparentemente controllato e leggero come **Calvino** il grande storico della malinconia (sia medica che psicologica) **Jean Starobinski**, nella prefazione alla edizione di tutte le opere nei Meridiani Mondadori, ha scoperto la presenza di una vena malinconica invano occultata.

8. Nella tradizione musicale il termine «malinconico», usato per indicare la tonalità dominante di un brano (di solito collegato con un «adagio», o «lento») è raro prima di Boccherini (fanno eccezione i *Canti fermi malinconici*, 1614, di Bernardino **Bottazzi**), poi entra abbastanza diffusamente nella musica da camera: il finale Adagio del Quartetto opera 18 n. 6 di **Beethoven** reca l'intitolazione programmatica *La malinconia*, che poi è stata estesa, nonostante la vivacità e anche allegria degli altri movimenti, a tutto il pezzo.

Nella tradizione della musica popolare dei neri d'America un vero e proprio genere, di origine folclorica e rurale, poi entrato a far parte dell'esperienza del jazz, è quello del *Blues*, che deriva il nome da creature immaginarie, i *blue devils*, o *Mister Blues*, ai quali veniva attribuita la capacità di far venire i *blues*, cioè degli stati di malinconia. I pezzi, dalla struttura molto semplice (spesso con un primo verso ripetuto due volte: «I'm troubled in mind, baby, feelin' blue and sad») ma elaborata con molte variazioni, hanno avuto grande popolarità prima negli stati del Sud poi in altre capitali del jazz come Chicago o San Francisco.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*.

Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Aristotele, *Problemi* (*Problemata physica*, av. 322 a.C.); Baudelaire, C., *Lo Spleen di Parigi* (*Le spleen de Paris*, 1857); Beethoven, L. van, *Adagio del Quartetto opera 18 n. 6*, musica (ca. 1800); Bottazzi, B., *Canti fermi malinconici*, musica (1614); Burton, R., *Anatomia della malinconia* (*Anatomy of Melancholy*, 1621); Cassiano, G., *Lo spirito dell'accidia* (*De spiritu acediae*, sec. IV); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Chateaubriand, F.-R. de, *René* (1802); Coleridge, S.T., *Malinconia, un'ode* (*On Dejection: an Ode*, 1802); Constant de Rebecque, B., *Adolfo* (*Adolphe*, 1816); Diderot, D., voce *Malinconia* in *Enciclopedia* (*Mélancolie* in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences et des arts*, 1751-1776); Dürer, A., *Melencolia I*, incisione (1516); Ficino, M., *De vita triplici* (1489); Ford, J., *La malinconia dell'amante* (*The Lover's Melancholy*, 1628); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798; 1802; 1817); Goethe, J.W., *I dolori del gio-*

vane Werther (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774); Goldsmith, O., *Il cittadino del mondo* (*The Citizen of the World*, 1762); Gončarov, I.A., *Oblomov* (1859); Gray, T., *Elegia scritta in un cimitero di campagna* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751); Guazzo, S., *La civil conversazione* (1574-79); Keats, J., *Alla malinconia* (*To Melancholy*, 1818); Klibansky, R. - Panofski, E. - Saxl, F., *Saturno e la malinconia* (*Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy*, 1964); Leopardi, *Canti* (1835); Melville, H., *Bartleby lo scrivano* (*Bartleby the Scrivener*, 1856); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1588); Nerval, G. de, *El Desdichado* (1854); Pinel, P., *Trattato sull'alienazione mentale* (*Traité Médico-Philosophique sur l'Alénation mentale*, 1801); Senancour, E.P. de, *Oberman* (1804); Sterne, L., *Tristram Shandy* (1760-67); Swift, J., *Viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726).

■ ALTRE OPERE: Alberti, L.B., *Intercoenales* (ca. 1440); Baldwin, J., *Sonny's Blues* (1957); Balzac, H. de, *Il giglio nella valle* (*Les lys dans la vallée*, 1835); Baudelaire C., *Il cigno* (*Le Cygne*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Benjamin, W., *Dramma barocco tedesco* (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, 1923-25); Benn, G., *Poesie* (*Gedichte*, 1927); Borges, L., *La biblioteca di Babele* (*La Biblioteca de Babel*, 1941); Bright, T., *Trattato sulla malinconia* (*A Treatise of Melancholie*, 1586); Büchner, G., *Lenz* (av. 1837); Büchner, G., *Leonce e Lena* (*Leonce und Lena*, av. 1837); Calvino, I., *Cosmicomiche* (1965); Calvino, I., *Le città invisibili* (1972); Čechov, A.P., *Il violino di Rotschild* (1894); Cheyne, G., *La malattia Inglese* (*The English Malady*, 1717); D'Annunzio, G., *Il fuoco* (1898); Dick, P.K., *La trilogia di Valis: Valis; La divina invasione; La Trasmigrazione di Timothy Archer* (*Valis Trilogy: Valis; The Divine Invasion; The Transmigration of Timothy Archer*, 1974); Du Laurens, A., *A Discorso of Melancholike Diseases* (1599); Eliot, T. S., *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock* (*Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1917); Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia* (*Morias encomion seu stultitiae laus*, 1509); Faulkner, W., *Mentre morivo* (*As I Lay Dying*, 1930); Ferrand, J., *Malinconia erotica. Trattato sul mal d'amore* (*A Treatise on Lovesickness*, 1623); Freud, S., *Lutto e Malinconia* (*Trauer und Melancholie*, 1917); Galeno, *Le facoltà dell'anima* (*Quod animi mores*, av. 199); Gass, W., *Essere blu* (*On Being Blue: a Philosophical Inquiry*, 1976); Gautier, T., *Melancolia* (*Melancholia*, 1834); Gautier, T., *Tristezza in mare* (*Tristesse en mer*, 1852); Grass, G., *Diario di una lumaca* (*Tagebuch einer Schnecke*, 1972); Handy, W.C., *St. Louis Blues*, musica (1914); Hardy, T., *Gli abitatori del bosco* (*The Woodlanders*, 1887); Ippocrate, *Male sacro* (av. 370 a.C.); Joyce, J., *Gente di Dublino* (*The Dubliners*, 1914); Kierkegaard, S.A., *Timore e tremore* (1843); Kierkegaard, S.A., *Aut aut* (1843); Kierkegaard, S.A., *La malattia mortale* (1848); Kristeva, J., *Sole nero. Depressione e malinconia* (*Soleil noir: dépression et mélancolie*, 1987); Landolfi, T., *La bière du pêcheur* (1953); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-1832); Lowry, M., *Sotto il vulcano* (*Under the Volcano*, 1947); Machiavelli, N., *Ghiribizzi al Soderini* (1506); Mallarmé, S., *Rinnovamento* (*Renouveau*, 1887); Mann, T., *La montagna incantata* (*Der Zauberberg*, 1924); Mann, T., *Dottor Faust* (*Doktor Faustus*, 1947); Marvell, A., *L'amante sfortunato* (*The Unfortunate Lover*, 1984); Maupassant, G. de, *Sull'acqua* (*Sur l'eau*, 1888); Melantone, *De anima* (1540); Melville, H., *Benito Cereno* (1856); Molière, *Il Misanthropo* (*Le misanthrope*, 1666); Montale, E., *Spesso il male di vivere ho incontrato* in *Ossi di seppia* (1925); Moravia, A., *La noia* (1960); Moritz, K.P., *Anton Reiser* (*Anton Reiser: ein psychologischer Roman*, 1785-90); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930, 1933); Nerval, G. de, *Aurelia o il sogno e la vita* (*Aurélia, ou le rêve et la vie*, 1855); Nietzsche, F.W., *Così parlò Zarathustra* (*Also Sprach Zarathustra*, 1883-84); Pessoa, F.A.N., *Opere complete* (*Obras completas*, 1943-78, postumo); Petrarca, F., *Solo e pensoso*, in *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Petrarca, F., *Di pensiero in pensiero*, in *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Petrarca, F., *Passa la nave mia*, in *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Petrarca, F., *De vita solitaria* (1346-47); Poe, E.A., *Il Corvo* (*The Raven*, 1845); Nilo., (pseud. Di Pontico, E.), *De octo vitiosis cogitationibus* (sec. IV); Rousseau, J. J., *Le fantasticherie di un passeggiatore solitario* (*Les reveries d'un promeneur solitaire*, 1770); Sainte-Beuve, C.A. de, *Vita, poesie e pensieri* di G. Delorme (*Vie, poésies et pensées de*

- J. Delorme, 1829); Sartre, J. P. *La nausée* (*La nausée*, 1938); Shakespeare, W., *Sonetti* (*Sonnets*, 1609); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shelley, M., *La prefica* (*The Mourner*, 1829); Tasso, T., *Canzone al Metauro* (1577); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Trakl, G., *Tetraggine* (*Trübsinn*, 1907-1914); Trakl, G., *Malinconia di sera* (*Melancholie des Abends*, 1907-1914); Trakl, G., *Malinconia* (*Melancholia*, 1907-1914); Trakl, G., *L'abbattimento* (*Die Schwermut*, 1907-1914); Trollope, A., *Sapeva di avere ragione* (*He knew he was right*, 1867-68); Ts'ao Hsüeh-ch'in, *Il sogno della camera rossa* (sec. XVIII); Walser, M., *Die Gallist'che Krankheit*, *Roman* (1971); Walton, W., *Malincolia*, musica (adagio della *Prima sinfonia*, 1935) Wharton, E., *L'età dell'innocenza* (*The Age of Innocence*, 1920); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891); Zola, E., *La gioia di vivere* (*La Joie de vivre*, 1883); Ariosto, *Satire* (ca. 1519).
- BIBLIOGRAFIA: Agamben, G., *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977; Alet, M., *La Mélancolie dans la psycho-physiologie du début du XVII^e siècle*, in «Papers on French Seventeenth-Century Literature», Seattle 1973; Auerbach, E., *Vier Aufsätze zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern 1951, tr. it. *Introduzione a C. Baudelaire, I fiori del male*, a c. di De Nardis, L., Milano, Feltrinelli, 1964; Babb, L., *Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State U. Press, 1951; Balsamo, J., *Il cortigiano malinconico: alcune osservazioni sulla Civil conversazione di Stefano Guazzo*, in *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento*, a c. di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi orizzonti, 1991, pp. 19-29; Bandiera, L., *Dall'ingenuo al sentimentale: Dejection: An Ode di S.T. Coleridge*, in Silvani, G. - Zucchelli, B. (a c. di), *Poesia e memoria poetica: Scritti in onore di Grazia Caliumi*, Parma, Università degli Studi di Parma, 1999, pp. 273-92; Bartra, R., *El siglo de oro de la melancolía: textos españoles sobre las enfermedades del alma*, México, Universidad Iberoamericana, 1998; Basile, B., *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984; Benzenhöfer, U. (et al.), *Melancholie in Literatur und Kunst: Beiträge*, Hürtgenwald, Presler, 1990; Bleikasten, A., *Mississippi Blues: Faulkner, le deuil, la mélancolie*, in «Europe», 70 (1992), pp. 753-754, 5-20; Böhme, H., *Dürer Melancholia I dans le dédale des interprétations*, Paris, Adam Biro, 1989; Bohrer, K.H., *Der Abschied: Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt, Suhrkamp, 1996; Borgna, E., *Malinconia*, Milano, Feltrinelli, 1992; Bottani, L., *La malinconia e il fondamento assente*, Milano, Guerini, 1992; Bouchez, M., *L'ennui de Sénèque à Moravia*, Paris-Bruxelles- Montréal 1973; Brilli, A. (a c. di), *La malinconia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Urbino, QuattroVenti, 1982; Bullock, M., *Bad Company: On the Theory of Literary Modernity and Melancholy in Walter Benjamin and Julia Kristeva*, in «Boundary-2», 22 (Fall 1995), pp. 57-79; Caillois, R., *Les démons du Midi* (1956), Saint-Clement-La Rivière, Fata Morgana, 1991; Call, M.J., *Back to the garden: Chateaubriand, Senancour, and Constant*, Saratoga, Anma Libri, 1988; Calvesi, M., *La Malinconia di Albrecht Dürer*, Torino, Einaudi, 1993; Capps, D., *Men, Religion, and Melancholia: James, Otto, Jung and Erikson*, New Haven, Yale U. Press, 1997; Celati, G., *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975; Cerquiglini, J., *Le Matin mélancolique: Relecture d'un topos d'ouverture aux XIV^e et Xv^e siècles*, in «Cahiers de l'Association internationale des Études françaises», 45 (Mai 1993), pp. 7-22; Chambers, R., *Mélancolie et opposition: les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987; Chastel, A., M. *Ficin et l'art*, Genève-Lille, Droz-Girard, 1954; Cummings, R., *Keats's Melancholy in the Temple of Delight*, in «Keats-Shelley-Journal», 36 (1987), pp. 50-62; Deidda, A.A., *Melancholia: Il Senex nella poesia di T. S. Eliot*, in Domenichelli, M. - Zacchi, R. (a c. di), «*The Spectre of a Rose: Intersections*», Roma, Bulzoni, 1991, pp. 117-33; Dolfi, A. (a c. di), *Malinconia, malattia malinconica e letterature moderne*, Roma, Bulzoni, 1991; Enterline, L., *The Tears of Narcissus: Melancholia and Masculinity in Early Modern Writing*, Stanford, Stanford U. Press, 1995; Evans, R.J., *Rudolph II and his World*, Oxford, Clarendon Press, 1973; Fedida, P., *Le cannibale mélancolique*, in «Nouvelle Revue de Psychoanalyse», 6, 1972; Ferguson, H., *Melancholy and the critique of modernity: S. Kierkegaard's religious psychology*, London-New York, Routledge, 1995; Ferguson, M., *Trials of Desire: Renaissance Defenses of Poetry*, New Haven, Yale U. Press, 1983; Flashar, H., *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*, Berlin, De Gruyter 1966; Frabotta, B.M. (a c. di), *Arcipelago malinconia*, Roma, Donzelli 2001; Freedman, L., *Melancholy in Tasso's Poetry*, in «Neophilologus», 75 (1991), pp. 94-101; Fumaroli, M., «*Nous serons guéris si nous voulons*». *Classicisme français et maladie de l'âme*, ivi, pp. 92-114; Gailard, T.L. Jr., *Keats's Ode on Melancholy*, in «Explicator», 53 (1994), Fall, pp. 18-23; Galzigna, M., *La malattia morale*, Venezia, Marsilio, 1992; Gioanola, E., *Leopardi, la malinconia*, Milano, Jaca Books, 1996; Guaragnella, P., *Le maschere di Democrito e di Eraclito: scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, Fasano, Schena, 1990; Hanssen, B., *Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)*, in «Modern Language Notes», 114 (1999), pp. 991-1013; Harris, N., «*A Pair of Jaundiced Eyes: The Woodlanders (1887) and the Blighted Tree of Knowledge*, in «Thomas-Hardy-Yearbook», 26 (1998), pp. 5-17; Haverkamp, A., *Mourning Becomes Melancholia – a Muse Deconstructed: Keats's «Ode on Melancholy»*, in «New Literary History», 21 (Spring 1990), pp. 693-706; Heidbrink, L., *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung*, München 1994; Hersant, Y., *Acedia*, in «Le Débat», n. 29, mars 1984: «*Tradition de la Mélancolie*», pp. 44-48; Higgins, L., «*Strange Webs of Melancholy: Shelleyan Echoes in The Woodlanders*, in «Thomas Hardy Annual», 5 (1987), pp. 38-46; Hilliard, K.F., *Goethe and the Cure for Melancholy: «Mahomets Gesang»: Orientalism and the Medical Psychology of the 18th Century*, in «Oxford German Studies», 23 (1994), pp. 71-103; Jackson, S.W., *Melancholia and Depression: From Hippocratic Times to Modern Times*, New Haven, Yale U. Press, 1986; Jehl, R., *Melancolie und Acedia: ein Beitrag zu Anthropologie und Ethik Bonaventuras*, Paderboen, Schöningh, 1984; Kuhn, R., *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton, Princeton U. Press, 1976; Maria Torok, *Melancholia and the Phantasm of the Exquisite Corpse*, in «Georgia Review» 31 (1977), pp. 64-116; Lambotte, M.-C., *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984; Lambotte, M.-C., «*L'Amour narcissique dans la mélancolie: le cadre a-temporel de l'image spéculaire*, in «Versants» 26 (1994), pp. 13-24; Leconte, F.A., *La Tradition de l'ennui splenetique en France de Christine de Pisan a Baudelaire*, New York, Peter Lang, 1995; Lepenies, W., *Malinconia e società* (1969), tr. it., Napoli, Guida, 1985; LeVay, J., *Baudelaire's «Spleen»*, in «Explicator», 50, 1 (Fall 1991), pp. 18-19; *Littérature et mélancolie*, numero speciale del «Magazine littéraire», 244, juil.-août 1987; Lyons, B.G., *Voices of Melancholy: Studies in Literary Treatments of Melancholy in Renaissance England*, London, Routledge, 1971; Mattenklott, G., *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Königstein, Athenäum, 1985; Obermüller, K., *Melancholie in der deutschen Barocklyrik*, Bonn, 1974; Pensky, M., *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the play of mourning*, Amherst, U. of Massachusetts Press, 1993; Perella, N., *Midday in Italian Literature: Variations on an Archetypal Theme*, Princeton, Princeton U. Press, 1979; Préaud, M., *Mélancolies*, Paris, Herscher, 1982; Prete, A., (a c. di), *La nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Cortina, 1992; Radden, J. (a c. di), *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, Oxford U. Press, 2000; Rehm, W., *Gontscharow und Jakobson oder Langeweile und Schwermut*, Göttingen, 1963; Riva, M., *Leopardi e la poetica della malinconia*, in «Gradiva: International-Journal-of-Italian-Literature», 4, 4 (1990-1991), pp.29-46; Riva, M., *Malinconie del moderno. Critica dell'incivilimento e disagio della nazionalità nella letteratura italiana del XIX secolo*, Ravenna, Longo, 2001; Riva, M., *Saturno e le Grazie: malinconici e ipocondriaci nella letteratura italiana del Settecento*, Palermo, Sellerio, 1992; Rotondi Secchi Tarugi, L. (a c. di), *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento*, Milano, Nuovi orizzonti, 1999; Rubin, J.H., *Religious Melancholy and Protestant Experience in America*, New York, Oxford, 1994; Schiesari, J., *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis and the Symbolic Loss in Renaissance Literature*, Ithaca, Cornell U. Press, 1992; Schings, H.J., *Melancholie und Aufklärung: Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungseelerkund und Literatur des 18. Jh.*, Stuttgart, Metzler, 1977; Schmidt, H., *Schizophrenie oder Melancholie? Zur proble-*

matischen Differentialdiagnostik in Georg Büchners «Lenz», in «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 117, 4 (1998), pp. 516-42; Schulte, B., *Melancholie: von der Entstehung des Begriffs bis Dürers Melancholia 1*, Würzburg, Ergon, 1996; Schwarz, A., *Melancholie: Figuren und Orte einer Stimmung*, Wien, Passagen, 1996; Screech, M.A., *Montaigne and Melancholy: The Wisdom of the Essays*, con un'introduzione di Fumaroli, M., Lanham, Rowman & Littlefield, 2000; Scrimieri, R., *La bière du pecheur: Una poetica de la accidia*, in «Lingua e Stile», 31, 2 (Giugno 1996), pp. 267-91; Sena, J.F., *A Bibliography of Melancholy, 1660-1800*, London, Nether Press, 1970; Sontag, S., *Sotto il segno di Saturno* (1980), tr. it., Torino, Einaudi, 1982; Spitzer, L., *Baudelaire's Spleen*, in *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1959; Starobinski, J., *Démocrite parle: L'utopie mélancolique de Robert Burton*, ivi, pp. 49-91; Starobinski, J., *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al '900* (1960), tr. it., Milano, Guerini, 1990; Starobinski, J., *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*, Paris, Presses U. de Lyon, 1986; Theunissen, M., *Vorentwürfe von Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*, Berlin, De Gruyter, 1996; Voigts-Virchow, E., *Melancholy Elephants and Virgin Machines: Technological Imagery and Mechanical Lacunae from Industrial Novels to Scientific Romances*, in Schenkel, E. - Welz S., (a c. di), *Lost Worlds and Mad Elephants: Literature, Science and Technology, 1700-1990*, Berlin, Galda & Wilch, 1999; Völker, L., *Langeweile. Untersuchungen zur Vorgeschichte eines literarischen Motivs*, München, 1978; Völker, L., *Muse Melancholie. Therapeutikum Poesie. Studien zu Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Höltz bis Benn*, München, 1978; Wack, M.F., *Lovesickness in the Middle Ages: The Viaticum and its commentaries*, Philadelphia, U. of Pennsylvania Press, 1990; Waddel, H., *The Desert Fathers*, Ann Arbor, 1960; Walter, P., *Tristan et la mélancolie: Contribution à une lecture médicale des textes français en vers sur Tristan*, in Foulon, C. - Lozac'hmeur, J.-C.-Ovazza, M. - Richard, A. - Rousse, M. (a c. di), *Actes du 14e Congrès International Arthuriens*, Rennes, Press U. de Rennes 2, 1985; Walther, L., *Babel, Burton, Borges: Zur Melancholie in Jorge Luis Borges' «La biblioteca de Babel»*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 43, 4 (1993), pp. 456-60; Watanabe-O'Kelly, H., *Melancholie und die melancholische Landschaft: ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Bern, Francke, 1978; Wenzel, S., *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, North Carolina U. Press, 1967; Wittkower, R. - Wittkower, M., *Nati sotto Saturno* (1969), tr. it., Torino, Einaudi, 1967; Wright, N., *Melville and «Old Burton» with «Bartleby» as an Anatomy of Melancholy*, in «Tennessee Studies in Literature», 15 (1975), p. 5; Zizek, S., *Melancholy and the Act*, in «Critical-Inquiry», 26 (Summer 2000), pp. 657-81.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Adolescenza; Angoscia; Assenza; Autunno; Crepuscolo; Debolezza; Decadenza; Follia; Genio; Lutto; Malattia; Nostalgia; Ossessione, mania; Pianto, lacrime; Pigrizia; Pioggia; Ricordi; Sepolcri, cimiteri; Solitudine; Vecchiaia.

REMO CESERANI

Malinteso, fraintendimento. 1. Il *malinteso* (ingl. *misunderstanding*, fr. *malentendu*, ted. *Missverständnis*, sp. *malentendido*) è tema da un lato connesso a fondamentali costanti – il ruolo del caso, le divergenze della percezione, la polisemia di azioni e linguaggio – dall'altro fra i più soggetti a incagliarsi negli stereotipi, a trasformarsi in lubrificati meccanismi destituiti di sostanza. Tende spesso a sovrapporsi a quello dell'inganno, ma l'analogia delle concretizzazioni vela concetti speculari: i malintesi sfuggenti al controllo della volontà esprimono le deviazioni della progettualità e della comunicazione, la fatica di decodificare la realtà; mentre quelli dovuti a simulazioni o artifici indicano l'imbrigliamento dei fatti

nella sovranità della ragione (il campionario delle trame da essi alimentate sarà dunque escluso dal discorso). Negli archetipi classici, i malintesi scaturiscono soprattutto da intralci oggettivi frapposti dalla realtà all'interpretazione. Fra i più frequenti l'errore di persona, nella cui adattabilità a registri tragici quanto comici sembra condensarsi il potere polivalente della casualità, in grado sia di alterare funestamente gli eventi, sia di indirizzarne felicemente il corso: di provocare gesti delittuosi (Agave e le Baccanti uccidono Penteo credendolo un leone nelle *Baccanti* di **Euripide**, dopo il 406 a.C.; Atteone trasformato in cervo da Artemide è sbranato dai suoi stessi cani nel mito reso celebre dalle *Metamorfosi* III 138-52 di **Ovidio**, 3-8 d.C.); ma anche di squilibrare una situazione per restaurarne poi l'armonia (i fraintendimenti che nella tragedia – *Ifigenia in Tauride* di Euripide, 414 a.C. – precedono le agnizioni; il caso tipico della commedia – *Gli arbitri* di **Menandro**, ca. 304 a.C., *La suocera* di **Terenzio**, 160 a.C. – del marito che ripudia la moglie a causa di un rapporto con uno sconosciuto per poi scoprire che è di lui che si tratta; gli equivoci prodotti da un legame gemellare ignorato – archetipici *I Menecmi* di **Plauto**, III-II a.C.). Altro motivo ricorrente è quello della morte presunta, che può avere conseguenze drammatiche, trasformando una tragedia apparente in una reale (il mito di Piramo e Tisbe, eternato ancora dalle *Metamorfosi* IV, 51-166), o invece dissolversi prima di avere effetti irrimediabili, come nel romanzo ellenistico (dalle *Avventure di Cherea e Calliroe* di **Caritone di Afrodizia**, sec. I d.C., alle *Vicende efesie di Anzia e Abrocome* di **Senofonte Efesio**, sec. II d.C., alle *Etiopiche* di **Eliodoro**, sec. IV d.C.); ma costituisce comunque la dimostrazione che la passione è più forte della vita, al punto da non riuscire ad attendere che essa dissipi i suoi inganni.

Un'altra tipologia instaurata dalla classicità è quella in cui il malinteso sgorga non dai fatti, ma dai trabocchetti del linguaggio, dalle distonie della comunicazione. Distonie che esprimono spesso la complessità del rapporto con il divino, manifestata dai perentori quanto enigmatici responsi oracolari: molto problematica la variante dell'*Edipo re* di **Sofocle** (430-425 a.C.), in cui l'incomprensione dell'oracolo delfico è, in uno dei più amari vertici dell'ironia tragica, il primo di una vertiginosa catena di fraintendimenti. Sul versante comico gli equivoci si innestano sull'applicabilità di molti termini a referenti diversi: esemplare nell'*Aulularia* (sec. III a.C.) di **Plauto** il fraintendimento fra Euclione e Liconide sull'oggetto del contendere (identificato dal primo con il suo gruzzolo d'oro, dal secondo con la ragazza amata). Nelle forme più schematiche il *qui pro quo* avrà fortuna sempiterna, mentre solo il vigore rappresentativo di alcune opere lo legherà a disordini delle interazioni più imprevedibili e illuminanti: nel X canto dell'*Inferno* dantesco (1306-21) il precipitoso fraintendimento di Cavalcante sulla morte del figlio raffigura l'appassionata apprensività dell'amore paterno.

2. Fino al Settecento la fortuna del tema si svolge in buona parte nell'alveo di formalizzazioni consolidate. Infinite le variazioni sul motivo dell'errore di persona, secondo i modelli dell'agnizione tardiva (riscritta in chiave truculenta nella *Merope* di Scipione **Maffei**, 1713) e soprattutto dello scambio, causato dall'omonimia (il Cinna poeta ucciso al posto del Cinna congiurato nel *Giulio Cesare* di William **Shakespeare**, 1599-1600), o da una somiglianza per lo più dovuta al rapporto gemellare, intrisa di ambiguità dalla differenza di sesso (*La Calandria* di **Bibbiena**, 1513) o dalla specularità delle indoli (*I due gemelli veneziani* di **Goldoni**, 1747); in generale, il tema

si lega spessissimo a quello del doppio, soprattutto ai casi in cui i personaggi rimangono distinti, e la loro somiglianza, che sia inesplicabile o riconducibile alla consanguineità, non si vena di risonanze perturbanti. Anche il *topos* della morte presunta dimostra floridità inesausta: sia nelle riedizioni del mito di Piramo e Tisbe (in particolare *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, 1594-95, che, infondendo pathos nelle fonti novellistiche, connette il tema all'autolesionismo dell'amore, tale da volgere in negativo l'intrigo approntato per il suo soddisfacimento); sia nelle riproposte del paradigma ellenistico, in cui il timore di aver perso l'amante rivela la forza della passione (il doppio equivoco dell'*Aminta* di Torquato Tasso, 1573).

Il teatro vira tanto sul tragico che sull'ilare le trappole del linguaggio e della retorica: nell'*Esther* di Jean Racine (1689) la formula scelta dal re fa erroneamente credere ad Aman di essere il suddito cui verrà tributato un onore; nell'*Avaro* di Molière (1668) l'equivoco fra il peculio e la ragazza riscrive quello dell'*Aulularia*. Fra le riedizioni dell'ironia tragica, per cui l'armonia che l'ambizione crede di raggiungere con il destino si rivela amara discrepanza, spicca il *Macbeth* di Shakespeare (1605-06) nel quale le predizioni delle streghe apparentemente rassicuranti per il protagonista si rivelano annunci puntuali della sua dolorosa fine.

D'altra parte, il primo Seicento fonda anche la genesi di una tipologia che trasporta il tema dalla dimensione fattuale a quella intima, e lo disancora dalle motivazioni effettive, per radicarlo nell'interiorità. La decomposizione di sentimenti lineari e ripartizioni manichee genera la sfasatura fra eventi e reazioni che nelle opere di Shakespeare rielabora il disegno scenico: nell'*Amleto* (1600-01), la scoperta dell'assassinio del padre non muove il protagonista a una lineare vendetta, ma lo precipita in una macerazione inquieta, giudicata dai comprimari riconducibile solo a una pena amorosa; la vicenda del *Re Lear* (1605-06) è promossa dal fraintendimento del sovrano, che interpreta come mancanza d'affetto il rifiuto di Cordelia di costringere l'amore in una gerarchia. La divaricazione fra soggettività e oggettività raggiunge una punta estrema con il *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes (1605-15), in cui il rapporto del protagonista con la realtà è tutto articolato su celeberrimi fraintendimenti (le osterie scambiate per castelli, i mulini a vento per giganti, le greggi per eserciti): leggibili in modi diversi, come scarto fra il fervore dell'ideale e l'aridità della realtà, aggrimento delle costrizioni esistenziali, evidenziamento della crescente divaricazione fra i segni e le cose.

Nella tradizione i fraintendimenti che intralciano le relazioni sentimentali scaturiscono da ostacoli estrinseci (gli equivoci addensatisi intorno alle donne dello schermo nella *Vita nuova* di Dante, 1292-95); nella modernità incominciano ad affondare in incertezze intime, in sfasature della comprensione: la mancanza di incontrovertibili valori di riferimento rende le ambiguità più spesse e le coscienze più opache. La difficoltà di leggere tanto nell'animo altrui che nel proprio, equivocando le rispettive aspirazioni, è portata a un acme pessimista già nel *Misanthropo* di Molière (1666), e poi riproposta lungo un registro sospeso fra malinconia e leggerezza. Nel romanzo libertino (*I turbamenti del cuore e dello spirito* di Claude-Prosper Jolyot de Crébillon figlio, 1736), nel teatro di Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (*I giochi dell'amore e del caso*, 1730, *Le false confidenze*, 1737), in quello di Carlo Goldoni (*Gli innamorati*, 1758, la *Trilogia di Zelinda e Lindoro*, 1764) le supposizioni erronee, per quanto generalmente riassorbite dal lieto fine, illustrano il senso della volubilità dei desideri e dell'instabi-

lità dei rapporti. L'itinerario in bilico fra tradizione e innovazione di Goldoni comprende comunque il ritorno dall'indagine spericolata nei paradossi del cuore, alla geometria degli equivoci tradizionali: i malintesi sono increspature nella compattezza della collettività popolare nelle *Baruffe chiozzotte* (1762), grovigli promossi e sbrogliati dagli oggetti nel *Ventaglio* (1764).

3. Nella produzione ottocentesca il tema è rimodellato dalla tensione tanto all'indagine dei fenomeni esterni quanto all'introspezione psicologica, e complicato dal senso della divaricazione fra l'esperienza della realtà e la sua verità intrinseca: i malintesi possono affondare sia nelle disfunzioni della convivenza sia nelle contorsioni dell'interiorità.

Innumerevoli le occorrenze in cui il tema evidenzia il difficile rapporto fra il singolo e la compagine sociale, concretandosi in errori di giudizio che, se possono essere sospinti dagli eventi (nella *Figlia del capitano* di Aleksandr Puškin, 1836, Grinev è scambiato per un ribelle a causa della grazia concessagli da Pugacev), nella maggior parte dei casi rappresentano la vischiosità brutale o subdola dei pregiudizi, in una proliferazione di varianti: l'ottusa ricerca di un capro espiatorio, che nei *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, (1840-42) trascorre dalla malevola diffidenza alla superstizione efferata (Renzo creduto un pericoloso agitatore nella prima peregrinazione a Milano, un untore nella seconda); l'incapacità di credere nella bontà totale (i fraintendimenti dei gesti di Valjean nei *Miserabili* di Victor Hugo, 1862); i tabù sulla condizione femminile che inducono a bollare situazioni insolite (*La marchesa di O.* di Heinrich von Kleist, 1808), oppure a ostracizzare l'innocente indipendenza di giovani donne (*Il mulino sulla Floss* di George Eliot, 1860, *Daisy Miller* di Henry James, 1879); le prevenzioni petegole della buona società (nel *Ventaglio di Lady Windermere* di Oscar Wilde, 1892, il fraintendimento della posizione di Mrs. Erlynne è da lei abilmente manovrato, in una sovrapposizione di equivoci che ripropone fra l'altro il ruolo di falsi indizi degli oggetti). Il tema illumina i meccanismi della socialità anche in quanto coagulo dei suoi risvolti più torbidi: nell'*Ispettore* di Nikolaj Gogol' (1836) l'equivoco che in una città di provincia fa scambiare un impiegato per un ispettore governativo è ingigantito dalle ambizioni dei notabili corrotti; nel *Cugino Pons* di Honoré de Balzac (1847) il fraintendimento, incentrandosi sull'ignoranza del protagonista circa il valore commerciale di un'amata collezione, enfatizza la differenza fra il suo disinteresse e la rapacità dei suoi parenti; nei romanzi di Charles Dickens i malintesi (l'errore di Pip circa l'identità del suo benefattore in *Grandi speranze*, 1861) raffigurano l'incontrollabilità della realtà moderna.

Nell'altra fondamentale diramazione, il malinteso appare punta nevralgica di disarmonie intersoggettive. L'impossibilità della trasparenza e gli intralci della comprensione che nella letteratura settecentesca complicano ma non distruggono la ricerca della coerenza, divengono nella produzione ottocentesca spie di una contraddittorietà irrisolvibile: da dimostrazione della variegatazza delle passioni, il tema diviene indice del pessimismo sulla loro solidità, controfaccia dell'ideale dell'amore romantico; indice inquadrato a volte dalla riscrittura del mito (la *Pentesilea* di Kleist, 1808), ma più spesso dalla rappresentazione di una società le cui convenzioni contribuiscono a minare le fragili alchimie dei legami. Le nuove modulazioni del tema si intrecciano spesso alle sue incarnazioni archetipiche, si incanalano nella tensione di un mistero, deflagrano in un colpo di scena, fanno leva su un

dettaglio depistante: in *Armance* di **Stendhal** (1827) il pulviscolo di equivoci che annienta l'amore dei protagonisti affonda nel dato concreto dell'impotenza di Octave, annidato peraltro in una reticenza che estende il malinteso dal piano tematico a quello compositivo (se il lettore non coglie le chiavi per decifrare l'enigma, può a sua volta fraintendere la vicenda); nei *Capricci di Marianna* di Alfred de **Musset** (1833) il garbuglio di esitazioni che contrassegna il triangolo amoroso culmina in un tragico equivoco ad effetto; in *Studio di donna* di Honoré de **Balzac** (1830) l'amore mancato fra Rastignac e Madame de Listomère ruota intorno al *topos* delle lettere scambiate; nel *Vaso etrusco* di Prosper **Mérimée** (1830) l'impalpabilità dei dubbi è ispessita dal classico ruolo di indizio fuorviante assunto da un oggetto. Tutto imbastito sulle contorsioni della psiche è invece un altro racconto di Mérimée, *Il doppio malinteso* (1833), che, oltre a enfatizzare il tema fin dal titolo, ne esplicita conclusivamente la valenza di attacco alle credenze romantiche nella predestinazione («quei due cuori che non si compresero erano forse fatti l'uno per l'altro»). L'indagine delle sfasature della comunicazione può essere volta in chiave ironica: in *Emma* di Jane **Austen** (1816) la vivacità intellettuale che spinge la protagonista ad amministrare i destini altrui è schernita da equivoci che la portano quasi a fallire il proprio. Il potere di combinare registri contrapposti consentito all'opera lirica permette di far interagire le potenzialità tragiche e farsesche del tema: memorabile soprattutto il doppio equivoco che conclude il II atto del *Ballo in maschera* di Giuseppe **Verdi**, 1859 (la scoperta dell'identità di Amelia appare a Renato tremenda prova di una sua relazione con Riccardo, ai congiurati segno di una buffa situazione piccante); più lineare in un'altra opera del compositore, il *Don Carlos* (1861), il malinteso fra il protagonista e la principessa d'Eboli, che, amplificando i timbri patetici della fonte (l'omonimo dramma di Friedrich **Schiller**, 1787), appare concentrazione dell'intreccio di passioni infelici che struttura la vicenda. In molti altri casi il tema punta a stuzzicare la curiosità assumendo la forma del contrasto fra ovvietà delle previsioni e complessità del reale: il *suspense* che alimenta le trame ottocentesche è incentivato dall'apertura di supposizioni facili, smentite dal dischiudersi di possibilità più imprevedibili. In un grande archetipo del poliziesco, *Gli assassini della Rue Morgue* di **Poe** (1841), l'inevitabile equivoco sulla bizzarra dinamica di un delitto è dissipato dalla divergenza fra le illazioni in cui si rifrange (se tutti i testimoni credono che il gorilla assassino sia un uomo, ognuno scambia i suoi grugniti con una lingua diversa); in *Jane Eyre* di Charlotte **Brontë** (1847) il personaggio secondario di Grace Poole appare alla protagonista e al lettore la chiave del mistero che aleggia su Thornfield Hall, prima che si scopra che si tratta solo della custode della moglie folle di Rochester; nello *Strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* di Robert Louis **Stevenson** (1886) il minaccioso Hyde è ritenuto dai comprimari il ricattatore di Jekyll, finché il colpo di scena finale non ne rivela l'identità. Questa variante illumina i rischi della pigrizia mentale, della tentazione di adagiarsi nell'interpretazione più comoda (il poliziesco canonico è fondato sulla capacità degli astuti *detectives* di chiarire gli abbagli dei funzionari ottusi); o, in opere più complesse, i pericoli legati non all'inerzia ma all'imperiosità della ragione, al rifiuto di ammettere le sbavature della realtà, per stringerle in una nitida concatenazione causale (l'istruttoria di Denizet, astrattamente impeccabile quanto di fatto erronea, della *Bestia umana* di Émile **Zola**, 1890).

Altre occorrenze meno impregnate di senso si situano nel solco di tradizioni utili a rimpinguare gli intrecci. L'er-

rore di persona risulta sempre efficace nucleo di alcune costanti: in particolare la problematicità delle barriere di classe, insieme fragili e invalicabili (dallo scambio di abiti fra Don Giovanni e Leporello nel *Don Giovanni* di **Mozart**, 1787, a quello fra il mugnaio e il podestà nel *Capello a tre punte* di Pedro de **Alarcón y Ariza**, 1874, alle riprese del motivo del sosia nel *Principe e il povero* di Mark **Twain**, 1882, o nella *Pulce nell'orecchio*, 1907, di Georges **Feydeau**). Ed è la moltiplicazione vertiginosa degli equivoci, imperniata sulla somiglianza o sulla funzione scatenante degli oggetti (*Un cappello di paglia di Firenze* di Eugène **Labiche**, 1851), a fondare il ricambio continuo di situazioni briose indispensabile al *vaudeville*.

4. Nel Novecento il tema è valorizzato dal ruolo accresciuto dell'azzardo, dal moltiplicarsi dei codici della comunicazione, dall'acuirsi del senso dell'inconoscibilità degli altri. Una valorizzazione che lo trasforma in tessuto sotteso all'intera vicenda nella *Ricerca del tempo perduto* di Marcel **Proust** (1913-27), in occorrenze che vanno dalla sdruciolevole arte mondana dei sottintesi, all'equivocabilità dell'appartenenza sociale, dagli abbagli che segnano la genesi dei rapporti amorosi (l'equivoco sfumato nel nulla da cui germoglia la gelosia di Swann), a quelli che alterano il loro percorso, contribuendo a precludere l'effettiva reciprocità e l'appagamento a tempo debito del desiderio.

Il senso di demistificazione del mito dell'amore assoluto, già attribuito al tema, è approfondito da varianti diversissime: i casi in cui l'atteggiamento della collettività complica le incomprensioni (la vicenda a lieto fine di *Leila* di Antonio **Fogazzaro**, 1910, quella amarissima della *Casa dell'allegria* di Edith **Wharton**, 1905); le confusioni retaggio della gelosia, dalle girandole innocue della *pochade*, alle ossessioni esacerbate in cui si concentra la rappresentazione di realtà stagnanti (*Gli indifferenti* di **Moravia**, 1929); l'esposizione dei sentimenti agli assalti della diffidenza (*I gioielli di Madame de...* di Louise de **Vilmorin**, 1951, riscrittura dei modelli classici, in cui il soccombere agli equivoci di un'illusione amorosa ruota intorno a un paio di orecchini); *Il Gattopardo* di Giuseppe **Tomasi di Lampedusa**, 1958, siglato dal dolore di Concetta nel comprendere tardivamente l'atteggiamento di Tancredi); la faticosa interazione fra prospettive culturali diverse (il «dizionario dei fraintendimenti» che costellano il legame di Franz e Sabine nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan **Kundera**, 1984).

Il tema continua anche a scavare nelle storture sociali e nelle ristrettezze della mentalità: il pregiudizio che nei *Racconti dell'Ohio* di Sherwood **Anderson**, 1919, porta a ritenere i carezzevoli movimenti delle mani di un insegnante tentativi di molestia sessuale verso gli allievi; la rigidità classista che nell'*Eccezione e la regola* di Bertolt **Brecht**, 1930, giustifica l'equivoco che ha spinto un padrone all'assassinio del proprio servo. La frizione fra le contraddizioni individuali e l'ancoramento del contesto ad antichi postulati di coerenza, trova una sede privilegiata nella *fiction* giudiziaria: in *Una tragedia americana* di Theodore **Dreiser** (1925) il comportamento tortuoso di Clive è ricondotto nel processo alla gravità dell'omicidio premeditato; nello *Straniero* di Albert **Camus** (1942) l'assassinio gratuito con cui Mersault reagisce all'insensatezza dell'esistenza è spiegato dal tribunale che lo condanna con forzati collegamenti alla sua precedente condotta.

Nel malinteso si condensa inoltre il riconoscimento del potere della casualità: l'equivoco del *Fu Mattia Pascal* di Luigi **Pirandello** (1904) sembra favorire il protagonista con l'opportunità di una nuova vita per condannarlo più

beffardamente a una soffocante costrizione esistenziale; i fraintendimenti nei romanzi di Joseph **Conrad** sono culmine del depistamento dell'azione umana da parte di oscure forze accidentali (la convinzione di Ossipon sull'innocenza di Winnie, il cui venir meno porta al tragico finale dell'*Agente segreto*, 1907, l'accavallarsi dei malintesi in *Caso*, 1914, da quello di De Brantal sulle ragioni del matrimonio di Flora, a quello di Flora stessa sui propri sentimenti); nel *Malinteso* di Camus (1944) la felicità che il protagonista crede di garantire alla madre e alla sorella si ribalta in perdita definitiva di ogni speranza. In alcuni romanzi *noir* i fraintendimenti restituiscono all'irrazionalità del caso la logica feroce del destino, al tempo stesso sovvertendo e confermando la concatenazione delitto-castigo: in *Ascensore per il patibolo* di Noel **Calef**, 1956, il protagonista, insospettabile dell'omicidio compiuto, è inchiodato dall'accumularsi delle coincidenze alla responsabilità di uno con cui non ha nulla a che fare. Il tema può sottolineare, oltre all'inerzia o alle impennate della ragione, le astuzie della malafede: gli esempi più riusciti, in bilico fra il patetico e il faceto, vanno dalle opere di Luigi Pirandello (*Suo marito*, 1911, in cui Giustino fonda la sua vita sull'ostinazione a credersi indispensabile al successo di Silvia, senza comprendere il disprezzo che lo circonda) a *Questi fantasmi!* di Eduardo **De Filippo** (1946), incentrato sulla volontà del protagonista di scambiare le prove della relazione della moglie per i segni della presenza degli spiriti da cui una leggenda vuole la sua casa infestata. Il modello tradizionale che mostra la realtà oggettivamente disorientante conosce d'altronde molte riemersioni: fra le più toccanti l'*Ingegno* di Thomas **Mann** (1953), in cui l'appassionata sintonia con la natura di una donna di mezza età è amaramente schernita (quello che le appare una ripresa della fertilità, promotrice di una nuova vita sentimentale, è invece il sintomo di una grave malattia).

Nella letteratura postmoderna il malinteso segnala in modo particolarmente vistoso il divario fra percezione e realtà, divenendo picco della perdita definitiva di sensi stabili e delle fantomatiche ossessioni che ne derivano: nel *Pendolo di Foucault* di **Eco** (1988) un complotto inesistente supposto in base al fraintendimento di testi insignificanti è a sua volta frainteso al punto di promuovere complotti reali.

La vitalità comica del tema prolifera invece soprattutto nei binari della tradizione, specie nelle propaggini che giocano sulla polisemia del linguaggio: la scena di *Questi fantasmi!* in cui l'interpretazione letterale delle espressioni da melodramma di una donna consente al protagonista di ritenerla uno spettro; l'ironia di Achille **Campanile** sulle frasi fatte (che fanno credere morto un personaggio del *Povero Piero*, 1959) o sull'intellettualismo che induce a sovraccaricare di sensi i testi più semplici (*La lettera di Ramesse*, 1931, *La spagnola*, 1940); la satira delle sottospecie mondane del linguaggio in codice nella *Donna della domenica* di Carlo **Fruttero** e Franco **Lucentini** (1972).

Le fortune cinematografiche del tema fa leva sulle sue formalizzazioni letterarie: il subbuglio di fraintendimenti scatenato da un oggetto (il biglietto della lotteria nel *Milione* di René **Clair**, 1931); le variazioni satiriche sullo scambio di persona (*Anni ruggenti* di Luigi **Zampa**, 1962, graffiante trasposizione in epoca fascista dell'*Ispettore* di **Gogol**); i trabocchetti linguistici che sollecitano la tendenza alla soluzione più ovvia (*L'uomo che sapeva troppo* di Alfred **Hitchcock**, 1956); l'accerchiamento di un individuo da parte dei pregiudizi della collettività (dagli esiti tragici di *Furia* di **Lang**, 1936 a quelli umoristici di *Un uomo tranquillo* di John **Ford**, 1952); il culmine

violento di una rete sottile di manipolazioni (l'uccisione della persona sbagliata che suggella *La regola del gioco* di **Renoir**, 1939); il paradosso dell'imputazione per il delitto sbagliato (*Sangue blu* di Robert **Hamer**, 1949, *L'uomo che non c'era* di Joel e Ethan **Coen**, 2001). Sono invece più strettamente connesse al mezzo cinematografico – per la loro valenza di riflessione sui meccanismi dello spettacolo – le occorrenze imperniate sulla sete di eccezionalità, sulla ricerca di nuovi idoli: che in *Oltre il giardino* di Hal **Ashby** (1979), porta ad attribuire a un ritardato mentale uno straordinario carisma, in *Eroe per caso* di Stephen **Frears** (1992) a scambiare per un valoroso un piccolo lestofante.

■ OPERE CITATE: Alarcón y Ariza, P. de, *Il cappello a tre punte* (*El sombrero de tres picos*, 1874); Anderson, S., *Racconti dell'Ohio* (*Winesberg, Ohio*, 1919); Ashby, H., *Oltre il giardino*, cinema (*Being There*, 1979); Austen, J., *Emma* (1816); Balzac, H. de, *Il cugino Pons* (*Le cousin Pons*, 1847); Balzac, H. de, *Studio di donna* (*Etude de femme*, 1830); Bibbiena, *La Calandria* (1513); Brecht, B., *L'eccezione e la regola* (*Die Ausnahme und die Regel*, 1930); Brontë, C., *Jane Eyre* (1847); Calef, N., *Ascensore per il patibolo* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1956); Campanile, A., *Il povero Piero* (1959); Campanile, A., *La lettera di Ramesse* (1931); Campanile, A., *La spagnola* (1940); Camus, A., *Il malinteso* (*Le malentendu*, 1944); Camus, A., *Lo straniero* (*L'étranger*, 1942); Caritone di Afrodisia, *Le avventure di Cherea e Calliroe* (sec. I d.C.); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Clair, R., *Milione*, cinema (*Le million*, 1931); Coen, J. e E., *L'uomo che non c'era*, cinema (*The Man Who Wasn't There*, 2001); Conrad, J., *Caso* (*Chance*, 1914); Conrad, J., *Destino* (*Chance*, 1914); Conrad, J., *L'agente segreto* (*The Secret Agent*, 1907); Crébillon, C.P.J. de, *I turbamenti del cuore e della mente* (*Les égarements du coeur et de l'esprit*, 1736); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Vita nuova* (1292-95); De Filippo, E., *Questi fantasmi!* (1946); Dickens, C., *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1861); Dreiser, T., *Una tragedia americana* (*An American Tragedy*, 1925); Eco, U., *Il pendolo di Foucault* (1988); Eliodoro, *Le etiopiche* (sec. IV d.C.); Eliot, G., *Il mulino sulla Floss* (*The Mill on the Floss*, 1860); Euripide, *Baccanti* (ca. 410-406 a.C.); Euripide, *Ifigenia in Tauride* (414 a.C.); Feydeau, G., *Pulce nell'orecchio* (*La puce à l'oreille*, 1907); Fogazzaro, A., *Leila* (1910); Ford, J., *Un uomo tranquillo*, cinema (1952); Frears, S., *Eroe per caso*, cinema (*Accidental Hero*, 1992); Fruttero, C. - Lucentini, F., *La donna della domenica* (1972); Gogol', N., *L'ispettore* (1836); Goldoni, C., *Gli innamorati* (1748); Goldoni, C., *I due gemelli veneziani* (1747); Goldoni, C., *Il ventaglio* (1764); Goldoni, C., *Le baruffe chiozzotte* (1762); Goldoni, C., *Trilogia di Zelinda e Lindoro* (1764); Hamer, R., *Sangue blu*, cinema (1949); Hitchcock, A., *L'uomo che sapeva troppo*, cinema (*The Man Who Knew too Much*, 1956); Hugo, V., *I miserabili* (*Les Misérables*, 1862); James, H., *Daisy Miller* (1879); Kleist, H. von, *La marchesa di O.* (*Die Marquise von O.*, 1808); Kleist, H. von, *Pentesilea* (*Penthesilea*, 1808); Kundera, M., *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984); Labiche, E., *Un cappello di paglia di Firenze* (*Un chapeau de paille d'Italie*, 1851); Lang, F., *Furia*, cinema (*Fury*, 1936); Maffei, S., *Merope* (1713); Mann, T., *L'inganno* (*Die Betrogene*, 1953); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827-40); Marivaux, P.C. de, *Il gioco dell'amore e del caso* (*Le jeu de l'amour et du hazard*, 1730); Marivaux, P.C. de, *Le false confidenze* (*Les fausses confidences*, 1737); Menandro, *L'arbitrato* (ca. 304 a.C.); Méri-mée, P., *Doppio inganno* (*La double méprise*, 1833); Méri-mée, P., *Il vaso etrusco* (*Le vase étrusque*, 1830); Molière, *Il misantropo* (*Le misanthrope*, 1666); Molière, *L'avaro* (*L'avare*, 1668); Moravia, A., *Gli indifferenti* (1929); Mozart, W.A., *Don Giovanni*, musica (1787, libretto di Da Ponte, L.); Musset, A. de, *Con l'amore non si scherza* (*On ne badine pas avec l'amour*, 1834); Musset, A. de, *I capricci di Marianna* (*Les caprices de Marianne*, 1833); Ovidio Nasone, P., *Le metamorfosi* (3-8 d.C.); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pirandello, L., *Suo marito* (1911); Plauto, T.M., *La commedia della pentola* (*Aulularia*, sec. III a.C.); Plauto, T.M., *Menecmi* (*Menaechmi*, 206 a.C.); Poe, E.A., *Gli omicidi della Rue Morgue* (*Murders in*

the Rue Morgue, 1841); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Puškin, A., *La figlia del capitano* (1836); Racine, J., *Esther* (1689); Renoir, J., *La regola del gioco*, cinema (*La règle du jeu*, 1939); Schiller, F., *Don Carlos* (1787); Senofonte Efesio, *Le vicende efesie di Anzia ed Abrocome* (II d.C.); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Sofocle, *Edipo re* (430-425 a.C.); Stendhal, *Armance* (1827); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886); Tasso, T., *Aminta* (1573); Terenzio, *La suocera* (*Hecyra*, 160 a.C.); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958); Twain, M., *Il principe e il povero* (*The Prince and the Pauper*, 1882); Verdi, G., *Don Carlos*, musica (1861); Verdi, G., *Un ballo in maschera*, musica (1859); Vilmarin, L. de, *I gioielli di Madame de...* (*Les coeurs de Madame de...*, 1951); Wharton, E., *La casa dell'allegria* (*The House of Myrth*, 1905); Wilde, O., *Il ventaglio di Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1892); Zampa, L., *Anni ruggenti*, cinema (1962); Zola, E., *La bestia umana* (*La bête humaine*, 1890).

■ ALTRE OPERE: Browning, R., *L'anello e il libro* (*The Ring and the Book*, 1868-69); Claudel, P., *L'annuncio a Maria* (*L'annonce fait à Marie*, 1912); Du Maurier, D., *Rebecca*, la prima moglie (*Rebecca*, 1938); Flaubert, G., *La leggenda di San Giuliano l'Ospedaliere* (*La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*), in *Tre racconti* (*Trois Contes*, 1877); Goldoni, C., *La locandiera* (1762); Pirandello, L., *L'uomo, la bestia e la virtù*, 1919; Ruzante, *La Betia* (1524-25); Sartre, J.P., *Le mani sporche* (*Les mains sales*, 1948); Sartre, J.P., *Morti senza tomba* (*Morts sans sépulture*, 1946); Shakespeare, W., *La dodicesima notte* (*The Twelfth Night*, 1599-1600); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Tasso, T., *La Gerusalemme liberata* (1565-75); Toller, E., *Oplà noi viviamo!* (*Hoppla, wir leben!*, 1927); Tolstoj, L., *La sonata a Kreutzer* (1889-90).

■ BIBLIOGRAFIA: La Cecla, F., *Il malinteso: antropologia dell'incontro*, Roma-Bari 1997; Schegloff, E.A., *Some Sources of Misundersanding in Talk-in Interaction*, «Linguistics», 25, pp. 201-18; Tannen, D., *Tu non mi capisci* (1986), Milano 1994; Taylor, T.J., *L'incomprensione linguistica: lo scetticismo e la teorizzazione del linguaggio e della comunicazione*, Roma-Bari 1996.

■ VOCI AFFINI: Caso; Conversazione; Disinganno; Doppio, sosia; Inganno; Parola; Pettegolezzo; Sostituzione di persona; Voce.

CLOTILDE BERTONI

Malvagità (Villain). 1. L'etimologia di *malvagio* rimanda al provenzale *malvatz*, che continua il lat. tardo *malifatus*, «che ha un cattivo destino, disgraziato» (GDLI); nel fr. abbiamo, fin dal XII secolo, *mauvais*, dal fr. ant. *malvais* (1080). Nell'it. moderno *malvagio* è sinonimo di *cattivo*, derivato dal lat. *captivus*, «prigioniero», che assunse i sensi dell'aggettivo class. *malus* (da cui deriva anche lo sp. *malo*, sinonimo di *malvado*), soprattutto attraverso la locuzione del lat. eccl. *captivus diaboli*, ovvero «posseduto dal demonio». Ma il termine che meglio definisce, tra quelli delle lingue moderne, il personaggio cattivo, o malvagio, ha un'origine ancora diversa: l'ingl. *villain*, predominante sul concorrente arcaico *caitiff* (come Angelo secondo Isabella in *Misura per misura* di William Shakespeare, V, 1; 1604-05), nonché sull'altro termine arc. *knave*, deriva dal lat. tardo *villanus*, ma con un significato diverso e più forte rispetto all'it. *villano* («abitante della campagna», e quindi «di modi rozzi e incivili», solo raramente «brutale, crudele»); il *villain* è, nei romanzi, ma anche nel teatro e nel cinema, il briccone, la canaglia, il mascalzone, lo scellerato. Questo complesso intreccio di etimologie contribuisce a chiarire quali sono i principali snodi di una possibile definizione del malvagio in letteratura: da un lato la tradizione dell'eroe tragico, che riemerge nel lat. tardo *malifatus*: colui che, come si è detto, «ha un cattivo destino»;

dall'altro la tradizione cristiana, in cui la malvagità non ha tanto a che fare col destino (con tutte le ambiguità che questo concetto comporta nella tragedia antica) quanto, a prescindere dalle conseguenze, con una corruzione della natura che porta a una chiara scelta di campo: malvagio è colui che decide di abbandonarsi (*captivus*) al diavolo. Le correnti definizioni moderne insistono sulla precisa consapevolezza che il malvagio ha del carattere trasgressivo delle proprie azioni rispetto a una riconosciuta e ben definita legge morale. Per il GDLI «malvagio» è colui «che ha l'animo perverso; che si compiace, con sottile perfidia, di compiere il male, di trasgredire le leggi, di procurare danni e sofferenze; maligno, crudele, disumano; scellerato». Analoga definizione per «cattivo».

2. Non c'è dubbio che queste definizioni mal si adattano sia all'epica omerica sia alla tragedia. Nella prima la malvagità è funzione del potere, o meglio delle lotte di potere tra gli dei, i quali, come più volte osserva Socrate in Platone (ad es. *Eutifrone*, 7b; sec. IV a.C.), seguono il loro capriccio e non si accordano su cosa vogliono dagli uomini. In *Omero* il bene e il male sembrano essere piuttosto in relazione o con la violazione dell'onore (*timé*) di un dio, o con virtù e vizi di una classe sociale (per es. valore militare *vs* codardia). Sarà proprio Platone (secondo il quale il male non può essere scelta consapevole e volontaria, bensì frutto di ignoranza) a esprimere con forza la necessità di valori stabili e immutabili, preparando la strada al dualismo cristiano di bene e male. In altri ambiti, tuttavia, nel racconto epico e leggendario così come nella favola e nel *romance*, la malvagità pertiene a un antieroe, chiaramente individuato, che ostacola l'eroe. Così ad esempio nel *Mahābhārata* (sec. IV a.C.- sec. IV d.C.) e nel *Ramayana* (sec. I a.C.), o, più tardi, nel *Beowulf* (secc. VII-VIII), dove l'eroe eponimo affronta e sconfigge il feroce Grendel, mezzo uomo e mezzo mostro. Occorre distinguere, tuttavia, tra lo status di «nemico» (come, ad es., gli infedeli nei poemi eroicocavallereschi) e quello di vero e proprio «cattivo» (nella *Chanson de Roland*, sec. XII, ad es., il vero e proprio *villain* è uno dei paladini, Gano di Maganza, il secondo traditore per antonomasia dopo Giuda; nell'*Orlando Furioso*, 1516-1532, di Ludovico Ariosto la perfida Gabrina). La lotta tra combattenti del bene e del male, morta l'epica, tornerà in auge molti secoli dopo con la letteratura popolare e il cinema, soprattutto nei generi western, poliziesco, horror, fantascienza e fantasy (*Il signore degli anelli*, dal fortunato romanzo di John Ronald Reuel Tolkien, 1954-55, poi film 1978, 2001), o in un incrocio degli ultimi due (la saga di *Guerre stellari* di George Lucas, primo episodio 1977).

Nella tragedia greca, o meglio nella teoria del tragico contenuta nella *Poetica* (ca.334 a.C.) di Aristotele, si afferma che l'eroe tragico non può essere un malvagio. La colpa grazie alla quale cade nella sventura non è imputabile, come chiarisce bene l'esempio aristotelico (*l'Edipo re*, 430-25 a.C., di Sofocle), a una sua consapevole intenzione: l'eroe, «senza eccellere in virtù e giustizia, cade nella sventura per una qualche colpa, e non per la sua cattiveria o perfidia». In questo senso, dunque, la *hamartia* aristotelica è assai distante da ciò che sarà, per il cristianesimo, la «colpa». Tuttavia la tragedia rappresenta il problema della scelta individuale, e dunque del comportamento dell'individuo empio, di colui che trasgredisce le leggi religiose e civili. Essa pone cioè in chiave problematica il tema del male, ed è per questo che la struttura tragica assume spesso la forma di un'inchiesta. Così, tipicamente, nell'*Edipo re*, in cui il giudice coincide con l'indagato (e colpevole). In altre tragedie si trovano

spesso nelle parole del coro le ragioni di una empietà che (secondo la forse reversibile massima eraclitea *ethos anthrōpo daimon*) ha a che fare col destino nella stessa misura in cui ha a che fare con ciò che i moderni chiamano «carattere»: tendenza alla «dismisura» (*hybris*), alla volontà di potenza. Soprattutto **Euripide** ci offre situazioni ambigue, e psicologicamente approfondite. Il segno tangibile della malvagità umana che Medea chiede a Zeus servirebbe in effetti a orientare il pubblico, indeciso tra la colpa di Giasone (il tradimento) e i crimini della donna (avvelenamento, infanticidio), la quale sembra in effetti consapevole, come afferma lo stesso Aristotele, di ciò che fa. Se la sua crudeltà ha dato a Medea una lunga discendenza tra le donne scellerate (ma con diverse inclinazioni: dalla feroce *Medea*, ca. 49-62, di **Seneca** a quella appassionata di Pierre **Corneille**, a quelle moderne di Franz **Grillparzer** e di Christa **Wolf**), è pur vero che è Giasone, con Creonte, ad accendere la miccia; e il coro, che lo chiama *kakonymphos* (cattivo sposo), sembra solidarizzare con la sposa abbandonata. Giasone potrebbe essere dunque l'archetipo di una malvagità che maschera il proprio egoismo con molte buone ragioni, come anche Creonte secondo Edipo nell'*Edipo a Colono* (401 a.C., postumo) di Sofocle, oppure, molti secoli dopo, Angelo in *Misura per misura* (1604) di William **Shakespeare**, V, 1 («evil which is wrapped up / In countenance»); Medea è invece all'origine di una crudeltà passionale scatenata da un torto subito e che si fa lucida e spietata ideologia del crimine, magari nobilitata da una pulsione autodistruttiva (come poi nel Karl Moor dei *Masnadieri*, 1781, di Friedrich **Schiller** o nel *Michael Kohlhaas* di Heinrich von **Kleist**). Nonostante l'interpretazione hegeliana, è forse più lineare il caso dell'*Antigone* (442 a.C.) di Sofocle, in cui Creonte, condannato da tutti (il coro, Tiresia, e il figlio stesso), alla fine si pente riconoscendo il suo torto, e inaugura così la figura dell'empio redento. Un caso a parte è quello delle *Baccanti* (ca. 410-406 a.C.) di Euripide, in cui Penteo si rifiuta tenacemente di obbedire al dio, attirandosi una vendetta crudele nella sua schiacciante onnipotenza. Altre figure simili nel mito greco sono Aiace Oileo e quel Capaneo, che ritroveremo tra i bestemmiatori nel XIV dell'*Inferno* di **Dante**.

3. Più simili a queste ultime, ossia più inequivocabilmente malvagie e crudeli, le figure di empi nella *Bibbia*, a partire da Caino (invidioso, iracondo, violento e traditore), personaggio che avrà una lunga eredità letteraria (dal *Mistero d'Adamo*, sec. XII, a Friedrich Gottlieb **Klopstock**, Salomon **Gessner** e Vittorio **Alfieri**, all'opera omonima di Gorge Gordon **Byron**, 1821), e che inaugura il motivo dell'inimicizia tra fratelli (già presente nelle mitologie dualistiche – ad es. Ormazd e Ahriman in quella zoroastriana – e nella tragedia: Eteocle e Polinice nei *Sette a Tebe*, 467 a.C., di **Eschilo**): si pensi a Edmund e Edgar nel *Re Lear* (1605-06) di William **Shakespeare**, Franz e Karl nei *Masnadieri* di Friedrich **Schiller**, James e Henry ne *Il signore di Ballantrae* (1889) di Robert Luis **Stevenson**, Caleb e Aron nella *La valle dell'Eden* (1952) di John **Steinbeck**, Saleem e Shiva ne *I figli della mezzanotte* (1980) di Samuel **Rushdie**. Ma sono da ricordare anche, tra i malvagi del Vecchio Testamento, Baasa, Geroboamo, Gioab, e infine Gezabele e Acab, nel cui rapporto si prefigura la perversa complicità tra il Macbeth shakespeariano e sua moglie (*Re*, XXI 25; sec. VII a.C.); oppure, nel Nuovo Testamento, Giuda, il traditore per antonomasia. Una discussione a parte meriterebbe il caso di Giobbe, tradizionalmente considerato, sulla base di prologo ed epilogo del libro, un pio ingiustamente perseguitato da Dio, ma ritratto invece dai «tre amici» come

un re empio. L'ambiguità del testo consente a René Girard di avvicinare Giobbe a Edipo, entrambi capri espiatori. Al cuore delle loro vicende è uno snodo cruciale dell'etica antica, che continua a riproporsi nei secoli, fino al Marchese de **Sade** e Giacomo **Leopardi**: può un uomo infelice e perseguitato dagli dei essere innocente? E viceversa: può un malvagio restare impunito? Il cristianesimo differisce la soluzione al giudizio finale, ma è significativo che l'apologetica cristiana si impegni a dimostrare che l'ira divina punisce già in vita i persecutori della Chiesa. Così Lucio Celio **Lattanzio** nel *De mortibus persecutorum* (ca. 313), in cui viene descritta la drammatica morte degli imperatori avversari ai cristiani, tra cui spicca Nerone, la figura che, a partire dal *Britannico* di Jean **Racine** (1669), meglio incarna il tiranno meschino e malvagio, soprattutto nella letteratura popolare e nel cinema (*Quo vadis?*, romanzo di Henryk **Sienkiewicz**, 1894-96, poi film nel 1913 e 1951).

Diversamente che nell'epica omerica e nella tragedia greca, dunque, nella tradizione cristiana antica la distinzione tra buoni e cattivi è generalmente assai netta, anche se le cose sono complicate dal graduale sovrapporsi alla teodicea di tipo monista del Vecchio Testamento (per cui in Jahweh convivono il dio buono e quello terribile e vendicativo) di una teodicea dualistica che attribuisce il male alla figura di Satana, il quale per molti secoli diventerà in tutto il mondo cristiano il *villain* per eccellenza (insieme con l'Anticristo e altre figure demoniache). Il male viene indagato come distorta inclinazione della natura umana nella trattatistica teologica e apologetica cristiana, per es. *La città di Dio* di **Agostino di Ippona**, scritto tra il 412 e il 427 (in particolare i libri XI-XIV), o *Il Male* di **Tommaso d'Aquino** (1272), ove si traccia una dettagliata tipologia dei peccati e dei vizi. Nella letteratura che a tale trattatistica si rifà (gli *exempla* nelle loro infinite variazioni, i drammi morali, i misteri, le sacre rappresentazioni e le passioni, generi diffusissimi fino al XV secolo e oltre), i personaggi sono semplici incarnazioni di un vizio, come, esemplarmente, ne *La nave dei folli* di Sebastian **Brant** (1494). Assai più sfumata e psicologicamente complessa è la rappresentazione dei peccatori nell'*Inferno* di **Dante**, ove la malvagità pura di Lucifero si rifrange nelle anime dannate in modi e gradi diversi. Con la *Divina Commedia* (1306-1321) si pone con forza il problema della simpatia dell'autore-narratore nei confronti del personaggio. Se da un punto di vista teologico tutti i dannati hanno scelto il male, tuttavia alcuni sono giudicati peggiori di altri: in primo luogo i traditori degli affetti e della fiducia altrui, e più in generale coloro in cui il peccato non è frutto di passione o debolezza ma di una scelta lucida e deliberata.

4. A questa categoria appartiene non a caso il primo e più impunito malvagio della letteratura europea moderna, ser Cepparello da Prato, che significativamente apre il *Decameron* (ca. 1349-53) di Giovanni **Boccaccio** (I, 1). Egli è mentitore, baro, ladro, falsificatore, spergiuro, blasfemo, assassino; non solo è il «peggior uomo forse che mai nascesse», ma è consapevole di esserlo e ne trae un perverso piacere. Il finale aperto demanda a Dio il giudizio sui peccati di Cepparello, e sollecita invece l'ammirazione degli uomini per le sue «virtù» (intelligenza, prontezza, inventiva), segnando il passaggio a una considerazione laica e «realistica» della malvagità umana, motivata psicologicamente (come in Tancredi, IV, 1) e socialmente (come nei fratelli di Lisabetta in IV, 5), e collocata in una rete di relazioni complesse e sfumate, non garantite da una prospettiva superiore. Cepparello è dunque il punto di articolazione tra una malvagità di tradizione cri-

stiana e una moderna, più complessa, che ruota attorno al problema dell'ambizione, del potere e dell'intelligenza, spesso in chiave erotica. La valorizzazione rinascimentale della «virtù» antica si fonda sul concetto di energia, e dunque entra potenzialmente in conflitto con le «virtù» cristiane laddove può realizzarsi solo trasgredendo la legge morale. Così, esemplarmente, nel realismo antropologico e politico di Niccolò **Machiavelli**, il quale non esita a legittimare il male e la crudeltà se necessari al progetto politico. Il suo principe ideale, Cesare Borgia, diventa, anche grazie alla enorme diffusione (e distorsione) delle sue tesi nell'opera degli avversari (*l'Antimachiavel* di **Gentillet**, 1576), il *villain* rinascimentale per eccellenza (di ascendenza certamente machiavelliana è la figura del *plotter* perfido consigliere del principe, dal Narciso del *Britannico* di **Racine**, 1669, al Marinelli nell'*Emilia Galotti* di Gotthold Ephraim **Lessing**, scritto nel 1772, al Biberach de *Il bano Bánk*, di József **Katona**, 1819). È significativo che nel prologo a *L'ebreo di Malta* di Christopher **Marlowe**, scritto nel 1589-90 e pubblicato nel 1633, sia Machiavelli in persona a presentare la storia del perfido Barabas (il passaggio dalla storia alla letteratura non è infrequente nei regimi tirannici: si pensi al «personaggio» Ivan il Terribile in Russia, o alla figura del dittatore, più o meno storicamente individuabile, nella narrativa ispano-americana di Domingo Faustino **Sarmiento**, *Facundo, o la civiltà e barbarie*, 1845; Ramon del **Valle Inclán**, *Il tiranno Banderas*, 1926; Miguel Angel **Asturias**, *Il signor Presidente*, 1946; Alejo **Carpentier**, *Il ricorso del metodo*, 1974; Augusto **Roa Bastos**, *Io il supremo*, 1974; Gabriel **García Márquez**, *L'autunno del patriarca*, 1975; e in Graham **Greene**, *Il potere e la gloria*, 1940; oppure, in tutt'altra prospettiva, allo Hitler di Jean **Genet** in *Pompe funebri*, 1947). Proprio Marlowe dà inoltre la prima forma drammatica alla vicenda di Faust (*La tragica storia del dottor Faust*, scritto nel 1592 e pubblicato nel 1601, basata sul cosiddetto *Faustbuch*, ovvero la *Storia del Dottor Faust*, 1587), uno dei miti che incarna la sfida moderna all'etica cristiana (con grandiosi sviluppi nel *Faust* di Johann Wolfgang **Goethe**, 1775-1831). L'altro mito è quello di Don Giovanni, spinto da una irrefrenabile energia erotica, e dunque modello del *villain* seduttore, che dalla drammaturgia spagnola (a partire dall'archetipo *Il beffatore di Siviglia* di **Tirso de Molina**, 1630) trasmigrerà nella letteratura libertina (ma la figura del tirannico seduttore è già in Lope de **Vega**, *Peribáñez*, 1613; *Fuente Ovejuna*, 1612-14). Essendo irrisolvibile, il contrasto tra virtù cristiane e virtù antica trova il suo terreno di elezione nella tragedia, che permette di liberare tutto il potenziale dell'energia incarnata nell'eroe, messo alla prova nell'azione. Soprattutto, si direbbe, nella tragedia inglese, meno vincolata alla fenomenologia del peccato di tradizione teologica, e impregnata dall'implacabile dottrina della grazia. Da Eschilo e Sofocle a **Shakespeare** è cambiata però l'idea di destino: per il *villain* Edmund, figlio naturale di Gloucester nel *Re Lear* (I, 2), le nostre disgrazie non sono dovute a «coercizione celeste» o «imposizione degli dei», ma alla nostra «natura» (e l'opposizione natura/destino, come cause di malvagità, è anche al centro de *La vita è sogno* di Pedro **Calderón de la Barca**, 1636). In Shakespeare il male non è più una deviazione, una stortura, che, subalterna al bene, va semplicemente condannata e punita, ma è alla radice stessa dell'essere naturale. Per questo il malvagio cessa di essere stereotipato e caricaturale, o comico, ma può diventare un protagonista eroico e affascinante: Edmund (più ancora di Gonerill e Regan, figlie di Lear), Riccardo III, Jago (*Otello*, 1604-05), Aronne (*Tito Andronico*, 1593-1594), Lady Macbeth

(*Macbeth*, 1605-6) sono individui malvagi a tutto tondo, e hanno le loro buone ragioni. Nella tradizione cattolica la visione del malvagio è più sfumata, come esemplarmente nei *villains* di **Racine** (Nerone in *Britannico*, Roxane in *Bajazet*, 1672) che combattono rispettivamente contro scrupoli o passioni (diventando per questo, secondo il cattolico giansenista Alessandro **Manzoni**, drammaturgicamente più interessanti), e comunque cedono il centro della scena (e il titolo) alle vittime. Attraverso il potente influsso di Shakespeare, e più in generale della tragedia elisabettiana (oltre a Marlowe, Francis **Beaumont** e John **Fletcher**, Thomas **Kyd**, John **Webster**), che prende in prestito i truculenti colori di **Seneca** per dipingere crudeltà e perfidie di ogni genere, la malvagità umana trova la sua piena legittimazione letteraria in Inghilterra, dove John **Hobbes**, teorico del male in natura ed erede del naturalismo machiavelliano, pubblicò le sue opere (il *Leviatano* è del 1651). Poco dopo, ne *Il Paradiso perduto* (1667), John **Milton** fa di Satana il motore della storia umana e il vero, cupo, fascinoso e dolente eroe della vicenda. L'ultimo tra i condottieri epici milita nelle file del male, e, idolatrato dai romantici, per oltre due secoli sarà il modello esplicito di numerosi *villains*, dalla creatura di Frankenstein (che impara a leggere proprio sul poema di Milton) allo stevensoniano *Il signore di Ballantrae*, 1889 (il quale ha non a caso Hobbes come *livre de chevet*) o all'Alec di *Tess dei d'Urberville* di Thomas **Hardy**, 1891 (cap. L): è un capovolgimento che troverà il suo cantore nel Charles **Baudelaire** dei *Fiori del male*, 1857 (per il quale il Satana miltoniano è il modello perfetto di bellezza virile) e il suo filosofo in Friedrich **Nietzsche**, che vede il male come «la migliore energia dell'uomo» (*Così parlò Zarathustra*, IV, «Dell'uomo superiore»; 1883-1885). Da queste radici nascerà il demonismo decadente.

5. Il periodo in cui la malvagità trova una sua definitiva legittimazione letteraria è però il secondo Settecento (del 1747 è *Il cattivo*, commedia di Jean-Baptiste **Gresset**, che deriva però dal *Tartufo* di **Molière**, rappresentato nel 1664). Innanzitutto la figura del seduttore libertino, che trova la sua più convincente incarnazione nel Lovelace di Samuel **Richardson** (*Clarissa* è del 1748), il quale eredita la tradizione dongiovannica innestandovi la perfidia intellettuale di un Riccardo III. Questo tipo di intreccio (cfr. il precedente *Vita di Marianna* di Pierre de **Mari-vaux**, 1731-1741; e poi *Emilia Galotti* di Gotthold Ephraim **Lessing**, 1772; *La religiosa* di Denis **Diderot**, 1780, fino ad Alessandro **Manzoni** de *I promessi sposi*, 1827, e ad Aleksandr Sergeevič **Puškín** di *Dobrovskij*, 1833) ha successo perché dà forma allo snodo problematico cruciale dell'etica antica: se cioè il comportamento virtuoso (della fanciulla perseguitata) conduca o meno alla felicità. Un notevole studio filosofico sul tema è il romanzo epistolare *Le relazioni pericolose* (1782) di Pierre-Ambrosie-François Choderlos de **Laclos**, in cui la funesta coppia Valmont/Merteuil fa del male un piacere intellettuale. Il romanzo, che impressionò Schiller, si chiude con la punizione dei malvagi, ma nessun risarcimento per le vittime (lettera CLXXIII). Chi invece teorizza apertamente *Le sventure della virtù* (prima versione della *Justine*, 1787) è il Marchese de **Sade**, che porta alle estreme conseguenze il materialismo illuministico immaginando un mondo privo di Dio in cui ognuno, secondo legge di natura, ha il diritto di realizzare i propri desideri senza curarsi delle sofferenze altrui. Senza arrivare agli eccessi di Sade, così la pensa anche il *Nipote di Rameau* di **Diderot** (1765-72, traduzione tedesca di Goethe del 1805), *villain* cialtrone e filosofo, per il quale, hobbesia-

namente, il fanciullo è naturalmente portato all'egoismo, e dunque al male: se ne avesse la forza, ucciderebbe il padre per accoppiarsi con la madre. Con questa geniale rivisitazione del mito di Edipo, Diderot risolve il dilemma tragico del male con la necessità dell'educazione. L'ultimo degli illuministi, Giacomo **Leopardi**, smonterà pezzo a pezzo questo teorema per tornare, nelle *Operette morali* (1827), all'evidenza tragica di Sade; ma il *villain* non è già più umano: è la stessa natura.

Alla letteratura libertina si intreccia, con influssi reciproci, la vicenda del romanzo gotico, o nero, nato da una costola di **Shakespeare** e **Milton**. Il primo *villain* gotico è il tiranno Manfredi ne *Il castello di Otranto* di Horace **Walpole** (1764), seguito dai perfidi eroi di Ann **Radcliffe** (Montoni ne *I misteri di Udolpho*, 1794; Schedoni ne *L'Italiano*, 1797) e di Matthew Gregory **Lewis** (Ambrosio ne *Il monaco*, 1796). Le ambientazioni (cupi castelli, segrete), i tipi (il tiranno, il monaco perverso), gli intrecci (anche qui fanciulle perseguitate) avranno enorme influenza sul gusto ottocentesco, da George Gordon **Byron** a Percy Bysshe **Shelley** (*I Cenci*, 1819), da Puškin a Edgar Allan **Poe**, con diramazioni sul versante vampiristico (Charles Robert **Maturin**, **Polidori**), e con esiti imprevedibili nel *Frankenstein* di Mary **Shelley** (1818), poi entrato trionfalmente nell'immaginario popolare grazie alle infinite versioni cinematografiche. *Vathek*, dell'inglese William **Beckford** (pubblicato in francese nel 1787), affianca, in forma favolistica, la ripresa goethiana del mito faustiano, e presenta una delle donne più cattive della letteratura mondiale: Carathis.

Negli stessi decenni si consolida il romanzo che ha per protagonista un eroe criminale. Come già nella tradizione picaresca antica e moderna (da alcuni racconti delle *Mille e una notte*, sec. XV, alle *makaba* arabe a certa novellistica medievale e rinascimentale, al romanzo spagnolo del XVII secolo: generi affollati di malfattori di ogni specie), questo tipo di personaggio non è inequivocabilmente malvagio (spesso cede alle circostanze, come *Lazzarino di Tormes*, 1554, il *Simplicissimus* di Hans Jakob Christoffel von **Grimmelshausen**, 1669, o *Gil Blas di Santillana* di Alain René **Lesage**, 1715-35), oppure lo è, ma alla fine si redime (come il *Ferdinando Conte Fatom* di Tobias **Smollett**, 1753). Tuttavia la rappresentazione del crimine innesta sul tronco del romanzo nascente una robusta vena antiidealizzante che rovescia il modello epico, com'è evidente soprattutto in Henry **Fiel-ding** (si veda ad esempio il *Jonathan Wild*, 1743), il cui eroe negativo è modellato su Cesare e Alessandro; o, più tardi, in Robert Luis **Stevenson**, nel cui *Signore di Balantrae* (1889) rivive la *hybris* (e dunque l'empietà), ma anche l'eroismo di un tiranno antico.

6. Nel corso dell'Ottocento il processo di legittimazione del «male» in letteratura si consolida, e come si è detto può dirsi compiuto con **Baudelaire** e **Nietzsche**. In questo secolo si comincia anche ad accettare l'idea di una malvagità già formata e matura nei primi anni di vita, come nel racconto morale di **Poe** *Non giocarti mai la testa col diavolo* (1845) o nella letteratura per l'infanzia in cui il protagonista è un *enfant terrible* da riformare: con *Le avventure di Jean-Paul Choppart* di Louis **Desnoyers**, 1834; *Pierino Porcospino* di Heinrich **Hoffmann**, 1845; *Max e Moritz* di Wilhelm **Busch** (1865); *Le avventure di Pinocchio* di Carlo **Collodi**, 1883, la via è aperta ad alcuni tra i maggiori analisti novecenteschi del male, che indagano anche l'infanzia, esemplarmente William **Golding**, *Il signore delle mosche* (1954). Il *villain* adulto si diffonde invece in tutti i generi e sottogeneri, anche se in modi diversi e con infinite sfumature.

Una malvagità allo stato puro si trova nella favola (in Jacob e Wilhelm **Grimm**, che riprendono una lunga tradizione, da **Fedro** a Jean de la **Fontaine**); oppure (ma spesso con repentini rovesciamenti: pentimenti, conversioni) nella letteratura popolare e melodrammatica (Victor **Hugo**, *Han d'Islanda*, 1823; *Notre-Dame di Parigi*, 1831; Eugène **Sue**, o il Charles **Dickens** di *Oliver Twist*, 1837-38, nel cui Fagin si reincarna l'archetipo dell'ebreo malvagio, per cui si veda già il *Racconto della priora* di Geoffrey **Chaucer**, e poi lo Shylock de *Il mercante di Venezia* di William **Shakespeare** e il Moses Freudenstein de *Il pastore della fame* di Wilhelm **Raabe**, 1865); oppure ancora nella letteratura fantastica alla Hoffmann, popolata (come lo sarà quella di Guy de **Maupassant**), di presenze demoniache (*Gli elisir del diavolo*, 1815-16; i *Racconti notturni*, 1817. Spesso legato al motivo del «patto» col diavolo (come in *Ignazio Denner*, un racconto di quest'ultima raccolta), ha fortissime radici il demonismo romantico (**Byron**, **Jean Paul**, Charles **Nodier**, **Maturin**, **Lautréamont**), che si continua fino a **Baudelaire** attraverso **Poe**, lo scrittore forse più affascinato dal *Demone della perversità* (è il titolo di uno dei suoi racconti), il quale tocca una corda metafisica tipicamente americana: si pensi all'Achab di Herman **Melville**, che vede in *Moby Dick* (1851) l'incarnazione di quella «intangibile malvagità che è stata al principio delle cose [...], la somma di tutta l'ira e di tutto l'odio provati dall'intera sua razza dal tempo di Adamo» (cap. XLI). Il personaggio del *villain* perde, a quest'ultima frontiera, i suoi contorni umani, per incarnarsi in un animale, o nella natura (come già in **Leopardi**), in un luogo (come ne *Il crollo della casa Usher* di Poe, o, più tardi, nelle *Nozze*, 1932, di Elias **Canetti**), o anche, con memoria di *Edipo re*, una tabe: ciò che i greci chiamavano «miasma» (sarà ispirata appunto dalla lettura di *Moby Dick*, la *Peste* di Albert **Camus**, 1947).

Di ascendenza romantica è pure una lettura critica della malvagità mistificatoria della ragione e dell'ideologia (ciò che Camus chiama ne *L'uomo in rivolta*, 1951, «crimini della logica»): esemplarmente in **Kleist** (ad esempio *Il trovatello*, 1811, apologo sulla rivoluzione francese), il quale inaugura una lunga linea di perfidi personaggi che operano il male in nome del «bene» (il più odioso dei quali è forse cinematografico: il pastore protestante, padre adottivo di *Fanny e Alexander* nel film di Ingmar **Bergman**, 1982). Le pericolose deviazioni di una ragione impazzita sono anche il tema (già gotico) dei romanzi su intellettuali e scienziati malvagi o criminali: da Charles Brockden **Brown**, *Ormond*, o *il testimone segreto* (1799) a Herbert George **Wells**, *L'isola del dottor Moreau* (1896) alle menti folli del cinema espressionista: il dottor Caligari (R. **Wiene**, 1920) e il dottor Mabuse (Fritz **Lang**, 1922, 1933). Esperimenti di deviazione dalla morale e di crudeltà da parte di lucide intelligenze «accademiche» (spesso, e forse non a caso, protestanti) sono da un lato *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del signor Hyde* di **Stevenson** (1886), dall'altro *L'immoralista* di André **Gide** (1902) e *I turbamenti del giovane Törless* di Robert **Musil** (1906), due tra i tanti sviluppi della linea che dalla volontà di potenza di Nietzsche passa attraverso l'analisi del profondo di Fëdor **Dostoevskij**, uno degli scrittori che ha messo la teodicea al centro della propria opera, popolata di ideologi del male (*I demoni*, 1873; *I fratelli Karamazov*, 1879-80).

Speculare, ma spesso sovrapposta alla *hybris* intellettuale è l'ambizione, la sete di potere, onori, ricchezze che, sulla linea del *Faust* di **Goethe**, porta a infrangere le leggi morali. In Honoré de **Balzac** questa forza demoniaca innerva tutta la società, assumendo forme diverse nei vari

personaggi di ambiziosi, avari, intriganti senza scrupoli che popolano la «commedia umana», a volte quasi eroici e non privi di una certa grandezza (Vautrin, che poi si redime; Gobseck), a volte solo mediocri e meschini (l'abate Troubert ne *Il curato di Tours*, 1832; Rigou ne *I contadini*, 1844; *La cugina Betta*, 1846). La letteratura moderna privilegerà sempre più quest'ultima categoria. Gode ancora della maliziosa simpatia dell'autore-moralista William Makepeace **Thackeray** l'ambizioso e mediocre, ma coraggioso avventuriero *Barry Lyndon* (1844, da cui il film di Stanley **Kubrick**, 1975). Nulla di eroico e di accattivante c'è invece nella vile perfidia di un altro seduttore a scopo di lucro, Remigio Ruz in *Senso* di Camillo **Boito**, 1883 (Franz Mahler nell'omonimo film di Luchino **Visconti**, 1954), o nei *villains* del realismo sociale, che appartengono a grandi famiglie in decadenza (Saltykov **Ščedrin**, *La famiglia Golovlëv*, 1880; Federico **De Roberto**, *I Vicerè*, 1894), o a strati sociali più bassi (Émile **Zola**, *Teresa Raquin*, 1867; *La bestia umana*, 1890). Proprio nel naturalismo attecchisce bene l'idea che la cattiveria e il crimine siano un prodotto della società; idea che, avendo trovato piena realizzazione già all'altezza del 1836 nel pur inedito *Woyzeck* (1836) di Georg **Büchner** (autore non a caso assai influenzato dal teatro shakespeariano), discende attraverso tutto l'Ottocento fino alla «nuova oggettività», trovando il suo massimo campione in Bertolt **Brecht** (*L'anima buona di Sechuan*, 1939).

Che ci sia o no simpatia da parte dell'autore nei confronti dell'eroe negativo, questo fa sempre più fatica a reggere la scena da solo, quasi la sua malvagità, che non consiste a volte nemmeno più in veri e propri misfatti, si diluisce nella corruzione di un'intera società corresponsabile delle sue scelte, come già in quei romanzi che più riprendono la tradizione moralistica e satirica sei-settecentesca, dalla *Fiera della vanità* di Thackeray (1848) alle *Anime morte* di **Gogol'** (1842), da cui parte una linea di grottesco che arriva fino all'espressionismo (anche pittorico, esemplarmente in G. **Grosz**); si ricordino almeno Fëdor **Sologub** (*Il demone meschino*, 1905), H. **Mann** (*Professor Unrat*, 1905, da cui il film di J. von **Sternberg** *L'angelo azzurro*, 1930), Andrej **Belyj** (*Mosca*, 1926), Odon von **Horváth** (*L'eterno filisteo*, 1930), Canetti (*Auto da fè*, 1935), nei quali c'è un'attenzione particolare per la macchina cattiveria del piccolo borghese e del burocrate senza volto (magari al servizio di una perversa macchina di oppressione che assume tratti metafisici in Franz **Kafka**) o per le piccole grandi crudeltà che fanno di una qualsiasi vita quotidiana un inferno, come si vede anche, ma in una sfera più privata e familiare, nel teatro di August **Strindberg** e Luigi **Pirandello**, e, più tardi, in quello di Tennessee **Williams**. La gratuita cattiveria dell'uomo medio ha avuto negli ultimissimi anni i suoi cantori nel minimalismo letterario (da Raymond **Carver** e B.E. **Ellis** al *pulp* italiano di Aldo **Nove**) e cinematografico (per esempio *America oggi* – tratto appunto da Carver – di Robert **Altman**, 1993 o *Le iene* di Quentin **Tarantino**, 1992, che imita la struttura della tragedia elisabettiana). Qui, come già esemplarmente nell'opera di Henry **James**, la perfidia e crudeltà di molti personaggi si duplica e rispecchia in quella del narratore, che osserva freddo e impassibile vittime e carnefici, spesso a loro volta vittime. Se l'interesse per la malvagità sembra tradizionalmente più legato alla cultura protestante, è significativo però che siano cattolici, o convertiti al cattolicesimo, molti degli scrittori novecenteschi più ossessionati dal problema del male: Georges **Bernanos**, Graham **Greene**, Flannery **O'Connor**, Jean **Genet**, Muriel **Spark**. Ma nel Novecento lo spettro di intrecci e caratteri si è ormai ampliato a

dismisura (nella letteratura alta e popolare – soprattutto, com'è ovvio, le varie forme del giallo o poliziesco – di finzione e a sfondo storico, nel teatro e specialmente nel cinema), illuminando, anche sulla base della funesta esperienza di due guerre mondiali, ogni anfratto degli abissi della mente umana e delle sue perversioni. Nessun velo nasconde più «la colpa di appartenere a questa umanità» (Karl **Kraus**, premessa a *Gli ultimi giorni dell'umanità*, 1926).

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Beowulf* (secc. VII-VIII); *Bibbia*; *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, sec. XII); *Il Mistero d'Adamo* (*Mystère d'Adam*, sec. XII); *Lazzarino del Tormes* (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554); *Le gesta di Rāma* (*Ramayana*, sec. I a.C.); *Le mille e una notte* (sec. XV); *Mahābhārata* (sec. IV a.C. - sec. IV d.C.).

Agostino di Ippona, *La città di Dio* (*De civitate Dei*, ca. 412-427); Altman, R., *America oggi*, cinema (1993); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-1532); Aristotele, *Politica* (sec. IV a.C.); Aristotele, *Poetica* (ca. 334 a.C.); Asturias, M.A., *Il signor Presidente* (*El señor Presidente*, 1946); Balzac, de, H., *La cugina Bette* (*La cousine Bette*, 1846); Balzac, H. de, *I contadini* (*Les paysans*, 1844); Balzac, H. de, *Il curato di Tours* (*Le curé de Tours*, 1832); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Beckford, W., *Vathek* (1787); Belyj, A., *Mosca* (1926); Bergman, I., *Fanny e Alexander*, cinema (1982); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Boito, C., *Senso* (1883); Brant, S., *La nave dei folli* (*Das Narrenschiff*, 1494); Brecht, B., *L'anima buona di Sechuan* (*Der gute Mensch von Sezuan*, 1939); Brown, C.B., *Ormond, o il testimone segreto* (*Ormond, or the Secret Witness*, 1799); Büchner, G., *Woyzeck* (1836); Busch, W., *Max e Moritz* (*Max und Moritz*, 1865); Calderón de la Barca, P., *La vita è sogno* (*La vida es sueño*, 1636); Camus, A., *L'uomo in rivolta* (*L'homme révolté*, 1951); Camus, A., *La peste* (*La peste*, 1947); Canetti, E., *Nozze* (*Hochzeit*, 1932); Canetti, E., *Auto da fè* (*Die Blendung*, 1935); Carpentier, A., *Il ricorso del metodo* (*El recurso del método*, 1974); Chaucer, G., *Racconto della priora in Racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1386-400); Colodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-1321); De Roberto, F., *I Vicerè* (1894); Desnoyers, L., *Le disavventure di Jean-Paul Choppart* (*Les Mémoires de Jean Paul Choppart*, 1834); Dickens, C., *Oliver Twist* (1837-38); Diderot, D., *Il nipote di Rameau* (*Le neveu de Rameau*, 1765-72); Diderot, D., *La monaca* (*La religieuse*, 1780); Dostoevskij, F., *I demoni* (1873); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879-80); Eschilo, *I sette a Tebe* (467 a.C.); Euripide, *Baccanti* (ca. 410-406 a.C.); Fielding, H., *Gionata Wild il grande* (*The History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great*, 1743); García Márquez, G., *L'autunno del patriarca* (*El otoño del patriarca*, 1975); Genet, J., *Pompe funebri* (1947); Gentillet, I., *Antimachiavel* (1576); Gide, A., *L'immoralista* (*L'immoraliste*, 1902); Goethe, J.W. von, *Faust* (1775-1831); Gogol', N.V., *Le anime morte* (1842); Golding, W., *Il signore delle mosche* (*Lord of Flies*, 1954); Greene, G., *Il potere e la gloria* (*The Power and the Glory*, 1940); Gresset, J.-B.-L., *Il cattivo* (*Le Méchant*, 1747); Grimmshausen, H.J., *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, 1669); Hardy, T., *Tess dei D'Urbervilles* (*Tess of the D'Urbervilles*, 1891); Hobbes, J., *Leviatano* (*Leviathan*, 1651); Hoffmann, E.T.A., *Gli elisir del diavolo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815-16); Hoffmann, E.T.A., *Racconti notturni* (*Nachtstücke*, 1817); Hoffmann H., *Pierino Porcospino* (*Der Struwwelpeter*, 1845); Horváth, O. von, *L'eterno filisteo* (*Der ewige Spieß*, 1930); Hugo, V., *Han d'Islanda* (*Han d'Islande*, 1823); Hugo, V., *Notre-Dame di Parigi* (*Notre-Dame de Paris*, 1831); Jackson, P., *Il Signore degli Anelli*, cinema (*The Lord of the Rings*, 1978-2001); Kátona, J., *Il bano Bánk* (1819); Kleist, H. von, *Il trovatello* (*Der Findling*, 1811); Kleist, H. von, *Michael Kohlhaas* (1810); Kraus, K., *Gli ultimi giorni dell'umanità* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1922); Kubrick, S., *Barry Lyndon*, cinema (1975); Laclos, P.-A.-F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Lang, F., *Il testamento del dottor Mabuse*, cinema (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933); Lang, F., *Il dottor Mabuse*, cinema (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922); Lattanzio, L.C., *De mortibus persecutorum* (ca. 313); Leopardi, G.,

Operette morali (1827); LeRoy, M., *Quo vadis*, cinema (1913 e 1951); Lesage, A. R., *Storia di Gil Blas di Santillana* (*Histoire de Gil Blas de Santillane*, 1715-35); Lessing, G.E., *Emilia Galotti* (1772); Lewis, M.G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Lucas, G., *Guerre stellari*, film (*Star wars*, 1977); Mann, H., *Il Professor Unrat* (*Professor Unrat*, 1905); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827); Marivaux, P. de, *Vita di Marianna* (*La Vie de Marianne*, 1731-41); Marlowe, C., *L'ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, 1589-90); Marlowe, C., *La tragica storia del dottor Faustus* (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1588 o 1592); Melville H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick or the Whale*, 1851); Milton, J., *Il paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Molière, *Tartufo* (*Tartuffe*, 1664); Musil, R., *I turbamenti del giovane Törless* (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, 1906); Nietzsche, F.W., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883-85); Platone di Atene, *Eutifrone* (sec. IV a.C.); Poe, E.A., *Il crollo della casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839); Poe, E.A., *Demone della perversità* (*The Imp of the Perverse*, 1845); Poe, E.A., *Non giocarti mai la testa col Diavolo* (*Never Bet the Devil Your Head*, 1845); Puškin, A.S., *Dubrovskij* (1833, incompiuto); Raabe, W., *Il pastore della fame* (*Der Hungerpastor*, 1865); Racine J., *Britannico* (*Britannicus*, 1669); Racine, J., *Bajazet* (1672); Radcliffe, A., *I misteri di Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794); Radcliffe L'italiano (*The Italian*, 1797); Richardson, S., *Clarissa* (1748); Roa Bastos, A., *Io il supremo* (*Yo el Supremo*, 1974); Rushdie, S., *I figli della mezzanotte* (*Midnight's Children*, 1980); Sade, D.-A.-F. de, *Justine, ovvero le disavventure della virtù* (*Justine, ou les malheurs de la vertu*, 1791); Salytkov-Šcedrin, M.E., *La famiglia Galovlëv* (1880); Sarmiento, D.F., *Facundo, o civiltà e barbarie* (*Facundo, o civilización y barbarie*, 1845); Schiller, F., *I Masnadieri* (*Die Räuber*, 1781); Seneca, L.A., *Medea* (ca. 49-62); Shakespeare, *Otello* (*Othello*, 1604-05); Shakespeare, W., *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*, ca. 1596-97); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-6); Shakespeare, W., *Misura per misura* (*Measure for Measure*, 1604-05); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Tito Andronico* (*Titus Andronicus*, 1593-1594); Shelley, P.B., *I Cenci* (*The Cenci*, 1819); Shelley, M.W., *Frankenstein, ovvero Il Prometeo moderno* (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818); Sienkiewicz, H., *Quo vadis* (1894-96); Smollet, T., *Le avventure di Ferdinand Count Fathom* (*The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, 1753); Sofocle, *Antigone* (442 a.C.); Sofocle, *Edipo a Colono* (401 a.C., postumo); Sofocle, *Edipo re* (430-25 a.C.); Sologub, F., *Il demone meščino* (1905); Steinbeck, J., *La valle dell'Eden* (*East of Eden*, 1952); Sternberg, J. von, *L'angelo azzurro*, cinema (*Der Blaue Engel*, 1930); Stevenson, R.L., *Il Signore di Ballantrae* (*The Master of Ballantrae*, 1889); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, 1886); Tarantino, Q., *Le iene*, cinema (*Reservoir Dogs*, 1992); Thackeray, W.M., *Barry Lyndon* (*The Luck of Barry Lyndon*, 1844); Thackeray, W.M., *La fiera della vanità* (*Vanity Fair*, 1848); Tirso de Molina, *Il beffatore di Siviglia e Convitato di pietra* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630); Tolkien, J.R.R., *Il Signore degli Anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-1955); Tommaso d'Aquino, *Il male* (1272); Valle-Inclán, R.M. del, *Il tiranno Banderas* (*El tirano Banderas*, 1926); Vega, L. de, *Fuente Ovejuna* (1612-14); Vega, L. de, *Peribáñez e il commendatore di Ocaña* (*Peribáñez y el comendador de Ocaña*, 1613); Visconti, L., *Senso*, cinema (1954); Walpole, H., *Il castello d'Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764); Wells, H.G., *L'isola del Dottor Moreau* (*The Island of Dr Moreau*, 1896); Wiene, R., *Il gabinetto del Dottor Caligari*, cinema (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920); Zola, E., *La bestia umana* (*La bête humaine*, 1890); Zola, E., *Teresa Raquin* (*Thérèse Raquin*, 1867).

■ BIBLIOGRAFIA: Adkins, A.W.H., *La morale dei Greci da Omero ad Aristotele*, Roma-Bari, Laterza, 1987; Bataille, G., *La littérature et le mal*, Paris 1957; Bechler, R., *Lovelace Progenitor. A study of the 18th Century villain*, Cambridge 1986; Boyer, C.V., *The Villain as Hero in Elizabethan Tragedy*, London 1914; Cairney, C.T., *The Villain Character in the Puritan World: An Ideological Study of Richardson, Radcliffe, Byron and Arnold*, Ann Arbor 1997; Casagrande, C. - Vecchio, S., *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000; Chiabò, M. - Doglio, F. (a c. di), *Diavoli e mostri in scena dal*

medioevo al rinascimento, Viterbo 1989; Cushman, L.W., *The Devil and the Vice in the English dramatic literature before Shakespeare*, Halle 1900; Dédeyan, C., *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris 1954-1967; Dodds, E.R., *I Greci e l'irrazionale* (1951), tr. it., Firenze 1959; Fiedler, L., *Love and death in the American novel*, New York 1960; Girard, R., *La route antique des hommes pervers*, Paris 1985; Gordon, H., *Fighting evil. Unsung heroes in the novels of Graham Greene*, Westport, Conn. 1997; Henning, H., *Faust-Bibliographie*, Berlin 1966-1976; Kane, R.C., *Iris Murdoch, Muriel Spark and John Fowles. Didactic demons in modern fiction*, London and Toronto 1988; Klossowski, P., *Sade, mon prochain. Précédé de: Le philosophe scélérat*, Paris 1967; Le Tellier, R.L., *An intensifying vision of evil. The gothic novel (1764-1820) as a self-contained literary cycle*, Salzburg 1980; Macchia, G., *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Bari 1966; Melzi d'Eril Kancisvili, F. (a c. di), *Il diavolo fra le righe. Presenze e forme del demoniaco nella letteratura francese dal XVII al XIX secolo*, Milano 1995; Pavel, T., *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il romanzo*, a c. di F. Moretti, II. *Le forme*, Torino 2002, pp. 35-63; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1934; Raviez, F., *Le duc de Saint-Simon et l'écriture du mal. Une lecture démonologique des «Mémoires»*, Paris 2000; Russell, J.B., *Satana. Il diavolo e l'inferno tra il I e il V secolo* (1981), Milano 1986; Russell, J.B., *Il diavolo nel medioevo* (1984), Bari 1987; Russell, J.B., *Il diavolo nel mondo antico* (1977), Bari 1989; Russell, J.B., *Il diavolo nel mondo moderno* (1986), Bari 1988; Snelick, L., *The prestige of Evil. The murderer as romantic hero from Sade to Lacenaire*, New York and London 1987; Spedicato, E. (a c. di), *Das Böse. Fragmente aus einem Archiv der Kulturgeschichte*, Bielefeld 2001; Spedicato, E., *La grande catena del male. Dalla teodicea di Leibniz alla poetodicea di Jean Paul*, Milano 1996; Spivack, C., *The comedy of evil on Shakespeare's stage*, London 1978; Testa, C., *Desire and the devil: demonic contrasts in French and European literature*, New York 1991; Tracy, A.B., *The gothic novel, 1790-1830. Plot summaries and index to motifs*, Lexington 1981; Watthee-Delmotte, M. - Zupančič, M. (a c. di), *Le mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, Paris 1998; Ziolkowski, E., *Evil children in religion, literature and art*, New York 2001.

■ VOCI AFFINI: Assassino di congiunti; Boia; Calunnia; Corruzione; Demone; Distruzione; Doppio, sosia; Giustizia, diritto, giudizio, processo; Innocenza; Inquisizione; Invidia; Ira; Orrore; Pettegolezzo; Sadismo; Santità; Stupro; Tiranno, despota, dittatore; Tortura; Tradimento, traditore; Vendetta; Violenza.

FRANCO D'INTINO

Mancanza, peccato, errore, colpa. 1. Nella tradizione ebraica, almeno sino al periodo dell'esilio babilonese (sec. VI) non esisteva un concetto generale di peccato, e parole diverse indicavano tipi diversi e concreti di mancanza: 1) *bet* era la mancanza, che poteva essere volontaria o involontaria, dell'uomo nel compiere un dovere, con la conseguente offesa di un altro uomo (*Genesi*, 31, 36; sec. IV a.C.) o di Dio (*I Samuele*, 2, 25; secc. VIII-VII a.C.); dietro questa concezione c'era l'idea, diffusa in tutte le religioni del medio oriente, che ci fossero luoghi e cose «sacri», vietati alla iniziativa profana, e a cui ci si poteva avvicinare solo avendo compiuti i riti della purificazione e del sacrificio; 2) *pesha* era la violazione di un accordo o di un patto: nella vita politica si applicava agli episodi di ribellione, in quella religiosa era la violazione compiuta dall'uomo del patto con Dio, in particolare il patto stipulato fra Dio e Mosé (ma anche quello stipulato, senza essere formulato in leggi, fra Dio e Adamo); quest'ultimo significato, che prevede una visione teologica complessa e una coscienza individuale (un'anima) compare solo nel sec. VII, a partire dal libro di *Geremia*: «Riconosciamo, YHWH la nostra iniquità e la malvagità (*awon*) dei nostri padri: abbiamo commesso peccato (*pesha*) contro di te» (*Geremia*, 14, 20-21; ca. secc. VII-II a.C.) (dove si coglie un aspetto importante

della cultura ebraica antica: il rapporto di continuità fra le generazioni e l'idea che la malvagità, e le punizioni conseguenti, si trasmettano di padre in figlio sino alla terza generazione, di qui l'importanza dei gesti compiuti dai padri verso i figli, della benedizione, o della maledizione; v. BENEDIZIONE/MALEDIZIONE); 3) *awon* aveva un significato più vasto e indicava una tendenza alla malvagità e alla disonestà, a compiere qualcosa di sbagliato (la radice della parola indica, come quella latina di peccato, qualcosa di storto). Dopo il Secondo Tempio (quindi dopo il 520 a.C.) nei libri profetici, con notevole forza e originalità nel libro di *Giobbe* (secc. VI-IV a.C.) si passa a una concezione più complessa del peccato, sia collettivo sia individuale, aprendo così la strada a quella che sarà la posizione del cristianesimo.

Mentre i termini latini *culpa* e *causa* (da cui derivano gli italiani *colpa*, *causa*, *cosa* e anche *accusa*, e i vari termini corrispondenti nelle altre lingue romanze e anche germaniche) sono di etimologia incerta, il latino *peccare*, *peccatum* (da cui l'it. *peccato*, il fr. *péché*, lo sp. e il portogh. *pecado*) alludono a un difetto nell'andatura, a un errore o scarto che taluni compiono camminando. Un'affinità, da questo punto di vista, essi hanno con i termini latini *fallere*, *fallum* e lat. tardo *fallare* («errore», «errare», da cui gli italiani *fallò*, *fallare*, *fallire* e i termini corrispondenti nelle altre lingue), che hanno una oscura derivazione indoeuropea, sono imparentati con i corrispondenti ted. *fallen* (cadere), *der Fall* (caduta), e gli ingl. *to fall* (cadere) e *fall* (caduta) e sembrano alludere a uno scivolamento. Non diversa, probabilmente, l'origine del verbo latino *cadere* (e quindi dell'italiano *cadere* e *caduta* e i termini simili nelle altre lingue). Forse anche il latino *scelus* (cattiva azione, delitto) deriva da un'idea di «passo falso, scivolamento». I termini della famiglia caduta e di quella *fall* sono spesso applicati all'errore di Adamo ed Eva (v. PECCATO ORIGINALE e CADUTA, INCIAMPO).

Nella cultura dei popoli primitivi vige la «colpa» come «causa», secondo il principio di spiegazione della realtà con cause oggettivabili o affini in qualche forma, per forza di analogia, con l'evento dannoso, come certifica la diffusione della pratica del capro espiatorio (v.), animale o uomo colpevolizzato ed eliminato. Tale tratto antropologico è onnipresente e primitivo, perché sciagure, mali e malattie hanno sempre un ruolo di primo piano (Frazer). Il rapporto fra mancanza, errore, colpa e peccato è complesso, non solo sul piano terminologico, ma anche culturale. Varia di molto infatti, storicamente, l'incidenza del giudizio: se un peccatore è sempre colpevole (e la dottrina cattolica del peccato prevede una distinzione ulteriore tra colpa e pena, che sopravvive ordinariamente alla remissione della prima secondo una sensibilità giuridica già presente nel mondo romano: cfr.: **Ovidio**, *Lettere dal Ponto*, I, I, 64; ca. 10 d.C.), i colpevoli non vengono riconosciuti come peccatori nelle società laiche. Colpa è infatti definita dalla tradizione filosofica occidentale come delitto, errore o reato che trasgredisce una norma morale o giuridica. Il ted. *Schuld*, colpa, è legato alla radice del verbo *sollen*: dovere (cfr. l'ingl. *shall* e *should*); esso, come l'inglese *sin*: peccato, è inoltre collegato con il lat. *sons*: colpevole. Per «peccato» si intende invece la trasgressione intenzionale di un comando divino.

2. A proposito del rapporto fra il termine *peccatum* e un difetto nell'andatura, va ricordato che la figura dello storpio nei piedi o «zoppo» è stata frequentemente considerata, nelle tradizioni folcloriche, come un tramite privilegiato con il mondo dei morti e con le forze diaboliche, ed è stata connotata negativamente in molte culture: ne sono esempio i miti greci di Vulcano ed Edipo, l'esclu-

sione giuridica degli storpi esplicitamente dichiarata nell'antico mondo ebraico (*Levitico* 21, 18; secc. VI-V a.C.), gli interventi volutamente polemi di Gesù negli episodi evangelici del risanamento dei rattappiti (*Matteo* 21, 14, *Luca* 14, 13-21, *Atti* 3, 2 e 8, 7; sec. I d.C.). La coppia di zoppo e cieco, che si crea fin dall'inizio, manterrà un ruolo ben definito nel teatro medievale: nel mistero provenzale di San Martino, periferico e attardato, si potrebbe quindi dire conservativo per definizione (*Istoria translationis sancti Martini*, 1510 circa), solo due mendicanti rifiuteranno di essere miracolati, fuggendo davanti alle reliquie, e, risanati loro malgrado, recrimineranno per aver così perso il guadagno delle elemosine. La metafora, pur così trasparente del difetto speculativo o pratico all'origine di peccato e colpa, perderà la sua leggibilità nella sopravvivenza narrativa dello stereotipo con il gatto e la volpe che si incontrano nel *Pinocchio* (1883) di Carlo **Collodi**. La tradizione patristica e scolastica latina, da Agostino a Bernardo, divulgata nel medioevo attraverso compendi, prima fra altri la *Somma delle virtù e dei vizi* (1236) del domenicano Guglielmo **Peraldo**, distingue ulteriormente nell'andatura le due gambe: «conoscenza [del male] in piede destro e [suo] odio in sinistro», sentenza **Guittone d'Arezzo** (*Lettera* I; av. 1294).

3. Nell'*Antico testamento*, a cominciare dal libro di *Giobbe*, e poi nel *Nuovo testamento*, in molti interventi di Cristo e degli apostoli, così come nei testi dei padri della Chiesa si assiste a un approfondimento significativo del concetto del «male», e anche, di conseguenza, di quelli di «colpa» e «peccato». C'è qualche punto di analogia fra il tema centrale del libro di *Giobbe*, e cioè la sua insistente richiesta di capire cosa ha fatto di male per meritarsi la persecuzione divina, e quello esposto nel libro X della *Repubblica* (ca. 360 a.C.) di **Platone**, che tratta il problema della «ingiusta sofferenza» e trova il suo consolidamento nella domanda «Perché il giusto soffre?», cui si contrappone la domanda ancora più perturbante «Perché l'ingiusto prospera?». Nel Libro di *Giobbe* alla insistente domanda di *Giobbe* rispondono gli «amici», ripetendo le tradizionali e insoddisfacenti risposte della giustizia retributiva (che a ogni azione malvagia faceva corrispondere una pena immediata e meccanicamente proporzionata), e quindi risponde Dio stesso, facendo a sua volta una serie di domande, che hanno lo scopo di dimostrare a *Giobbe* la imperscrutabilità e superiore logica delle sue decisioni. Ancora non c'è nel libro di *Giobbe* una vera concezione dell'anima individuale e della vita ultraterrena, nella quale si potranno trovare forme di ricompensa o punizione dei mali commessi, bisognerà aspettare, perché facciano la loro comparsa questi temi, il più tardo libro della *Sapienza*, testo deutero-canonicamente, scritto in ebraico all'inizio del II secolo a.C. da Sirach, tradotto in greco verso il 132 da un nipote. Nel libro, scritto pochi decenni prima della venuta di Cristo e con probabili influenze platoniche, si sostiene che l'anima immortale dei giusti sarà premiata nell'altra vita e quella dei malvagi sarà punita da un Dio che è contemporaneamente buono e giusto. Platone, infatti, nel libro X della *Repubblica*, aveva affrontato a lungo il problema e sembrava quasi rispondere a *Giobbe* quando sosteneva che i giusti possono ricevere premi e onori in questa vita da uomini e dei e gli ingiusti, anche se in un primo momento sembravano avere fortuna, da vecchi venivano «maltrattati nella loro miseria da stranieri e cittadini, venivano flagellati... venivano poi torturati e bruciati». Platone tuttavia, a differenza degli antichi patriarchi ebrei, sosteneva che i giusti sono colpiti o premiati per quanto hanno fatto loro stessi e non i loro padri. Egli in ogni caso

sosteneva che dolori e gioie che gli uomini ricevono nella loro vita sono nulla rispetto a quelli che li attendono dopo la morte. Grazie al mito di Er (un soldato morto in battaglia che dopo dodici giorni torna nel mondo e racconta cosa ha visto nel regno dei morti) e all'utilizzo della teoria della metempsicosi (trasmigrazione delle anime) Platone introduceva l'idea dell'esistenza di un mondo ultraterreno, diviso in una specie di paradiso e inferno, dove le anime vanno a ricevere, per una durata di mille anni, premi e punizioni delle azioni compiute sulla terra. Dopo tale periodo, tutte le anime si ritrovano ai confini dell'universo, dove un araldo consegna a ogni anima le nuove sorti e i modelli di vita. Importante era l'idea che a ogni anima era richiesto di scegliere quale vita futura desiderava per sé quando fosse tornata sulla terra. La divinità greca che prende forma in questo mito è neutrale e indifferente: sta agli uomini, e alle scelte che fanno, la eventuale responsabilità dei mali commessi sulla terra. Il peccato viene presentato nei *Vangeli* anzitutto come violazione della volontà di Dio. Gesù da una parte condanna i peccatori, di cui denuncia anche le motivazioni più riposte del comportamento, dall'altra si dice amico dei peccatori, è pronto a rimettere i loro peccati e renderà tale remissione permanente con il sacrificio sulla Croce. Nel *Vangelo di Luca* (16, 19-31; 90 d.C.) nell'episodio del povero Lazzaro e del ricco epulone, si trova l'autorizzazione a raffigurare lo stato delle anime dopo la morte secondo i loro peccati e la garanzia, confermata dalle profezie sul Giudizio Universale, dell'esistenza di luoghi separati di beatitudine o di castigo. Una concezione particolare del peccato si trova nel *Vangelo di Giovanni* (90-100 d.C.) dove il peccato viene riferito alla teologia della luce e viene connesso con la potenza nemica di Dio, il diavolo, che vive nel mondo delle tenebre.

A complicare la concezione del peccato nel Cristianesimo viene la dottrina del peccato originale, che venne espressa in modo non del tutto chiaro in San Paolo e poi in modo chiarissimo in Sant'Agostino. San **Paolo**, nella *Lettera ai Romani* (*Lettere di Paolo*, secc. I-II d.C.) sostiene che il peccato è entrato nel mondo per colpa di Adamo e che tuttavia il sacrificio di Cristo ha concesso agli uomini il perdono e la giustizia, e la possibilità di una vita eterna **Agostino di Ippona** (*De libero arbitrio*, 395 d.C.; *De trinitate*, 397 d.C.) attribuisce alla colpa di Adamo di avere portato il male e il peccato dentro ogni uomo. La sua visione dell'uomo, come inevitabile peccatore, è assai pessimistica, anche se egli per primo e con insistenza, in ciò seguito dai grandi fondatori del pensiero medievale (Gregorio Magno, Isidoro di Siviglia, il Venerabile Beda), distingue fra la tendenza al peccato che l'uomo porta in sé, anche senza alcun consenso attivo, e il peccato individuale e attuale, che dipende dal libero arbitrio. Il peccato, in ogni caso, è una violazione della legge eterna.

4. Presso gli antichi Greci la nozione fondamentale, che ispirò la grande tradizione tragica, è quella della colpa e della trasgressione rispetto alla volontà degli dei. Mentre in **Omero** il termine *amartano* significa «non colpire il segno, perdere» a poco a poco, in una Grecia resa più insicura e timorosa dell'impotenza umana, lo stesso termine tende a significare «sbagliarsi, commettere un errore». La tendenza più pericolosa negli uomini è quella dell'*ubris*: l'arroganza nelle parole e negli atti, ma anche nel pensiero. L'intervento degli dei prende spesso la forma della giustizia, che colpisce il colpevole impunito anche nella sua discendenza, anche in una possibile vita futura. Residuo di credenze arcaiche era inoltre il timore della contaminazione e il conseguente bisogno di una pu-

rificazione rituale (*catarsi*). Quest'ultima si trasformò anch'essa gradualmente in un bisogno interiore profondo di espiazione, nel sentirsi agitati da demoni maligni (*daimones*), nel cercare una giusta compensazione alla *ubris*. Le grandi tragedie del teatro greco sono l'espressione di un mondo agitato da conflitti economici e politici e anche dall'evoluzione della famiglia (messa in discussione del potere dittatoriale del padre, lenta trasformazione di Giove da padre prepotente e caparcioso a padre giusto). Centrale la storia di Edipo, che uccise il padre e sposò la madre. Non a caso questo mito è diventato con Sigmund **Freud** la metafora di una tappa dello sviluppo psichico (*L'io e l'es*, 1923), un pericolo della deriva istintiva nella relazione umana basilare. La razionalità è però capace, tanto per il racconto greco quanto per la psicanalisi, di contrapporsi al dato di fatto della colpa, peso forse non peccaminoso, ma ineludibile e funesto. Sciogliere l'enigma è gesto punito dagli dei quando si chiude sulla contemplazione orgogliosa del proprio successo, reiterato porta alla consapevolezza della misura della responsabilità individuale, alla tranquillità di coscienza con cui Edipo esce di scena (**Sofocle** *Edipo a Colono* rappresentato postumo nel 401 a.C.). Nella prima tragedia giunta a noi, *Edipo re* (430 a.C.), Sofocle elabora il problema della colpa attraverso la ricerca del colpevole (che può essere anche inconsapevole) e attraverso la rappresentazione degli effetti che derivano da essa (sciagure e rimorso). La caratteristica di questa ricerca è il procedimento indiziarlo: la rivelazione degli oracoli non è sufficiente e diventa credibile solo quando si ricostruisce la portata di atti passati (perché Edipo è comunque omicida, anche se per legittima difesa), di segni tangibili (il foro nei piedi) dei quali non si faceva caso prima che scoppiasse la crisi. Una volta riconosciuta la colpa arriva la catastrofe finale, che capovolge la situazione di partenza. *Edipo re* è, da questo punto di vista, il primo esempio di letteratura poliziesca, di procedimento investigativo. L'aspetto catastrofico, accessorio ai fini del nostro discorso, ha generato un'amplificazione spasmodica di situazioni aberranti e incredibili di rischi, di sventure e di colpe, già censurata dalla precettistica oratoria latina che vuole differenziarsi dalla retorica senza scopi civili e pratici, sostanzialmente e fittiziamente accusatori (**Cicerone**, *De oratore*, 55 a.C., **Tacito**, *Dialogus de oratoribus*, sec. I d.C.).

5. La concupiscenza, il dolore e la morte come aspetti negativi dell'esistenza si sono rivelati anche a Gautama Buddha, proprio all'inizio del suo cammino verso l'illuminazione, come inevitabilmente legati al ciclo delle reincarnazioni: la consapevolezza che sono i desideri e i piaceri mondani a causarne la prosecuzione, consente di sottrarsi a essa e di liberarsi da tale determinismo, che prescinde dai concetti di male o di peccato (*Discorsi: Dhammapada*, sec. I a.C.). In questo insieme di significati, la contravvenzione individuale all'acquiescenza agli aspetti migliori della vita, causa dell'ordine cosmico di continue rinascite, è semmai positiva e liberatoria. L'incontro di questo mondo con quello del peccato e dell'espiazione avviene con i racconti ascetici, mediati dalla lingua araba e greca attraverso il copto e l'armeno fino al latino e ai volgarizzamenti romanzi e germanici. Ne è un esempio la *Leggenda di Barlaam e Josaphat* (sec. XI) che racconta una vita ascetica di un Buddha convertito al cristianesimo con il nome di Josaphat: la leggenda, che conosce versioni persiane, arabe, georgiane, ha una redazione greca, dovuta a un monaco di Athos di nome Eutimio (1028) e una versione latina del 1048, che ha avuto enorme fortuna e molti volgarizzamenti (Josaphat è stato

inscritto nel *Martirologio romano* e nel calendario greco ortodosso). La storia ha ispirato il dramma barocco *La vita è sogno* (1635) di Pedro **Calderón de la Barca**. Di origine orientale è anche la leggenda di Sant'Alessio, il giovane romano di nobili natali che si sarebbe separato dalla moglie il giorno stesso del matrimonio per andare a vivere come un santo pellegrino e un povero mendicante in Siria (la storia è raccontata in una famosa *Vita di Sant'Alessi*, del XII secolo, primo grande capolavoro della letteratura francese, ed è stata molte volte rivisitata, fino alla riscrittura di Marguerite **Yourcenar**, *Alexis o il trattato della lotta vana*, 1929). Queste, e altre storie simili, compaiono naturalmente nelle raccolte medievali di Vite di santi: come lo *Speculum istoriale* (sec. XIII) di **Vincenzo di Beauvais** o la *Legenda aurea* (ca. 1250) di **Jacopo da Varagine**.

6. Se i testi che descrivono le vite dei santi (con costanti tipologiche che vanno dalla *Vita di Antonio*, attribuita ad **Atanasio** e datata 355-361, alle biografie francescane riassunte dalla canonica *Leggenda maggiore*, 1266 di **Bonaventura da Bagnoregio**) rappresentano con le tentazioni demoniache il peccato personificato e potenziale, la predicazione medievale dà specificatamente conto delle occasioni, vicende e conseguenze del peccato (e ciò generalmente senza discuterne le motivazioni e il rapporto con la libertà individuale o la predestinazione). Come testimoniato dalla XVII *Deliberazione del Concilio di Tours* (813), che autorizza l'uso del volgare per le omelie, proprio la retribuzione dei buoni, la condanna dei cattivi e le opere che meritano o escludono dalla vita eterna vanno privilegiate sugli altri argomenti predicabili. È per questo che alcune delle più antiche attestazioni delle lingue romanze coincidono con liste di peccati, come la *Formula di confessione umbra* (fine dell'XI secolo), ovvero l'*Omelia* in ladino (inizio XII secolo) che, volgarizzando un testo pseudo-agostiniano, specifica le radici del peccato nei tre vizi di «gola, superbia e avarizia» o, tra i *Sermoni subalpini* (secc. XII-XIII), quello sulla Natività che contrappone, secondo la cristologia paolina, il peccato di orgoglio di Adamo all'umiltà redentrice di Cristo. L'enumerazione, iscritta presto sotto il numero sette (un numero fornito di significato simbolico già nel *Vangelo di Marco*, 16, 9 e luoghi paralleli; 65-70 d.C., presente in testi folclorici, fiabeschi e letterari e ancora di recente nel film *Seven* di David **Fincher**, 1995) è articolata in un elenco, che comprende superbia, avarizia, lussuria, ira, gola, invidia, accidia, accompagnata dalla specificazione dei peccati più gravi, su cui i pareri non furono sempre concordi (si noterà che si tratta in realtà dei vizi già elencati dalla morale classica; il cristianesimo medievale tendeva a confondere uno stato, il vizio, con un atto, il peccato, con ciò allontanandosi dalla distinzione della morale classica tra *vitium* e *peccatum*). Risale a questo periodo anche l'istituzionalizzazione della confessione (v.) e della penitenza. La pratica della confessione era presente in tutte le società che avevano elaborato l'idea del peccato. Il cristianesimo istituzionalizzò questa pratica trasformando la confessione in una tappa verso la riparazione, cioè la penitenza del peccatore. La confessione venne ritualizzata a partire dai secc. VI-VII: essa veniva fatta a un prete e veniva seguita da una penitenza (digiuni, elemosine, ecc.). Questa penitenza «tariffata», praticata inizialmente nei monasteri celti e anglosassoni, si estese gradualmente a tutto il continente cristiano e venne regolata in manuali scritti, i cosiddetti «penitenziali», che classificavano i peccati per gravità (con posto preminente dato ai peccati sessuali).

7. Utilizzando l'espedito del viaggio nell'oltretomba, che aveva precedenti illustri (**Omero**, *Odissea*, libro XI, secc. IX- VIII a.C.; **Virgilio**, *Eneide*, libro V, 29-19 a.C.); **Dante** nella *Divina commedia* (1321) incontra nei tre regni le anime (peccatrici nell'*Inferno*, quelle purganti nel *Purgatorio* e quelle beate in *Paradiso*), collocandosi in una posizione al tempo stesso di testimone di giudizi ormai pronunciati, destini di condanna, purgazione o beatitudine resi permanenti dalla morte, e di pellegrino che compie lui stesso un percorso di riconoscimento dei propri peccati e di propria purificazione. I peccati vengono visti dai dannati come punizione e dagli espianti come pena: i tre regni sono tutti determinati dalla colpa, fino al terzo cielo di Venere (*Paradiso* IX 103-105), secondo una gerarchia distributiva fra le più interessanti, rispetto all'ampia tradizione letteraria (i poemetti *La Babilonia infernale* e *La Gerusalemme celeste*, del sec. XIII, di **Giacomino da Verona**, *Il libro delle Tre Scritture*, databile prima del 1274, di **Bonvesin da la Riva**) e iconografica (affreschi e miniature: giudizi universali, visioni di dannazione, diavoli infernali, beatitudini angeliche) che l'hanno preceduta. Nell'inferno il peccato è organizzato secondo le classificazioni morali aristotelica e scolastica in sette gironi, nel purgatorio le anime espianti sono collocate sui sette scaloni del monte, dove, redente da peccato e colpa, vengono purificate con le pene e con la costante memoria di opere e moniti di bene. Nell'inferno i lussuriosi sono dannati a essere travolti da una bufera infernale e sono purgati nel purgatorio da un fuoco; i golosi sono percossi da pioggia e grandine incessante e squartati da Cerbero, mentre sono purgati dalla fame che li consuma fino a un'incredibile secchezza; gli avari e prodighi voltano pesi con il petto, giostrando senza requie, e si insultano vicendevolmente e vengono invece purificati da un'adesione fisica al suolo; gli iracondi, sepolti nel fango, si percuotono e si dilaniano, e sono purgati da un buio accecante, amaro e sozzo. Gli accidiosi che entrano in Purgatorio corrono senza requie, mentre gli ignavi vengono tenuti fuori dall'inferno, in un tormento analogo; gli eresiarchi e gli ateisti sono confitti in arche infuocate; gli invidiosi espiano con gli occhi cuciti da fil di ferro e i superbi con l'oppressione di pesi indicibili mentre per i dannati antipodicamente corrispondenti, violenti e fraudolenti, la cui casistica si fa minuziosa (violenti contro il prossimo, violenti contro sé stessi, violenti contro Dio e fraudolenti nei confronti di chi non si fida – seduttori, adulatori, simoniaci, indovini, barattieri, ipocriti, ladri, consiglieri fraudolenti, seminatori di discordie, falsari – e fraudolenti contro chi si fida, distinti in Caina, Antenora, Tolomea e Giudecca), è riservata una gamma amplissima, cruenta e orripilante di supplizi. Alcuni aspetti danno la misura della portata cosmica e totalizzante della visione che Dante ha del peccato. Dante ha beneficiato, nella sua rappresentazione del rapporto fra peccato e punizione, della introduzione, avvenuta da poco tempo nell'immaginario teologico medievale, del regno intermedio del purgatorio, il che gli ha permesso di sfumare e graduare le differenze fra esperienze e destini dei suoi personaggi. Egli d'altra parte ha mirato a ottenere una corrispondenza assoluta tra realtà e mondo dell'oltretomba, come nel caso di Branca Doria, che è ancora vivo ma è anche già dannato nell'*Inferno* (*Inferno* XXXIII, 134-157), e ha sostanza teologica, evidente secondo il parametro della lettura figurale. La colpa di alcuni peccatori si incarna infatti nella parodia della Redenzione: il Sinedrio è crocifisso a terra (*Inferno* XXIII, 115-23); i ladri, sottoposti a metamorfosi, scimmiettano il dogma delle due nature nell'unica persona di Cristo (*Inferno* XXV); il contrappasso è esemplare in

Bertran de Born, scisso tra testa e corpo, perché ha insidiato l'analogo della comunione tra Padre e Figlio (*Inferno* XXVIII, 130-42); la parodia trinitaria nei tre volti di Lucifero che martoriano i due cesaricidi e Giuda, il più perentorio atto di ribellione all'archetipo dell'ordine provvidenziale di Impero e Papato (*Inferno* XXXIV). Per la fede professata da Dante, il mondo dell'oltretomba è parametro di verità e di veridicità, efficacia che rivendicano anche le riflessioni sul vincolo necessario, per l'ontologia e per la giustizia, tra peccato e incarnazione di Cristo, nelle opere di **Tommaso d'Aquino**, come per esempio nella *Somma della teologia* (III, 2 e 3; 1274).

8. L'allegorismo medievale aveva anche sviluppato una vitalissima tradizione di personificazione dei peccati e dei vizi (Aurelio **Prudenzio**, *Psicomachia*, inizi del sec. V, Bono **Giamboni**, *Il libro de' vizi e delle virtudi*, prima del 1292, inserti parodici nel *Roman de la Rose*, di G. de **Lorris**, e J. de **Meung**, 1225-80, e di lì nel *Fiore*, attribuito a **Dante**, ultimo trentennio del XIII secolo). Ma accanto ai peccati classificati dei penitenziali e a quelli rappresentati nelle allegorie (e in molte opere figurative) sono esistiti anche i peccati inconfessabili (incesto, matricidio), di cui si macchiarono, nella finzione letteraria, alcuni tra gli eroi romanzi più importanti: Carlo Magno, Artù, Tristano, Perceval. In questo caso le varie riscritture di una stessa storia si possono confrontare proprio rispetto alla diversa calibratura di responsabilità dell'eroe nei confronti della colpa: così l'episodio della pozione magica (il «lovendrins») nella vicenda della «folle amor» di Tristano, collocato prima dell'adulterio da **Béroul**, *Tristano e Isotta* (1180), e in numerose continuazioni e rifacimenti (**Eilhart von Oberg**, **Gottfried von Strasbourg**, ecc.), ma dopo di esso nel frammento di **Thomas**, *Tristano e Isotta* (v. 2645, 1170-73 ca.) e anche nel *Tristano e Isotta* (1865) di Richard **Wagner**. C'è poi il dettaglio accessorio della durata dell'incantamento, specificata in tre anni da Béroul e in quattro da Eilhart, che apre sulle due possibilità di ravvedimento ed espiazione oppure di assunzione della passione come un atto di libertà, valenze adoperate dai trovatori provenzali e dai trovieri che citano il motivo (Cercamon, e il dibattito tra Chrétien de Troyes, Bernart de Ventadorn, Arnaut Daniel). La tematizzazione di queste vicende peccaminose e ancestrali si riconosce in alcune relazioni parentali diventate metafore enigmatiche, come quella dell'*oncle*, il fratello (incestuoso) della madre, la cui presenza più proverbiale è nella sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* di **Arnaut Daniel** (sec. XII). Tra le riflessioni religiose e filosofiche sul peccato, l'idea del male si delinea anche come forza efficace, principio distinto, autonomo e addirittura determinante nelle vicende umane (**Prudenzio**, *Amartigenia* cioè *L'origine del peccato* inizi sec. V, dottrine di manichei dal sec. III, bogomilli bulgari secc. X-XII, catari secc. XI-XIII, albigesi XII-1244): la lunga durata è però costellata dalle sanguinose repressioni del potere ecclesiastico e politico, con l'istituzione del Tribunale dell'Inquisizione (1229) e con la dottrina della Provvidenza, che, polemica antieretica in **Prospero d'Aquitania**, *De providentia divina* prima del 415, o in **Agostino**, *La città di Dio* (429), verrà adoperata da Gottfried Wilhelm **Leibniz** come progetto di riunificazione delle chiese cristiane, con il *Saggio di teodicea sulla bontà di Dio, la libertà dell'uomo e l'origine del male* (1710).

9. Uno dei temi su cui si è svolta la discussione al tempo della riforma è stato proprio quello del peccato, con i temi connessi del libero arbitrio, della predestinazione e, con decisa polemica contro la Chiesa di Roma, il tema delle penitenze tariffate e della pratica delle indulgenze.

Sia i luterani, sia i calvinisti, sia, all'interno del cattolicesimo, i giansenisti, si sono riallacciati alla posizione agostiniana sulla predestinazione, come destino ineludibile di ogni mortale. Martin **Lutero**, nei *Sette salmi* (1533) ha sostenuto che il peccato era nella sua stessa natura, nella sua essenza di uomo fin dal principio, dal suo concepimento. Jean **Calvin**, con rigore anche maggiore, ha sostenuto (*Istituzione della religione cristiana*, 1535) che ogni opera di salvezza, di perdono dei peccati e di riconciliazione era già stata decisa da Dio per tutta l'eternità. Se i calvinisti facevano risalire il momento della predestinazione divina a prima della caduta, addirittura al gesto della creazione, i giansenisti (per esempio Blaise **Pascal**, *La conversione del peccatore*, 1653) fanno risalire la comparsa del peccato proprio alla caduta dei primi peccatori. Di qui, paradossalmente, l'ottimismo dei calvinisti, convinti che il credente era salvato con una decisione presa all'origine dei tempi, e il pessimismo dei giansenisti, che erano vittime di una vera ossessione per la natura peccaminosa dell'uomo (ampia traccia nei *Pensieri*, 1670, di Pascal e nelle tragedie di Jean **Racine**). Nei paesi protestanti, intanto, si diffondevano anche a livello popolare manuali e pratiche di devozione religiosa improntate a severo controllo del peccato. Nell'Inghilterra in cui si diffusero i movimenti del puritanesimo, del metodismo ecc., ebbe enorme successo l'opera allegorica in prosa di John **Bunyan**, *Viaggio del pellegrino da questo mondo a quello che deve venire* (1678-84). In Germania si diffuse il pietismo, a opera di un gruppo di mistici, fra cui Philipp Jakob **Spener**, autore dei *Pia desideria* (1675): in polemica con la chiesa ufficiale luterana, i pietisti sostenevano che solo attraverso una totale trasformazione interiore il credente può ricevere il perdono delle sue colpe («giustificazione») per intervento della grazia divina. Il movimento, molto rigoroso nei comportamenti e fortemente impegnato a spingere gli uomini verso una disciplina morale severa, la ricerca di pace e serenità interiore («*Stille*»), una tendenza al sentimentalismo, un culto dell'amicizia e della giovinezza, ha indirettamente, ma largamente, influenzato la letteratura tedesca fino a **Goethe**, senza peraltro ispirare grandi opere: tra gli scrittori che ne hanno di più sentito l'influsso sono un grande filosofo come **Lessing** e un grande musicista come Johann Sebastian **Bach**. Il pietismo si è diffuso anche in Danimarca e ha influenzato i movimenti religiosi contemporanei (metodismo) in Inghilterra e negli Stati Uniti.

10. Forse si può considerare momento nodale ed esemplare della presenza del tema del peccato e della colpa nel Rinascimento l'opera di William **Shakespeare**, dove esso compare con particolare forza e costanza. Spesso nelle fasi preliminari del dramma ricorre il termine «colpa», come opinione del senso comune su questo o quel personaggio, che viene poi approfondita o smentita nel prosieguo della vicenda: nel *Giulio Cesare* (I, III; 1600-01), per esempio, Cassio parla di «coloro che hanno conosciuto la terra così piena di colpe». In *Antonio e Cleopatra* (I, iv; 1606-07), Ottavio dichiara, a proposito di Antonio: «troverete in lui un uomo che è il compendio di tutte le colpe seguite da tutti gli uomini». Nel *Coriolano* (I, i; 1607-08), si dice, a proposito di Coriolano: «quel che non ha potuto evitare nella sua natura, lo considerate come colpa in lui». Sebbene pronunciate in circostanze particolari, alcune battute contengono precisi punti dottrinari delle controversie riformistiche, Cassio ubriaco: «Ci sono anime che debbono esser salvate, e anime che non debbono esser salvate» (*Otello*, II, iii, 1604-05); Imogene quando apprende dell'ordine di ucciderla scritto da Postumo: «Gli scritti del leale Leonato, divenuti eresie? Via,

via, corruttori della mia fede: non farete più da pettorina al mio cuore. Così possono i poveri sciocchi credere a falsi maestri; ma se quelli che son traditi soffrono in modo crudele il tradimento, al traditore spetta il dolore più grande» (*Cimbelino*, III, iv; 1611-12); Coriolano contro i tribuni: «La vostra degradazione mutila ogni vero giudizio e priva lo Stato di quella unità che gli sarebbe acconcia: perché non ha il potere di fare il bene che vorrebbe fare a causa del male che lo tiene schiavo» (*Coriolano*, III, i); Enrico V, in uno slancio di parossismo retorico: «Piangerò per te, perché questo tuo fallo è come una seconda caduta del genere umano» (*Enrico V*, II, ii, 1598-99). Due aspetti del tema appaiono particolarmente rilevanti nel mondo di Shakespeare: il tipo di colpa con le sue conseguenze e la figura del colpevole. Le colpe ancestrali, incesto o uccisione di consanguinei, non valgono più come moventi dell'azione drammatica o sono esplicitamente relegate all'antefatto (così in *Pericle principe di Tiro*, 1608-09, I prologo; così in *Amleto*, 1600-1601, dove l'uccisione del padre di Amleto vive solo nei rimorsi del Re, III, i e iii), oppure posticipati all'epilogo, oppure vengono vietate esplicitamente (*Amleto*, I, v), non sono mai quindi il crimine determinante. Le colpe vissute sulla scena (Orazio «voi udrete d'atti carnali, sanguinosi, e contro natura, di giudizi accidentali, eccidi casuali, di morti istigate dall'astuzia e dalla necessità», *Amleto*, V, ii): arroganza, ambizione, calunnia, sospetti, gelosia, vendetta, tradimento e omicidio, sono tutte riassunte dal crimine del regicidio. Solo il regicidio è la colpa che ottiene la punizione del rimorso: *Macbeth* (1606) se ne fa carico in modo quasi esclusivo, figura della colpa per eccellenza, accompagnata da un'espiazione significativa. L'eliminazione del colpevole avverrà solo per mano di qualcuno non «nato di donna» (IV, i e V, viii): Macduff, seppur ridimensionato alla nascita da parto cesareo, ha un qualche denominatore comune con il Redentore, generato nel mistero dell'Annunciazione. Se il colpevole è figura interamente negativa, essa si impone per una qualche caratteristica di grandezza su quelle che l'attorniano, non foss'altro che per il costante dileggio del mito degli influssi astrali: i colpevoli, non immediatamente peccatori, affermano, più che l'esistenza del libero arbitrio, la potente efficacia dell'azione (anche se azione di male), l'assoluta consapevolezza dei propri progetti, il tornaconto del male. Così il cesaricida Cassio: «Gli uomini, a un certo momento sono padroni dei loro destini: la colpa, caro Bruto, non è nelle nostre stelle, ma in noi stessi, se noi siamo degli schiavi» (*Giulio Cesare*, I, ii), oppure Edmondo «bella scappatoia da puttaniere, questa di affibbiare a una stella la colpa della propria lascivia» (*Re Lear*, I, ii; 1608) e anche «Tutto per me è buono, quello che posso rendermi utile» (*Re Lear*, stessa scena). Si tratta di geni che determinano il destino delle loro vittime, perseguendo i propri scopi con lucida razionalità, più completi quando più storici, come lo zoppo *Riccardo III* (1601). Ci sono poi figure eccessive nella loro assoluta adesione al male come Aronne nel *Tito Andronico* (V i; 1593-94), che è moro e fregiato di nome ebraico, di fronte al cui trionfo il protagonista assume la divisa «*Terras Astrea reliquit*» (IV, iii). Tale abito mentale viene anche sfoggiato con simulazione disonesta da Iago che circuisce Otello sul conto di Cassio «Lo confesso: è una maledizione della mia natura razzolare nel male, e così crearmi spesso l'immagine di colpe inesistenti» (*Otello*, III, iii). Molto significativo, per la notevole penetrazione psicologica, è il monologo di autoanalisi della Regina in *Amleto* (IV, V): «Alla mia anima ammalata secondo che è la vera natura del peccato, ogni bagattella sembra il prologo di qualche grande disgrazia; così piena d'irrefrenabili sospetti è la

colpa, ch'ella si scopre da sé per timore d'essere scoperta» (*Amleto*, IV v). Significativo anche il relativismo sociale che si coglie nelle parole di Lear «Ricopri il peccato con una lamina d'oro, e la forte lancia della giustizia si spezza innocua: armalo di stracci, la paglia di un pigmeo lo trafigge. Nessuno è colpevole, nessuno, dico, nessuno; resto garante io» (*Re Lear*, IV, vi). E così il monologo di Enobarbo in *Antonio e Cleopatra* (III, xiii): «Vedo che i giudizi degli uomini formano un tutto unico colle loro fortune e che i fatti esteriori si trascinano dietro le loro qualità intime, per degenerare ugualmente». E così anche la saggezza proverbiale di Griffith nell'*Enrico VIII* (IV, ii; 1612-13): «Madama, le colpe degli uomini vivono nel bronzo, mentre scriviamo le loro buone azioni sull'acqua». L'acutezza psicologica di cui ha dato prova Shakespeare rimarrà un valore acquisito, come nel caso di Bruto le cui parole: «Tra l'esecuzione di una terribile azione e il primo impulso a farla, tutto l'intervallo è quale un fantasma o un orribile sogno» (*Giulio Cesare*, II, i), sono esplicitamente citate nei *Promessi Sposi* (cap. VIII, 1840-42) di Alessandro Manzoni.

11. I testi letterari del periodo successivo alla Riforma protestante e alla Controriforma cattolica tendono a soffermarsi, in tema di peccato, sulla rappresentazione, attraverso scritture originali o riscritture, di peccatori esemplari e spesso dalle caratteristiche grandiose: figure ritagliate da storie e leggende e trasformate in modelli esemplari sia negativi (peccati gravissimi) sia positivi (pentimenti, riparazioni): Adamo ed Eva, di cui abbiamo già ricordato le molte apparizioni letterarie e figurative; Giuda, il traditore che vendette Cristo ai suoi persecutori (v. TRADIMENTO); Maria Maddalena: una figura di penitente leggendaria, la cui presenza letteraria, figurativa e teatrale si è fatta molto intensa a partire dal secondo Cinquecento (dall'anonimo *La conversione di Maria Maddalena* 1553, a Lope de Vega ai poeti e pittori barocchi fino alle rivisitazioni moderne di Paul Heyse e Maurice Maeterlinck); Aasvero l'ebreo errante (v. EBREO), la cui storia divenne particolarmente popolare nell'Ottocento, con i testi di Ernst von Schenk, Edgar Quinet, Hans Christian Anderson, Eugène Sue e Rupert Hammerling; o, dal repertorio classico, i vari Edipo, Fedra, Elettra, Medea, ecc. Il discrimine del sec. XVI è confermato dall'emergere di due nuovi personaggi fortemente connotati come peccatori, incarnazione di due desideri insaziabili, quello della conoscenza e quello del piacere, troppo interessanti per essere dannati una volta per tutte: Faust (dalle prime attestazioni cinquecentesche alla tragedia di Christopher Marlowe: *La tragica storia del dottor Faust*, 1580 ca., alla grande tragedia di Wolfgang Goethe: *Faust*, 1790-1832, nella quale ricompare la figura del diavolo tentatore che avevano incontrato i padri nel deserto, questa volta in panni borghesi, ai molti rifacimenti successivi); e Don Giovanni (comparso per la prima volta nel dramma spagnolo *Il beffatore di Siviglia* e *il convitato di pietra*, 1630, di Tirso de Molina e ricomparso tanto volte in testi teatrali o poetici di Molière, Goldoni, Mozart-Da Ponte, Byron, Puškin e tanti altri). Molte, fra questi testi, le opere teatrali e musicali, fra cui spicca il *Don Giovanni*, ossia *il dissoluto punito* (1787) di Lorenzo da Ponte e Wolfgang Amadeus Mozart, in cui l'intervento punitore dell'uomo di sasso, vero «*Deus ex machina*» teatrale, rende plasticamente evidente la «*tremenda Dies irae*» (come recita la sequenza attestata dal 1170 e accolta nel *Messale romano* dal Concilio di Trento). Al teatro, soprattutto quello comico, il sistema dei peccati capitali fornisce modelli di personaggio, così in Molière con *Tartufo o l'impostore* (1664) o con *L'avaro* (1668). Nella

Francia di fine Settecento, fra libertinismo e spinte rivoluzionarie, si fa sentire la voce provocatoria del marchese **de Sade**, che prende polemicamente posizione a favore del peccato e del male. Juliette, per esempio, una delle protagoniste della *Nuova Justine ovvero le sciagure della virtù seguita dalla storia di Juliette, sua sorella* (1797), proclama in chiusura: «Lo confesso, amo il crimine con vero furore, lui solo eccita i miei sensi e io professerò le sue massime fino all'ultimo istante della mia vita».

12. La vocazione teatrale della rappresentazione della colpa, oltre che dall'imponente tradizione a cui abbiamo accennato, è confermata dalla presenza quasi ossessiva del tema in tanti autori di fine Settecento e del primo Ottocento, in periodo preromantico e romantico, e anche successivo. È il caso, per esempio, del teatro di Friedrich **Schiller** (*Don Carlos*, 1787; trilogia di *Wallenstein*, 1799; *Maria Stuarda*, 1800) nel quale hanno grande, drammatico sviluppo con straordinaria forza comunicativa i temi del conflitto tra individuo e società, della lotta per il potere, della colpa e del rimorso, della conquista della libertà come forma superiore di moralità. Sono i temi che ricompariranno, spesso a tinte cupe, nel melodramma, particolarmente in quello di Giuseppe **Verdi**, con gli adattamenti da **Schiller** (*Don Carlos*, 1867), da **Shakespeare** (*Macbeth*, 1847; *Otello*, 1887) da altri autori teatrali (*Rigoletto*, 1851; *Il trovatore*, 1853; *La forza del destino*, 1862), ecc. Che il teatro fosse particolarmente adatto a trattare questo tema, potendo mettere in scena monologhi di autoanalisi, confessioni, conflitti tra vendetta e perdono è dimostrato dalle riduzioni per il teatro che, per esempio, Émile **Zola** operò di alcuni suoi romanzi: da *La cuccagna* (1871) ricavò il dramma *Renée* (1887), la cui protagonista è una novella Fedra che vive in un'alta società dedita al vizio; *Thérèse Raquin* (1873), ricavato dal romanzo del 1869, mette in scena, con evidenza, la progressione rigorosa del rimorso. Un procedimento simile era avvenuto per il romanzo *Il monastero di Sandomir* (1828) dell'austriaco Franz **Grillparzer** (lui stesso autore di numerose tragedie teatrali, sulla scia di Schiller, in cui compare spesso il tema del peccato): in questo caso la vicenda del colpevole espiante è stata ridotta per il teatro da un altro autore, Gerhard **Hauptmann**, mettendo in primo piano il nome della donna peccatrice *Elga* (1905).

13. La letteratura romantica si apre con alcuni testi che riprendono figure di grandi peccatori, o di personaggi la cui colpa è stata quella di sfidare la volontà divina: esemplari il personaggio di Prometeo, che ha ispirato **Goethe** (*Prometheus*, 1773), Percy Bisshe **Shelley** (*Prometheus unbound*, *Prometeo liberato* 1820) e tanti altri, oppure quello di Caino, protagonista di una tragedia (*Caino*, 1821) di George Gordon **Byron**, un testo trasgressivo, che suscitò polemiche violente, il cui protagonista è presentato come spirito ribelle, che si rivolta contro la condanna ingiusta della cacciata dall'Eden ed è fratricida per predestinazione. Esaltato dai contemporanei, il testo è forse l'ultimo in cui il crimine è conseguenza geometrica della predestinazione «divina». La figura del genio del male, del malvagio incallito e irrecuperabile, del criminale (che aveva i suoi modelli in Caino, Giuda, Jago, ecc., ma che perse gradualmente ogni connotazione religiosa) divenne una presenza forte e costante nel romanzo storico, in quello realistico e sociale, in quello d'avventure, e nel poliziesco.

La tendenza, nelle letterature europee a partire dal romanticismo, è quella di rendere il problema della colpa un fatto individuale, anche al di fuori dalla tradizionale classificazione dei peccati, sottratto alle discussioni sulla

grazia o la predestinazione. Questo, paradossalmente, ne fa una presenza molto più costante e quasi ossessiva nella rappresentazione della formazione morale e intellettuale dei personaggi (romanzo di formazione) e sposta il centro dell'attenzione al tempo stesso dentro l'anima e la coscienza individuale (tentazione del male, ossessione dei sensi di colpa, romanzo psicologico) e dentro i grandi fatti collettivi della società, effetti della povertà, della ingiustizia (romanzo sociale). È quasi impossibile dare qui un quadro anche solo riassuntivo di una presenza del tema così diffusa e persistente. Basterà ricordare che a lungo si trovano ancora sopravvivenze delle antiche concezioni religiose del peccato e del ravvedimento. Già sono significativi, per esempio, i titoli di due opere dello scozzese James **Hogg** (che, fra l'altro usò, come più tardi Manzoni, l'espedito del manoscritto ritrovato): *I tre pericoli dell'uomo: guerra, donne e magia* (1822) e *Le memorie private e le confessioni di un peccatore giustificato* (1824). Il tema del peccato permane, inoltre, in testi dalla dimensione fantastica o onirica, come nel racconto di Joseph von **Eichendorff** *Incantesimo d'autunno* (1808), dove, sullo sfondo medievale dei tempi delle crociate al tema del peccato, l'uccisione immaginaria del proprio rivale in amore da parte di un eremita che ha scelto di spiare la sua colpa in solitudine, si alterna quello del doppio, in un gioco di proiezioni, sdoppiamenti e riconoscimenti, oppure come nel romanzo di E. T. A. **Hoffman** *Gli elisir del diavolo* (1816), in cui il protagonista, frate Medardo, che sente gravare su di sé le colpe non espiae degli avi, viene travolto, grazie a un elisir diabolico che beve, in un turbine di passioni, autoflagellazioni, ebbrezze vertiginose, punizioni e perdoni.

Le trame basate sulla conversione e il ravvedimento di un peccatore continuano comunque a ispirare molti scrittori e lo faranno a lungo per tutto l'Ottocento e anche nel corso del Novecento. Si pensi, per esempio, alla vicenda del protagonista dei *Miserabili* (1862) di Victor **Hugo**, Jean Valjean, che, evaso dal carcere, incontra il vescovo Myriel, il cui comportamento caritatevole lo induce a cambiar vita, oppure ai romanzi dell'età avanzata di Lev **Tolstoj**: il dramma *La potenza delle tenebre* (1888); il romanzo *Resurrezione* (1899) grande storia di peccato e riscatto; la lunga novella *Padre Sergio* (scritta nel 1890-98, pubblicata solo nel 1911), che ha per protagonista un «grande peccatore», il principe Stjepàn Kasatskij, il quale, tormentato dalla sensualità e dal dubbio si avvia su un difficile itinerario verso Dio, e solo nell'amore operante per il prossimo trova la forza per trasformare la sua vanità mondana in un vero impegno di fede. Si pensi ancora al romanzo di Niccolò **Tommaso** *Fede e bellezza* (1840), che mette in scena il conflitto tra misticismo ed erotismo, fede religiosa e senso del peccato, oppure ai romanzi di Antonio **Fogazzaro**, da *Malombra* (1881) a *Daniele Cortis* (1885) a *Il santo* (1906) percorsi da un senso tutto cattolico della colpa e del peccato. Oppure si pensi ai romanzi di Fjodor **Dostoevskij**: per questo romanziere il cuore russo è il campo di battaglia privilegiato «dove lottano Dio e il diavolo», senso di colpa, sofferenza morale e bisogno di redenzione nell'amore. Le tappe ascetiche dei suoi personaggi passano dalla discesa nelle profondità del dolore (*Memorie del sotto-suolo*, 1864), al crimine spietato, alla confessione e alla punizione (*Delitto e castigo*, 1866); dalla megalomania (*L'adolescente*, 1875), al parricidio (*Fratelli Karamazov* 1879-80). E altri numerosi potremmo qui elencare, fino ai romanzi, in pieno Novecento, dello scrittore cattolico francese François **Mauriac**, nei quali (per esempio in *Groviglio di vipere*, 1932) domina il tema del contrasto drammatico fra passioni peccaminose e bisogno di re-

denzione, sullo sfondo di una situazione familiare fatta di rancori e silenzi.

Un caso particolare è offerto dai *Promessi sposi* (1840-42) di Alessandro **Manzoni**. Lo scrittore milanese è stato uno dei grandi convertiti della letteratura, (appartenente quindi alla famiglia che va da Agostino a Tolstoj), e il suo cattolicesimo ha avuto non poche impronte di giansenismo francese, contro cui ha fatto argine la filosofia di Rosmini. È comunque significativo (e conforme allo spirito giansenista) che Manzoni abbia preferito concentrarsi sulle conversioni o sulle espiazioni (come avviene nel caso di Padre Cristoforo e dell'Innominato), anziché sulla descrizione dei peccati o sulla persistenza del male: è celebre la battuta con cui viene condannata la monaca di Monza: «La sventurata rispose» (cap. X), che circonda il dramma di reticenza, tanto è vero che alla reticenza di Manzoni dovranno poi riparare interi romanzi come *La Signora di Monza* (1820) di Giovanni **Rosini** (e si veda anche la fine spaventosa di Don Rodrigo nel lazaretto). Si veda poi la conclusione tirata dai giovani e umili protagonisti alla fine del romanzo (cap. XXXVIII): «i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani, e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore», che diluisce in un enunciato ingenuamente aproblematico le questioni del male, della predestinazione e della vita eterna trattati in stile elevato nella tragedia *Adelchi* (1822, IV Coro vv. 103-108).

Oppure il caso, per esempio, di Charles **Dickens**, nei cui romanzi ancora si hanno esempi di conversione dal male al bene di parecchi personaggi (per esempio Scrooge in *Un canto di Natale*, 1843, oppure Mr. Dombey in *Dombey e figlio*, 1847-48), ma nei romanzi più tardi sembra prevalere un tipo di colpa che è stato chiamato «liberale» (Born), non più basata su modelli religiosi, ma invece su valori etici collettivi, non privi di legami con la rappresentazione delle miserie sociali: in *Casa desolata* (1852-53) il signor Gridley esclama: «Il sistema! Mi si dice, da tutte le parti, è il sistema. Non devo guardare agli individui. È il sistema» (cap. XV).

14. La tematica del peccato e della colpa che abbiamo visto caratterizzare alcune delle correnti più estreme del protestantesimo, come il puritanesimo, il metodismo, la Chiesa episcopale, ha trovato terreno fertile di espressione nell'America dell'Ottocento, in particolare fra i devoti delle chiese congregazionali del New England, contribuendo così a lungo a influenzare la morale collettiva del paese e a colorarne le opere letterarie (e teatrali, filmiche, ecc.). Basta ricordare, per il loro valore esemplare, due romanzi usciti quasi contemporaneamente: *La lettera scarlatta* (1850) di Nathaniel **Hawthorne** e *Moby Dick o la balena bianca* (1851) di Herman **Melville** (dedicato proprio a Hawthorne, al quale l'autore scriveva che «conoscerVi mi persuade della nostra immortalità più della Bibbia»). Nel romanzo di Hawthorne il peccato è considerato, polemicamente, un sentimento molto più intimo di quanto non venga riconosciuto e stigmatizzato pubblicamente (e praticato nelle comunità religiose puritane) e il pentimento redentivo è presentato come più efficace quanto più è interiore e misconosciuto. Il romanzo è come una parabola delle ingiunzioni antifarisaiiche del Vangelo applicate ai coloni puritani e i capisaldi della trama – l'adultera salvata contrapposta ai sepolcri imbiancati – risultano profondamente ringiovaniti dal taglio problematico. La punizione del peccato non riguarda la giustizia umana, che può solo tormentare (la lettera rossa di infamia per la peccatrice Esther, la perse-

cuzione del pastore Dimmesdale da parte del redivivo marito di Esther Chillingworth), e la sofferenza, che può condurre alla salvezza o alla follia, non è intrinsecamente redentiva. La tesi polemica di Hawthorne è che l'amore non è colpa ma la grande forza creatrice della natura. Nel romanzo di Melville, il racconto della caccia alla balena bianca ha dimensioni epiche e l'orizzonte è molto più vasto di quello di una società cittadina. Nel romanzo è all'opera una vera enciclopedia di simboli: l'apocalissi dell'incontro tra il male e il «cumulo della rabbia e dell'odio provati da tutta l'umanità a partire da Adamo», lo zoppo e demoniaco Achab che è la miccia di questa lotta, il naufragio finale. È significativo che proprio la catastrofe suggelli il combattimento tra male e odio, inedito rispetto a ogni cristiana lotta finale tra tenebre e luce.

15. Nel secondo Ottocento, con la progressiva laicizzazione della cultura e l'affermarsi delle correnti positivistiche la concezione religiosa e teologica del peccato e della colpa venne progressivamente abbandonata e la problematica della colpa (forse anche più presente nel sentire comune) venne affrontata sul piano sociale, fisiologico, psicologico o etico. Quando compare il tema del peccato, esso viene esaminato con distacco e curiosità scientifica. È quanto avviene, per esempio, nel lungo racconto di Gustave **Flaubert** *La tentazione di Sant'Antonio* (1874). La protratta gestazione di questo racconto dimostra quanto il tema fosse affascinante per Flaubert, che lo frequentò fin dall'adolescenza, con *Viaggio all'inferno* (1835) e il racconto *Smarh* (1839) che risente del *Caino* di Byron: lo studio delle tentazioni e della forza con cui il santo le respinse si colloca all'interno di un progetto flaubertiano di conoscere e analizzare tutto lo scibile e lo sperimentabile. Nel romanzo di Émile **Zola** *La colpa dell'abate Mouret* (1875, musicato per il teatro da Alfred **Bruneau** 1907) la lussuria come peccato e la tentazione come avventura psicologica credibile vengono studiate dallo scrittore con lo stesso scrupolo meticoloso con cui ha studiato altri aspetti della natura umana: qui si tratta di un protagonista prete che sperimenta attraverso la carne, invece che la propria dannazione, la crisi della santità tradizionale. Lo stesso sguardo attento egli applicherà a questo tipo di tematica religiosa nei romanzi della sua attività estrema di scrittore *Tre città: Lourdes, Roma, Parigi* (1894-98). Il limite cui può giungere il confronto tra cristianesimo e sessualità, che la tradizione aveva collegato, come abbiamo visto, con le figure simboliche di Cristo e della Maddalena, verrà superato nel romanzo *L'Abbé C.*, 1950, di George **Bataille**. La coscienza della colpa è liberazione radicale dagli interdetti che definiscono il «male»: il concetto di peccato è sostituito dal piacere e dall'orrore per l'eccesso, autentica esperienza del sacro. Le vicende di assoluta *débauche* danno però alle parole dell'Abate agonizzante, che possono a prima vista apparire consone alla dottrina dei mistici, in realtà tutt'altro senso, e rinviano a una dimensione che è al di là del bene e del male «quel che ho fatto, l'ho voluto con tutto il mio essere. Non disprezzate il mio dolore: io soffro dei miei crimini, ma è per gioirne più profondamente».

Le colpe che commettono i personaggi della letteratura di fine Ottocento, o quelle che vengono loro attribuite, sono sostanzialmente due: l'adulterio e l'omicidio, miti sociali che spesso si sono alleati fra loro, producendo alcune categorie giuridiche di tendenziale deresponsabilizzazione: il delitto d'onore, socialmente ben visto o comunque tollerato, e il delitto passionale, che si arroga il fascino perverso della morbosità. Le varianti della prima colpa si collocano psicologicamente ben oltre le discus-

sioni accademiche sull'adulterio suscitate da un episodio fondamentale del romanzo secentesco *La principessa di Clèves* (1678) di Madame de **La Fayette** in cui l'eroina confessava al marito non un fatto, ma un'attrazione combattuta e vinta, atteggiamento giudicato poco credibile nel dibattito che si svolse su *Le Mercure galant* (1678), bella vendetta presa sull'avvertenza che aveva decretato il successo del primo romanzo dell'autrice, *La principessa di Montpensier* (1662) sui pericoli morali e pratici dell'amore: «ogni somiglianza a persone e vicende reali dover essere ritenuta puramente casuale». Della lunga lista di romanzi sul tema dell'adulterio (v.) ricordiamo almeno *Madame Bovary* (1857) di Gustave **Flaubert**, *Anna Karenina* (1875-77) di Lev **Tolstoj**, la novella *Senso* (1883) di Camillo **Boito**, *Una peccatrice* (1866) di Giovanni **Verga**, *Effi Briest* (1895) di Theodor **Fontane**. Sottospecificazioni importanti sono il tema dell'infanticidio (v. ASSASSINIO DI CONGIUNTI): dalle fonti confluite nel romanzo *L'innocente* (1892) di Gabriele **d'Annunzio**, alla prospettiva di sospensione del giudizio, sotto la divisa «fu grave il suo peccato, ma grande la sua pena», per la Margherita del *Faust* (1790-1832) di **Goethe** o la Maria Farrar del *Libro di devozioni domestiche* (1927) di Bertold **Brecht**, e così via.

La nozione di colpa si svincola progressivamente dalle dottrine morali e viene elaborata all'interno delle teorie «scientifiche»: la vecchia concezione biblica del peccato originale si trasforma nella sindrome dell'ereditarietà, le colpe diventano tare fisiologiche, malattie nervose, disturbi psichiatrici. Nel grande ciclo di romanzi di Émile **Zola** dedicati alla famiglia Rougon-Macquart (1871-93), i destini dei discendenti sono determinati dalle tare dei padri (alcolismo, pazzia, miseria, sifilide, ecc.), i caratteri e le patologie dei personaggi sono analizzati sulla base delle teorie del medico Claude Bernard e dello psichiatra Cesare Lombroso. L'intera struttura interna dei venti romanzi del ciclo si spiega con la nevrosi di Adelaïde Fouque, il cui padre ha concluso la vita nella demenza e che, dopo la morte del marito, un semplice domestico di nome Pierre Rougon, ha preso per amante un alcolizzato, Antoine Macquart. In una situazione simile non c'è posto per nessun riscatto e nessuna espiazione, perché colpa e follia marciano biologicamente e irreversibilmente i personaggi. La stessa classificazione di colpe e delitti viene a essere dipendente da fattori ambientali di tipo medico o sociale. Non mancano le versioni populistiche e paternalistiche di questi atteggiamenti. In un romanzo mediocre in tutti i sensi, *Il colpevole* (1896) di François **Coppée**, si trovano tutti gli ingredienti del genere «conseguenze sociali di un errore giovanile» nel secolo allo scorcio: il protagonista magistrato, la seduzione e l'abbandono di una fanciulla di umili condizioni, l'accusato figlio illegittimo, l'omicidio dell'usuraia, la rinuncia al proprio ruolo sociale e professionale, il (fausto in questo caso) recupero della paternità. La profondità e la novità diventeranno appannaggio dell'investigazione (poliziesca), che cercherà le tracce degli eventi sempre più in profondità, abbandonando il livello del visibile in una progressione tecnologica che va dalle impronte digitali (Londra ca. 1880), al gruppo sanguigno (Berlino ca. 1920), al DNA (Inghilterra ca. 1980). Dal terreno vastissimo della letteratura poliziesca, si segnala, per gli anni e per la formula confessionale, il romanzo di Georges **Simenon** *Lettera al mio giudice* (1947).

16. Nelle meditazioni del filosofo danese Søren **Kierkegaard**, la corrispondenza tra coscienza del peccato e coscienza della propria libertà e unicità è così originaria e costitutiva che il salto nel peccato, una caduta angoscio-

samente ineluttabile, va ben al di là della categoria della responsabilità individuale: è nel paradosso del peccato così concepito che si instaura la relazione di ogni uomo con Dio (*Discorsi cristiani*, 1848). Lo stesso tema appare nella rielaborazione quasi fiabesca delle mirabolanti avventure di un personaggio del folklore norvegese, *Peer Gynt* nell'omonimo dramma di Henrik **Ibsen**, che venne rappresentato per la prima volta a Oslo nel 1876 con le musiche di scena di Edvard **Grieg**. Peer non ha vissuto da uomo secondo il precetto di «essere sé stessi», ma da *troll*, calandosi in diversi ruoli e occupazioni, perdendosi nei sogni e vagando per il mondo. Dopo tante peregrinazioni Peer torna al suo paese e incontra il fonditore di bottoni, il quale sostiene che l'anima di Peer deve andare nel crogiolo di un fonditore insieme ad altri oggetti fusi mal riusciti se lui non è in grado di dire quando nella sua vita è stato «se stesso». Incontra anche un personaggio chiamato l'Uomo Magro (che probabilmente è il Diavolo), il quale crede che Peer non sia un vero peccatore da mandare all'inferno. Peer, molto confuso, finalmente raggiunge la donna amata, Solveig. Lei lo ha aspettato nella capanna da quando lui se ne è andato. Solveig gli dice che lui è sempre stato sé stesso nella fede, speranza e amore che lei prova da sempre per lui. Con il suo amore Peer viene finalmente redento. Gli viene così rivelato che la colpevolezza è una condizione originaria e insopprimibile. Colpe molto profonde, di carattere ancestrale o dovute alle storture sociali e culturali di una società vittima di pregiudizi dominano anche nei romanzi di Thomas **Hardy**, dove fanno tutt'uno con la natura selvaggia della regione e le durezze della vita (*Ritorno al paese*, 1878; *Tess dei D'Urbervilles*, 1891; *Giuda l'oscuro*, 1895). Le colpe inconfessate di una società dedita allo sfruttamento e di un personaggio di colonizzatore, di nome Kurz, che si è lasciato ammaliare dal male, sono il tema del grande romanzo di Joseph **Conrad** *Cuore di tenebra* (1899). Di visioni pessimistiche altrettanto amare e totalizzanti, in grado di lasciare sensi di colpa, la letteratura del Novecento (che dopo i soprusi e le violenze della colonizzazione ha conosciuto terribili guerre fratricide e l'orrore dell'olocausto) offre testimonianze in abbondanza. Basti ricordare, in atmosfera esistenzialista, il personaggio dell'avvocato Jean-Baptiste Clamence, il giudice-penitente protagonista di *La caduta* (1956) di Albert **Camus**: «ogni uomo è testimonianza dei crimini di tutti gli altri, questa è la mia fede, e la mia speranza», o i molti testi che hanno cercato di rielaborare l'esperienza della shoa, del lager o del gulag (v. GENOCIDIO; CAMPO DI CONCENTRAMENTO) per farsi una ragione di azioni umane di inaccettabile cattiveria ed elaborare un senso di colpa individuale e collettivo. Citiamo soltanto, selettivamente, dai testi della cultura tedesca che si è interrogata tormentosamente sul senso della colpa e sulla solidarietà tra padri e figli nel peccato: il saggio del filosofo esistenzialista Karl **Jaspers**, *La questione della colpa* (1946), il dramma *L'istruttoria* (1965) di Peter **Weiss**, che, basandosi sugli atti del processo di Francoforte (1963-65) mise faccia a faccia vittime e carnefici del campo di Auschwitz, i due romanzi dell'austriaco Hermann **Broch** *Gli irresponsabili* (1950), che solo apparentemente si presenta come un anodino racconto di amori servili e adulterini e di crimini, comuni a tanta produzione ottocentesca, e *Il tentatore* (postumo 1954), e infine il famoso saggio di Hannah **Arendt** su *La banalità del male* (1964).

Nel frattempo è arrivata, a dare nuovo senso al sentimento di colpa, la teoria psicoanalitica di Sigmund **Freud**. Per lo scienziato viennese, che ne ha parlato in diversi saggi (*Azione ossessiva e pratiche religiose*, 1907; *Osservazioni su un caso di diagnosi ossessiva*, 1909; *Totem*

e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici, 1912-13; *Alcuni tipi di carattere incontrati nel lavoro analitico*, 1916; *L'io e l'es*, 1923), il senso di colpa che affligge molte persone e giace nascosto nel loro inconscio, creando stati di depressione e nevrosi, autopunizione, masochismo e gratuite azioni criminali, è dovuto a un conflitto fra gli obbiettivi di quello che lui ha chiamato il superio e quelli dell'io e alle conseguenti frustrazioni: «Il risultato costante del lavoro analitico ha mostrato che un oscuro senso di colpa derivava dal complesso di Edipo ed era una reazione a due grandi intenzioni criminali: quella di uccidere il padre e di avere rapporti sessuali con la madre». Tutta la letteratura successiva ha dovuto, inevitabilmente, misurarsi con questa nuova concezione della colpa e del suo legame con l'inconscio. Anche in questo caso ricorderemo, fra i tanti scrittori che hanno ripreso la concezione del senso di colpa inconscio di Freud (puntando sulle contraddizioni interne dei personaggi, le loro pulsioni inconsce, gli ancestrali sensi di colpa trasmessi agli individui dalle stratificazioni storiche e dalle rigide leggi comportamentali delle società umane) solo pochi nomi, fra i tanti possibili. Quello, anzitutto, del drammaturgo americano Eugene O'Neill, che ha originalmente combinato insieme la concezione freudiana della colpa con quelle trasmesse dai grandi miti della tragedia greca, per esempio nel dramma *Il lutto si addice a Elettra* (1931), che rilegge in chiave psicanalitica e adatta al mondo contemporaneo dell'America l'*Orestea* di Eschilo. E poi quello del romanzo di Carlo Emilio Gadda *La cognizione del dolore* (1938-41), in cui l'insondabilità dell'inconscio viene esplorata attraverso la possibilità morale di essere colpevoli senza essere peccatori, e attraverso la sperimentazione narrativa di analizzare il destino fortunato del colpevole e del suo delitto e la dissoluzione onirica della colpa.

Non si riallaccia direttamente alle concezioni freudiane della colpa ma presenta interessanti analogie con essa il mondo di Franz Kafka, nel quale i sensi di colpa non sembrano avere una motivazione precisa, e il rapporto fra colpa e punizione, colpevoli e giudici, si presentano nei modi dell'assurdo e dell'inesplicabile. Questi temi sono svolti nel *Processo* (1925, nella cornice di un assurdo sistema di istituzioni giudiziarie, testimoni, osservatori e presunti colpevoli) o nelle *Metamorfosi* (1915, nella cornice di un sistema familiare, dove i rapporti fra genitori e figli sono profondamente degradati). Nel racconto *La colonia penale* (1919) si assiste invece alla dissoluzione di due postulati: la colpevolezza del condannato, che viene rimesso in libertà con la stessa arbitrarietà con cui veniva suppliziato, e il carattere redentivo della giustizia, rappresentata da una macchina che infligge la punizione incidendo il comandamento disatteso sul corpo del colpevole, in modo tale che questi riconosca la giustizia e la sovranità liberatoria del supplizio. L'apparato da cristiano diventa addirittura cristologico se, sotto gli occhi del viaggiatore che racconta, questa macchina viene fatta funzionare una sola volta, dall'ufficiale che venera appassionatamente l'antico comandante inventore del marchingegno, e che vi si è spontaneamente sottoposto per sacrificarsi al comandamento «sii giusto». La macchina si inceppa e l'ufficiale, che voleva portare sul suo corpo le piaghe della giustizia, muore senza estasi, redentore vanificato.

Dalla Germania il senso di colpa esplicitamente dovuto ai fatti della storia nazionale, agli orrori del nazismo, ai coinvolgimenti con la polizia segreta della Repubblica democratica di tipo sovietico (Stasi) prima della caduta del muro, combinandosi con il senso di colpa freudiano e i suoi processi di cancellazione, relegazione nell'incon-

scio, affioramento in forme perturbate hanno prodotto una lunga serie di opere letterarie, da Thomas Mann a Brecht, da Christa Wolf a Sebald agli autori delle giovani generazioni (Uwe Timm, Edgar Hilsenrath e altri). Ci limitiamo a citare, come particolarmente esemplari, alcuni testi di Christa Wolf: *Il cielo diviso* (1963), *Riflessioni su Christa T.* (1969), *Trama d'infanzia* (1976), *Medea. Voci* (1996).

Si può anche, ricordare, nel quadro dei filtri americani della psicanalisi freudiana, il saggio di John Cowper Powys, *Psicoanalisi e moralità* (1923), nel quale il peccato è dissociato dalla nozione morale di male e resta semplicemente connotato dalla crudeltà. Proprio la crudeltà, che fa impallidire il luogo comune della mancanza di scrupoli, è una delle radici della attuale figura cinematografica del colpevole. I colpevoli appartengono a due paradigmi distinti: quello della criminalità organizzata, del mondo delinquenziale (si va da un determinismo sociologico, alla fobia di autorità e di sistemi paralleli e occulti di potere), oppure quello dell'isolato *serial-killer*. In quest'assoluto protagonista, la cui colpevolezza è minata dall'infermità mentale, convergono alcuni connotati dell'uomo fuori della norma, quasi una demonizzazione delle risorse dell'intelligenza. L'operazione è in bilico tra repulsione e ricerca razionale del senso narrativo: la sequenza decisiva del film *Il silenzio degli innocenti* (1991) di Jonathan Demme, la farfalla notturna con su disegnato una testa di morto sovrapposta a parti di un corpo di donna è infatti una delle immagini più conturbanti ed enigmatiche del film, nello stile surrealista di Buñuel. Si tratta di problematiche già presenti nei film di Fritz Lang *M il mostro di Düsseldorf* (1931) e *Le memorie del dottor Mabuse* (1932), ultime, e censurate, pellicole girate in Germania prima dell'avvento del nazismo.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Atti degli Apostoli* (ca. 80-90); *Conversione di Maria Maddalena* (1553); *Ecclesiastico o Siracide* (sec. II a.C.); *Formula di confessione umbra* (sec. XI); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Geremia* (ca. secc. VII-II a.C.); *Giobbe* (secc. VI-IV a.C.); *Istoria translationis sancti Martini* (ca. 1510, mistero provenzale); *Leggenda di Barlaam e Josaphat* (1028, 1048); *Levitico* (fine sec. VI-V a.C.); *Libri di Samuele* (secc. VIII-VII a.C.); *Martirologium romanum* (1586); *Missale romanum* (1570); *Omelia in ladino* (sec. XII); *Sapienza* (ca. sec. II a.C.); *Sermoni subalpini* (secc. XII-XIII); *Vangelo di Giovanni* (90-100); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90); *Vita di Sant'Alessi* (*Vie de Saint-Alexis*, sec. XII); *Volksbuch* (1602); *XVII Deliberazione del Concilio di Tours* (813).

Agostino di Ippona, *Il libero arbitrio* (*De libero arbitrio*, 395); Agostino di Ippona, *La città di Dio* (*De civitate Dei*, 429); Agostino di Ippona, *La trinità* (*De trinitate*, 397); Arendt, H., *La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme* (*Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, 1964); Arnaut Daniel, *Le ferm voler qu'al cor m'intra* (sec. XII); Atanasio, *Vita di Antonio*, attribuzione incerta (355-56); Bataille, G., *L'abate C.* (*L'Abbé C.*, 1950); Bérout, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Boito, C., *Senso* (1883); Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore* (1266); Bonvesin da la Riva, *Il libro delle Tre Scritture* (av. 1274); Bossuet, J. B., *Trattato della concupiscenza* (*Traité de la concupiscence*, 1694); Brecht, B., *Libro di devozioni domestiche* (*Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*, 1927); Broch, H., *Gli irresponsabili* (*Die Schuldlosen*, 1950); Broch, H., *Il tentatore* (*Die Verführung*, 1954 postumo); Bruneau, A., *La colpa dell'abate Mouret*, musica (*La faute de l'abbé Mouret*, 1907); Bunyan, J., *Viaggio del pellegrino da questo mondo a quello che deve venire* (*The Pilgrim's Progress from this World to That which Is to Come*, in due parti, 1678 e 1684); Byron, G. G., *Caino* (*Cain*, 1821); Byron, G. G., *Don Giovanni* (1819-24); Calderón de la Barca, P., *La vita è sogno* (*La vida es sueño*, 1635); Calvin, J., *Istituzione della religione cristiana* (*Christianae religionis institutio*, 1535); Camus, A., *La caduta* (*La chute*, 1956); Cicerone Marco, T., *L'oratore* (*De oratore*, 55

a.C.); Collodi, C., *Pinocchio. Storia di un burattino* (1883); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1899); Coppée, F., *Il colpevole* (*Le coupable*, 1896); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); Dante Alighieri, *Il fiore*, attribuito (sec. XIII); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1306-21); Demme, J., *Il silenzio degli innocenti*, cinema (1991); Dickens, C., *Un canto di Natale* (*A Christmas Carol in Prose*, 1843); Dickens, C., *Dombey e figlio* (*Dombey and Son*, 1847-48); Dickens, C., *Casa desolata* (*Bleak House*, 1852-53); Dostoevskij, F., *Memorie del sottosuolo* (1864); Dostoevskij, F., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F., *L'adolescente* (1875); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879-80); Eichendorff, J. von, *Incantesimo d'autunno* (*Die Zauberei im Herbst*, 1808); Eilhart von Oberg, *Tristano e Isotta* (*Tristrant und Isalde*, 1170); Flaubert, G., *La tentazione di Sant'Antonio* (1874); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Flaubert, G., *Smarb* (1839); Flaubert, G., *Viaggio all'inferno* (*Voyage en enfer*, 1835); Fogazzaro, A., *Daniele Cortis* (1885); Fogazzaro, A., *Il santo* (1906); Fogazzaro, A., *Malombra* (1881); Fontane, T., *Effi Briest* (1895); Freud, S., *Azione ossessiva e pratiche religiose* (*Zwangshandlung und Religionsübungen*, 1907); Freud, S., *Osservazioni su un caso di diagnosi ossessiva* (*Ammerkungen über einer Fall von Zwangsneurose*, 1909); Freud, S., *Totem e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici* (*Totem und Tabu, Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und Neurotiker*, 1912-13); Freud, S., *Alcuni tipi di carattere incontrati nel lavoro analitico* (*Einige Charaktertypen aus der Psychoanalytischen Arbeit*, 1916); Freud, S., *L'io e l'es* (*Das ich und das Es*, 1923); Gadda, C. E., *La cognizione del dolore* (1963); Gautama Buddha, *Discorsi* (*Dhammapada*, sec. I a.C.); Giacomino da Verona, *La Babilonia infernale e La Gerusalemme celeste* (sec. XIII); Giamboni, B., *Il libro de' vizii e delle virtù* (av. 1292); Goethe, J.W., *Faust* (1790-1832); Goethe, J.W., *Prometeo* (*Prometheus*, 1773); Goldoni, C., *Don Giovanni o la punizione del libertino* (1730); Gottfried von Strassbourg, *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*, 1210); Guittone d'Arezzo, *Lettere* (av. 1294); Grillparzer, F., *Il monastero di Sandomir* (*Das Kloster bei Sandomir*, 1828); Hardy, T., *Ritorno al paese* (*The Return of the Native*, 1878); Hardy, T., *Tess dei D'Urbervilles* (*Tess of the D'Urbervilles*, 1891); Hardy, T., *Giuda l'oscuro* (*Jude the Obscure*, 1895); Hauptmann, G., *Elga* (1905); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta* (*The Scarlet Letter*, 1850); Heyse, P., *Maria di Magdala* (*Maria von Magdala*, 1899); Hoffmann, E.T.A., *Gli elisir del diavolo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1816); Hogg, J., *I tre pericoli dell'uomo: guerra, donne e magia* (*The Three Perils of Man: War, Women, and Witchcraft*, 1822); Hogg, J., *Le memorie private e le confessioni di un peccatore giustificato* (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1824); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1862); Ibsen, H., *Peer Gynt* (1876); Jacopo da Varagine, *Legenda aurea* (ca. 1250); Jaspers, K., *La questione della colpa* (*Die Schuldfrage*, 1946); Kafka, F., *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1915); Kafka, F., *La colonia penale* (*In der Strafkolonie*, 1919); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*, 1925); Kierkegaard, S., *Discorsi cristiani* (1848); La Fayette, M.me de, *La principessa di Montpensier* (*La Princesse de Montpensier*, 1662); La Fayette, M.me de, *La principessa di Clèves* (*La Princesse de Clèves*, 1678); Lang, F., *M il mostro di Düsseldorf*, cinema (M., 1931); Lang, F., *Le memorie del dottor Mabuse*, cinema (*Dr. Mabuse der Spieler*, 1932); Leibniz, G.W., *Saggio di teodicea sulla bontà di Dio, la libertà dell'uomo e l'origine del male* (*Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origin du mal*, 1710); Lorriss, G. de - Meung, J. de, *Romanzo della Rosa* (*Roman de la Rose*, 1225-80); Lutero, M., *Sette salmi* (*Siebn Busspsalmen*, 1533); Maeterlinck, M., *Maria Maddalena* (*Marie Magdeleine*, 1913); Manzoni, A., *Adelchi* (1822); Manzoni, A., *Promessi sposi* (1827, 1840-42); Marlowe, C., *La tragica storia del dottor Faust* (*The Tragical History of Doctor Faustus*, ca. 1588); Mauriac, F., *Groviglio di vipere* (*Le noeud de vipères*, 1932); Melville, H., *Moby Dick o la balena Bianca* (*Moby Dick or the Whale*, 1851); Molière, *Tartufo o l'impostore* (*Tartuffe ou l'imposteur*, 1668); Molière, *L'avar* (*L'avare*, 1668); Molière, *Don Goivanni* (*Dom Juan*, 1665); Mozart, W. A., *Don Giovanni*, musica (1787, libretto di Da ponte, L.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII sec. a.C.); O'Neill, E., *Il lutto si addice a Elettra* (*Mourning Becomes Electra*, 1931); Ovidio Nasone, P., *Lettere dal Ponto* (*Epistulae ex Ponto*, ca. 10 d.C.);

Paolo di Tarso, *Lettere* (fine sec. I o inizio sec. II, postumo); Pascal, B., *La conversione del peccatore* (*La conversion du pécheur*, 1653); Pascal, B., *Pensieri* (*Pensées*, 1670); Peraldo, G., *Somma delle virtù e dei vizi* (*Liber de virtutibus et vitiis*, 1236); Platone, *Repubblica* (ca. 360 a.C.); Powys, J. C., *Psicoanalisi e moralità* (*Psychoanalysis and Morality*, 1923); Prospero d'Aquintania, *De providentia divina* (av. 415); Prudenziò, A., *Amartigenia l'origine del peccato* (*Hamartigenian, de mali origine*, sec. V); Prudenziò, A., *Psicomachia* (sec. V); Puškin, A., *Il convitato di pietra* (1830); Rosini, G., *La Signora di Monza* (1820); Sade, F., marchese di, *Nuova Justine ovvero le sciagure della virtù seguita dalla storia di Juliette, sua sorella* (*Nouvelle Justine ou Les malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette, sa soeur*, 1797); Schiller, F., *Don Carlos* (1787); Schiller, F., *Maria Stuart* (1800); Schiller, F., *Wallenstein* (1799); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1601-1602); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (*Anthony and Cleopatra*, 1606-1607); Shakespeare, W., *Cimbelino* (*Cymbeline*, 1611-12); Shakespeare, W., *Coriolano* (*Coriolanus*, 1607-08); Shakespeare, W., *Enrico V* (*King Henry the Fifth*, 1598-99); Shakespeare, W., *Enrico VIII* (*The Life of King Henry the Eighth*, 1612-13); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1600-1601); Shakespeare, W., *Macbeth* (1606); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-1605); Shakespeare, W., *Pericle, principe di Tiro* (*Pericles, Prince of Tyre*, 1608-1609); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1608); Shakespeare, W., *Riccardo III* (*Richard the Third*, 1601); Shakespeare, W., *Tito Andronico* (*Titus Andronicus*, 1594); Shelley, P. B., *Prometeo liberato* (*Prometheus Unbound*, 1820); Simeon, G., *Lettera al mio giudice* (*Lettre à mon juge*, 1947); Sofocle, *Edipo re* (430 a.C.); Sofocle, *Edipo a Colono* (401 a.C., postumo); Spener, P. J., *Pia desideria* (1675); Tacito, C., *Dialogus de oratoribus* (sec. I d.C.); Thomas d'Angleterre, *Il romanzo di Tristano e Isotta* (*Tristan et Yseult*, ca. 1170-73); Tirso de Molina, *Il seduttore di Siviglia e il convitato di pietra* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1875-77); Tolstoj, L., *La potenza delle tenebre* (1888); Tolstoj, L., *Padre Sergio* (1911, postumo); Tolstoj, L., *Resurrezione* (1899); Tommaseo, N., *Fede e bellezza* (1840); Tommaso d'Aquino, *Somma della teologia* (*Summa theologiae*, 1274); Verdi, G., *Don Carlos*, musica (1867); Verdi, G., *Il trovatore*, musica (1853); Verdi, G., *La forza del destino*, musica (1862); Verdi, G., *Macbeth*, musica (1847); Verdi, G., *Otello*, musica (1887); Verdi, G., *Rigoletto*, musica (1851); Verga, G., *Una peccatrice* (1866); Vincenzo di Beauvais, *Speculum istoriale* (sec. XIII); Virgilio Marone, P., *Eneide* (29-19 a.C.); Yourcenar, M., *Alexis o il trattato della lotta vana* (*Alexis ou le traité du vain combat*, 1929); Wagner, R., *Tristano e Isotta*, musica (*Tristan und Isolde*, 1865); Weiss, P., *L'istruttoria* (*Die Ermittlung*, 1965); Wolf, C., *Il cielo diviso* (*Der geteilte Himmel*, 1963); Wolf, C., *Medea. Voci* (*Medea. Stimmen*, 1996); Wolf, C., *Riflessioni su Christa T.* (*Nachdenken über Christa T.*, 1969); Wolf, C., *Trama d'infanzia* (*Kindheitsmuster*, 1976); Zola, É., *I Rougon-Macquart* (*Les Rougon-Macquart*, 1871-93); Zola, É., *La colpa dell'abate Mouret* (*La faute de l'abbé Mouret*, 1875); Zola, É., *La cuccagna* (*La curée*, 1871); Zola, É., *Renée* (1887); Zola, É., *Therèse Raquin* (1873); Zola, É., *Tre città: Lourdes, Roma, Parigi* (*Trois villes: Lourdes, Rome, Paris*, 1894-98).

■ ALTRE OPERE: Andersen, H.C., *Ahasverus* (1847); Andréev, L.N., *Giuda Iscariota* (1907); Arnim, L.J., von, *Halle e Gerusalemme* (*Halle und Jerusalem*, 1811); Bédier, J., *Il romanzo di Tristano e Isotta* (*Le roman de Tristan et Iseut*, 1900); Boccaccio, G., *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (1374); Boccaccio, G., *Novella di Ser Cappelletto*, in *Decameron* (1349-53); Boine, G., *Il peccato* (1914); Boncompagno da Signa, *Rota Veneris* (1194-95); Buñuel, L., *Un cane andaluso* (*Un chien andalou*, 1928); Byron, G. G., lord, *Don Giovanni* (*Don Juan*, 1824); Chaide, F.P.M. de, *Libro della conversione della Maddalena* (*La conversion de la Magdalene*, 1588); Dürrenmatt, F., *Il sospetto* (*Der Verdacht*, 1953); Eliot, T. S., *Mercoledì delle Ceneri* (*Ash-Wednesday*, 1930); Francesco d'Assisi, *Salmi* (av. 1226); Frisch, M., *Andorra* (1961); Gide, A., *L'immoralista* (*L'immoraliste*, 1902); Gresset, J. B. L., *Il malvagio* (*Le méchant*, 1747); Guidacci, M., *La morte del ricco* (1954); Hammerling, R., *Ahasvero a Roma* (*Ahasverus in Rom*, 1866); Hauptmann, G., *Il miscredente di Soana* (*Der Ketzer von Soana*, 1918); Hebbel, F., *Maria Maddalena* (*Maria Magdalena*, 1844); Jouhandeau, M., *La colpa*

piuttosto che lo scandalo (*La faute plutôt que le scandale*, 1949); Jouhandeau, M., *Tre assassini rituali* (*Trois crimes rituels*, 1962); Kierkegaard, S., *Briciole filosofiche* (1844); Kierkegaard, S., *Trattato della disperazione* (1849); Lotario de' Segni, papa Innocenzo III, *Il disprezzo del mondo* (*De contemptu mundi*, 1200); Merimée, P., *Le anime del Purgatorio* (*Les Âmes du purgatoire*, 1834); Petrarca, F., *Salmi penitenziali* (*Psalmi poenitentiales*, 1348); Petrarca, F., *Secretum* (1342-58); Quinet, E., *Ahasvérus* (1833); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1677); Shadwell, T., *Il libertino* (*The Libertine*, 1676); Shaw, G. B., *L'uomo e il superuomo* (*Man and Superman*, 1903); Sue, E., *L'ebreo errante* (*Le juif errant*, 1845); Tolstoj, L., *La mia confessione* (1884); Vega, Lope de, *La Maddalena* (*La Magdalena*, 1614); Vega, Lope de, *Le lacrime della Maddalena* (*Las lagrimas de la Magdalena*, 1614); Vergani, O., *Udienza a porte chiuse* (1957); Von Schenk, E., *Abasverus* (ca. 1830); Wordsworth, W., *Canzone per l'ebreo errante* (*Song for the Wandering Jew*, 1800); Zamora, A. de, *Non c'è termine che non scada né debito che non si paghi* (*No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague*, 1714).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Bezzola, R.R., *Les neveux*, in *Mélanges offerts à J. Frappier*, Genève 1970, pp. 89-114; Bloomfield, M.W., *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept*, East Lansing 1952; Bolzoni, L., *La rete delle immagini. La predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002; Borgna, E., *I conflitti del conoscere*, Milano 1988; Born, D., *The Birth of Liberal Guilt in the English Novel*, Chapel Hill, 1995; Borne, E., *Le problème du mal*, Paris 1958; Casagrande, C. - Vecchio, S., *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000; Dauzat, P.E., *L'invention de Marie-Madeleine*, Paris 2001; Davies, P.V. - Kennedy, A.J. (a c. di), *Rewards and punishments in the Arthurian romances and lyric poetry of medieval France. Essays presented to Kenneth Varty on the occasion of his sixtieth birthday*, Cambridge 1987; Dodds, E.R., *I Greci e l'irrazionale* (1951), tr. it. Firenze 1969; Frazer, J.G., *Il ramo d'oro* (1915); tr. it. Torino 2002; Ginzburg, C., *Storia notturna*, Torino 1980; Goldberg, J., *La colpa. Un assioma della psicanalisi* (1985); tr. it., Milano 1988; Hesnard, A., *Morale sans péché*, Paris 1954; Le Goff, J., *Peccato, in Enciclopedia Einaudi*, Torino 1980 vol. X, pp. 561-581; Le Goff, J., *La nascita del Purgatorio* (1981); tr. it., Torino, Einaudi, 1981; Mensching, G., *Die Idee der Sünde*, Leipzig 1931; Otto, R., *Il sacro: l'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale* (1919); tr. it., Milano, Feltrinelli, 1984; Pettazzoni, R., *La confessione dei peccati*, Bologna 1929; Ricoeur, P., *Finitudine e colpa* (1960); tr. it., Bologna 1970; Schoonenberg, P., *La potenza del peccato* (1962); tr. it., Brescia 1970; Van der Leeuw, G., *Fenomenologia della religione* (1933); tr. it., Torino, Boringhieri, 1960; Vogel, C., *Il peccatore e la penitenza del medioevo*, (1969); tr. it., Torino, Leumann, 1967.

■ **VOCI AFFINI:** Adulterio; Anima; Assassino di congiunti; Assassino passionale; Avarizia, avaro; Benedizione/Maledizione; Caduta, inciampo; Capro espiatorio; Confessione; Diavolo; Ebreo; Giustizia, diritto, giudizio, processo; Gola; Invidia; Ira; Menzogna; Peccato originale; Punizione, pena, castigo; Redenzione; Rimorso, pentimento; Tradimento, traditore.

PAOLA ALLEGRETTI

Mani. 1. Nella simbologia del corpo, la mano (dal lat. *manus*, fr. *main*, sp. *mano*, ingl. *hand*, ted. *Hand*, russo *rukà*) indica per eccellenza la parte per il tutto, ossia rappresenta, in virtù della sua forma e delle sue funzioni, l'intera persona umana. Le cinque dita riassumono infatti la struttura globale del corpo (quattro estremità più la testa), mentre la duttilità della mano segna la superiorità dell'uomo sull'animale; l'eccezionalità della mano rispetto agli altri organi simmetrici è anche confermata dal fatto che solitamente è una sola mano ad essere privilegiata nell'uso (**Platone**, *Leggi*, sec. IV a.C.; 794c-795d). **Aristotele** (*Sull'anima*, sec. IV a.C.; III, viii 432a1) definisce la mano lo «strumento degli strumenti», indicando con ciò che essa è lo strumento materiale delle azioni umane ma allo stesso tempo un emblema della ragione e della volontà che guidano l'agire. La mano occupa dunque uno spazio liminare tra la materia e lo spirito (**Cice-**

rone, *La natura degli dei*, 15-44 a.C.; 2. 61 153) e per questa ragione la simbologia e la gestualità che l'accompagnano si caricano spesso di valenze magiche o sacrali, testimoniate anche dagli amuleti a forma di mano presenti in varie culture. Funzioni taumaturgiche sono infatti associate alla mano già nell'antichità classica, come indicano le figure di Chirone (dal gr. *cheir*, «mano»), maestro nell'arte della medicina (**Pindaro**, *Odi Pitiche*, sec. VI a.C.), e di Epafo (dal greco *epafao*, «toccare la superficie»), da cui deriva il rito dell'imposizione delle mani. Il potere del dio-sole Helios è rappresentato, rifacendosi ad un'iconografia egizia, dalla sua mano destra alzata: delle due mani, è appunto la destra a essere solitamente quella più usata, e dunque associata a un'energia benefica, mentre la mano sinistra è al contrario associata all'energia negativa, se non maligna; la supplica dei fedeli al dio Sole prevede comunque che entrambe le mani siano levate al cielo (**Ovidio**, *Metamorfosi*, ca. 3-8 d.C.; I, 766-771). Tutta la retorica del potere sacrale e temporale si concentra nella mano. Nella cultura romana, la mano acquista valore politico, giuridico e sociale: diventa l'emblema dell'autorità sovrana, del diritto, della fedeltà dei legami e dunque del giuramento (**Plinio**, *Storia naturale*, 77 d.C., XI; **Virgilio**, *Eneide*, 29-19 a.C., XII); la mano aperta indica che non si intende nuocere, e dunque offerta d'amicizia, d'alleanza, segno di una stessa appartenenza: tutti significati riassunti dal saluto romano, ripreso poi dal gesto fascista o nazista. La *Bibbia* vede veicolato nella mano il volere divino (*Esodo*, 16, 3), per cui essa diventa ora strumento e tramite di una forza superiore, che si manifesta nel rituale dell'imposizione (**Marco**, 65-70; 10, 13-16), della benedizione taumaturgica (**Matteo**, 80-90; 8, 1-4), o della benedizione e investitura (**Genesi**, 48, 13-22). La teologia imperiale del periodo bizantino combinerà queste valenze, che si declineranno in epoca medievale attraverso un vero e proprio codice gestuale, in cui la mano detta le forme della gerarchia religiosa e feudale all'interno del corpo politico.

2. La teoria medievale del corpo politico (**Giovanni di Salisbury**, *Policratico*, sec. XII), secondo cui le membra di uno stato sono interrelate come in un organismo umano, vede nella mano la sineddoche del *body Politike*, del corpo politico, che la giustifica e la muove. Così la mano armata del guerriero è lo strumento della mano del principe, a sua volta guidata dalla mano invisibile di Dio, che conferisce alla mano del re anche potere di guarigione. I gesti della mano comunicano, costituiscono un linguaggio condiviso, come ci testimoniano anche le *maniculæ*, ossia le manine che nei manoscritti medievali sono appunto l'«indice» del senso e della verità, come anche oggi del resto l'immagine di una mano con l'indice teso indica la direzione. L'immagine della mano troncata non induce nel Medioevo nessuna inquietudine: mani smembrate appaiono infatti come reliquie e nell'iconografia religiosa (**Daniel Mauch**, *Arma Christi con le cinque ferite*, sec. XV); talvolta è una mano che stringe una spada, ad esempio nell'arte araldica (**Claude Paradin**, *Devises Heroïques*, 1557) o che l'afferra uscendo dalle acque come capita con Excalibur, la spada di Artù riconsegnata alle potenze luminose alla morte del sovrano (**Thomas Malory**, *La Morte di Artù*, sec. XIV). La mano separata dal corpo non evoca la disintegrazione del corpo individuale e collettivo, anzi ne conferma l'unità spirituale. Solo la mano di una creatura mostruosa può simboleggiare la minaccia ai legami della comunità: l'arto del mostro Grendel sconfitto da Beowulf (*Beowulf*, sec. VIII) viene così esibito come trofeo apotropaico in difesa della città. Nel codice amoroso, la mano femminile or-

chestra il rito della passione: le mani bianche della donna identificano la sua bellezza incontaminata, ma hanno anche il potere di dispensare la vita e la morte come nel mito di *Tristano e Isotta*, in cui le mani di Isotta hanno potere di guarire e Tristano che è a lei legato da un amore illegittimo sposa Isotta dalle bianche mani, con quelle mani che dunque ci segnalano la ragione della scelta di Tristano; ma si veda al proposito anche il Giusto de' **Conti** de *La bella mano* (1440). La cultura rinascimentale mantiene in parte queste valenze, caricando tuttavia la mano di significati più inquietanti, legati all'autonomia dell'agire individuale e al venir meno di un sistema di segni prima condiviso. Le linee tracciate sul palmo della mano sono ancora interpretabili come i geroglifici dell'identità (William **Shakespeare**, *Antonio e Cleopatra*, 1606-07, I, II), a loro volta «firmati» da una mano divina (Thomas **Browne**, *Religio medici*, 1642). La nuova scienza anatomica mostra però anche un diverso valore materiale del corpo umano e delle sue membra; e non è casuale che l'iconografia anatomica (Harmenszoon van Rijn **Rembrandt**, *Lezione di anatomia del Dr. Tulp*, 1632) isoli spesso proprio la mano del medico e quella del cadavere, suggerendo in tal modo il dominio della ragione scientifica sulla materia. La potenziale scissione tra i due «strumenti» – la mano-materia e la mano-intelletto – cambia la funzione simbolica della mano recisa, che appare ad esempio in John **Webster** (*La Duchessa di Amalfi*, 1612) o in Thomas **Middleton** (*Il bambino cambiato*, 1622) ad indicare la trasgressione ai legami matrimoniali o il suggello di un patto diabolico; il servo opportunistico è identificato nell'ambiguità della sua mano, schiava di fini materiali come nel personaggio di Ambidestro in *Cambyse* (1569) di Thomas **Preston**. Ma è soprattutto il *Tito Andronico* (1593-94) di Shakespeare a trasformare il *topos* della mano smembrata nell'emblema di un'insanabile ferita che lacera il corpo collettivo, di cui è indice l'atroce sequenza di mani amputate che scandisce la tragedia. La mano è associata da Shakespeare direttamente alla lingua, entrambi organi di comunicazione e di senso. La mutilazione che li colpisce indica un vuoto di senso che riconduce in ultima analisi al temuto vuoto di legittimità nel potere e dunque, nei termini della visione elisabettiana, a un vuoto di significato e senso del mondo. La mano indelebilmente macchiata del sangue versato in *Macbeth* (1605-06; II.II. 56-60; V.v) è là a indicare il connubio tra violenza e potere. La mano-materia va dunque disciplinata, ricondotta all'ordine che la legittimi all'interno di un sistema di segni, di un linguaggio. Di ciò si incaricano anche i numerosi trattati del tempo dedicati all'arte della calligrafia (Giovannantonio **Tagliente**, *La Vera Arte dello Eccellente Scrivere*, 1523). La disciplina appresa dalla mano che scrive è come la disciplina appresa dalle dita che si muovono sulla tastiera di uno strumento musicale, o la disciplina appresa dalla mano dell'artista che manipola, fabbrica oggetti, costruisce, crea, dipinge, scolpisce, tesse. Ma la mano che costruisce e crea ha il suo altro oscuro nella mano che distrugge; la mano civilizzata dell'occidente costruisce distruggendo: le immagini con cui J.L. **De Bry** illustra le conquiste coloniali spagnole (*Narratio Regionum Indicarum*, 1614) nel taglio della mano «selvaggia» da parte della mano «civile» dei colonizzatori danno figura a tutta la violenza di questo paradosso. La magia della mano ha un suo posto privilegiato nella stregoneria e nel maleficio della «mano di gloria», ricordato ancora nel Settecento nella tradizione folclorica e magica (vedi il compendio pubblicato in Francia *Segreti meravigliosi della magia naturale e cabalistica*, 1722), e destinato a diventare nell'Ottocento un vero e proprio *topos* della letteratura gotica e

fantastica (Gérard de **Nerval**, *La mano incantata*, 1852). Nell'incantesimo della «mano di gloria» (Francesco Maria **Guazzo**, *Compendium Maleficarum*, 1608), così chiamato per deformazione del termine «mandragora» (probabilmente dal francese: *main de gloire*; «mandregore») che indicava l'erba le cui radici si dicevano dotate di virtù magiche, la mano dissotterrata di un morto è appunto assimilata ad una radice, che viene unta con oli e quindi bruciata per produrre un fumo che addormenterà gli astanti, permettendo alla strega di agire indisturbata. La mano di un defunto, che nelle reliquie medievali incorporava lo spirito dell'intera persona, si trasforma ora in un mero strumento materiale della volontà altrui, o in agente sovranaturale di un potere diabolico. C'è, in chiave di vita quotidiana, una condivisa simbologia della mano, e un condiviso linguaggio gestuale (Michel de **Montaigne**, *Saggi*, 1580-88; II, 12) indagato per la prima volta anche in chiave antropologica: nella *Chirolologia, o il linguaggio naturale della mano* (1644) John **Bulwer** propone una prima visione enciclopedica dei saperi connessi alla mano, combinando medicina, retorica, tradizione letteraria e cultura popolare, chiromanzia, in quello che appare già come un tentativo fisiognomico di conoscenza dell'individuo e del suo destino attraverso il «carattere» scritto nelle mani.

3. Nel Settecento, la scienza fisiognomica di Johann Kaspar **Lavater** (*Frammenti fisiognomici*, 1775-78) confermerà la centralità della mano per la lettura del carattere, consegnando a tutta la tradizione realista ottocentesca un codice di identificazione dei personaggi (Casimir **D'Arpentigny**, *Chiromanzia*, 1843). Le mani bianche sono state per lungo tempo del resto indicatori sociali di appartenenza alle classi privilegiate (Honoré de **Balzac**, *Eugénie Grandet*, 1833) e la calligrafia stessa, come suggerivano già i primi studi seicenteschi di grafologia (Camillo **Baldi**, *Trattato come da una lettera missiva si conoscano la natura e qualità dello scrittore*, 1622), si farà impronta spirituale: ne *Le affinità elettive* (1810) di Johann Wolfgang **Goethe** è ad esempio la somiglianza tra le grafie di Ottilie ed Eduard a simboleggiare il loro legame spirituale, l'affinità che li lega. Il codice si trasformerà in un vero e proprio paradigma indiziario nel genere poliziesco di fine Ottocento, testimoniato dalla capacità di Sherlock Holmes di ricostruire un'intera identità a partire dalla sola mano, plasmata e modificata dalle abitudini e dal lavoro (Arthur Conan **Doyle**, *Il segno dei quattro*, 1889). Mentre le tavole dell'*Enciclopedia* (1751) di Denis **Diderot** e Jean-Baptiste **d'Alembert** raffigurano nella mano il potere dello strumento razionale che interviene sulla natura e sa plasmare la materia in oggetto culturale, il gotico settecentesco inaugura un diverso repertorio immaginario sul *topos* della mano tagliata: Thomas **Walpole** riconduce l'origine de *Il Castello di Otranto* (1756) all'apparizione in sogno di una gigantesca mano avvolta da un'armatura, che prenderà corpo nel racconto col ritorno di un antenato deciso a rivendicare i suoi diritti su Otranto. La mano che emerge dal passato e che in un certo senso «scrive» il testo di Walpole, trasforma il fantasma ancestrale in un fantasma culturale e psichico. E si veda anche l'enorme rovina di una mano in Henry **Füssli**, *L'artista sconvolto dalla grandezza delle rovine antiche*, 1778-80. La mano del passato che ha prescritto il presente rimanda da un lato all'incontrollabilità e/o inevitabilità della storia, insomma a ciò che è scritto nel libro del destino, ma anche al motivo della mano come doppio inquietante di sé, uno strumento che ci appartiene ma che non sappiamo controllare e dal quale siamo dunque inconsapevolmente agiti. L'immaginario ottocente-

sco esplora questo motivo della mano fantasmatica nelle sue molteplici varianti. Il passato che infesta il presente (Thomas **Peckett Prest**, *La mano della morte, o la maledizione di un padre*, 1842) può dare letteralmente corpo ad un'ossessione. In *Cime tempestose* (1847) di Emily **Brontë** l'immagine delle dita gelide dello spettro di Catherine che bussano alla finestra nella notte di tormenta, dicono di come nella scrittura in primo luogo, e nella lettura, lo spettro voglia tornare e invadere il presente. La scrittura, la mano che ha scritto può anche essere quella testamentaria, la scrittura del morto che giunge ai viventi: il termine legale «manus mortua», che nel Medioevo indicava il potere delle istituzioni sulle terre, segnala infatti il controllo che la mano del morto esercita sui beneficiari del suo testamento (George **Eliot**, *Middlemarch*, 1871-72, libro V), intervenendo come ostacolo soprattutto ai nuovi legami amorosi (Edith **Wharton**, *La casa della mano morta*, 1904). Il motivo della scrittura postuma si carica di ulteriori significati quando la mano morta è quella dello scrittore, e l'opera stessa diventa il suo lascito testamentario al lettore: John **Keats** riassume tutti gli elementi perturbanti di questo tropo nel componimento *Questa mano viva* (1819), in cui la mano del poeta invita quella del lettore ad afferrarla, perché così facendo la lettera «morta» del testo (la mano-scrittura) potrà essere resuscitata, e il passato ritornare a vivere nel presente. L'immagine, che evoca anche l'iconografia del tempo sulla resurrezione di Lazzaro, rimanda ad un circuito continuo tra mani vive e morte, mediata dalla scrittura che si fa essa stessa mano «criminale», trascinando il lettore nella propria «tomba» (Joseph Sheridan **Le Fanu**, *La mano di Wylder*, 1864). In Francia, la fascinazione nei confronti della mano creatrice e assassina dà origine al culto per Pierre François **Lacenaire**, il poeta omicida giustiziato nel 1836 la cui mano mummificata viene esibita, come una moderna «mano di gloria», in un salone parigino e celebrata da Théophile **Gautier** (*Studio di mani*, 1850). Gautier pone accanto alla mano assassina quella scolpita di una cortigiana rinascimentale, a rappresentare i due strumenti (violenza e desiderio) che muovono la mano dell'artista: la mano della donna coincide con quella della natura, che il creatore, sia esso artista o scienziato (vedi la macchia epidermica a forma di mano in Nathaniel **Hawthorne**, *La mano purpurea*, 1843), deve controllare attraverso la metamorfosi in un artificio. La mano figura inoltre spesso come strumento del desiderio non soltanto perché tramite del contatto e dell'intimità, ma per la sua associazione con gli organi sessuali (Remy de **Gourmont**, *Orazioni cattive*, 1900), di cui si fa feticcio nel momento in cui coprendoli ne accresce la seduttività e il mistero (Edouard **Manet**, *Olympia*, 1863). Da qui il valore feticistico del guanto, massimamente esplicitato da Max **Klinger** nella serie di incisioni *Storia del guanto* (1881), dove l'indumento rinvia, nel suo essere guaina e insieme protesi fallica, a una potenzialità androgina. Il guanto, icona dell'umano ma anche artificio, è capace di rovesciare l'interno in un esterno, denota chiaramente anche il potere della mano di segnalare uno spazio di confine: Georg Wilhelm Friedrich **Hegel** (*Fenomenologia dello spirito*, 1807) definisce la mano proprio come ciò che sta in bilico tra l'interiorità dell'uomo e l'esterno. Nell'immaginario ottocentesco sulla mano separata dal corpo, questo confine assume molteplici valenze metaforiche, articolando le differenze tra l'umano e il materiale, o tra l'umano e il bestiale, per giungere dalle differenze interne all'io stesso. Nel contesto della rivoluzione industriale, l'automatismo della mano può infatti rimandare ad un'alienazione dell'uomo dal suo stesso strumento, meccanizzato e ridotto a cosa (Charles **Dic-**

kens, *Tempi difficili*, 1854). Friedrich **Engels** (*Dialettica della natura*, 1873-82) riprende la definizione aristotelica della mano come «strumento degli strumenti» per sottolineare la sua superiorità come strumento di produzione, ma anche che essa è prodotto materiale del lavoro (vedi l'icona, diffusa al tempo in Inghilterra e Germania, che rappresenta la forza-lavoro come una mano, un martello e una chiave inglese; la creazione ambigua del Dio-fabbro era già in William **Blake**, *La Tigre*, 1789-94). Le mani individuali si scoprono così mosse da quella che Adam **Smith** (*La ricchezza delle nazioni*, 1776) aveva definito come la «mano invisibile del mercato», che si sostituisce a quella divina o provvidenziale nel regolare e depotenziare l'agire singolo. La mano-cosa, aliena dall'umano, risponde anche al timore crescente di una degenerazione della linea evolutiva, quale conseguenza estrema dell'ipotesi darwiniana. Le mani staccate dal corpo sono ancora sineddoche dell'umano, ma ne riassumono ora la regressione bestiale. I numerosi racconti fantastici sul motivo della mano tagliata materializzano questi fantasmi dell'epoca, riattivando spesso anche il repertorio medievale e rinascimentale: la «bestia con cinque dita», come recita il titolo del racconto di William Fryer **Harvey** (1928) che condensa tutta la tradizione ottocentesca, ricorda le mani-materia descritte dall'anatomia (Guy de **Maupassant**, *La mano dello scorticato*, 1875) e la «mano di gloria», ma si può muovere come una creatura strisciante, simile a una medusa (Theodor **Dreiser**, *La mano*, 1927), o ad una scimmia (W. W. **Jacobs**, *La zampa di scimmia*, 1902), perseguitando le sue vittime fino a macchiarsi di orribili delitti (Thomas **Burke**, *Le mani di Mr. Ottermole*, ca. 1910). La retribuzione chiesta dalla mano serve talvolta a riequilibrare un'ingiustizia sociale (Fortune du **Boisgobey**, *La mano tagliata*, 1880), ma più spesso simboleggia la sottomissione ad una legge deterministica tanto biologica quanto economica: è il «dito indice» della storia, la direzione chiara del senso che viene ora mancare, come nella seconda novella di Maupassant dedicata alla mano (*La mano*, 1883). Quando la mano automatizzata o bestiale si collega ad allegorie psicologiche, il conflitto tra lo strumento razionale e quello materiale si interiorizza: la mano-istinto di Mr. Hyde (Robert Louis **Stevenson**, *Il dottor Jekyll e il Signor Hyde*, 1886) dà corpo ad un'altezza interna all'io di Jekyll, di cui sono emblema proprio le loro calligrafie speculari. Nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910) di Rainer Maria **Rilke**, il narratore, chinato a carponi per cercare una matita, ha l'impressione che la sua mano si stacchi da lui e prenda a nuotare come un animale acquatico; un'altra mano mostruosa, enorme, magra e somigliante alla sua, sorge dal muro a cercare quella mano, come se l'animalità e la presa mortale fossero i due estremi che racchiudono il soggetto. Il senso di alienazione dalla propria mano ritornerà in Jean Paul **Sartre** (*La Nausea*, 1938), mentre la vista della mano radiografata come «memento mori» diviene centrale ne *La montagna incantata* (1924) di Thomas **Mann**. Nella mano altra da sé, è dunque la nozione stessa di un io agente razionale e consapevole che si defamiliarizza, divenendo perturbante nel senso inteso da Sigmund **Freud**, che include proprio la mano tagliata (*Il perturbante*, 1919) tra gli emblemi della castrazione simbolica. Se nell'Ottocento la mano, simbolo dell'uomo, è vista separarsi dall'uomo, allora si comprende anche l'ansia di fine secolo di rinnovare le forme di controllo e di classificazione: la fisiognomica può rivelarsi impotente di fronte alla nuova mobilità delle classi, come dimostrava già il detective di Joseph Sheridan **Le Fanu** (*Storie di fantasmi di Tiled House*, 1861-63), indeciso se la mano fantasma bianca e paffuta che infestava la casa fosse di un aristocratico o di

un servo traditore. L'invenzione delle impronte digitali (Francis **Galton**, *Impronte digitali*, 1892) consentirà di leggere queste differenze impresse sulla mano: in *Wilson Testamatta* (1894) di Mark **Twain** il metodo risolverà ad esempio il dubbio di uno scambio tra il figlio di uno schiavo e quello del suo padrone.

4. L'inquietante stranezza della mano è sottolineata anche nel Novecento, soprattutto dal cinema che riprende spesso i *topoi* gotici. Il personaggio «cattivo» è spesso individuabile dalla mano protesica che lo contraddistingue, come avviene per «Capitan Uncino» in *Peter Pan* (1904) di James Matthew **Barrie**: gli esempi cinematografici più famosi sono forse quelli di Blofeld, emanazione della Spectre nella serie «Agente 007» (*Si vive solo due volte*, 1967), e del Dottor Stranamore (Stanley **Kubrick**, 1964), strangolato dal suo stesso arto meccanico; il dito artificiale come emblema della castrazione simbolica è invece ripreso da Jane **Campion** in *Lezioni di Piano* (1993). Nella parodia gotica della *Famiglia Addams* (1935 fumetto; 1964-66 serie televisiva) la mano tagliata diventa addirittura un personaggio a sé stante, denominato «cosa» proprio per ricordare il carattere inumano attribuitole dal genere fantastico. Mentre la nozione surrealista di «scrittura automatica» (André **Breton**, *Il messaggio automatico*, 1933) ribadisce l'attività creatrice della mano inconscia, l'idea che la mano sia strumento e prodotto del lavoro creativo è tematizzata dalle incisioni di Maurits **Escher** (*Mani che si disegnano*, 1948) e nei testi surrealisti (Robert **Desnos**, *La notte delle notti senza amore*, 1930). Le mani sdoppiate dello scrittore possono tuttavia evocare anche la sua duplicità sessuale: il protagonista della *Storia grottesca di Richard Greenow* (1944) di Aldous **Huxley** scopre che durante la notte la sua mano destra scrive a sua insaputa romanzi rosa, sotto pseudonimo e con una calligrafia femminile. La mano tagliata come membro maschile, ridotto a pura pulsionalità in frenetico movimento, ricompare invece ne *La mano del masturbatore* (1988) di Patrick **McGrath**, e viene infine simbolicamente uccisa dall'eroina del racconto. L'ipotesi, un tempo orrorifica e ora divenuta reale, del trapianto di mano introduce una variante nel tema dell'artista assassino come nel romanzo di Maurice **Renard**, *Le mani di Orlac*, 1920 da cui fu tratto un celebre film di Robert **Wiene** (del 1924), e il *remake* hollywoodiano di Karl **Freund** nel 1935. Il titolo del film ritorna ossessivamente in *Sotto il vulcano* (1947) di Malcolm **Lowry** in cui indica la *quidditas* della civiltà occidentale nella figura del pianista a cui vengono trapiantate le mani di un assassino che il pianista si renderà conto di non saper controllare. C'è tuttavia anche chi, come ad esempio Julio **Cortázar** (*Stagione della mano*, 1945), riscrive il *topos* della «bestia con cinque dita» celebrando la naturalità di questa mano, creatrice proprio perché espropriata dal sé. Le colpe della mano imperialista occidentale si materializzano anche nel racconto gotico di McGrath *La mano nera del Raj* (1988), dove un soldato britannico di stanza in India vede improvvisamente formarsi sul suo capo un'escrescenza a forma di mano, che si animerà di vita propria conducendolo alla morte. Jeanette **Winterson** consegna invece definitivamente le mani, e dunque il loro potere di dominare e controllare gli eventi personali e collettivi, al regno del caso e dell'azzardo: in *Passione* (1987), le mani troncate di un giocatore vengono racchiuse in una teca con gli emblemi del gioco d'azzardo, e affisse sulle pareti del casinò a monito ed emblema delle imprevedibili passioni umane.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Beowulf* (sec. VIII); *Bibbia*; *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.).

Addams, C., *Famiglia Addams*, fumetto (*The Addams Family*, 1935); AA.VV., *Segreti meravigliosi della magia naturale e cabalistica* (*Secrets merveilleux de la magie naturelle et cabalistique*, 1772); Aristotele, *Sull'anima* (*De Anima*, sec. IV a.C.); Baldi, C., *Trattato come da una lettera missiva si conoscano la natura e qualità dello scrittore* (1622); Balzac, H. de, *Eugénie Grandet* (1833); Barrie, J.M., *Peter Pan* (1904); Blake, W., *La tigre* (*The Tyger*) in *Canti dell'innocenza e dell'esperienza* (*Songs of Innocence and of Experience*, 1789-94); Boisgobey, F. du, *La mano tagliata* (*La main coupée*, 1880); Breton, A., *Il messaggio automatico* (*Le message automatique*, 1933); Brontë, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); Browne, T., *Religio Medici* (1642); Bulwer, J., *Chirologia, o il linguaggio naturale della mano* (*Chirologia, or the Natural Language of the Hand*, 1644); Burke, T., *Le mani di Mr. Ottermole* (*The Hands of Mr. Hottermole*, ca. 1910); Campion, J., *Lezioni di Piano*, cinema (*The piano*, 1993); Cicerone, Marco T., *La natura degli dei* (*De Natura deorum*, 45-44 a.C.); Conti, G. de', *La bella mano* (1440); Cortázar, J., *Stagione della mano* (*Estación de la mano*) in *L'altro orecchio* (*La otra orilla*, 1945); D'Arpentigny, C., *Chirognomonie, o l'arte di riconoscere le tendenze dell'intelligenza a partire dalle forme della mano* (*Chirognomonie, ou l'art de reconnaître les tendances de l'intelligence d'après les formes de la main*, 1843); De Bry, J.L., *Narratio Regionum Indicarum* (1614); Desnos, R., *La notte delle notti senza amore* (*The Night of Loveless Nights*, 1930); Dickens, C., *Tempi difficili* (*Hard Times*, 1854); Diderot, D. - d'Alembert, J.B. le Rond, *Enciclopedia, o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-80); Doyle, A.C., *Il segno dei quattro* (*The Sign of Four*, 1889); Dreiser, T., *La mano* (*The Hand*, 1927); Eliot, G., *Middlemarch* (1871-72); Engels, F., *Dialettica della natura* (*Dialektik der Natur*, 1873-82); Escher, M., *Mani che si disegnano*, incisione (1948); Freud, S., *Il perturbante* (*Das Unheimliche*, 1919); Freund, K., *Le mani di Orlac*, cinema (*The Hands of Orlac* 1935); Füssli, H., *L'artista sconvolto dalla grandezza delle rovine antiche*, disegno (1778-80); Galton, F., *Impronte digitali* (*Finger Prints*, 1892); Gautier, T., *Studio di mani* (*Etude de Mains*) in *Smalti e cammei* (*Emaux et Camées*, 1852); Giovanni di Salisbury, *Policratico* (*Polycraticus*, sec. XII); Goethe, J.W., *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1810); Gourmont, R. de, *Orazioni cattive* (*Oraisons Mauvaises*, 1900); Guazzo, F.M., *Compendium Maleficarum* (1608); Harvey, W.F., *La bestia con cinque dita* (*The Beast with Five Fingers*, 1928); Hawthorne, N., *La mano purpurea* (*The Birthmark*, 1843); Hegel, G.W.F., *Fenomenologia dello spirito* (*Phänomenologie des Geistes*, 1807); Huxley, A., *La Storia grottesca di Richard Greenow* (*The Farcical History of Richard Greenow*, 1944); Jacobs, W.W., *La zampa di scimmia* (*The Monkey's Paw*, 1902); Keats, J., *Questa mano viva* (*This Living Hand*, 1819); Klinger, M., *Storia del guanto*, incisioni (1881); Kubrick, S., *Dottor Stranamore*, cinema (*Dr. Strangelove, or how I Learned to stop worrying and love the bomb*, 1964); Lavater, J.K., *Frammenti fisiognomici per il progresso della conoscenza degli uomini e della filantropia* (*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 1775-78); Le Fanu, J.S., *La mano di Wylder* (*Wylder's Hand*, 1864); Le Fanu, J.S., *Storie di fantasmi di Tiled House* (*Ghost Stories of the Tiled House*, 1861-63); Levy, D., *Famiglia Addams*, serie televisiva (*The Addams Family*, 1964-66); Lewis, G., *Si vive solo due volte*, cinema (*You only Live Twice*, 1967); Lowry, M., *Sotto il vulcano* (*Under the Volcano*, 1947); Malory, T., *La morte di Artù* (*La morte Darthur*, 1485, postumo); Manet, E., *Olympia*, pittura (1863); Mann, T., *La montagna incantata* (*Der Zauberberg*, 1924); Maupassant, G. de, *La mano* (*La Main*, 1883); Maupassant, G. de, *La mano dello scorticato* (*La main d'écorché*, 1875); McGrath, P., *La mano del masturbatore* (*The Hand of the Wanker*) in *Sangue e acqua* (*Blood and Water*, 1988); McGrath, P., *La mano nera del Raj* (*The Black Hand of the Raj*) in *Sangue e acqua* (*Blood and Water*, 1988); Middleton, T., *Il bambino cambiato* (*The Changeling*, 1622); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1580-88); Nerval, G. de, *La mano incantata* (*La main enchantée*, 1852); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Paradin, C., *Icone eroiche* (*Devises Heroïques*, 1557); Peckett Prest, T., *La mano della morte, o la maledizione di un padre* (*The Death Grasp, or A Father's Curse*,

1842); Pindaro, *Odi Pitiche* (sec. VI a.C.); Platone, *Leggi* (sec. IV a.C.); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis Historia*, 77 d.C.); Preston, T., *Cambyzes* (1569); Rembrandt, H. van Rijn, *Lezione di anatomia del Dr. Tulp*, pittura (1632); Renard, M., *Le mani di Orlac* (*Les mains d'Orlac*, 1920); Rilke, R.M., *I Quaderni di Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910); Sartre, J.P., *La Nausea* (*La Nausée*, 1938); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (*Antony and Cleopatra*, 1606-07); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Shakespeare, W., *Tito Andronico* (*Titus Andronicus*, 1593-94); Smith, A., *La ricchezza delle nazioni* (*The Wealth of Nations*, 1776); Sonnenfeld, B., *Famiglia Addams*, cinema (*The Addams Family*, 1991); Stevenson, R.L., *Il dottor Jekyll e il signor Hyde* (*Doctor Jekyll and Mr. Hyde*, 1886); Tagliente, G., *La Vera Arte dello Eccellente Scrivere* (1523); Twain, M., *Wilson Testamatta* (*Pudd'nhead Wilson*, 1894); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Walpole, T., *Il Castello di Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1756); Webster, J., *La Duchessa di Amalfi* (*The Duchess of Malfi*, 1612); Wharton, E., *La casa della mano morta* (*The House of the Dead Hand*, 1904); Wiene, R., *Le mani di Orlacs*, cinema (*Orlacs Hände*, 1924); Winterson, J., *La Passione* (*The Passion*, 1987).

■ ALTRE OPERE: Barker, C., *Il corpo politico* (*The Body Politic*, 1982); Cauvain, H., *La mano insanguinata* (*La main sanglante*, 1885); Hauff, W., *La mano mozzata* (*Die Geschichte von der abgebauten Hand*, 1826); Jerome, O.F., *La mano dell'orrore* (*The Hand of Horror*, 1927); Montagne, E., *La mano del morto* (*La main du mort*, 1885); Thomas d'Angleterre, *Tristano e Isotta* (*Tristan et Iseult*, sec. XIII).

■ BIBLIOGRAFIA: Bertelli, S. - Centanni, M. (a c. di), *Il gesto*, Firenze 1995; Bremmer, J. - Rodenburg, H., *A Cultural History of Gesture*, Cambridge 1991; Dury, R., *Variations sur la main de Hyde*, in Naugrette, J.P., *Dr Jekyll & Mr Hyde*, Paris 1997; Garnier, F., *Le langage de l'image au Moyen Age*, Tours 1989; Godfrey, S., *Lending a Hand: Nerval, Gautier, Maupassant and the Fantastic*, in *Romanic Review*, 78 (1), 1987, pp. 74-83; Goldberg, J., *Writing Matters*, Stanford 1990; Le Bot, M., *La main de Dieu, la main du diable*, Saint-Clement-la Riviere 1990; Neill, M., *Amphitheatres of the Body: Playing with Hands on the Shakespearean Stage*, in *Shakespeare Survey*, 48, 1995, pp. 23-50; Rowe, C., *Dead Hands*, Stanford 1999; Schupbach, W., *The Paradox of Rembrandt's «Anatomy of Dr. Tulp»*, London 1982; Sorell, W., *The Story of the Human Hand*, Indianapolis 1967.

■ VOCI AFFINI: Anello; Arte, artista; Artigiano; Corpo; Guanti; Magia, stregoneria; Menomazione; Piede, calzatura; Scrittura.

ALESSANDRA VIOLI

Mania, v. OSSESSIONE, MANIA.

Manoscritto. 1. Il termine *manoscritto*, dal latino *manu scriptu[m]* (ingl. *manuscript* o *handwriting*, fr. *manuscrit*, sp. *manuscrito*, ted. *Handschrift*), indica, anzitutto, un documento scritto a mano su supporto di carta, pergamena (codice) o altro materiale. In una cultura come quella occidentale, profondamente legata alla scrittura, il documento manoscritto detiene sin dalle sue prime apparizioni il carattere di testimonianza preziosa sulla storia dei popoli, le loro leggi, il loro immaginario. È attraverso i manoscritti, conservati, copiati, postillati, che sono giunte sino a noi, accanto ai documenti archeologici, le memorie della storia dei popoli antichi. Investiti spesso di una fiduciosa attribuzione di autenticità, o anche di sacralità (è quanto è avvenuto, per esempio, con l'opera di canonizzazione dei testi sacri delle grandi religioni antiche), i manoscritti sono stati raccolti e conservati con particolare cura. A partire dal XV e XVI secolo, con l'Umanesimo e la scoperta della stampa, nuove discipline come la diplomazia e la filologia hanno sottoposto i manoscritti a rigorosi esami critici e ne hanno studiato i rapporti, l'autenticità, la affidabilità. Essi, in quanto vestigi di un passato remoto, sono divenuti oggetti preziosi da conservare e collezionare. Le bibliote-

che pubbliche e private conservano gelosamente i codici manoscritti antichi, li proteggono e li concedono in lettura solo a studiosi che hanno un permesso speciale. Un altro significato, più moderno, della parola manoscritto si riferisce a qualsiasi testo scritto a mano dall'autore, e per estensione anche a macchina o al computer, a volte per un uso privato, a volte per essere inviato a un editore per la pubblicazione.

Quando si tratta di un manoscritto rimasto ignorato e poi ritrovato, esso attira un'attenzione particolare. In molte opere di finzione, il ricorso allo stratagemma del «manoscritto ritrovato» conferisce al racconto una particolare autenticità, in quanto ne attribuisce la paternità a un autore che l'avrebbe scritto in modo spontaneo, come prodotto diretto della scrittura, senza mediazioni.

2. Secondo l'autore, o gli autori, dei libri storici della *Bibbia* (2 Re 22, 8; ca. 600 a.C.; 2 Cronache 34, 14-15; ca. 350-250 a.C.) il re Giosia, nel diciottesimo anno del suo regno (622 a.C.) ricevette dallo scriba Safan la notizia del ritrovamento nel Tempio, da parte del sacerdote Chelkia, di un «rotolo» contenente un libro manoscritto: il libro della *Torah* (la legge). Quando lo scriba gli lesse il testo, il re si stracciò le vesti, in segno di grande angoscia e senso di colpa, quindi intervenne per fermare i culti nei santuari decentrati sulle colline attorno a Gerusalemme e volle rinnovare l'alleanza fra Jahvè e il suo popolo. Quel libro, che il sacerdote affermava di avere trovato nel tempio, secondo gli studiosi (ma già san Girolamo e altri padri della Chiesa) era probabilmente il cosiddetto «codice deuteronomico», cioè la parte legislativa del *Deuteronomio* (ca. secc. IX-VI a.C.). Pur presentandosi come «manoscritto ritrovato», esso si pensa fosse una «messa in scena» per dare credibilità alla riforma religiosa attuata sotto Giosia e sostenuta con forza dal profeta Geremia (al quale alcuni studiosi attribuiscono addirittura la paternità degli scritti deuteronomici). In ogni caso quel libro manoscritto si presenta, dentro la grande raccolta della *Bibbia*, come una specie di suo nucleo iniziale, una sorta di *mise en abyme*. Un caso particolare di manoscritto a cui è stato attribuito il valore di fondazione di una religione è quello del *Libro di Mormon* che il fondatore della Chiesa di Gesù Cristo dei Santi degli Ultimi Giorni Joseph **Smith** avrebbe tradotto da un testo scritto su tavole d'oro in una lingua sconosciuta, dopo che l'esistenza di quelle tavole gli era stata rivelata da Dio in una visione. Il *Libro di Mormon* venne pubblicato nel 1830 a Palmyra e fu all'origine della fondazione di una Chiesa che ha ancor oggi molti adepti, in particolare nello Utah, negli Stati Uniti. Qualche tempo dopo la pubblicazione del *Libro di Mormon* venne fatta circolare con un certo successo la teoria, secondo cui il libro era basato sul cosiddetto *Manoscritto ritrovato* di un tale Solomon **Spalding**, della Pennsylvania, il quale era morto prima che il suo manoscritto fosse pubblicato. Secondo questa teoria, formulata dal giornalista Eber Dudley **Howe** in un libro del 1834: *Il mormonismo svelato*, un certo Sidney Rigdon, che abitava vicino alla casa di Spalding, era entrato in possesso del manoscritto, l'aveva rivisto con sue inserzioni e commenti e poi l'aveva passato a Joseph Smith, essendo divenuto un suo stretto collaboratore. Il manoscritto di Spalding è stato ritrovato nel 1884 alle Hawaii e pubblicato con il titolo *Storia del manoscritto*, rivelando molte differenze dal *Libro di Mormon*.

3. Nella tradizione letteraria occidentale c'è una fenomenologia ampia e differenziata di testi che tematizzano la pratica della scrittura, lettura, copiatura, riscrittura di manoscritti. Non mancano testi che rappresentano l'atto di preparazione di un manoscritto e l'opera di colui che

lo scrive: l'autore o il copista. È il caso, per esempio, della novella di Gottfried **Keller** *Hadlaub* (1877), ambientata nel secolo XV. Protagonista è il famoso manoscritto di Vanesse, magnificamente illustrato, che raccoglie le canzoni dei *Minnesänger* (trovatori) tedeschi. Il manoscritto venne fatto eseguire a Manegg dai signori di Vanesse, patrizi di Zurigo. Autore del manoscritto è il maestro Giovanni Hadlaub, uno degli epigoni, ormai borghesi, della poesia cortese tedesca, lui stesso poeta oltre che copista. La novella racconta il suo amore e le sue nozze con Fides von Wasserstelz, figlia adottiva dei Manesse. Un altro esempio è offerto dal romanzo di Marco **Santagata** *Il copista* (2000): in questo caso il personaggio che dà il titolo al libro è Giovanni Malpaghini, copista del vecchio poeta Francesco Petrarca, ad Arquà, che lo ama come un figlio e non sa darsi pace della sua improvvisa fuga.

4. Diverso è il caso di quei testi, manoscritti o a stampa, per i quali, per ammissione dell'autore, un manoscritto ha funzionato da fonte della storia che viene raccontata. È quanto avviene, per esempio, nel *Parzival* (sec. XIII) di **Wolfram von Eschenbach**: l'autore, che si basava sulla storia di Perceval di cui era stato autore il grande scrittore francese **Chrétien de Troyes**, per giustificare le sue innovazioni (soprattutto riguardanti la vicenda del Graal), mise in campo, come sua fonte, un manoscritto del poeta provenzale Kyot, il quale avrebbe tradotto dall'arabo un trattato sull'argomento composto dal mago Flegetanis e proveniente da Toledo. (Sull'identità di Kyot si discute fra gli studiosi. Alcuni, ma si tratta di una minoranza, lo identificano con il poeta francese dell'area settentrionale Guiot de Provins. Umberto **Eco** ha introdotto questo personaggio, a discutere della leggenda del Graal, nel suo romanzo *Baudolino*, 2000).

È anche il caso di una pretesa fonte delle storie cavalleresche di Luigi **Pulci** (*Morgante*, 1460-83), Matteo Maria **Boiardo** (*Innamoramento de Orlando*, 1487-95) e Ludovico **Ariosto** (*Orlando Furioso*, 1516, 1532) i quali, per dare credibilità a storie spesso fantasiose, fanno riferimento a un «manoscritto» o «libretto» di cui sarebbe stato autore il leggendario vescovo Turpino, che accompagnò Carlo Magno nell'impresa di Spagna e morì a Roncisvalle: a lui fu attribuita una cronaca della *Vita di Carlo Magno*, che invece fu composta da vari autori verso l'XI-XII secolo e divenne fonte d'autorità per molti romanzi del ciclo carolingio e citata a proposito e a sproposito a testimonianza delle gesta più iperboliche. (Turpino «storico cialtrone» verrà sbugiardato da Pietro **Aretino** nell'*Orlandino*, 1540). Non molto diverso il caso del poema cavalleresco *Amadís de Gaula* che ha circolato in forma manoscritta, in portoghese e spagnolo, nella penisola iberica a partire dal Trecento, è stato attribuito al portoghese João de **Lobeira** (che però l'avrebbe ripreso da versioni anteriori) ed è stato pubblicato in castigliano nel 1508 a Saragozza da Garci **Rodríguez de Montalvo**, il quale ammette di aver rivisto i primi tre libri, di aver composto lui stesso il quarto e di aver aggiunto una continuazione (*Le avventure di Esplandíán*), che sostiene essere stata trovata in una cassa dissepolta a Costantinopoli e trasportata in Spagna da un mercante ungherese. Assai complicato il caso del *Libro de Natura de Amore* (1525) di Mario **Equicola**: nella redazione manoscritta un Francesco Prudenizio, nipote dell'autore, si attribuisce il volgarizzamento da un'opera latina andata perduta. È stato appurato dagli studiosi che l'attribuzione al nipote è una finzione, così come l'esistenza di un originale latino. Un intento di riesumazione archeologica dell'antica poesia scozzese sta invece dietro i poemi epici *Fingal* (1762) e

Temora (1763) che James **Macpherson** presentò come traduzioni fedeli di antichi poemi scritti da un leggendario poeta scozzese di nome **Ossian**. Questi testi attirarono l'attenzione di Schiller, Goethe e Melchiorre Cesarotti (che li tradusse in italiano), e furono da molti ritenuti autentici (ma già Samuel Johnson nel 1775 esprime con forza i suoi dubbi). Nel 1805 una commissione di esperti sottopose i testi ad analisi critica e concluse che Macpherson aveva liberamente raccolto e imitato poesie di tradizione gaelica, inserendo molti passi che erano totalmente suoi.

5. Nella maggioranza dei casi in cui un testo si presenta come riproduzione più o meno fedele di un manoscritto ritrovato, siamo di fronte a un puro stratagemma narrativo: il manoscritto che viene introdotto è un'invenzione dell'autore, il quale vi fa riferimento per dare un'impronta di autenticità, o una patina di antichità, o un effetto di distanziamento ironico o parodico dai fatti raccontati. Già l'esempio più antico, quello del perduto romanzo *Le incredibili avventure al di là di Tule* (sec. I d.C.) di **Antonio Diogene**, di cui sono arrivati fino a noi la silloge contenuta nella *Biblioteca* di **Fozio** e due frammenti papiracei, si presentava con una struttura molto complessa: una lettera prefatoria in cui l'autore si presentava semplicemente come «editore» di un «testo inciso in tavole di cipresso, trovato secoli addietro», una cornice narrativa, una seconda prefazione, ecc. L'effetto parodico era invece certamente ricercato da Miguel de **Cervantes** quando, nel prologo del *Don Chisciotte* (1605-15), dichiarava essere l'opera nient'altro che la traduzione delle avventure picaresche contenute in un manoscritto arabo di Hamatel Benengeli. Non ha intenzioni parodiche e non fa neppure uso di prefazioni o note editoriali il romanzo secentesco italiano *Il corriere svaligiato* (1641) del libertino Ferrante **Pallavicino**: l'invenzione sta tutta nel titolo del libro e cioè quella dello «svaliglio» di una serie di lettere trovate in possesso di un corriere assassinato, che vanno a costituire il testo del romanzo. L'invenzione serviva al Pallavicino per giustificarsi di una pubblicazione che poteva metterlo nei guai con la censura. Non ha poi intenzioni parodiche l'operazione compiuta da Horace **Walpole** nel romanzo «gotico» *Il castello di Otranto* (1764), che egli presenta come un manoscritto del Cinquecento scoperto da poco contenente una storia che si svolge al tempo delle crociate. In un altro famoso romanzo gotico, *L'italiano* (1797) di Ann **Radcliffe**, il mistero di una figura silenziosa intravista in una chiesa napoletana viene rivelato attraverso una confessione vergata a mano che viene recapitata a dei viaggiatori inglesi in visita alla città. Leggermente diverso il caso dell'*Adolphe* (1816) di Benjamin **Constant**: l'autore dichiara di pubblicare questo romanzo quale «aneddoto trovato tra le carte di uno sconosciuto», un forestiero incontrato in un albergo di Cosenza. Gli esempi di questo tipo sono molto numerosi. In molti casi quello che leggiamo ci viene presentato come manoscritto lasciato dal narratore protagonista e pubblicato da un amico o altra persona che se ne è fatto editore, senza interventi da parte sua. È il caso, per esempio, dei *Dolori del giovane Werther* (1774) di **Goethe** o delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798, 1802, 1817) di Ugo **Foscolo**. Dietro a questi testi sta una ricchissima sperimentazione settecentesca di romanzi epistolari, raccolte di lettere fittizie, che servono a costruire dei personaggi e delle storie. Fra i capostipiti del genere va ricordato un testo del Seicento: *L'esploratore turco* (1684-86) del genovese Giovanni Paolo **Marana**, divenuto parigino dopo molte vicende: fra accuse, complotti e tradimenti. Si tratta di un testo (che prelude

a tanti testi simili del Settecento, fra cui le *Lettere persiane* [1721] di Charles-Louis de **Montesquieu** in cui l'autore si presenta come traduttore dall'arabo all'italiano, coadiuvato da un secondo traduttore, che ha volto il testo in francese. Per rendere più attraente e drammatico il racconto, il Marana inventa il personaggio di Mahmut, un turco vissuto a lungo a Parigi come spia del suo governo, e spezzetta il racconto in tante lettere a corrispondenti diversi.

Più complessa la situazione nel *Manoscritto trovato a Saragozza* scritto dal polacco Jan **Potocki** (1813, ritrovato e pubblicato in francese nel 1989), il quale immagina che un soldato francese, durante il saccheggio della città di Saragozza caduta nelle mani degli eserciti francese e polacco, trovi il manoscritto in cui un ufficiale francese, Alphonse van Worden, racconta le sue straordinarie e fantastiche avventure avvenute quaranta anni prima. Più complessa ancora la situazione negli *Gli elisir del diavolo* (1816) di E.T.A. **Hoffmann**: qui, sullo sfondo di un cupo monastero a Bamberg, un «redattore» si presenta ai lettori con l'annuncio di essere entrato in possesso delle carte (che il priore avrebbe voluto bruciare) del monaco Medardo e così introduce il racconto delle sue avventure fantastiche. Giacomo Leopardi, in due delle *Operette Morali* (1824), ricorre allo stratagemma del manoscritto ritrovato: nel *Cantico del Gallo Silvestre* dichiara di tradurre in prosa il testo poetico contenuto «in una cartapeccora antica», scritto in lettera ebraica e in una lingua tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica e attribuisce all'originale uno «stile interrotto e talvolta gonfio»; nel *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco* sulle origini del mondo, dichiara: «Questo Frammento, che io per passatempo ho recato dal greco in volgare, è tratto da un codice a penna che trovavasi alcuni anni sono, e forse ancora si trova, nella libreria dei monaci del monte Athos. Lo intitolò Frammento apocrifo perché, come ognuno può vedere, le cose che si leggono nel capitolo della fine del mondo, non possono essere state scritte se non poco tempo addietro; laddove Stratone da Lampsaco, filosofo peripatetico, detto il fisico, visse da trecento anni avanti l'era cristiana».

Uno dei casi più famosi di manoscritto ritrovato è rappresentato dai *Promessi sposi* (1840-42) di Alessandro **Manzoni**. Il romanzo si presenta come rifacimento di una storia raccontata in un immaginario manoscritto «dilavato e graffiato» del Seicento, del quale all'inizio del libro Manzoni presenta una pagina esemplare, costruita in stile secentesco. Nel racconto intitolato *Il manoscritto trovato in una bottiglia* (1833) Edgar Allan **Poe** introduce come narratore un passeggero che è salito su una nave a Batavia diretta nell'arcipelago della Sonda. Una tempesta terribile investe la nave e il passeggero è l'unico che viene salvato da uno strano e misterioso veliero, i cui marinai non parlano e si muovono come fantasmi. Il narratore dichiara che sta scrivendo questo diario con l'intenzione di sigillarlo «all'ultimo momento» in una bottiglia da gettare fuori bordo. Il diario nelle ultime pagine parla di una corrente impetuosa che sta trascinando la nave verso un orribile gorgo. In *Alla vigilia* (1860) di Ivan **Turgenev**, l'autore dichiara che la trama (quindi solo il materiale grezzo del racconto) è ricavata da un manoscritto senza pretese letterarie lasciategli da un tale Karataev, partito per la Crimea allo scoppio della guerra del 1855 e ora impegnato a raccontare la sua storia precedente. Nel racconto di Henry **James** *Gli amici degli amici* (1896) un anonimo editore dichiara a un amico di essersi trovato fra le mani il manoscritto lasciato da una donna, di cui non conosce il nome, e gli chiede consiglio sull'opportunità di pubblicarlo, dopo aver

messo ordine nel racconto. In *Orizzonte perduto* (1933) di James **Hilton** il narratore dichiara che un suo vecchio compagno di scuola gli ha fatto leggere un manoscritto in cui ha ricostruito la storia straordinaria raccontatagli da un amico comune, Hugh Conway, e riproduce quindi quel testo.

6. Si ha poi il caso di opere che si presentano come edizione di un manoscritto antico ma sono pure contraffazioni, fatte per dimostrare le proprie abilità mimetiche e per trarre in inganno il lettore. Famosa l'antologia di *Rime scelte di poeti ferraresi antichi e moderni* (1713) di Girolamo **Baruffaldi**, che presenta come testi ricavati da manoscritti perduti poesie composte dallo stesso Baruffaldi. In Inghilterra nel Settecento Thomas **Chatterton**, affascinato dalla poesia medievale, compose alcune liriche in stile arcaico, fingendo che fossero state scritte da un poeta monaco del Quattrocento, Thomas Rowley (*Poesie di Thomas Rowley*, 1777). Chatterton le inviò ai letterati del tempo, i quali le ammirarono, senza peraltro credere alla loro autenticità. In quegli stessi anni operava a Londra un noto fabbricatore di falsi manoscritti shakespeariani, William **Ireland**: tra i falsi più noti ci fu la commedia, pubblicata e messa in scena senza successo nel 1795, *Vertigern e Rowena*. Con intento di puro gioco erudito Giacomo **Leopardi** compose nel 1816 un *Inno a Nettuno* a imitazione del greco, che trasse in inganno alcuni lettori, che lo credettero autentico. In anni vicini a noi, in Australia, due amici, James **McAuley** e Harald **Stewart**, crearono per gioco (e in polemica con la poesia contemporanea) una figura inesistente di poeta, morto tragicamente giovane, Ern Malley; scrissero in un pomeriggio alcune poesie attribuendole a Malley e le inviarono al direttore di una rivista, che cadde nel tranello e le pubblicò celebrando la scoperta di «un grande poeta». (L'episodio ha fornito la trama a un bel romanzo dello scrittore australiano Peter **Carey**: *Falso d'autore*, 2003).

7. Nel XX secolo il tema del foglio vergato a mano si complica ulteriormente: da un lato si erge a baluardo all'insorgere della nevrosi nelle forme del diario terapeutico di Zeno Cosini (Italo **Svevo**, *La coscienza di Zeno*, 1923), dall'altro è resistenza passiva alla perdita dell'identità nel *Fu Mattia Pascal* di Luigi **Pirandello** (1904), o esercizio calligrafico attraverso il quale riscoprire le proprie radici (la raccolta di poesie *Manoscritto* di Michael **Ondaatje**, 1998), dall'altro ancora diventa espediente per una letteratura che è portata a riflettere su se stessa ora attraverso le falsificazioni dell'abate Giuseppe Vella nel *Consiglio d'Egitto* (1963) di Leonardo **Sciascia**, ora nell'esplorazione ardita del rapporto fra scrittura sacra e scrittura apocrifa, racconto e commento allegorico ne *Il quinto evangelio* (1975) di Mario **Pomilio**, ora nel ritrovato ludico e paradossale delle lettere che strutturano *L'isola del giorno prima* (1999) di Umberto **Eco**. Il tema del manoscritto compare anche nei generi del *thriller* e della storia di spionaggio. In uno dei primi romanzi di Robert **Ludlum** intitolato *Il manoscritto* (1972, la cui versione cinematografica con Leonardo Di Caprio è prevista per il 2008), il protagonista è lo scrittore di *thrillers* Peter Chancellor che scrive un romanzo sugli ultimi anni del direttore della CIA J. Edgar Hoover: il manoscritto finisce nella mani di un'organizzazione segreta e da quel momento avvenimenti della vita e avvenimenti contenuti nel manoscritto cominciano pericolosamente a sovrapporsi.

In epoca postmoderna, con il forte incremento delle strategie narrative di tipo intertestuale e dei rapporti problematici fra realtà e finzione, il tema del manoscritto ritrovato viene più volte riproposto, ma tende inevitabil-

mente a perdere il valore di autenticazione della storia, essendo ormai tutte le storie al tempo stesso autentiche e apertamente fittizie. Citiamo soltanto il romanzo *Alma* (2003) della scrittrice polacca Izabela Filipiak, che si presenta come uno scritto ricevuto dall'archivista Zofia Skorek, che a sua volta ne è stata solo la depositaria. La vera autrice sarebbe stata invece una certa Azja, una giovane partecipante al «Progetto A», un esperimento scientifico condotto negli anni Settanta sui Carpazi per testare la resistenza del corpo umano in ambienti privi di gravità in funzione di futuri viaggi nel cosmo. Il carattere confuso, contraddittorio e ambiguo del testo viene dunque giustificato in partenza dalla particolare situazione di stress psicologico a cui la presunta autrice sarebbe stata sottoposta nel corso degli esperimenti medici. Ci si può domandare quale significato abbia il ricorso allo stragemma del manoscritto ritrovato in un'autrice come la Filipiak: dobbiamo interpretarlo come un puro vezzo letterario, un gesto narrativo volutamente antiquato, svuotato di significato per il suo esplicito status di motivo stereotipato? Forse possiamo avanzare una diversa interpretazione, ricordando che il manoscritto è passato esclusivamente da donna a donna, presentata ogni volta come autrice di storie, dunque depositario di un sapere e propagatore di un discorso tutto al femminile.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Cronache* (ca. 350-250 a.C.); *Deuteronomio* (ca. secc. IX-VI a.C.); *Libri dei Re* (ca. 600 a.C.); *Vita di Carlo Magno* (di vari autori, attribuita a Turpino, secc. XI-XII).

Antonio Diogene, *Le incredibili avventure al di là di Tule* (sec. I d.C.); Aretino, P., *Orlandino* (1540); Ariosto, L., *Orlando Furioso* (1516, 1532); Baruffaldi, G., *Rime scelte di poeti ferraresi antichi e moderni* (1713); Boiardo, M.M., *Inamoramento de Orlando* (1487-95); Carey, P., *Falso d'autore* (*My Life as a Fake*, 2003); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Cesarotti, M., *Poesie di Ossian* (1763); Chatterton, T., *Poesie di Thomas Rowley* (*Poems by Thomas Rowley*, 1777); Chrétien de Troyes, *Perceval* (ca. 1181); Constant, B., *Adolphe* (1816); Eco, U., *L'isola del giorno prima* (1994); Eco, U., *Baudolino* (2000); Equicola, M., *Libro de Natura de Amore* (1525); Filipiak, I., *Alma* (2003); Foscolo, U., *Ultime lettere di Iacopo Ortis* (1802); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774); Hilton, J., *Orizzonte perduto* (*Lost Horizon*, 1933); Hoffmann, E.T.A., *Gli elisir del diavolo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1816); Howe, E.D., *Il mormonismo svelato* (*Mormonism Unveiled*, 1834); Ireland, W., *Vertigern e Rowena* (*Vertigern and Rowena*, 1795); James, H., *Gli amici degli amici* (*The Friends of the Friends*, 1896); Keller, G., *Hadlaub* (1877); Leopardi, G., *Inno a Nettuno* (1816); Leopardi, G., *Operette morali* (1824); Lobeira, J. de, *Amadigi di Gaula* (*Amadís de Gaula*, sec. XIV); Ludlum, R., *Il manoscritto* (*The Chanceller Manuscript*, 1972); Marana, G.P., *L'esploratore turco* (1684-86); McAuley, J. - Stewart, H., *Poesie di Ern Malley* (*Poems by Ern Malley*, 1993); Macpherson, J., *Fingal* (1762, attribuito a Ossian); Macpherson, J., *Temora* (1763, attribuito a Ossian); Manzoni, A., *Promessi sposi* (1827, 1840-42); Montesquieu, C. L. de, *Lettere persiane* (*Lettres persanes*, 1721); Ondaatje, M., *Manoscritto* (*Handwriting*, 1998); Pallavicino, F., *Il corriere svaligiato* (1641); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1905); Poe, E.A., *Manoscritto trovato in una bottiglia* (*MS Found in a Bottle*, 1933); Pomilio, M., *Il quinto evangelio* (1975); Potocki, J., *Manoscritto trovato a Saragozza* (*Manuscrit trouvé à Saragosse*, 1805); Pulci, L., *Morgante* (1460-83); Radcliffe, A., *L'italiano, ovvero Il confessionale dei penitenti neri* (*The Italian or the Confessional of the Black Penitents*, 1797); Rodríguez de Montalvo, G., *Amadigi di Gaula* (*Amadís de Gaula*, 1508); Rodríguez de Montalvo, G., *Le avventure di Esplandían* (*Las sergas de Esplandián*, 1508); Santagata, M., *Il copista* (2000); Sciascia, L., *Il Consiglio d'Egitto* (1963); Smith, J., *Il libro di Mormon* (*The Book of Mormon*, 1830); Spalding, S., *Storia di un manoscritto* (*Manuscript Story*, 1884, postumo); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Turgenev, I., *Alla vigilia* (1860); Walpole, H., *Il castello*

di Otranto (*The Castle of Otranto*, 1764); Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (1200-16).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *La ricerca del Santo Graal* (*La queste du Saint Graal*, sec. XIII).

Alberti, L.B., *Philodoxeos* (1424); Alighieri, D., *Vita Nuova* (1292-93); Barbero, A., *Romanzo russo. Fiutando i futuri supplizi* (1998); Barthélemy, J.-L., *Viaggio del giovane Anacarsi in Grecia* (*Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, 1788); Behn, A., *Lettere d'amore fra un nobile uomo e sua sorella* (*Love Letters Between a Noble-Man and His Sister*, 1683-87); Bettinelli, S., *Lettere virgiliane* (1757); Bini, C., *Il manoscritto di un prigioniero* (1843); Borges, J.L., *Manoscritto trovato in un libro di Joseph Conrad* (*Manuscrito hallado in un libro de Joseph Conrad*, 1943); Brown, D., *Il codice da Vinci* (*The Da Vinci Code*, 2003); Byatt, A.S., *Possessione* (*Possession*, 1990); Calvino, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); Carrer, L., *Amore infelice. Lettere scritte da lei medesima* (1851, falsamente attribuite a Gaspara Stampa); Challes, R., *Diario di un viaggio fatto alle Indie orientali: 1690-1691* (*Journal d'un voyage fait aux Indes orientales: 1690-1691, 1721*); Compagnoni, G., *Le veglie del Tasso* (1799-1800); De Céspedes, A., *Il rimorso* (1963); De Mille, J., *Uno strano manoscritto trovato in un cilindro di rame* (*A Strange Manuscript Found in a Copper Cylinder*, 1969); Déry, T., *Il signor G. A. nella città di X* (1964); Edgeworth, M., *Il castello Rackrent* (*Castle Rackrent*, 1800); Forster, F., *Robinson non deve morire* (*Robinson soll nicht sterben*, 1932); France, A., *Il delitto di Silvestre Bonnard, membro dell'Istituto* (*Le crime de Silvestre Bonnard, Membre de l'Institut*, 1881); Freytag, G., *Il manoscritto perduto* (*Die verlorene Handschrift*, 1864); Gadda, C.E., *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (1924); Grafigny, F. de, *Lettere di una peruviana* (*Lettres d'une péruvienne*, 1747); Guerrazzi, F.D., *Pasquale Paoli e la rotta di Pontenuovo* (1864); Ibsen, H., *Edda Gabler* (1890); Kondoglu, F., *Pedro Casas* (1920); Kupfer, A.C., *Il diario del professor Van Helsing* (*The Journal of Professor Abraham Van Helsing*, 2004); Landolfi, T., *Cancroregina* (1950); Landolfi, T., *La bière du pecheur* (1953); La Vergne, G.J. de, comte de Guilleragues, *Lettere di una monaca portoghese* (*Lettres portugaises de Mariana Alcoforado*, 1669); Mackenzie, H., *Il sentimentale* (*The Man of Feeling*, 1771); Mann, T., *Romanzo di un romanzo. La genesi del «Doktor Faust»* (*Roman eines Roman. Die Entstehung des «Doktor Faustus»*, 1949); Marivaux, P. de, *La vita di Marianna* (*La vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de ****, 1731-41); Myrivilis, S., *Quaderni di guerra del sergente Costula* (1924); Niccolò da Correggio, *Fabula de Cefalo* (1487); Passeroni, G., *Il Cicerone* (1755); Pirandello, L., *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915); Rosini, G., *La Monaca di Monza* (1829); Seriman, Z., *Viaggi di Enrico Wanton* (1749); Swift, J., *I viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Tarchetti, I.U., *La lettera U* (*Il manoscritto d'un pazzo*, 1869); Twain, M., *Un Americano del Connecticut alla corte di re Artù* (*A Connecticut Yankee in King's Arthur Court*, 1889); Varese, C., *I prigionieri di Pizzighettone* (1829); Verri, A., *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene* (1782); Verri, A., *La vita di Erostrato* (1815); Voltaire, *Candido* (*Candide*, 1759); Zanotto, S., *Manoscritto rinvenuto a Villa del Conte* (1996).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Le Discours préfaciel*, in «Papers on French Seventeenth Century Literature», XVIII, 35, 1991; Angelet, C., *Le topique du manuscrit trouvé*, in «Cahiers de l'Association internationale des études française», XLII, 1990, pp. 165-76; Cowdrey, W.L. - Davis, H.A. - Vanick, A., *Who Really Wrote the Book of Mormon?: The Spalding Enigma*, Santa Ana (CA), 1977; Di Fazio, M., *Dal titolo all'indice. Forme di presentazione del testo letterario*, Parma 1994; Eco, U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano 1994; Farnetti, M., *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze 2006; Friedman, R.E., *Chi ha scritto la Bibbia?* (1987), Torino 1991; Fusillo, M., *Antonio Diogene oltre i confini del fantastico*, introduzione a Antonio Diogene, *Le incredibili avventure al di là di Tule*, Palermo 1990, pp. 11-42; Genette, G., *Soglie* (1989), Torino 1989; Herman, J. - Halryn, F. (a c. di), *Le topos du manuscrit trouvé*. Actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain-Paris 1999; Lee, B., *Le roman à éditeur*, Berne 1989; Kestner, J., *Les trois «Don Quichotte»*, in «Poétique», 29, 1977, pp. 20-27; Raimondi, E., *La dissimula-*

zione romanzesca, Bologna 1990; Rocchi, I., *Per una cronologia e valutazione del «Libro de Natura de Amore» di Mario Equicola*, in «Giornale storico della lett. italiana», CLIII (1976), pp. 566-85; Roscioni, G. C., *Sulle tracce dell'«Esploratore turco»*. Letteratura e spionaggio nella cultura libertina del Seicento, Milano 1992; Ruthven, K.K., *Faking Literature*, Cambridge 2001; Santarelli, G., *La finzione di un manoscritto ritrovato ne «I promessi sposi» del Manzoni e nel «Cicerone» del Passeroni*, in «Aevum», XLIII, 1969, pp. 324-27; Zeydel, E.M., *Auf den Spuren von Wolframs Kyot*, in «Neophilologus», 35, 1952, pp. 21-32.

■ VOCI AFFINI: Alfabeto; Biblioteca; Eredità, testamento; Letteratura; Libro; Mappa, carta; Memoria; Messaggio; Naufragio; Parola; Scrittura; Segreto; Storia; Tesoro; Verità.

VALENTINA GALLO - REMO CESERANI

Mantello. 1. Come altri elementi del vestiario – ma probabilmente in misura maggiore – il mantello oscilla, nelle immagini della letteratura, fra uno statuto descrittivo-esornativo e un altro, viceversa, semioticamente «forte». Strumento prestigioso di investiture e spoliazioni (basti pensare alla incoronazione di Carlo Magno, o alle api che saranno ricamate sul mantello di Napoleone), feticcio del potere fisico e sociale, oggetto quotidiano ideale per ogni lirica minimalista (dal tagliente *carme* XXV, 64-54 a.C., di **Catullo**, indirizzato al «pederasta» Cinedo Tallo, all'*epigramma* VI, 82, 86-101 d.C., che **Marziale** rivolge al mecenate Rufo), allegoria per eccellenza di quanto riveste la «nuda verità», esso arriva persino a dare il nome a forme letterarie, come la commedia *palliat*a dei romani, o quel filone narrativo ottocentesco di enorme fortuna che sarà il romanzo di cappa e spada – ma, per inciso, anche la commedia dell'arte, da Capitan Fracassa ad Arlecchino, è impensabile senza mantelli sdruciti o sgargianti. Ciò ne rivela efficacemente il potenziale di significazione, la sua prerogativa, cioè, di suscitare i più svariati effetti di senso e di riflettere il proprio prestigio simbolico sul complesso della *mimesis*; a cui bisogna aggiungere una sua speciale attitudine a fungere per così dire da commutatore dell'intreccio, da modulocardine del suo svolgimento.

2. Si può partire proprio da quest'ultimo aspetto, che prevede una modulazione più significativa del tema, un suo trascolorare in *motivo*: il mantello che viene usato per celare se stessi o altri, il mantello incantato che uccide o rende invisibili o invincibili o fedeli o giovani nell'aspetto, il mantello scambiato o rubato che provoca equivoci involontari o asseconda gli intrighi dei personaggi. Questi motivi possono anche intrecciarsi, in una combinatoria piuttosto ampia. Si tratterà innanzitutto di declinazioni tipiche nel «meraviglioso» medievale: dal *Cantare di Liombruno*, poemetto anonimo di fine Trecento, dove il personaggio eponimo, eletto ad arbitro nella contesa fra tre furfanti in cui si è imbattuto, trafuga loro il mantello e gli stivali che donano l'invisibilità, alla saga dei Nibelunghi (sec. XIII), in cui è Sigfrido a valersi della veste prodigiosa (la *Turnkappe*) per aiutare Gunther a conquistare Brunilde (in quest'ultimo caso il mantello ha un doppio potere soprannaturale: esso infatti fornisce anche una forza dodecuplicata). Il *topos* attraverserà, con variazioni non sostanziali, l'intera tradizione occidentale, in particolare nelle varianti romantiche (si pensi all'Astolfo dell'*Isola della felicità*, fiaba drammatica del poeta svedese P.D.A. **Atterbom** pubblicata fra il 1824 e il 1827), gotiche, fumettistiche e *fantasy*, conoscendo una sorta di apice estetico proprio nella rimodulazione della grande cosmogonia teutonica a opera di **Wagner** (*L'anello del Nibelungo*, 1876). E non a caso, quel motivo sarà ancora presente, ed ancora efficacissimo, in due cicli narrativi di eccezionale successo come

Il Signore degli Anelli di J.R.R. **Tolkien** (1955) e le avventure di Harry Potter di J.K. **Rowling**, pubblicate a partire dal 1997.

Altrove l'indumento possiede poteri magici di tipo diverso: come il mantello di Prospero, nella *Tempesta* di **Shakespeare** (1611-12), che gli permette di far naufragare sulla propria isola il re di Napoli, per poi riappacificarsi con lui; come quello della castità indossato da Iblis, nel germanico *Lanzelet*, composto intorno al 1200 da Ulrich von **Zatzikhofen**; o come quello letale che la *Medea* di **Euripide** (431 a.C.) e poi di **Seneca** (ca. 49-62 d.C.) invia a Creusa per perpetrare tra le fiamme la propria vendetta.

3. Ma la funzione narrativa del mantello nella *fiction* va ben oltre simili costruzioni soprannaturali. Esso può servire, ad esempio, a celare qualcosa o qualcuno: paradigmatico, in tal senso, è il mantello che Eumeo fornisce a Ulisse allorché questi arriva ad Itaca. Ma la casistica è ricca. Nel finale dell'*Astuta innamorata* di Lope de **Vega** (1618) il mantello è utilizzato nelle complicatissime macchinazioni di Fenisa, come mezzo di nascondimento di Bernardo. Nell'*Ajo nell'imbarazzo*, satira della famiglia clericale in forma di *vaudeville*, scritta da Giovanni **Giraud** nel 1807, esso serve a nascondere il figlio del peccato di Enrico, che il padre bigotto voleva vergine fino a venticinque anni. Nell'*Ettore Fieramosca* di Massimo **D'Azeglio**, scritto nel 1833, Fanfulla da Lodi, ingelosito della preferenza di Elvira per Fieramosca, approfitta del buio per recarsi da lei travestito con il mantello dell'amico. E nel *Ritorno di Casanova* (1918) Arthur **Schnitzler** ci presenterà la maschera dolente e disgustosa di un dongiovanni in decadenza, costretto a camuffarsi con un mantello di un ufficiale per concupirne l'amante, la giovane Marcolina. Ma il caso più celebre è senza ombra di dubbio quello del Don Giovanni originale, nella smagliante versione di Lorenzo **Da Ponte** (1787), il cui secondo atto si apre proprio con l'espedito dello scambio della veste, a fine di burla, fra il protagonista e Leporello.

Ancora, l'oggetto può subire un «trattamento» (essere lacerato, logorato o rubato) che incide sulla trama in modo decisivo. Si prenda l'archetipo della commedia degli equivoci, vale a dire i *Menecmi* (206 a.C.) di **Plauto**: tutto principia dal momento in cui Menecmo I dona ad Erozio, di cui è invaghito, un mantello sottratto al guardaroba della gelosissima moglie. Oppure al mantello che, nelle *Metamorfosi* (3-8 d.C) di **Ovidio**, Tisbe smarrisce nel fuggire da una fiera: imbrattato di sangue da questa, farà credere a Piramo che la sua amata sia morta, spingendolo al suicidio. Nel romanzo di Walter **Scott** *Kenilworth* (1821) il Sir Walter Raleigh (figura di poeta, marinaio e alchemista realmente esistita nel Cinquecento) stende nel fango il proprio mantello per proteggere le scarpine della regina Elisabetta. Ancora, nella storia biblica della moglie di Putifarre, cui toccheranno infinite riscritture lungo i secoli, un mantello strappato ad arte è usato dalla donna come prova delle presunte molestie compiute dal servo. Per contro, in *Via Crucis*, novella raccolta in *Per le vie* (1887) di **Verga**, un manto serico è tutto ciò che del suo passato resta alla misera protagonista, vittima di amori sventurati. Un «memore-affettivo», questo, che conoscerà un estremo e «quotidiano» riuso in un apologo tra i più riusciti di **Brecht**, *Il mantello dell'eretico*, compreso nelle *Storie da calendario* (1949): ne è protagonista Giordano Bruno, prossimo alla condanna capitale, che ha il ricordo ossessivo di un debito da pagare a un sarto che gli fece un mantello. Si tratta d'una declinazione indecifrabile, fra allegoria etica

e minimalismo straniante. Più solenne, ma non meno ardua, la caduta del manto regale nello shakespeareano *Re Lear* (1606), accompagnato dalla perdita delle bende, che d'un tratto consente al sovrano di rendersi conto della miseria del mondo. Ma con quest'ultimo esempio ci siamo decisamente avvicinati ad un altro aspetto della tematizzazione del mantello: quello simbolico-allegorico.

4. Il mantello allegorico per eccellenza è quello che ricopre Beatrice nel poema sacro: è verde, significa speranza, ed è combinato con un candido velo (la fede) e una veste rossa (la carità). L'oggetto trionfa poi nell'agiografia cristiana: il catalogo è sterminato, dal dono del mantello di Francesco d'Assisi (raccontato da **Bonaventura di Bagnoregio** nella *Legenda maior*, 1260) al celeberrimo episodio del miracolo di san Martino. Le radici sono remote: come è facile immaginare, l'incunabolo delle interpretazioni sacre e allegoriche del mantello è la Bibbia stessa. Nei Vangeli esso è, prima di tutto, *senhal* di vanità terrena (come sarà anche nel trattato *De pallio*, scritto da **Tertulliano** nel 209-211 per difendersi dall'accusa da parte dei cartaginesi di aver preferito il pallio alla toga): singolarmente, negli insegnamenti di Gesù, la rinuncia ad esso serve a due argomentazioni opposte, di pace e di guerra («Io vi dico di non opporvi al malvagio; anzi, se uno ti percuote la guancia destra, tu porgigli anche l'altra; a chi ti vuol chiamare in causa per toglierti la tunica, tu lascia anche il mantello», *Matteo* 5, 40; ma «Chi non ha spada venda il mantello e ne compri una», *Luca* 22, 36). Ma nel racconto della passione fatto da Matteo, l'umiliazione di Cristo passerà attraverso l'«omaggio sarcastico» del *sagum*, il velo grezzo dei soldati, in luogo della veste purpurea romana. Procedendo ancora a ritroso, nell'Antico Testamento (*Libro dei Re*), Elia si serve invece del proprio mantello per coprirsi il volto alla visione della luce divina; lo stesso oggetto è poi usato a mo' di consolazione per Eliseo, quando gli affida l'ardua missione divinaria. È, questo del profetismo ebraico, un uso profondamente espressivo, del quale forse si ricorderà, in pieno Novecento, John **Buchan** nella *spy story* «fantapolitica» *Mantello verde* (1916), il cui protagonista eponimo – e il cui nome è tratto proprio dalla veste verde che indossa – durante la grande guerra, si erge a vate e paladino dell'Islam.

Insomma, il mantello come feticcio di un carisma, sacrale o mitico o sociale. Ad esempio, nel romanzo di Aleko **Konstantinov** *Baj Ganju*, pubblicato nel 1894, l'impacciato protagonista si crede europeo per il solo motivo di vestire un cappotto di produzione belga; e in un racconto della *Gente di Seldwyla* di Gottfried **Keller** (scritti fra il 1856 e il 1873), programmaticamente intitolato «Gli abiti fanno la gente», il mantello del povero sartino Wenzel gli vale un'accoglienza festosa nella città vicina, giacché egli viene scambiato per un conte polacco profugo. Quanto alle valenze mitiche, basti riflettere sulla funzione che il mantello svolge nel *Cacciatore feroce* (1778) di **Bürger**: ripresa del paradigma odinico, se è vero che la più potente divinità dei Germani portava sulle spalle, secondo **Tacito** (nella *Germania*, IX, 98 d.C.; e si ricordi anche il Wotan del *Sigfrido* di **Wagner**, 1876), un mantello azzurro scuro. Il rapporto fra l'indumento in questione e la morte meriterebbe una trattazione a sé: dalla usanza degli Sciti, raccontata da **Erodoto** (*Storie* sec. V a.C.) di utilizzare le chiome dei nemici ammazzati in battaglia per realizzare mantelli (qualcosa di simile narnerà **Goffredo di Monmouth** nella sua *Storia dei re di Britannia* del XII secolo: il gigante Retho che se ne fabbrica uno con le sole barbe dei nemici), al manto sordido

e pendulo di Caronte nell'*Eneide*, a quello scarlato della laida e abominevole Civetta dei *Mystères de Paris* di **Sue** (1842-3), fino alla veste che ondeggia nei racconti di vampiri, primo fra tutti il *Dracula* di Bram **Stoker** (1897). E un modello così codificato non poteva non conoscere anche parodie eroicomiche e stilizzazioni più o meno grottesche: di cui un precocissimo campione è il mantello sfilacciato di Menippo nei *Dialoghi dei morti* (ca. 160 d.C.) di **Luciano**. Mentre un'allucinante, quasi metafisica ripresa è la novella di **Gogol'** *Il cappotto* (1842), il cui protagonista, derubato del suo amato soprabito e maltrattato da un suo superiore, muore; ma il suo simulacro si aggirerà per Pietroburgo, realizzando la sua nemesi postuma con la rapina dei cappotti dei vivi. Ancora più perturbante sarà, in un racconto scritto nel 1960 da Dino **Buzzati** e intitolato proprio *Il mantello*, l'avventura d'un fantasmatico caduto in guerra che va in visita dalla madre, e che sotto la veste non nasconde altro che la sua morte.

Infine, la disponibilità mitico-allegorica del mantello appare così spiccata, che esso ha anche costituito una sorta di correlativo oggettivo metaletterario. Nella poesia intitolata al mantello che chiude le *Responsabilità* di **Yeats** (1914), esso serve infatti a riaffermare la poetica della lirica «nuda»: «Feci al mio canto un mantello coperto coi rami delle antiche mitologie, dai piedi fino al collo; ma gli sciocchi lo presero per loro, lo indossarono davanti agli occhi del mondo quasi che loro l'avessero cucito». Eppure quello stesso «mantello dei mantelli» che Yeats sembrava voler rimuovere per sempre, ancora oggi aggiunge alle rappresentazioni dei personaggi – eroi e supereroi della letteratura e della paraletteratura – un originario carisma, una speciale sospensione dell'incredulità, un formidabile potere di fascinazione.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Cantare di Liombruno* (fine sec. XIV); *Canto del Nibelunghi* (*Nibelungenlied*, sec. XIII); *Vangelo di Luca* (90 d.C.); *Vangelo di Matteo* (80-90 d.C.).

Atterbom, P.D.A., *L'isola della felicità* (1824-27); Bonaventura da Bagnoregio, *Legenda maior* (1260); Brecht, B., *Storie da calendario* (*Kalendergeschichten*, 1949); Buchan, J., *Mantello verde* (*Greenmantle*, 1916); Bürger, G.A., *Il Cacciatore feroce* (*Der Wilde Jäger*, 1778); Buzzati, D., *Il mantello* (1960); Catullo, G.V., *Carmi* (*Carmina*, 64-54 a.C.); D'Azeglio, M., *Ettore Fieramosca o La disfida di Barletta* (1833); Da Ponte, L. - Mozart, W.A., *Don Giovanni*, musica (1787); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Euripide, *Medea* (431 a.C.); Giraud, G., *L'ajo nell'imbarazzo* (1807); Goffredo di Monmouth, *Storia dei re di Britannia* (*Historia regum Britanniae*, 1136); Gogol', N., *Il cappotto* (1842); Keller, G., *La gente di Seldwyla* (*Die Leute von Seldwyla*, 1856-73); Konstantinov, A., *Baj Ganju* (1894); Luciano, *Dialoghi dei morti* (ca. 160); Marziale, *Epigrammi* (*Epigrammata*, 86-101); Ovidio, *Metamorfosi* (*Metamorphoseon Libri*, 3-8 d.C.); Plauto, *Menecmi* (*Menaechmi*, 206 a.C.); Rowling, J. K., *Harry Potter e la pietra filosofale* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 1997); Schnitzler, A., *Ritorno di Casanova* (*Casanovas Heimfahrt*, 1918); Scott, W., *Kenilworth* (1821); Seneca, L.A., *Medea* (ca. 49-62); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1606); Stoker, B., *Dracula* (1897); Sue, E., *I misteri di Parigi* (*Les mystères de Paris*, 1842-43); Tacito, C., *La Germania* (*De origine et situ Germanorum*, 98 d.C.); Tertulliano, *Il pallio* (*De pallio*, 209-211); Tolkien, J.R.R., *Il Signore degli Anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-55); Vega, L. de, *L'astuta innamorata* (*La discreta enamorada*, 1618); Verga, G., *Per le vie* (1887); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Wagner, R., *L'anello del Nibelungo*, musica (*Der Ring des Nibelungen*, 1876); Wagner, R., *Sigfrido*, musica (*Siegfried*, 1876) Yeats, W.B., *Responsabilità* (*Responsibilities*, 1914); Zatzikhofen, U. von, *Lancillotto* (*Lanzelet*, 1200).

■ VOCI AFFINI: Aristocrazia; Cavaliere; Maschera; Mendicante; Travestimento; Vestiario.

FRANCESCO DE CRISTOFARO

Mappa, carta. 1. *Mappa* o *carta* (in gr. *pīnax*; lat. *tabula*, con chiara derivazione dal supporto materiale, o *descriptio*; ingl. *map* o *plan*; fr. *carte* o *plan*; ted. *Landkarte* o *Karte*, o ancora, nel lessico letterario, *mappa*; sp. *mapa* o *plano*) implica la riduzione di un territorio esistente o di finzione a un piano, la riproduzione bidimensionale di superfici invece dotate di corporeità: la mappa appare dunque un'opera di astrazione controllata, codificata secondo una simbologia precisa, e al tempo stesso uno strumento di descrizione, di rappresentazione dei caratteri fisici ovvero politici del mondo.

2. La letteratura si è presto posta di fronte al significato della rappresentazione cartografica, avviando una relazione, dalle prime mappe di cui abbiamo notizia, risalenti alle guerre persiane, sino ai giorni nostri, riassumibile con una certa elasticità di confini in tre forme principali:

a) la letteratura descrive mappe; l'autore ha presumibilmente dinanzi a sé una carta geografica che rappresenta e inserisce così nello spazio finzionale del testo. Questo genere di relazione trae origine dalla letteratura geografica greca e dalla necessità di discutere della carta e del suo utilizzo pratico, e vede nelle opere di *Geografia* (av. 24 d.C.) di **Strabone** (sec. I) e **Tolomeo** (sec. II) i protagonisti; di Tolomeo si ricorderà soprattutto la distinzione tra *geographia*, rappresentazione cartografica intesa a raffigurare una visione del mondo, e *chorographia*, rappresentazione particolareggiata di una terra. Un simile modo descrittivo tornerà a comparire in letteratura, dopo il Medioevo, con la rinascita della cartografia in epoca umanistico-rinascimentale, dettata tra l'altro dallo sviluppo dei commerci e dal rinnovato impulso alla navigazione, e con l'influsso della geografia tolemaica sulle arti;

b) in età moderna (e in misura considerevole, in quella postmoderna), il romanzo incorpora materialmente le mappe; le acclude nel loro formato originario al testo letterario, facendo sì che esse precedano la narrazione o che le si incontri al suo interno: la funzione di un tale procedimento varia da quella di fornire una *auctoritas* al testo o di orientare il lettore nell'aspetto spaziale delle vicende vissute dai protagonisti, o ancora di situare in un fantasioso ambito di esotismo gli eventi che stanno per succedere. Un caso a parte è rappresentato dalle mappe assenti dalle edizioni originarie, e incluse in quelle successive per confortare la lettura, fornendo una rappresentazione dell'ambientazione e degli spostamenti: un caso notevole è rappresentato dalle tavole cartografiche che accompagnano le edizioni della *Bibbia* a partire dal XVI secolo, ideate nell'alveo della Riforma o, ancora, da quelle introdotte nelle edizioni moderne della *Commedia* (1306-21) dantesca; ma, con il medesimo procedimento, arriviamo in pieno Novecento, per esempio alla pianta di East Egg acclusa alle edizioni tascabili del *Grande Gatsby* di Francis Scott **Fitzgerald** (1925). Un caso solo in parte diverso è quello delle carte dettagliate di una precisa regione geografica, sia pur mascherata sotto nomi inventati di luoghi, fiumi, montagne, che hanno correato, per iniziativa diretta o indiretta dell'autore, molti dei romanzi e racconti di Thomas **Hardy** (1840-1928) spesso ambientati in un immaginario, ma riconoscibile, Wessex (corrispondente alla regione del Dorset, nell'Inghilterra sud-occidentale) o molti dei romanzi, un vero e proprio ciclo narrativo, di William **Faulkner**, ambientati (a cominciare da *Sartoris*, 1929) in un'immaginaria, ma anch'essa assai precisa e riconoscibile, contea del Sud degli Stati Uniti, la Yoknapatawpha County. Per questa strada si giunge alle singolari mappe di uno scrittore, convocato qui in veste di critico, ossia gli schizzi manoscritti che illustrano i per-

corsi dei personaggi di romanzo trattati nelle *Lezioni di letteratura* di Vladimir **Nabokov** (1980);

c) il testo letterario, nel suo farsi, descrive tracce di mappe implicite: in particolar modo, dal romanzo ottocentesco legato alla descrizione delle metropoli sempre più affollate di persone e di avvenimenti, fino alle forme letterarie composite della postmodernità, prende corpo un rilievo topografico della descrizione; gli elementi cartografici (i nomi, i confini, i territori) sono disseminati nel testo: spetta al lettore desumere una mappa d'insieme, sottesa al racconto. Ma giova ricordare che un simile modo descrittivo è già presente nell'*Utopia* (1516) di Thomas **More**, in particolare nella spiegazione dell'isola di Utopia e delle città al suo interno, che occupa l'inizio del secondo libro, e nella letteratura utopica in genere (la quale del resto aveva precedenti illustri, a partire dalla *Repubblica* di **Platone**, sec. IV a.C.).

3. Nella classicità, si ha ben presente il valore conoscitivo e di rappresentazione del potere costituito dalla mappa: nel V a.C. è **Erodoto** a polemizzare con le ricerche geografiche di Ecateo (e dei logografi a lui precedenti) nel quarto libro delle sue *Storie*, e a irridere la forma rotonda da lui impressa al disegno della terra. Più marcatamente fondative risultano per noi le osservazioni del più importante geografo di età augustea, **Strabone**, e le sue indicazioni utili per disegnare una mappa, nel secondo libro della sua colossale *Geografia* (15-2 a.C.): per l'autore, la descrizione della Terra risponde a necessità politiche, agli atti egemonici da parte del potere. È da notare come già nella commedia ateniese, le *Nuvole* (rappresentate nel 423 a.C.) di **Aristofane** vedessero al loro interno una *querelle* sul significato delle rappresentazioni cartografiche, tra due personaggi che si pongono di fronte al disegno della terra. Uno di loro, Strepsiade, vorrebbe spostare un po' più in là sulla carta la pericolosa vicina Sparta, ma il Discepolo replica che non è possibile: la rappresentazione, in questa lettura ironica, riproduce con fedeltà inquietante le posizioni di potere e le contese per l'egemonia vigenti nello spazio reale. Tale motivo animerà, dopo un ampio silenzio dell'iconografia cartografica in età medievale, il rinnovato interesse per le mappe testimoniato, tra le altre forme letterarie, dal teatro elisabettiano: in *Tamerlano il Grande* di Christopher **Marlowe** (sul quale sussistono problemi di datazione; portato per la prima volta sulle scene tra il 1587 e il 1588) il sovrano turco Tamerlano, nella sua superbia conoscitiva, si spinge al punto di ampliare il mondo conosciuto e di voler tracciare da sé medesimo mappe di terre ignote ai «ciechi geografi», e di rinominare le città con il suo appellativo. Pochi anni dopo è William **Shakespeare** con *Re Lear* (composto nel 1605-1606, secondo la maggior parte degli studiosi) a far risaltare la mappa come strumento di conoscenza e di dominazione del mondo, attraverso la sua collocazione in apertura di testo: il dramma prende avvio con la spartizione del reame in tre parti sulla carta, da suddividere tra le figlie del re e i loro mariti. Il rifiuto della figlia Cordelia di sposarsi, per fedeltà nei confronti del padre, porta all'ira di questo e all'esclusione della giovane dall'eredità, al suo matrimonio senza benedizione – e alla partenza – con il re di Francia. Ragioni dinastiche e dramma dell'individuo, a partire dalla figurazione potente della mappa, appaiono qui fusi intimamente. La figura della «mappa raccontata» sopravvive fino alla piena modernità, nella trilogia del Capitano Nemo di Jules **Verne**, tutta intrisa di notazioni geografiche e di informazioni desunte dalle carte per la navigazione: in *I figli del Capitano Grant* (1867-68) compare un geografo francese, Jacques Paganel, valentissimo nel suo mestiere

ma talmente distratto da includere in una mappa dell'America persino il Giappone (e da imbarcarsi sul *Duncan* per il Cile anziché per le Indie, ripetendo a distanza lo storico «errore» di Colombo). Nel postmoderno, pare seguire la linea di Conrad e di André Gide, come del *Diario dal Congo* di Graham **Greene** (1961), Michael **Ondaatje**, il quale, in *Il paziente inglese* (1992), avvia un dialogo tra il presente del protagonista, in guerra, e un libro tutto intessuto di mappe come le *Storie* di Erodoto. Ma alle spazialità critiche di quest'epoca ci introduce il breve apologo *Del rigore nella scienza* di Jorge Luis **Borges**, contenuto in *L'artefice* (1960): una scarna, disincantata narrazione, nello stile dell'autore, di come una sbalorditiva Mappa dell'Impero, coincidente del tutto con la sua estensione, venne abbandonata dalle generazioni successive, e con essa la Cartografia e le Discipline Geografiche tutte. In una linea di romanzo, poi, attenta alla riscrittura storiografica, tocca alla coppia formata da un astronomo e da un cartografo, in *Mason & Dixon* di Thomas **Pynchon** (1997), tracciare il confine tra Pennsylvania e Maryland, che appunto prenderà il nome di linea Mason-Dixon. Il discorso narrativo, riportato al Settecento della costruzione nazionale americana e imperniato sulla distanza e sulla misurazione, viene raccontato con ampie dosi di ironia e con l'intervento di vari elementi avventuroso-fantastici, come un Cane Sapiente d'Inghilterra e un'anatra meccanica. In ultimo, nella narrativa contemporanea italiana, Ermanno **Cavazzoni**, ci presenta, nel romanzo *Il poema dei lunatici* (1989), due personaggi stralunati che si provano a immaginare una mappa trasparente, acquatica, dove i confini sarebbero labili, riscrivibili.

4. Il Moderno vede profilarsi un nuovo moto di incorporazione del formato cartografico all'interno del testo letterario. Un esempio eminente, che darà luogo a un uso metaforico della mappa, in direzione di una «cartografia interiore» è rappresentato dalla *Carte du tendre*, disegnata da François Chauveau e inserita nella trattazione del romanzo *Clélie* di M.lle de **Scudéry** (1654-60): nel susseguirsi delle raccomandazioni della nobile romana, vi è spazio per la descrizione di una «carta del tenero», una mappa che idealmente congiunge le doti necessarie all'amore come all'amicizia, al cui centro troneggia un minaccioso «lago dell'indifferenza» (l'operazione verrà ripresa e attualizzata da una coppia di olandesi, Louise Van **Swaïj** e Jean **Klare** nel loro *Atlante del mondo interiore*, 2000). La carta assurge presto ad emblema della propria epoca, testimonianza di una società galante, sottoposta poi a numerose imitazioni e all'irrisione da parte di **Molière** in *Le preziose ridicole* (1659) e di Nicolas **Boileau** nel suo *Dialogo sugli eroi del romanzo* (1688), per poi giungere alle osservazioni di un lettore contemporaneo d'eccezione come l'Italo **Calvino** di *Collezione di sabbia* (*Il viandante nella mappa*, 1980). È in realtà a partire dal romanzo settecentesco, insieme a una ventata di esotismo e con l'ingresso nel territorio dell'avventuroso, che la mappa si salda alla narrazione in maniera significativa, imponendosi al lettore come dimostrazione grafica dei fantasiosi mondi narrati: la rappresentazione più nota è forse quella dell'*Isola volante o galleggiante* o, nella lingua originaria, di *Laputa*, in cui si imbatte il protagonista di *I viaggi di Gulliver* (1726) di Jonathan **Swift**. Di qui si accede a un sottogenere delle mappe in letteratura, quello delle mappe raffiguranti un'isola: nel secolo successivo, non si può iniziare la lettura dell'*Isola del tesoro* (1883) di Robert Louis **Stevenson**, senza imbattersi nella piratesca mappa posta in apertura; lo stesso spazio di immaginazione è condiviso dal narratore di *Cuore di tene-*

bra (1902) di Joseph **Conrad**, il quale, in un famoso passo del romanzo, molto «cartografico» seppure privo di mappe materiali, rievoca come da piccolo subisse la fascinazione di carte e di atlanti, dei loro colori e delle loro linee (una situazione, questa, che ricorda una poesia dei *Fiori del male*, 1861, di Charles **Baudelaire**: CXXVI «Le Voyage», 1859, che inizia proprio ricordando il fanciullo «amoureux de cartes et d'estampes» e che ritornerà con il giovane narratore, divoratore di libri d'avventure, protagonista dell'*Isola di Arturo* di Elsa **Morante** – 1957). Ancora, le mappe ritornano nel frontespizio di *Kim* (1901) di Rudyard **Kipling**, dove valgono come metafora delle vicende oltre che condensazione del mondo descritto, sostituto più o meno menzognero della verità che esse stesse rappresentano. L'artificio della mappa inaugurale servirà, nel corso delle varie soluzioni di romanzo del Novecento, a segnalare uno spazio altro, sotto gli occhi di chi racconta o di chi legge eppure perturbante: nella narrativa italiana, un caso a parte è rappresentato dall'opera di Dino **Buzzati**. Alla carta alpina che inaugura il suo primo romanzo, *Barnabo delle montagne* (1933), seguono frammenti di mappa che si insinuano nella sua minoritaria produzione poetica (*Scusi, da che parte per Piazza del Duomo?*, primo dei *Due poemetti*, 1967), raccontati in *Un amore* (1963) e disegnati nel *Poema a fumetti* (1969), intesi a rappresentare angoli di una Milano oscura e invivibile, segreta o fantastica. Un significato non dissimile, di paradossale riproduzione degli scenari del libro, e insieme di apertura di uno spazio fantastico, scopertamente irreali, riveste la stilizzata *Carta delle pianure* all'inizio di *Narratori delle pianure* (1985), raccolta di novelle padane di Gianni **Celati**. Il lettore segue lo scorrere dei racconti dalla periferia di Milano verso la foce del Po, tenendo idealmente un dito sulla mappa per non perderne il filo, ma si rende presto conto che il valore dei luoghi attraversati è relativo, di fronte a un generalizzato senso di spossamento, e a inspiegabili sacche di *nonsense*: una carta, dunque, problematica. Ma siamo già approdati a una temperie propriamente postmodernista, dove all'esaurimento di determinate forme moderniste si sussegue un recupero interessante della forma-mappa all'interno del romanzo (oltre a un rinnovato interesse per il ruolo dello spazio in genere). E così, tra le svariate occorrenze in diverse letterature nazionali, spiccano la rappresentazione citazionista di una carta ferroviaria all'inizio di *Bad Land. Una favola americana* (*Bad Land*, 1996) di Jonathan **Raban**, già cantore del paesaggio metropolitano visto attraverso il collage postmodernista di *Soft City* (1974); la carta romagnola in stile kitsch che apre *Rimini* di Pier Vittorio **Tondelli** (1985), romanzo di amori sotterranei e di misteri; le splendide carte nautiche che si accompagnano al *Racconto dell'isola sconosciuta* di José **Saramago** (1998); il ravvicinatissimo piano su una stazione londinese in una mappa che compare tra i molteplici materiali figurativi inseriti tra le pagine del monologo incessante che il narratore di *Austerlitz*, ultima opera del tedesco W.G. **Sebbald** (2001), ingaggia; le carte fantastiche che introducono i lettori al mondo dei romanzi *fantasy* di J.R.R. **Tolkien** (la carta di *Thror* e le vedute paesaggistiche in *Lo hobbit*, 1937; le mappe nella trilogia del *Signore degli Anelli*, 1954-1955), e di Ursula K. **LeGuin** (la saga di *Earthsea*).

5. Nel modo descrittivo che potremmo definire «cartografico» (ossia, che raccontando imita il procedimento della mappa; nei termini di Svetlana Alpers, segnato da una «vocazione cartografica») si inseriscono a pieno diritto i racconti geo-etnografici dell'antichità, come il *De*

bello gallico di **Cesare** (51 a.C.) o la *Germania* o alcune pagine dell'*Agricola* di **Tacito** (con buona probabilità, entrambi del 98 d.C.) o, ancora, la tradizione greca delle «guide» o *Periegesi*, tra le quali la trattazione geografica di Strabone. Con la necessità moderna di fare affidamento sulle mappe per i traffici e i commerci, il racconto stesso assume una forma in grado di orientare il destinatario nei favolosi mondi descritti: l'esempio maggiormente destinato a influire sull'immaginazione della posterità è costituito dal *Milione* di Marco **Polo** (1299), dal suo modo di plasmare, descrivendoli, mondi reali corroborati da una forte dose di immaginazione e di «sentito dire». L'influsso del *Milione* e della cartografia coeva (mappe di città, mappamondi, planisferi) sull'*Orlando Furioso* di Ludovico **Ariosto** (la cui terza redazione risale al 1532) è stato ampiamente studiato e si è avanzata l'ipotesi, per spiegare alcune incongruenze descrittive, che l'autore avesse presente mappe orientate non convenzionalmente come quella di Filippo Pigafetta, secondo quanto la descrizione distorta di Parigi, nel canto XVIII, dimostra. L'influsso immaginativo dei mondi lontani, raccontati da Polo al Gran Khan, e di quelli ridisegnati o inventati da Ariosto, permea di sé la disposizione combinatoria e favolosa delle *Città invisibili* (1973) di Italo **Calvino**. Le città, decrittate dai critici e disposte in mappe interpretative dalla forma di rete o scacchiera, resistono in realtà alla restrizione in regioni determinate, per suggerire ad ogni lettore un proprio percorso, una mappa personale che le riunisca e le differenzi. La suggestione esercitata dal libro di Calvino si estende fino alla parodia di *I centri commerciali invisibili* di Ken **Kalfus**, tra i racconti di *Thirst* (Sete, 1998), dove la descrizione della città lascia spazio a quella di un non-luogo emblematico della condizione postmoderna, il centro commerciale. Ma l'immaginazione cartografica degli scrittori aveva già pervaso lo spirito del romanzo urbano a partire dall'Ottocento europeo e americano, per poi giungere alla vertigine novecentesca descritta dalle topografie minute e ossessive della Londra di *Mrs Dalloway* di Virginia **Woolf** (1925) o della Berlino di *Berlin Alexanderplatz* (1929) di Alfred **Döblin**. Il senso di trovarsi di fronte a un'incessante riproduzione topografica prosegue nelle opere della postmodernità (evidentissimo nell'immaginario sobborgo californiano di San Narciso, in *L'incanto del lotto 49* di Thomas **Pynchon**, del 1966), ma trova un'interessante versione in chiave di interiorizzazione, di mappatura dell'interno di vita, nel romanzo enciclopedico *La vita istruzioni per l'uso* di Georges **Perec** (1978): la descrizione ossessiva degli spazi (già attuata per saturazione nelle forme sperimentali di *Specie di spazi* - 1974 - e di *Tentativo di esaurire un luogo parigino* - 1975) è confortata dalla rilevante presenza di una *Pianta del condominio*, non più, come nei romanzi d'avventure, posta ad apertura di libro, ma relegata in fondo, tra gli apparati cronologici conclusivi.

6. Il tema ha conosciuto una discreta fortuna figurativa, soprattutto a partire dal celebre dipinto *L'arte della pittura* (1672, noto anche come *L'atelier*) di Jan **Vermeer**, nel quale campeggia una carta geografica colorata, fino alla mappa degli Stati Uniti d'America che emerge dalle vigorose pennellate di *Map* di Jasper **Johns** (1961), fino ancora alla ricostruzione di paesaggi per frammenti topografici spesso decontestualizzati, in opera nelle fotografie di Luigi **Ghirri** (a partire dagli scatti di *Kodachrome*, del 1978, per accompagnarsi poi a una più ampia elaborazione concettuale intorno alle carte geografiche), e a uno spostamento concettuale notevole: nell'opera di *Body art* intitolata *Mappacorporo* (1974), il corpo dell'arti-

sta Enrico **Job** viene fotografato per singoli frammenti, riprodotto in scala 2:1 e rimontato in sequenza, spostando così la logica della conoscenza sottesa alla mappa in uno dei territori più intimi e cari alle arti postmoderniste, il corpo umano. La similitudine corpo-terra era già stata espressa in poesia da Pablo **Neruda**, nell'incipit del suo *Poema 13* (1924): «sono andato marchiando con croci di fuoco / l'atlante bianco del tuo corpo». Nel cinema, oltre a canoniche riprese di carte geografiche o topografico-militari in film di avventure, di spionaggio e di guerra, si incontra una pellicola americana che sotto l'insegna di una mappa rudimentale, esposta in casa, raduna i sentimenti familiari di una madre in crisi: si tratta di *La mappa del mondo* (2000) di Scott **Elliott**. Va segnalato infine il persistente riferimento al lessico relativo alla mappa e alle operazioni cartografiche nelle neuroscienze e nella critica contemporanea (in particolare, ha incontrato successo il richiamo del critico americano Fredric **Jameson** verso una «cartografia cognitiva» come superamento della crisi per gli intellettuali di ispirazione marxista).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*.

Ariosto, L., *Orlando Furioso* (1532); Aristofane, *Nuvole* (423 a.C.); Baudelaire, C., *Le voyage* (1859), in *I fiori del male* (*Les Fleurs du Mal*, 1861); Boileau, N., *Dialogo sugli eroi del romanzo* (*Dialogue sur les héros de roman*, 1688); Borges, J.L., *Del rigore nella scienza* (*Del rigor en la ciencia*), in *L'artefice* (*El hacedor*, 1960); Buzzati, D., *Barnabo delle montagne* (1933); Buzzati, D., *Poema a fumetti* (1969); Buzzati, D., *Scusi, da che parte per Piazza del Duomo?* in *Due poemetti* (1967); Buzzati, D., *Un amore* (1963); Calvino, I., *Il viandante nella mappa* (1980), in *Collezione di sabbia* (1984); Calvino, I., *Le città invisibili* (1973); Cavazzoni, E., *Il poema dei lunatici* (1989); Celati, G., *Narratori delle pianure* (1985); Cesare, C.G., *De bello gallico* (51 a.C.); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Döblin, A., *Berlin Alexanderplatz* (1929); Elliott, S., *La mappa del mondo*, cinema (2000); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Faulkner, W., *Sartoris* (1929); Fitzgerald, F.S., *Il grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1925); Ghirri, L., *Kodachrome*, fotografia (1978); Greene, G., *Diario dal Congo* (*Congo Journal*, 1961); Job, E., *Mappacorporo*, body art (1974); Johns, J., *Map*, pittura (1961); Kalfus, K., *I centri commerciali invisibili* (*Invisible Malls*) in *Sete* (*Thirst*, 1998); Kipling, R., *Kim* (1901); Le Guin, U.K., *Il mago di Earthsea* (*A Wizard of Earthsea* 1968); Marlowe, C., *Tamerlano il Grande* (*Tamburlaine the Great*, 1587-88); Molière, *Le preziose ridicole* (*Les précieuses ridicules*, 1659); Morante, E., *L'isola di Arturo* (1957); More, Th., *Utopia* (1516); Nabokov, V., *Lezioni di letteratura* (*Lectures on Literature*, 1980); Neruda, P., *Venti poesie d'amore e una canzone disperata* (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 1924); Ondaatje, M., *Il paziente inglese* (*The English Patient*, 1992); Perec, G., *Specie di spazi* (*Espèces d'espaces*, 1974); Perec, G., *Tentativo di esaurire un luogo parigino* (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1975); Perec, G., *La vita: istruzioni per l'uso* (*La vie, mode d'emploi*, 1978); Platone, *La Repubblica* (sec. IV a.C.); Polo, M., *Il Milione* (1299); Pynchon, Th., *L'incanto del lotto 49* (*The Crying of Lot 49*, 1966); Pynchon, Th., *Mason & Dixon* (1997); Raban, J., *Bad Land. Una favola americana* (*Bad Land. An American Romance*, 1996); Raban, J., *Soft City* (1974); Sarra-mago, J., *Il racconto dell'isola sconosciuta* (*O conto da ilha desconhecida*, 1998); Scudéry, M. de, *Clelia* (*Clélie: histoire romaine*, 1654-60); Sebald, W.G., *Austerlitz* (2001); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Stevenson, R.L., *L'isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1883); Strabone, *Geografia* (av. 24 d.C.); Swaaij, L. van. Klare, J., *Atlante del mondo interiore* (*The Atlas of Experience*, 2000); Swift, J., *Viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Tacito, C., *Agricola* (98 d.C.); Tacito, C., *La Germania* (*De origine et situ germanorum*, 98 d.C.); Tolkien, J.R.R., *Il Signore degli Anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-1955); Tolkien, J.R.R., *Lo hobbit* (*The Hobbit*, 1937); Tolomeo, *Introduzione alla geografia* (sec. II d.C.); Tondelli, P.V., *Rimini* (1985); Vermeer, J., *L'atelier, o Allegoria della pittura*, pittu-

ra (ca. 1672); Verne, J., *I figli del capitano Grant* (*Les enfants du Capitaine Grant*, 1867-68); Woolf, V., *La signora Dalloway* (*Mrs Dalloway*, 1925).

■ ALTRE OPERE: Alain Fournier, *Le Grand Meaulnes* (1913); Balzac, H. de, *Ferragus* (*Ferragus, chef des dévorants*, 1833); Bellows, S., *Il pianeta di Mr. Sammler* (*Mr Sammler's Planet*, 1971); Borges, J.L., *Atlante* (1984); Id., *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in *Finzioni* (*Ficciones*, 1944); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1959); Campanella, T., *La città del sole* (1602); Chatwin, B., *Le vie dei canti* (*The Songlines*, 1987); Faulkner, W., *Scendi, Mosè* (*Go Down, Moses*, 1942); Friel, B., *Traduzioni* (*Translations*, 1980); Greene, G., *L'uomo dai molti nomi* (*The Captain and the Enemy*, 1988); Id., *Viaggio senza mappe* (*Journey Without Maps*, 1936); Heller, J., *Comma 22* (*Catch-22*, 1961); Leopardi, G., *Ad Angelo mai* in *Canti* (1835); Patton, F.G., *Buongiorno, Miss Dove* (*Good Morning, Miss Dove*, 1956); Sereni, V., *Addio Lugano bella*, in *Stella variabile* (1981); Walcott, D., *Mappa del nuovo mondo, in Il viaggiatore fortunato* (*The Fortunate Traveler*, 1981); Zanzotto, A., *Il Galateo in bosco* (1978).

■ BIBLIOGRAFIA: Alpers, S., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), Torino 1984; Brassett, J., *Space, Postmodernism and Cartographies*, in *Postmodern Surroundings*, Earnshaw, S., a c. di Amsterdam-Atlanta 1994, pp. 7-22; Comellini, C., *La mappa come metafora del testo letterario: l'eredità di R.L. Stevenson, J. Conrad e R. Kipling in G. Greene e M. Ondaatje*, «Il lettore di provincia» 110/111 (2001), pp. 53-63; Cordano, F., *La geografia degli antichi*, Roma-Bari 1992; Delano Smith, C., *Maps as Art and Science: Maps in Sixteenth Century Bibles*, «Imago mundi» 42 (1990), pp. 65-83; Dematteis, G., *Le metafore della Terra. La geografia umana tra mito e scienza*, Milano 1985; Doroszlaï, A., *Les sources cartographiques et le Roland Furieux: quelques hypothèses autour de l'«espace réel» chez l'Arioste*, in Doroszlaï, A. - Guidi, J. - Piejus, M.F. - Rochon, A., *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, Paris 1991, pp. 11-46; Farinelli, F., *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze 1992; Harvey, P.D.A., *The History of Topographical Maps*, London 1980; Jameson, F., *Cognitive Mapping*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a c. di Nelson C. - Grossberg, L., Urbana-Chicago 1988; Kleiner, J., *Mismapping the Underworld. Daring and Error in Dante's «Comedy»*, Stanford 1994; Lynch, K., *L'immagine della città* (1960), Venezia 1964; Marin, L., *La mappa della città e il suo ritratto. Proposte di ricerca* (1983), in Id., *Sulla rappresentazione*, a c. di Corrain, L., Roma 2001, pp. 74-94; Moretti, F., *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino 1997; Muehrcke, P.C. - Muehrcke, J.O., *Le carte geografiche e la letteratura* (1974), in *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, a c. di Lando, F., Milano 1993, pp. 81-103; Nicolet, C., *L'inventario del mondo. Geografia e politica alle origini dell'Impero romano* (1988), Roma-Bari 1989; Paci, F.R., *Cartografia e potere in frammenti letterari del nostro tempo*, in *Carte di viaggi e viaggi di carta. L'Africa, Gerusalemme e l'aldilà*, a c. di Baldissoni G.-Piccat, M., Novara 2002, pp. 127-139.

■ VOCI AFFINI: America, Americhe; Città; Cosmo; Figure geometriche; Fotografia; Isola; Labirinto; Luogo selvaggio; Manoscritto; Miniera; Scrittura; Segreto; Selvaggio; Spazio; Terra (pianeta); Tesoro; Traccia.

GIULIO IACOLI

Mare. 1. Massa di acqua salata, che si estende per tre quarti della superficie del globo, raggiungendo grandi profondità. Deriva dal neutro lat. *māre*, propr. «stagno, laguna», di origine indoeuropea, ma non uniformemente diffuso (manca al sanscrito e al gr. e all'armeno) e, forse per analogia con «terra», è spesso di genere femminile (ant. sp. e portogh. *mar*; fr. *mer*; prov. *mars*; rum. *mare*), mentre è maschile in it. *mare* e sp. moderno *mar*. Il termine ha corrispondenze con il got. *mārei* e l'ant. a. ted. *mari*, da cui deriva il ted. mod. *Meer*; ma anche con l'isl. *mar*, il cimbrico e irlandese *muir*, l'ant. slavo *morje*, il boemo *more*: per la vicinanza etimologica tra Celti, Slavi e Germani con il nome latino, **Curtius** pensa al termine sscr. *maru*, con il significato di «deserto» e «cosa morta», indicante l'elemento dove non c'è vegetazione, «sterile», dalla radice *mar-* «morire», da dove esce il senso

dell'essere infecondo (da cui «morire»). **Benveniste** (*Problemi di linguistica generale*, 1966, VI, cap. 24, par. 7) si sofferma invece sul mare come spazio di prova, spazio da varcare con fatica, come dimostra la dicotomia della lingua greca che, accanto a *póntos*, termine indoeuropeo che equipara il mare a un «cammino», da cui «ponte» (v. PONTE), mantiene il termine generico *thalassa* (d'origine pre-ellenica), che indica genericamente ogni parte del Mediterraneo. Comunque, le voci *póntos* e *thalassa* rinviano a estensioni pericolose o accidentate da percorrere. I Greci, inoltre, hanno altri termini indicanti il mare: *pelagos* è la distesa di mare; *laítma* è la profondità marina. L'agg. lat. *marinus*, donde l'it. *marino* e *marina*, ha il significato di «terra presso il mare». Tra le locuzioni derivate c'è «mare magno» (dal lat. *māre māgnū*) che indica «gran quantità, gran confusione»; come pure latino è il derivato *marítimu(m)*, da cui l'it. *marittimo*. *Marrea*, invece, dipende dal fr. *marée* (XIII sec.), lett. *marata* (già in uso nell'it. del Settecento per «mareggiata»); l'it. *maretta* ha il corrispondente nello sp. *mareta*. Il verbo *marinare* («mettere in salamoia»), scherzosamente usato come «salare», si usa anche nel senso di «mettere da parte, trascurare» (la scuola); il termine it. *maremma* (dal lat. tardo *maritima*) indica la «terra bassa vicina al mare» (da cui il fr. *maremme* e l'ingl. *maremma*). L'applicazione del termine alle zone pianeggianti della luna è dovuta a Galileo **Galilei**, che ha chiamato *mari* (*maria*) le regioni piane e più oscure della sua superficie. Il termine *oceano*, indicante una vasta distesa d'acqua che circonda i continenti e di cui i mari sono diramazioni minori, è voce dotta dal lat. *Océanu(m)*, che traduce il gr. *Ókeanós*, nome di una divinità delle acque, che circondavano – secondo un concetto diffuso nell'antica mitologia mediterranea e asiatica – tutta la terra. Il vocabolo *oceanografia* è entrata nel secondo Ottocento nella letteratura scientifica internazionale con accentazione oscillante, dalla forma fr. (*océanographie*, 1584) o da quella ted. (*Ozeanographie*, 1884).

2. Trattandosi di uno spazio rappresentato dalla letteratura, il mare è al tempo stesso un dato geografico e un tema letterario e come tale dotato di una specifica funzione poetica e di un suggestivo potere evocativo. In questo senso, esso presenta una particolarità vettoriale che congiunge insieme le coordinate di spazio e di tempo. A livello di generi letterari, il racconto di mare, o marinaresco, si pone come specificazione tematica della narrativa di VIAGGIO (v.) e si formalizza compiutamente nell'ambito della narrativa d'AVVENTURA (v.). Su questa base, si evidenziano le diverse tipologie collegate al viaggio per mare: come ritorno (in gr. *nostos*), come fondazione, scoperta o colonizzazione, come viaggio d'oltanza e conoscenza. La sconfinata vastità del mare, in quanto strettamente connessa con le rappresentazioni narrative dello spazio e del tempo, apre il campo ai temi dell'indefinito, della dispersione, del NAUFRAGIO (v.). Un altro tema topico connesso a questo è il problema dei confini del mare, che risale almeno alla cultura greca, quando ogni marinaio sapeva che, navigando oltre le ultime regioni, il mare continuava all'infinito. Ciò fu trasmesso a livello culturale come ansia del vuoto (*horror vacui*), l'idea di vuoto, esplicito raffronto di ogni metafisica. Anche quando, in epoca moderna, nell'età delle grandi navigazioni oceaniche, le rappresentazioni cartografiche si fecero più fedeli e le carte del mondo meno teoriche, il problema dei confini del mare rimase come retaggio di una memoria cosmogonica che fa emergere la terra da un primigenio caos di acque, assoluto nel tempo come nello spazio, concetto utilizzato anche dalle teorie

scientifiche del secondo Ottocento del mare primigenio (*Tètide*; *Panthalassa*) in opposizione a una massa terrestre (*Pangea*). L'ambiguità del mare, fonte di vita e dominio della morte, fa di esso una potenza indomabile e insieme propizia. I fenomeni meteorologici, gli insoliti terrori delle onde e delle tempeste (v. TEMPESTA), le nebbie e le bonacce, con le conseguenze che ne derivano, compongono un universo ostile. Soprattutto, il vento che soffia sul mare con la sua variante complementare delle onde e dei flutti che possono trascinare nell'ABISSO (v.) concorrono a creare una configurazione negativa e minacciosa del mare, visto come una barriera fatale, eterna, che separa irrimediabilmente i due mondi.

3. La grande massa marina sconfinata e inesplorata incute spavento: per ogni essere terrestre, l'acqua è l'elemento non respirabile, l'elemento dell'asfissia. In più, dall'oceano, che nell'antichità è ritenuto un grande fiume che cinge i bordi del mondo abitabile (in **Omero**, *Iliade*, XVI, 480; secc. IX-VIII a.C.), provengono i mostri (v. MOSTRO). Per le culture agrarie primitive, il mare è infatti concepito come mostro dalle fauci spalancate, una sorta di averno (**Virgilio**, *Eneide*, VI, 201: «fauces grave olentis Avernus»; 29-19 a.C.) e un innumerevole popolo di altri mostri, di esseri viventi in comunione coi mortali o in opposizione ad essi, popolano le profondità acquatiche e sono espressione dello spirito divino o malefico del mare: il Leviatan, nel libro di *Giobbe* (secc. VI-IV a.C.); lo Zaratan nelle *Mille e una Notte* (ca. 1400); Grendel, il demone malefico del Mare del Nord nel *Beowulf* (sec. VIII), Scilla e Cariddi, i due mostri a guardia dello Stretto di Messina (*Odissea*, XII, 235-259). Dal mare provengono anche i serpenti che stritolano Laoconte e i suoi figli (*Eneide*, II, 199-227); così il mostro marino dalla «forcelluta coda» che atterrisce i pesci e genera tempeste descritto da **Leonardo da Vinci**; dal mare proviene il mostro Adamantore, il genio del Capo Tormentoso, nei *Lusiadi* (1572) di **Camões**, e altri celebri mostri come il *Moby Dick* (1851) di **Melville**, o in tempi più recenti, il surreale Colombre di un racconto di **Dino Buzzati** (*Il colombre*, 1966), il mostruoso squalo di *Jaws* (dal romanzo di **Benchley**, portato sullo schermo da **Spielberg**) o la distruttrice Orca di *Horcynus Orca* (1975) di **Stefano D'Arrigo**, simbolo della guerra e della morte. Appartengono per definizione al patrimonio dei mostri del mare anche le sirene, il cui canto affascina l'udito dei viaggiatori del mare. Mezzo donne e mezzo pesci, le sirene si incontrano nell'*Odissea* (XII, 165-200) e rimangono uno dei temi più frequenti nella zoologia fantastica marina, fino alle «lacrime di sirena» del *Sonetto 119* di **Shakespeare** e alle ninfe sottomarine della *Tempesta* (1611). Una ricostruzione dei miti antichi legati alla sirena è tracciato nel volume di **Norman Douglas**, *La terra delle sirene* (1911). Le apparizioni documentate nelle relazioni di viaggio di sirene seguono le scoperte dei nuovi mondi e le navigazioni nei mari: sono presenti in **Colombo** e nelle lettere di navigazione di **Henry Hudson** (av. 1611). Il ritrovare sirene e mostri era la prova di aver raggiunto e occupato il «mare ignoto» e che le sirene fossero il manifestarsi di emissari giacenti al fondo delle profondità degli abissi. Le sirene sono associate al canto e al desiderio erotico, sono donne bellissime che seduccono con il canto e tentano di salire a bordo e concupire i marinai, e quindi portare sventura, tempeste, ma soprattutto ammutinamenti. Sulla letteratura che riguarda ondine, tritoni, nereidi e sirene si sovrappongono numerose tematiche; più di ogni altro essere mitico, le sirene trasmigrano e assumono caratteristiche e riti legati a luoghi geografici: a volte parlano (come in *Lighea* di **Tomasi**

di **Lampedusa**, scritto nel 1958 e pubblicato nel 1961), spesso cantano, e a volte vi è un silenzio totale, come in *Il silenzio delle sirene* (1917) di **Kafka**. Sostanzialmente, la sirena, come molti altri esseri marini e guardiani del mare, appare come un *genius loci*, che viene avvistata e subito sparisce o custodisce un tesoro marino, come dimostra tanta letteratura marina, legata e coste o a isole: dalla favola di **Andersen** (da cui è stato tratto un film animato della **Disney**, *La Sirenetta*, 1989) ad *Ondina* (1811) di **La Motte Fouqué**. Si richiama al filone letterario del meraviglioso marino e delle creature acquatiche anche il film *Splash, una sirena a Manhattan* (1984) di **Ron Howard**, in cui la sirena, al di fuori del mare, perde la coda e acquista sembianze di donna.

4. Per questi motivi, la dimensione del mare come paesaggio è rimasta a lungo ipotecata da pregiudizi e timori, più di quanto non sia accaduto per la tradizione paesaggistica pastorale e campestre, solidamente appoggiata all'architettura e alle ragioni del *locus amoenus* (v. LUOGO AMENO), o per quella strettamente alpestre, montana, resa indispensabile soprattutto all'estetica settecentesca del Sublime (v. MONTAGNA). Il mare, invece, ha talvolta i caratteri del *locus horridus*, in un'interpretazione tendenzialmente negativa e penalizzante come dolore (*mare amaro*), fuga ed esilio, male e follia, riflesso di conflitti umani o di fatali disgrazie e luogo del disordine. Anche il «guardare il mare» rende la tensione dell'atto che contraddistingue gran parte della gente che vive nel mare, o in prossimità del mare. L'atto può avere finalità pratiche (per il pescatore quella di prevedere il tempo, per il navigante quella di stabilire una rotta, per il naufrago di avvistare vie di scampo, per i marinai di avvistare navi nemiche o terra) come pure conservare una natura contemplativa: in questo caso, diviene un atto solitario e dalle profonde risonanze interiori, marcando simbolicamente la solitudine dell'individuo. **Hegel**, nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*, utilizza l'immagine del mare per indicare tutta l'esperienza possibile dell'uomo. Una volta che l'uomo, il quale abitava nell'isola, vede davanti a sé un oceano che sembra non avere confini, «indeterminato, illimitato, infinito», si sente sfidato da un'idea che lo sradica dalla sua realtà. Si tratta di rispondere alla sfida del mare e oltrepassare i propri limiti finiti per sondare l'infinito. Il mare invita l'uomo alla conquista, al guadagno e al profitto sia che si tratti di commerci, di guerre, o di scoperte; l'uomo che va per mare supera quegli impedimenti che lo fissano al suolo: la navigazione trova, in questo superamento dei vincoli e dei legami, la sua logica di manifesta struttura filosofica. Nella visione filosofico-giuridica della storia umana rappresentata in *Terra e mare* (1942) di **Schmitt**, il mare è visto come una risorsa simbolica fondamentale in base a cui l'uomo organizza la sua vita, fonda le sue istituzioni e ordina il suo mondo. La conquista del mare in età moderna compiuta dagli inglesi, in virtù della loro collocazione insulare e grazie allo sviluppo delle tecniche di navigazione, ha avuto conseguenze determinanti sul modo di concepire gli ordinamenti politico-giuridici e i rapporti internazionali fra gli Stati (un esempio è il celebre *Atto di Navigazione* emanato da **Cromwell** nel 1651). Il mare è stato anche assunto, dalla psicoanalisi, a luogo che esprime la profondità dell'inconscio: di qui, secondo **Carl Gustav Jung**, il richiamo alla grande immagine primordiale della madre che un tempo costituiva il nostro unico mondo. Nel libro *La libido: simboli e trasformazioni* (1912), egli accosta la Madre con il Mare, giusto anche il nesso fonetico col lat. *māre*: la simbologia della nascita applicata alle acque conferisce al mare un significato collegato al materno,

come dimostra il mito greco della nascita di Afrodite dalla schiuma delle acque. D'altro canto, Gaston Bachelard, in *Psicoanalisi delle acque* (1992) fa del mare l'immagine stessa della guerra: l'«acqua violenta» è l'immagine stessa del conflitto. L'immensità del mare, la potenza in esso contenuta che poi si scatena violentemente dà luogo a catastrofi naturali, annegamenti, inondazioni, naufragi.

5. In tutte le principali epopee primitive, il mare è concepito come un immenso ostacolo all'attività umana, come forza divinamente grande o contraria all'eroe e alla sua impresa, comunque ad ogni modo un'entità temuta e paurosa. L'*Epopea di Gilgamesh* (2000 a.C.) narra del faticoso viaggio che l'eroe deve intraprendere per arrivare da Utnapishtim, il quale abita l'Isola dei Beati. In questo viaggio, egli dovrà passare il Mare della Morte che finora non è stato mai passato da nessuno. Sulla spiaggia, Gilgamesh trova il battelliere chiamato Ur-Shanabi che potrà traghettarlo sull'altra sponda. L'eroe parte e perviene alla sponda del Mare della Morte. Il mare oltre il quale l'eroe deve navigare è mare infero: e per questo è temuto, incute terrore, suscita angoscia. Nell'*Antico Testamento*, il mare – ultimo avanzo del Caos primordiale – è sotto il dominio di Dio, che ne suscita e ne placa le tempeste e ne custodisce i confini. La tradizione biblica presenta un'immagine negativa del mare: nella *Genesi* (sec. IV a.C.) il Paradiso Terrestre non conosce il mare, che rappresenta un segno della degradazione, dovuta al peccato umano, della natura creata da dio e il mare nato dopo il diluvio universale è simbolo dell'ira di dio. In base all'*Apocalisse* (96 d.C.) alla seconda venuta di Cristo, dopo che il fuoco avrà distrutto la Terra, il mare non esisterà più (21, 1). Il mare assume, tuttavia, un proprio ruolo autonomo nell'episodio più spettacolare e grandioso della signoria esercitata da Dio sulle acque: il passaggio del Mar Rosso. Gli ebrei, guidati da Mosè, fuggono dall'Egitto, inseguiti da Faraone e dalla cavalleria egiziana, ma quando giungono al mare, sono presi da paura e invocano l'aiuto del Signore. Allora, Mosè, seguendo il comando di Dio, stende la mano sulle acque e le divide. Il popolo eletto può così sottrarsi all'inseguimento degli egiziani, che muoiono poi travolti dai gorgi del mare che si richiude sopra di essi. Nonostante il dominio esercitato da Jahvè, il mare è sempre fonte di paura e di pericolo continuo per i naviganti; il mare è infatti il luogo della potenza demoniaca e antidivina: nei suoi abissi sono precipitati i demoni e gli spiriti impuri. Dal mare sale (in *Apocalisse*) la bestia con dieci corna e sette teste, l'Anticristo, e nell'abisso del mare precipiterà il dragone, identificato con l'antico serpente, perché non abbia più a sedurre i popoli. Il mare è anche popolato di orridi mostri, che solo a Dio obbediscono e appaiono sotto sembianze diverse e nomi diversi: Raab, Leviathan, Behemoth. In Giobbe, appare il mostro marino più celebre della Bibbia: il Leviatano, mostro del caos marino primigenio che ha aspetto ora di coccodrillo, ora di grosso cetaceo, ora di serpente marino. Un altro aspetto del mare biblico è quello connesso con la potenza terrena e la superbia delle genti: così il mare solcato dalle navi di Tarsis, che avevano questo nome perché erano in grado di raggiungere il porto di Tarsis alle foci del Guadalquivir, termine estremo della navigazione fenicia nell'antichità (*Isaia*, 2, 16 ss.; sec. VIII a.C.; v. NAVE).

6. Il mito della creazione in **Omero** si basa sul fatto che tutti gli dèi e le creature viventi sono nati dal grande fiume Oceano che scorre attorno al mondo, e che Teti fu la madre di tutti i suoi figli (*Iliade*, XIV, 201). Il mare nell'*Iliade* si sente e si vede sullo sfondo degli scontri

epici e dei vari movimenti e sdegni degli eroi. Omero chiama il mare *polyphloisbos* «rumoreggiante» (*Iliade*, I, 34), nel momento in cui il sacerdote Crise si reca a pregare Apollo sulla riva del mare. Anche Achille siede sulla riva del mare, dopo che gli è stata sottratta Briseide e, guardando la distesa infinita delle acque (v. 350), chiama la madre Teti che subito sorge dagli abissi marini come nebbia (vv. 358-359). Nel poema, il mare è piuttosto sullo sfondo e vi si accenna solo come percorso affrontato nei viaggi e come sede degli dèi marini (così la descrizione degli abissi in cui si muove Poseidone in soccorso dei Greci nel libro XIII). Un altro epiteto del mare omerico è «colore del vino» (οἶνοψ), che ricorre una prima volta nel catalogo delle navi (*Iliade*, II, 613); poi in *Odissea*, I, 183, dove è usato da Atena che si rivolge a Telemaco, alludendo al proprio viaggio in mare. L'*Odissea* si può definire il poema del mare, in quanto archetipo riconosciuto del viaggio marino dell'occidente letterario, che definisce un modello romanzesco, concentrato non su scontri epici tra popoli, ma su un individuo che solca i mari alla ricerca della propria patria. Nella parte marina, il poema è incentrato sull'avventura dell'individuo Odisseo, che ingaggia una lotta con la forza del mare e con tutto ciò che emerge dal mare. Tra i dati determinanti dell'epica marina di Odisseo c'è la lotta con gli elementi del vento (l'episodio di Eolo), con le tempeste dell'acqua violenta (messe in moto dall'ostilità di Poseidone), l'incontro con i mostri (Scilla e Cariddi) o con entità minacciose ed estranee (Sirene), c'è l'elemento del naufragio e dell'approdo in isole dove si realizza l'incontro amoroso con figure femminili dai poteri soprannaturali (Circe, Calipso, Nausicaa). Tra tutti i miti legati al mare e alla navigazione, l'*Odissea* appare più vicina al meraviglioso (v. MERAVIGLIA, MERAVIGLIOSO) dei paesi lontani, simile a quella forma di avventure che rispondevano in quel momento storico alla curiosità di un mondo tutto interessato alle navigazioni e ai traffici, alle storie meravigliose e terribili che i marinai amano raccontare. Il mito dell'*Odissea* come archetipo di ogni narrazione di mare, con tutte le interferenze tra epos e romanzo, si prolunga fino ai nostri giorni, al nuovo amplissimo poema *Omeros* (1990) di Derek **Walcott**. V. Bérard (*Les navigations d'Ulysse*, 1927, cap. IV) crede di riconoscere nei viaggi di Ulisse il riflesso di navigazioni reali fenicie: lo stesso itinerario di Odisseo potrebbe essere nient'altro che un portolano fenicio. Al contrario, G. Patroni (*Commenti mediterranei all'Odissea di Omero*, p. 425) vi premette la fiaba del marinaio errante, dalla quale Omero avrebbe tolto un certo numero di episodi, dando ad essi un'impronta epica. Comunque, il tema ininterrotto del poema è quello del «RITORNO» (v.), aspirazione al ritorno e perdita del ritorno, e realizzazione del ritorno in patria (su questo motivo del «ritorno» è costruito il film *Nostos*, di Franco **Piavoli**, ispirato direttamente al mito ulissico).

7. La localizzazione di culti eroici greci si raccoglie attorno al mare e al mito della navigazione. Nel mito di Giasone e degli Argonauti (narrato nelle *Argonautiche*, sec. III a.C., di **Apollonio Rodio** e negli *Argonautica*, ca. 80 d.C., di **Valerio Flacco**) si insinuano i riflessi di una realtà di navigazione e di colonizzazione verso il Mar Nero. Nel mare, Odisseo e gli altri eroi che ritornano percorrono il loro *nostos*, nel mare che porta Teseo da Atene al labirinto di Creta, o nel quale si immerge nella gara imposta da Minos, e ancora nel Mare Inospitale, con le sue rocce cozzanti come porte pericolose, che Giasone percorre con la gioventù di Grecia: in tutti i casi il mare è sottinteso simbolo infero della morte, oltre il quale l'eroe si avventura per conquistare la rinascita, la perpetua-

zione di sé attraverso la donna. La gravidanza metaforica della pericolosità del mare si coglie negli *Erga* di **Esiodo** (secc. VIII-VII a.C.). Il poeta guarda con ansia al fratello Perse, che ha rivolto il suo «stoltissimo cuore» dal lavoro nei campi alle prospettive della navigazione costiera, come prima di lui aveva fatto il padre, che era andato per mare alla ricerca di «una vita migliore». Esiodo diffida dell'elemento liquido per il fatto che non sottostà interamente a Zeus: il mare è infatti governato «a suo arbitrio» dallo scuotitore Posidone. Per questo, consiglia al fratello di tornare a casa il più presto possibile (vv. 618-694). Il mare cade sotto la giurisdizione di poteri e di dèi che tenacemente si sottraggono alla sfera delle potenze classificabili: in questa estraneità allarmante del mare, va incluso anche il fenomeno del terremoto, che rientra nella competenza del dio del mare Posidone. Nell'interpretazione mitica che ne dà **Talete**, il terremoto viene paragonato all'oscillare della nave sul mare, perché per lui ogni terraferma galleggia sull'oceano universale. Il tema verrà ripreso nel dibattito tra Talete «il Nettunista» e **Anassagora** «il Vulcanista», nel *Faust* (1832, postumo) di **Goethe** (parte II, 7850-7950). Talete vince e l'Homunculus lo segue sulle baie rocciose del Mare Egeo dove si celebra la festa di Galatea. Qui, al cospetto di Proteo, la fiala di cristallo di Homunculus si spezza nel mare e il suo fuoco si fonde con le acque per conoscere il segreto per divenire un compiuto essere umano (8034-8486). **Platone** nelle *Leggi* (704 b; 347 a.C.) fa differenza tra l'abitare il litorale (*epithalettidios*) e il continentale (*kheraios*). Nelle *Rane* (405 a.C.) di **Aristofane** (v. 204) si trova la denominazione di «*athalattos*»: cioè, colui che non è inumidito né salato dal mare. Nel mito escatologico del dialogo platonico *Fedone* (ca. 390-367 a.C.) Socrate racconta che noi abitiamo solo una piccola parte della terra, che va dal fiume Fasi alle colonne di Ercole (109 a-b). L'immagine del mondo che gli uomini possono avere è dunque limitata, ristretta: essi si trovano «in fondo al mare» come rane o formiche intorno a uno stagno. Gli uomini non abitano la vera terra, che splende come un astro oltre il cielo, ma piuttosto una voragine corrosa dalla putredine e dalla salsedine del mare, che tutto corrompe. La terra che noi abitiamo è condannata a subire la distruzione ad opera del mare: noi stessi siamo corrosi dal mare e i corpi vengono consumati dalle acque; mentre nella pianura della verità tutto è ordine e bellezza (110e). In altri due dialoghi platonici del 360 a.C., *Crizia* (114 d; 118) e *Timeo* (24e), si trova il mito di Atlantide, antica città-isola che stava in mare aperto, là dove il mare «era veramente tale». Dominio di Posidone, Atlantide rimanda al mito dell'età dell'oro e di un originario paradiso perduto, sommerso nella memoria. Il mito di Atlantide è stato ripreso, in epoca moderna, dal dotto svedese Olao **Rudbeck**, in *Atlantide* (1679-1702), che identifica l'Atlantide platonica con la Svezia, alla quale pure si riferiscono i miti antichi dell'Isola degli Iperborei. Con lo stesso titolo, *Atlantide* (1878) appare uno dei maggiori poemi del catalano Mossen Jacinto **Verdaguer**. Anche Gerhart **Hauptmann** pubblica nel 1912 un romanzo intitolato *Atlantide*, che ha come argomento il naufragio di uno scienziato nell'Oceano Atlantico. L'*Atlantide* (1919) si intitola pure un romanzo di Pierre **Benoît**, che riprende il tema della leggenda platonica immaginando le avventure di due ufficiali francesi nel fantastico mondo di Antinea, regina degli Atlantidi (da questo testo venne tratto il film *Atlantide*, 1932, di Georg Wilhelm **Pabst**). Nel racconto anonimo *Apollonio re di Tiro* (giunto in redazione latina, sec. III d.C.) e nelle *Avventure di Leucippe e di Clitofonte* (sec. II d.C.) di **Achille Tazio**, la partenza per mare segna l'inizio di una

serie di avventure, susseguentisi senza alcuna coerenza o necessità psicologica: tempeste e naufragi, pirati e peripezie marine d'ogni tipo congiurano a separare i casti e fedeli amanti. Le peripezie marine sono tipiche del filone del romanzo greco d'avventure, anche in modelli tardi, come *Ismine e Isminias* (sec. XII) di **Eumazio Macrebolita**. Al mare si ispirano anche i *Dialoghi marini* di **Luciano di Samosata** (ca. 125-185 d.C.), brevi dialoghi che hanno per scenario il mare e si prendono gioco dei miti acquatici: Nereidi, Tritoni, Delfini. Nuova e insolita è la poetica descrizione degli scenari marini, come nel dialogo di Danae (XII) o in quello di Noto (XV) che ascolta da Zefiro la storia del viaggio di Zeus trasformato in toro da Tiro a Creta con Europa sulla groppa.

8. **Lucrezio** (sec. I a.C.) lega l'immagine del mare alla nascita (*La Natura*, V, 222-225): la natura getta il bambino dal ventre della madre sulla riva della luce, così come il navigante viene scagliato sulla terra dai flutti infuriati. L'inizio della vita è dunque connesso alla metafora marina; così come l'inizio della civiltà è visto come lontano dal mare, ritenuto come un pericolo (V, 999-1006). Di più l'immagine del mare è collegata alla guerra. L'uomo primitivo che viveva secondo natura conosceva la navigazione tanto poco quanto conosceva la morte in guerra. Ciò che spinge l'uomo sul mare è la trasgressione dei propri limiti naturali. Lo stesso stimolo che a poco a poco porta la vita fuori sul mare, agita anche il grande ribollire delle guerre. Il fenomeno metaforico e il fenomeno reale dell'attraversamento del limite della terraferma alla volta del mare, si sovrappongono uno all'altro, come il rischio metaforico e il rischio reale del naufragio. Ciò che spinge l'uomo sul mare aperto è la trasgressione del limite dei propri bisogni naturali. Immagini di cataclismi naturali e apocalittici hanno per soggetto il mare: esso costituisce l'oggetto degli *adynata* poetici che uniscono mito ed espressione per raggiungere un mirabile effetto poetico. La maga Candida, in *Epodo V* di **Orazio**, nel rivolgersi a Varo, suo amante, lo minaccia di preparare un filtro che lo legherà al suo amore, e se il filtro non produrrà i suoi effetti allora che il cielo possa inabissarsi sotto l'Oceano (v. 79). In *Epodo XVI*, il poeta manifesta il suo dolore per la guerra civile e rinnova il triste presentimento della fine di Roma. A coloro che vogliono evitare quei mali, Orazio consiglia di fuggire e di non tornare se non quando «l'alto Appennino discenda a sommergersi in mare» (v. 29). **Seneca** ricorre alla grande gamma di immagini marine, al mare come simbolo del desiderio amoroso e delle passioni umane. Nelle sue opere, il campo metaforico del mare è messo in rapporto con la vita pericolosa dell'uomo che lo solca, spesso rappresentato in balia delle onde; raramente esso è descritto in condizioni di calma. Numerose sono le immagini in cui Seneca compara la vita umana ad un mare agitato da passioni tempestose, e il saggio deve lottare, come un nocchiero, per condurre in porto la sua imbarcazione. Le passioni umane, nei loro eccessi e nelle loro conseguenze disastrose, sono paragonate all'infuriare dei flutti. Il mare, le onde, le tempeste servono da immagini al fine di rendere più forte un'idea morale: il saggio è quello che deve evitare la tempesta, l'agitazione interiore. Nella *Fedra* (ca. 49-62 d.C.) il potere di Amore è rappresentato da Fedra nella similitudine del marinaio impotente nel mare in tempesta (vv. 181-183), mentre la riluttanza di Ippolito all'amore è rappresentata con l'immagine dello scoglio che resiste alle onde e ne respinge l'acqua (vv. 580 e ss.). Il mare di Ippolito non è quello del potere monoico esaltato da Fedra (vv. 551ss), ma quello della mitica età dell'oro (vv. 530ss). Il giovane afferma che nessun mare

od oceano potrà lavare la macchia di cui la matrigna lo ha adontato (715-718); ma proprio dal mare arriverà la morte per lui. La morte proveniente dal mare si concretizza nella figura di un mostro: «tumidum monstro pelagus». Si tratta di un enorme toro ceruleo cosparso di alghe verdi e con il corpo squamoso e l'ampia bocca (vv. 1032-1047) che insegue Ippolito per ucciderlo. Una visione più idillica del mare si ha nella passeggiata di Minucio Felice con Ottavio e Cecilio sulla spiaggia di Ostia in un racconto di **Minucio Felice**, *Octavius* (2, 4-3; ca. 197 d.C.). I tre escono dall'abitato e raggiungono la spiaggia, dove sono piacevolmente toccati dalla brezza marina e dalla sensazione del piede che affonda nella sabbia, al limite delle onde. Grande è il piacere di contemplare la «lenis unda», espressione dell'eterna irrequietezza del mare, che forma i suoi disegni sotto i piedi degli amici che passeggiano. Una passeggiata sul lido di Ostia come cornice di un dialogo è anche nelle *Notti attiche* di **Aulo Gellio** (18, 1, 2-3; sec. II d.C.).

9. Nel *Nuovo Testamento*, al mare viene attribuita una complessa simbologia di salvezza: da un lato, i discepoli sono pescatori che solcano le acque alla pesca delle anime; dall'altro, il mare diviene figura del battesimo: il battesimo è anche discesa nell'abisso delle acque per una lotta suprema contro il mostro del male, da cui il battezzato, come Cristo, risorge vincitore. Così il mare in tempesta al quale Gesù comanda di placare i suoi flutti (*Matteo*, 8, 23-27; *Marco*, 4, 35-41; *Luca*, 8, 22-25) e il mare, sulle cui acque agitate dal vento cammina Gesù, muovendo verso la barca degli apostoli (*Matteo*, 14, 22-23; *Marco*, 6, 45-51; *Giovanni*, 6, 16-21). Negli *Atti*, il mare recupera lo spazio dell'avventura, dell'incontro con l'altro, dell'intervento del soprannaturale che porta la salvezza, ed è soprattutto il luogo in cui viene confermato l'appoggio divino alla missione di Paolo. Questo aspetto romanzesco del viaggio di Paolo da Gerusalemme a Roma si riflette soprattutto nella struttura del suo viaggio per mare verso Roma: Paolo si imbarca su una nave come prigioniero; nel corso della traversata i viaggiatori incontrano una tempesta che termina con il naufragio a Malta. Nel racconto del viaggio di Paolo verso Roma, il mare emerge soprattutto come dato geografico sul quale annotare la rotta e le tappe dell'apostolo, nonché gli elementi essenziali della navigazione. Nel racconto della navigazione del Mediterraneo ricorrono alcune immagini tipiche di questo genere: la tempesta e il naufragio come prove da superare, l'abbondanza di dettagli del mondo della marineria, l'abilità dei marinai, l'approdo in terre sconosciute, la speranza di salvarsi. Il mare diventa in questo episodio degli *Atti* il regno del soprannaturale dove ci si salva dalle forze minacciose della natura, grazie all'intervento del Signore, il quale nella visione di Paolo ribadisce il proprio appoggio durante la traversata del Mediterraneo e sancisce agli occhi degli altri la particolare natura di Paolo. Il mare viene visto non solo come parte integrante della vicenda umana di Paolo e della storia della fede cristiana, ma come mezzo essenziale per la diffusione del cristianesimo in Occidente.

10. Il mondo medievale eredita dall'Antichità i principali connotati della sua attività marittima; l'intensa occupazione dei litorali mediterranei, i percorsi dei trasporti mercantili e militari con i porti di scalo e gli «*emporia*», gli strumenti e le attrezzature per la navigazione. Il Mediterraneo è centro di scambio ma anche di scontro tra la cristianità latina e il mondo islamico. Dopo la predicazione di Maometto, su di esso si affacciano le due grandi fedi monoteiste. Il «*mare nostrum*» diviene uno spazio

religioso che in epoca medievale è teatro delle spedizioni crociate. Come tale il mare è il luogo della penitenza, della prova, ma anche della speranza di conversione, da effettuarsi con la persuasione o con la forza. Il ruolo del Mediterraneo torna ad essere fondamentale per l'espansione della religione. La paura del viaggio per mare e i pericoli da affrontare, quasi sempre la tempesta e il possibile naufragio, sono immagini presenti nella vita di Maria Maddalena, raccolta nella *Legenda aurea* (sec. XIII) di **Iacopo da Varazze**. La santa, costretta dagli infedeli a lasciare la propria terra, viene messa su una nave e abbandonata sulle acque, senza pilota, affinché naufraghi. Ma la mano di Dio guida Maddalena e i suoi compagni di viaggio, suo fratello Lazzaro, sua sorella Marta e altri, fino all'arrivo a Marsiglia. Nella letteratura patristica, torna l'immagine negativa del mare come simbolo dell'amarezza della vita terrena. L'immagine del mondo come «*mare amarum*» giunge attraverso **Isidoro di Siviglia**, che da *amarum* fa derivare il termine *mare* (*Etym.* 13, 14, 2). **Agostino**, in *Enarrationes in psalmos*, 39, 9 (388-396 d.C.), vede il secolo come un mare: esso ha un'amarezza nociva, perché i flutti sono le tribolazioni e le tempeste sono le tentazioni, mentre gli uomini sono pesci che godono nel farsi del male e divorarsi a vicenda (39, 9; 65, 11). Agostino torna sull'immagine del mare nel XX libro della *Città di Dio* (ca. 413-27) in cui affronta l'interpretazione dei luoghi dell'Apocalisse. Riprendendo il passo in cui si dichiara che il mare restituisce i morti che conservava (20, 13), Agostino insiste sulla dimensione del giudizio: per lui, il giudizio sarà il sacro fuoco che spegne il mare. Ancora, parlando del passo sulla fine del mare (21, 1), egli istituisce un parallelismo tra il mare e il tempo: il tempo presente è proprio il mare «agitato e turbolento con la vita degli esseri posti in divenire»; e dunque, quando non ci sarà più il tempo, non ci sarà più il mare, e i mostri marini che divorano tutto ciò che incontrano. Anche nel *Canto di Ezzo* (1057-1065), poemetto in tedesco composto dall'ecclesiastico **Ezzo di Bamberg**, il mare è immagine del mondo, su cui naviga il fedele aiutato da Dio, «vela e nocchiero», in attesa di giungere a riva, il regno celeste. Ma accanto alle qualità negative del mare consistono anche delle qualità positive: in *Omellie sull'Esamerone* (IV, 7), **Basilio di Cesarea** (329 - ca. 379) non manca di sottolineare l'insostituibile funzione naturale e sociale del mare. Il mare è un bene, perché è utile mezzo di comunicazione e valida barriera contro i pericoli della guerra, rende più vicine le terre lontane e accresce le fortune del mercante (il tema basiliano ritornerà parafrasato in *Il mondo creato* di **Tasso**, III, 802-12). In *Exameron*, 3, 5, 22-23, **Ambrogio** elogia il mare come asilo e palestra delle virtù cristiane: il mare è rifugio della temperanza, esercizio di continenza, ritiro dell'austerità, porto di sicurezza, sobrietà di vita e incentivo alla preghiera. Nell'itinerario dei viaggi di mare, occupa un posto significativo la *Storia dei Re Magi* (seconda metà XIV sec.) di **Giovanni di Hildesheim**, raccolta e rielaborazione di leggende tardo-antiche sull'itinerario di rientro in Palestina da parte dei tre omagianti, un tempo ritenuti persiani. Il libro descrive un itinerario via mare, che inizia con un supposto imbarco e Giaffa su navi di Tarso che portano in Cilicia: tragitto che ha un suo modello biblico nel viaggio di *Giona* (1, 3; secc. V-IV a.C.). In rare raffigurazioni artistiche basso-medievali si trova il tema dei Magi in mare: l'iconografia dei magi evangelici si trova nelle vetrate istoriate della cattedrale gotica di Amiens (Francia), un mosaico del Battistero di Firenze e una celebre miniatura dell'evangelario Speyer di Karlsruhe (ca. 1210).

11. Ricco di un'ambiguità concettuale che il Medioevo cristiano ha rappresentato come campo di lotta tra dio e Satana, il mare nella letteratura medievale è uno spazio che si sottrae alle leggi umane; come tale, è in grado di suscitare paure e suggestioni simboliche che richiamano la sciagura, il disordine, la fragilità della vita e la precarietà delle istituzioni umane. Nel poemetto *Gregorio sullo scoglio* (1190) di **Hartmann von Aue**, il protagonista si incatena ad uno scoglio su cui rimane diciassette anni acquistando fama di santità, finché, per volere divino, è liberato e sale sul trono di San Pietro (una rielaborazione della leggenda viene narrata in *L'eletto*, 1951, di Th. Mann). Il mare come sfondo e agente ostacolante torna nella *Leggenda d'oltremare o la Contessa di Pontheu* (testo francese del XIII-XIV secolo) e nel *Lamento della sposa padovana* (1277), pianto in versi di una donna, il cui marito è lontano di là dal mare, in Paganìa (crociato o pellegrino), e lei guarda dalla sua cameretta «de verso el mare» e si confronta con le memorie e le preghiere. In un ciclo di «*byline*» del XV-XVI secolo, Sadko, mitico eroe dell'epos popolare russo, compie un viaggio negli abissi marini riuscendo poi a ritornare a Novgorod. Nel suo viaggio di ritorno dai lontani paesi, la nave in cui si trova Sadko rimane ferma, dopo aver superato un uragano. I marinai comprendono che il Re dei Mari («*Morskoy Car*») esige un tributo: la sorte ricade su Sadko che scende negli abissi, portando con sé il suo strumento musicale, la gusla. Quando Sadko giunge in fondo al mare, comincia a cantare commuovendo così il re dei mari che gli offre in sposa sua figlia Černavka (il testo fu musicato da **Rimskij-Korsakov**, *Sadko*, 1897). Nel ciclo delle *Avventure di Sinbad*, contenute nelle *Mille e una Notte*, sono sviluppate tematiche presenti anche nelle letterature occidentali: il viaggio per mare, il naufragio, il mare in tempesta, la lotta con i mostri marini, il ritorno solitario del navigante al consorzio umano. Il mare dunque funge da elemento dinamico verso un'altra dimensione, dal quotidiano verso quella del fantastico. Il mare nel *Tristano* (ca. 1210) di **Gottfried von Strassburg** è il tessuto connettivo degli episodi più importanti nella vicenda del protagonista. Attraverso i diversi viaggi per mare di Tristano si compie la realizzazione della vicenda dell'eroe: il mare e il finto naufragio hanno portato Tristano nell'Isola di Irlanda dove egli recupera la vita e scopre l'amore di Isotta la Bionda. Un altro viaggio per mare riveste i caratteri della fatalità nella vicenda dei due protagonisti: è il viaggio dall'Irlanda alla Cornovaglia, il ritorno di Tristano nel regno di Marke con la sposa che ha conquistato per il re. Il mare agisce come elemento del destino: una bonaccia rallenta la navigazione, e Isotta soffre per una insopprimibile tristezza, causata dall'amore. Il mare è qui, con un gioco di parole, l'amaro e l'amore. Anche nell'epilogo del poemetto *Mare amoroso* (sec. XIII), che è un formulario amoroso, un prontuario d'uso della lirica antica, si trova il gioco dei termini chiave *mare-amare-amaro*: chi ama, come il poeta, trema «come il marinaio in mare amaro» (v. 330). Nella *Commedia* (1306-21) di **Dante**, l'immagine del folle volo e del naufragio di Ulisse, insieme alla metafora della navigazione, sono presenti in controluce nel poema, a testimonianza del fatto che Dante scorgeva in sé una sorta di Ulisse cristiano. Già in *Inferno* I, si trova la similitudine tra il pellegrino uscito dalla selva e il naufrago scampato all'«alto pelago»; mentre nei luoghi privilegiati costituiti dai primi canti delle due altre cantiche, lo svolgersi stesso della composizione del poema è paragonato a un viaggio per mare. Virgilio e Dante vengono paragonati a naviganti «lunghe mare ancora» (*Purgatorio*, II, 10): come i pellegrini che sono incerti nella via da prendere. *Purga-*

torio I si apre su questa immagine della «navicella del mio ingegno», rinnovando così una metafora antica, quella del viaggio morale e religioso assimilato a una navicella per mare tempestoso. Il «mar sì crudele» (v. 3) non è solo l'*Inferno*, ma la globalità di tutti i mali, delle conseguenze del peccato che appesantiscono la coscienza e di cui il poeta sente di cominciare ad alleggerirsi nel momento in cui si avvia l'opera di purificazione, simboleggiata dalle «miglior acque» (v. 1), forse riferendosi a un nuovo battesimo. La presentazione dei pericoli del mare aperto serve a far vedere la calma, la sicurezza e la serenità del porto dove il navigare deve trovare la sua conclusione, come nel sonetto *O cameretta che già fosti un porto* (n. 234) nel *Canzoniere* (1374) di **Petrarca**, in cui trova posto la metafora del viaggio per mare come il viaggio della vita. Nella celebre opera latina di Petrarca, *L'Africa*, si trova l'episodio marittimo di Magone morente (III, 839-918), scritto presumibilmente nel 1343 e fatto conoscere come brano a sé all'umanista Marco Barbato da Sulmona. Nel brano, Magone, ferito in uno scontro con i Romani in Liguria, è richiamato in patria a Cartagine, ma nel viaggio di ritorno per alto mare («pelago [...] alto») muore per le ferite riportate. Si evidenzia la contrapposizione tra l'irrequietezza dell'uomo e la placidezza delle coste liguri: Petrarca descrive le coste come erano ai suoi tempi, sostituendo però ai nomi moderni i latini.

12. Il viaggio per mare è uno dei fattori economici e sociali che maggiormente hanno influito sulla storia umana, perché è sempre stato uno dei modi di spostamento più utilizzati nei traffici commerciali, per i pellegrinaggi, ma anche uno dei più frequenti in caso di guerra. Il frate **Niccolò da Poggibonsi** racconta, nel suo *Libro d'Oltremare* (1346), il viaggio dei pellegrini in Terrasanta da Venezia, dove si radunavano i pellegrini italiani e di tutta Europa. Per ragioni di sicurezza, giacché il Mediterraneo era infestato dai pirati saraceni, le navi viaggiavano in convogli (*mude*) e cercavano di non allontanarsi troppo dalla costa, facendo molti scali dallo Jonio all'Egeo. Nel *Decameron* (1349-53) di **Boccaccio**, il mare è l'elemento che si pone su una linea metaforica che riguarda i commerci. I due elementi che sono connessi alla liquidità – l'acqua e il denaro – sono presenti nei racconti del *Decameron*: il viaggio per mare del mercante è collegato al costruirsi della fortuna: c'è nel viaggio per mare una componente economica che non è senza significato. Il mare costituisce lo sfondo di molte storie e un agente determinante, come nella novella di Cimone, in cui la tempesta getta i due amanti a Rodi, dove risiede l'altro pretendente. Non poche isole compaiono nella V giornata, quella dedicata ai «fieri e sventurati accidenti», cioè alle molteplici e multiformi traversie che costituiscono il perno del racconto d'avventura: Cipro e Rodi (I novella), Lipari (II novella), Ischia e Palermo (VI), Trapani (VII). Il mare è dunque il luogo dell'avventura, della peripezia che travolge gli amanti separandoli e riavvicinandoli, attraverso l'inserzione dell'elemento naturale, come la tempesta, o umano, come i corsari che rapiscono la giovane Restituta (novella 6), sottraendola all'amato Gianni. Sul modello boccacciano vengono esemplati *I Diporti* (1550) di Girolamo **Parabosco**, in cui il mare costituisce la «cornice» in cui si collocano novelle di vario argomento. Nella terza giornata, la lieta brigata di illustri signori veneziani riuniti in un'isoletta della Laguna veneta si impegna nella recitazione di una lunga serie di «lodi del mare». Per opera di Iacopo **Sannazaro** si inizia un nuovo genere letterario, quello delle *Ecloghe Piscatorie* (ca. 1487-99). Nate dalla particolare disposizione

umanistica ad emulare il modello classico e suggerite da alcuni spunti della poesia di **Teocrito** (Idillio XXI, *I pescatori*), le piscatorie sono legate alle descrizioni del mare. Il paesaggio marino è quello di Napoli e della villa del poeta a Mergellina ma rievocata in forma mitica e allegorica, come in *Galatea* (II) che celebra le bellezze di Posillipo e l'offerta dei doni marini (v. **PESCA**).

13. Nella letteratura delle esplorazioni geografiche dei secoli XV e XVI, si nota paradossalmente l'assenza del mare come dato più vistoso. Gli studiosi hanno inquadrato il fenomeno in una percezione del viaggio come sequenza di avvenimenti che prevede un inizio, la *partenza*, e una fine, l'*arrivo*, con la susseguente discesa a terra e ripresa del viaggio. Di contro, non si dice nulla di rilevante del tragitto percorso sul mare, probabilmente perché preme comunicare in fretta i risultati raggiunti nel viaggio. Lo schema viene riproposto a partire dall'archetipo della cronaca navigatoria, che è la lettera di **Colombo** al re spagnolo annunciante la scoperta dell'America, datata 15 febbraio 1493, a stampa nell'aprile successivo. In particolare, egli descrive la sosta alle Canarie, dovuta alle necessità del rifornimento prima del gran balzo nel «golfo del mare Oceano». Le altre lettere sui due viaggi successivi sono più loquaci, e vi si narra del vario aggirarsi delle navi tra le isole dell'arcipelago, come testimoniato nella relazione del secondo viaggio compilata da **Michele da Cuneo** (15-28 ottobre 1495). Anche nella *Lettera a Pier Soderini* (1504) di **Vespucci**, torna l'immagine dello «scalo tecnico» per i rifornimenti a Capo Verde prima di «mettersi in golfo del mare Oceano per cercare nuove terre» (così anche nello pseudo-vespucciano *Mundus novus*, celebre testo di fondazione della letteratura di viaggio, del 1507, tradotto in svariate lingue). Solo in prossimità delle isole, il mare ridiventa il luogo privilegiato della visione del primo e unico paesaggio edenico: il mare diventa il riferimento dei movimenti in opposizione alla staticità della terra, che pure si disvela nell'incanto di colori e odori. Antonio da **Guevara**, consigliere e cronista di Carlo V, torna nel *Libro de los inventores del arte de marear y de muchos trabajos que se pasan en las galeras* (1539), sul tema antico del mare come ostile alla vita dell'uomo: è nemico (*engañador*) e per di più inganna una volta soltanto; è *cementerio* dove molti uomini trovano la loro sepoltura. Gli schemi dell'epica si sovrappongono al tema del mare ne *I Lusitani* (1572) di Luis Vaz de **Camões**. Il grande poema sulla navigazione ha come proposito quello di glorificare il coraggio e l'intraprendenza dei portoghesi, esploratori di mari sconosciuti, come Vasco da Gama. Il grande protagonista di quest'epica è il mare: nessuna opera come questa esprime la suggestione degli arrivi e delle partenze, il sentimento della lontananza e del mistero, le feste e i tripudi degli equipaggi, le immagini di porti e tempeste, la descrizione di arrembaggi per mare. L'ampia orchestrazione della storia consente al poeta anche la presenza del mito: Teti e le ninfe offrono a Vasco da Gama e ai suoi compagni un risarcimento e un'accoglienza femminile che è un dato costante nell'epica dei *Lusitani*: accoglienza marina, voluta dalla stessa Venere, che allestisce per i portoghesi, sulla via del ritorno da Calicut, un'isola di delizie (IX, 19).

14. Sull'onda delle scoperte, muta la percezione dello spazio marino, che non è solo geografico o psicologico, ma diviene anche giuridico, biologico e militare. L'Inghilterra mette in atto il programma di una potenza marittima: definendo il suo *status* come potenza marittima, punta al dominio sui mari, trovandosi a controllare l'elemento irrequieto per eccellenza. Il mare, sotto il dominio

inglese, divenne un territorio, il campo d'azione delle politiche commerciali. I pirati (v. **PIRATA**), che in passato aveva solcato i mari in modo del tutto criminale e senza un metodo, divennero truppe scelte che determinarono il dominio dei mari della nuova potenza. Si instaura così una nuova influenza della potenza marittima al di fuori dei suoi confini naturali che culmina con il colonialismo. L'isola, controllando i mari, costruisce una nuova forma politico-commerciale: l'impero marittimo. I *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo* (1701, ma il viaggio fu compiuto tra il 1594-1606) di Francesco **Carletti** sono una fonte di informazione non solo della situazione del commercio mondiale sulle rotte dell'America e dell'Oriente, ma soprattutto del primo affacciarsi delle flotte inglesi e olandesi alla lotta per il predominio sui mari. Le *Rime marittime* (1602) di G.B. **Marino** rivelano una organizzazione del discorso poetico costruito attorno al tema del mare. Nel *corpus* marittimo, il mare è rappresentato in due dimensioni assolutamente diverse: da una parte, il mare è tranquillo e intento a scambiare col cielo le proprie «cerulee bellezze» e a fare da sfondo all'idillio amoroso tra il poeta e la donna (più bella di Venere, nata dalle acque); dall'altra parte, il mare appare sinistro e tetto, le onde sono piene di pirati (denominati «arpie del mar», sonetto 45), si odono terribili suoni di corno e sulla sua corrotta e minacciosa superficie galleggiano i cadaveri della battaglia navale di Lepanto (sonetto 46). Il tema dell'emersione degli annegati torna anche nella *Tempesta* (1611) di **Shakespeare**. All'inizio del dramma la scena è occupata da una nave destinata al naufragio nel mezzo del Mediterraneo. La nave trasporta nobili e regnanti di ritorno da un matrimonio in Africa. Atterriti dalla foga del mare, i nobili e i re non sanno che fare e si rivolgono ai marinai e quando capiscono che la fine è vicina tutti reagiscono con lo stesso spaesamento, mettendosi a pregare. La commozione per la sorte altrui è un rimpianto per una umanità perduta, come afferma Miranda con un *adynaton* (I, 2): «Se avessi avuto il potere di un dio/ avrei sprofondato il mare nella terra». Per affrontare la forza dirompente del mare, si deve possedere la forza di un dio, che possa sbarazzarsi delle acque per le esigenze dell'umanità. La dimensione del miracolo invocato, che è quello di vincere definitivamente il mare fino a farlo sprofondare, pone il tema della sfida al mare. Il mare invece rappresenta anche un fattore di rivolgimento nella trama e nella coscienza dei personaggi. Quando Ferdinando sbarca sull'isola e pensa di essere l'unico sopravvissuto al naufragio, finisce preda dello sconforto. Ariel gli si avvicina invisibile e racconta la morte del padre inghiottito dai flutti e sottoposto a «mutamento marino»: le sue ossa sono coralli, i suoi occhi sono perle e le ninfe del mare suonano per lui ad ogni ora la campana funebre. A questo dramma shakespeariano si rifà il prosimetro *Il mare e lo specchio* (1944) di W.H. **Auden**, che si incentra sul dissidio tra sogno e realtà, arte (lo «specchio») e vita (il «mare»). In altri testi del Seicento drammaturgico, come *Andromeda* (1649-50) di **Cornille** o *Ifigenia in Aulide* (1650) di **Rotrou**, la rappresentazione del mare rimane libresca.

15. Nel sec. XVIII non c'era molta propensione per le spiagge e i litorali, scarsamente abitati, esposti ai pericoli del mare, luoghi da cui difendersi. La striscia di terra che separa il mare dagli insediamenti umani è un limite incerto sul quale si costruiscono dighe per contrastare la forza d'urto delle acque, o difese e torri d'avvistamento contro l'invasione dello straniero, dei pirati, delle navi che portano contagi, dei contrabbandieri. Anche **Defoe** descrive il suo *Robinson Crusoe* (1719) attento, dopo il

naufragio nell'isola deserta, a procurarsi un rifugio a debita distanza da quel mare da cui pure aspetta la salvezza, ma da cui possono arrivare pericolose sorprese. Ma nel Settecento, il mare non è solo il luogo delle sciagure, ma costituisce il repertorio di mirabolanti avventure, è un vettore attraverso il quale si accede a un mondo sconosciuto e fantastico, come dimostrano *Le avventure del barone di Münchhausen* (1785) di G.A. **Bürger** e R. **Raspe**, in cui si trova una serie di dieci avventure denominate *Avventure marine* (*Seeabenteuer*). Münchhausen racconta il viaggio per Ceylon su una nave olandese, sulla quale egli assiste a una tempesta (cap. VI); poi si trova su una nave da guerra inglese diretta in America. A trecento miglia dal San Lorenzo, la nave urta contro un ostacolo sommerso: è un'enorme balena che sonnecchia a pelo d'acqua, che ingoia l'ancora e trascina la nave per sessanta miglia. Finalmente la gomena si spezza e la nave torna libera (cap. VII). Durante un'altra navigazione, la nave dove si trova Münchhausen viene sollevata da un uragano e portata fin sulla luna, dove si trova a galleggiare (cap. XVI). Il prototipo di questo genere di letteratura è la *Descrizione di viaggi curiosi e assai pericolosi per terra e per mare di Schelmuffsky* (1696) di Christian **Reuter**, una parodia delle descrizioni di viaggio. Il protagonista Schelmuffsky, che porta un nome allusivo (*Schelm* significa «briccone»), si atteggia a galantuomo e, poiché in questo suo ideale rientra anche il viaggio di scoperta e di studio, egli compie un avventuroso viaggio per mare. Partendo da Stoccolma, egli attraversa il Mediterraneo, dove scorge da lontano le sirene, poi giunge sul Baltico dove lo sorprende la grossezza delle aringhe; al ritorno dall'Inghilterra, la sua nave è abbordata dal corsaro Jean Barth e Schelmuffsky viene fatto prigioniero a St. Malo. Il viaggio per mare ha qui solo una funzione strumentale: serve come veicolo che porta il protagonista verso terre sconosciute e fantastiche e, al tempo stesso, viene assunto a quintessenza della pericolosità del viaggio (con gli stereotipi della tempesta e del naufragio). Alla moda dei racconti di avventure marine è legato anche *Le avventure di Telemaco* (1699) di **Fénelon**, in cui il protagonista si muove ancora in un mare di stampo classico, con Nettuno e le Nereidi, che ha nel Mediterraneo il suo modello. Ambientato ai Tropici è invece il romanzo *Paolo e Virginia* (1788) di **Bernardin de Saint-Pierre**.

16. La seconda metà del XVIII secolo fu caratterizzata dalla serie di viaggi marittimi che dischiusero il periodo delle grandi scoperte, consentendo di tracciare una mappa dell'emisfero australe. Numerosi navigatori, soprattutto inglesi e francesi (Bouganville, Cook, La Pérouse, Wallis, Carteret), solcarono la vasta distesa dei cosiddetti «Mari del Sud». I loro racconti, le descrizioni di terre sconosciute e di popolazioni dai pittoreschi costumi, costituirono la fonte cui i filosofi attinsero largamente onde elaborare il mito ottimista del «buon selvaggio» che la civiltà non ha ancora corrotto strappandolo al suo felice stato di natura. Di qui prende le mosse la tradizione moderna otto-novecentesca del filone narrativo esotico ambientato nei «Mari del Sud» soprattutto negli scrittori di letteratura anglo-americana, come *Taipei* (1846) e *Omoo* (1847) di **Melville**, o i *reportages* di **Stevenson** pubblicati postumi con il titolo *Nei Mari del Sud* (1896). A Samoa, Stevenson scrisse anche *La spiaggia di Falesá* (1892), esempio di romanzo realistico ambientato nelle colonie del Pacifico. Da ricordare anche *Il matrimonio di Loti* (1880) di Pierre **Loti**, ambientato nella lussureggiante isola di Tahiti. Le avventure nel grande mare esotico, proprie dello scrittore dell'età coloniale, si ritrovano nella narrativa di **Salgari**, capace di assorbire gli

apporti e le componenti più vari: *Un dramma nell'Oceano Pacifico* (1895) o *I solitari dell'Oceano* (1904), *Il Re del Mare* (1906). In Jack **London**, i mari del sud hanno un duplice aspetto: uno è la Melanesia, luogo infernale, saturo di veleni, in cui la malattia è simbolo onnipresente della degenerazione (come in *Il Rosso*; *Chinago*; *Koolau il lebbroso*); l'altro è la Polinesia, una sorta di paradiso perduto e già minacciato dalla civiltà, in cui è ormai possibile solo un viaggio di ricerca interiore, sull'orlo del nulla, alla vigilia dell'annientamento, ultimi passi di un «viaggio verso il silenzio» (*Le ossa di Kabekili*; *Tibie*). Nei *Racconti dei Mari del Sud* di W. Somerset **Maugham** viene rappresentata l'alienità esotica del Pacifico e l'alienazione esistenziale dei personaggi, come il malvagio missionario Davidson in *Pioggia*; o come l'edonista *Mackintosh* nel racconto omonimo. Il filone prosegue con il romanzo *Avere e non avere* (1937) di **Hemingway**, storia di contrabbandieri e banditi sullo sfondo del Mar delle Antille, da cui sono state tratte diverse versioni cinematografiche: si tratta di *Acque del sud* (1944) di Howard **Hawks**, *Golfo del Messico* (1950) di Michael **Curtiz** e *Agguato nei Caraibi* (1959) di Don **Siegel**. Il romanzo *Il passaggio* (1954) di Jean **Reverzy** ambienta la storia di Palabaud, un francese trasferitosi in Polinesia, in un mondo il cui mare trasparente e immutabile scandisce gli ultimi giorni della sua vita di malato. Il mare visto inizialmente come rifugio paradisiaco finisce per svuotarsi di significato e si riduce alla forma del nulla che inghiotte l'uomo. Una proiezione verso i miti letterari marini, tra Melville e Salgari, è la celebre poesia *I Mari del Sud*, in *Lavorare stanca* (1936-43) di Cesare **Pavese**. Il mare ha una parte importante nella sua produzione: è un mare mediato dalla letteratura e dal simbolo (Pavese è traduttore del *Moby Dick*), ma acquista i tratti dell'«inutilità», davanti al quale la solitudine dell'uomo è come amplificata (così in *Lo Steddazzu* e *Paternità*, e nel racconto *Il mare in Feria d'agosto*, 1946).

17. Nel Romanticismo, il mare è soprattutto lo spazio della prova, lo spazio da varcare; il confine assegnato dalla natura allo spazio delle imprese umane e, insieme, il luogo della libertà e dell'imprevedibilità, ma anche del disorientamento e della solitudine. Nel suo saggio *Gli irati flutti* (1949), **Auden** tenta una comprensione della natura del Romanticismo attraverso l'analisi del tema del mare, scoprendo nel deserto e nella conchiglia i simboli stessi del simbolismo marino romantico. Il punto di partenza è costituito da un sogno raccontato da **Wordsworth** nel quinto libro del *Preludio* (vv. 56-139; del 1805), in cui viene istituita una connessione tra mare e deserto, entrambi luoghi senza limiti. **Goethe**, in *Poesia e verità* (cap. XV; del 1830), utilizza l'immagine delle vie aperte sul mare che, pur se percorse, lasciano dietro di sé intatta la superficie. Tutto ciò che accade sul mare è come se non fosse accaduto. Per questo fenomeno egli trova la metafora delle vie aperte sul mare, che non lasciano tracce: con essa vuole designare il vano orgoglio del declinante secolo dei Lumi per la perennità delle proprie conquiste, per la percorribilità delle vie scoperte (III, 15). Il mare ricorre spesso nella poesia di P.B. **Shelley** come una realtà viva e naturale e come simbolo dell'infinito. Così in *Stanze scritte nell'abbattimento, vicino a Napoli* (1818) il mare è come partecipe della solitudine angosciata del poeta, così come dello spirito della natura, immaginato come un bosco al fondo dell'abisso marino (II). In *Tempo*, il mare è visto come elemento insondabile e profondo come il dolore umano e come il Tempo («Oceano del Tempo»), in cui si possono avvertire suggestioni del *Sonetto 60* di **Shakespeare**, in cui le

onde misurano il tempo («Like as the waves make toward the pebbled shore, / So do our minutes hasten to their end»; poi ripreso anche da D.G. **Rossetti**, *Sea-Limits*). Nei *Versi scritti sui Colli euganei* (1818), il poeta torna a riproporre la dimensione simbolica del mare come orizzonte lontano e dolente, evidente nella metafora continuata della vita come «vasto mare dell'Infelicità» e «porto della sepoltura», misterioso e fatale approdo dell'anima umana, ma che promette l'abbraccio di «tutte le cose nella loro fraternità». Shelley, che chiamava se stesso «ospite del mare», di quel mare sarebbe diventato abitatore senza ritorno. Nel *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (canto IV, CLXXIX-CLXXXII; 1812-18) di **Byron**, l'oceano assume le dimensioni di una forza distruttrice: spinge il naufrago a terra, dove sperava di approdare, ma ve lo spinge morto dopo averlo fatto saltare sulle sue onde; le onde e le tempeste distruggono le navi, mostri di quercia («The oak leviathans»), come fecero le bufere di vento che seguirono alla battaglia di Trafalgar, dove Nelson perdette la vita. Il mare come viva espressione della forza della natura compare nei *Quadri del mare del Nord* (1826) di **Heine**. Nella poesia *La vela* (1832) di Michajl **Lermontov**, il mare viene raffigurato come forza indomabile della natura, che non dona felicità e «felicità non cerca». In quanto simbolo di solitudine e di immensità, il mare viene simbolicamente connesso alla steppa nei *Sonetti di Crimea* (1826) di Adam **Mickiewicz**. Passando dalle steppe di Akerman, vicino Odessa, al mare, l'anima del poeta sembra cullarsi nella tranquillità dei flutti (*Quiete marina; La traversata*); ma la calma del mare – come quella del cuore – è destinata a turbarsi: sopravviene la tempesta e anche lo spirito del poeta «col volo dell'albero si libra nel vortice» (*La tempesta*). L'idea di un mondo sepolto, che giace sotto le acque, dove domina la morte, rappresentata nell'allegoria delle «malinconiche acque» è presente ne *La città del mare*, contenuta nelle *Poesie* (1831) di E.A. **Poe**. In questo caso, il mare è strettamente connesso al tema della morte e delle tenebre inghiottitrici. Il mare si offre alla descrizione come spettacolo naturale, che induce l'uomo a una intensa meditazione, portandolo a fondersi con le cose in una propensione verso il divino. Nei *Ricordi del viaggio in Oriente* (1835), **Lamartine** assimila il mare ai deserti e alle montagne per ritrovare le tracce di dio; mentre nelle *Armonie poetiche e religiose* (1830) l'immagine del mare si arricchisce della dominante del riflesso umano, in quanto i flutti divengono l'immagine del libero errare del pensiero («ma pensée / flotter comme une mer»). L'onda che nasce e che si sviluppa e muore («flux et ce reflux») rappresenta l'avvicinarsi delle nascite e delle morti, e il fluire degli anni. Nei *Quattro venti dello Spirito* (1881) di Victor **Hugo** si trovano i momenti più alti della meditazione ai bordi del mare: il colloquio amoroso con l'acqua e il parallelo *mer / âme*, per cui il mare è vasto e profondo come l'anima (VI). In Hugo, tuttavia, la contemplazione del mare si fa inquietante, suscita orrore e repulsione per tutto quello che si nasconde sotto la superficie: al posto di tanti tesori nascosti, ecco l'affacciarsi di una visione orrenda: i cadaveri degli annegati, fluttuanti sul fondo degli abissi. E nella *Leggenda dei secoli* (1883), ai cadaveri si sostituiscono i mostri, che disegnano una zoologia fantastica, nel segno di un ritorno all'*imagerie* medievale: è questo l'aspetto orrido del mare («La vie horrible de la mer»). Nei *Fiori del male* (1861) di **Baudelaire**, il mare diventa l'elemento naturale specchio dell'anima («la mer est ton miroir») e figura di stati d'animo. La lirica *L'uomo e il mare* motiva questo legame di reciproca riflessione tra uomo e mare e la stretta analogia intercorrente tra i due: tenebroso e di-

screto. I fiori del male sottolineano di volta in volta le sue caratteristiche di infinito («la mer, qui est l'infini», si legge in *Invito al viaggio*). Il mare baudelairiano è l'indifferenziato, il luogo di fusione dei contrari: maschio e femmina, amore e indifferenza, comunicazione e separazione, passione e spleen. Così il corpo della donna assume le caratteristiche marine: nel *Serpente che danza*, la capigliatura della Jeanne diventa un mare odorante e vagabondo; il mare si femminilizza, acquistando una funzione consolatoria (*Moesta et errabunda*); mentre in *I Gioielli* si fa metafora del «montante» desiderio maschile. L'intensità stessa della sensazione finisce per provocare un malessere, una sofferenza: l'energia della voluttà crea un malanno fisico e psicologico, per cui questa dinamica getta una immagine di tristezza come di una marea che sale (*Semper eadem; Causeurie*).

18. Paura e avventura costituiscono i grandi miti legati alla letteratura marinaresca dell'Ottocento, perché entrano nella struttura stessa della psicologia umana, sempre in viaggio dal noto all'ignoto, dal passato verso il futuro. Il mare della *Ballata del vecchio marinaio* (1798-1800) di **Coleridge** è un mare di perdizione e di purgazione. L'opera, che include la suggestione di una vastissima letteratura di viaggio, diffusa in inglese attraverso le raccolte di Richard **Hakluyt** (*Le principali navigazioni, viaggi e scoperte della Nazione Inglese*, 1589) e il *Pellegrinaggio* (1613-25) di Samuel **Purchas**, rappresenta il mare come spazio della punizione e della redenzione del Marinaio. Al centro del poemetto l'effetto di eccitazione fantastica delle visioni paurose e inquietanti del Vascello fantasma, della Morte e della «Vita-in-Morte» (*Life-in Death*) è raggiunto attraverso un linguaggio che comporta un uso notevole del gergo marinaresco e che si avvale di una spettacolare tavolozza di colori. Il mare è pieno di prodigi e di forze soprannaturali che ne dirigono il movimento e che sono la soglia d'accesso a un mondo fantastico: ghiacci galleggianti, bagliori smeraldini, demoni aerei e fiamme, mari putrefatti e melmosi coperti di vermi e insetti (*slimy things*, ossia «viscide cose»). La letteratura marinara deve molto del successo alla *Ballata* di Coleridge che privilegia il culto dell'eroe e l'elemento fantastico e patetico. L'oceano fa da costante contrappunto alle vicende umane narrate in *Le avventure di Gordon Pym* (1838) di E.A. **Poe**. Con l'addentrarsi nel mondo sempre più enigmatico e inquietante dei ghiacci eterni dell'Antartico, Pym perviene al mistero finale attraverso vicende complesse, che compongono una sorta di rituale di iniziazione: dall'ammutinamento, agli episodi di fame, di cannibalismo e di morte (Jules **Verne**, nella sua *Sfinge dei ghiacci*, 1897, ha ripercorso l'itinerario di Poe, ritrovando alla fine lo scheletro di Pym inchiodato al polo magnetico). Tra le opere di Poe, altri due racconti sono direttamente accostabili al tema del mare: *Una discesa nel Maelstrom* (1841) e *Il manoscritto trovato in una bottiglia* (1833). Nel primo racconto, il pescatore sfugge al risucchio mortale del vortice abissale mediante l'uso freddo e disperato della ragione, che consente di sfruttare le leggi stesse della forza scatenante del mare; mentre nel secondo, l'anonimo naufrago è prigioniero del gigantesco vascello lanciato dalla sua furia interna verso il precipizio marino. Iniziatore dei romanzi d'avventura di mare è James Fenimore **Cooper**, che aveva servito per alcuni anni nella Marina degli Stati Uniti: alla sterminata produzione di romanzi e di storie marinaresche appartengono i romanzi *Il pilota* (1823) e *I leoni del mare* (1849). Nell'intera produzione narrativa di Herman **Melville**, il mare assume la dimensione simbolica della potenzialità umana: esso è il luogo in cui avvengono

gli eventi decisivi, i momenti di eterna scelta, la tentazione, la caduta e la redenzione. Il mare melvilliano è implacabile («the old implacable Sea», scrive in *Pebbles*), è uno spazio di violenza: soprattutto il cannibalismo è il tratto costitutivo dell'universo marino. In *Moby Dick* (1851), nonostante Ismaele invochi la pace che albergherebbe nella Tahiti insulare dell'anima umana, assai più spesso egli richiama il lettore al «cuore di tigre» palpitante nell'oceano: nel caso specifico, i «giuramenti di violenza e di vendetta» pronunciati dall'equipaggio del *Pequod* nei confronti della Balena Bianca. Riprendendo la tradizione dei resoconti di viaggio in terre esotiche alla ricerca di un'alternativa alle ipocrisie del mondo civilizzato, Melville suggerisce che il movimento, l'avventura, il mare, sono interpretabili come tentativi di sottrarsi alla violenza delle relazioni umane ma che, poi, la ferocia insita nel cuore umano torna a manifestarsi. Del viaggio per mare, Melville mette in risalto anche gli aspetti meno esaltanti e più prosaici, e l'invocazione alla rinfrescante «visione di un filo d'erba» suggerisce come il desiderio dei marinai sia tutto proteso verso le certezze della riva piuttosto che verso le incognite del mare. La vita di bordo è descritta come una prigionia, un concetto ribadito al cap. 4, dove il narratore fa riferimento alla «tirannia senza limiti» del capitano Achab. Dal libro è stato tratto un celebre film: *Moby Dick, la balena bianca* (1956) di John Houston, sceneggiato da Ray Bradbury, con Gregory Peck e Orson Welles.

19. Al mare è collegato il tema della marea, strettamente dipendente da quello della luna, che condiziona le rotte e di conseguenza gli intrecci con il suo moto crescente o calante e può favorire un'azione e risolverla, come ne *Il riflusso della marea* (1894) di Stevenson. Celeberrima è l'attesa del mutamento di marea cronometrata dal Capitano Nemo in *Ventimila leghe sotto i mari* (1869) di Jules Verne (da cui il film *20.000 leghe sotto i mari*, 1954, di Richard Fleischer, con Kirk Douglas e James Mason). In altri casi, la marea può riuscire fatale, come nel caso dei *Lavoratori del mare* (1866) di Hugo, in cui si raccontano le drammatiche esistenze legate ai cicli del movimento del mare, una strenua ed esemplare lotta con i tempi delle maree. In questo romanzo, che rappresenta una sorta di *summa* legata alla vita marinaresca, Hugo ricerca un racconto che sia anche trattazione in termini di divulgazione scientifica, di alcuni fenomeni legati al mare, come la nebbia, o le maree, o i venti. Nel romanzo vittoriano emerge una dimensione del mare come luogo della paura e della morte, abisso dove dimora la gigantesca e aggressiva piovra, già comparsa in *Il mare* (1861) di Jules Michelet e poi in *Ventimila leghe sotto i mari* di Verne (mentre il racconto delle piovre letterarie è contenuto in *La piovra*, 1975, di Roger Caillois). Altre opere, come il racconto *Un dramma in riva al mare* (1835) di Balzac, si legano alla dimensione psicologica degli ambienti di mare, terribili e distruttivi per l'uomo. Nel racconto *Fantasticherie*, nella raccolta *Vita dei campi* (1880), Giovanni Verga rivela l'ideologia che è alla base del progetto narrativo dei *Malavoglia* (1881): «l'ideale dell'ostrica», cioè il tenace attaccamento degli umili e dei diseredati «allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere». La metafora marinaresca serve allo scrittore per indicare la vita di una società patriarcale e arcaica, rispetto all'avanzare della mentalità borghese e progressista. In questo mondo, il mare viene visto nella sua dimensione quotidiana e non-poetica, di fatica, lavoro e pericolo: «Il mare è amaro», dice Padron Ntoni, perché è il mare che ingoia la loro barca (la «Provvidenza») e Bastianazzo, lasciando la povera famiglia con il debito dei

lupini (cap. III); in mare muore anche Luca nella battaglia navale di Lissa. Nel finale, quando Alessi riscatta la casa del nespolo e ricostituisce il nucleo familiare riprendendo a vivere le consuetudini di sempre, Ntoni si racconta per associazioni fantastiche la favola del mare, che, come lui, non ha paese: egli se ne va per sempre e il romanzo si chiude con il suo sguardo verso il mare, che «brontola» la «solita storia». Ispirato direttamente al romanzo verghiano è il film *La terra trema* che Luchino Visconti girò nel 1948, di cui si ricordano le celebri immagini dell'*Episodio del mare*. Per descrivere quel sentimento ostinato e pauroso del mare, quell'insieme di tenerezza e di angoscia di fronte alla furia distruttrice delle onde, Stevenson inventa la categoria dei «Merry Men», letteralmente gli «allegri compari», nome con cui chiama le onde che rompono sulla scogliera di un'isola della Scozia occidentale (*Gli allegri compari*, 1887). Nel racconto *Il cavallo bianco* (1888) di Th. Storm, si narra la leggenda di un sovrintendente alle dighe («deichgraf»). Costui appartiene a una comunità di Frisoni, una stirpe germanica, impegnata da sempre in un conflitto gigantesco con il mare. A irretire e deviare le ricorrenti furie dell'inquieto Mare del Nord, i Frisoni escogitano e perfezionano l'idea di un reticolo di dighe che tagliano il mare, cercando di sfruttare quelle terre, chiamate «Köge», che con un paziente e temerario gioco di dighe sono state sottratte al mare. Il Mare del Nord è ritratto come un mare poderoso, ma grigio e nebbioso, che tutto consuma. Nel dramma *La donna del mare* (1888) di Ibsen, la protagonista Ellida, che vive con la sua famiglia in un fiordo chiuso, è legata al richiamo del mare aperto, in riva al quale è nata e cresciuta. Il mare è rappresentato, nella prospettiva della donna, come un luogo di libertà, essenzialmente connesso alla passione amorosa e alla misteriosa esperienza della vita: è un luogo simbolico, insidioso e tenero, legato alla figura di un Forestiero, un uomo senza storia e senza nome, al quale ella si è legata, simbolicamente, al cospetto del mare e dal quale è oscuramente soggiogata. Il mare, instabile e depositario di una grande tirannica forza, recupera una sua dignità epica e simbolica come terreno di formazione dell'uomo nei *Sette mari* (1896) di Kipling. L'opera è scritta a esaltazione dell'imperialismo britannico e vi si racconta la gioia e la fatica delle lunghe navigazioni e l'incanto delle terre vicine o lontane dell'impero, bagnate dai sette mari. L'Inghilterra, sul modello della descrizione fatta nel *Riccardo II* (1594-96) shakespeariano («quest'isola / Scetrata [...] questa pietra preziosa / Collocata nell'argenteo mare», atto II, sc. 1) è paragonata alla «Moglie del mare», che manda i propri figli in cerca di avventure ai quattro angoli della terra. Questa fantasia di imparare a vivere in mare ha per l'uomo qualcosa di estremamente affascinante e al contempo tragico (come nella lirica *Mary Gloster*, del 1894). D'altro canto, nel romanzo-inchiesta *Sull'Oceano* (1889) di De Amicis, emerge il tema del viaggio per mare degli emigranti italiani alla volta dell'America. Il mare è qui visto come esperienza di *choc* per chi era da sempre vissuto in una dimensione agro-pastorale: la gran massa d'acqua di volta in volta era sentita come silenziosa e rasserenante. Oppure minacciosa e omicida. Il fatto è che l'«oceano universale» diviene il vero protagonista, una distesa senza colore e senza anima, che tutto ingloba, e in cui i personaggi umani sono spauriti, disperati e annichiliti.

20. Nella seconda metà dell'Ottocento, l'immagine dell'oceano terribile cede il posto al desiderio collettivo dei bagni di mare, su cui medici autorevoli dissertano delle qualità terapeutiche. Allora le coste dei mari e degli

oceani diventano i luoghi da contrapporre ai guasti della civiltà, e dove, più che in ogni altro luogo, l'individuo può confrontarsi e godere degli elementi dell'acqua e del sole. Nella seconda metà dell'Ottocento, in corrispondenza con un movimento culturale che parte dalla Francia e dall'Inghilterra, si cerca di mettere in pratica l'effetto benefico e salutare dell'acqua di mare. Il primo turismo balneare rientra infatti nell'azione benefica della balneoterapia e si appoggia sulle teorie mediche di Robert **Russell** (*De tabe glandulari, sive de usu aquae marinae in morbis glandularum*, Oxford, 1750), dell'igienista inglese Robert **White** (*Use and Abuse of Seawater*, London, 1775), di Richard **Kentish** (*Saggio sulla balneazione*, 1786). Questi argomenti medico-terapeutici convincono l'aristocrazia e la ricca borghesia ad abbandonare la villeggiatura in villa per trascorrere l'estate nelle stazioni balneari. Nel romanzo *Emma* (1816) di Jane **Austen** si parla di soggiorni terapeutici al mare per l'alta borghesia inglese. In *Madame Bovary* di **Flaubert**, la protagonista lamentando di soffrire di stordimenti chiede al marito Charles di portarla a fare i bagni di mare. Il mare acquista una connotazione edonistica e sensuale in *Senso* (1883) di Camillo **Boito**, in cui si racconta dell'adulterio consumato dalla contessa Livia Serpieri nell'esclusivo stabilimento balneare di Venezia (dove viene ambientato anche *La morte a Venezia*, 1912, di Th. **Mann**). Il mare diviene sempre più una moda. Dall'inizio del Novecento, le valenze terapeutiche cedono il passo a un più marcato rilievo alla mondanità, ai ritrovi. L'iconografia celebra questa nuova dimensione del mare come spazio del divertimento e della libertà dai vincoli della vita lavorativa: come nel dipinto *Bagni di mare a Honfleur* (1869) di Louis-Alexandre **Dobourg**; o la celebre *Spiaggia a Boulogne-sur-mer* (1868) di Édouard **Manet**, in cui signore e bambini vestiti di tutto punto respirano l'aria salmastra; o ancora i *Bagnanti a Dieppe* (1902) di Walter Richard **Sickert**, in cui vengono rappresentati uomini e donne in costume da bagno che entrano in mare, fino al famoso dipinto *Lusso, calma e voluttà* (1904) di Henri **Matisse**, che celebra l'apoteosi dei bagnanti che si riposano al sole dopo un bagno refrigerante. Negli Stati Uniti, il nascente cinema di Hollywood rimarca con le «bellezze al bagno» (*bathing beauties*) il contrasto fra vecchio e nuovo, attraverso una serie di pellicole ambientate nelle località di mare. Film come *La ragazza tuffatrice* (1911) e *La ninfa acquatica* (1912) di Mack **Sennet** hanno come protagoniste ragazze sensuali, sportive, allegramente trasgressive (la tuffatrice interpretata dall'attrice Mabel Norman rappresenta l'antesignana di questo filone) che si scontrano con il pudore, la morale bigotta e le regole di decoro corrente, lanciandosi in avventure in riva al mare e in acrobatici innamoramenti. I mari tropicali forniscono materiale scenico per la nascita di un filone cinematografico di tono esotico, come *Da qui all'eternità* o *Blue Hawaii*, con Elvis Presley. Di qui la nascita anche di un filone di letteratura «balneare», nata dall'espansione di un tempo di non-lavoro all'opposto della cultura del mare intesa nella sua essenza di cultura del lavoro. Si pensi ad *Agostino* (1945) di Alberto **Moravia**, in cui la scoperta dell'eros si coniuga con l'ambiente marino, che la predispone o la sollecita; ma il mare è attivo anche al livello profondo, per cui sollecita materiali soggetti ad antiche rimozioni, come la nudità e i turbamenti sessuali, e il legame con la madre. Il tema dell'incontro tra il mare e l'adolescente si trova anche ne *Il mare* (1934), racconto di Corrado **Alvaro**, in cui protagonista è un uomo maturo scortato da un amico diciassettenne sulla cui giovinezza egli commisura le proprie prestazioni seduttive ed erotiche.

21. Nel Novecento, il mare, ormai percorso in tutte le latitudini, continua ancora a suggerire possibilità e situazioni epico-avventurose o metafisiche. Anche se invaso dalle merci e da iniziative economiche di ogni tipo, non è soltanto un mare mercantile, ma arriva a trascinare lo stesso orizzonte economico verso un inquietante confronto con l'assoluto, costringe il mondo borghese a rompere i propri limiti e le proprie sicurezze, lo espone al silenzio muto del fato, della necessità, della violenza più misteriosa e insondabile. **Conrad** nella sua autobiografia, *Lo specchio del mare* (1906) ricorda l'indolenza del marinaio lontano dal mare, che è teatro di fatiche senza fine e di compiti incessanti. Il mare conradiano è infatti lo spazio dell'avventura, ma anche della monotonia dei giorni sempre uguali e della fatica, della difficile vita di bordo e, insieme, lo spazio di perenne attesa di qualcosa che non arriva mai. Il mare è ancora l'elemento pericoloso e infido che nasconde le insidie: il tema della collisione compare in *Lord Jim* (1900) per esempio, in cui il tranquillo corso della nave è scosso dall'urto contro una lastra di ghiaccio che provoca una falla allo scafo. Di coleridgiana memoria è anche il motivo della bonaccia, in cui la nave è costretta a rimanere ferma, mentre il mare è percorso da vortici sibilanti che sembrano evocare le «slimy things» e i serpenti acquatici della *Ballata del vecchio marinaio*. In *Gioventù* (1902), il mare viene identificato con la giovinezza, rappresenta la metafora esistenziale, il pellegrinaggio che pare destinato a illustrare la vita. Nel romanzo, è il personaggio di Marlow, un capitano di quarantadue anni, che narra il proprio viaggio di iniziazione: egli rappresenta la persona matura, provata dalla vita, che rievoca un episodio della propria inesperta giovinezza, quando aveva avuto il suo primo comando. In questo caso, il mare viene identificato con la giovinezza stessa, nelle frequenti invocazioni: «Giovinezza e mare. Incantesimo e mare!», nell'idea che sul mare si compia un viaggio di iniziazione destinato a cambiare la vita. Fra gli elementi ribelli all'autorità dell'uomo, accanto all'acqua, è tipico in Conrad il tema del vento, complice nello scatenamento degli uragani e responsabile di tutta una serie di fenomeni, come il tifone, ciclone della zona asiatica sud-orientale, consacrato dal romanzo *Tifone* (1902). Il mare è il protagonista de *La luna dei Caraibi e altri drammi del mare* (1919) di Eugene **O'Neill**, una serie di «drammi marini», in cui il mare è il simbolo della realtà istintiva, subcosciente delle creature umane: i diversi stati d'animo, i vari modi di essere e di affrontare i rischi dell'esistenza non sono che le differenti reazioni individuali nella lotta contro l'elemento implacabile. Il mare che attira gli uomini con una promessa di redenzione non è altro che la personificazione dell'istinto inesorabile e cieco. In *Gita al faro* (1925) di Virginia **Woolf**, il mare ha una dimensione di speranza e di attesa e dà all'intero romanzo un movimento ritmico e ondulatorio, intensificato dal passaggio da un flusso di coscienza all'altro dei vari personaggi. Tra questi, si distingue il piccolo James che, con la forza del desiderio infantile, spera di poter fare una gita al faro. Un altro romanzo della Woolf, *Le onde* (1931), rende il senso della vita, del tempo e del mutamento e della mortalità avendo come simbolo ricorrente, come si evince dal titolo, del mare. Echeggiando tutta la liquidità del mare, il romanzo, volutamente e totalmente privo di fatti e impersonale, è un intreccio polifonico di sei diverse voci che non si distinguono l'una dall'altra, proprio come le onde. In *Gente di mare* (1928), Giovanni **Comisso** si concentra sulle attività e le condizioni economiche delle comunità che vivono nella laguna di Venezia. Qui, uomini e paesaggio si fondono in una stessa naturalezza e raccontano una vi-

cenda perpetua di partenze e di approdi, nell'idea che «la vita aveva le stesse vicende del mare». Il fascino e l'immensità del mare come spazio di grandiosa vitalità in aperta secolare sfida con l'uomo torna in *Oceano* (1938) di Vittorio Giovanni **Rossi**. Il mare è il drammatico ed epico campo di lotta per la sopravvivenza di chi in esso trovi le proprie ragioni vitali, come il protagonista del romanzo *Il vecchio e il mare* (1952) di **Hemingway**. L'uomo e il pesce, il vecchio pescatore e il marlino (*marlin*) gigante, sono impegnati in una dura lotta per la sopravvivenza: il vecchio pescatore riesce a legare al fianco dell'imbarcazione il pesce vinto, ma durante il tragitto di ritorno questo gli viene divorato dagli squali, e anche l'uomo simbolicamente affronta un medesimo destino di consunzione e di sconfitta (dall'opera è stato tratto il film *Il vecchio e il mare*, 1958, di John **Sturges**, con Spencer Tracy). Nel romanzo postumo *Isole nella corrente* (1970), Hemingway affronta invece una narrazione più aperta dove il mare e le correnti costituiscono un ulteriore e fondamentale elemento in grado di determinare le condizioni e l'esito del navigare e un motivo che interviene ad accelerare un'azione o a determinare uno stato di permanente tensione del racconto. Il movimento nascosto del mare trascina simbolicamente le storie di cui è protagonista il pittore-marinaio Thomas Hudson. Protagonista del *Leviatano o Il mercante di coralli* (1940) di Joseph **Roth** è un artigiano ebreo che sogna le profondità marine e il leviatano che conosce i segreti dei coralli e degli abissi e tutte le creature. Alla fine del racconto finirà, anch'esso, uomo senza mare, annegato. La narrativa di Raffaele **La Capria**, in esempi come *Ferito a morte* o *False partenze* (2002), si inserisce a pieno titolo nella tradizione europea di letteratura marina e simbolismo marino, dove il mare è inteso soprattutto come condizione esistenziale e destino dell'uomo. La sua narrativa è caratterizzata dal tema della bella giornata, simbolo mediterraneo di un'esistenza scandita sui ritmi naturali dell'estate, della vacanza, della freschezza marina. Il mare inteso attraverso la descrizione come processo cognitivo del vedere e quindi elemento di luce, colore, vita, respiro viene descritto come un essere vivente. Ne *Il gabbiano azzurro* (1967) di Raffaello **Brignetti**, il mare è l'elemento che condiziona e determina il destino degli esseri che circonda, uomini, navi, uccelli e pesci, in una compresenza di vita e di morte. La massa disomogenea del mare, che non ha «verso da seguire, geometria, condizione alcuna», è il freddo luogo infinito dove si consumano le situazioni più disparate, una trama incessante di storie fatali, senza una conclusione definitiva. La dimensione del mare come spazio dell'inquietudine e dell'atemporalità, che si lega al carico di emozioni di raggiungere una meta sognata, il luogo ideale, torna in un altro romanzo marino di Brignetti, *La spiaggia d'oro* (1971). Italo **Calvino** in *Palomar* (1983) affronta la *Lettura di un'onda*: in questo caso, il mare fornisce la materia per un'analisi dell'elemento naturale tramite una continua problematizzazione di ogni suo segmento. Torna il tema della contemplazione del mare, cercando di mostrarne tutta la complessità e lo spessore di difficoltà di definizione. Lo sforzo dello scrittore è quello di cercare di ritagliare nell'indistinto della massa marina un «oggetto limitato e preciso», secondo una ricerca poetica che consenta di dare allo spazio aperto del mare la misura di laboratorio di prova della descrizione come esercizio di esattezza ed esaustività. Tutta la narrativa di mare di Francisco **Coloane**, dai racconti di *Capo Horn* (1941) a *L'ultimo mozzo della Baquedano* (1941) a *La scia della balena* (1962), è fiorita attorno ai casi di eventi soprannaturali o fantastici nel mare, a misteri non risolti di ogni tempo e latitudine:

il mare è il luogo di sparizioni insondabili e incidenti straordinari e inesplicabili, come *iceberg* maledetti guidati da fantasmi, carcasse di balena arenate su spiagge deserte, sparizioni misteriose di navi e pescherecci. Di punti ortografici maledetti è costellata la carta dell'oceano artico e cileno di Coloane: si tratta di luoghi temibili legati a pericoli naturali e soprannaturali. Nella cosiddetta «trilogia del mare» (*Riti di passaggio*, 1980; *Calma di vento*, 1987; *Fuoco sottocoperta*, 1989), William **Golding** torna alla marina velica e alle guerre napoleoniche. I romanzi sono capitoli di un lunghissimo viaggio per mare del protagonista, l'aristocratico Edmund Talbot, secondo un percorso che associa all'avventura gli esiti di un vero processo di formazione, secondo il modello del *Bildungsroman*. Di ispirazione marinaresca è *Donna di Porto Pim e altre storie* (1985) di Antonio **Ta-bucchi**, libro di «frammenti» desunti dal patrimonio relativo alle isole Azzorre, isole nelle quali la cultura marinara e l'immaginazione locale si sono coagulate attorno al tema della balena azzurra.

22. Il Novecento poetico si apre con l'immagine del mare «catafratto» come un antico guerriero, ne *L'onda*, contenuta in *Alcyone* (1903-04) di **d'Annunzio**, testo che cerca di rappresentare le infinite trasformazioni dell'onda marina e della risacca. Un poemetto che celebra il senso simbolico del mutamento del mare è *Il cimitero marino* (1917) di Paul **Valéry**. Il grande mare dotato di deliri («Grande mer de délires») è generatore di forme e di progetti, grembo di Afrodite e creatore di tante avventure. È il mare, proprio perché incarna questo ritmo classico, ad essere protagonista: è lui che «ispira», che dona ritmi, grazia e movimenti al pensiero. Sin dalle prime strofe dominano i simboli mediterranei e su tutti, l'immagine del «tetto quieto» – il cielo sul mare e sul cimitero – con cui il poemetto si apre e si chiude. Sulle tombe antiche del cimitero marino di Sète (dove è sepolto anche il poeta) dalle cui terrazze il cielo si fonde con il mare, sono incise un'alfa e una omega, che precedono le date di nascita e di morte. La tomba, il cimitero sono insieme in ogni istante nella vicenda del medesimo gioco e movimento del mare, che «sempremai ricominciato» istituisce la relazione ciclica tra la vita e la morte. La tematica marina è agli albori dell'esperienza poetica di **Ungaretti**, che alla base dell'ispirazione della sua prima raccolta, *Il porto sepolto* (1916), ammette il ricordo di un «porto sommerso, che doveva precedere l'epoca tolemaica»: l'immagine che allude alla potenza della poesia di far risalire la parola poetica dal profondo mare del passato ha una specifica dimensione temporale. Il mare si configura ad un tempo come riconoscimento della poesia e acquisizione di uno stato di lontananza, di assenza; è elemento che innesca un'occasione di solitudine, di sconforto, di separazione dalla terra natale dell'Egitto: così il «fameli-co mare» è elemento che ricapitola il passato della patria lontana (*Popolo*). Ma nelle poesie di *Allegria di Naufragi* (1919, poi *L'Allegria*, 1931), il mare innesca un procedimento simbolico di discesa nell'inconscio, o alle fonti della vita, che si proietta metaforicamente nell'immagine della morte (il mare è un «bara / di freschezza», in *Universo*), a toccare il livello di interdipendenza delle due componenti dell'essere umano: vita e morte. Ma il mare ungarettiano presenta anche una dimensione apocalittico-metafisica: in *La terra promessa* (1950) il mare, che aveva inghiottito Palinuro, e sul quale Didone aveva vissuto e consumato il distacco da Enea, diventa lo spazio di un dolore risorgente, di una tragedia mai conclusa: «Morto è anche, vedi, il mare, / Il mare» (*Finale*). In *Idee di ordine* (1937) di Wallace **Stevens**, l'essere umano (qui

una donna) di fronte al mare, è intenta a convogliare in misura esatta di canto il fragore incessante delle onde. In questo caso, l'onda come elemento del ritmo del mare assume un valore sintomatico, indica l'attrattiva che il mondo dei sensi esercita sulla rigida e purificatrice opera dell'intelletto. Il poemetto *Il cimitero dei quaccheri a Nantucket* (1946) di Robert **Lowell**, composto come un'elegia per il cugino perito in mare durante l'ultima guerra mondiale, è una meravigliosa e tremenda invocazione della violenza del mare che distruggeva così facilmente i balenieri quaccheri; ma diventa, infine, una visione dell'annientamento dell'uomo a cui solo Dio sopravvive. Il tono è quello barocco nelle immagini del mare: il mare è rappresentato come un mostro dalle «antiche fauci» (*old mouth*): c'è la percezione del male e la dura ostilità contro di esso. Il poema *Segnali di mare* (1957) di **Saint-John Perse** canta la vita del mare e la vita dell'uomo sul mare. Il francese «Amers» indica, infatti, i segnali di sicurezza per la navigazione in mare: fari, campanili, boe, i quali simbolicamente valgono nella navigazione della vita. Il mare è un luogo geometrico e tavola di orientamento e nello stesso tempo è il serbatoio di forze eterne per il compimento e il superamento dell'uomo, migratore insaziabile: il mare diviene allora il simbolo stesso della ricerca umana («Mare afferrabile alla luce degli atti più belli dello spirito!»). Nelle *Odi elementari* (1954) di Pablo **Neruda**, l'oceano viene esaltato come gigante generoso, come un «padre verde e profondo» che dispensa pesce per tutti gli uomini, per la povera gente (*Ode al mare*). Appaiono spettacolari immagini di gabbiani, di capodogli, di isole; e il gioco delle immagini s'arricchisce di pioggia marina, nella quale l'acqua madre, quella dell'oceano, muove la sua pancia accogliendo gli aghi verdi dal cielo (*Ode allo spazio marino*; *Ode alla pioggia marina*). Il mare come soggetto tematico è presente anche in altre raccolte: il *Memoriale di Isla Negra* (1964) e *Oceana* (1961) e nell'ultima raccolta nerudiana *Il mare e le campane* (1971-73), appartenente agli ultimi anni della vita del poeta e della sofferenza per il male che lo aveva colpito. Qui, il mare viene associato alle campane, alla campana sospesa sulla spiaggia, monito dell'umana precarietà. Le poesie di Derek **Walcott**, contenute in *Mappe del nuovo mondo* (1986), rappresentano un inno solenne alle vite del mare dei Caraibi. Il mare ha una connotazione epica, grandiosa distesa d'acqua in cui convivono elementi eterogenei: pesci, navi, cimiteri di aerei, isole devastate da uragani.

23. Il mare costituisce una presenza molto frequente all'interno della cinematografia d'avventura e di viaggio. Nelle sue diverse declinazioni, il tema dell'uomo di fronte alla spietatezza della natura caratterizza film come *Abissi* (1977) di Peter **Yates**; *L'albatross-Oltre la tempesta* (1996) di Ridley **Scott**, che mostra l'equipaggio di un brigantino-scuola alle prese con una difficile navigazione turbata da un'onda anomala (*white squall*); o come *La tempesta perfetta* (2000) di Wolfgang **Petersen**, o ancora *Master e Commander - Sfida ai confini del mare* (dal romanzo di Patrick **O'Brian**, *Ai confini del mare*, 1984), che ha riportato in auge il modello della narrativa marinara d'avventura. *Traversata pericolosa* (1953) di Joseph **Newman**, pur conservando le coordinate di film marittimo, in realtà rientra in un filone molto diffuso dell'epoca: quello della moglie minacciata e esasperata da un marito violento che la uccide (il film è tratto da un fortunato radiodramma di John **Dickinson Carr**, 1943). In questo caso, il mare viene utilizzato come simbolo dello smarrimento e dell'estraneità: l'acqua circonda completamente la nave dove vive la donna, la isola e la

sospende in un mondo di incertezze. Il mare è perciò visto come una minaccia che circonda costantemente la presenza umana. Soprattutto sono i porti il punto più basso di una discesa dalla città e dalla luce verso il buio, il torbido, le acque scure. È un movimento discendente che simboleggia una caduta verso l'interiorità più inquieta e nascosta: così in *Il bandito senza nome* (1946) di Joseph **Mankiewicz**, dove un reduce colpito da amnesia indaga su un misterioso personaggio: alla fine, sprofondando nelle banchine del porto, scendendo fin sotto i pontili tra le acque buie della notte, scopre che quel criminale su cui indagava era lui stesso, la sua identità anteguerra che sembrava sepolta per sempre. Anche molto frequente è il mare all'interno del genere «noir», che ha nell'acqua proprio uno dei simboli più ricorrenti; come in *Ore 10: calma piatta* (1989) di Phillip **Noyce** (dal romanzo di Charles **Williams**, *Punto morto*, che aveva ispirato l'incompiuto *The Deep* di Orson **Welles**); o *Il mistero dell'acqua* (2000) di Kathryn **Bigelow**. Nel film «ecologico» di Kevin **Costner**, *Waterworld* (1995) emerge invece il dissidio tra utopia e realtà legata al mare. Da un lato, la realtà di un mondo sconvolto dalle acque per una catastrofe ecologica e, dall'altro il sogno cercato e da alcuni trovato di un'isola, l'unica terra ferma, in cui può riprendere la vita sociale di un'Arcadia impossibile. Il protagonista, un mutante, un uomo-pesce, abbandona quel paradiso ristretto e riprende la via del mare come luogo di libertà selvaggia e perigliosa. Una celebrazione del mare e delle sue bellezze sottomarine è il film-documentario *Atlantis* (1991) di Luc **Besson**, commentato unicamente dalla musica. Un filone cinematografico significativo è rappresentato dai film sul surf, il capostipite dei quali rimane *Un mercoledì da leoni* (1978), scritto e diretto da John **Milius**. Questo sport, che ha origini polinesiane, è descritto per la prima volta da Jack **London** in un articolo, *Uno sport da re*, poi raccolto nel volume *La crociera dello Snark* (1911), che racconta l'abilità dei polinesiani nel «domare» le onde. La letteratura (*Surf City* di K. **Nunn**, 1984) e il cinema mostrano l'aspetto principale di questa esperienza: il surf come sport e come stile di vita, una vera e propria controcultura opposta al conformismo americano, in pellicole come *Estate senza fine* (1966) di B. **Brown**, *Punto di rottura* (1991) di K. **Bigelow**, o *La Grande onda* (1998) di Z. **King**.

24. Anche la musica si è variamente ispirata al mare, a partire dalle canzoni dei marinai fino agli inni degli equipaggi navali, o ad arie come *Rule, Britannia!*, che faceva parte dell'opera *Alfred* (1740) di D. **Mallett**, e J. **Thomson**, e fu poi ripresa in età vittoriana come espressione di orgogliosa supremazia sui mari dell'Inghilterra. La sensibilità romantica ha trovato nelle antiche tradizioni ricche fonti di ispirazione, come nel caso di Franz J. **Haydn** che nell'oratorio *La Creazione* (1798) evoca il mare con un rumoreggiante disegno degli archi, nei toni acuti e gravi. L'Ouverture da concerto *Le Ebridi* (o *La grotta di Fingal*), 1829-32, di Felix **Mendelssohn**, composta su spunti tratti dai *Canti di Ossian* (1765) di J. **Macpherson**, offre uno dei primi esempi di musica ispirata al mare; il compositore torna su temi marini in *Calma di mare e viaggio felice* (1828-34), su una lirica omonima di **Goethe**, e con l'Ouverture per *La favola della bella Melusina* (1833). La violenta grandezza del mare viene sfruttata da **Wagner** nel *L'olandese volante* (1843), in cui riprende il tema tragico del naufragio. Così anche il finlandese Jean **Sibelius** intitola *Le Oceanidi* (1914) un suo poema sinfonico. Nelle *Immagini di mare* (1897-99) di Edward **Elgar**, molti soggetti sono ripresi dalle saghe celtiche accanto ad altri pezzi ispirati alla vita quotidiana del porto di Lon-

dra. Ma più di tutte, la musica de *Il mare* (1903) di **Debussy** cerca di dare voce alla personalità del mare, con le volute delle sue onde, il frangersi dei flutti: sono tre schizzi sinfonici che evocano il moto incessante del flusso e del riflusso marino. Il mare è un ampio campo di espressione musicale anche per Maurice **Ravel** che in *Une barque sur l'Océan* ha cercato di interpretare le sensazioni reali del navigare sul mare.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Apocalisse* (96 d.C.); *Apollo re di Tiro* (*Historia Apollonii, regis Tyri*, sec. III d.C.); *Atti degli Apostoli* (ca. 80-90); *Beowulf* (sec. VIII); *Canto di Ezio* (*Ezzolied*, sec. XI); *Epopea di Gilgamesh* (2000 a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Giobbe* (secc. VI-IV a.C.); *Isaia* (sec. VIII a.C.); *Lamento della sposa padovana* (1277); *Leggenda d'oltremare o la Contessa di Pontbieu* (secc. XIII-XIV); *Le mille e una notte* (ca. 1400); *Libro di Giona* (secc. V-IV a.C.); *Mare amoroso* (sec. XIII); *Sadko* (secc. XV-XVI); *Vangelo di Giovanni* (90-100); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte* (sec. II d.C.); Agostino di Ippona, *Commenti ai salmi* (*Enarrationes in psalmos*, 388-396); Agostino di Ippona, *La città di Dio* (*De civitate Dei*, ca. 413-427); Alvaro, C., *Il mare* (1934); Ambrogio, *Esamerone* (*Exameron*, 337 o 339 - 397); Apollonio Rodio, *Argonautiche* (ca. 260-215 a.C.); Aristofane, *Rane* (405 a.C.); Auden, W.H., *Il mare e lo specchio* (*The Sea and the Mirror*, 1944); Auden, W.H., *Gli irati flutti, o l'iconografia romantica del mare* (*The Enchafaed Floods: or The Romantic Iconography of the Sea*, 1951); Austen, J., *Emma* (1816); Balzac, H. de, *Un dramma in riva al mare* (*Un drame au bord de la mer*, 1835); Basilio di Cesarea, *Omelia sull'Esamerone* (av. 379); Baudelaire, C., *Causerie*, in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *I gioielli* (*Les bijoux*), in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *Il serpente che danza* (*Le serpent qui danse*), in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *L'invito al viaggio* (*L'invitation au voyage*), in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *L'uomo che ride* (*L'homme qui rit*), in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *Moesta et errabunda*, in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *Sempre eadem*, in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Benchley, P., *Lo squalo* (*Jaws*, 1975); Benoît, P., *L'Atlantide* (1919); Bernardin de Saint-Pierre, *Paolo e Virginia* (*Paul et Virginie*, 1788); Besson, L., *Atlantis*, cinema (1991); Bigelow, K., *Il mistero dell'acqua*, cinema (*The Weight of Water*, 2000); Bigelow, K., *Punto di rottura*, cinema (*Point Break*, 1991); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Boito, C., *Senso in Storielle vane* (1883); Brignetti, R., *Il gabbiano azzurro* (1967); Brignetti, R., *La spiaggia d'oro* (1971); Brown, B., *Estate senza fine*, cinema (*The Endless Summer*, 1966); Buzzati, D., *Il colombre* (1966); Byron, G.G., *Pellegrinaggio del giovine Aroldo* (*Childe Harolds' Pilgrimage*, 1812-1818); Caillouis, R., *La piovra* (*La pieuvre*, 1975); Calvino, I., *Palomar* (1983); Camões, L. de, *I Lusidi* (*Os Lusíadas*, 1572); Carletti, F., *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo* (1958); Casona, A., *La sirena arenata* (*La sirena varada*, 1934); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*The Ballad of the Ancient Mariner*, 1799-1801); Coloane, F., *Capo Horn* (*Cabo de Hornos*, 1941); Coloane, F., *L'ultimo mozzo della Baquedano* (*El ultimo Grumete de la Baquedano*, 1941); Coloane, F., *La scia della balena* (*El Camino de la Ballena*, 1962); Colombo, C., *Gli scritti* (av. 1506); Comisso, G., *Gente di mare* (1928); Conrad, J., *Gioventù* (*Youth*, 1902); Conrad, J., *Lord Jim* (1900); Conrad, J., *Tifone* (*Typhoon*, 1903); Conrad, J., *Lo specchio del mare* (*The Mirror of the Sea*, 1906); Cooper, J.F., *I leoni del mare* (*The Sea Lions*, 1849); Cooper, J.F., *Il pilota* (*The Pilot*, 1823); Corneille, P., *Andromeda* (*Andromède*, 1649-50); Cromwell, O., *Atto di navigazione* (*Navigation Act*, 1651); Curtiz, M., *Golfo del Messico*, cinema (*The Breaking Point*, 1950); D'Annunzio, G., *Alcyone*, in *Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi* (1903-04); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); D'Arrigo, S., *Hercynus Orca* (1975); De Amicis, E., *Sull'Oceano* (1889); Debussy, C., *Il mare*, musica (*La mer*, 1903); Defoe, D., *Robinson Crusoe* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719); Dobour, L.A., *Bagni di mare a Honfleur*, pittura (1869); Douglas, N., *La terra delle sirene* (*Siren Land*, 1911);

Elgar, E., *Immagini di mare*, musica (*Sea Pictures*, 1897-99); Esiodo, *Opere e Giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Eumazio Macrebolita, *Ismine e Isminias* (sec. XII); Fénelon, F. de, *Le avventure di Telemaco* (*Les aventures de Télémaque*, 1699); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Fleischer, R., *Ventimila leghe sotto i mari*, cinema (*20,000 Leagues under the Sea*, 1954); Fouqué, F.H.K. de la Motte, *Ondina* (*Undine*, 1811); Gellio, A., *Notti attiche* (*Noctes Atticae*, sec. II d.C.); Giovanni di Hildesheim, *Storia dei Re Magi* (sec. XIV); Goethe, J.W., *Faust* (1832, postumo); Goethe, J.W., *Poesia e verità* (*Dichtung und Wahrheit*, 1830); Goethe, J.W., *Calma di mare e viaggio felice* (*Meerestille und Glückliche Fahrt*, 1828); Golding, W., *Calma di vento* (*Close Quarters*, 1987); Golding, W., *Fuoco sottocoperta* (*Fire Down Below*, 1989); Golding, W., *Riti di passaggio* (*Rites of Passage*, 1980); Gottfried von Strassburg, *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*, ca. 1210); Guevara, A. de, *Libro degli inventori dell'arte del mare e di molti lavori che si svolgono sulle galere* (*Libro de los inventores del arte de marear y de muchos trabajos que se pasan en las galeras*, 1539); Hakluyt, R., *Le principali navigazioni, viaggi e scoperte della Nazione Inglese* (*The Principall Navigations, Voiages, and Discoveries of the English Nation*, 1589); Hartmann von Aue, *Gregorio sullo scoglio, ovvero il buon pescatore* (*Gregorius auf dem Steine oder gute Suender*, sec. XIII); Hauptmann, G., *Atlantide* (*Atlantis*, 1912); Hawks, H., *Acque del Sud*, cinema (*To Have and Have not*, 1944); Haydn, F.J., *La creazione*, musica (1798); Hegel, G.W.F., *Lezioni sulla filosofia della storia* (*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, 1837 postumo); Heine, *Quadri del Mare del Nord* (*Nordseebilder*, 1826), in *Impressioni di viaggio* (*Reisebilder*, 1824-31); Hemingway, E., *Avere e non avere* (*To Have and Have Not*, 1937); Hemingway, E., *Il vecchio e il mare* (*The Old Man and the Sea*, 1952); Hemingway, E., *Isole nella corrente* (*Islands in the Stream*, 1970); Houston, J., *Moby Dick, la balena bianca*, cinema (*Moby Dick or the White Whale*, 1956, sceneggiato da R. Bradbury); Howard, R., *Splash - Una sirena a Manhattan*, cinema (*Splash*, 1984); Hugo, V., *I lavoratori del mare* (*Les travailleurs de la mer*, 1866); Hugo, V., *Leggenda dei secoli* (*Légende des siècles*, 1883); Hugo, V., *Quattro venti dello Spirito* (*Quatre vents de l'esprit*, 1881); Iacopo da Varazze, *Leggenda aurea* (1255-66); Ibáñez, V.B., *Mare nostrum* (1918); Ibsen, H., *La donna del mare* (1888); Jung, K.G., *La libido: simboli e trasformazioni* (*Wandlungen und Symbole der Libido*, 1912); Kafka, F., *Il silenzio delle sirene* (*Das Schweigen der Sirenen*, 1917); Kentish, R., *Saggio sulla balneazione* (*Essay on Sea Bathing*, 1786); King, Z., *La Grande onda* (*In God's Hands*, 1998); Kipling, R., *Sette mari* (*Seven Seas*, 1896); Kipling, R., *Mary Gloster* (*The Mary Gloster*, 1894); Kostner, K., *Waterworld*, cinema (1995); La Capria, R., *Cinquant'anni di false partenze ovvero l'apprendista scrittore* (2002); La Capria, R., *Ferito a morte* (1961); Lamartine, A. de, *Armonie poetiche e religiose* (*Harmonies poétiques et religieuses*, 1830); Lamartine, A. de, *Ricordi del viaggio in Oriente* (*Souvenirs du voyage en Orient*, 1835); Leonardo da Vinci, *Il mostro marino in Codice Atlantico* (ca. 1478-1518); Lermontov, M., *La vela* (1832); London, J., *La crociera dello Snark* (*The Cruise of the Snark*, 1911); London, J., *Racconti del Pacifico* (*Tales of the Pacific*, 1909); London, J., *Racconti dello Yukon e dei Mari del Sud* (*Yukon and South Sea Tales*, 1909); Loti, P., *Il matrimonio di Loti* (*Le mariage de Loti*, 1880); Lowell, J., *Il cimitero dei quaccheri a Nantucket* (*The Quaker Graveyard in Nantucket*, 1946); Luciano di Samosata, *Dialoghi marini* (ca. 125-185 d.C.); Lucrezio, *La natura* (*De rerum natura*, sec. I a.C.); Mack Sennet, *La ragazza tuffatrice*, cinema (1911); Mack Sennet, *La ninfa acquatica*, cinema (1912); Macpherson, J., *Poesie di Ossian* (*The Poems of Ossian*, 1765); Mallett, D. - Thomson, J., *Rule, Britannia!* in *Alfred*, musica (1740); Mankiewicz, J., *Il bandito senza nome*, cinema (*Somewhere in the Night*, 1946); Mann, T., *L'eterno* (*Der Erwählte*, 1951); Mann, T., *La morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1912); Marino, G., *Rime marittime* (1602); Maugham, W.S., *Pioggia e altri Racconti dei Mari del Sud* (*Rain and Other South Sea Tales*, 1932); Melville H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Melville, H., *Omoo* (1847); Melville, H., *Taipei* (*Typee*, 1846); Mendelssohn, F., *La favola della bella Melusina*, musica (*Die schöne Melusine*, 1833); Mendelssohn, F., *Calma di mare e viaggio felice*, musica (*Meerestille und Glückliche Fahrt*, 1828-34); Mendelssohn, F., *Le Ebridi* (*La*

grotta di Fingal), musica (1829-32); Michele da Cuneo, *Relazione del secondo viaggio di Cristoforo Colombo* (1495); Michelelet, J., *Il mare* (La mer, 1875); Mickiewicz, A., *Sonetti di Crimea* (1826); Milius, J., *Un mercoledì da leoni*, cinema (*Big Wednesday*, 1978); Minucio Felice, *Octavius* (ca. 197 d.C.); Moravia, A., *Agostino* (1945); Musker, J. - Clements, R., *La sirenetta*, animazione (*The Little Mermaid*, 1989); Neruda, P., *Il mare e le campane* (*El mar y las campanas*, 1971-1973); Neruda, P., *Memoriale di Isla Negra* (*Memorial de Isla Negra*, 1964) Neruda, P., *Oceana* in *Canti cerimoniali* (*Cantos ceremoniales*, 1961); Neruda, P., *Ode al mare* in *Odi elementari* (*Odas elementares*, 1954); Neruda, P., *Ode alla pioggia marina*, in *Odi elementari* (*Odas elementares*, 1954); Neruda, P., *Ode allo spazio marino*, in *Odi elementari* (*Odas elementares*, 1954); Newman, J., *Traversata pericolosa*, cinema (*Dangerous Crossing*, 1953); Niccolò da Poggibonsi, *Libro d'Oltramare* (1346); Noyce, P., *Ore 10: calma piatta*, cinema (*Dead Calm*, 1989); Nunn, K., *Surf City* (1884); O'Brian, P., *Ai confini del mare* (*The Far Side of the Sea*, 1984); O'Neill, E., *La luna dei Caraibi e altri drammi del mare* (*The Moon of the Caribbees and Other Plays of the Sea*, 1919); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Epodi* (*Epodon liber*, 30 a.C.); Pabst, G.W., *Atlantide*, cinema (1932); Parabosco, G., *I Diporti* (1550); Pavese, C., *Il mare*, in *Feria d'agosto* (1946); Pavese, C., *I mari del Sud*, *Lo steddazu*, *Paternità*, in *Lavorare stanca* (1936-43); Petersen, W., *La tempesta perfetta*, cinema (*The Perfect Storm*, 2000); Petrarca, F., *Africa* (1338-42); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Pivoli, F., *Nostos-Il ritorno*, cinema (1990); Platone, *Crizia* (ca. 360 a.C.); Platone, *Fedone* (ca. 390-367 a.C.); Platone, *Leggi* (347 a.C.); Platone, *Timeo* (360 a.C.); Poe, E.A., *Una discesa nel Maelstrom* (*A Descent into the Maelstrom*, 1841); Poe, E.A., *La città nel mare* (*The City in the Sea*, 1831); Poe, E.A., *Le avventure di Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838); Poe, E.A., *Manoscritto trovato in una bottiglia* (*A Manuscript Found in a Bottle*, 1833); Purchas, S., *Pellegrinaggio di Purchas* (*Purchas his Pilgrimage*, 1613-25); Raspe, R., *Le avventure del Barone di Münchhausen* (*Singular Travels, Campaigns and Adventures of Baron Munchhausen*, 1785); Ravel, M., *Una barca sull'Oceano*, musica (*Une barque sur l'Océan*, 1905); Reuter, C., *Descrizione di viaggi curiosi e assai pericolosi per terra e per mare di Schelmuffskey* (*Schelmuffskeys wahrhaftige curiose und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande*, 1696); Revery, J., *Il passaggio* (*Le passage*, 1953); Rimskij-Korsakov, N., *Sadko*, musica (1897); Rossetti, D.G., *I confini del mare* (*The Sea-Limits*, av. 1882); Rossi, V.G., *Oceano* (1938); Roth, J., *Il mercante di coralli* (1940); Rotrou, J. de, *Ifigenia in Aulide* (*Iphigénie en Aulide*, av. 1650); Rudbeck, O., *L'Atlantide* (*Atlanteller Manheim*, 1679-1702); Russell, R., *De tabe glandulari, sive de usu aquae marinae in morbis glandularum* (1750); Saint-John Perse, *Segnali di mare* (*Amers*, 1957); Salgari, E., *I solitari dell'Oceano* (1904); Salgari, E., *Il Re del mare* (1906); Salgari, E., *Un dramma nell'Oceano Pacifico* (1895); Sannazaro, J., *Le ecloghe pescatorie* (*Eclogae Piscatoriae*, ca. 1487-99); Schmitt, C., *Terra e mare* (*Land und Meer*, 1942); Scott, R., *L'Albatross - Oltre la tempesta*, cinema (*White Squall*, 1996); Seneca, L.A., *Fedra* (*Phaedra*, ca. 49-62 d.C.); Sennett, M., *La ragazza tuffatrice* (1911) e *La ninfa acquatica* (1912); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611); Shakespeare, W., *Riccardo II* (*Richard II*, 1594-96); Shakespeare, W., *Sonetti* (*Sonnets*, 1609); Shelley, P.B., *Stanze scritte nell'abbattimento, vicino a Napoli* (*Stanzas Written in Dejection, near Naples*, 1818); Shelley, P.B., *Versi scritti fra i Colli Euganei* (*Lines Written among the Euganean Hills*, 1818); Sibelius, J., *Le oceanidi*, musica (*Oceanides*, 1914); Sieckert, W.R., *Bagnanti a Dieppe*, pittura (1902); Siegel, D., *Agguato nei caraibi*, cinema (*The Gun Runners*, 1959); Spielberg, S., *Lo squalo*, cinema (*Jaws*, 1975); Stevens, W., *Idee di ordine* (*Ideas of Order*, 1937); Stevenson, R.L., *Gli allegri comparì e altri racconti* (*The Merry Men and Other Tales and Fables*, 1887); Stevenson, R.L., *Il riflusso della marea* (*The Ebb-Tide*, 1894); Stevenson, R.L., *Nei mari del Sud* (*In the South Seas*, 1896); Stevenson, R.L., *La spiaggia di Falesà* (*The Beach of Falesa*, 1892); Storm, T., *Il cavallo bianco* (*Der Schimmelreiter*, 1888); Sturges, J., *Il vecchio e il mare*, cinema (*The Old Man and the Sea*, 1958); Tabucchi, A., *Donna di Porto Pim e altre storie* (1985); Tasso, T., *Il mondo*

creato (1592-94); Taurog, N., *Blue Hawaii*, cinema (1961) Teocrito, *Idilli e epigrammi* (sec. III a.C.); Tomasi di Lampedusa, G., *La sirena* (*Lighea*) (1961, postumo); Ungaretti, G., *Allegria di naufragi* (1919); Ungaretti, G., *Il porto sepolto* (1916); Ungaretti, G., *La terra promessa* (1950); Valerio Flacco, C., *Argonautica* (ca. 80 d.C.); Valéry, P., *Il cimitero marino* (*Le Cimetière marin*, 1917); Verdaguer, M.J., *Atlantide* (*L'Atlantida*, 1878); Verga, G., *Fantasticherie*, in *Vita dei campi* (1880); Verga, G., *I Malavoglia* (1881); Verne, J., *La sfinge dei ghiacci* (*Sphinx des glaces*, 1897); Verne, J., *Ventimila leghe sotto i mari* (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1869-70); Vespucci, A., *Lettera a Pier Soderini* (1504); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Visconti, L., *La terra trema*, cinema (1948); Wagner, R., *L'olandese volante*, musica (*Der fliegende Holländer*, 1843); Walcott, D., *Mappa del nuovo mondo* (*Map of the New World*) in *Poesie* (*Collected Poems*, 1948-1984); Walcott, D., *Omeros* (1990); Weir, P., *Master & Commander: sfida ai confini del mare*, cinema (*Master and Commander: the Far Side of the World*, 2003); Wells, O., *The Deep*, cinema (1967-69); White, R., *Uso e abuso dell'acqua marina* (*Use and Abuse of Seawater*, 1775); Williams, C. *Punto morto* (*Dead Calm*, 1963); Woolf, V., *Gita al faro* (*To the Lighthouse*, 1927); Woolf, V., *Le onde* (*The Waves*, 1931); Wordsworth, W., *Il preludio* (*The Prelude*, 1805); Yates, P., *Abissi*, cinema (*The Deep*, 1977); Zinnemann, F., *Da qui all'eternità*, cinema (*From Here to Eternity*, 1953).

■ ALTRE OPERE: Agnon, S.J., *Al fondo del mare* (*Bilvav Yamim*, 1935); Andreev, L.N., *Oceano* (1911); Anselmi, S., *Ultime storie di Adriatico* (1997); Azevedo, A., *Angeli del mare* (*Anios do mar*), in *Lira dei vent'anni* (*Lira dos vinte anos*, 1853); Baricco, A., *Oceano mare* (1993); Bart, J., *Schizzi marinari* (*Schite marine*, 1928); Biamonti, F., *Attesa sul mare* (1994); Bojer, J., *L'ultimo vichingo* (*Den siste Viking*, 1921); Carrer, L., *La sposa dell'Adriatico*, in *Ballate* (1834); Cassieri, G., *I delfini sulle tombe* (1977); Cipiko, I., *Dall'isola* (1903); Colonna, V., *O che tranquillo mar in Rime* (1558, postumo); Conte, G., *L'Oceano e il ragazzo* (1983); Corbière, T., *Gli amori gialli* (*Les amours jaunes*, 1873); Costner, K., *Waterworld*, cinema (1995); Crane, H., *Viaggi* (*Voyages*), in *Edifici bianchi* (*White Buildings*, 1926); Cuesta, U., *Alto mare* (1934); Dana, R.H., *Due anni a prora* (*Two Years before the Mast*, 1840); Dass, P., *La tromba del Nord* (*Nordlands Trumpet*, 1708); De Carlo, A., *Mare delle verità* (2006); Eliot, G., *Daniele Deronda* (*Daniel Deronda*, 1876); Gemelli, Mare (1976); Góngora y Argote, L. de, *Favola di Polifemo e Galatea* (*Fábula de Polifemo y Galatea*, 1612); Grillparzer, F., *Le onde del mare e dell'amore* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, 1831); Grünthal-Ridala, V., *Le rive lontane* (*Kauged Ranned*, 1914); Guzman, G. de, *Mare delle istorie* (*Mar de Historias*, 1512); Hendrick Marsman, J., *Il mare* (1959); Jenko, S., *Spiriti del mare* (1865); Kingsley, C., *I bambini acquatici* (*The Water Babies*, 1863); Kipling, R., *Da mare a mare* (*From Sea to Sea*, 1889); Landolfi, T., *Il mar delle blatte* (1938); Lawrence, D.H., *Mare e Sardegna* (*Sea and Sardinia*, 1921); Magris, C., *Un altro mare* (1991); Mancisidor, J., *Frontiera presso il mare* (*Frontera junto al mar*, 1953); Mari, M., *La stiva e l'abisso* (1992); Masefield, J., *Le ballate del mare* (*Salt-Water Ballads*, 1902); Moitessier, B., *Un vagabondo dei mari del Sud* (*Un vagabond des Mers du Sud*, 1960); Murdoch, I., *Il mare, il mare* (*The Sea, the Sea*, 1978); Negri, A., *I canti dell'isola* (1925); Nemi, O., *Rotta a nord* (1977); Nievo, I., *Il prato in fondo al mare* (1974); O'Connor, J., *Stella del mare* (*Star of the Sea*, 2002); Oppenheim, J., *Il mare* (*The Sea*, 1919); Ortese, A.M., *Il mare non bagna Napoli* (1953); Pascoli, G., *Mare*, in *Myricae* (1891); Raban, J., *Passaggio in Alaska. Da Seattle a Juneau* (*Passage to Juneau. A Sea and Its Meaning*, 1999); Sciascia, L., *Il mare colore del vino* (1971); Sienkiewicz, H., *Il guardiano del faro* (1883); Solmi, A., *Il fantasma della baia e altre storie misteriose* (1977); Sterling, G., *Duanon*, in *La casa delle orchidee* (*The House of Orchids*, 1911); Strindberg, A., *Sul margine del mare aperto* (1890); Synge, J.M., *Cavalcata al mare* (*Riders to the Sea*, 1904); Tobino, M., *L'angelo del Liponard e altri racconti di mare* (1951).

■ BIBLIOGRAFIA: *Avventure e viaggi di mare: giornale di bordo, relazioni, memorie*, a c. di M. Spagnol e G. Dossena, Milano 2000; Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque*, Como, Red, 1992; Benveniste, E., *Problemi di linguistica generale* (1966), Milano 1971, pp. 353-355; Bérard, V., *Les navigations d'Ulysse* (1927),

Paris, A. Colin, 1971; Bresc, H., *Mare*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, a c. di J. Le Goff e J. C. Schmitt (1999), Torino 2004, vol. II, pp. 619-628; Canepa, E., *Per l'alto mare aperto: viaggio marino e avventura metafisica da Coleridge a Carlyle, da Melville a Fenoglio*, Milano 1991; Capetti, V., *La concezione poetica del mare*, Venezia 1895; Cocchiara, G., *Il mare si incendia*, in *Il mondo alla rovescia* (1963), presentazione di P. Camporesi, Torino 1981, pp. 80-91; Cohen, M., *Il mare*, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, vol. IV, Torino 2003, pp. 429-447; Corbin, A., *L'invenzione del mare* (1988), Venezia 1990; Costa, G., *Misteri e leggende del mare*, Milano 1994; Critelli, M.G., *Ideologia e simbologia della natura nella Phaedra di Seneca*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», XLI, n. 2, 1999, pp. 233-243; *Da Ulisse a...* (*Il viaggio per mare nell'immaginario letterario ed artistico*). Atti del Convegno Internazionale (Imperia, 10-11-12 ottobre 2002), a c. di G. Revelli, Pisa 2003; Ellis, R., *Mostri del mare* (1994), Casale Monferrato 2000; Falconer, A., *Shakespeare and the Sea*, London 1964; Farnetti, M., *Il romanzo del mare. Morfologia e storia della narrativa marinara*, Firenze 1996; Giacci, M., *Elogio del surf*, Roma 2006; Hodnett, M.P., *The Sea in Roman Poetry*, in «Classical Journal», XV, 1919, pp. 67-82; *I Presocratici. Testimonianze e frammenti (Die Fragmente der Vorsokratiker)*, a c. di Diels, H. e Kranz, W., (1903-1922), Introduzione di G. Giannantoni, Bari 1979; *Il mare nella letteratura italiana del Novecento*, a c. di M. Dentone e G. Borri, Milano 1985; *Il Mare nella letteratura. I libri di viaggio*. Atti della Tavola Rotonda, a c. di M. Dentone e G. Borri, Savona 1987; *Il Mediterraneo. Una rete interletteraria*, a c. di D. Đurišin e A. Gnisci, Roma 2000; Janni, P., *Il mare degli antichi*, Bari 1996; Jung, C.G., *La libido: simboli e trasformazioni* (1912), a c. di L. Aurigemma, Torino 1965; Knight, F., *The Sea Story*, London 1958; *La letteratura del mare*. Atti del Convegno di Napoli promosso dal «Centro Pio Rajna» (13-16 settembre 2004), Roma 2006; Manfredi, V.M., *Mare greco. Eroi ed esploratori nel Mediterraneo antico*, Milano 1992; *Mare. Raccolta di storie di mare*, a c. di G. Brunamontini, Milano 1978; Marrien, J., *I solitari degli oceani*, Milano 1967; Mascioni, G., *Mare degli immortali: miti del Mediterraneo europeo*, Milano 1991; Matvejević, P., *Mediterraneo. Un nuovo breviario* (1987), Milano 1991; *Mer et litterature. Actes du colloque international sur «La mer dans les littératures d'expression française du 20. siècle»* (Moncton, les 22, 23, 24 août 1991), a c. di M. Gallant, Moncton 1992; Mollat du Jourdin, M., *L'Europa e il mare* (1993), Roma-Bari 1993; Mussapi, R., *Inferni, mari, isole: storie di viaggi nella letteratura*, Milano 2002; Nazzaro, A., *Simbologia e poesia dell'acqua di mare in Ambrogio di Milano*, Napoli 1977; Patroni, G., *Commenti mediterranei all'Odissea di Omero*, Milano 1950; Pavolini, P., *I nomi e gli epiteti omerici del mare*, Pisa 1892; Pittaluga, M.G., *Racine et la mer*, Genova 1971; *Prose di mare*, a c. di G. Scalia e R. Gualerzi, Introduzione di G. Caproni, Bologna 1985; Rondet, H., *Le symbolisme de la mer chez saint Augustin*, in *Augustin Magister*, vol. II, Paris 1954, pp. 691-701; Runcini, R., *Avventura e dandismo in J. Conrad: l'epopea del mare*, in *L'isola non-trovata. Il libro d'avventure del grande e nel piccolo Ottocento*, Milano 1982, pp. 123-150; Savi Lopez, M., *Leggende del mare* (1894), Bologna 2002; Vicentini, M.I., *Varianti da un naufragio. Il viaggio marino dai simbolisti ai post-ermetici*, Milano 1994; Warshaw, M., *Enciclopedia of Surfing*, Orlando 2005; Zaccagnino, V., *Gli eroi della vela*, Milano 2000.

■ VOCI AFFINI: Abisso; Acqua; Albatro, gabbiano; America, Americhe; Avventura; Bonaccia; Esotismo; Estate; Isola; Marinaio; Naufragio; Nave; Pirata; Porto; Tempesta; Viaggio.

CRISTIANO SPILA

Marinaio. 1. I romani, che tolsero ai greci vari termini marinareschi, trassero *nauta* «marinaio» e *nauticus* «marinaresco» dal gr. *náutes*, *nautikós*; mentre *naucerus* (it. *nocchiere*; fr. *nocher*; prov. *naucher*) proviene dal gr. *náukleros* (propr. «padrone di nave»). Il termine it. «marinaio» (fr. *marinier*; sp. *marinero*; portogh. *marinheiro*; ingl. *mariner*) deriva dal lat. med. *marinarius* (da *marinus*, «marino») e designa, nell'uso comune e in senso generico, chiunque eserciti la sua attività a bordo di una nave per il funzionamento di questa. Propria-

mente, per la Marina Militare, individuo facente parte della categoria marinai; per la Marina Mercantile, individuo che avendo compiuto la maggiore età è iscritto alla prima categoria della «gente di mare». La lingua inglese utilizza anche il vocabolo *sailor*, dal verbo *to sail* («prendere, conquistare»), che indica l'azione del viaggiare sul mare con la nave, nel senso di «prendere il mare» (da cui anche l'esclamazione *Sail ho!*, usata quando si avvista una nave all'orizzonte). Il ted. distingue tra *Seemann* (lett. «uomo di mare») e *Marinesoldat* («soldato di marina»); mentre un altro termine ted. è *Matrose*, che adatta il fr. *matelot* (1660), derivato a sua volta dall'olandese *mattenoot* («compagno di branda»), composto da *matte* («letto») e *noot* («compagno, camerata»). L'insieme dei marinai compone un equipaggio, differentemente composto e organizzato a seconda del tipo di NAVE (v.) o di impresa. Strutturati equipaggi di marina, percorrenti rotte impegnative e di lungo corso, sfilano con distinzione di gradi e di competenze: ammiragli, comandanti (ingl. *Commander*, colui che ha il «brevetto»), capitani, nostromi (ingl. *boatswain*) e la ciurma, che si divide le rimanenti e più basse mansioni. Interessante è l'etimo di «nostromo», il sottoufficiale più anziano della categoria marinai a bordo: *nostr'huomo* (sec. XVII) parrebbe derivare dallo sp. *nuestro* («il nostro padrone»), il cui nome si spiega dal fatto che questo sottoufficiale è la persona di fiducia del comandante e degli ufficiali. Per quanto riguarda la distinzione tra ufficiali primi in comando e sottoufficiali subalterni, lo schema è quello offerto dalla marineria greca, modello di tutti gli equipaggi a venire. Nelle triere (*trieres*), più comunemente conosciute con il nome di triremi, imbarcazioni greche a tre ordini di rematori, esisteva una rigida gerarchia di bordo. Oltre ai rematori e alla «ciurma», ovvero l'insieme di coloro che lavoravano a bordo, detti anche «lavoratori» (*ergazomenoi*), c'erano cinque ufficiali, con varie mansioni: il *kybernetes* (lat. *gubernator*), era il comandante; *proreus* («colui che sta a prua»), l'ufficiale che aveva autorità a proravia e che teneva sotto controllo lo scafo e l'attrezzatura della nave; *keleustes* («colui che scandisce il tempo») era il responsabile dei rematori. Durante la navigazione regolare il ritmo di voga era dato dalle note metronimiche del flautista di bordo, il *trieraules* («flautista delle trireme»); mentre il quinto ufficiale, il *pentecontarchos*, serviva gli altri come ufficiale subalterno e teneva i registri della nave. In aggiunta a questi cinque uomini, che costituivano lo stato maggiore, vi erano sottoufficiali, che avevano compiti specifici, tra cui il nostromo (*Hegemon ton ergon*, «capo delle attività di bordo»); il carpentiere (*naupegos*) e il timoniere, *pedalionchos* («che tiene il remo di guida»). Dal comandante al rematore, ogni membro è inserito in un ingranaggio il cui funzionamento è riscontro immediato di un'etica e di un codice marinari, dell'andamento e della vita stessa della nave, spesso ritratta in configurazione antropomorfa.

2. Essere marinaio, uomo di mare, spesso era motivo di differenziazione sociale e psicologica, a volte sinonimo di coraggio, spesso di poca affidabilità, certamente sinonimo di individuo fuori del comune. Infatti il rapporto uomo-mare non era scontato neppure vivendo in città di mare, lavorando sul mare o essendo costretti a navigarlo: difficile provare attrattiva verso il mare misterioso, verso l'elemento ambiguo e non familiare delle acque e dei flutti (v. MARE). Anche il semplice bagnarsi risultava, nelle età antiche, quasi inconcepibile, se non in particolari occasioni. La vita in mare era perciò simbolo di una fuga dal consorzio umano e semmai una necessità per certe forme di pesca, ma in genere ci si avvicinava al mare

solo per lavorare nell'acqua, come i lavoratori delle saline. Il mare nel quale si è costretti a navigare è temuto, incute terrore, suscita angoscia. Questa angoscia originaria sovrasta e cancella ogni linguaggio d'amore per il mare. Il navigatore non ama il mare nel senso dell'abitante di terraferma o del turista, che godono dei suoi mutevoli colori, della sua voce sempre nuova; in questo senso, la poeticità del mare è più sentita da chi vive sul continente. Chi naviga per necessità, come il marinaio o il pescatore, naviga per approdare a terra, e cerca di distinguere questa fra le nebbie, benché poi nulla sia capace di fermare per sempre il navigatore, l'errante per eccellenza. Questo fa del marinaio una proverbiale figura di infedeltà e incostanza (da cui la locuz. *promesse da marinaio*, tali cioè che non saranno mantenute), sempre contraddittoriamente diviso tra libertà (in mare) e nostalgia (della terra).

3. I canti V-XIII dell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) di **Omero** contengono il nucleo fantastico delle avventure marine dell'eroe eponimo, che si può assimilare a un marinaio dell'età del bronzo. Ulisse è il nome, passato attraverso il latino *Ulixes*, dell'eroe greco Odisseo (*Odysseus*). Egli è in viaggio sulla nave dei Feaci e dall'immaginaria Scheria (isola «ai confini del mondo», VI, 204; VII, 34-5) approda alla reale Itaca. Il suo viaggio era iniziato già prima, salendo sulla zattera ad Ogigia, l'isola di Calipso (canto V), e navigando verso Oriente. La caratteristica principale del viaggio di Odisseo è quella del ritorno (*nostos*): egli è l'eroe dell'esperienza umana e della nostalgia; «malato di ritorno», naviga per ritornare, ma viene sottoposto a un lungo errare e ad avventure strabilianti che da una parte patisce e dall'altra non rifiuta, anzi in certo modo ricerca. È lui, infatti, che vuole assolutamente esplorare la terra dei Ciclopi e che vuole ascoltare il canto delle sirene, nonostante ne conosca l'estremo pericolo. Alla figura del marinaio, quindi, Ulisse fornisce un tratto psicologico e sentimentale significativo nel senso della nostalgia di casa e, insieme, una qualità di intelligenza («dal multiforme ingegno») e capacità di sopravvivenza, tutte doti dell'uomo che naviga per mare. Quando appare per la prima volta nel poema, egli si costruisce la zattera per lasciare Ogigia; poi viene travolto da una tremenda tempesta e, dopo alcuni giorni di erranza per mare, con l'aiuto di Atena, giunge verso la terra dei Feaci (V, 394-406). Il viaggio del marinaio Odisseo è, dunque, quello dell'esperienza, ma anche del racconto: le avventure che l'eroe narra alla corte dei Feaci divengono le tappe di un percorso attraverso il ricordo verso l'autocoscienza. Sul motivo del rendiconto di viaggio si concentra l'essenza del rapporto fra le vicende vissute in mare e la dimensione autobiografica dei racconti dei marinai; e in questo senso, come tutti i marinai, l'Ulisse omerico è il narratore di se stesso e dal suo racconto prendono forma le vicende stesse del poema. Walter **Benjamin**, nel saggio *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* (in *Angelus Novus*, 1955), individua nel navigatore l'esponente arcaico del raccontare e chiama i marinai «primi maestri del racconto», data la loro conoscenza di paesi lontani e dell'arte antica del racconto che si basa sull'esperienza vissuta (*Erlebnis*). Questo *topos* del «racconto del marinaio» da una parte si inserisce in una relazione di identità con il repertorio della letteratura di mare e, dall'altra, enfatizza il rapporto paradigmatico tra verità e finzione che ogni storia comporta. Attraverso il racconto ai Feaci, Odisseo mette in scena la propria condizione di esule lontano da casa e, mentre confusamente sente i legami con la terra, tende a difendere il significato della propria autonomia di navigante.

4. Un motivo significativo collegato all'esperienza del viaggio del marinaio è quello dell'incontro con l'universo femminile, con immagini di accoglienza e risarcimento erotico alle fatiche del navigante. Alternative e complementari alla sposa (Penelope) che attende l'eroe in patria, sono le figure femminili nell'*Odissea*: la maga Circe, la dea Calipso, la fanciulla Nausicaa. Il tema dell'eros femminile che accoglie e lenisce le pene del viaggio per mare, ma nello stesso tempo allontana e ostacola gli eroi nel loro obiettivo, si ritrova anche nell'*Eneide* (29-19 a.C.) di **Virgilio**. Nel Canto IV, Enea, che mira a una terra promessa per la fondazione di una nuova stirpe, distolto dall'amore per la regina Didone, viene richiamato da Giove e comandato di rimettersi subito in mare (vv. 219-278). Il motivo dell'eros che distoglie dal viaggio per mare torna anche nel ciclo degli Argonauti: nelle *Argonautiche* (260-215 a.C.) di **Apollonio Rodio** e negli *Argonautica* (70 d.C.) di **Valerio Flacco**. Gli Argonauti sono accolti, con adeguati intrattenimenti erotici, dalle femmine omicide di Lemno, che per gelosia avevano ucciso tutti i loro uomini e avevano eletto come regina Issipile, che ha un rapporto d'amore con Giasone. Gli Argonauti indugiano tra amori e banchetti, rinviando di continuo la partenza, fino a quando, rimproverati da Eracle, riprendono il viaggio (Apollonio, I, 609-909; Valerio Flacco, II, 75-427). Ricalcata su questi modelli femminili è la configurazione moderna della donna del porto, o della prostituta, con gli annessi motivi della taverna o del bordello, quali luoghi deputati alla ricreazione e alle esigenze sessuali dei marinai. Il motivo attraversa tutta la letteratura portuale e marinaresca moderna: in forma metaforizzata ne *I benefici della luna* (XXXVII), in *Lo spleen di Parigi* (1869) di C. **Baudelaire**, dal realistico *Il Porto* (1889) di Guy de **Maupassant**, che racconta la vita equivoca dei quartieri portuali di Marsiglia, a *La lanterna* (1920) di Rudolf **Kinau**, sulle conseguenze della vita dissoluta e falsamente romanticizzata dei marinai, fino a *Il labirinto delle sirene* (1923) di Pio **Baroja y Nessi**, affresco sulla vita portuale dei marinai baschi. In *Maria Lécina* (1932) del poeta olandese J.W.F. Werumeus **Buning**, si racconta l'amore di un marinaio per una donna di un porto spagnolo, Maria Lécina. La donna si può comprare per venti pesete d'argento, ma il cuore del marinaio che vuole tutto non la pagherà con il denaro, ma con un nuova canzone, ciascuna strofa della quale termina con il verso: «Porqué, Maria?». Ambientato in una bettola del porto di Londra è l'atto unico *Il lungo viaggio di ritorno* (1917), in cui il drammaturgo Eugene **O'Neill** mette in scena il destino amaro dei lavoratori del mare, come dimostra la sventura di Olson. Il suo sogno di lasciare il mare dopo tanti anni di duro servizio a bordo e di comprarsi una fattoria in Svezia è a portata di mano. Ma agenti di armatori e capitani senza scrupoli lo fanno imbarcare di forza, dopo che si è ubriacato per seguire una donna, Freda, che lavora per uno di questi negrieri (dal testo fu tratto un film, *Il viaggio senza fine*, 1940, di John **Ford**). Il vero marinaio, come dichiara J. **Conrad** nella sua autobiografia *Lo specchio del mare* (1906), abbandona, seppur momentaneamente, la moglie sulla terraferma, per consumare una relazione con la sua nave, che viene definita una «creatura delicata» che gli è compagna nella lotta incessante con la forza caotica e misteriosa del mare. Sul motivo dell'infedeltà coniugale del marinaio è costruita l'intera vicenda tragica dell'opera *Madama Butterfly* (1904) di Giacomo **Puccini**, su libretto di Illica e Giacosa, in cui si configura l'arrogante sicurezza colonialista e la frivolezza del marinaio americano Pinkerton, che inneggia, in una celebre aria, ai traffici non solo erotici dello «yankee vagabondo».

5. Una figura significativa è quella del pilota, timoniere o nocchiero, di colui al quale sono affidate le manovre della nave e la sua direzione di rotta. Nel ciclo degli Argonauti, il nocchiero Tifi ha un ruolo di rilievo tra i vari eroi e riesce a superare abilmente i passaggi più difficili e le più minacciose tempeste. Alle deviazioni notturne della navigazione e alla responsabilità di Tifi è però connesso il tragico equivoco che fa sì che gli Argonauti distruggano il paese degli ospitali Dolioni, credendo invece di essere approdati presso i Pelasgi, loro crudeli nemici. Nella versione di **Apollonio Rodio**, la responsabilità viene data alle tempeste notturne che portano indietro le vele di Argo (I, 1015-77); mentre nella versione di **Vale-rio Flacco** è il sonno del nocchiero Tifi, che si addormenta mentre la nave procede senza remi, sospinta dalla vela, a causare l'inversione della rotta e l'inopinato approdo che dà luogo alla strage. Il motivo del «sonno» del nocchiero era già presente nell'*Eneide* di **Virgilio**, nell'episodio del timoniere Palinuro (V, 816-871). Il sonno di Palinuro aveva tuttavia un esito mortale per il nocchiero ed era causato dall'ostinato malvolere dello stesso Dio Sonno che lo trascina in mare con un pezzo del timone (V, 858-59). Al timoniere come individuo che percorre il mare, sfidando gli elementi e fidando nella propria abilità e forza fisica, nonché delle doti di intelligenza e valentia, si rifà anche la riflessione di **Platone**. In un lungo passo della *Repubblica* (libro VI, 488a-489a; ca. 390 a.C.), egli lega l'immagine dell'attività politica all'esperienza della navigazione, anche qui sottolineando l'aspetto del rischio e del pericolo. La metafora intende rappresentare il rapporto tra lo stato e il filosofo, sottolineando le difficoltà che il filosofo affronta nel governo della città, perché essa è la «ciurma» che richiede continuamente un potere che è esercitato invece «controvoglia» dal nocchiero. I marinai sono rissosi e continuamente insistono perché sia loro affidato il comando della nave, il timone: la scena descritta da Platone è quella di un ammutinamento per il governo della nave. Questa caratterizzazione dei marinai è paradigmatica per quel che riguarda i rapporti di forza sulla nave, che metaforicamente indica la città. Gli elementi di questo scontro a bordo si sviluppano attorno alla metafora della ciurma, che vuole impadronirsi della nave. Pensare la politica poi è come trovarsi in mare, in cui la figura fondamentale diventa il timoniere (*kybernetes*), paragonato a colui che governa lo stato, visto come quella nave in cui lui stesso è imbarcato.

6. Nel Medioevo, il motivo della «temerarietà dei naviganti» viene a inserirsi nel più vasto panorama di discussione sugli effetti positivi e negativi del progresso e della potenza creatrice dell'uomo nei confronti del mare, considerato all'interno di una linea di pensiero di sostanziale ostilità, mondo dello sconforto o luogo di manifestazione del potere diabolico. L'anonimo poemetto anglosassone *Il navigante* (secc. VI-VII) è un dialogo tra un vecchio marinaio che rievoca le sofferenze della vita in mare e un giovane che si sente ciò nonostante invincibilmente attratto a varcare «la via delle onde». Le sofferenze della vita del navigante sono considerate simboli delle miserie terrene, mentre il richiamo del mare è allegoricamente visto come anelito dell'anima verso la patria celeste. **Dante** nel canto XXVI dell'*Inferno* fornisce una nuova centralità al personaggio di Ulisse. Mosso dall'ardore «a divenir del mondo esperto», l'Ulisse dantesco si spinge «per l'alto mare aperto» con la sola nave e i pochi compagni rimastigli, navigando nel Mediterraneo verso Occidente. Giunti allo Stretto di Gibilterra, i marinai sono persuasi da Ulisse a varcare le Colonne d'Ercole e

volgersi verso l'Oceano in un «folle» viaggio oltre i confini del mondo allora conosciuto. Quando l'eroe e i suoi uomini scorgono una montagna altissima (nella geografia dantesca, il monte del Purgatorio), che a loro sembra una «nova terra», un turbine direttamente creato da Dio travolge la nave nei gorgi e la trascina nell'abisso (v. NAUFRAGIO). Dante imprime al mito di Ulisse una svolta decisiva, tanto che già alla fine del Quattrocento esso viene letto e interpretato come prefigurazione poetica dei navigatori e scopritori del «Nuovo Mondo» (per usare una immagine di A. **Vespucci**, *Mundus Novus*, 1504). Ad una dimensione comica appartiene, invece, il marinaio-narratore de *I racconti di Canterbury* (1387-1400) di **Chaucer**. Il ritratto del marinaio nel *Prologo* segue un sistema di evidenziazione di elementi particolari e vividi, di dettagli realistici: come la barba «rabbuffata» da molte tempeste e la propensione al bere. Il marinaio chauceriano porta nelle maniere e nella persona gli abiti mentali e le «deformazioni professionali» della propria condizione; è connotato da una serie di segni che nel loro particolare disporsi rimandano a una immagine tradizionale: egli conosce le maree, le correnti, i porti e il pilotaggio come nessuno. La psicologia del marinaio si estende e si riflette sul vestiario (una semplice tunica), sugli oggetti che gli appartengono (un coltellaccio) e sulle maniere, come quella di montar male a cavallo, proprio di chi non ha dimestichezza con questo mezzo di locomozione.

7. L'intensa epopea dei grandi navigatori d'oltreoceano, cominciata tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, trova le sue basi nel predominio commerciale e marittimo delle repubbliche marinare nel Mediterraneo. In alternativa alle vie terrestri, soprattutto Genova, già sul finire del XIII secolo, organizza convogli di galee che raggiungono i porti del Mare del Nord navigando lungo le coste della penisola iberica. La supremazia nautica dei genovesi è testimoniata dall'eccezionale ma tragica impresa dei fratelli Ugolino e Vadino Vivaldi che nel 1291 si spingono «ad partes Indiae» non facendo più ritorno. Nel breve torno di alcuni decenni, l'Italia e il Portogallo (e, in misura minore, la Spagna) si pongono al centro del grande sviluppo delle esplorazioni e navigazioni transoceaniche, a partire dall'impresa di Cristoforo **Colombo**. La misura e l'interesse che Colombo e la questione del Nuovo Mondo suscitano si esprime nella portata della relativa letteratura, vastissima, direttamente collegata alla figura del grande navigatore. Nel 1493, appare il poemetto in ottava rima *Lettera delle isole che ha trovato il re di Spagna* di Giuliano **Dati**, che è la versificazione di una «relazione» colombiana (*Lettera delle isole nuovamente trovate*) dello stesso anno. In quest'opera, Colombo emerge come un navigatore audace e timorato di Dio (strofe XIV-XVIII). La *Gerusalemme Liberata* (1581) di Torquato **Tasso** torna sul tema di Colombo: il passaggio delle Colonne d'Ercole da parte dei crociati Carlo e Ubaldo, che si dirigono verso l'isola di Armida, suscita, per bocca della Fortuna, una profezia sulle future imprese di Colombo (XV, 31-32). Nel 1581, Lorenzo **Gambara** pubblica il *De navigatione Cristophori Columbi*, presentato come un discorso diretto di Cristoforo che narra dei suoi viaggi. Accenni all'ammiraglio si trovano in opere successive, come il *Conquisto di Granata* (1650) di Girolamo **Graziani** o nell'*Oceano* (1630) del **Tassoni**. Nel Settecento, il teatro spagnolescente trasse Colombo sulla scena con la commedia *Colombo nelle Indie* di Francesco **Cerlone**; mentre nell'Ottocento, la figura di Colombo giganteggia nei celebri versi («Ligure ardita prole») della canzone *Ad Angelo Mai* (1820) di **Leopardi**. Successivamente, oltre la *Columbiade* (1826) di

Bernardo **Bellini**, troviamo il magniloquente poema in otto libri di Lorenzo **Costa**, *Cristoforo Colombo* (1846), in cui il celebre navigatore è accompagnato dalla certezza di una missione divina da compiere (il suo stesso nome lo addita come «colomba eletta e portator di Cristo»). Solo il fascino virile dell'eroe, imperterrito dinanzi ai più paurosi fenomeni, riesce a guidare la ciurma riottosa fino alla meta del lungo viaggio per mare. A Colombo sono dedicati il poema in ottave *Colón* (1853) di **Campoamor** e *Colombo* del poeta brasiliano Manuel de **Araujo Porto-Alegre** (1863), esaltazione delle avventure del grande genovese, apostrofato come un novello «Prometeo dell'Oceano». Washington **Irving** in *Una storia della vita e dei viaggi di Cristoforo Colombo* (1828) e in *Viaggi e scoperte dei compagni di Colombo* (1831), tenta invece, per la prima volta, di ricostruire storicamente la vita e l'opera di Colombo, al di fuori di suggestioni mitiche e romantiche sul personaggio. L'eroe marinaro Vasco da Gama, che approda nel 1498 a Calicut, aprando di fatto la via delle Indie, viene celebrato nel poema epico *I Lusitani* (1572) di **Camões**. Asse portante del poema non è solo l'esaltazione dell'eroe marinaro che ha compiuto l'impresa, ma la celebrazione collettiva della stirpe che lo ha prodotto e, insieme, la celebrazione di tutte le imprese marittime portoghesi.

8. Il genere del romanzo inglese d'avventure tra Settecento e Ottocento porta in primo piano anche epiche figure di uomini di mare, comandanti o marinai. Lo sviluppo del romanzo d'avventure marinaresche in lingua inglese comincia con il viaggio e il naufragio di *Robinson Crusoe* (1719) di **Defoe**. Il personaggio di Robinson ha la funzione di oggettivare la figura del mercante e uomo di mare che diviene padrone dello spazio circostante, applicando la tecnologia e le convenzioni della propria cultura. L'approdo di fortuna, salvezza del navigante scampato dai pericoli e dall'angoscia del mare, fornisce il supporto alla struttura della «robinsonnade», o racconto del dopo-naufragio, di forte potere modellizzante. Il *Robinson* ha prodotto, infatti, innumerevoli riscritture, fra le quali *L'isola misteriosa* (1874) di Jules **Verne**, *Susanna e il Pacifico* (1920) di Jean **Giraudoux**, e *Venerdì o la vita selvaggia* di **Tournier**, o l'ironico *Riflessioni di Robinson davanti a centoventi baccalà* (1995) di Manuel **Vázquez Montalbán**. L'approdo stesso del navigante-naufrago può trasformarsi, oltre che in una esperienza di conversione a un nuovo modello di esistenza improntato al ritorno alla natura, anche in una ulteriore serie di avventure in un ambiente inospitale e pericoloso. I racconti d'avventura marinaresca diventano dopo Defoe l'ingrediente principale del mito dell'imperialismo inglese e americano, come mostra tutta una lunga tradizione di romanzi marinareschi dal «fondativo» *Il pilota* (1823) di James Fenimore **Cooper**, fino ai romanzi di Frederick **Marryat** (*La nave fantasma*, 1839), con esempi protratti fin nel Novecento, da *Le avventure del capitano Hornblower* (costituite dai tre romanzi, *Il felice ritorno*, *Una nave di linea* e *La strega di Endor*) di Cecil **Scott Forester**, uscita tra il 1937 e il 1939, alla «trilogia del mare» di William **Golding** (*Riti di passaggio*, 1980; *Calma di vento*, 1987; *Fuoco sottocoperta*, 1989).

9. Il mito romantico dell'innocenza perduta e della sua impossibile riconquista ha nella figura del marinaio una delle metafore centrali, nell'elaborazione che ne dà S.T. **Coleridge** nel suo poemetto *La Ballata del Vecchio Marinaio* (1798-1800). Una fitta e complessa rete di significati simbolici connota le vicende del marinaio: alla sua delineazione come personaggio condannato a una perpetua erranza e dotato di poteri ipnotici, concorrono spunti

tratti dalla leggenda dell'Ebreo Errante e dal mito biblico di Caino; così come la stessa struttura del viaggio come processo di redenzione ricorda il canto dell'ultimo viaggio e del naufragio dell'Ulisse dantesco. Il Marinaio racconta la sua tragica storia per condividere con altri la propria esperienza «purgativa», il viaggio attraverso il male, la punizione e la redenzione: egli potrà approdare alla terra natia solo dopo aver acquistato coscienza della propria colpa, che è stata quella di aver ucciso un albatro, un grande uccello marino, simbolo di letizia e di buon augurio. Questa uccisione è un atto del tutto immotivato, sacrilego, che porta un incantesimo maligno sulla nave e costringe il marinaio a scontare una missione sacrificale: la natura di questa colpa è tale che egli è destinato per sempre ad errare e a narrare la propria storia agli uomini. Un'altra figura archetipica di marinaio è l'Achab del *Moby Dick* (1851) di **Melville**, figura di ribelle metafisico, una sorta di Ulisse indemoniato. Il misterioso capitano del «Pequod», sovrano assoluto della nave, che alla partenza del porto di Nantucket non ha presenziato all'allestimento dell'equipaggio, compare sulla scena con i segni delle ferite fisiche e psichiche infertegli dalla Balena Bianca: una gamba mozzata, sostituita da un arto di avorio. Egli è un uomo «marchiato» dal male (come Caino) e fin dalla sua prima apparizione (cap. 28) si pone come l'enigmatico e sconvolgente perno del romanzo. La svolta irrevocabile si attua nel cap. 36, in cui Achab svela il vero obiettivo del viaggio, che è quello di uccidere la Balena Bianca: la morte di Achab e la distruzione finale della nave proiettano l'avventura del romanzo in una dimensione simbolica di lotta contro il male. La vita del marinaio, in bilico tra la seduzione della natura e l'imperativo della conoscenza, tra l'innocenza e la rivolta, è il nucleo centrale del romanzo *Il lupo di mare* (1904) di Jack **London**. La figura terribile del capitano Larsen, eroe eponimo del racconto, ricorda per certi tratti il folle capitano melvillian. Uomo fortissimo e violento, crudo materialista occupato soltanto al proprio egoistico soddisfacimento, Larsen si scontra con l'antagonista Van Weyden, che egli ha raccolto come naufrago e che tiene a bordo come suo schiavo. Riuscito a impadronirsi della nave, Van Weyden riuscirà a prevalere sul capitano colpito da un colpo apoplettico, in virtù della ineluttabile dinamica darwiniana di lotta e di sopraffazione del più forte sul più debole. Il perfido capitano Tanifuji del *Mondo alla fine del mondo* (1992) di Luis **Sepúlveda**, la cui baleniera, la gigantesca nave fantasma «Nishin Maru», finisce per essere attaccata dai cetacei, ha un'ambigua e inesplicita vocazione alla violenza purificatrice. Un selvaggio primitivismo anarcoide qualifica anche i balenieri e i marinai patagonici e fuegini dei romanzi di Francisco **Coloane** come uomini in perenne fuga dalla società. Sulle loro navi, i capitani di Coloane sono «come dèi», abituati a dettare legge e a «trattare con cose grandi» di cui la balena è simbolo e modello (*I balenieri di Quintay*, 1973). In questa divinizzazione del capitano è presente una nota di delirio titanico e di latente demonizzazione, determinato dall'abitudine alla violenza della caccia alle balene.

10. Legato all'equipaggio perlopiù di alto bordo, il motivo dell'ammutinamento si impone fra i luoghi topici della letteratura marinaresca. Il reato di sedizione è un'insidia che rimane spesso sottesa alla tensione dipendente da una disparità di posizioni (trattamenti, motivazioni, gradi di responsabilità) fra autorità e semplici marinai di una nave. Il motivo può informare complessivamente un intreccio, ovvero presentarsi nello spazio di singole scene dell'opera. Nel romanzo *Il Capitano Single-*

ton (1720) di Daniel **Defoe**, l'eroe del romanzo, Bob Singleton, agli inizi della sua carriera di marinaio, si lascia traviare dai compagni e prende parte ad un tentativo di ammutinamento. Il fallito tentativo di sedizione innesca una serie di altre vicissitudini in cui è coinvolto il giovane Bob, che poi finisce aggregato a una compagnia di filibustieri. In questo romanzo, Defoe si incarica di raccontare le vicende di un tipico avventuriero che diviene marinaio e corsaro al servizio di Sua Maestà britannica. Tra tutte le ribellioni ricordate nelle cronache marinare, quella scoppiata a bordo del «Bounty» nel 1789, capitanata dall'ufficiale Fletcher Christian, resta la più famosa e celebrata: non solo storia di un ammutinamento, ma anche storia dei diversi punti di vista da cui tale evento è stato osservato. Le tesi principali che emergono da una abbondante letteratura sono due: quella sostenuta dal comandante William **Bligh**, nella sua *Relazione* del 1792, che accusa i marinai di essersi ammutinati al solo fine di invertire la rotta e tornare a Tahiti, dove la nave aveva precedentemente fatto sosta; e quella desunta dal *Diario* (1787-92) dell'ufficiale **Morrison**, che vede l'ammutinamento come una conseguenza del comportamento volgare e tirannico del capitano Bligh. Le due teorie, con le testimonianze connesse (come le minute del processo alla Corte Marziale, pubblicate da Stephen **Barney** nel 1794), hanno alimentato una grande discussione e un forte interesse sugli eventi del «Bounty». Nei suoi taccuini dell'anno 1795-96, S.T. **Coleridge** lo elenca come argomento degno di sviluppi poetici (*The Notebooks of S.T. Coleridge*, a cura di K. Coburn, London, 1957-62, vol. I, par. 174, 22). Nel poema *L'isola* (1823) di **Byron**, la figura dell'ufficiale Fletcher Christian campeggia come quella di un eroe tragico e cupo, spinto alla rovina sua e dei compagni dal desiderio implacabile di ribellione e libertà ad ogni costo, «in vita e in morte» (III, 6). La vicenda, raccontata anche in *Ammutinamento e piratesca cattura della nave di Sua Maestà, il Bounty* (1831) di Sir John **Barrow**, viene ripresa anche da Jules **Verne**, in *Gli ammutinati del Bounty* (1879) redatto sulla base di documenti e testi ufficiali dell'Ammiragliato Britannico. Infine, la storia del «Bounty» ha offerto argomento per un'abbondante produzione storica e cinematografica (v. NAVE). Un altro celebre ammutinamento, simbolo dell'insensatezza della vita di bordo, è quello del «Grampus», che termina in un massacro di marinai, in *Le avventure di Gordon Pym* (1838) di **Poe**. Un ammutinamento violento, occasionato dalla speranza di scoprire tesori nascosti, è alla base del romanzo «piratesco» *L'isola del tesoro* (1883) di R.L. **Stevenson**: esso comincia subito dopo il primo sbarco di marinai sull'isola, quando Long John Silver accoltella un marinaio fedele al capitano. La bandiera pirata è alzata dai pirati della nave «Hispaniola» quando l'ammutinamento è consumato, ed è abbassata dal giovane protagonista, il mozzo, soltanto quando egli, accanto ai suoi amici fedeli, prende possesso del vascello. L'ammutinamento può sciogliere o avviare l'intreccio, e configurarsi a volte come situazione morale: dove la schiera dei ribelli o dei «cattivi» si oppone a quella delle autorità trasgredite o dei «buoni», come in *Billy Budd, gabbiere di parrocchetto* (postumo 1891) di **Melville**. Il racconto si presenta come una meditazione su fatti legati a un preciso contesto storico, le imprese di Nelson e gli ammutinamenti del 1797 nella flotta inglese e la loro feroce repressione. Il modello realistico, scrupolosamente documentato del posto e dell'anno precisi serve a posizionare la storia del marinaio Billy nel quotidiano della storia umana: il suo è un modello costruito per spiegare come un innocente può essere ucciso «secondo giustizia» e come un uomo (Claggart) può odiare senza motivo un

proprio simile fino a distruggerlo. Il colpo di pugno omicida con cui Billy reagisce all'accusa falsa di Claggart è la sua colpa tragica e il suo tentativo di annullare il male con la violenza istintiva. In *L'ammutinamento della «Elsinore»* (1914) di Jack **London**. La «Elsinore» è un «mondo in miniatura», dove avvengono promiscuità indegne e conflitti insanabili a bordo. L'equipaggio formato da un'accozzaglia sudicia e brutale di marinai ingaggia una lotta omicida con la superiore ed eletta «diarchia» formata dal comandante e dallo scrittore-avventuriero. L'opera teatrale *I marinai di Cattaro* (1930) di Friedrich **Wolf** si basa su documenti ufficiali sui fatti accaduti nel porto di Cattaro durante la prima guerra mondiale. L'insensata prosecuzione della guerra e le angosce degli ufficiali, come pure le discriminazioni di trattamento tra dalmati e slovacchi, creano malcontento tra gli equipaggi degli incrociatori austro-ungarici. Alla figura del nostromo Franz Rasch è affidata la responsabilità del collegamento tra le diverse sommosse a bordo; ma la sua indecisione sarà fatale per tutta la tentata sovversione. Rivolte e ammutinamenti sono anche in *I negri del Kaiser* (1929), romanzo di Theodor **Plievier**, ambientato nella marina prussiana.

11. Se l'ordine è la sola forza umana capace di far fronte all'incostanza e alla perversità della vita di mare, è comprensibile che la disciplina sia l'elemento fondamentale della vita di bordo. La convergenza tra volontà di chi comanda e la prontezza e disciplina di chi esegue è il perno sul quale si sostiene il buon funzionamento della nave. La letteratura marinaresca di tradizione anglosassone guarda agli usi, alle consuetudini e alle difficoltà della vita di mare, nella certezza di ritrovarvi le ragioni di un «passaggio del limite», della riscoperta di un'iniziazione al coraggio che è, in primo luogo, riscoperta di sé, delle proprie paure e delle proprie qualità. Il conflitto e la relazione con il mare, in virtù di un pericolo permanente rappresentato dalle acque, lascia ampio margine all'imprevisto e al pericolo, e dunque all'avventura e alla messa alla prova dell'uomo, faccia a faccia col mare, e quindi con se stesso. Il romanzo *Mardi* (1849) di **Melville** racconta le vicende del marinaio Taij che abbandona la sua nave e compie una lunga navigazione solitaria che lo porta sempre più lontano, a vagabondare tra isole remote, miraggi e incubi. Il marinaio è alla ricerca del perduto senso di carità, che è il segno divino nel cuore dell'uomo. Già in *Typee* (1846), lo scrittore aveva raccontato dell'utopia selvaggia nelle isole Marchesi, in cui Tommo e il compagno disertano la baleniera su cui sono imbarcati. Si ritrovano su un'isola beata, in cui la vita è facile, finché Tommo non si accorge che i Typee, gli abitanti dell'isola, sono cannibali, e si rende conto che anche il ritorno alla natura che aveva sognato come vita ideale è chiaramente impossibile e sbarrato dal segno del teschio con le ossa. A bordo della nave si crea uno spazio in cui i codici di comportamento e di relazione sociale sono radicalmente diversi rispetto a quelli della terra ferma. Le ragioni di un vissuto marinaresco, tutto incentrato su uno scavo psicologico dei rapporti tra marinai e ufficiali e i rischi e le fatiche dell'avventura per mare, emergono in *Giacchetta bianca* (1850) di Melville, racconto autobiografico delle vicende della sua vita a bordo di una nave da guerra americana. Anche in *Due anni a prora* (1840) di Richard Henry **Dana**, il mare è piuttosto quello della vita di bordo scandita dalle manovre (di cui si offre una descrizione precisa), dagli ordini degli ufficiali, da improvvise esplosioni di violenza e dai rituali crudeli, come la fustigazione (contemplata con orrore e repulsione pure nel melvilliano *Giacchetta bianca*). La vita di

bordo è identificata con la fatica e il pericolo, ma anche con il luogo in cui emergono i sentimenti nobili dell'onore e del coraggio. In *Un capitano di quindici anni* (1878), **Verne** mette in rilievo la figura del capitano giovinetto Dick Sand, che incarna quanto di più leale e generoso possa esserci nella natura umana: egli ha l'audacia, l'iniziativa e il rigore morale di chi è cresciuto alla scuola inflessibile e severa del mare. Il motivo dell'amicizia e della benevolenza di un ufficiale superiore verso un umile marinaio è al centro della vicenda di Yves Kermadec, narrata in *Mio fratello Ivo* (1883) di Pierre **Loti**. In *Capitani coraggiosi* (1897) di **Kipling** si raccontano le dure esperienze quotidiane di bordo, i sacrifici della vita marinaresca, i rapporti a volte bruschi con i compagni, i rischi della pesca e delle tempeste. Tutte queste cose fanno del protagonista Harvey Cheyne, ragazzo viziato e fragile, un vero marinaio ardito e vigoroso. Lorenzo **Viani** ha offerto in *Angiò, uomo d'acqua* (1928) e in *Il «Bava»* (1932), un tipo di romanzo imperniato sulla rappresentazione della vita dei marinai, con il corredo di un lessico e di espressioni attinenti alla vita marinaresca viareggina. Anche **Comisso** in *Gente di mare* (1928) descrive il «mondo rude» dei marinai e dei capitani di piccoli velieri che commerciano, e a volte contrabbandano, tra Chioggia e la Dalmazia.

12. Un altro tema collegato alla figura del marinaio è quello della superstizione, che si insinua nella mentalità semplice e provata dell'uomo di mare. Infiltrandosi nelle scene di pericolo e di paura, la superstizione è talvolta perno di un'azione e baricentro del racconto: nella *Balata del Vecchio Marinaio* di **Coleridge** si evidenzia la sciocca superstizione dei marinai, che imputano alla presenza dell'albatro il buono e il cattivo tempo, biasimando prima e approvando dopo la sua uccisione (Parte II, 91-102). Presagi, incantesimi, sospetti di diavolerie e credenze negli spiriti degli abissi costellano la vita del marinaio: si pensi alla paura atavica del vortice (in *Una discesa nel Maelström* di **Poe**), al serpente di mare o ai fuochi misteriosi (in *Novelle marinaresche* di **Mastro Catrame**, 1894, di Emilio **Salgari**), alla paura del cannibalismo a bordo (*Le avventure di Gordon Pym* di **Poe**, 1838; *Falk* di **Conrad**, 1901). Molto spesso, il marinaio cerca di avversare questi eventi in atti di fede, preghiere o ex-voto. Oggetti apotropaici e immagini devote appaiono disseminati nell'iconografia della letteratura marinara, come il dente di capodoglio istoriato (in *Ode al dente di capodoglio*, 1957, di **Neruda**). Anche il tatuaggio, sebbene appaia spesso come motivo ornamentale, discende da primitivi riti magico-religiosi (da *tatau*, «voce di Thaiti»; ingl. *tattoo*; fr. *tatouer*). Nel *Moby Dick* (1851) di **Melville**, il narratore Ismaele è atterrito dai tatuaggi del cannibale Queequeg e dalla sua ascia enorme usata come pipa. L'atteggiamento superstizioso e quello religioso sono spesso generati da uno stesso sistema di credenze e paure, che sottende la sequela di riti e consuetudini che valgono a regolare i rapporti del marinaio con quanto lo trascende, rinviando alla sfera del soprannaturale o del divino. Nell'episodio di padre Mapple, che fa il suo sermone nella cappella simile al ponte di una nave, da un pulpito che è una coffa, si istituisce una dicotomia tra i rituali dell'indigeno Queequeg e le convinzioni religiose fondate sul Cristianesimo. Padre Mapple parla di Giona e della collera di Dio in un linguaggio nautico a fedeli che sono quasi tutti orfani e vedove di uomini morti in mare (su cui torna anche il poemetto «sepolcrale» *Il cimitero dei quaccheri a Nantucket* 1946, di Robert **Lowell**): il suo sermone è un perfetto contraltare al paganesimo del rampoliere Queequeg. Il pastore e il cannibale sono due

concrete figure marinare che pongono il problema del conflitto tra cristianesimo e paganesimo, tra cultura e natura. Insieme concorrono a introdurre una delle metafore centrali del romanzo melvilliano: l'equipaggio della «Pequod» è un microcosmo eterogeneo che racchiude in sé ogni razza, ogni religione e cultura, perfetta immagine simbolica dell'America.

13. Una serie di temi legati alla vita di bordo è quella della malattia, spesso declinata nel tema del decesso in navigazione o della «epidemia a bordo». In *Redburn* (1849), **Melville** descrive scene di epidemia a bordo del mercantile «Highlander», che da Liverpool ritorna in America. La malattia miete vittime tra gli emigranti ammassati nella stiva e raggiunge anche l'orribile Jackson, che pure ammalato continua a tiranneggiare la ciurma. Al primo profilarsi della costa americana, Jackson, agnizzante, sale sul ponte e, mentre un fiotto di sangue gli esce dalla bocca, si getta in mare. Il motivo del contagio misterioso torna anche ne *La linea d'ombra* (1917) di **Conrad**. La difficoltà delle pratiche di assistenza e la scarsa o nulla disponibilità di medicinali e la forzata vicinanza del malato al resto dell'equipaggio creano, nelle condizioni di stretta convivenza di una traversata, problemi di igiene e psicologici. *Altri equipaggi*, contenuto in *Il gabbiano azzurro* (1967) di Raffaello **Brignetti**, racconta di una tracheotomia che il comandante di una nave carbonaia sta eseguendo su di un marinaio con un rasoio e un compasso, guidato per radiotelegrafo dal medico di un transatlantico di lusso (il motivo ricorda un racconto di **D'Annunzio**, *Il cerusico di mare*, 1885). Tra le patologie specifiche della vita di bordo c'è l'alienazione mentale che in alcuni casi nasce come conseguenza di un sistema di vita e di disciplina che richiede un notevole sforzo di adattamento. Una diagnosi di paranoia sospesa tra malattia e adattamento è quella riservata al capitano Queeg (interpretato da Humphrey Bogart) del dragamine «Caine», all'origine del relativo e celebre ammutinamento, nel film *L'ammutinamento del Caine* (1954) di Edward **Dmytryk**, dal romanzo di Herman **Wouk**.

14. Quello che davvero conta nella letteratura marinaresca è la metafora centrale del viaggio per mare, ossia dell'avventura emblematica e sofferta della vita. Il vissuto riposto del mare risulta, quindi, del tutto equivalente al tema della «prova iniziatica», alla messa in discussione di sé e all'imprevedibilità della navigazione come simbolo dell'insicurezza del vivere. **Conrad** in *Lo specchio del mare* (1906) racconta l'ingaggio di bassa prua nel durissimo «merchant service». Il suo è un caso di marinaio-scrittore che in quel servizio presterà venti anni, vissuti a contatto con autentici marinai, i «plasmatori del mio carattere». Il mare è perciò uno «specchio», perché fornisce il confronto fra una realtà primigenia e l'uomo al limite delle sue forze, come di fronte ai propri limiti e alle proprie grandezze. La metafora dello «specchio» funziona anche in ambito narrativo, in quanto Conrad inventa una figura di marinaio, che è un «doppio» dell'autore: Marlow, allo stesso tempo protagonista e narratore dei fatti riferiti, in *Gioventù*, in *Lord Jim* (1900) e in *Cuore di tenebra*. Nell'ottica conradiana, il marinaio, «figlio del mare misterioso», è depositario e affermatore di valori ideali, come il coraggio e l'abnegazione, la lealtà e la solidarietà: così in uomini come Singleton o Ransome, nella *Linea d'ombra* (1917), nei cui nomi si legge la «singleness of purpose» («individualità dello scopo») e il «riscatto» (*ransome*) dell'umanità. Ma esistono anche marinai senza vera vocazione, come la figura anomala del marinaio negro in *Il negro del «Narciso»* (1898), uomo indolente che già in passato su altre navi ha simulato la

malattia e ha intascato la paga senza guadagnarla. La vera minaccia, tuttavia, e l'insidia più subdola derivano dall'altra figura di marinaio ribelle e sobillatore, che è Donkin, fuggito da una nave americana e imbarcatosi sul «Narciso», che cerca inutilmente di sconvolgere la tranquilla vita della nave, ma che verrà sbarcato dopo la tragica morte del negro. L'equipaggio non risponderà più agli inviti subdoli di Donkin che verrà sbarcato. Alla figura del marinaio è collegato il tema della ricerca dell'avventura e insieme l'unica possibilità di illusione e di sogno vitale. Il dramma «statico» *Il marinaio* (1913-15) di **Pessoa** si richiama esplicitamente alle parole di Prospero nella *Tempesta* (1611) di **Shakespeare** («Noi siamo della stoffa / di cui sono fatti i sogni»), per autorizzare un onirico viaggio nel labirinto della memoria. La storia del marinaio nasce dal sogno delle tre vegliatrici, che vivono lo spazio di una notte, timorose e insieme desiderose della prima luce dell'alba che le dissolverà. Il marinaio, avendo fatto naufragio in un'isola deserta, si mette a sognare un passato e una patria che non ha mai avuto, inventandoli interamente nei dettagli più minuziosi. Egli sogna una patria ideale, che in certo modo corrisponde alla finzione stessa del sognare: il mare che egli vede dà sempre nostalgia («saudades»), perché appartiene alla lontananza e al mistero, al sogno e al passato. Ad alcuni versi della *Tempesta* shakespeariana si richiama anche **Eliot** nella prima parte (*La sepoltura dei morti*) de *La terra desolata* (1922): «sono le perle che furono i suoi occhi» (v. 48) suona il canto di Ariele in riferimento al Marinaio Fenicio annegato, che subisce una metamorfosi marina. Il «sea-change» corrisponde alla scarnificazione delle ossa di Flebas il fenicio nella quinta parte (*Morte per acqua*).

15. In *Querelle di Brest* (1954) di **Genet**, c'è la connessione tra omicidio e marinaio: secondo l'autore, l'idea dell'omicidio «evoca spesso l'idea del mare, di marinai». La connessione mare-omicidio è spiegata secondo i dettami di una problematica criminologica, per i fattori di passione e solitudine, che sono caratteristiche dello *status* di marinaio. Continuando a indagare gli esiti della solitudine del marinaio, Genet ne deduce anche l'omosessualità come tratto appartenente alla psicologia dei marinai, costretti alla promiscuità forzata con altri uomini a bordo. Figure di marinai come simboli sessuali sono presenti nelle liriche di Sandro **Penna**. La proverbiale pericolosità dei marinai si riscontra nel romanzo *Il sigillo indelebile* (1946) di Elisabeth **Langgässer**, in cui Suzette Bonmarché, una giovane che è stata oggetto di molti pettegolezzi per le sue torbide amicizie saffiche, continuamente in cerca di nuove sensazioni morbose, finisce brutalmente assassinata da un marinaio che aveva invitato in casa. Anche il marinaio dell'opera musicale *Peter Grimes* (1945) di Benjamin **Britten**, su libretto di M. **Slater**, ricavato da un poemetto di George **Crabbe**, viene ritenuto colpevole di aver causato la morte di un mozzo. L'ossessione omicida e la malattia del mare segnano il personaggio di Peter in modo irrimediabile; e la condanna generale della comunità gli impone di suicidarsi in mare con la propria barca.

16. Un capitolo non trascurabile della vita del marinaio riguarda l'alimentazione a bordo delle navi, essenziale per la riuscita di una felice navigazione e la cui mancanza o indigeribilità provoca spesso ammutinamenti. Restando al mondo antico, un'attenzione al rifornimento di cibi e acqua potabile è ricordato da **Omero** nell'*Odissea*, nell'imbarco di Ulisse dall'isola di Calipso o da quella di Alcino. Un cibo tipico dei pescatori è quello che gli apostoli offrono a Gesù in occasione dell'episodio mira-

coloso della moltiplicazione dei pani e dei pesci. I pesci, crudi o cotti, sono il cibo dei pescatori sotto tutte le latitudini; mentre il frumento, necessario per ottenere il pane, è ricordato anche nel viaggio di Paolo, quando riesce a salvare l'intero equipaggio rifugiandosi a Malta (*Atti degli Apostoli*, 27, 33-36). La flotta romana consumava la *dura*, cioè il pane duro, quasi biscottato, l'antenato della «galletta» dei marinai. Antonio **De Guevara**, in *Arte del Navigare* (1539), riferisce le provviste tipiche di una nave rinascimentale, che si basavano soprattutto sulle «gallette», il «vino acetoso» e la carne salata. A partire dal sec. XVII, per indicare il pasto dei marinai si usa il termine it. *rancio*, dallo sp. *ranch*, per derivaz. dall'ant. ted. *bring*, «cerchia di persone, assemblea»; o forse dal verbo sp. *rancharse*, «alloggiare», mediazione del fr. *se ranger*, «disporsi in file». A questa realtà del rancio fanno riferimento molti autori della letteratura marinai, a partire dalla dieta anti-scorbutico di Cook, a base di crauti, malto, carote e succo di limone (*lime-juice*); alla «cena» del cuoco Stubb, a base di bistecche di balena (*Moby Dick*, cap. 64); al pasto dei pirati, cui non manca una buona dose di rum (ricordato nell'*Isola del tesoro* di **Stevenson** e ne *I Corsari delle Bermude*, di **Salgari**, del 1909); fino al «rancio» del tutto fantastico, in *Ventimila leghe sotto i mari* (1869-70) di **Verne**, offerto dal Capitano Nemo ai suoi ospiti a bordo del sommergibile «Nautilus»: filetto di tartaruga, fegato di delfino, conserva di oloturie, crema di latte di cetaceo. C'è da ricordare che il vitto miserabile (una carne avariata) è alla base dell'ammutinamento dell'equipaggio del «Potëmkin» nel porto di Odessa, nel celebre film *La corazzata Potëmkin* (1926) di Sergej M. **Ejzenštejn**.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Atti degli Apostoli* (ca. 80-90); *Il navigante* (secc. VI-VII).

Apollonio Rodio, *Argonautiche* (ca. 260-215 a.C.); Araujo Porto-Alegre, M. de, *Colombo* (1863); Baroja y Nessi, P., *Il labirinto delle sirene* (*El labirinto de las sirenas*, 1923); Barrow, J., *Ammutinamento e piratesca cattura della nave di Sua Maestà, il Bounty* (*The Mutiny Aboard HMS Bounty*, 1831); Baudelaire, C., *I benefici della luna* (*Les bienfaits de la lune*), in *Lo spleen di Parigi* (*Le Spleen de Paris*, 1869); Bellini, B., *Columbiade* (1826); Benjamin, W., *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* (*Beachtungen zum Werk Nicolai Lescov*), in *Angelus Novus* (1955); Bligh, W., *Gli ammutinati del Bounty* (*A Voyage to the South Seas Undertaken by Command of His Majesty in H.M.S. «Bounty», Including an Account of the Mutiny on Board the Said Ship*, 1792); Brignetti, R., *Il gabbiano azzurro* (1967); Britten, B., *Peter Grimes*, musica (1945, libretto di M. Slater); Byron, G.G., *L'isola* (*The Island*, 1823); Camões, L. de, *I Lusyadi* (*Os Lusíadas*, 1572); Campoamor, R. de, *Colombo* (*Colón*, 1853); Cerlone, F., *Colombo nelle Indie* (sec. XVIII); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1387-1400); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*The Ballad of the Ancient Mariner*, 1799-1801); Coleridge, S.T., *Taccuini* (*Notebooks*, 1795-96); Coloane, F., *I balenieri di Quintay* (*Los balleneros de Quintay*, 1973); Colombo, C., *Lettera delle isole nuovamente trovate* (1493); Comisso, G., *Gente di mare* (1928); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Conrad, J., *Gioventù* (*Youth*, 1902); Conrad, J., *Il negro del «Narciso»* (*The Nigger of «Narcissus»*, 1898); Conrad, J., *La linea d'ombra* (*The Shadow Line*, 1917); Conrad, J., *Lo specchio del mare* (*The Mirror of the Sea*, 1906); Conrad, J., *Lord Jim* (1900); Conrad, J., *Falk* (1901); Cooper, J.F., *Il pilota* (*The Pilot*, 1823); Costa, L., *Cristoforo Colombo* (1846); Crabbe, G., *Peter Grimes in il borgo* (*The Borough*, 1810); D'Annunzio, G., *Il cerusico di mare* (1885), in *Le novelle della Pescara* (1902); Dana, R.H., *Due anni a prora* (*Two Years before the Mast*, 1840); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Dati, G., *Lettera delle isole che ha trovato il re di Spagna* (1493); De Guevara, A., *Arte del Navigare* (*Libro de los inventores del arte del marear y de muchos trabajos que se pasan en las galeras*, 1539); Defoe, D., *Il capitano Singleton* (*Captain Singleton*, 1720); Defoe, D., *Robinson Crusoe* (*The*

Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, 1719); Dmytryk, E., *L'ammutinamento del Caine*, cinema (*The Caine Mutiny*, 1954); Ejzenštejn, S.M., *La corazzata Potëmkin*, cinema (1926); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Ford, J., *Il viaggio senza fine*, cinema (*The Long Voyage Home*, 1940); Gambarà, L., *La navigazione di Cristoforo Colombo* (*De navigatione Christophori Columbi*, 1581); Genet, J., *Querelle di Brest* (*Querelle de Brest*, 1954); Giraudoux, J., *Suzanna e il Pacifico* (*Suzanne et le Pacifique*, 1920); Golding, W., *Calma di vento* (*Close Quarters*, 1987); Golding, W., *Fuoco sottocoperta* (*Fire Down Below*, 1989); Golding, W., *Riti di passaggio* (*Rites of Passage*, 1980); Graziani, G., *Conquista di Granata* (1650); Irving, W., *Una storia della vita e dei viaggi di Cristoforo Colombo* (*A History of Life and Voyages of Christopher Columbus*, 1828); Irving, W., *Viaggi e scoperte dei compagni di Colombo* (*Voyages and Discoveries of the Companions of Columbus*, 1831); Kinau, R., *La lanterna. Una luce tremula nella nebbia notturna* (*Lanterne. En bebern Licht ut Nacht in Dok*, 1920); Kipling, R., *Capitani coraggiosi* (*Captains Courageous*, 1897); Langgässer, E., *Il sigillo indelebile* (*Das unauslöschliche Siegel*, 1946); Leopardi, G., *Ad Angelo Mai* (1820); London, J., *Il lupo di mare* (*The Sea Wolf*, 1904); London, J., *L'ammutinamento della Elsinore* (*The Mutiny of Elsinore*, 1914); Loti, P., *Mio fratello Ivo* (*Mon frère Yves*, 1883); Lowell, R., *Il cimitero dei quaccheri a Nantucket* (*The Quaker Graveyard in Nantucket*, 1946); Marryat, F., *La nave fantasma* (*The Phantom Ship*, 1839); Maupassant, G., de, *Il Porto* (*Le Port*), in *La mano sinistra* (*La main gauche*, 1889); Melville, H., *Billy Budd, gabbione di parrochetto* (*Billy Budd, Foretopman*, 1891); Melville, H., *Giacchetta bianca* (*White Jacket*, 1850); Melville, H., *Moby Dick, o la Balena* (*Moby Dick, or The Whale*, 1851); Melville, H., *Redburn* (1849); Melville, H., *Taipei* (*Typee*, 1846); Melville, H., *Mardi* (1849); Morrison, J., *Diario* (*Journal on Bounty HMS and at Tahiti*, 1787-92); Neruda, P., *Ode al dente del capodoglio* (*Oda al diente del cachalote*), in *Terzo libro delle Odi* (*Tercer libro de las Odas*, 1955-57); O'Neill, E., *La luna dei Caraibi e altri drammi marini* (*The Moon of the Caribbees and Other Plays of the Sea*, 1919); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Pessoa, F., *Il marinaio. Dramma statico in un quadro* (*O Marinheiro. Drama estático em un quadro*, 1913); Platone, *La Repubblica* (ca. 390 a.C.); Plievier, T., *I negri del Kaiser* (*Des Kaisers Kulis*, 1929); Poe, E.A., *Le avventure di Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1838); Poe, E.A., *Una discesa nel Maelström* (*A Descent into the Maelström*, 1841); Puccini, G., *Madama Butterfly*, musica (1904); Salgari, E., *Le novelle marinairesche di Mastro Catrame* (1894); Salgari, E., *I Corsari delle Bermude* (1909); Scott Forester, C., *Il felice ritorno* (*A Happy Return*) in *Le avventure del capitano Hornblower* (*Captain Hornblower*, 1937-39); Scott Forester, C., *La strega di Endor* (*The Witch of Endor*) in *Le avventure del capitano Hornblower* (*Captain Hornblower*, 1937-39); Scott Forester, C., *Una nave di linea* (*The Ship*) in *Le avventure del capitano Hornblower* (*Captain Hornblower*, 1937-39); Sepúlveda, L., *Mondo alla fine del mondo* (*Mundo del fin del mundo*, 1992); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Stevenson, R.L., *L'isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1883); Tasso, T., *La Gerusalemme liberata* (1581); Tassoni, A., *Oceano* (1630); Tournier, M., *Venerdì o la vita selvaggia* (*Vendredi ou la vie sauvage*, 1971); Valerio Flacco, *Argonautica* (ca. 70 d.C.); Vázquez Montalbán, M., *Riflessioni di Robinson davanti a centoventi baccalà* (*Reflexiones de Robinsón ante un bacalao*, 1995); Verne, J., *Gli ammutinati del Bounty* (*Les révoltés de la Bounty*, 1879); Verne, J., *Un capitano di quindici anni* (*Un capitaine de quinze ans*, 1878); Verne, J., *L'isola misteriosa* (*L'Île mystérieuse*, 1874); Verne, J., *Ventimila leghe sotto i mari* (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1869-70); Vespucci, A., *Il mondo nuovo* (*Mundus Novus*, 1504); Viani, L., *Angiò, uomo d'acqua* (1928); Viani, L., *Il «Bava»* (1932); Virgilio Marone, P., *Eneide* (29-19 a.C.); Werumeus Buning, G.W.F., *Maria Lécina* (1932); Wolf, F., *I marinai di Cattaro* (*Die Matrosen von Cattaro*, 1930); Wouk, H., *L'ammutinamento del Caine* (*The Caine Mutiny*, 1954).

■ ALTRE OPERE: Barrili, A.G., *Capitan Dodero* (1865); Bazlen, R., *Il capitano di lungo corso* (1984, postumo); Bjørnson, B., *La figlia del pescatore* (1868); Bojer, J., *L'ultimo vichingo* (*Den siste Viking*, 1921); Brignetti, R., *La riva di Charleston* (1960); Cooper, J.F., *Storia della marina degli Stati Uniti d'America* (*History*

of the Navy of the United States of America, 1839); D'Annunzio, G., *Odi navali* (1893); Defoe, D., *Saggio su progetti* (*Essay upon Projects*, 1697); Frenssen, F.S.G., *Hilligenlei* (1905); Giono, J., *Il canto del mondo* (*Le chant du monde*, 1934); Goering, R., *Battaglia navale* (*Seeschlacht*, 1917); Hardt, E., *Don Hjalmar* (1947); Ibáñez, V.B., *Mare nostrum* (1918); Macedo, J.M. de, *La Nebulosa* (*A Nebulosa*, 1850); Meredith, G., *La carriera di Beauchamp* (*Beauchamp's Career*, 1875); Mistral, F., *Il poema del Rodano* (*Lou Pouèmo dou Rose*, 1897); Pereda, J.M. de, *Sotileza* (1884); Pirandello, L., *La nuova colonia* (1926); Porfirio, *L'antro delle Ninfe* (*De antro Nympharum*, av. 305 d.C.); Slauerhoff, J.J., *Una degna tomba di marinaio* (1936); Tennyson, A., *I Lotofagi* (*The Lotos-Eaters*, 1833); Ungaretti, G., *La terra promessa* (1950); Verga, G., *Giuramenti di marinaio*, in *I ricordi del capitano d'Arce* (1891).

■ BIBLIOGRAFIA: *Avventure e viaggi di mare. Giornali di bordo, relazioni, memorie*, a c. di M. Spagnol e G. Dossena, Milano 1959; Boitani, P., *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992; Boitani, P., *Sulle orme di Ulisse*, Bologna 1998; Casini, M., *Immagini dei capitani generali «da Mar» a Venezia in età barocca*, in *Il «perfetto capitano». Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, a c. di M. Fantoni, Roma 2001, pp. 219-270; Casson, L., *Navi e marinai dell'antichità* (1959), Milano 1976; *Dizionario di Marina medievale e moderno*, diretto da G. Bertoni, Roma 1937; Farnetti, M., *Il romanzo del mare. Morfologia e storia della narrativa marinara*, Firenze 1996; Gnocchi, M.C. - Imbroscio, C., *Robinson dall'avventura al mito*, Bologna 2000; Hayet, A., *Vita e costumi a bordo dei grandi velieri*, Milano 1973; *La letteratura del mare. Atti del Convegno di Napoli promosso dal «Centro Pio Rajna»* (13-16 settembre 2004), Roma 2006; Manfredi, V.M., *Mare greco. Eroi ed esploratori nel Mediterraneo antico*, Milano 1992; Ornellas de Andrade, M.I., *Sete reflexões sobre «O Marinheiro»*, in «Centro da História da Cultura da Universidade Nova», Lisboa 1986, pp. 671-701; *Il rancio di bordo. Storia dell'alimentazione sul mare dall'antichità ai giorni nostri*. Catalogo della Mostra, Roma 1992; Taviani, P.E., *L'avventura di Cristoforo Colombo*, Bologna 2001; Van Loon, H.W., *Storia della navigazione*, Milano 1939; Villiers, A., *Uomini e navi*, Firenze 1985.

■ VOCI AFFINI: Abisso; Acqua; Albatro, gabbiano; Avventura; Bonaccia; Faro; Isola; Mappa, carta; Mare; Naufragio; Nave; Pirata; Porto; Sottomarino; Tempesta; Viaggio.

CRISTIANO SPILA

Marionette, v. BURATTINI, MARIONETTE.

Martirio, martire. 1. Il termine *martire* deriva, attraverso il lat. *martire(m)* dal gr. *martur -uros*, che aveva inizialmente il significato di «testimone» derivando da una radice che significava «ricordarsi». Nell'*Antico Testamento* il termine corrispondente ebraico *ayd* aveva una notevole importanza sia in campo giuridico (*Esodo*, 20, 16: «Non testimoniare il falso contro nessuno»; fine sec. IV a.C.) sia in campo religioso (*Geremia*, 29, 23: «Io so bene come sono andate le cose, perché ne sono stato testimone. Così dice il Signore», ca. secc. VII-II a.C.). Nel *Nuovo Testamento* il termine ha assunto nuovi significati, riferendosi a chi aveva assistito a ministero, morte, resurrezione e ascensione al cielo di Gesù (*Luca*, 24, 48, 90 d.C.; *Atti*, 1, 21-22, ca. 80-90 d.C.), o a chi poteva confermare la verità di Dio (*Giovanni*, 8, 18, 90-100 d.C.; *Apocalisse*, 1, 5 e 11, 3, 96 d.C.). Fra i cristiani del sec. II d.C. il termine ha assunto un nuovo e preciso significato, riferendosi alle persecuzioni contro i seguaci della nuova fede e alla loro testimonianza di fede, affrontando eroicamente, a imitazione di Cristo sul Golgota, le torture e la morte: il martirio. Non molto diversa, e anch'essa di ispirazione religiosa, la concezione del martirio presso i mussulmani, sentito come testimonianza di fede e disposizione al sacrificio. Dentro l'idea della *jihad*, o guerra santa contro gli infedeli, c'è una concezione, tipicamente islamica, del martirio come ricerca della virtù.

Con il passare dei secoli il termine martire ha assunto, per estensione, altri significati, fra cui almeno due molto importanti: 1) riferendosi a chi ha sopportato pene e tormenti, fino alla perdita della vita, per difendere un ideale o una causa: i martiri del Risorgimento, i martiri della Resistenza, ecc.; 2) riferendosi a chi, nella vita privata, ha sopportato gravi dolori fisici, violenze, soprusi, maltrattamenti, come vittima di rapporti di forza e di prepotenza (usato anche ironicamente).

Gli stessi significati si trovano in quasi tutte le lingue europee: in fr. *martyr*, in ingl. *martyr*, in ted. *Märtyrer*, in sp. *mártir*.

2. Fra i primi documenti che parlano del martirio degli apostoli di Cristo e delle comunità cristiane nel periodo delle persecuzioni, già del resto adombrate negli *Atti degli apostoli*, ci sono numerose relazioni, in gran parte anonime, intitolate a volta *Atti* altre volte *Passioni* (i primi più semplici e schematici, le seconde più distese e con più particolari, e un implicito confronto con la *Passione* di Cristo), che raccontano il martirio dei cristiani perseguitati. Il documento più antico è la *Passio Policarpi* (sec. II d.C.), vescovo di Smirne, morto nel 156, scritta in greco. Seguono gli *Atti dei martiri scillitani* (sec. II d.C.), testo che fa riferimento alla condanna a morte di alcuni cristiani nel 180. Opera di maggiore elaborazione letteraria è la *Passione di Perpetua e Felicità* (202-3), nella quale si narra la passione di Perpetua e Saturo nell'anfiteatro di Cartagine. Emerge inoltre in questo periodo tutta una trattatistica tendente a identificare la figura del buon cristiano con l'immagine del martire e del perseguitato. Ne sono un esempio tanto l'esortazione *Ad Martyras* (197 d.C.) di Quinto Settimio Fiorente **Tertulliano** quanto le meditazioni sul martirio di Tascio Cecilio **Cipriano** (*Ad Fortunatum de exhortatione martyri*, sec. III d.C.).

3. Fra le rielaborazioni letterarie, che rievocano le persecuzioni di martiri e santi della prima eroica storia del Cristianesimo e offrono il loro esempio di fede e capacità di sofferenza ai cristiani dei secoli successivi, si possono ricordare il poemetto anglosassone *Cynewulf* (secc. VIII-IX), i dialoghi drammatici di **Rosvita di Gandersheim** nei quali, in particolare nel *Martirio delle vergini Fede Speranza e Carità* (av. 973), la figura del martire prende con tratti essenziali e realismo crudo il centro della scena, la *Cantilène de Sainte Elulalie* (fine del sec. IX), la *Vie de Saint Alexis* (sec. XI), entrambe in francese. Nel 1264 **Jacopo da Varagine** con il suo *Legenda aurea* ha fornito una prima grande raccolta, sotto forma di brevi storie, delle vite dei santi e dei martiri del Cristianesimo. Le raccolte specifiche delle vite dei martiri si chiamavano «Martirologi». Tutto questo materiale ha ispirato scritture poetiche, narrative (*Il racconto della seconda monaca*, ne *I racconti di Canterbury*, 1386-1400, di Geoffrey **Chaucer**, che racconta la vita e il martirio di Santa Cecilia), drammatiche, come il mistero francese la *Passione di Arras* (sec. XV), attribuito al benedettino Eustache **Marcadé**, o le sacre rappresentazioni fiorentine, come la *Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo* (1491) di Lorenzo de' **Medici** detto il Magnifico o la *Rappresentazione di Santo Ignazio* (1519), di autore anonimo, incentrato sulle vicende dei due martiri cristiani. Grandissimo sviluppo il tema l'ha avuto soprattutto nella pittura, con cicli di affreschi, pale di altare, quadri in grande numero: si pensi alle storie di Santa Cecilia, di Sant'Orsola, di San Sebastiano (due drammatici quadri di Andrea **Mantegna**, dipinti fra il 1480 e l'inizio del Cinquecento), di San Lorenzo (uno splendido *Martirio di San Lorenzo*, 1548-59, di **Tiziano**) eccetera.

4. Fra Rinascimento ed età barocca il tema del martirio risente dell'atmosfera storica, fitta di scontri religiosi, vicende di martirio politico, persecuzioni e ombre dell'inquisizione. Compaiono figure moderne di martiri della fede o dell'agire politico. Si possono ricordare Giovanna d'Arco, che entra in scena nell'*Enrico VI* (1590-92) di William **Shakespeare** e poi comparirà tante volte in molti testi narrativi e teatrali – dalla *Pulzella di Orléans* (1762) di **Voltaire**, alla *Pulzella d'Orléans* (1801) di Friedrich **Schiller** alla *Santa Giovanna* (1923) di George Bernard **Shaw** – e in molti film, da *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) di Carl **Dreyer**, alla *Giovanna d'Arco* (1948) di Victor **Fleming**. Maria Stuarda, martire della religione cattolica, protagonista di un grande numero di rappresentazioni tragiche e drammatiche: *La Reina di Scozia* (1591, prima stampa 1628), di Federico **Della Valle**, *Maria Stuarda la regina martire* (1646) di Joost van den **Vondel**, *Corona tragica* (1627) di Felix Lope de **Vega**, *Maria Stuart* (1800) di Friedrich Schiller; ma anche altre vittime delle ossessioni del loro tempo: fra Gerolamo Savonarola, Tommaso Moro, Giordano Bruno, Tommaso Campanella, che hanno per secoli ispirato opere di storici, narratori, drammaturghi.

Ma anche quando i poemi o i drammi teatrali di quel periodo affrontavano la materia tradizionale dei martiri cristiani dei primi secoli, essi non potevano non risentire del clima politico-religioso di quel periodo. Rientrano in questo quadro la *Vita di Santa Caterina vergine e martire* (1540) di Pietro **Aretino**; la tragedia *La vergine martire* (1622) degli inglesi Philip **Massinger** e Thomas **Dekker**, che ha come eroina la giovane Dorotea, perseguitata sotto Diocleziano; *Il principe Costante* (1629) di Pedro **Calderón de la Barca**; il *Poliuto* (1643) di Pierre **Corneille**, che rievoca le persecuzioni cristiane in Armenia nel 250 d.C., con la storia di Poliuto che, per aver scelto la fede di Cristo e aver avversato i riti pagani, ha affrontato senza esitazione, nonostante i tentativi della moglie Paolina e del genero Felice di spingerlo a ritrattare il suo credo, il martirio; *Caterina di Georgia* (1698, postumo) del drammaturgo tedesco Andrea **Gryphius**; *Amore tirannico, o il martire reale* (1669) di John **Dryden**, sul martirio di santa Caterina, principessa cristiana di Alessandria, prigioniera dell'imperatore Massimino.

5. Mentre la cultura illuministica (**Voltaire**, *Dizionario filosofico*, 1764) aveva sottoposto i martirologi cristiani a una buona dose di scetticismo storico e, in nome della tolleranza, aveva ricordato le tante vittime di una religione divenuta potere, quella romantica, attratta dal forte potenziale emotivo delle antiche storie di persecuzione e scossa dalle vicende crudeli della fase giacobina della Rivoluzione, riscopriva il grande tema del martirio. Se ne faceva interprete René de **Chateaubriand**, che ne *I martiri* (1809) raccontava il drammatico amore fra la pagana Cimodocea e il giovane cristiano Eуро: quando la condanna si abbattava su Eуро, Cimodocea decideva di abbandonare a sua volta la fede del padre, il sacerdote Demodoco, per abbracciare la fede dell'amato e affrontare con lui il martirio. La storia dei primi cristiani, quella medievale, quella delle grandi guerre di religione diveniva materia di poemi (come *Gli Albighesi*, 1842, di Nicolas **Lenau** e *Ipazia e Cirillo*, 1852, di Charles-Marie-René **Leconte de Lisle**), drammi (si pensi al «lungo martir» di Ermengarda nella tragedia longobarda di Alessandro **Manzoni** *Adelchi*, 1822), romanzi popolari, melodrammi, prodotti in abbondanza per tutto l'Ottocento e anche il Novecento. Fra i romanzi si possono ricordare *Caterina de' Medici* (1828-36) di Honoré de **Balzac**, dominato nella prima parte, intitolata «Il martire calvini-

sta», dalla figura del giovane perseguitato Cristoforo, *Fabiola* (1854) di Nicholas **Wiseman**, *Il cestino di fiori di Dorotea*, che fa parte delle *Sette leggende* (1872) di Gottfried **Keller**; *Quo Vadis?* (1894-96) del polacco Henryk **Sienkiewicz**, che racconta il martirio di Pietro e del filosofo greco Chitone.

6. Nel Novecento il tema si dirada, anche se non è del tutto assente. Vanno ricordati almeno il dramma in versi di Gabriele **D'Annunzio** *Il martirio di San Sebastiano*, originariamente composto in francese e portato sulla scena nel 1911 con musiche di **Debussy**; il dramma *Androclo e il leone* (1913) di George Bernard **Shaw**; il *Martirio di Santa Olalla nel Romancero gitano* (1928) di Federico **García Lorca**, il romanzo *San Manuel Bueno martire* (1931) di Miguel de **Unamuno**; il dramma *Assassinio nella cattedrale* (1935) di Thomas Stearns **Eliot**; e due testi sul martirio religioso di suore carmelitane durante la rivoluzione: la novella *L'ultima al patibolo* (1931) della scrittrice tedesca Gertrud von **Le Fort** e il dramma *Dialoghi delle Carmelitane* (1949, postumo) del francese Georges **Bernanos**. Echi del tema si ritrovano poi in due opere curiose e suggestive: il film di Pier Paolo **Pasolini** *La ricotta* (1963), in cui il sottoproletario Stracci muore sulla croce per indigestione proprio mentre sta impersonando la morte di Cristo sul set di un film sul Vangelo; il racconto di Jorge Luis **Borges** *Il vangelo di Marco* (in *Il manoscritto di Brodie*, 1970), nel quale uno studente di medicina, durante una villeggiatura in campagna, inizia a leggere alla rozza famiglia di un fattore la storia della passione di Cristo finendo per essere preso di forza dal suo uditorio e condotto brutalmente alla crocifissione, rivivendo sulla propria pelle il dramma di quelle pagine.

7. Al di fuori della sfera religiosa, si è spesso usato il termine di martirio per indicare l'eroico impegno in difesa di una coerenza morale (si è parlato per esempio, assimilandolo a quello di Cristo, di un martirio e morte di Socrate), o a sostegno di un ideale o della patria. Giuseppe **Mazzini** ha definito spesso l'Italia oppressa dagli stranieri la «nazione martire» (*I doveri dell'uomo*, 1860), Giovanni **Pascoli**, nel discorso *La grande proletaria si è mossa* (1911), ha definito l'Italia «fra le nazioni europee la più povera, la martire costretta a inviare i suoi figli in America», Giovanni **Marradi** ha scritto una poesia in endecasillabi sciolti per celebrare il patriota martire *Tito Speri* (1905), e altre simili sono state scritte da poeti di tutta Europa. In parecchi romanzi la vittima di persecuzioni, spesso una giovane fanciulla innocente, sottoposta a sevizie e maltrattamenti ed eroica nel sopportarli, viene definita una «martire»: per esempio nel racconto di Honoré de **Balzac** *Pierrette* (1840) o, per il personaggio di Katjusa, in *Resurrezione* (1895-98) di Lev **Tolstoj**. Il filosofo Jean-Paul **Sartre** ha conferito quasi un'areola di martire (o una corona di spine) allo «scrittore dal carcere», polemico, trasgressivo, ribelle Jean Genet nel saggio *San Genet commediante e martire* (1952).

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Apocalisse* (96 d.C.); *Atti degli Apostoli* (ca. 80-90 d.C.); *Atti dei martiri scillitani* (sec. II d.C.); *Cantilène de Sainte Elulalie* (fine del sec. IX); *Cynewulf* (secc. VIII-IX); *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Geremia* (ca. secc. VII-II a.C.); *Passio Policarpi* (sec. II d.C.); *Passione di Perpetua e Felicità* (202-203); *Rappresentazione di Santo Ignazio* (1519); *Vangelo di Giovanni* (90-100 d.C.); *Vangelo di Luca* (90 d.C.); *Vie de Saint Alexis* (sec. XI d.C.).

Aretino, P., *Vita di Santa Caterina vergine e martire* (1540); Balzac, H. de, *Caterina de' Medici* (1828-36); Balzac, H. de, *Pierrette* (1840); Bernanos, G., *Dialoghi delle Carmelitane* (*Dialogue des carmelites*, 1949, postumo); Borges, J.L., *Il vangelo di*

Marco (*L'évangile selon Marc*) in *Il manoscritto di Brodie* (*El informe de Brodie*, 1970); Calderón de la Barca, P., *Il principe Costante* (*El principe constante*, 1629); Chateaubriand, R. de, *I martiri* (*Les martyrs*, 1809); Chaucer, G., *Il racconto della seconda monaca* (*The Second Nun's Tale*), in *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*, 1386-1400); Cipriano, T.C., *Ad Fortunatum de exhortatione martyri* (sec. III d.C.); Corneille, P., *Poliuto* (*Polyeucte*, 1643); D'Annunzio, G., *Il martirio di San Sebastiano* (1911); Della Valle, F., *La reina di Scozia* (1628); Dreyer, C., *La passione di Giovanna d'Arco*, cinema (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928); Dryden, J., *Amore tirannico, o il martire reale* (*Tyrannic Love, or the Royal Martyr*, 1669); Eliot, T.S., *Assassinio nella cattedrale* (*Murder in the Cathedral*, 1935); Fleming, V., *Giovanna d'Arco*, cinema (*Joan of Arc*, 1948); García Lorca, F., *Il martirio di Santa Olalla* (*Martirio de Santa Olalla*) in *Raccolta di romanze gitane* (*Romancero gitano*, 1928); Gryphius, A., *Caterina di Georgia* (*Katharina von Georgien*, 1698, postumo); Jacopo da Varagine, *Legenda aurea* (1264); Keller, G., *Il cestino di fiori di Dorotea in Sette leggende* (*Sieben Legenden*, 1872); Leconte de Lisle, C.-M.-R., *Ipazia e Cirillo* (*Hypatie et Cyrille*, 1852); Le Fort, G. von, *L'ultima al patibolo* (*Die letzte am Schafott*, 1931); Lenau, N., *Gli Albighesi* (*Die Albighenser*, 1842); Mantegna, A., *San Sebastiano*, pittura (ca. 1480-1500); Manzoni, A., *Adelchi* (1822); Marcadé, E., *Passione di Arras* (*Passion d'Arras*, sec. XV); Marradi, G., *Tito Speri* (1905); Massinger, P. - Dekker, T., *La vergine martire* (*The Virgin Martyr*, 1622); Mazzini, G., *I doveri dell'uomo* (1860); Medici, L. de', detto il Magnifico, *Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo* (1491); Pascoli, G., *La grande proletaria si è mossa* (1911); Pasolini, P.P., *La ricotta*, cinema (1963); Rosvita di Gandersheim, *Martirio delle vergini Fede Speranza e Carità* (av. 973); Sartre, J.P., *San Genet commediante e martire* (*Saint-Genet*, 1952); Schiller, F., *La pulzella d'Orléans* (*Die Jungfrau von Orléans*, 1801); Schiller, F., *Maria Stuart* (1800); Shakespeare, W., *Enrico VI* (*Henry VI*, 1590-92); Shaw, G.B., *Androclo e il leone* (*Androcles and the Lion*, 1913); Shaw, G.B., *Santa Giovanna* (*Saint Joan*, 1923); Sienkiewicz, H., *Quo Vadis?* (1894-96); Tertulliano, Q.S.F., *Ad Martyras* (197 d.C.); Tiziano, *Martirio di San Lorenzo*, pittura (1548-59); Tolstoj, L.N., *Resurrezione* (1895-98); Unamuno, M. de, *San Manuel Bueno martire* (1931); Vega, F. Lope de, *Corona tragica* (1627); Voltaire, *Dizionario filosofico* (*Dictionnaire philosophique*, 1764); Voltaire, *La pulzella d'Orléans* (*La pucelle d'Orléans*, 1762); Vondel, J. van den, *Maria Stuarda* (1646); Wiseman, N., *Fabiola* (1854).

■ **ALTRE OPERE:** Opere anonime: *Leggenda di S. Orsola* (sec. XIV).

Alfieri, V., *Maria Stuarda* (1779); Barocchi, F., *Il martirio di San Vitale*, pittura (Ravenna, San Vitale, 1580-83); Betti, U., *La regina e gli insorti* (1951); Carracci, L., *Il martirio di Sant'Orsola*, pittura (Imola, Santi Nicola e Domenico, 1600); Cesareo, G.A., *All'ultimo martire in Poesie* (1912); Graf, A., *La martire*, in *Dopo il tramonto* (1893); Gregorio di Nissa, *Discorsi* (sec. IV d.C.); Origene, *Ad martyres* (sec. III d.C.); Swinburne, A.C., *Mary Stuart* (1881); Würzburg, K. von, *Pantaleone* (sec. XIII).

■ **BIBLIOGRAFIA:** AA.VV., *Martirio e vita cristiana: prospettive teologiche attuali*. Atti del seminario di studio di San Cataldo (Caltanissetta), 1996, Caltanissetta, Sciascia, 1997; Barkat, A., *The Tragedy of Garbala and Martyrdom of Imam Hussein*, Faisalabad 1985; Baumeister, T., *La teologia del martirio nella Chiesa antica* (1980), Torino, SEI, 1995; Bowersock, G.W., *Martyrdom and Rome*, Cambridge, University Press, 1995; Brekelmans, A.J., *Martyrerkrantz: eine symbolgeschichtliche Untersuchung im frühchristlichen Schrifttum*, Roma, Univ. Gregoriana, 1965; Droge, A.J., *A Noble Death: Suicide and Martyrdom among Christians and Jews in Antiquity*, New York, Collins, 1992; Kolb, R., *For all the Saints: changing Perceptions of Martyrdom and Sainthood in the Lutheran Reformation*, Macon, Mercer University Press, 1987; Marx, J., *Sainteté et martyre dans les religions du livre*, Université libre de Bruxelles. Institut d'étude des religions et de la laïcité, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1989; Noce, C., *Il martirio: testimonianza e spiritualità nei primi secoli*, Roma, Studium, 1987; Rahner, K., *Sulla teologia della morte, con una digressione sul martirio*, Brescia, Morcelliana, 1972; Taleqani, M. et al., *Jihad and Shahadat:*

Struggle and Martyrdom in Islam, Houston, Institute for Research and Islamic Studies, 1986.

■ VOCI AFFINI: Capro espiatorio; Eroe, eroismo; Fanciulla perseguitata; Innocenza; Passione, desiderio; Patria; Sacrificio; Santità; Tortura; Vittima.

ALESSANDRO BALDACCI

Maschera. 1. Maschera (ingl. *mask*, fr. *masque*, sp. *maskara*, ted. *Mask*) è passato col tempo a indicare dal solo oggetto con il quale ci si copre il volto a fini ludici o teatrali, l'intero costume o il tipo fisso caratterizzato da un determinato abito (es. Arlecchino). L'oscillazione semantica è già nelle lingue classiche in cui il gr. *pròsopon* e il lat. *persona* indicano sia la maschera, che il volto truccato dell'attore, che il personaggio rappresentato (**Terenzio**).

L'etimo di maschera (ma anche *bautta*, se dotata di mantellina, o *morettina*, quando copre la sola parte superiore del viso) rimanda all'universo infernale, sia che si voglia accreditare l'origine da *masca* (strega già nell'*Editto di Rotari*, 643), sia che si risalga al sostrato pre-indoeuropeo, in cui il termine alluderebbe a apparizioni ultraterrene (lamie), sia infine che si ponga l'accento sull'elemento uditivo, avvalorando la derivazione da *basca* (lemma pre-gallico che indica il fracasso degli spiriti).

La presenza della maschera nella cultura occidentale conosce un processo di discontinua espansione, che consiste nel passaggio da un valore d'uso a un significato simbolico, fino alla sua piena tematizzazione come immagine dell'alienazione da sé e del grottesco dell'esistenza nel XIX e XX secolo.

2. D'uso antichissimo la maschera compare già all'interno dell'economia cultuale dei morti (le maschere di Micene alle quali si ispira **D'Annunzio** nella *Città morta* 1899) e apotropaica. Dal rito esse migrano nel teatro greco (**Polluce**, *Onomasticon*) e in quello romano.

Con l'avvento del Cristianesimo l'atto del mascherarsi (ma anche la sola alterazione del volto attraverso il trucco come si legge negli *Assempi* di F. degli **Agazzari**, 1397-1416) è sentito come prerogativa del demonio (se ne ricorderà nel 1585 T. **Garzoni** nella *Piazza universale di tutte le professioni*, che vede nel serpente biblico un travestimento di Lucifero): la maschera, ora cornuta e bitorzoluta, è il demonio tanto nel *Ludus de Antichristo* (fine sec. XII) quanto in molto teatro medievale. A confermare il cortocircuito diavolo-maschera giunge la *Commedia* (1306-21) dantesca, in cui compare un Alichino (*Inf.* XXI), discendente dell'Helleguin, capo della «caccia infernale» e remoto parente dell'Arlecchino italiano. Afferente a un'analoga area simbolica il travestimento da *homo silvaticus* nel *Decameron* (VIII, 9; 1349-53) di **Boccaccio**, in cui tuttavia la maschera piuttosto che occultare la persona ne svela la natura sensuale e ferina.

3. Dalla cultura italiana del XVI e XVII secolo il tema guadagna presto tutta l'Europa. Se infatti B. **Castiglione** (*Cortegiano*, 1528) contrappone la bellezza naturale del volto femminile alla maschera pietrificata di un viso truccato, la *Commedia dell'arte*, esportata nelle corti e nelle piazze europee, introduce nuovi soggetti nelle arti figurative e nel romanzo comico (**Scarron**, *Romanzo comico*, 1651-7 e A. **Costantini**, *Vita di Scaramuccia*, 1695). In una società fortemente spettacolarizzata il mascherarsi diventa momento ricorrente della vita di corte tanto italiana, quanto francese (*ballet de court*) quanto soprattutto inglese, dove si impone appunto il *masque* (spettacolo allegorico cui contribuisce anche B. **Jonson** con *Il Masque dell'ombra*, 1605). Maschere e Carnevale sono puntuali soste per una società che ama sospendere il rigido protocollo sociale: da qui le ambientazioni del *Pit-*

tore del proprio disonore (1637) di **Calderón de la Barca**, le puntate veneziane dei romanzi di G. **Brunsoni** (*La gondola a tre remi*, 1657), i *clichés* mondani nella fenomenologia amorosa nella lirica marinista (P. F. **Paoli**, *Fra le maschere*, 1609 e G.F. **Maia Materdona**, *La mascherata*, 1629).

Le implicazioni estetiche del tema nel rapporto arte-natura e quindi verità-finzione sono invece anticipate da T. **Tasso** nel *Gianluca* (1587), al quale si può contrapporre per una opposta posizione l'*Adone* di G. B. **Marino** (1623). Nel 1650 Salvator **Rosa** pone tra le mani della *Menzogna* (1650) una maschera, mentre appena qualche anno più tardi (1661) **Molière** darà alla corte parigina il personaggio dell'«ipocrita» con *Tartufo*.

Anticipa invece l'ostilità che accoglie il tema nel '700 il sonetto di B. **Morando**: le *Maschere di Carnevale* (1639) in cui il travestimento è visto come sacrilega alterazione dell'uomo immagine divina.

4. Se si eccettuano infatti le attestazioni delle maschere italiane nel teatro di **Marivaux** (*L'isola degli schiavi* 1725), in quello del norvegese L. **Holberg** (*La mascherata* 1724) e le tarde sperimentazioni favolistiche di C. **Gozzi** (*Turandot*, 1762), il Settecento è fortemente avverso alla maschera, in cui si vede un ostacolo a una riforma logocentrica della scena e all'affermazione di un'estetica «realista» (**Goldoni**, *Teatro comico*, 1751; J.-G. **Noverre**, *Lettere sulla danza* 1759).

La maschera diventa con J.J. **Rousseau** simbolo di una personalità artefatta e imposta dalla società civile (*L'Emilio*, 1762) mentre per **Alfieri** (*Rime*, 1804, sonetto 374) è un volto innaturale e pietrificato che si sovrappone a quello della donna amata.

Intorno alla metà del secolo la maschera, bistrattata dalla scena, trova però nuova vitalità nel Carnevale al quale **Parini** presta la sua penna nella satira *La maschera* (composta intorno alla metà del secolo) anticipando la rivalutazione della festività come espressione della spontaneità popolare. Nasce così il mito dell'Italia e di Venezia cui contribuiscono C. **De Brosses** nelle *Lettere familiari* (1755) e **Goethe** che si sofferma sul Carnevale romano nel *Viaggio in Italia* (1828) e che ravviverà il genere delle *Maschere* alla corte di Weimar (1806).

5. Il secolo XIX segna l'esplosione del simbolismo della maschera e fonda altresì la sua piena tematizzazione. Se infatti P.B. **Shelley** con il *Masque Dell'anarchia* (1819) carica la mascherata di un significato satirico, è il *Ballo in maschera* di M.J. **Lermontov** (1835) a segnare l'immediata fortuna del tema. Il testo in cui la maschera è elemento dell'eroticismo mondano, apre le porte alle semantizzazioni del *Gustavo III* di **Scribe** (1833, da cui il *Ballo in maschera* di G. **Verdi** 1859) e al **Verga** dei romanzi mondani (*Sulle lagune*, 1863). Il romanziere catanese tornerà ancora alla maschera nel 1877 svuotandone però il *cliché* erotico in *X (Primavera e altri racconti)*.

Il testo di Lermontov scopre anche nella maschera il simbolo dell'estraneità e della solitudine dell'individuo, anticipando il concetto di «folla» che tornerà utile a E. **De Marchi** in *Demetrio Pianelli* (1890; ma il tema della folla mascherata si incontra anche in **Montale**: *Gondola che scivola*, 1939).

Con *La maschera* di **Hoffman** (1823 seguito da *La mascherata* di **Howe** di **Hawthorne** e da *La maschera della morte rossa* di E.A. **Poe** entrambe del 1842) l'oggetto entra di diritto anche nella letteratura *noir* le cui implicazioni oniriche saranno colte da V. **Imbriani** in *Sogno fantastico* (1867).

La fortuna della maschera-personaggio è invece legata alla chiusura della *Comédie Italienne* parigina nel 1780,

che provoca il rifluire nei teatri della *foire* di una gloriosa tradizione, alimentando un nuovo mito per la letteratura francese: si comincia con *Masques et bouffons* di M. Sand (1859) per giungere a P. Verlaine (*Chiaro di luna* 1869, *Colombina*, 1869, *Pantomima*, 1884 e *Pierrot monello*, 1889) e al Gauthier di *Capitan Fracassa* che celebra il mito del nomadismo attoriale (dal romanzo E. Scola ha tratto nel 1990 il film *Il viaggio di Capitan Fracassa*).

Ma è sicuramente Baudelaire che avvia la piena tematizzazione dell'oggetto nella letteratura novecentesca: *La maschera* (*I fiori del male*, 1861) scritta in occasione dei *Salons* parigini è il simbolo della doppiezza e della estraneità a se stessi; è una sfumatura nuova del concetto che viene presto proiettata sulla stessa figura del poeta, incapace a raccontarsi senza veli. Precoce esempio di tale inibizione si rintraccia nell'opera di R. Browning (*Dramatis personae*, 1864), nelle *Persone* di E. Pound (1909) e in una lirica di V. Larbaud *La maschera* (1908). È un disagio (di cui è espressione anche l'*Autobiografia* di W.B. Yeats, 1926) che spesso si traduce nel ricorso a «eteronimi» e «pseudonimi», quali maschere alternative all'identità del poeta (Pessoa).

6. Persona/maschera è binomio che simboleggia nel XX secolo l'alienazione umana e che introduce il senso di inconsistenza della vita. Interpreti di tale disagio sono A. Schnitzler, che con l'atto unico *L'ultima maschera* (1902) scopre le valenze nichilistiche del tema, e Pirandello che già nel *Fu Mattia Pascal* (1904) approfondisce la dialettica tra essere e apparire (*Maschere nude*, 1918, è il titolo della raccolta dei testi per la scena). In *Uno nessuno centomila* il protagonista vede nella propria immagine riflessa un volto estraneo e tenta una silenziosa fuga che si conclude nell'annullamento di sé; altrettanto tragica la mascherata di *Enrico IV* costretto infine a ritirarsi per sempre nella finzione carnevalesca. La ricerca di sé, che nell'ultimo teatro del siciliano è prerogativa dell'attrice-personaggio (merito dell'autore di aver colto contemporaneamente a quanto faceva W.B. Yeats in *La maschera*, 1910, e in anticipo sulla moderna psicanalisi, il legame profondo tra maschera e identità femminile), si rivela illusoria e fallimentare (*Trovarsi*, 1932).

Dall'opera pirandelliana il tema migra nel teatro grottesco di L. Chiarelli, *La maschera e il volto* (1916), nelle sintesi futuriste di R. Vasari (*La mascherata degli impotenti*, 1923), nel teatro scandinavo di Pär Lagerkvist (*La mascherata delle anime*, 1954 in cui la tragedia umana è vista come una eterna mascherata) e in molta pittura francese del primo ventennio del secolo (Picasso, Severini, interessando anche l'ultima produzione di F. Espança, *Maschere del destino*, 1930 e A. Storni *Mascherina e trifoglio*, 1938).

L'immagine della *Mascherata* viene assunta da Moravia a ridosso del secondo conflitto mondiale (1941) come caricatura dei regimi totalitari, attivando un filone che conta i romanzi omonimi del croato Miroslav Krleža (1955) e quello del sud-americano E. Liendo (1978). Nel 1995 G. Malerba è tornato a esprimere attraverso la metafora delle *Maschere* la vita politica della Roma del '500 in un'opera in bilico tra il passato e il presente.

A E. Wallace (*La maschera gialla*, 1927) il merito invece di aver ritrovato la disponibilità dell'oggetto maschera al giallo. Non è un caso che con *L'uomo vestito di marrone* (A. Christie, 1924) sia nata nel 1930 in Francia una fortunatissima collana di gialli-polizieschi dal titolo *Le masque*. Il connubio tra maschera e romanzo giallo è ancora vivo nell'ultimo decennio del '900 con *Il rondò delle maschere* di J. Dailey (1990) e *Maschere* di L. Padura Fuentes (1995).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Editto di Rotari* (643); *Ludus de Antichristo* (fine sec. XII).

Alfieri, V., *Rime* (1789-1804); Baudelaire C., *La maschera* (*Le masque*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Browning, R., *Dramatis personae* (1864); Brusoni, G., *La gondola a tre remi* (1657); Calderón de la Barca, P., *Il Pittore del proprio disonore* (*El pintor de sua deshonra*, 1637); Castiglione, B., *Il Cortegiano* (1528); Chiarelli, L., *La maschera e il volto* (1916); Christie, A., *L'uomo vestito di marrone* (*The Man in the Brown Suit*, 1930); Costantini, A., *La vita di Scaramuccia* (*La vie de Scaramouche*, 1695); D'Annunzio, G., *La città morta* (1899); Dailey, J., *Il rondò delle maschere* (*Masquerade*, 1990); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); De Brosses, C., *Lettere familiari* (*Lettres familières*, 1799); Degli Agazzari, F., *Assempri* (av. 1416); De Marchi, E., *Demetrio Pianelli* (1890); Espança, F., *Maschere del destino* (*As máscaras do destino*, 1930); Garzoni, T., *Piazza universale delle professioni del mondo* (1585); Gauthier, T., *Capitan Fracassa* (*Le capitaine Fracasse*, 1863); Goethe, J.W., *Viaggio in Italia* (*Italienische Reise*, 1828); Goethe, J.W., *Mascherate* (*Maskenzünge*, 1806); Goldoni, C., *Il teatro comico* (1751); Gozzi, C., *Turandot* (1762); Hawthorne, N., *La mascherata di Howe* (*Howe's Masquerade*, 1838, 1842); Hoffmann, E.T.A., *La maschera* (*Die Maske*, 1823 postumo); Holberg, L., *Mascherate* (*Mascarade*, 1724); Imbriani, V., *Sogno fantastico in Merope IV* (1867); Jonson, B., *Il masque dell'ombra* (*The Masque of the Blackness* 1605); Krleža, M., *Mascherata* (*Maskerata*, 1955); Lagerkvist, P., *La mascherata delle anime* (*Kämpande ande*, 1954); Larbaud, V., *La maschera* (*Le masque*, 1908) in *Poèmes par un riche amateur ou Oeuvres françaises de M. A. O. Bernabooth* (1913); Lermontov, M., *Un ballo in maschera* (*Maskarad*, 1835); Liendo, E., *Mascherata* (*Mascarada*, 1978); Maia Materdona, G., *La mascherata* (1629); Malerba, G., *Le maschere* (1995); Marino, G.B., *L'Adone* (1623); Marivaux, P.C., *L'isola degli schiavi* (*L'île des esclaves*, 1725); Molière, *Tartufo* (*Le tartuffe ou l'imposteur*, 1669); Montale, E., *Gondola che scivola in Le occasioni* (1939); Morando, B., *Maschere di Carnevale* (1639); Moravia, A., *La mascherata* (1941); Noverre, J.G., *Lettere sulla danza* (*Lettres sur la danse*, 1759); Padura Fuentes, L., *Maschere* (*Mascaras*, 1995); Paoli, P.F., *Fra le maschere* (1609); Parini, G., *La maschera* (av. 1799); Pirandello, L., *Enrico IV* (1924); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pirandello, L., *Maschere nude* (1918); Pirandello, L., *Uno nessuno centomila* (1926); Poe, E.A., *La maschera della morte rossa* (*The Masque of the Red Death*, 1842); Polluce, G., *Onomastico* (*Onomasticon*, sec. II); Pound, E., *Persone* (*Personae*, 1909); Rosa, S., *La menzogna* (1650); Rousseau J.J., *Emilio o dell'educazione* (*Emile ou De l'éducation*, 1762); Sand, M., *Masques et bouffons*, (1859); Scarron, P., *Il romanzo comico* (*Le Roman comique*, 1651-57); Schnitzler, A., *L'ultima maschera* (*Die letzten Masken*, 1902); Scola, E., *Il viaggio di Capitan Fracassa*, cinema (1990); Scribe, E., *Gustavo III* (*Gustave III*, 1833); Storni, A., *Mascherina e trifoglio* (1938); Shelley, P.B., *La mascherata dell'anarchia* (*Masque of Anarchy*, 1819); Somma, A., *Un ballo in maschera*, libretto d'opera (1859); Tasso, T., *Il Gianluca* (1587); Vasari, R., *La mascherata degli impotenti* (1923); Verdi, G., *Un ballo in maschera*, musica (1859, libretto di Somma, A.); Verga, G., *Sulle lagune* (1863); Verga, G., *Primavera e altri racconti* (1877); Verlaine, P., *Chiaro di luna*, (*Clair de lune*, 1869); Verlaine, P., *Colombina* (*Colombine*, 1869); Verlaine, P., *Pantomima* (*Pantomime*, 1884); Verlaine, P., *Pierrot monello* (*Pierrot gamin*, 1889); Wallace, E., *La maschera gialla* (*The Yellow Mask*, 1927); Yeats, W.B., *Il Fremito del Velo* (*The Trembling of the Veil*, 1922); Yeats, W.B., *La maschera* (*The Mask*) in *L'elmetto verde* (*The Green Helmet*, 1910).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Vita del beato Giovanni Sansepoli* (1508).

Adriani, P., *Selva* (1734-1739); Belyi, A., *Maschere* (*Maski*, 1932); Briccio, G., *La tartarea* (1614); Brignole Sale, A.G., *Il carnevale* (1639); Calderón de la Barca, P., *Mano bianca non offende* (*Manos blancas no ofenden*, 1640); Chagall, M., *Moi et le village*, pittura (1911); Christophe, M., *La commedia umana*, scultura (*Masque ou la comédie humaine*, 1861); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); D'Annunzio, G., *Il fuoco* (1900); Duveyrier, A.H.J., *Le garde de nuit, ou Le bal*

masqué (1829); Frugoni, F.F., *Il cane di Diogene* (1689, postumo); Goldoni, C., *Il servitore di due padroni* (1753); Goldoni, C., *La mascherata. Dramma comico per musica* (1751); Goldoni, C., *La mascherata. Poemetto* (1764); Goldoni, C., *Le metamorfosi di Arlecchino* (*Les metamorphoses d'Arlequin*, 1952); Goll, Y., *Chaplinata* (*Die Chapliniade*, 1920); Goll, Y., *Maschere di cera* (*Masques de cendre*, 1949); Goya y Lucientes, F., *Capricci*, pittura (1796-98); Gozzi, C., *Il corvo* (1777); Gozzi, C., *L'amore delle tre melarance* (1777); Hugh, L., *La maschera di Moriarity* (*The Mask of Moriarity*, 1987); Jonson, B., *Il masque delle regine* (*The Masque of the Queens*, 1609); Locatelli, B., *Della scena dei soggetti comici* (1618); Longeffolw Wadsworth, H., *La maschera di Pandora* (*The Masque of Pandora*, 1875); Mariani, T., *Pulcinella marchese di Girapetra* (1727); Marivaux, P.C., *Arlecchino ingentilito dall'amore* (*Arlequin poli par l'amour*, 1720); Marivaux, P.C., *La nuova colonia* (*Le nouvelle colonie*, 1729); Montale, E., *Chissà se un giorno in Quaderno di quattro anni* (1977); Montale, E., *Due nel crepuscolo in La bufera e altro* (1956); Mori, O., *La maschera* (1909); Morton, M., *Masque in maggio* (*Masque in Maytime*, 1948); Orian, A., *Oro incenso mirra* (1905); Ottone, G.D., *Della cristiana moderazione del Theatro* (1646-52); Picasso, P., *Arlecchino*, pittura (1917); Pirandello, L., *Il giuoco delle parti* (1919); Pirandello, L., *L'esclusa* (1896); Pirandello, L., *La maschera dimenticata* (1918) in *Novelle per un anno* (1919); Praga, E., *Tutti in maschera da Tavolozza* (1862); Righelli, F., *Il Pantalone impazzito* (1613); Rousseau, J.J., *La nuova Eloisa* (*La nouvelle Héloïse*, 1760); Rousseau, J.J., *Lettera a M. D'Alembert sugli spettacoli* (*Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles*, 1758); Salazar Bondy, S., *La maschera che dorme* (*Maschera que duerne*, 1949); Scala, F., *Il teatro delle favole rappresentative* (1611); Schnitzler, A., *Maschere e miracoli* (*Masken und Wunder. Novellen*, 1912); Sozzini, A., *Mascarata villanese* (1586); Tiepolo, G.D., *Il trionfo di Pulcinella*, pittura (seconda metà del sec. XVIII); Verri, P., *Pensieri sulla solitudine* (1765); Verrucci, V., *Li diversi linguaggi* (1627); Villani, G., *Cronica* (1537); Watteau, A., *Arlecchino e Colombina*, pittura (1703-8); Watteau, A., *Gilles*, pittura (1703-8); Watteau, A., *I commedianti italiani*, pittura (1703-8).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Bettini, M. (a c. di), *La maschera il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, Roma-Bari 1991; De Marco, G., *La maschera della commedia dell'arte nella pittura francese negli anni del Cubismo*, «Ricerche di storia dell'arte» 37 (1989), pp. 40-54; Diresen, O., *Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem*, Berlin 1904; Frontisi-Ducroux, F., *Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris 1995; Hubschmid, J., *De l'italien maschera «Masque» au portugais mascarra «tache de suie»*, «Buletim de filologia», XVIII (1959), pp. 37-55; Leray, J., *Miroirs et masques dans le monde anglo-saxon*, Caen 1996; Niccoll, A., *Mask Mimes and Miracles. Studies in popular theater*, New York 1963; Ollier, M. L. (a c. di), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal 1988; Paris, R.-Barbera, M., *Persona: la maschera nel teatro antico*, Roma 1990; Ramat S., *Gesto, maschera, trasparenza all'origine del sistema novecentesco*, «Forum italicum», V (1971), pp. 3-32; Toschi, P., *Le origini del teatro italiano*, Torino 1955.

■ **VOCI AFFINI:** Acrobata, saltimbanco; Astuzia; Beffa, burla; Buffone, clown; Burattini, marionette; Carnevale; Circo; Doppio, sosia; Menzogna; Metamorfosi; Mostro; Teatro; Travestimento; Truffa; Volto.

VALENTINA GALLO

Masochismo. 1. Il termine *masochismo* (fr. *masoquisme*; ingl. *masochism*; ted. *Masochismus*; sp. *masoquismo*) indica una tendenza sessuale nella quale il piacere e l'eccitazione erotica vengono ricercati nella sofferenza o in ruoli umilianti e di sottomissione al partner. Più in generale indica la tendenza a compiacersi della propria inferiorità, a crogiolarsi nelle proprie sventure. Fu lo psicologo R. von Krafft-Ebing che nel 1869 individuò col termine masochismo questa condizione psicopatologica derivandolo dal nome del romanziere austriaco Leopold von **Sacher-Masoch** (1835-1895).

2. Se per la psicologia e per molte opere letterarie il masochismo si presenta come l'altra faccia del sadismo,

tanto che i due fenomeni possono anche presentarsi contemporaneamente come perversione sado-masochistica, si può tuttavia operare una distinzione fondamentale: infatti mentre la violenza del linguaggio del sadico sconfessa la relazione fra colui che parla e coloro a cui il discorso è diretto, il linguaggio del masochista è tutto persuasione ed educazione. Come ci dice Deleuze nella letteratura masochista non siamo di fronte a un carnefice che s'impadronisce della vittima, ma a una vittima che cerca un carnefice e che quindi ha bisogno di formarlo, di persuaderlo, di stabilire con lui un patto. La condiscendenza è la follia del masochista: egli deve formare la donna o l'uomo despota ed è quindi un educatore che corre naturalmente il rischio di uno scacco inerente all'impresa pedagogica, poiché colui che è investito del ruolo di despota è anche sempre corroso dal dubbio di poter sostenere tale ruolo, fallendo così per eccesso o per mancanza. In sintesi, se per il sadismo si parlerà di spinozismo o materialismo, per il masochismo si dovrà far riferimento allo spirito dialettico di origine platonica: come Platone mostrava che Socrate sembrava essere l'amante, mentre si rivelava l'amato, così anche l'eroe masochista sembra formato dal partner autoritario mentre in realtà è lui che lo forma suggerendogli parole e atteggiamenti. Come vedremo, queste caratteristiche generali del masochismo letterario fanno sì che sotto questa categoria possano rientrare non solo opere che fanno esplicitamente riferimento all'eros, ma anche una letteratura caratterizzata da un idealismo fantastico e da un romanticismo autodistruttivo. Si parlerà infatti di masochismo anche lì dove il protagonista dell'opera, per impotenza o volontariamente, non fa nulla per sottrarsi alle proprie sofferenze, umiliazioni o alla morte, trovando paradossalmente gioia e compiacimento nel soccombere come vittima innocente e incompresa di persone o istituzioni autoritarie.

3. **Sacher-Masoch**, professore di storia a Graz e storico di professione, fu autore di alcune novelle e romanzi dall'alto valore stilistico e letterario. Temi e personaggi si ripetono nei suoi scritti cristallizzandosi intorno alle figure del giovane dal temperamento debole e sognatore follemente innamorato di una donna molto affascinante connotata da un carattere e da una bellezza principeschi. Il protagonista di Masoch cerca sempre di conquistare la donna amata rendendosi suo schiavo e provando piacere nell'essere a lei sottomesso e nei tormenti da lei subiti. La donna accetta e si sottrae alle fantasie e ai desideri masochistici dell'amante dando vita ad una dialettica di gioia e dolore che può sfociare nella morte volontaria del protagonista come ultimo e supremo atto di sacrificio d'amore; spesso si assiste ad un capovolgimento di ruoli dove la carnefice diventa schiava del suo stesso piacere di dominio facendo dell'amante suo sottomesso il padrone dei suoi desideri. A proposito si citerà anzitutto il romanzo *Venere in pelliccia* (1870), dove la protagonista Wanda colpirà e schiavizzerà l'amante Severin armata dell'oggetto feticistico simbolo del masochismo e cioè la frusta, e i racconti *La madre santa* (1877) e *La donna divorziata* (1877). L'amore omosessuale è invece tema della novella *L'amore di Platone* (1920), dove il protagonista – Masoch stesso – ignora all'inizio se il corrispondente dell'epistolario amoroso, che si rivelerà poi essere Luigi II di Baviera, sia una donna o un uomo.

4. Sebbene il masochismo letterario nasca e si sviluppi propriamente con l'apparire dei romanzi di Masoch, già nella letteratura latina, soprattutto in **Ovidio** con gli *Amori* (ca. 14 a.C.) e in **Catullo** con i *Carmi* (64-54 a.C.) si riconosceranno i tratti tipici del masochismo: l'amore

infelice, contrassegnato dal dolore e dalla rassegnazione, per una donna che riunisce in sé bellezza e spiritualità, lascività ed eleganza; e, d'altro lato, tipico del genere satirico dell'epoca sarà anche la rappresentazione di orge sado-masochistiche ispirate dalla mitologia orientale, come per esempio ne *L'asino d'oro* (sec. II d.C.) di **Apuleio**. Con l'idealizzazione cristiana dell'eros, si assiste ad una vera e propria messe di opere letterarie e di trattati scientifici, in cui l'amore e l'istinto sessuale vengono respinti o sublimati in torture psichiche e corporali in cui sarà facile riconoscere un certo feticismo masochistico: si citerà a valore esemplificativo il romanzo cavalleresco *Ivano o Il cavaliere del leone* (1185) di **Chrétien de Troyes**, la leggenda di *Fiore e Biancofiore* (sec. XII) e il trattato *De Flagrorum usu in re veneria* (1629) di J.H. **Meibon**. È in epoca preromantica e romantica, da **Rousseau** a **Brentano**, che emerge, come detto, una letteratura caratterizzata da eroi o protagonisti che per le loro tendenze idealistiche consolatorie e romantiche autodistruttive si possono caratterizzare come masochisti: si citerà come esempio più significativo del periodo il *Werther* (1774) di **Goethe** dove i dolori, le sofferenze e in fine il suicidio a causa di un amore impossibile sono tema centrale del romanzo. Nella seconda metà dell'Ottocento è in particolare la donna, sottomessa alle ingiustizie di una società maschilista e autoritaria, a rappresentare meglio le tendenze masochistiche dell'istinto e dell'anima umana: nei romanzi di **Strindberg**, nelle novelle di Knut **Hamsun** *Pan* (1894) e *Vittoria* (1898), ne *Il risveglio di primavera* (1891) e ne *Il Marchese von Keith* (1901) di **Wedekind**: figure femminili di cui si riconoscerà la matrice in *Madame Bovary* (1854) di **Flaubert** e in *Anna Karenina* (1875) di **Tolstoj**. Secondo Sacher-Masoch erano propri della Russia zarista non solo la bellezza e la regalità che emanavano le donne di quella terra, ma anche i rapporti di schiavitù che legavano le classi sociali, determinando profondamente la natura delle relazioni sentimentali. Non meraviglierà quindi che proprio nella letteratura di quel paese emergano personaggi e vicende in perfetta consonanza con la definizione di masochismo: si citerà anzitutto *Primo amore* (1860) e il *Diario di un cacciatore* (1850) di **Turgenev**, che influenzarono profondamente Sacher-Masoch; poi *Umiliati e offesi* (1862) di **Dostoevskij**, *La sonata a Kreutzer* (1891) dello stesso Tolstoj e *L'angelo di fuoco* (1907) di **Brjusov**. Nel Novecento, se si escludono le opere commerciali di poco valore letterario, la natura sado-masochistica dei rapporti amorosi sarà tema centrale delle opere di Jean **Genet**, come per esempio in *Le serve* (1947); poi in *Patologia* (1908) di Jakob **Haan**, in *Il pastore Ephraim Magnus* (1919) di Hans Henry **Jahn**, come più tardi in *La passione d'artista* (1979) di John **Hawkes**, nei *Ragazzi selvaggi* (1971) di William **Burroughs**, in *Il ciclope* (1965) del croato Rauko **Marinkovic**, e in *Il viaggio d'inverno* (1978) di Gerhard **Roth**; mentre tipico della letteratura giapponese sembra essere un masochismo sempre latente nella vita sociale e rispecchiantesi nei rapporti sentimentali così come vengono rappresentati nelle opere di Junichiro **Tanizaki**, *Biografia* (1933) e *La storia di un cieco* (1931), e in *Futon* (1907) di Katai **Tayama**.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Fiore e Biancofiore* (Floire et Blancheflor, sec. XII).

Apuleio, *L'asino d'oro* o *Metamorfosi* (Metamorphoses, sec. II); Brjusov, V., *L'angelo di fuoco* (1907); Burroughs, W., *Ragazzi selvaggi* (The Wild Boys, 1971); Catullo, G.V., *Carmi* (Carmina, 64-54 a.C.); Chrétien de Troyes, *Ivano o Il cavaliere del leone* (Yvain ou Le chevalier au lyon, 1185); Dostoevskij F., *Umiliati e offesi* (1862); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1854); Genet, J., *Le serve* (Les bonnes, 1947); Goethe, J.W. von, *I dolori del gio-*

vane Werther (Die Leiden des jungen Werther, 1774); Haan, J., *Patologia* (Pathologieen, 1908); Hamsun, K., *Pan* (1894); Hamsun, K., *Vittoria* (Victoria, 1898); Hawkes, J., *La passione d'artista* (The Passion Artist, 1979); Jahn, H.H., *Il pastore Ephraim Magnus* (Pastor Ephraim Magnus, 1919); Marinkovic, R., *Il ciclope* (1965); Meibon, J.H., *De Flagrorum usu in re veneria* (1629); Ovidio Nasone, P., *Amori* (Amores, ca. 14 a.C.); Roth, G., *Il viaggio d'inverno* (Winterreise, 1978); Sacher-Masoch, L. von, *La donna divorziata* (Die geschiedene Frau, 1877); Sacher-Masoch, L. von, *L'amore di Platone* (Die Liebe Platos, 1920); Sacher-Masoch, L. von, *La madre santa* (Die heilige Frau, 1877); Sacher-Masoch, L. von, *La venere in pelliccia* (Venus im Pelz, 1870); Tanizaki, J., *Biografia* (1933); Tanizaki, J., *La storia di un cieco* (1931); Tayama, K., *Futon* (1907); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1875); Tolstoj, L., *La sonata a Kreutzer* (1891); Turgenev, I. S., *Diario di un cacciatore* (1850); Turgenev, I. S., *Primo amore* (1860); Wedekind, F., *Il risveglio di primavera* (Frühlings Erwachen, 1891); Wedekind, F., *Il marchese von Keith* (Der Marquis von Keith, 1901).

■ BIBLIOGRAFIA: Deleuze, G., *Presentazione di Sacher-Masoch* (1968), tr. it. parziale in Sacher-Masoch, *La venere in pelliccia*, Milano 1993; Eulemburg, A., *Sadismus und masochismus*, Wiesbaden 1911; Finke, M.C., *One Hundred Years of Masochism: Literary Texts, Social and Cultural Contexts*, Amsterdam 2000; Gratzke, M., *Liebesschmerz und textlust: Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*, Würzburg 2000; Krafft-Ebing, R., *Psychopathia sexualis*, Stuttgart 1869; Reik, T., *Masochismus und Gesellschaft*, Hamburg 1977.

■ VOCI AFFINI: Assurdo; Castità; Corpo; Corruzione; Crudeltà; Escrementi; Genitali; Libertino; Passione, desiderio; Prova; Sadismo; Seduzione; Tentazione; Tortura; Travestimento; Vittima.

ULISSE DOGÀ

Matrimonio. Il matrimonio è tema letterario strettamente legato ai costumi e alle epoche storiche. Esso si mostra sia nella situazione della FESTA NUZIALE (v.) sia in quella della vita coniugale.

Nel *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.) biblico, attribuito dalla tradizione a **Salomone**, lo sposo e la sposa si lodano a vicenda dichiarando la propria passione. Il corteo nuziale che attraversa il deserto verso Gerusalemme, il giardino dove la donna invita l'uomo ad entrare, la campagna fiorita, la danza e il coro delle fanciulle sono immagini che molti interpreti hanno letto come allegorie spirituali.

Nel mondo antico, il matrimonio ha un'utilità sociale riconosciuta ma non è concepito come vincolo eterno ed esclusivo. Gli istituti giuridici del ripudio e del divorzio sanciscono una libertà soprattutto maschile, che nel costume corrente si esprime anche nel concubinato e nella bisessualità. Il vincolo di fedeltà è applicato soprattutto alla donna. **Omero** rappresenta nei suoi poemi (secc. IX-VIII a.C.) il legame coniugale come dolcezza di affetto e senso profondo di fedeltà. Nell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.; libro VI) Ettore saluta la moglie Andromaca prima di gettarsi fra i pericoli della battaglia. Nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.), Penelope si presenta come il modello della sposa fedele e paziente, che vive nella speranza del ritorno del marito e usa anche l'astuzia (la tela tessuta di giorno e disfatta di notte) per sfuggire alle proposte dei pretendenti, i Proci. L'affetto coniugale è celebrato in particolare nell'episodio del libro XIX, in cui Penelope ha l'impressione di riconoscere lo sposo, che si è presentato a lei sotto le vesti di un mendicante, e piange, fino a quando la nutrice Euriclea le dà la certezza del riconoscimento.

La tragedia greca antica coglie nel matrimonio una violenza che nasce da eventi esterni. Nell'*Agamennone* (458 a.C.) di **Eschilo**, il re miceneo viene ucciso dalla moglie Clitennestra e dal suo amante Egisto per vendicare sino in fondo l'uccisione di Ifigenia, la figlia che Agamennone ha sacrificato agli dei per avere venti favorevoli nella na-

vigazione verso Troia. L'*Edipo re* (430-425 a.C.) di **Sofocle** fa esplodere l'orrore dell'incesto, quando il protagonista scopre di aver sposato la propria madre, Giocasta: quest'ultima si uccide, mentre Edipo si acceca, imponendo ai propri occhi la stessa tenebra dell'animo disperato. Due tragedie di **Euripide** rappresentano matrimoni tragicamente conclusi: nell'*Ippolito* (428 a.C.), la moglie di Teseo, Fedra, dopo aver tentato invano di sedurre il figliastro, cerca di vendicarsi di lui calunniandolo e infine si uccide; nella *Medea* (431 a.C.), la protagonista si vendica di Giasone uccidendo i figli avuti da lui, la figlia di Creonte che Giasone vuole sposare e Creonte stesso, prima di scomparire in cielo su un carro di fuoco. Nell'*Andromaca* (fra il 429 e il 425 a.C.), invece, l'odio fra donne deriva dalla sterilità: la vedova di Ettore, diventata concubina di Neottolemo a cui ha dato un figlio, viene perseguitata dalla moglie di Neottolemo Ermione, ma riesce a dare inizio alla nuova stirpe dei Molossi.

In età ellenistica, le fortune del romanzo sono legate a uno schema narrativo fisso, che considera le nozze degli amanti o la ricongiunzione degli sposi come il lieto fine che giunge al termine di una serie di avversità e peripezie che separano, nel corso dell'intreccio, i due protagonisti (*Le avventure di Cherea e Calliroe* di **Caritone**, sec. I d.C.; *Efesiache* di **Senofonte Efesio**, sec. II d.C.; *Dafni e Cloe* di **Longo Sofista**, sec. II d.C.; *Le avventure di Leucippe e Clitofonte* di **Achille Tazio**, sec. II d.C.; *Etiopiche* di **Eliodoro**, sec. III d.C.). La convenzionalità di questo schema narrativo, che avrà nei secoli ampia fortuna (pensiamo al *Filocolo* e alle novelle della seconda giornata nel *Decamerone* [1351] di Giovanni **Boccaccio**, ma anche a *I promessi sposi* manzoniani) è stata descritta come uno schema circolare dal teorico russo della letteratura M. Bachtin.

Una dimensione quotidiana e realistica del matrimonio emerge in Grecia nella commedia antica. Ne *Le nuvole* (423 a.C.), **Aristofane** rappresenta i contrasti matrimoniali di un campagnolo che ha sposato una donna nobile e superba e cerca di trovar soluzione presso la scuola del filosofo Socrate; nella *Lisistrata* (411 a.C.), invece, le donne ateniesi, seguite da quelle spartane, impongono ai mariti la pace inventando, guidate da Lisistrata, uno sciopero dell'amore. Il matrimonio diventa lieto fine canonico, spesso dopo il riconoscimento (agnizione) che permette a uno dei due amanti di acquisire la dignità sociale che prima gli mancava e ostacolava la celebrazione delle nozze, nella commedia greca «nuova», il cui massimo rappresentante è **Menandro** (seconda metà del sec. IV a.C.). La situazione compare in commedie conservate solo per frammenti (*La donna di Samo*, *La ragazza tosata*) e anche nell'unica che ci è giunta intera, *Il misantropo*. Nella commedia latina, **Plauto** e **Terenzio** riprendono lo schema della commedia ellenistica «nuova». Mentre però le nozze finali che chiudono commedie plautine (fra il 215 e il 184 a.C.) come l'*Aulularia*, la *Cistellaria*, la *Casina*, *Il giovane cartaginese*, *Il canapo* e *Le tre monete* hanno il valore di uno scioglimento meccanico, privo di profondità sentimentale, in opere terenziane come l'*Andria* (166 a.C.), *Il punitore di se stesso* (163 a.C.) e il *Phormio* (161 a.C.) l'analisi psicologica è più meditata e profonda. Caso particolare è *La suocera* (165 a.C.), dove un matrimonio in crisi per una serie di incomprensioni ed equivoci viene ricomposto in seguito alla scoperta di alcune circostanze misteriose, ma anche grazie all'opera generosa di due donne: la madre dello sposo e la cortigiana Bacchide.

Nel mondo classico, esistono due forme poetiche destinate alla celebrazione nuziale: una è l'imeneo (da Imene, dio delle nozze), cantato dal coro di giovani che accompagnavano la novella sposa fino alla casa del marito; l'al-

tra è l'epitalamio («poesia sul letto nuziale»), recitato alle soglie della camera matrimoniale. In entrambi i casi, si tratta di poesie che contengono espressioni augurali nei confronti degli sposi, ma anche scherzi licenziosi e allusioni sessuali che – come spiegano gli antropologi – avevano funzione apotropaica, finalizzata ad allontanare disgrazia e malocchio dalla coppia di sposi e a propiziare la loro fertilità. Significativi sul piano letterario sono alcuni epitalami. Nella Grecia antica, ne scrissero **Saffo**, **Callimaco**, **Partenio** e **Teocrito**. Quest'ultimo è autore dell'unico componimento greco del genere giuntoci intero, il carme XVIII intitolato *Epitalamio di Elena* (280-60 a.C.). Nella letteratura latina antica, l'epitalamio di modello greco si incrocia con la forma del fescennino che, nato come forma di scherzo campestre fra giovani contadini per propiziare l'abbondanza del raccolto (fescennino rurale), diventa successivamente poesia nuziale (fescennino urbano). **Catullo** nel *Liber* (60-54 a.C.) scrive due carmi ispirati a questi modelli: il 61, dedicato alle nozze di Lucio Manlio Torquato e di Vinia Aurunculeia, e il 62, che svolge un interessante contrasto fra un coro di vergini, che biasimano il matrimonio, e un coro di ragazzi che lo loda. Matrimonio e incostanza amorosa entrano in conflitto nel carme 64, dove il racconto mitologico delle nozze fra Peleo e Teti contiene (nella forma della descrizione di un dono nuziale, una coperta ricamata) la narrazione dell'abbandono di Arianna per opera di Teseo. Il carme 65 esalta invece la fedeltà della sposa: è infatti la traduzione del componimento di Callimaco noto come *Chioma di Berenice* (a cui anche Foscolo dedicherà una celebre traduzione): Berenice, sposa del sovrano d'Egitto Tolomeo III Evergete, per propiziare il ritorno vittorioso dello sposo dalla guerra, consacra agli dei un ricciolo della propria chioma che si trasforma in una costellazione. La fedeltà della sposa diventa tema tipico dell'elegia latina: due esempi sono contenuti nel libro IV delle *Elegie* (16-15 a.C.) di **Propertio**: la lettera accorata che Aretusa invia al marito Licota, da tempo lontano da casa perché impegnato in guerra (3) e l'orgoglioso ricordo della propria vita che la matrona romana Cornelia, morta da poco, indirizza ai figli e al marito (11). La lettera di Aretusa a Licota è il modello formale delle *Eroidi* (15 a.C. - 8 d.C.), la raccolta di elegie epistolari amorose di **Ovidio**, dove però il tema del matrimonio (Penelope a Ulisse) passa in secondo piano rispetto ai motivi liberamente passionali.

Se nel diritto romano il matrimonio è soprattutto fondamento della *familia*, il cristianesimo introduce un'interpretazione sacra del vincolo matrimoniale, che si basa sul racconto della prima unione umana di Adamo ed Eva (*Genesi*, fine sec. IV a.C.; II, 24) e sull'interpretazione del matrimonio come allegoria del legame fra Cristo e la Chiesa proposta da **Paolo** (*Epistola agli Efesini*, intorno alla metà del I sec.; V, 31-32). Se vi sono sette eretiche che avversano il matrimonio in nome della purezza della castità (ma anche **San Gerolamo** contrasta il matrimonio nell'*Adversus Jovinianum*, 393), alcuni grandi padri della Chiesa ne esaltano le virtù (**Sant'Ambrogio** nel *De viduis*, 377; **Agostino di Ippona** nel *De bono coniugali*, inizio V sec.). La sottomissione della sessualità alla volontà di Dio e al compito procreativo, ma soprattutto l'idea dell'indissolubilità del sacramento matrimoniale, fondano la concezione cristiana del matrimonio, che domina il Medioevo.

Tuttavia, la dottrina ufficiale del matrimonio non impedisce il sorgere di una concezione dell'amore-passione come esperienza sublime e totalizzante, al di fuori da ogni vincolo istituzionale: è quella concezione dell'amore cortese che, diffusa negli ambienti tardo-feudali, ispira la

poesia provenzale, viva a partire dal secolo XII. Il critico letterario D. De Rougemont ne *L'amore e l'Occidente* (1939) ha sottolineato il carattere esoterico di questa concezione e l'ha connessa con l'eresia catara. Il vassallaggio amoroso descritto nella produzione poetica provenzale è completamente al di fuori dell'orizzonte del matrimonio (il *gilos* è la figura del marito geloso, antagonista dell'amante-poeta). Ciò traspare con chiarezza anche nella produzione narrativa cortese in *langue d'oïl*, dove la conquista della donna amata si pone in aperto contrasto con l'istituzione matrimoniale, sino al rischio estremo della morte: nel *Lancillotto* (1177-1181) di **Chrétien de Troyes** il valoroso cavaliere della Tavola Rotonda protagonista riesce a compiere la conquista proprio di Ginevra, la moglie di re Artù a cui il cavaliere dovrebbe fedeltà e obbedienza. Ed è certo significativo che **Dante**, nel canto V dell'*Inferno* della *Commedia* (1321), narrando la storia di adulterio fra Paolo e Francesca, individui la «radice» della passione peccaminosa che li accese nella lettura comune del *Lancillotto*, un modello letterario che appare tanto più insidioso quanto più affascinante. Nella vicenda di *Tristano e Isotta* (di cui esistono le diverse versioni di **Thomas**, 1170, **Béroul**, sec. XII, e **Goffredo di Strasburgo**, secc. XI-XIII) il matrimonio della fanciulla col re Marco di Cornovaglia fallisce per l'incontenibile passione amorosa che prende – grazie a un filtro magico – i due giovani, sconvolgendo ogni regola di opportunità familiare e sociale. La morte che chiude tragicamente la vicenda sancisce l'inconciliabilità che contrappone matrimonio e amore-passione. Nei *Lais* (seconda metà sec. XII) di **Maria di Francia**, il tradimento appare sotto un duplice aspetto, come reazione all'infelicità matrimoniale e come segno malvagio di slealtà: in *Guigemar* e in *Yonec* l'adulterio della donna malmaritata viene giustificato come ricerca dell'amore, mentre in *Equitan* i due amanti che vorrebbero uccidere il marito sono crudelmente puniti; feroce è anche la vendetta del cavaliere-lupo mannaro nei confronti della moglie che gli ha carpito il suo segreto (*Bisclavret*). Sul versante moralistico si colloca un'opera poetica allegorica di Eustache **Deschamps** detto **Morel**, lo *Specchio di matrimonio* (1381-87), dove concetti astratti vengono personificati: Franco Volere, invitato a sposarsi da Follia, Desiderio, Servitù e Finzione, decide invece, dopo lunga meditazione, di rinunciare alle nozze, seguendo il consiglio di Repertorio di Scienza, il quale lo convince che il matrimonio è adatto alle classi basse ma incompatibile con la condizione di cavaliere, oltre che di chierico.

La novellistica tardo-medievale apre scenari letterari nuovi sul matrimonio come situazione di vita quotidiana. Nel *Decameron* (1349-53) di Giovanni **Boccaccio**, un ricco filone comico è dedicato al tema dell'adulterio. In particolare, le dieci novelle della giornata settima narrano di «beffe, le quali, o per amore o per salvamento di loro, le donne hanno già fatte a' lor mariti, senza essersene avveduti o no»; ma anche altre novelle dell'opera (II, 10; III, 2; III, 3; III, 6; IV, 9; IV, 10; V, 10; VI, 7; VIII, 8; IX, 10) riprendono il motivo della vitalità erotica che infrange il vincolo della fedeltà matrimoniale. Nella novella di Alatiel (II, 7) troviamo il caso particolare di una trasgressione preventiva: la bellissima figlia del sultano di Babilonia, rapita mentre è in viaggio per andare in sposa al re del Garbo, «in spazio di quattro anni alle mani di nove uomini perviene», ma infine, tornata presso il padre, riesce a convincerlo della propria verginità e sposa il re del Garbo come se nulla fosse accaduto. L'esaltazione boccacciana dell'amore come forza naturale sembrerebbe dunque ridurre il matrimonio a una convenienza sociale e la figura del marito al ruolo dello sciocco bef-

fato. Ma esistono anche novelle del *Decameron* in cui il matrimonio è l'esito positivo di una complessa conquista amorosa: è il caso ad esempio di Nastagio degli Onesti (V, 8) e di Federigo degli Alberighi (V, 9). Non solo: nella decima giornata, dedicata agli atti di cortesia, il matrimonio si propone come un valore positivo di fronte al quale forze che sembrano scompaginarne la forza si ritirano (novv. 5, 6, 7, 9). Nell'ultima novella del *Decameron* (10, X), Griselda, la figlia di un contadino andata in moglie al marchese di Saluzzo, subisce dal marito ogni genere di crudeltà e di umiliazioni fino a che la sua pazienza viene premiata dal consorte che la riabilita e «come marchesana l'onora e fa onorare». Griselda diventa un vero e proprio modello di donna virtuosa e paziente che attraversa i secoli. A una traduzione in latino del testo di Boccaccio si dedica Francesco **Petrarca** ed è dalla versione petrarchesca che trae origine il rifacimento della novella contenuto nei *Racconti di Canterbury* di Geoffrey **Chaucer**. La novella è anche tradotta in catalano da Bernat **Metge** col titolo *Storia di Gualtiero e Griselda* (1388) e volta in commedia dal poeta tedesco del Cinquecento Hans **Sachs**.

Fra i *Racconti di Canterbury* (1400) di Geoffrey Chaucer, due del primo frammento, quello del Mugnaio e quello del Fattore, riprendono il *topos* novellistico della beffa greve giocata al marito. Più originale è il cosiddetto «gruppo del matrimonio» (frammenti III, IV e V), una serie di racconti, preceduti da preamboli argomentativi, attraverso cui alcuni personaggi del racconto-cornice dibattono sulla questione della supremazia della moglie o del marito nella vita coniugale. Particolarmente importante è il discorso della Comare di Bath (cinque volte sposa), che celebra l'autorità della donna sull'uomo nel frammento III. Alle antitesi fra marito-padrone e marito beffato, infelicità e gioia matrimoniale sono dedicati i racconti dei frammenti IV e V (fra i quali c'è la versione della storia di Griselda contenuta nel racconto dello Studente).

La letteratura umanistico-rinascimentale sviluppa la dimensione realistica della vita matrimoniale, cogliendone la positività operosa nel contesto della famiglia e della società. Il tema del matrimonio diventa parte integrante della polemica anti-ascetica degli umanisti, che esaltano i valori della vita civile. L'opera che apre questo filone è il trattato in latino *De re uxoria* (1416), dove Francesco **Barbaro** idealizza i costumi familiari dell'aristocrazia veneta. Leon Battista **Alberti**, nei *Libri della famiglia* (1433-41), affronta la dimensione produttiva e moralmente equilibratrice della vita coniugale: la distribuzione di ruoli e compiti fra marito e moglie appare come la prima struttura organizzata della società, al cui vertice si pone la figura del capofamiglia. Nell'ambito dell'umanesimo tedesco, il *Trattatello del matrimonio* (1472) di **Albrecht von Eyb** unisce all'assunto teorico citazioni dai classici e consigli morali sui comportamenti da tenere nelle varie situazioni della vita a due. Non mancano voci discordi, che sconsigliano il matrimonio all'uomo di cultura, ma anche qui le considerazioni negative partono dall'osservazione concreta: nell'opera satirica di **Belle-mère** *Le quindici gioie del matrimonio* (inizio sec. XV) il matrimonio appare come una trappola in cui l'uomo cade vittima dei vizi dissimulati delle donne; il *De coelibatu liber* (1472) di Ermolao **Barbaro**, nipote di Francesco, intende rovesciare la tesi del nonno Francesco; negativo è il giudizio sul matrimonio espresso da Giovanni **Della Casa**, che nel trattato *Se s'abbia da prender moglie* (terzo decennio XVI sec.) contrappone ad esso la carriera ecclesiastica; e scettico è anche Ludovico **Ariosto**, che nella quinta satira (1519-21) offre una serie di consi-

gli al cugino sulla scelta della sposa, invitandolo alla prudenza, e non risparmia nel finale una favoletta che vorrebbe dimostrare l'inesistenza della fedeltà femminile. Sul matrimonio come azione ragionata (in cui si mescolano considerazioni varie, che spaziano dall'interesse economico alla fisiognomica) ruota il curioso testo epistolare di **Keplero** noto come *Lettera per la scelta di una moglie* (1613), dove lo scienziato, rimasto vedovo, spiega come è maturata in lui la decisione di risposarsi con una giovane orfana, scelta fra undici candidate.

Al matrimonio sono poi dedicate, con sfumature diverse, opere quattro-cinquecentesche di elevata elaborazione stilistica. Autobiografica è l'elegia in latino *De amore coniugali* compresa nei *Carmina* (1505) di Giovanni **Pontano**. L'aristocratica **Margherita di Navarra** in alcune novelle del suo *Eptamerone* (1558, postumo) esalta le virtù morali e pratiche delle mogli: significative la 37, dove la pazienza della donna riesce a correggere l'intemperanza maschile, e la 67, dove una coppia di sposi abbandonata su un'isola deserta si salva grazie alla forza d'animo della donna. Spirito apertamente misogino è contenuto nella novella di Niccolò **Machiavelli** *Belfagor* (1518), dove un diavolo desideroso di sperimentare l'esperienza del matrimonio umano viene ridotto a malpartito da una moglie bisbetica. Nella commedia *La mandragola* (1518), invece, lo scrittore fiorentino mette in luce l'egoismo e la stupidità del vecchio marito Nicia, che spinge la moglie virtuosa sulla strada del tradimento coniugale.

Il matrimonio è in primo piano in alcuni drammi di William **Shakespeare**, i cui intrecci hanno fonti letterarie e storiche, ma sviluppano con intensità e originalità caratteri individuali e dinamiche psicologiche. L'opposizione della famiglia alle nozze (già nel mito di Piramo e Tisbe, raccontato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, ca. 3-8 d.C., e vivo nella tradizione novellistica) porta al tragico epilogo del *Romeo e Giulietta* (1594-95). Nella *Bisbetica domata* (1593-94), ispirata ai *Suppositi* di Ariosto, il matrimonio rivela la natura autentica dei personaggi, al di là delle apparenze: la «bisbetica» Caterina risulta infine la moglie migliore e Petruccio, che sembrava all'inizio un superficiale cacciatore di dote, mette in mostra una sottile intelligenza. In *Tutto è bene quel che finisce bene* (1602-03), ispirata alla novella di Giletta del *Decameron* (III, 9), una donna di umile condizione primeggia nell'ingegno: Helena riesce a soddisfare le condizioni apparentemente impossibili che il nobile di cui è innamorata ha posto per sposarla. *Otello* (1604-05) e *Macbeth* (1605-06) presentano figure femminili antitetiche: in *Otello*, la gelosia appare come un male devastante che annebbia il giudizio del moro di Venezia, spingendolo all'uccisione dell'innocente moglie Desdemona; nel *Macbeth*, il matrimonio diventa un perverso legame di complicità nel regicidio e nella scalata al potere di cui Lady Macbeth è ispiratrice. Nel XVII e nel XVIII secolo, il teatro è lo spazio di rappresentazione più vivo del matrimonio. Nel *Timido a corte* (1624) di **Tirso da Molina**, il vecchio repertorio della favola pastorale e dell'agnizione viene movimentato dalla forte personalità delle donne che scelgono il marito. In un'altra commedia, *Il matrimonio alla moda* (1673) di John **Dryden**, l'insofferenza per la fedeltà coniugale e la ricerca di evasioni amorose rivelano la loro illusorietà. Sul versante della tragedia, in due opere ispirate a modelli euripidei, Jean **Racine** approfondisce psicologicamente figure di spose tormentate: in *Andromaca* (1667), l'eroina sceglie la morte dopo le nozze con Pirro, contratte per salvare il figlio Astianatte; in *Fedra* (1677), la protagonista ha la consapevolezza tragica dell'orrendo destino a cui l'amore per il figliastro la prepara. Dimensione più leggera, ma attenta alle trasformazioni sociali,

emerge nelle commedie settecentesche che mettono in luce i rapporti fra le classi. Gli equivoci e gli intrighi de *Il matrimonio clandestino* (1766) di George **Colman** e David **Garrick** denunciano le ipocrisie e i riti sociali della ricca borghesia e dell'aristocrazia inglesi. Nell'epilogo della *Locandiera* (1752) di Carlo **Goldoni**, la protagonista Mirandolina preferisce il matrimonio con il cameriere Maurizio alle proposte amorose dei tre aristocratici che l'hanno corteggiata. Anche ne *Il matrimonio di Figaro* (1784) di Pierre-Augustin Caron de **Beaumarchais**, da cui derivano *Le nozze di Figaro* (1786) di Wolfgang Amadeus **Mozart** su libretto di Lorenzo **Da Ponte**, il goffo libertinismo del conte viene messo a confronto con la serietà dell'ex-barbiere Figaro, che infine sposa l'amata Susanna. Ne *Il Giorno* (1763, 1765, 1801), Giuseppe **Parini** denuncia l'immoralità del cicisbeismo nobile, dove il matrimonio puramente dinastico viene affiancato dalla consuetudine del «cavalier servente». Ma è il romanzo settecentesco inglese a valorizzare la profondità durevole dell'amore contro il cinico libertinismo nobile. Esempi significativi sono i due grandi romanzi epistolari di Samuel **Richardson**: in *Pamela, o la virtù ricompensata* (1740) la giovane cameriera, resistendo alle profferte dell'aristocratico signor B., riesce a convertirlo al matrimonio e ad acquistare dignità sociale grazie alla propria virtù di sopportazione; in *Clarissa Harlowe* (1747-48), invece, il cinico nobile libertino Lovelace dissona la protagonista senza sposarla e ne provoca indirettamente la morte.

In ambito pre-romantico e romantico, il matrimonio perde parte del proprio valore etico e sociale e viene spesso contrapposto alla libertà assoluta e spontanea della passione amorosa. Nei romanzi epistolari della fine del Settecento (*La nuova Eloisa*, 1761, di Jean-Jacques **Rousseau**; *I dolori del giovane Werther*, 1774-87, di Johann Wolfgang **Goethe**; *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1802-17, di Ugo **Foscolo**), l'amore fra il protagonista maschile, generoso e sensibile, e una fanciulla è in aperto contrasto con le norme sociali che impongono alla donna un legame matrimoniale socialmente onorevole ma privo di slancio. Ne *Le affinità elettive* (1809) goethiane, il cui titolo è ispirato a un fenomeno chimico che diventa metafora della situazione sentimentale dei protagonisti, due coppie di amici si scambiano quando scoprono la forza di attrazione che le spinge a mutare i legami già costituiti. La polacca Klementyna **Hoffman Tańska** lascia nel suo *Diario di Francesca Krasieńska* (1825), a metà fra documentazione storica e invenzione fiabesca, la storia di un amore fedele e votato al sacrificio (un matrimonio segreto unisce la Krasieńska al principe) nella Polonia tardo-feudale settecentesca. Ne *I promessi sposi* (1827; 1840-42) di Alessandro **Manzoni**, il matrimonio resta, nella prospettiva cattolica dell'autore, il punto di contesa che dà l'avvio all'intreccio e lo scioglimento positivo della vicenda. Nel *David Copperfield* (1850) di Charles **Dickens**, la prospettiva moralistica è complessa: il matrimonio della madre, rimasta vedova, causa grandi dolori al protagonista, tormentato dalla durezza del patrigno Mr. Murdstone. E se l'epilogo del romanzo presenta il secondo matrimonio di David come il raggiungimento della felicità, nella figura della prima moglie, Dora, Dickens tratteggia l'immagine di una moglie-bambina, fatua e irresponsabile, rispetto alla quale David mantiene un atteggiamento di tenera e paziente indulgenza. La stessa fragile tipologia femminile riappare nella Marie Arnoux de *L'educazione sentimentale* (1869) di Gustave **Flaubert**. Ma è in *Madame Bovary* (1857) che Flaubert descrive con implacabile sottigliezza il disagio del matrimonio borghese in provincia per una donna che vede nau-

fragare i propri sogni nel grigiore coniugale e invano cerca di appagare nell'adulterio un desiderio di evasione, morendo infine suicida. Anche in *Anna Karenina* (1875-77) di Lev **Tolstoj**, la protagonista vive una passione adulterina e giunge a disprezzare il marito, ma non riesce a sottrarsi a una tragica fine. Nel racconto *La sonata a Kreutzer* (1889), Tolstoj dà voce (attraverso l'artificio di un racconto notturno in treno) al punto di vista del marito assassino, che non ha sopportato di vedere il perfetto accordo – del tutto platonico – fra la moglie e il maestro di musica. Nella narrativa e soprattutto nel teatro del naturalismo, il triangolo adulterino esprime il disagio (soprattutto femminile) rispetto al matrimonio borghese, ma conferma nello stesso tempo la solidità ferrea della struttura familiare, che resiste anche nell'ipocrisia e nel disamore, soprattutto in nome dei figli. Esempi del teatro italiano sono *Tristi amori* (1887) di Giuseppe **Giacosa** e *La moglie ideale* (1890) di Marco **Praga**, mentre Paolo **Giacometti** affronta ne *La morte civile* (1861) il tema del divorzio. Ma è il norvegese Henrik **Ibsen** a porre al centro del suo teatro il tema dell'emancipazione femminile: Nora, la protagonista di *Casa di bambola* (1879), è una moglie che, incompresa e ferita nei suoi sentimenti, sceglie la libertà sottraendosi con mite determinazione al ruolo subordinato a cui il marito ha voluto destinarla. Nel romanzo *Ritratto di signora* (1881) Henry **James** racconta i risvolti psicologici del matrimonio sbagliato di una giovane americana, Isabel Archer, e la sua dignitosa accettazione di una vita priva di passione. Nel Novecento, la lenta conquista dell'indipendenza da parte della donna sottrae gradualmente il matrimonio a quella cappa di implacabile prigionia che la letteratura ottocentesca ha rappresentato con toni cupi. Luigi **Pirandello** ritorna spesso sul motivo del matrimonio come forma convenzionale svuotata di ogni contenuto etico e sentimentale. Nel romanzo *L'esclusa* (1901), la ricomposizione dell'unione coniugale avviene nel rovesciamento clamoroso della verità: Marta, cacciata per un adulterio che non ha commesso, viene accolta nuovamente in casa dal marito proprio quando ha ceduto a un altro uomo. *Suo marito* (1911), poi diventato *Giustino Roncella nato Boggiolo*, rappresenta il matrimonio fallito fra una scrittrice e il suo coniuge-impresario petulante e meschino. E quando nei drammi pirandelliani l'amore unisce gli sposi (*Il piacere dell'onestà*, 1917; *Ma non è una cosa seria*, 1918), ciò avviene imprevedibilmente proprio nei matrimoni fittizi, nati senza alcuna illusione. Così, ne *Il giuoco delle parti* (1918), un marito sfida a duello l'uomo che ha offeso sua moglie ma costringe l'amante di lei a battersi, replicando con ironica crudeltà la distribuzione dei ruoli. Legata invece a una concezione dell'amore-passione come morte e perdizione è la tragedia dello spagnolo Federico **García Lorca** *Nozze di sangue* (1933), dove il matrimonio appena celebrato non può arrestare la fuga dei due amanti e il duello rusticano in cui i due rivali si uccidono a vicenda. La storia del corrompersi lento del legame matrimoniale fra uno psichiatra e la sua paziente è al centro del romanzo dello statunitense Francis Scott **Fitzgerald** *Tenera è la notte* (1934). Nella narrativa italiana novecentesca, Alberto **Moravia** coglie, in particolare ne *Il disprezzo* (1954), la crisi del ruolo maschile all'interno della coppia borghese, dove la donna ha perso il senso di sottomissione e guarda disincantata l'inadeguatezza maschile. Nella commedia dello svizzero Friedrich **Dürrenmatt** *Il matrimonio del signor Mississippi* (1952), sono messi a confronto due uxoricidi: quello del procuratore di Stato Mississippi, che ha voluto punire il tradimento della moglie, e quello di Anastasia, dovuto a motivi passionali. Nessun personaggio, alla fine, riesce a

dare un senso alla propria esistenza. Sono le scrittrici donne a offrire, nel XX secolo, i quadri più sottili e spesso dolenti della vita matrimoniale. Ne *Il prezzo della sposa* (1988), la tedesca Grete **Weil** assume il punto di vista di Micol, la sposa dell'antico re ebreo David, per raccontare insieme la brutalità delle sue nozze e l'amore per il re-poeta che nonostante tutto l'ha accompagnata negli anni. Ne *Il danno* (1991), l'irlandese Josephine **Hart** racconta lo sfaldarsi di una famiglia e il suicidio di un promesso sposo all'irrompere di un'ossessione erotica che unisce senza scampo un uomo maturo e la fidanzata del figlio.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Lettere di Paolo* (metà sec. I). Achille Tazio, *Le avventure di Leucippe e Clitofonte* (sec. II d.C.); Agostino di Ippona, *De bono coniugali* (inizio sec. V); Alberti, G.B., *Libri della famiglia* (1433-41); Albrecht von Eyb, *Trattatello del matrimonio* (*Das Ehebüchlein*, 1472); Ambrogio, *De viduis* (377); Ariosto, L., *I Suppositi* (1509); Ariosto, L., *Satire. Erbolato. Lettere* (1519-21); Aristofane, *Le nuvole* (423 a.C.); Aristofane, *Lisistrata* (411 a.C.); Barbaro, E., *De coelibatu liber* (1472); Barbaro, F., *De re uxoria* (1416); Beaumarchais, A.C. de, *Il matrimonio di Figaro* (*La folle journée ou le mariage de Figaro*, 1784); Bellemère, *Le quindici gioie del matrimonio* (*Les quinze joies de mariage*, sec. XV); Bérout, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Boccaccio, G., *Decameron* (1351); Boccaccio, G., *Filocolo* (1336-38); Caritone di Afrodisia, *Le avventure di Cherea e Calliroe* (sec. I d.C.); Catullo, G. V., *La chioma di Berenice in Libro* (*Liber*, 60-54 a.C.); Catullo G. V., *Libro* (*Liber*, 60-54 a.C.); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*, 1386-1400); Chrétien de Troyes, *Lancillotto o Il Cavalier della carretta* (*Lancelot ou le Chevalier à la charrette*, 1177-1181); Colman, G. - Garrick, D., *Il matrimonio clandestino* (*The Clandestine Marriage*, 1766); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); De Rougemont, D., *L'amore e l'Occidente* (*L'amour et l'occident*, 1939); Della Casa, G., *Se s'abbia da prender moglie* (*An uxor sit ducenda*, sec. XVI); Deschamps, E., *Lo specchio del matrimonio* (*Le miroir du mariage*, 1381-87); Dickens, C., *David Copperfield* (1850); Dryden, J., *Matrimonio alla moda* (*Marriage à la mode*, 1673); Dürrenmatt, F., *Il matrimonio del signor Mississippi* (*Die Ehe des Herrn Mississippi*, 1952); Eliodoro di Emesa, *Etiopiche* (sec. III d.C.); Eschilo, Agamennone (ca. 458 a.C.); Eschilo, *Edipo re* (430-25 a.C.); Euripide, *Andromaca* (429-425 a.C.); Euripide, *Ippolito* (428 a.C.); Euripide, *Medea* (431 a.C.); Fitzgerald, F.S., *Tenera è la notte* (*Tender Is the Night*, 1934); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1869); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Foscolo, U., *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802-17); García Lorca, F., *Nozze di sangue* (*Bodas de sangre*, 1933); Giacometti, P., *La morte civile* (1861); Giacosa, G., *Tristi amori* (1887); Girolamo, *Adversus Jovinianum* (393); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774); Goethe, J.W., *Le Affinità Elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809); Goldoni, C., *La locandiera* (1752); Gottfried von Strassburg, *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*, ca. 1210); Hart, J., *Il danno* (*Damage*, 1991); Hoffman Tańska, K., *Diario di Francesca Krasińska* (*Dziennik Franciszkiej Krasińskiej*, 1825); Ibsen, H., *Casa di bambola* (*Et Dukkehjem*, 1879); James, H., *Ritratto di signora* (*The Portrait of a Lady*, 1881); Keplero, J., *Lettera per la scelta di una moglie* (1613); Longo Sofista, *Dafni e Cloe* (sec. II d.C.); Machiavelli, N., *Mandragola* (1518); Machiavelli, N., *Belfagor arcidiavolo o Demonio che prese moglie* (1518); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Marguerita di Navarra, *Eptameron* (*Heptaméron*, 1558, postumo); Maria di Francia, *Lais* (sec. XII); Menandro, *Il misantropo* (seconda metà sec. IV a.C.); Menandro, *La donna di Samo* (frammenti; seconda metà sec. IV a.C.); Menandro, *La ragazza tosata* (frammenti; seconda metà sec. IV a.C.); Metge, B., *Storia di Gualtiero e Griselda* (*Historia de Valter y Griselda*, 1388); Moravia, A., *Il disprezzo* (1954); Mozart, W.A., *Nozze di Figaro*, musica (*Le mariage de Figaro*, 1786, libretto di Da Ponte, L.); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Ovidio Na-

sone, P., *Eroidi* (*Heroides*, 15-8 a.C.); Parini, G., *Il Giorno* (1763, 1765, 1801); Pirandello, L., *Il giuoco delle parti* (1918); Pirandello, L., *Il piacere dell'onestà* (1917); Pirandello, L., *L'esclusa* (1901); Pirandello, L., *Ma non è una cosa seria* (1918); Pirandello, L., *Suo marito* (1911); Plauto, T.M., *Il canapo* (*Rudens*, 215-184 a.C.); Plauto, T.M., *Il giovane cartaginese* (*Poenulus*, 215-184 a.C.); Plauto, T.M., *La cesta* (*Cistellaria*, 215-184 a.C.); Plauto, T.M., *La commedia della pentola* (*Aulularia*, 215-184 a.C.); Plauto, T.M., *La fanciulla del caso* (*Casina*, 215-184 a.C.); Plauto, T.M., *Le tre monete* (*Trinummus*, 215-184 a.C.); Pontano, G., *L'amore coniugale* (*De amore coniugali*) in *Carmina* (1505); Praga, M., *La moglie ideale* (1890); Properzio, S., *Elegie* (*Carmina*, 16-15 a.C.); Racine, J., *Andromaca* (*Andromaque*, 1667); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1677); Richardson, S., *Clarissa Harlowe* (*Clarissa or the History of a Young Lady*, 1747-48); Richardson, S., *Pamela, o la virtù ricompensata* (*Pamela, or the Virtue Rewarded*, 1740); Rousseau, J.J., *Giulia o la nuova Eloisa* (*Julie ou la nouvelle Héloïse*, 1761); Senofonte Efesio, *Efesiache*, o *Le vicende efesie di Anzia ed Abrocome* (II d.C.); Shakespeare, W., *La bisbetica domata* (*The Taming of the Shrew*, 1593-94); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-6); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-5); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Shakespeare, W., *Tutto è bene quel che finisce bene* (*All is Well That Ends Well*, 1602-3); Teocrito, *Epitalmio di Elena in Idilli*, (280-60 a.C.); Terenzio, Afro, P., *Il punitore di se stesso* (*Heautontimorumenos*, 163 a.C.); Terenzio, Afro, P., *La fanciulla di Andro* (*Andria*, 166 a.C.); Terenzio, Afro, P., *La suocera* (*Hecyra*, 165 a.C.); Terenzio, *Phormio* (161 a.C.); Thomas d'Angleterre, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, 1170); Tirso De Molina, *Il timido a corte* (*El vergonzoso en Palacio*, 1624); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1875-77); Tolstoj, L., *La sonata a Kreutzer* (1889); Weil, G., *Il prezzo della sposa* (*Der Brautpreis*, 1988).

■ ALTRE OPERE: Balzac, H. de, *La fisiologia del matrimonio* (*La physiologie du mariage*, 1830); Smetana, B., *La sposa venduta*, musica (1866-1870); De Filippo, E., *Filumena Marturano* (1946); Holz, A. - Schlaf, J., *La famiglia Selicke* (*Die Familie Selicke*, 1890); Langendijk, P.A., *Reciproco inganno matrimoniale o Amori inganni* (*Het Wederzijds Huwelijksbedrog*, 1714); Montale, E., *Satura* (1971); Saba, U., *Trieste e una donna in Canzoniere* (1948); Welty, E., *Matrimonio sul delta* (*Delta Wedding*, 1946); Wilde, O., *Un marito ideale* (*An Ideal Husband*, 1895); Wyspiański, S., *Le nozze* (*Wesele*, 1901).

■ BIBLIOGRAFIA: Bachtin, M., *Estetica e romanzo* (1975), Torino 1979; Brooke, C.N.L., *Il matrimonio nel Medioevo*, Bologna 1991; Duby, G., *Il cavaliere, la donna, il prete: il matrimonio nella Francia feudale*, Bari 1982; Dumézil, G., *Matrimoni indoeuropei*, Milano 1984; Gaudemet, J., *Il matrimonio in Occidente*, Torino 1989; Goody, J., *Famiglia e matrimonio in Europa*, Milano 1984; Guerri, L., *La sposa obbediente: donna e matrimonio nella discussione dell'Italia del Settecento*, Torino 1988; Lombardi, D., *Matrimoni di antico regime*, Bologna 2001.

■ VOCI AFFINI: Amore; Dote; Famiglia; Festa; Festa nuziale; Fidanzamento.

SERGIO BLAZINA

Medico, medicina. 1. Il termine italiano, così come quello fr. *médecin* e quello sp. *médico*, viene dal lat. *medicus*. Il termine generico it. «dottore» indicava in realtà solo il laureato, il *doctor* (da *doceo*, insegnare), e dunque «maestro», ingl. *master*, *maître* (che si usa nel francese d'oggi per definire soprattutto gli avvocati), ted. *Meister*. In inglese infatti si deve specificare *Medical Doctor*. Il termine «chirurgo», come «cerusico» è connesso a *keir*, mano, la chirurgia è un'arte del fare con le mani. In tedesco si dice *Arzt*, e medicina, o farmacopea, si dice *Arznei*, che è anche farmaco, così come in italiano medicina è la scienza, o l'arte medica, ed è anche il farmaco, il rimedio in cui si spera per la guarigione. Il medico è anche un farmacista (*Pharmakeutes*), ma il termine *pharmakos* è connesso, come è ovvio anche all'arte magica, l'arte di preparare rimedi, o veleni, o filtri con varie funzioni (v. MAGIA, STREGONERIA). In ogni caso il termine greco per medico è *iatros* e *iatreia* è la cura, ma anche la

guarigione e il luogo in cui si viene curati (il termine greco rimane ovviamente in termini specifici come pediatra, o geriatra il medico dei bambini, il medico dei vecchi). In inglese si dice *physician*, dal gr. *physis*, natura, e cioè il corpo con cui il medico ha a che fare; si usava, infatti, il termine corrispondente, «fisico» nell'italiano dal Cinque al Settecento.

2. Il primo mitico personaggio di medico è Asclepio o Esculapio alla latina (Anna Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, 1999). Asclepio è il Dio della medicina, ma in **Omero** (*Iliade*, IV, 193 e 204; secc. IX-VIII a.C.) si tratta di un medico, o dell'archetipo del medico con l'occhio clinico, l'intuizione e in possesso della *téchne*, dell'arte. I suoi figli, sono Polidoro e Macaone, anche loro medici al seguito dell'esercito greco all'assedio di Troia. Apprendiamo da **Pindaro** (*Pitica*, 3, sec. VI a.C.; si veda anche *Catalogo delle donne*, fr. 31, 32, 35, attribuito ad **Esiodo**) che Asclepio è a sua volta di origine divina, figlio di Apollo e Coronide, uccisa dal Dio irato per essersi innamorata di un giovane straniero. Asclepio, rimasto così orfano, viene affidato alle cure del centauro Chirone che gli insegna i misteri dell'arte medica, e perfino a resuscitare i morti. Questo insegnamento risvegliò la collera di Zeus (v. INVIDIA), timoroso che i mortali potessero sfuggire al loro comune destino. Asclepio fu dunque folgorato da Giove per aver trasgredito le leggi divine, ma Apollo chiese che il figlio venisse assunto in cielo dove divenne la costellazione del Serpentario. I suoi simboli sono il cane e il serpente, il primo è lo psicopompo, l'animale guida nel regno della morte, il secondo l'animale del rinnovarsi, del cambiare pelle. Il simbolo medico ancora oggi è quello del serpente avvolto attorno a una verga. Ad Asclepio (o Esculapio) in tutta l'antichità vengono eretti templi in cui i malati si recavano in cerca di guarigioni miracolose. A Castiglioni (*Storia della medicina*, 1936) racconta come i malati si affollassero nei templi di Asclepio e vi dormissero attendendo un sogno rivelatore che consentisse una prodigiosa guarigione nella quale aveva anche gioco un rituale magico di purificazione e il canto di una formula magica che lodasse il dio per la guarigione ottenuta o cercata (v. RELIGIONE). In Omero il medico è *Paiéon*, colui che sa innalzare il peana propiziatorio. Del resto, come si sa, anche il termine *Epodé* o *Epodòs*, significa originariamente incantesimo, scongiuro di cui si servivano i medici-maghi-sacerdoti (Anita Seppilli, *Poesia e magia*, 1962). Il medico Aristeo di Cappadocia (secc. I-II d.C.) viene ricordato come padre della medicina da **Apollonio Rodio** ne *Le Argonautiche* (II, 498; sec. III a.C.), ma ovviamente sono molti i personaggi che curano e guariscono, di solito attraverso pratiche magiche, come Medea, per esempio che sa guarire dalla vecchiaia, come lo stesso Giasone che in una versione del mito che lo riguarda apprende, come Asclepio, l'arte medica dal centauro Chirone. La dea romana della medicina era Meditrina, alla quale si celebrava un rito annuale l'11 ottobre in cui si mescevano nello stesso bicchiere vino vecchio e nuovo per propiziare la rinascita che è simboleggiata nella guarigione. La figura più importante della medicina greca fu **Ippocrate**, vissuto tra i secoli IV e il III a.C. A lui si deve la teorizzazione della dottrina degli umori (*Aforismi*, secc. IV-III a.C.), che rimase quella della medicina ufficiale fino al sec. XVIII. A lui si deve anche il *Giuramento di Ippocrate* che è ancora oggi il codice etico del medico. Altre figure mediche importanti sono quelle di **Teofrasto**, di **Galenos** (autore di *Procedimenti anatomici* e *Le facoltà naturali*, sec. I), di **Asclepiade di Bitinia** che portò a Roma la medicina greca, di Aulo Cornelio **Gelso** (*De medicina*) nel sec. I

d.C., e **Rufo di Efeso** nel sec. II, nonché **Avicenna** (Abu Ali Ibn Sina, 980-1037) il cui *Canone di medicina* (ca. 1010-37) ebbe grande importanza nel Medioevo.

3. Appaiono dei medici nelle commedie di **Aristofane** e nella satira di **Luciano** secondo i tratti dello stereotipo del medico ammazzapazienti, ciarlatano, incompetente, impotente curatore avido di guadagni che nasconde la propria ignoranza dietro un lessico incomprensibile. Lo stereotipo ha naturalmente gli stessi tempi lunghi della medicina che fino al sec. XVIII rimane sostanzialmente la medicina umorale propugnata da **Ippocrate** e secondo la quale, alla maniera di **Eracrito**, il corpo umano come il corpo dell'universo è tutto composto di quattro elementi, l'aria, il fuoco, l'acqua, la terra che nel corpo corrispondono ai quattro umori e cioè la bile gialla (fuoco), la flemma (l'aria), il sangue (l'acqua), la bile nera (la terra) dal cui equilibrio dipende la salute o la malattia, in una concezione che vede una profonda unità tra *soma* e *psiche*, e in cui la malattia, lo squilibrio umorale può essere provocato dall'aria che si respira così come dalle cose che entrano in noi attraverso i sensi, i cibi; così come tutto ciò che tocchiamo, odoriamo, vediamo, e ascoltiamo. Il medico doveva dunque agire per ristabilire l'equilibrio compromesso, in epoca cristiana tenendo anche conto del potente intervento del diavolo, e delle possibilità che le malattie fossero spie di una qualche possessione diabolica, con il maligno che poteva entrare nel corpo del signore attraverso i suoi orifizi, aperture, organi di senso che mettono l'interno in rapporto con l'esterno. In questa situazione la medicina si risolveva in una serie di pratiche, a volte di veri e propri rituali magici, o in una serie di consigli più o meno attendibili e dagli esiti, come è ovvio, estremamente incerti, e casuali. Così la richiesta dell'alta parcella diventava essa stessa garanzia di una conoscenza delle *autoritates*, a partire da **Aristotele**. Così ci viene presentato il «Doctour of Physik» nel Prologo a *I racconti di Canterbury* (1380-1400) di Geoffrey **Chaucer**, uno versato anche in astronomia, astrologia e «natural magik», e che professa la dottrina degli umori e che conosce Esculapio, Rufo, Ippocrate, Galeno, Avicenna. Il Medico, sulla base dei suoi *auctores*, era lettore e interprete di segni, del colore e odore di una ferita, o degli escrementi, dell'urina, del sangue che era la cosa più facile sulla quale agire, evidentemente, per controllarne, attraverso i salassi, l'eccesso, mentre più difficile, e meno meccanico, era, per esempio, agire sulla bile nera, o melanconia, se non in modo indiretto, sorvegliando la sintomatologia. La teoria degli umori in ogni caso, a partire da *De l'anima* (sec. IV a.C.) di Aristotele, raggiunge verso il Seicento un grado di estrema e complessa elaborazione in trattati come quelli di Thimoty **Bright** (*Hygieina, id est de sanitate tuenda*, 1582; *Therapeutica de sanitate restituenda*, 1583, *Trattato sulla malinconia*, 1586) di Edward **Reynolds** (*Trattato sulle passioni e le capacità*, 1640), di Robert **Burton** (*Anatomia della malinconia*, 1621). Spesso, sulla base di questa teorizzazione, l'arte può avere doppia funzione: da una parte le immagini, i suoni, le percezioni possono provocare lo squilibrio umorale, ma allo stesso modo possono restituirlo. Sicché l'arte, la poesia, il teatro, la musica, insieme al pericolo che sono consapevoli di portare, si danno anche come cura, e riequilibrio dei disordini umorali. Va da sé che spesso il medico viene considerato un ciarlatano e che le sue parcella elevate sono occasione di protesta e satira. Già **Iacopone da Todi** spesso nelle sue *Laudi* (av. 1306) stigmatizza l'elevato onorario richiesto dai medici; alla pedanteria e alla sostanziale ignoranza della maggior parte dei rappresentati della classe medica Francesco **Pe-**

trarca dedica le *Invectivae contra medicum* (1352-53). Ne *La Mandragola* (1518) di Niccolò **Machiavelli**, Callimaco si spaccia per medico per trovare una cura che consenta alla bella Lucrezia e al vecchio Nicia di avere un figlio. Nicia addebita a Lucrezia la sterilità nel loro matrimonio, e dunque si fa abbindolare da Callimaco che è invaghito di Lucrezia e che gli fa credere che una magica pozione di mandragola potrà risolvere il loro problema. Tuttavia il primo che si giacerà con Lucrezia dopo che ella avrà assunto la pozione dovrà morire. Si dovrà dunque cercare una vittima, che sarà lo stesso Callimaco in altro travestimento. Così Callimaco, contento il marito, e più contenta la moglie, troverà presto la cura per la sterilità di Lucrezia. C'è di peggio, naturalmente, come il medico salassatore di *Il medico di proprio onore* (1629) di Pedro **Calderón de la Barca** che viene assoldato da Gutierre per dissanguare la moglie Mencia, innamorata di un altro, e tuttavia innocente. Ma è con **Molière** che la satira contro i medici raggiunge la sua più organica e completa sistemazione. Molière si rifà al Dottore Graziano o, Dottor Baloardo, più tardi, Dottor Balanzone, o Balanzoni della commedia dell'arte, maschera che oscilla tra il dottore in medicina e il dottore in legge, sempre rappresentante di una cultura accademica vuota e parolaia, avido di cibo, vino e guadagni. I medici di Molière ingannano il paziente con paroloni incomprensibili, infarcendo le diagnosi di latinismi, si coalizzano col farmacista ai danni del malato, risultano interessati soltanto alla loro parcella, sono più micidiali delle malattie: questi i medici che volano come mosche al capezzale di Aragon ne *Il malato immaginario* (1673) e che fingono un costosissimo consulto, chiacchierando in realtà del più e del meno, ne *L'amore medico* (1666). Lo scetticismo di Molière sulle competenze e le capacità di guarigione dei medici si trovano anche in *Il medico per forza* (1666), in cui Sganarello viene spacciato per medico dalla moglie che si vuole vendicare di lui, e lo fa bastonare, poiché una buona bastonatura è l'unico modo per far accettare a Sganarelle il suo ruolo e, dopo essere stato bastonato, in effetti Sganarelle guarisce la figlia di Gerente, non senza vendicarsi su di lui. Sganarelle fingerà di credere che anche Gerente sia un medico al quale deve essere applicata la stessa bastonatura. Sganarelle poi guarirà Lucinda con il sorriso, il pane e il vino consigliati in latino maccheronico e finirà per scoprire che l'amore è l'unica vera cura finendo per dire che in fondo il mestiere del medico è il migliore e il più facile al mondo. Una pittoresca e divertente variante del medico ammazzapazienti è rappresentata dal ciarlatano, medico senza licenza, saltimbanco e venditore ambulante che nelle piazze di paese cava denti e vende bocchette miracolose: nel *Volpone* (1606) di Ben **Jonson** il protagonista, sotto le spoglie di certo Scoto Mantovano, declama in piazza san Marco a Venezia le virtù di un olio prodigioso; una ardita parodia linguistica del tipico discorso da imbonitore è ne *Il Ciarlatano* (1828) di Giuseppe Gioachino **Belli**; mentre il ciarlatano per antonomasia è il dottor Dulcamara ne *L'elisir d'amore* (1832) di Felice **Romani**, autore del libretto per l'opera omonima di Gaetano **Donizetti**.

4. Fino al Rinascimento la medicina «si svolge all'ombra della chiesa e dei conventi e il monaco è insieme curatore di anime e di corpi, negli ospedali che sorgono per accogliere le sofferenze e l'indigenza dei poveri e dei derelitti, bisognosi di un tetto sotto cui morire» (Franca Ongaro Basaglia e Giorgio Bignami, *Medicina/Medicalizzazione*). Ma così la malattia è caricata di significati sacri. Le epidemie, si pensi a quella tremenda della metà del Trecento, sono considerate punizioni divine (sul modello di

quanto capita in *Esodo*, fine sec. IV a.C), ma si fa luce l'idea di contagio, addebitato all'aria, spesso, in mancanza di altre spiegazioni. Così per esempio, molte sono le grida contro il teatro emanate per esigenze igieniche, per evitare in periodo di pestilenza, gli assembramenti. Ma fino al Settecento rimane lo stereotipo del medico interamente protetto da un lungo mantello, guanti spessi, occhiali, e un lungo becco con dentro erbe ed essenze medicinali che si consideravano in grado di neutralizzare gli influssi maligni. Già nell'introduzione al *Decameron* (1349-53) di Giovanni **Boccaccio** si dice di come fiori ed erbe salutari venissero usate come antidoto contro l'epidemia. Alessandro **Manzoni** nel capitolo XXXI de *I promessi sposi* (1827, 1840), parlando dell'epidemia di pestilenza del 1630 a Milano, sulla base del *De peste Mediolani quae fuit anno MDCXXX* (1640) di Giuseppe **Ripamonti**, ricorda come durante l'epidemia si tenesse sempre a portata di naso del rosmarino, dell'erba di menta, o dell'aceto. Manzoni documenta anche quale fosse l'ostilità nei confronti dei medici, fisici o protofisici, come Ludovico Settala il quale lanciò inascoltato il primo grido d'allarme, e che fu per questo attaccato dalla folla spaventata e inferocita. Ma il Settala aveva altre colpe come quella di avere, con un suo consulto, fatto torturare, tanagliare e mandare al rogo come strega una «sventurata» il cui padrone soffriva di mal di stomaco. A Milano fu istituito un tribunale della sanità che, dopo consulto medico, decideva di bruciare, sequestrare, inviare intere famiglie al lazzeretto. Ciò non contribuì ad aumentare la popolarità dei medici, come il Settala (autore di un *De Peste*, 1631; o Alessandro **Tadino**, autore di un *Ragguaglio*, 1630) sopra tutti. Ma sputi, insulti, sassate toccavano anche agli altri medici finché, a epidemia conclamata, l'ostilità non si rivolse agli «untori», poiché ciò che non si riesce a spiegare razionalmente, si può sempre spiegare attraverso la stregoneria (v. **MAGIA**). Nel 1859 Charles **Dickens**, ricostruendo i costumi giudiziari del sec. XVII in *Un racconto tra due città* (II, 2), ci dice di come fossero considerati pericolosi gli assembramenti di folla in tribunale e come il contagio potesse spandersi velocemente, sicché i giudici se ne difendevano circondandosi di erbe medicinali cosparse d'aceto. Ma era già chiaro a Dickens che si trattava di una questione igienica e che le epidemie covavano nella sporcizia dei tuguri, nel corpo basso sociale, per andare poi a colpire il corpo alto come si legge nel capitolo XLVI di *Casa desolata* (1852-53). In ogni caso già con l'umanesimo e il rinascimento era cambiato il rapporto con il corpo umano che aveva perso il suo carattere di sacralità. Si era cominciato ad apprendere dallo studio dei cadaveri. Come dice Michel **Foucault** ne *La nascita della clinica* (1963) ciò che si apprende del corpo vivo si fonda sulla materialità della morte. La necessità di studio dei cadaveri diede vita a un fiorente commercio degli stessi. I medici, e anche gli studenti di medicina, per studiare il corpo umano dovevano procurarsi cadaveri da dissezionare, e visti gli impedimenti di legge, si doveva cercare chi li procacciasse. A questi «Resurrectionists» sono dedicate memorabili pagine nel già citato *Racconto tra due città* (II, 14) in cui Jerry Cruncher va a disseppellire per venderlo, un cadavere. Quando il segreto di Jerry viene scoperto egli si difende facendo presente che stimatissimi e ricchi medici sono suoi affezionati clienti (III, 9); del resto basti pensare alla notissima lezione di anatomia raffigurata nell'incisione *La ricompensa della crudeltà* (1750) di William **Hogarth**, in cui si rappresenta una classe, con gli studenti attorno a un cadavere anatomizzato da un macellaio su indicazione del Professore di medicina che indica, da un'alta sedia, con una lunga asta dove debba essere incisa

la carne. *Il dottore e i diavoli* (1985), il film di Freddie **Francis** tratto da uno *screenplay* di Dylan **Thomas**, racconta la storia di due di questi resurrezionisti in periodo Vittoriano, Burke e Hare, e del noto chirurgo che riforniscono di cadaveri. Nel 1619, William Harvey, medico di Giacomo I e anatomista, scoprì la circolazione sanguigna che poneva implicitamente in questione la teoria basata sull'equilibrio o squilibrio degli umori antica quanto Ippocrate. Ne *Le memorie di Martinus Scriblerus* (scritte in collaborazione dagli appartenenti allo *Scriblerus Club* – Alexander **Pope**, Jonathan **Swift**, John **Arbuthnot**, John **Gay**, Thomas **Parnell**, Robert **Harley** – verso il 1712-13, ma pubblicate solo nel 1741) probabilmente la mano di Arbuthnot che era il medico della casa reale scrive i capitoli 8, 10, 11 e 12, in cui lo Scribleros si esercita nell'arte medica. Al capitolo 8 (Anatomia) si capisce bene come stiano cambiando i tempi poiché, in tutta ironia l'Auctor, Ippocrate viene messo in questione a proposito di particolari anatomici (la conformazione dell'intestino). Lo Scribleros tuttavia non vuole sentire ragioni: «Questa rimane la mia opinione e quella di Ippocrate». L'anatomista replica che allo stesso modo si può dire che il fegato ha cinque lobi e negare la circolazione del sangue; «Il sangue moderno – ribatte a sua volta lo Scribleros – potrà anche circolare, ma io continuo a credere con Ippocrate che il sangue antico subiva i flussi e riflussi del cuore come le maree con la luna». Anche Gulliver, il protagonista de *I viaggi di Gulliver* (1726) di Jonathan Swift è un medico, un medico di bordo, come medico era il François **Rabelais** di *Gargantua e Pantagruel* (1532-64) al cui quinto Libro, il viaggio per mare di Pantagruel verso il Regno della Quint'essenza e la Diva Bottiglia (1564), si ispira l'opera di Swift. La cura che egli cerca, attraverso i suoi viaggi fantastici in regni di utopia e antiutopia, riguarda l'umana follia in generale, vista in ogni sua manifestazione, dalla scienza (l'isola di Laputa nel III viaggio che, come il viaggio di Pantagruel, mostra esperimenti scientifici e medici assurdi) alla guerra, come manifestazione di una ragione andata a male, fino al paese dei cavalli saggi che hanno come unica e definitiva soluzione la castrazione della razza di *vermins*, gli *yahoos* che sono, in realtà, in tutto e per tutto, degli esseri umani allo stato di natura. Ma nel buio illuminismo di Swift anche la ragione dei cavalli saggi è così pericolosa e autoritaria che finisce per volgersi nel suo stesso contrario.

5. Nel 1818 viene pubblicato *Frankenstein o Il Prometeo moderno* di Mary **Shelley**. Frankenstein studia medicina, e tanto si addentra nei segreti della natura da riuscire, attraverso il galvanismo, a comporre membra di cadaveri in un nuovo corpo e a dargli vita. Si rinnova così, in chiave di romantico faustismo (v. **MAGIA**, **STREGONERIA**; **TITANISMO**), il mito di Asclepio che fa rivivere i morti e che per questo viene punito. Il dottor Frankenstein ha varcato il limite interdetto ai mortali; la sua creatura sarà anche la sua punizione e gli distruggerà la vita facendosi inseguire poi fino ai ghiacci del polo, dove Frankenstein e la sua creatura alla fine troveranno la morte.

Con l'Ottocento l'esaltazione romantica di morbi e affezioni (la tisi) e il conseguente dilagare di eroi ed eroine gravemente ammalati comporta una necessaria rivalutazione del personaggio, che acquista una maggiore credibilità aiutato anche dal progredire della scienza medica. Ne *Il medico di campagna* (1833) di Honoré de **Balzac** compare per la prima volta il medico missionario: è il dottor Benassis che dopo una tormentata giovinezza si dedica con abnegazione totale alla medicina, recandosi a esercitare in un piccolo paese di campagna in cui cura con successo non soltanto epidemie e malattie ma arre-

trattezze economiche, agricole e culturali. La figura del medico apostolo torna arricchita della componente artistica in *Un medico* (1840-43) di Niccolò **Tommaseo**, romanzo monologante incentrato sull'anima pura e incorruttibile, la vocazione missionaria e la sensibilità artistica del medico Benedetto, che risana con le parole e corregge la brutale materialità delle lezioni d'anatomia leggendo il *Paradiso* di **Dante Alighieri**. Riprende gli aspetti missionari e idealistici della professione anche l'eroico e artisticamente sensibile dottor Antonio, protagonista dell'omonimo romanzo di Giovanni **Ruffini** (*Il dottor Antonio*, 1856), che lottando per la patria e soffrendo d'amore per la delicata e aristocratica miss Lucy, non cessa di curare, aiutare, guarire, sempre all'insegna del più nobile altruismo e del più puro disinteresse. Nella seconda metà del secolo, con l'affermarsi e il diffondersi del positivismo, la figura del medico conosce un periodo di notevole fortuna e sono moltissimi i romanzi e i racconti che lo hanno, se non come protagonista, tuttavia come personaggio significativo. Aiutato dalle notevoli scoperte in campo scientifico, il medico entra in letteratura da vero professionista avvalendosi di un vocabolario preciso e puntuale, di strumenti e diagnosi appropriate. A volte il medico in letteratura è un illustre scienziato dedito a esperimenti fantascientifici come il Carlo Gulz del racconto *Un corpo* (1870) di Camillo **Boito**. Il dottor Gulz è un vero sacerdote della scienza che vive in mezzo ai cadaveri per scoprire con il suo bisturi il mistero della vita e che si contrappone al protagonista, un pittore, che finisce con riconoscerne la superiorità. Illustre scienziato e gentiluomo è anche il dottor Jekyll di Robert Louis **Stevenson** ne *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886), che distrugge la propria buona fama e se stesso scoprendo una pozione in grado di sdoppiare la personalità e trasformarlo nel tremendo Mr Hyde. Spesso il medico è un personaggio dotato di buon senso e praticità, testimone e narratore attendibile di avventure e fatti strani come il dottor Watson, il medico amico e cronista dello Sherlock Holmes di Arthur Conan **Doyle** che, fin dal primo romanzo, *Uno studio in rosso* (1887), accompagna il celebre investigatore e ne racconta le avventure. Anche il vecchio dottor Maggioli di Luigi **Capuana**, protagonista delle raccolte *Il Decameroncino* (1901) e *Raccontava il dottor Maggioli...* (1901), nel salotto della baronessa Lanari si diverte a intrattenere il colto uditorio con casi che spesso sfociano nella fantascienza e nel soprannaturale. Chi però meglio di ogni altro incarna lo spirito scientifico del positivismo è il dottor Pascal di Émile **Zola**. Studente brillante e appassionato ne *La fortuna dei Rougon* (1871), è a lui, divenuto scienziato e biologo di fama, che l'autore affida il compito, eleggendolo a proprio alter ego nell'ultimo romanzo della serie (*Dottor Pascal*, 1893), di chiudere il ciclo dedicato ai Rougon-Macquart. Il romanzo è incentrato sulla duplice passione del protagonista: quella per la scienza e la ricerca (Pascal ha dedicato tutta la sua vita a studi sull'ereditarietà) e quella che esplode incontrollata per la giovane nipote Clotilde, da lui convertita alla fede scientifica e che diviene prima sua aiutante e collaboratrice e poi sua amante. Il personaggio del dottor Pascal col suo entusiasmo scientifico e la sua fede nella verità (il suo motto è «tout dire pour tout connaître et tout guérir», si fa portavoce delle idee dell'autore.

6. Nel corso del Novecento la situazione si fa più complessa. Mentre la macchietta stereotipata del medico ciarlatano sembra perdere terreno, alle linee individuate per l'Ottocento s'intreccia una nuova e più cupa figura: il medico dimissionario. Il binomio arte-scienza, armonio-

samente composto tanto dall'idealismo romantico quanto dal positivismo trionfante, si ripresenta agli inizi del secolo con Marcel **Proust** che ne *La ricerca del tempo perduto* (1913-27) non nasconde un certo disprezzo nei confronti della generalizzata ignoranza della classe medica, così lontana dai raffinati gusti artistici e letterari del narratore e dei suoi amici. Così il dottor Cottard, professore di fama, medico di grande intuito, che pure cura e guarisce con estrema perizia e professionalità, è un uomo mediocre, insignificante e comune, di nessun gusto e di nessuna cultura, e ne dà prova nel *salon* dei Verdurin (*La strada di Swann*, 1913); anche il professor E., che pur azzecca una diagnosi dietro l'altra, è un uomo abbastanza volgare, mentre il più raffinato dottor du Boulbon, allievo di Charcot, appassionato di letteratura e amabile parlatore, conquista il narratore e i suoi familiari. Il dottor Cottard morirà come colonnello medico per il troppo lavoro durante la prima guerra mondiale ne *Il tempo ritrovato* (1927, postumo); Hans **Carossa**, medico e scrittore, ne *La fine del dottor Bürger* (1931) presenta sotto forma di diario l'anima tormentata di un giovane medico colto e sensibile che non ce la fa a sopravvivere alla morte della donna amata che non è stato in grado di curare e si suicida; vent'anni dopo con *Il Medico Gion* (1933) Carossa propone un protagonista dominato dalla volontà di sanare e di guarire, un medico in missione più ottimista e sereno che crede nella possibilità reale di aiutare il prossimo facendosi portatore di un messaggio di consolante saggezza. Privi di velleità artistiche risultano gli eroici medici di Archibald Joseph **Cronin** coi quali sembra rinascere, con un bagaglio di esperienza e professionalità decisamente superiore (precisione nel lessico, nelle diagnosi e nelle descrizioni degli interventi), il medico missionario di primo Ottocento: il leale e generoso Andrew Manson ne *La cittadella* (1937), animato da spirito di ricerca e autentico interesse per i casi umani; il dottor Shannon, seguito dall'infanzia (*Anni verdi*, 1944) all'affermazione professionale, difficile e contrastata per un giovane di bassa condizione e realmente onesto (*La via di Shannon*, 1948); il dottor Finlay ne *La valigetta del dottore* (1946) che da oscuro neolaureato si afferma medico amato e rispettato, lottando ogni giorno per far valere la sua visione onesta, altruistica e umanitaria della medicina. La componente artistica ostacola quindi la vocazione missionaria, come attesta la figura del medico-poeta di Boris **Pasternak** nel *Dottor Živago* (1957). Jurji Živago, all'inizio è un giovane e appassionato studente di medicina che sceglie di specializzarsi sulla retina proprio per seguire la sua inclinazione estetica. Nel corso del romanzo, tormentato dalla sua anima di poeta, ma soprattutto dalle vicende della prima guerra mondiale a cui partecipa come medico militare, e poi della guerra civile, rapito dai partigiani bolscevichi si trova a dover combattere una guerra di atrocità sconfinite, Živago diviene scontento di sé e consapevole della propria nullità di fronte alla storia; il dottor Živago non può trovare salvezza nella professione intrapresa ma solo in parte nella poesia, e nel ricordo dell'unione, breve e impossibile ma perfetta, con la donna amata. Se tra medici in missione e anime tormentate, si fa strada una terza e più novecentesca strada quella del «medico dimissionario», il professionista cinico e disincantato che non crede nel proprio lavoro, c'è anche chi, pur non credendo in nulla, ostinatamente si attiene al giuramento di Ippocrate e alla propria missione e che, per questo, finisce per pagare tremendamente; il dottor Andrei Ragin di *Reparto n. 6* (1892) di Anton **Čechov**, è uno psichiatra ospedaliero; il reparto n. 6 è quello in cui sono rinchiusi i malati di mente, nella sporcizia, nell'abbandono più totale, fra se-

vizie e percosse del personale abbruttito e folle, in fondo, più dei malati stessi. Ragin tenta di porre rimedio, ma presto, per una sua debolezza di carattere, si adegua al mondo così come è, convinto dell'inutilità di ogni sforzo, finché non viene lui stesso fatto passare per pazzo da un suo collega e viene rinchiuso nel Reparto, dove tenta di ribellarsi e viene brutalmente picchiato dall'infermiere, e muore così per un colpo apoplettico. In Luigi **Pirandello** dopo che il dottor Vocalopulo ha scoperto in che cosa consista davvero *Il dovere del medico* (racconto del 1902), scontrandosi impotente contro la volontà suicida di un paziente dopo aver fatto di tutto per salvarlo, sconcerto e disillusione finiscono per dominare le grigie figure del dottor Sidoro Lopiccolo ne *La mosca* (1904), e del dottor Mangoni di *Niente* (1923), entrambi stanchi, trasandati, decisamente avversi all'idea di dover conservare una vita che si è rivelata meschina, dura, spietata. In *Memoriale* (1962) di Paolo **Volponi**, la figura del dott. Tortora, agli occhi dell'operaio protagonista del romanzo, ammalato di tubercolosi, e in preda a una sindrome paranoica, incarna il nemico e tutta l'ostilità della fabbrica dove egli lavora e da cui lo si vuole licenziare. Ma si pensi, per contro, alla figura del medico missionario in Congo in *Storia di una monaca* (1955) di Kathryn **Hulme**, da cui fu tratto nel 1959, l'omonimo film di Fred **Zinnemann**, con Audrey Hepburn e Peter Finch. Il romanzo racconta di una ragazza, figlia di un celebre chirurgo, che sogna la vita religiosa e l'eroismo della missione in Congo, dove infine arriva. Vi incontra un medico che non crede in nulla, ateo e agnostico e che pure fa onore al giuramento di Ippocrate, dedicando in una forma di eroismo laico e senza fede ogni sua forza alla sua missione africana. Bardamu, lo stralunato, sarcastico protagonista di *Viaggio al termine della notte* (1932) di Louis-Ferdinand **Céline** è sempre «straniero», è «il rinnegato», «la vergogna dell'umano genere», soprattutto è sarcastico nei confronti di sé e di tutto. Egli combatte nella prima guerra mondiale, chiedendosi se per caso egli non sia l'unico codardo, o l'unico essere ragionevole in un mondo di folli, fa un'esperienza coloniale in Africa, sempre alle prese con le miserie e le follie del mondo, in America diventa anche il mantenuto di una prostituta, e decide alla fine di riprendere gli studi, di laurearsi in medicina, per poi trovarsi in una condotta nella «banlieu» di Rancy, a contatto ancora e sempre con la miseria, la disperazione, e tutta l'umana malvagità, ipocrisia, e volontà di sopraffazione, soprattutto disperazione. Bardamu si riduce alla fame perché non sa farsi pagare dai suoi clienti che egli assiste gratuitamente, un po' come lo stesso Céline, medico nei quartieri popolari di Parigi. Assai significativamente il dottor Bardamu finisce per diventare il direttore di un manicomio, prendendo il posto del precedente direttore, il dott. Baryton che, impazzito, decide di abbandonare l'impiego e di mettersi a vagabondare per l'Europa. Ma è chiaro che Bardamu non potrà che ripercorrere l'itinerario già compiuto da Baryton, e che il viaggio è in ogni caso verso la morte, al termine della notte.

La figura del medico è ovviamente assai importante e ricorrente nella produzione cinematografica. Basterà ricordare il grande successo di *M*A*S*H** (1969) di Robert **Altman**, e il serial televisivo che ne fu tratto, con quei medici, richiamati alle armi, brillanti, intelligenti e assolutamente certi della loro fortuna professionale, della loro carriera, e per i quali anche la vita militare durante la guerra in Corea può essere gioco, goliardia, divertimento, dimostrazione di continua superiorità intellettuale nei confronti delle gerarchie militari ma che, al momento buono sfoderano competenza, freddezza e dedi-

zione totale all'altrui vita e salute. Certo è d'altra pasta *Il medico della mutua* (1968) nel film di Alberto **Sordi** in cui l'immagine del medico è quella di venale cinismo, solo teso al guadagno e al successo personale; dall'altra parte, però, c'è il neuropsichiatra infantile interpretato da Sergio Castellitto ne *Il Grande cocomero* (1993) di Francesca **Archibugi** che rinnova l'ideale figura di missionario, totalmente dedito alla sua vocazione. E ancora nel cinema americano vale la pena di ricordare *Patch Adams* (1998) di Tom **Shadyac**, con Robin Williams nella parte del protagonista (si tratta della vera storia del dottor Hunter Doherty Adams), uno studente di medicina che è uscito da una malattia mentale e che, con grande scandalo dei suoi docenti, scopre come i bambini debbano essere curati anche con il sorriso, sicché il medico deve farsi anche pagliaccio. *Risvegli* (1990), sempre con Robin Williams per la regia di Penny **Marshal**, è tratto dal libro del dottor Oliver **Sacks**, un neurologo che trattò i suoi pazienti in coma irreversibile da Parkinson con la L-Dopa ottenendone il miracoloso risveglio però di breve durata.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Esodo* (fine sec. IV a.C.).

Altman, R., *Mash*, cinema (1969); Apollonio Rodio, *Le Argonautiche* (sec. III a.C.); Arbuthnot, J. - Harley, R. - Gay, J. - Parnell, T. - Pope, A. - Swift, J., *Le memorie di Martinus Scriblerus* (*Memoirs of Martinus Scriblerus*, 1741); Archibugi, F., *Il grande cocomero*, cinema (1993); Aristotele, *Sull'anima* (*De Anima*, sec. IV a.C.); Avicenna (Abu Ali Ibn Sina), *Canone di medicina* (ca. 1010-37); Balzac, H. de, *Il medico di campagna* (*Le médecin de campagne*, 1833); Belli, G.G., *Il ciarlatano* (1828); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Boito, C., *Un corpo* (1870); Brighi, T., *Trattato sulla malinconia* (*A Treatise of Melancholy*, 1586); Brighi, T., *Hygieina, id est de sanitate tuenda* (1582); Brighi, T., *Terapeutica de sanitate restituendo* (1583); Burton, R., *Anatomia della malinconia* (*The Anatomy of Melancholy*, 1621); Calderón de La Barca, P., *Il medico del proprio onore* (*El médico de su honra*, 1629); Capuana, L., *Raccontava il Dottor Maggioli* (1901); Capuana, L., *Il Decameroncino* (1901); Carossa, H., *Il Medico Gion* (*Der Arzt Gion*, 1931); Carossa, H., *La fine del dottor Bürger* (*Doktor Bürgers Ende*, 1913); Čechov, A., *Reparto N. 6* (1892); Céline, L.-F. (L.-F. Destouches), *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Gelso, A.C., *De medicina* (sec. I d.C.); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury's Tales*, 1386-1400); Cronin, A.J., *Anni verdi* (*The Green Years*, 1944); Cronin, A.J., *La cittadella* (*The Citadel*, 1937); Cronin, A.J., *La valigetta del dottore* (*The Doctor's Briefcase*, 1946); Cronin, A.J., *La via di Shannon* (*Shannon's Way*, 1948); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dickens, C., *Casa desolata* (*Bleak House*, 1852-53); Dickens, C., *Un racconto tra due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Donizetti, G., *L'Elisir d'amore*, musica (1832; libretto di F. Romani); Doyle, A.C., *Uno studio in rosso* (*A Study in Scarlet*, 1887); Esiodo, *Catalogo delle donne* (secc. VIII-VII a.C.); Francis, F., *Il dottore e i diavoli*, cinema (*The Doctor and the Devils*, 1985); Galeno, *Le facoltà naturali* (sec. I); Galeno, *Procedimenti anatomici* (sec. I); Hogart, W., *La ricompensa della crudeltà*, incisione (*The Reward of Cruelty*, 1750); Hulme, K., *Storia di una monaca* (*A Nun's Story*, 1955); Iacopone da Todi, *Laudi* (av. 1306); Ippocrate, *Aforismi* (secc. IV-III a.C.); Jonson, B., *Volpone* (1606); Machiavelli, N., *La Mandragola* (1518); Manzoni, A., *I Promessi sposi* (1807, 1840-42); Marshal, P., *Risvegli*, cinema (*Awakenings*, 1990); Molière, *Il medico per forza* (*Le médecin malgré lui*, 1666); Molière, *L'amore medico* (*L'amour médecin*, 1666); Molière, *Malato immaginario* (*Le malade imaginaire*, 1673); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Pasternak, B., *Il Dottor Živago* (1957); Petrarca, F., *Invective contra medicum* (1352-53); Pindaro, *Le Pitiche* (sec. VI a.C.); Pirandello, L., *Il dovere del medico* (1902); Pirandello, L., *La mosca* (1904); Pirandello, L., *Niente* (1923); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Proust, M., *Il tempo ritrovato* (*Le temps retrouvé*, 1927, postumo); Proust, M., *La strada di Swann* (*Du côté de chez Swann*, 1913); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruelle* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Reynolds, E., *Trattato sulle passioni*

e le capacità (*Treatise of the Passions and Faculties*, 1640); Ripamonti, G., *De peste Mediolani quae fuit anno MDCXXX* (1640); Romani, F., *L'Elisir d'amore*, musica (1832); Ruffini, G., *Il dottor Antonio* (1856); Sacks, O., *Risvegli* (*Awakenings*, 1973); Settata, L., *De Peste* (1631); Shadyac, T., *Patch Adams*, cinema (1998); Shelley, M., *Frankenstein o Il Prometeo moderno* (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818); Sordi, A., *Il medico della mutua*, cinema (1968); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, 1886); Swift, J., *I viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Tadino, A., *Ragguaglio sulla peste a Milano nel 1630* (1631); Tommaso, N., *Un medico* (1840-43); Volponi, P., *Memoriale* (1962); Zinnemann, F., *Storia di una monaca*, cinema (*A Nun's Story*, 1959); Zola, E., *Dottor Pascal* (*Docteur Pascal*, 1893); Zola, E., *La fortuna dei Rougon* (*La fortune des Rougon*, 1871).

■ ALTRE OPERE: Del Balzo, C., *Dottori in medicina* (1892); Eliot, G., *Il signor di Pourceaugnac* (*Monsieur de Pourceaugnac*, 1670); Eliot, G., *Middlemarch* (1871-72); Kafka, F., *Un medico di campagna* (*Der Landarzt*, 1919); Molière, *Il medico volante* (*Le médecin volant*, 1653); Pratesi, M., *Il mondo di Dolcetta* (1895); Pratesi, M., *Il peccato del dottore* (1902); Serao, M., *La virtù di Checchina* (1884); Serao, M., *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887).

■ BIBLIOGRAFIA: Castiglioni, A., *Storia della medicina*, Milano 1936; Cavalli Pasini, A., *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna, Patron, 1982; Domenichelli, M., tr. e apparato di note a Pope, A. - Swift, J. - Gay, J. - Arbuthnot, J. ecc., *Le memorie di Martino Scriblero*, Milano, Il Saggiatore, 1982; Ferrari, A., voce *Asclepio*, *Medicina in Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, Utet, 1999; Foucault, M., *Naissance de la Clinique, Une Archéologie du regard médical* (1963), Torino, Einaudi, 1977; Foucault, M., *Storia della follia* (1961), Milano, BUR, 1979; Hill, C., *Change and Continuity in Seventeenth-Century England*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1974; Klibansky, R. - Panofsky, E. - Saxl, F., *Saturno e la malinconia*, Torino, Einaudi, 1983; Levi, C., *La satira dei medici in Molière*, in *Studi molieriani*, Palermo, Sandron, 1922; Madrignani, C.A., *Scienza, filosofia, storia e arte nella cultura del positivismo* in Madrignani, C.A. - Angelini, F., *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo*, nell'opera collettiva *Il secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1975; Montagni, B., *Angelo consolatore e ammazzapazienti. La figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1990; Ongaro Basaglia, F. - Bignami, G., *Medicina/Medicalizzazione*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1981; Seppilli, A., *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962.

■ VOCI AFFINI: Corpo; Eroe, eroismo; Farmaco; Follia; Invidia; Magia, stregoneria; Malattia; Morte; Ospedale; Ospizio; Passione, desiderio; Peste, pestilenza; Titanismo; Truffa; Veleno.

MARIO DOMENICHELLI - BENEDETTA MONTAGNI

Medioevo. 1. *Medioevo*, o *Medio Evo*, o *Evo medio* (fr. *Moyen age*, ingl. *Middle Ages*, ted. *Mittlealter*, sp. *Etad media*, russo *Srjednievjekòv'je*). In ogni lingua l'età, l'epoca di mezzo, indica il periodo storico europeo, soprattutto con riferimento all'Europa occidentale, che va dalla caduta dell'Impero romano d'Occidente (476 d.C.) alla scoperta dell'America (1492). Ma è anche vero che, a seconda dei luoghi, e delle culture, il Medioevo pare avere diversa durata e diversa intensità. Si può pensare per esempio a un rinascimento che inizia in Italia nel Trecento, o al più tardi nel Quattrocento, mentre il declinare dell'età di mezzo ha una più lunga persistenza in altre regioni d'Europa, comprese Francia e Inghilterra nelle quali il Quattrocento è ancora interamente all'interno del Medioevo. Il termine fu coniato nella storiografia umanista nella quale il Medioevo è considerato buia epoca di passaggio tra la civiltà classica e quella rinascimentale in una concezione che caratterizza tutto il periodo del classicismo fino al Settecento e all'Illuminismo. Nel Settecento ne inizia però una rivalutazione: Giambattista Vico e Ludovico Antonio Muratori in Italia; i

Mémoires de l'ancienne chevalerie (1781) di Lacurne de Sainte-Palaye in Francia; l'affermarsi del gusto neogotico in Inghilterra; l'esaltazione che lo *Sturm und Drang* fa del Medioevo come di un ideale punto di riferimento in Germania, sfociano nel medievalismo Ottocentesco.

2. Già a partire dal Rinascimento, con l'affermarsi delle monarchie nazionali e il conseguente sfaldarsi del sistema feudale, si fa vivo, nell'aristocrazia, un sentimento di rimpianto per privilegi e prestigio goduti nell'evo di mezzo e perduti nel processo di accentramento del potere dei nuovi assolutismi. Questo sentimento, che apre la strada al formarsi, in tempi diversi, delle fazioni aristocratiche in Germania, in Inghilterra, in Francia va sempre più accentuandosi con la crisi della *noblesse de l'épée* nel tardo rinascimento, con la vendita dei titoli, il sorgere della *noblesse de robe* e l'affermarsi della nuova mentalità mercantile e borghese. La rivolta dei *comuneros* in Spagna guidata dal cavaliere Juan Padilla, quella dei cavalieri in Germania nel 1524, al tempo della guerra dei contadini (*Bauernkrieg*), con Franz von Sickingen e Ulrich von Hutten alla loro testa, il formarsi della fazione aristocratica in Inghilterra e il revival cavalleresco e medievalistico elisabettiano testimoniato dalla personalità di Sir Philip Sidney che è sì il compiuto modello di cavaliere e cortigiano rinascimentale, ma che esprime certamente anche il disagio della sua classe al confronto dei tempi nuovi; la rivolta e la decapitazione del conte di Essex nel 1601; le guerre di Fronda nella Francia del Seicento esprimono, in diversi modi e per diverse condizioni, lo stesso tipo di disagio e in fondo la volontà di restaurazione di un ordine già affondato da tempo. L'epica e il genere cavalleresco italiano tra Quattro e Cinquecento, del resto, esprimono la stessa nostalgia per il buon tempo antico dei cavalieri, un Medioevo idealizzato anche nell'ironia che segna la scrittura di Luigi Pulci (*Morgante*, 1460-70), di Matteo Maria Boiardo (*Orlando innamorato*, 1506, postumo), soprattutto di Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*, 1516, 1532), o nella serietà di Luigi Alamanni (*Girone*, 1548), di Bernardo Tasso (*Amadigi*, 1560) e Torquato Tasso (*Gerusalemme liberata*, 1580). Questi poemi sono tutti ritorni al Medioevo, al buon tempo dei cavalieri antichi e delle antiche virtù. E non è solo una moda italiana, vista la fortuna europea di un romanzo come l'*Amadigi di Gaula* (1508), riscritto da Rodriguez de Montalvo, e quando si consideri per esempio il medievalismo, non toccato da alcuna ironia, di un poema cavalleresco allegorico, medievaleggiante anche nella stessa grafia e nel linguaggio, come *La regina delle fate* (1590-96) di Edmund Spenser, o a *Troilo e Cressida* (1602) di William Shakespeare, ripreso dal *Romanzo di Troia* (1165 ca.) di Benoît de Sainte-Maure, la cui materia, filtrata dalla versione di Jacques Lefèvre tradotta da William Caxton e dal *Troilo e Criseide* (1383-1385) di Geoffrey Chaucer, è ben compresa come materia medievale. Così la protoguerra troiana si fa battaglia tra il vecchio mondo cavalleresco, rappresentato dai troiani, e il nuovo mondo che sta per nascere dal disfaccimento di quello rappresentato dai greci, e soprattutto dal machiavellico Ulisse. Del resto i drammi di Shakespeare tornano spesso al Medioevo, a quello scozzese con *Macbeth* (1605-1606), così come alla lunga contesa dinastica della guerra delle rose (*Riccardo II*, 1595-1596; *Enrico IV: 1 e 2*, 1597-1598; *Riccardo III*, ca. 1593; *Enrico VI*, 1590-1592) e alla guerra dei cent'anni (*Enrico V*, 1599). La tematizzazione letteraria del Medioevo evidentemente corrisponde a una situazione culturale, quella nella quale maturano le grandi figure cavalleresche del Rinascimento, registrate in vere e proprie agiografie cavallere-

sche. Si pensi all'anonima *Vita dello Chevalier Bayart* (1527), per esempio, alla *Vita di Sidney* (pubbl. 1652) di Fulke **Greville**, o alla celebre lettera del 1526 di Pietro **Aretino** sulla morte di Giovanni delle Bande Nere. Si pensi alla maniera in cui vengono descritte quelle belle morti cavalleresche, e si capirà che il Medioevo esercita costantemente il suo fascino ideologico sulla cultura rinascimentale. Il feudalesimo è scomparso, ma rimane il fascino della cavalleria, e la necessità spesso espressa nella produzione epico-cavalleresca di dare legittimazione a una dinastia o all'altra attraverso genealogie spesso immaginarie e miti di fondazione altrettanto stravaganti. Così la dinastia Tudor in Inghilterra pretende di discendere da re Artù in persona e dunque affondare le proprie radici nel più profondo Medioevo, mentre Pierre de **Ronsard** in Francia, nell'incompiuta *Franciade* (1537), un poema certo più d'atmosfera medievale che classica, fa fondare il regno dei Franchi da Francus che altri non è che Astianatte, figlio di Ettore. Ma è al IV libro del poema di Ronsard che la genealogia, a partire dalle grandi figure medievali di Carlo Martello e Pipino il Breve, illustra a partire dal Medioevo il destino della nazione. E, in fondo, nel *Don Chisciotte* (pubbl. 1605) di Miguel de **Cervantes** il personaggio del cavaliere, la vera e propria icona dell'era di mezzo, questa figura così inattuale all'inizio della modernità, comunque esprime una forma di rimpianto e di nostalgia per ciò che si è perduto, per ciò che il tempo ha reso obsoleto, desueto, e dunque strano, bizzarro, fuori tempo, fuori dalla storia. Un senso di spaesamento ed esilio dunque tocca il cavaliere dalla triste figura. La sua inattualità del resto è un tratto persistente sia nel Rinascimento che nell'Ottocento, indicato dall'ironia, o dalla nostalgia, o da entrambe le tonalità, quando si parla di cavalieri, e quando si torna al Medioevo. E la fortuna della figura cervantina per tutto il romanticismo europeo ci dice come i romantici intendessero bene che quella figura era non solo la segnalazione di uno iato tra il passato, il Medioevo, e il moderno, ma anche, allo stesso tempo, un segno di continuità e persistenza. Se il Medioevo era stato inevitabilmente consegnato al passato, lo si poteva tuttavia far rivivere, come ben si capisce leggendo *Lettera sul Romanzo* (1799) di Friedrich **Schlegel**, oppure l'*Introduzione* al *Chisciotte* (1837-8), di Heinrich **Heine**. Don Chisciotte è o il segno di questo ostinato persistere, contro la storia, contro la ragione stessa, di quanto dovrebbe essere morto e sepolto, oppure, in Heine, egli è non tanto l'ultimo cavaliere di un sogno già sognato, ma un eroe in realtà progressista e antif feudale, in lotta con il mondo. In Schlegel il cavaliere di Cervantes è una figura che segnala anche, nell'ironia, nello *humour*, un esilio, lo stesso porsi fuori dalla storia e dal mondo che egli non sa accettare e al quale rimane estraneo. Certo il segno è opposto, progressista piuttosto che conservatore, ma non radicalmente diverso da quello che, per esempio, contrassegna nella scrittura di François-René de **Chateaubriand**, nel *Saggio sulle rivoluzioni antiche e moderne* (1796), la sua lingua come «lingua dell'infelicità», e il personaggio aristocratico, *émigré* dalla rivoluzione francese, il *ci-devant*, come personaggio trasognato in esilio dalla storia, poiché «*le mal, c'est que nous n'appartenons pas à notre siècle*».

3. Il termine inglese *Middle Ages*, le età di mezzo, esprime con maggiore precisione l'idea che Medioevo indica non una sola epoca di mezzo, ma diverse epoche di mezzo, non coincidenti se non grosso modo sul piano cronologico. Così lo *Sturm und Drang* tedesco della seconda metà del Settecento ritorna a un Medioevo che è mito; un periodo che va da un indefinito, mitico passato

della stirpe nel Richard **Wagner** dei *Nibelungen* (1861-02), fino al Cinquecento in cui è ambientato il *Goetz von Berlichingen* (1773) di Johann Wolfgang **Goethe** (Goetz è il cavaliere che si mette a capo di una lega contadina in rivolta); in Inghilterra, allo stesso modo, il Medioevo può situarsi nella sincronia del mito arturiano, e del così detto *Return to Camelot*, e riferirsi all'Inghilterra celtica (come nei *Frammenti di antica poesia scozzese* o *Canti di Ossian*, 1760, seguiti da *Fingal*, 1761, *Selma*, 1762 e *Temora*, 1763, di James **Macpherson**), a quella anglosassone, a quella normanna, e alle ballate popolari ritrovate da Thomas **Percy** (*Frammenti di antica poesia inglese*, 1765), per giungere fino alla fine del Quattrocento (l'invenzione di Monk Rowley e delle sue poesie – i *Rowley Poems*, post. 1778, 1782 – da parte di Thomas **Chatterton**, ma anche le *Lettere su cavalleria e romanzo* [1760], di Richard **Hurd**), e al **Malory** della *Morte d'Artù* riscritto da **Tennyson** negli *Idilli del re* (*Idylls of the King*, 1859). In Francia il ritorno al Medioevo inizia pochi anni prima della Rivoluzione con i *Mémoires sur l'Ancienne Chevalerie* (1781) di Lacurne de **Sainte-Palaye**, dei quali Charles Nodier fece una nuova edizione nel 1826, per poi articolarsi attraverso il medievalismo e l'esaltazione della cavalleria che si trova nel *Genio del cristianesimo* (II.12, 1802) di **Chateaubriand** e in *La Germania* (1810) di **Madame de Staël**, e approdare al Jean-Charles-Léonard **Sismondi** de *La letteratura del mezzogiorno d'Europa* (1813). Il revival medievalistico inizia certamente prima della Rivoluzione francese, ma è altrettanto vero che la tremenda faglia rivoluzionaria ne esalta lo spirito di reazione e volontà di conservazione. Così nell'*Edmund Burke* delle *Riflessioni sulla Rivoluzione francese* (1790) leggiamo molto chiaramente che l'era della cavalleria è finita, ed è iniziata l'era dei politicanti, degli economisti, dei calcolatori. Una volta esaurito lo spirito feudale e cavalleresco della lealtà e della fedeltà, i re non potranno essere che tiranni, visto che i sudditi saranno ribelli per principio. Questo dunque il panorama apocalittico che si presenta agli occhi di Burke nel momento in cui, cancellate le antiche regole, gli antichi codici di vita, ci si trova di fronte a una inestimabile perdita. Nel 1837 Thomas **Carlyle** pubblicava *La Rivoluzione francese*. Dalla sua prospettiva conservatrice, anche Carlyle osserva con sguardo apocalittico il mondo della borghesia, o di una nuova aristocrazia che ha firmato il patto con Mammona, il potente diavolo del denaro. Sicché si capisce bene come Madame de Staël e Chateaubriand predichino un ritorno alle antiche regole, alle antiche fedeltà, al codice cavalleresco come poetica esistenziale. Se in *La Germania* di Madame de Staël lo spirito della cavalleria e il vero spirito del Medioevo hanno origine nelle nebbie del Nord, e la stirpe Germanica è considerata erede della tradizione e del codice cavalleresco, in Sismondi, al contrario, il vero spirito romantico sta nel Medioevo del meridione d'Europa. Questa ultima osservazione ci porta ad un punto nodale del discorso del revival medievalistico che senza alcun dubbio ha origine nel Nord europeo, e prima si sviluppa con vigore tra Germania, Inghilterra e Francia, per poi approdare anche in Italia, in Spagna, in Portogallo, nell'est d'Europa insieme al termine Romanticismo e alla discussione sulla questione romantica. *Romantico, romantische, romantic, romantique, e romanticism, romanticismo, romantisme* (non c'è termine tedesco, se non la sostantivazione dell'aggettivo, *der Romantische*), rinviano con certezza al dominio delle letterature neolatine, o per l'appunto, *romanze*, con particolare riferimento, laddove il termine viene coniato e usato per definire se non una scuola una sensibilità, alle storie raccontate nelle lingue romanze, le storie di cavalleria, per l'appunto. Di contro

si trova, per esempio in **Percy**, una chiara percezione dell'origine nordica del revival medievalistico, che sta prendendo corpo proprio anche attraverso i *Frammenti* dello stesso Percy, e della sensibilità neogotica da cui nasce lo stesso romanticismo. Per Percy lo spirito dell'avventura, della sfida, il rispetto per il bel sesso sono di origine non «romanza», ma «gotica» invece, e cioè germanica e hanno origine nell'antichità delle nazioni del nord. La cavalleria nel Nord d'Europa precede e prepara l'era feudale che ne esalta lo spirito. Rimane il fatto che i termini usati da Percy, *Adventure*, per esempio, e *romantic*, e insomma le *romantic adventures* di cui parla, sono di origine per l'appunto romanza, e fanno riferimento, come avrebbe detto Sismondi, alla storia delle letterature del mezzogiorno d'Europa. Ma è certo che l'origine del Romanticismo, e del revival medievale che vi è connesso, è settentrionale, ed è settentrionale anche l'enfasi sull'autenticità e la spontaneità della poesia popolare. Percy è importante da questo punto di vista, poiché le ballate da lui riscoperte furono presto tradotte in tedesco e pubblicate a Gottinga nel 1767. E molto devono a Percy sia Ludwig Christoph **Hölty**, l'inventore in Germania del genere ballata, sia Gottfried August **Bürger**, l'autore di *Leonora* (1774), la ballata tradotta da Walter **Scott** nel 1795, e di *Il cacciatore feroce* (1778). Sicché molto deve a Percy anche Giovanni **Berchet** che tradusse le due ballate di Bürger nel contesto della discussione sul Romanticismo iniziato da una lettera di Madame de Staël sull'utilità delle traduzioni, indirizzata a «Biblioteca Italiana» nel 1816 e alla quale lo stesso Berchet rispose con la sua lettera sul romanticismo (*Lettera semiseria di Cristostomo*, 1816). In ogni caso motivi come la cavalcata infernale, la caccia selvaggia, l'attrazione fatale per una maliarda, la presenza di fantasmi, e insomma del mondo magico e soprannaturale caratterizza le raccolte di ballate, come i *Canti popolari* (1778-79) di Johann Gottfried von **Herder**, le raccolte di *Volksbücher* di Johann Ludwig **Tieck** (*Phantasmus*, 1812), di Johann Joseph von **Görres** (*I libri popolari tedeschi*, 1807) e fino a *La cornucopia del fanciullo* (1806-08) di Clemens von **Brentano** e Ludwig Achim von **Arnim**. Da una parte dunque l'enfasi sullo spirito della nazione, e sulla tradizione popolare, dall'altra il ritorno al romanzo di tipo cavalleresco come in **Wieland** che ritrova il Medioevo attraverso la lezione ironica di **Ariosto** e **Cervantes**, e dunque scrive dei veri e propri romanzi cavallereschi come *Le avventure di don Silvio de Rosalva* (1764), *Idris* (1768), *Il nuovo Amadigi* (1771), *Oberon* (1780), così come ancora nel 1812, in Francia, Creuzé de **Lesser** scrive un romanzo ariostesco, *I cavalieri della tavola rotonda*, in cui racconta di come Perceval, pur non essendo casto, riesca ugualmente a trovare il Graal, divenendo però impotente.

4. Il romanzo neogotico inglese, per un verso, non si distacca affatto dall'immagine tradizionale ed illuminista delle età di mezzo come dell'epoca buia e barbarica in cui situare in castelli antichi e diruti, in cattedrali e conventi gotici, nel labirinto dei corridoi, nelle volate di scale, pinnacoli e torri sveltanti, storie cupe e orrorose di fantasmi, e vergini perseguitate. Era questo lo spazio evocativo del terrore, e con il terrore dello stesso sublime (v.) ne *Il Castello di Otranto* (1764) di Horace **Walpole**, o in *Il Monaco* (1796) di Matthew Gregory **Lewis**, o in *I misteri Udolpho* (1794) o *L'italiano* (1797) di Ann **Radcliffe**. Non si trattava solo di letteratura, ma di un'epoca del gusto, e anche di una estetica, o di una poetica dell'esistere. Lo spazio del sublime viene costantemente cercato anche dall'architettura ottocentesca. L'origine ne è forse *Dell'architettura tedesca* (1773) di **Goethe** in cui si

racconta dell'artefice, di Erwin la cui arte dà slancio alla *Sehnsucht* come aspirazione ascensionale e tensione verso l'infinito in uno *streben*, in quell'incessante anelito dell'anima che caratterizza anche il *Faust* (1773-1806, pubbl. 1808), storia di arte e magia, o di magia come arte, con sabba infernali, streghe, un infelice amore, colpa e redenzione, che è forse il monumento più compiuto alla nuova estetica e anche al medievalismo germanico in osservanza del *principium proliferationis* che caratterizza l'architettura gotica dell'Ottocento, in imitazione del gotico *flamboyant* del tardo Medioevo. Di fatto, l'architettura inglese dell'Ottocento, a partire dall'opera dei Pugin, padre e figlio, dà figura all'estetica neogotica, come vero e proprio spazio di vita domestica, e di edilizia ufficiale. L'architettura è importante se si pensa, per esempio, che il saggio di Goethe sull'architettura tedesca è preceduto dal saggio su Shakespeare visto anche lui come architetto, e la sua opera, nel complesso, come *fabbrica* gotica, caratterizzata dal proliferare incessante di figure e vite immaginarie e personaggi in analogia con la miriade di figure e di variazioni architettoniche delle antiche cattedrali. Come scrive Alice Chandler, il termine gotico indicava nella logica illuminista la barbarie della sragione, sicché gotico e barbaro era il duello, la superstizione era gotica e barbara, e barbarie gotica era anche il sistema feudale; nella nuova logica invece, inaugurata da Goethe proprio con *Dell'architettura tedesca*, gotica divenne l'aspirazione alla libertà, alla bellezza, gotica la fantasia che osava sfidare le altezze, gotiche anche le vertigini dello spirito. John **Ruskin**, nella stessa prospettiva di Goethe esalta l'arte gotica (*Le pietre di Venezia*, 1851-1853; *Mornings in Florence*, 1875-1877) e la oppone, come aspirazione alla bellezza, alle brutture, estetiche ed etico-sociali, della città e della civiltà industriale (*Munera Pulveris*, 1872).

5. Ma è forse nel romanzo storico che più si trova il Medioevo dei romantici. Contro la tesi di **Lukács**, per la quale non può esserci romanzo storico prima della rivoluzione francese, e della violenta discontinuità che essa traccia nel *continuum* storico europeo, perché è solo con la rivoluzione che nasce la coscienza storica che è il fondamento del romanzo storico, c'è il fatto che in Inghilterra vi sono almeno due romanzi che assomigliano molto a romanzi storici nei quarant'anni che precedono la rivoluzione. Si tratta di *Longsword. A Tale of Chivalry, Love and Religion* (1762) di Thomas **Leland**, e *Il vecchio barone inglese* (1778) di Clara **Reeve**. Vero è che i due romanzi in questione non paiono preoccuparsi molto della verosimiglianza e della documentazione, e soffrono di anacronismi a volte buffi, ma hanno fonti dichiarate e in fondo si danno come romanzi documentari. Leland si basa su una cronaca del sec. XIII, *Flores historiarum* di Ruggero di **Wendover**, e la Reeve sulla *Storia d'Inghilterra* (1724) di Paul de **Rapin-Thoyras**. Ciò che mette insieme questi due romanzi è anche il dato ideologico comune, la stessa nostalgia che si trova in Hurd, e poi nel Walter **Scott** di *Ivanhoe* (1819), nel Kenelm **Digby** di *The Broadstone of Honour*, il corposo trattato (8 volumi) sulle regole della cavalleria pubblicato nel 1823 e che diverrà il *livre de chevet* di una generazione di politici conservatori inglesi, quelli della fazione dei *radical Tories* che faceva capo a Benjamin **Disraeli**. Ne *Il vecchio barone inglese* si racconta la storia del crociato che torna dal lungo viaggio in Terra Santa e deve farsi giustizia, un poco come capita allo *Ivanhoe* di Scott. *Ivanhoe* (1819), insieme a *Quentin Durward* (1832) all'origine del romanzo storico europeo, è ambientato nell'Inghilterra della metà del secolo XIII, al tempo di Giovanni Senza Terra e della prigionia fran-

cese di Riccardo I Cuor di Leone, con un'Inghilterra che viene descritta ancora come divisa tra Normanni conquistatori e Anglosassoni conquistati, in una nazione descritta da Disraeli in *Sybil* (1846), come vent'anni più tardi da Charles Kingsley in *Hereward* (1866), come «le due nazioni», quella dei ricchi e quella dei diseredati. Ivanhoe è il crociato che torna dalla crociata, dall'erranza e dall'*adventure*, come da una terra d'esilio. Egli, con quel viaggio, è come caduto fuori dalla storia, e ne è tornato come il *déraciné*, come *el desdichado*, esattamente in linea con il personaggio già romantico descritto da Chateaubriand nel *Saggio sulle rivoluzioni antiche e moderne* (1796), e il popolo, al momento in cui il cavaliere diseredato, durante il TORNEO (v.), sfida i cavalieri normanni, è tutto dalla sua parte, nella logica «tory» e conservatrice che sarà poi della fazione di Disraeli e in cui il cavaliere, il gentiluomo è dalla parte dei poveri e degli oppressi, proprio come il protagonista del *Goetz von Berlichingen* (1773) di Goethe, tradotto nel 1790 dallo stesso Scott. Goetz nomina anche una mentalità, un'ideologia, il goetzismo, cioè l'ideale politico neofeudale ed aristocratico che contrassegna per esempio il programma politico enunciato da Disraeli nel discorso di Manchester del 1843 esattamente in linea con la logica feudale in cui la classe dei gentiluomini vuole presentarsi come difesa dei meno fortunati. Karl Marx doveva avere in mente il discorso di Disraeli quando nel libro I de *Il Capitale* (1867) dice di come i cavalieri d'industria abbiano soppiantato i cavalieri di spada. Marx prosegue poi a comparare la condizione della modernità con quella del tardo Medioevo negli ultimi anni del secolo XIV, e trova sia ne *Il Capitale* (I, xxiv, 2) sia ne *Il manifesto del partito comunista* (1848) che, comunque, il sistema feudale di allora era più umano, e comunque migliore per le condizioni economiche delle classi sfavorite. Nel romanzo storico dell'Ottocento, il Medioevo che pare prestarsi meglio all'ideologia radical conservatrice di Disraeli, può anche darsi come socialismo cristiano (il già citato Kingsley, in Francia l'Edgar Quinet di *Merlin l'enchanteur*, 1860) come utopia socialista ortodossamente marxiana (William Morris, *Un sogno di John Ball*, 1888, che prelude a *Notizie da nessun luogo*, 1890); oppure il Medioevo può essere un'utopia della conservazione, implicitamente, come in *The Broad Stone of Honour* di Digby, o esplicitamente come in *Passato e presente* (1843) di Thomas Carlyle. Può anche essere un progetto educativo come nella conclusione a *La cavalleria* (1883) di Léon Gautier in cui si dice che vi sono diversi modi di essere cavalieri: se non con la spada con la penna, o con la parola, o con una vita onorata. Gautier esplicita la propria intenzione proprio in chiusura esprimendo la speranza di essere riuscito a ispirare dei nuovi cavalieri. Negli anni Quaranta si devono ricordare i romanzi dello Scott tedesco, e cioè Willibald Alexis (Georg Wilhelm Heinrich Häring), autore di romanzi in cui si fanno sentire le ansie e le contraddizioni dell'epoca che avrebbe portato alla rivoluzione parigina del '48 e ai moti europei dello stesso anno. Così è ambientato nel Quattrocento nel *Roland von Berlin* (1840): ci si trova in una Germania in balia dei cavalieri predoni, senza autorità e dunque senza giustizia né pace né ordine; *Il falso Waldemar* (1842) racconta la storia di un crociato, Waldemar, scomparso durante la crociata trecentesca in Terra Santa. Dopo ventotto anni ritorna un falso Waldemar, un vecchio mugnaio che viene spacciato per il Margravio. Il falso Waldemar tuttavia regna con giustizia e finisce per incarnare la saggezza popolare come vera saggezza politica, riempie il vuoto di potere e poi abdica in favore della casa di Baviera all'insegna del buon senso borghese e del moderatismo. In Italia, ovvia-

mente, il clima risorgimentale ambienta nel Medioevo, o nel tardo Medioevo o in un Rinascimento medievalizzato, storie di rivolta ai tiranni, di oppressione e di libertà, di sussulti d'orgoglio nazionalistico come nell'*Ettore Fieramosca* (1833) di Massimo D'Azeglio; *L'assedio di Firenze* (1836) di Francesco Domenico Guerrazzi; Giovanni Torti de *La torre di Capua* (1825), fino alle *Canzoni di re Enzo* di Giovanni Pascoli (1908-09). Ma certo non si devono dimenticare l'Alessandro Manzoni del grande dramma storico *Adelchi* (1822), in cui il popolo d'Italia non sa muoversi nemmeno nell'imminenza della caduta dei suoi oppressori, né il poema epico, *I lombardi alla prima Crociata* (1826) di Tommaso Grossi, adattato a libretto da Temistocle Solera e musicato da Giuseppe Verdi. L'opera di Verdi andò in scena alla Scala nel 1843.

6. *Ivanhoe* di Walter Scott definisce un paradigma che implica due linee di sviluppo: la prima, come si è visto, è quella politica, goetzista, dell'ideologia radical-conservatrice dell'Ottocento, non solo inglese del resto (v. GENTILUOMO), e del gentiluomo e cavaliere, romanticamente *desdichado*, diseredato dal mondo, rappresentante di una classe minacciata di espulsione dalla storia stessa, perdente e inadeguata di fronte all'arroganza dell'affermarsi del mondo borghese. Il cavaliere-gentiluomo è dunque l'ovvio alleato degli oppressi che egli deve difendere per vocazione di casta in un'alleanza stretta tra le due classi uscite perdenti dalla rivoluzione francese, e perdenti anche nello sviluppo della rivoluzione industriale, e cioè l'aristocrazia e il proletariato. L'insegna che Ivanhoe porta sullo scudo, insieme alla scritta *El desdichado*, è una giovane quercia sradicata, e questo indica la seconda linea di sviluppo per la quale troviamo un altro appiglio nell'epigrafe a *Quentin Durward*, tratta da un canto militare del Cinquecento (in realtà il romanzo è ambientato nel secondo Quattrocento tra Scozia e Francia) e che ci riconduce a un motivo, un tema ricorrente nel romanticismo, quello dell'erranza o se si vuole della *Wandering*: «La guerre est ma patrie, / mon harnois ma maison / et en toute saison, / combattre c'est ma vie» (la guerra mi è patria; l'arnese magione / in ogni stagione / combattere è la mia vita). Il cavaliere romantico è sempre nell'erranza, e lo sradicamento è la sua condizione. Ed è evidente la connessione di questa figura che, articola il tema romantico dell'esilio, con quella dell'*émigré* dalla rivoluzione, il *ci-devant*, l'*infortuné* e il *malheureux* di Chateaubriand. Questo tipo di sviluppo è anche, spesso, nel *Bildungsroman* ottocentesco: si pensi a *Peregrinazioni di Franz Sternbald* (1798) di Ludwig Tieck, allo *Heinrich von Ofterdingen* (1799, incompiuto) di Novalis, a *Presagio e presente* (1815) di Joseph Karl de Eichendorff; nell'interessante e incompiuto *Dalla cronaca di uno scolaro vagante* (1818) di Clemens Maria Brentano il cui protagonista è un clerico vagante, uno studente medievale girovago, figlio misconosciuto di un cavaliere, alla ricerca della patria (*Heimat*) e della casa (*Heim*). La vita stessa diviene erranza senza fine verso una meta che non può essere raggiunta o forse raggiunta solo nella mente. Insomma ancora la vita come esilio che, come si è visto, è un tratto romantico assai frequentato per esempio dalla poesia e anche dalla biografia di Lord Byron. *Pellegrinaggio del giovane Aroldo*, pubblicato in quattro libri tra il 1812 e il 1818, ha un titolo medievale, poiché Childe è il giovane cavaliere, ed è anche il cadetto e cioè, nella logica feudale, per l'appunto l'errante. L'erranza di Childe Harold è per altri versi moderna, e il Medioevo non vi appare che in una citazione di Lacurne di Sainte-Palaye, in un'aggiunta alla prefazione ai primi due canti, ma lo spirito del *déraciné*, e del perpetuo esilio, di una *Wanderung* senza

fine è iscritto nel canto, fin dal titolo, come sua ragione prima. Quell'emblema, quell'impresa, quella scritta sullo scudo di *Ivanhoe*, insomma, ritornano implicitamente in una lunga serie di *déracinés* nella storia della letteratura euroamericana. Un possibile percorso è quello che va da *Ivanhoe* al titolo di un sonetto di Gérard de **Nerval**, «El desdichado», che appare in *Chimères*, come il primo dei dodici sonetti che compongono *Le figlie del fuoco* (1854), e che fu pubblicato per la prima volta nel 1853 sul «Mousquetaire». Il sonetto ha certamente un'aria medioevaleggiante: «Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'inconsolé, / La prince d'Aquitaine à la tour abolie: / Ma seule Etoile est morte, – et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la mélancolie» (Io sono il tenebroso, il vedovo, l'inconsolato, / Il principe d'Aquitania dalla torre abolita: / la mia sola stella è morta, e il mio liuto costellato / porta il sole nero della malinconia). Il titolo di Scott dunque evoca non tanto il Medioevo, quanto il Medioevo romantico che diviene in Nerval il Medioevo della *Décadence*. Thomas Stearns **Eliot**, in *La terra desolata* (sez. V, 1922) riprese obliquamente quel titolo attraverso la citazione del secondo verso del sonetto di Nerval. Il poema di Eliot, del resto, a partire dal suo titolo e dalle implicazioni di esso, si presenta certamente come estrema propaggine del genere cavalleresco. *La terra desolata*, *le gaste pays* di cui si parla nelle storie arturiane di **Chrétien**, allude alla cerca del Graal da parte dei cavalieri della tavola rotonda. La *quest* (v. *Quête*) cavalleresca è, in Eliot, la poesia stessa, il cui compito, secondo il mito, è porre la domanda che riporti la vita sulla terra desolata dalla ferita del Re Pescatore, e vi riporti l'amore, la carità, simboleggiati dal calice che ha contenuto il vino e dunque il sangue di Cristo. Eliot, con la citazione del secondo verso del sonetto di Nerval, ne riprende l'indicazione di smarrimento, di lutto, di esilio dal mondo del disamore, e della mancanza di carità.

7. Con l'esaurirsi del primo romanticismo il Medioevo non cessa di avere rilevanza nell'Ottocento europeo, anzi, per qualche verso, il trionfo del Medioevo lo troviamo forse più a partire dagli anni Trenta. Nel 1831 viene pubblicato *Notre-Dame de Paris* di Victor **Hugo** che è forse l'epitome del gusto medievalista, romantico e gotico insieme: sublime e pittoresco, patetico e grottesco, il romanzo stesso si confonde con l'oggetto del suo titolo e pare esemplificare il *principium proliferationis* all'opera nella *Deutscher Baukunst* goethiana. Dieci anni prima era uscito un altro testo di formidabile rilevanza nella definizione della *Stimmung* medievalistica e medio-romantica. *Dell'amore* (1821) di **Stendhal** ripeteva nel titolo il *De Amore* (ca. 1185) di Andrea **Cappellano**, il trattato medievale per eccellenza, e sistematizzava le idee romantiche sull'amore passione a partire dall'amar distante, e dalla gaia scienza dei poeti provenzali. Ma è probabile, come si può desumere dal classico saggio di Denis de **Rougemont**, *L'amore e l'occidente* (1939 e 1956), che l'intera sapienza d'amore dei romantici, amore e morte, desiderio e castità, rinuncia e peccato, stia nel mito di Tristano e Isotta, e che questo mito non stia solo nelle numerose riscritture che punteggiano l'Ottocento (**Von Platen**, *Tristan*, 1826; Friedrich **Rückert**: il frammento *Tristan*, 1839; Karl **Immermann**, *Tristan und Isolde*, 1853; il davvero notevole poemetto di Matthew **Arnold**, *Tristram and Iseult*, 1853; la versione del mito che ne dà Alfred **Tennyson** in *Idilli del Re – The Last Tournament*, 1859; *Tristano e Isotta*, 1865, di Richard **Wagner**; *Tristano di Lyonesse*, 1882, di Algernon Charles **Swinburne**, e fino alla versione francese del mito raccontato dal grande filologo romanzo Joséph **Bédier** in *Tristano e*

Isotta, 1901). Insomma, come si capisce bene, anche da questo elenco sommario, e dalla presenza in esso di due grandi nomi della metà dell'Ottocento, come Wagner e Tennyson, la storia di Tristano e Isotta è fondamentale nella definizione della passione d'amore a metà Ottocento. Questo suggerisce due ulteriori problemi: la questione della castità come segno del vero AMORE (v.), come amar distante da una parte, e l'interpretazione medio-ottocentesca della *Sehnsucht* del primo romanticismo in chiave di filosofia d'amore e di sublimazione del desiderio. Nel 1827, cinque anni dopo *Dell'amore*, **Stendhal** pubblicava *Armance* (1827). La storia che vi era raccontata derivava da altri romanzi pubblicati in quegli anni a Parigi, l'*Olivier* di Caroline **Pichler**, tradotto da Madame de **Montolieu** nel 1823, l'*Olivier* di Madame de **Duras** non pubblicato ma letto nel *salon* della Duras forse nel 1824, l'*Olivier* di **Latouche** uscito nel 1826. Tutti questi romanzi raccontano una storia assai tipica dell'aristocrazia francese durante la Restaurazione. La vicenda è sempre quella di un'impossibilità ad amare, un'impossibilità segreta, come capita del resto anche al protagonista del *René* di Chateaubriand. In ogni caso si tratta di storie di impotenza sessuale che, come dice Yves Cillon, rinviano all'impotenza ad agire dell'aristocratico nella società del profitto e del denaro. Ridefinito secondo i colori dell'epoca, è questo un tratto ereditato proprio dal Medioevo provenzale, e dal *gai saber*, dall'amar distante, un tratto ovviamente degradato e che implica una profonda e ancora romantica inadeguatezza nei confronti del mondo. Il tratto composito di castità, impotenza, inadeguatezza, ha poi una lunga storia che si può brevemente accennare attraverso un riferimento al **Tennyson** degli *Idilli del Re* (1859) che indica proprio la castità come virtù cavalleresca dell'Ottocento, e l'amar distante come vero aristocratico amore. Nella dedica del poema al defunto Alberto di Sassonia-Coburgo, Tennyson parla di una vita condotta nella più pura castità, di un amore in eterno fedele ad una fanciulla venerata per anni, di nobili gesta che alla fine ne vinceranno l'amore. E prosegue Tennyson dicendo che non c'è più sottile maestro dell'amor puro per una vergine, per soffocare ciò che c'è di poco nobile, e insegnare cortesia, desiderio di fama, amore per il vero, e tutto ciò che fa di un uomo un uomo. Con il che evidentemente Tennyson in quello che è forse il massimo monumento letterario inglese al gusto medievalistico riproduceva ad uso del suo tempo la filosofia cavalleresca d'amore già descritta da Stendhal. Non c'è forse bisogno di sottolineare come in realtà la filosofia d'amore medievalistica e medio romantica ponga proprio l'accento sul desiderio, come infinito anelito che persiste nella sua stessa repressione con un meccanismo psichico molto simile a quello della gaia scienza dei trovieri provenzali e che troviamo come unione sublime di amore e morte nei versi di **Wagner**: «Tristan: So starben wir, / um ungetrennt, / ewig einig/ ohne End', / ohn Erwachen, / ohn Erbangen, / namenlos in Lieb' umgelfangen, / ganz uns selbst gegeben, / der Liebe nur zu Leben» (Morire così / uniti / Noi per sempre uno / senza fine, senza risveglio / senza sospetto / ineffabilmente / prigionieri d'amore / l'un l'altra interamente donati / per vivere solo d'amore»).

8. Nel 1889 viene pubblicato *Un americano alla corte di Re Artù* dell'americano Mark **Twain**, preceduto da *The Fortunate Island* (1882) di Max **Adeler** (Charles Heber-Clarke). *The Fortunate Island* racconta di un naufragio che getta la famiglia di un professore americano su di un'isola tagliata fuori dalla storia (v. *UTOPIA*) e abitata da cavalieri arturiani. Ovviamente l'isola in questione è l'In-

ghilterra vista in prospettiva satirica e burlesca come prigioniera del sogno medievalista (non solo in letteratura, ma in politica, come si è visto, in architettura, nell'organizzazione di feste e veri e propri tornei che punteggiavano la vita aristocratica: v. TORNEO). Il libro di Twain è nella stessa logica, come del resto suggerisce il titolo. L'Americano del Connecticut, per via di una botta in testa, si ritrova improvvisamente proiettato nel mitico Medioevo arturiano. I bersagli satirici sono evidenti (il neofeudalesimo dei Tories, il medievalismo di Carlyle) ma riguardano anche costume e moda (l'architettura gotica, le occasioni festive e celebrative, ma anche la letteratura e in particolare il persistente successo degli *Idilli del Re* di Tennyson, il medievalismo dei poeti e pittori preraffelitti, di Ruskin). Lo Yankee di Twain, più che essere spaesato nella dimensione trasognata in cui viene precipitato, ne dimostra, al paragone con l'America del progresso accelerato e dell'età dell'oro del capitalismo della fine secolo, la dimensione desueta. Così il paese di Artù viene avviato a una modernizzazione accelerata e invero catastrofica. La magia dello Yankee, giornali, macchine, elettricità, è immensamente più forte degli incanti di Merlino. I cavalieri così, invece delle proprie insegne portano le insegne dei loro *sponsor*, una marca di spazzolini, o di pannolini, lucido da scarpe ecc., un po' proprio come del resto capitava nel disegno pubblicitario di quegli anni. La modernizzazione si fa dunque vorticoso nella sua incongruità in cui si sovrappongono piani di sensibilità e di sviluppo diversi. La catastrofe del regno di Artù sarà provocata dall'elettricità, dalla dinamo (inventata da Pacinotti nel 1859) e dalla mitragliatrice (inventata da Gatling nel 1862). I cavalieri moriranno in massa vittime delle raffiche e folgorati su di una rete percorsa dalla nuova tremenda energia portata sull'isola dallo Yankee. Ne risulterà un orrendo carnaio dal quale emanerà il gas fetido della putrefazione in cui finirà il mondo di Artù. Nel 1904 veniva privatamente pubblicato (ripubblicato poi nel 1913), in ideale continuazione con la venerazione gotica di Goethe e di Ruskin, *Mont Saint Michel e Chartres* di Henry Adams. Il saggio di Adams vede la storia stessa d'Europa attraverso l'identificazione di due origini di energia. La prima è l'origine dell'energia spirituale, quella stessa che fa le cattedrali gotiche come aspirazione verticale, e anelito alla bellezza e al sublime, ma che si manifesta anche nelle imprese cavalleresche, nella distanza d'amore, nella sublime repressione e sublimazione del desiderio. Questa origine è, nel Medioevo, il culto del femminile e della Vergine Maria; nella modernità la nuova origine dell'energia che fa la storia è del tutto materiale, ed è proprio, come in Twain, la dinamo, l'elettricità. La dinamo diventa dunque la figura apocalittica che segna anche l'apocalisse della mentalità aristocratica e cavalleresca e del medievalismo persistente che la caratterizza. La dinamo diventa il segno del destino planetario della *téchne*, ed è facile associare la conclusione del libro di Twain con i campi di battaglia della prima guerra mondiale, con i gas, e la morte tecnologica, scientifica, seriale e con l'anatema cinquecentesco contro il «maladetto e abominoso ordigno» lanciato da Ariosto e poi da Cervantes.

9. Il fascino per le età di mezzo, tuttavia, non era esaurito. Si pensi, subito dopo la guerra, per esempio ai due romanzi di Hans August Freiherr von Hammerstein, *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (1921) e *Mangold von Eberstein* (1922), oppure al coevo *Dit du Sourd et Muet qui fut miraculé en l'an de grâce 1266* (1936) di Gabriele D'Annunzio che molto fa pensare al Gustave Flaubert de *La leggenda di San Giuliano l'Ospedaliere* in *Tre racconti*

(1877). Si pensi, nella seconda metà del Novecento, al successo de *Il signore degli anelli* (1954-55) di John Ronald Reuel Tolkien, la cui idea fu concepita proprio nelle trincee della prima guerra mondiale. Il Medioevo di Tolkien è un medioevo fantastico, la costruzione di una dimensione invero fuori dal tempo e dalla storia, una dimensione metastorica, mitica, in parte certamente ispirata dall'*Oro del Reno* di Wagner. La terra di mezzo di Tolkien è abitata da hobbits, elfi, nani, maghi, uomini, cavalieri, eroi, grandi dame, potenti signori del male. Il centro dell'energia, per usare i termini di Adams, è l'anello fatato che è il vero maligno grimaldello di ogni potere, e che deve essere distrutto nel fuoco della Montagna del fato. Le figure di Tolkien vengono dalla mitologia germanica, norrena, da Wagner come si è detto, e dalla mitologia celtica e ripropongono nel cuore del Novecento il Medioevo come mito fantastico, slegato dalla storia e ad essa però anche intimamente connesso, se si pensa, per esempio, che il mito del tremendo anello e del suo segreto viene riproposto nel contesto dell'orrore di Hiroshima e Nagasaki, e della fusione nucleare come nuovo fatale centro d'energia materiale. Il Medioevo, o il ritorno al Medioevo, del resto è anche un filone della science fiction novecentesca. Si pensi solo a un libro come *Un cantico per Leibowitz* (1959) di Walter Miller, in cui si racconta di come, dopo una guerra nucleare, il mondo veda la rivolta dei *simpletons* e la loro presa di potere, con il linciaggio degli scienziati che sono visti come la causa dell'apocalisse che ha portato la punizione di Dio sulla terra. Il libro di Miller è in una prospettiva di totale pessimismo. Sulla terra distrutta dalla bomba, da Satana, come viene detto, e riportata a un barbarico Medioevo, la confraternita di San Leibowitz, il protomartire della rivolta degli ignoranti, come già i conventi benedettini nella buia era di mezzo, raccolgono le *memorabilia* della civiltà distrutta, e a partire da quelle, in lunghi secoli di paziente lavoro, riescono a decifrarne i significati, e le funzioni, e ricostruiscono dunque la civiltà, compreso Satana, e cioè la bomba, che fatalmente ancora dovrà cadere e distruggere la terra. Anche il Medioevo arturiano è tutt'altro che esaurito, pensiamo alla quadriologia di Mary Stewart (*La grotta di cristallo*, 1970; *Le grotte nelle montagne*, 1973; *L'ultimo incantesimo*, 1979; *Il giorno fatale*, 1983), che ha come protagonista un Merlino eminenza grigia e grande politico al quale si deve l'intera costruzione dell'utopia cavalleresca della tavola rotonda, e però anche la fine della stessa. Ci sono anche riscritture in chiave femminista come capita per esempio con Marion Zimmer Bradley e il suo *The Mists of Avalon* (*Le nebbie di Avalon*, 1984). E sono d'ambientazione medievale anche la riscrittura cavalleresca de *Il cavaliere inesistente* (1959) di Italo Calvino, e lo strepitoso successo internazionale del *Nome della rosa* (1980) di Umberto Eco, una singolare *detective story*, fitta di ammiccamenti di sterminata cultura, in cui riecheggiano suggestioni della labirintica *Biblioteca di Babele* di Jorge Luis Borges (1941), in un linguaggio pienamente consapevole delle infinite sottigliezze del dibattito filosofico e teologico del Medioevo, nell'architettura di un convento certamente assai gotico in cui l'indagine del frate francescano Guglielmo di Baskerville (il cui cognome rinvia al celebre *Mastino dei Baskerville* di Conan Doyle) e del suo giovane segretario Adso, si snoda alla ricerca della soluzione del mistero dell'uccisione del miniatore della biblioteca del convento benedettino, e poi di altre misteriose morti affascinando il lettore nei suoi meandri fino alla soluzione, la scoperta della motivazione degli omicidi legata alla scomparsa del secondo libro, dato per perduto, della *Poetica* (av. 322 a.C.) di Aristotele dedicato alla commemo-

dia e al riso del cui unico esemplare la biblioteca è in possesso. Quel libro, questo è il punto, è ritenuto da Jorge, il bibliotecario che porta lo stesso nome di Borges, capace di demolire l'intera civiltà cristiana. Per questo egli ha avvelenato le pagine del libro e per questo è morto chi se ne voleva impadronire. Jorge, così, scoperto, mangerà il libro e incendierà la biblioteca. Adso ritorna dopo molti anni alla biblioteca distrutta dal fuoco, cercando di rimettere insieme i brandelli di una sapienza perduta, cercando un messaggio mai esistito o forse svanito nelle pagine stesse del libro, del romanzo, che è dunque la biblioteca stessa. E la chiusa, così, nella vanificazione dell'itinerario, nel rinchiudersi del segreto che esso dice e non dice di contenere, ripete l'atto distruttivo che chiude l'indagine. Quell'incendio, e quei frammenti che non si sanno riportare a coesione, quel segreto, quel vuoto al centro, quel libro sottratto sono il segno della postmodernità, come nell'assenza del cavaliere inesistente, se non come vuota corazzata, nel romanzo di Calvino. Una figura del vuoto nell'irraggiungibile centro della biblioteca che è il libro stesso, è che è anche tutto il senso disvelato nella postmodernità del fascino persistente del Medioevo che funge, come per le altre epoche della storia, da specchio lontano per l'attualità.

■ OPERE CITATE: Adams, H., *Mont Saint Michel e Chartres* (*Mont-Saint-Michel and Chartres*, 1904); Adeler, M. (Charles Heber-Clarke), *Le Isole Fortunate* (*The Fortunate island*, 1882); Alamanni, L., *Girone* (1548); Alexis, W. (Heinrich Häring, G.W.), *Rolando di Berlino* (*Der Roland von Berlin*, 1840); Alexis, W. (Heinrich Häring, G.W.), *Il falso Waldemar* (*Der Falsche Waldemar*, 1842); Andrea Cappellano, *Trattato d'amore* (*De amore*, ca. 1185); Anonimo, *Vita del cavaliere Bayart* (*La très joyeuse, plaisante et récréative histoire du Chevalier Bayart*, 1527); Aretino, P., *Lettere* (1537-57); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Arnold, M., *Tristano e Isotta* (*Tristram and Iseult*, 1853); Bédier, J., *Tristano e Isotta* (*Roman de Tristan et Iseult*, 1901); Benoît de Sainte-Maure, *Romanzo di Troia* (*Roman de Troye*, ca. 1165); Berchet, G., *Lettera semiseria di Crisostomo al figlio* (1816); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1506, postumo); Borges, J. L., *La biblioteca di Babele* (*La biblioteca de Babel*, 1941); Bradley Zimmer, M., *Le nebbie di Avalon* (*The Mists of Avalon*, 1984); Brentano, C. - Achim von Arnim, L., *La cornucopia del fanciullo* (*Des Knaben Wunderhorn*, 1806-08); Brentano, C. von, *Dalla cronache di uno scolaro vagante* (*Aus der Chronika eines fabrenedes Schülers*, 1818, incompiuto); Bürger, G.A., *Il cacciatore feroce* (*Der Wilde Jäger*, 1778); Bürger, G.A., *Leonora* (*Leonore*, 1774); Burke, E. *Riflessioni sulla rivoluzione in Francia* (*Reflections on the Revolution in France*, 1790); Byron, G.G., *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812-18); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1959); Carlyle, T., *La rivoluzione francese* (*The French Revolution*, 1837); Carlyle, T., *Passato e presente* (*Past and Present*, 1843); Caxton, W., *Libro di Troia* (*Troy Book*, 1489); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Manica* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Chateaubriand, F.-R. de, *Il genio del cristianesimo* (*Le génie du christianisme*, 1802); Chateaubriand, F.-R. de, *Saggio sulle rivoluzioni antiche e moderne* (*Essai sur les révolutions anciennes et modernes*, 1796); Chatterton, T., *Poesie di Thomas Rowley* (*Rowley Poems*, 1778, 1782); Chaucer, G., *Troilo e Criseide* (*Troilus and Criseyde*, ca. 1383-85); Creuzé de Lesser, A.-F., *I cavalieri della tavola rotonda* (*Les chevaliers de la table ronde*, 1812); D'Annunzio, G., *Dit du Sourd et Muet qui fut miraculé en l'an de grâce 1266* (1936); D'Azeglio, M., *Ettore Fieramosca o La disfida di Barletta* (1833); Digby, K.H., *La larga pietra dell'onore* (*The Broadstone of Honour*, 1823); Disraeli, B., *Sibilla o le due nazioni* (*Sybil or the Two Nations*, 1846); Duras, M., *Olivier* (1824); Eco, U., *Il nome della rosa* (1980); Eichendorff, J. von, *Presagio e presente* (*Ahnung und Gegenwart*, 1815); Eliot, Th. S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Flaubert, G., *La leggenda di San Giuliano l'Ospedaliere* (*La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*), in *Tre racconti* (*Trois Contes*, 1877); Gautier, L., *La cavalleria* (*La Chevalerie*, 1883); Goethe, J.W. von,

Götz von Berlichingen (1773); Goethe, J.W., *Faust* (1808); Goethe, W., *Dell'architettura tedesca* (*Von Deutscher Baukunst*, 1773); Görres, J.J. von, *I libri popolari tedeschi* (*Die Deutschen Volksbücher* (1807); Greville, F., *Vita di Sidney* (*Life of Sidney*, 1652); Grossi, T., *I lombardi alla prima crociata* (1826); Guerrazzi, F.D., *L'assedio di Firenze* (1836); Hammerstein, H.A.F. von, *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (*Ritter, Tod und Teufel*, 1921); Hammerstein, H.A.F. von, *Mangold von Eberstein* (1922); Heine, H., *Introduzione al Chisciotte* (*Einleitung a Don Quixote*, 1837-38); Herder, J.G. von, *Canti popolari* (*Volkslieder*, 1778-79); Hugo, V., *Notre-Dame di Parigi* (*Notre-Dame de Paris*, 1831); Hurd, R., *Lettere su cavalleria e romanzo* (*Letters on Chivalry and Romance*, 1760); Immermann, K., *Tristan und Isolde* (*Tristano e Isotta*, 1853); Kingsley, C., *Hereward the Wake* (1866); Latouche, H. de, *Olivier* (1826); Leland, T., *Longsword. Racconto di cavalleria, amore e religione* (*Longsword. A Tale of Chivalry, Love and Religion*, 1762); Lewis, M.G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Macpherson, J., *Fingal* (1761); Macpherson, J., *Frammenti di poesia antica raccolti nelle Highlands e tradotti dalla lingua gaelica* (*Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language*, 1760); Macpherson, J., *Temora* (1763); Macpherson, J., *The Songs of Selma*, 1762; Malory, T., *La morte di Artù* (*La morte Darthur*, 1485, postumo); Manzoni, A., *Adelchi* (1822); Marx, K., *Il Capitale* (*Das Kapital*, 1867); Marx, K., *Manifesto del partito comunista* (*Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848); Miller, W. Jr., *Un cantico per Leibowitz* (*A Cantic for Leibowitz*, 1959); Morris, W., *Un sogno di John Ball* (*A Dream of John Ball*, 1888); Morris, W., *Notizie da nessun luogo* (*News from Nowhere*, 1890); Nerval, G. de, *Chimères* (1854); Nerval, *Le figlie del fuoco* (*Les filles du feu*, 1854); Novalis, *Enrico di Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*, 1799, incompiuto); Pascoli, G., *Le canzoni di re Enzo* (1908-09); Percy, T., *Frammenti di antica poesia inglese* (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765); Pichler, C., *Olivier* (1823); Platen, A. von, *Tristan* (1826); Pulci, L., *Morgante* (1460-70); Quinet, E., *Merlino l'incantatore* (*Merlin l'enchanteur*, 1860); Radcliffe, A., *I misteri di Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794); Radcliffe, A., *L'italiano* (*The Italian*, 1797); Rappin-Thoyras, P. de, *Storia d'Inghilterra* (*Histoire d'Angleterre*, 1724); Reeve, C., *Il vecchio barone inglese* (*The Old English Baron*, 1778); Rodriguez de Montalvo, G., *Amadigi di Gaula* (*Amadis de Gaula*, 1508); Ronsard, P., *Franciade* (*Franciad*, 1537, incompiuto); Rückert, F., *Tristan* (1839); Ruggero di Wendover, *Flores historiarum* (sec. XIII); Ruskin, J., *Le pietre di Venezia* (1851-53); Ruskin, J., *Mattinate fiorentine* (*Mornings in Florence*, 1875-77); Ruskin, J., *Munera Pulveris* (1872); Sainte-Palaye, L. de, *Memorie di antica cavalleria* (*Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, 1781); Schlegel, F., *Lettera sul romanzo* (*Brief über den Roman*, 1799); Scott, W., *Ivanhoe* (1819); Scott, W., *Quentin Durward* (1832); Shakespeare, W., *Enrico IV* (*Henry IV*, 1597-98); Shakespeare, W., *Enrico V* (*Henry V*, 1598-99); Shakespeare, W., *Enrico VI* (*Henry VI*, 1590-92); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-6); Shakespeare, W., *Riccardo II* (*Richard II*, 1595-96); Shakespeare, W., *Riccardo III* (*Richard III*, 1592-93); Shakespeare, W., *Troilo e Cressida* (*Troilus and Cressida*, 1601-02); Sismondi, J.-C.-L. Simonde de, *La letteratura del mezzogiorno d'Europa* (*De la littérature dans le midi de l'Europe*, 1813); Spenser, E., *La regina delle fate* (*The Faerie Queene*, 1590-96); Staël, Mme de, *La Germania* (*De l'Allemagne*, 1810); Stendhal, *Armance* (1827); Stendhal, *Dell'amore* (*De l'amour*, 1821); Stewart, M., *La grotta di cristallo* (*The Crystal Cave*, 1970); Stewart, M., *Le grotte nelle montagne* (*The Hollow Hills*, 1973); Stewart, M., *L'ultimo incantesimo* (*The Last Enchantment*, 1979); Stewart, M., *Il giorno fatale* (*The Wicked Day*, 1983); Swinburne, A.C., *Tristano di Lyonesse* (*Tristram of Lyonesse*, 1882); Tasso, B., *Amadigi* (1560); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1580); Tennyson, A., *Idilli del Re* (*Idylls of the King*, 1859); Tieck, J.L., *Peregrinazioni di Franz Sternbald* (*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798); Tieck, J.L., *Phantasmus* (1812); Tolkien, J.R.R., *Il Signore degli Anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-55); Torti, G., *La torre di Capua* (1825); Twain, M., *Un americano alla corte di Re Artù* (*A Connecticut Yankee in King Artur's Court*, 1889); Wagner, R., *L'anello del Nibelungo*, musica (*Der Ring des Nibelungen*, 1852-1874); Wagner, R., *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*, 1865); Walpole, H., *Il castello*

d'Otranto (*The Castle of Otranto*, 1764); Wieland, C.M., *Idris* (1768); Wieland, C.M., *Il nuovo Amadigi* (*Der Neue Amadis*, 1771); Wieland, C.M., *Le avventure di don Silvio de Rosalva* (*Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, 1764); Wieland, C.M., *Oberon* (1780).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Arden, H. (a c. di), *Medievalism in France*, in «Studies in Medievalism», II/2 (spring 1983); Brinkley, R., *The Arthurian Legend in the Seventeenth Century*, Baltimore 1932; Castelnauovo, E. - Sergi, G., *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV (*Il Medioevo al passato e al presente*), Torino 2004; Chance, J. (a c. di), *Inklings and Others. German Medievalism*, in «Studies in Medievalism», III/3 (Winter 1991); Chandler, A., *A Dream of Order*, London 1971; Citton, Y., *Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Paris 1994; Dakyns, J. R., *The Middle Ages in French Literature*, London 1973; De Rougemont, D., *L'amore e l'Occidente* (1939 e 1956); Domenichelli, M., *Cavaliere e gentiluomo*, Roma 2002; Fay, E., *Romantic Medievalism*, Houndmills 2002; Ferguson, A.B., *The Indian Summer of English Chivalry*, Durham N. C., 1960; Gentry, F.G. (a c. di), *German Medievalism*, ivi, III/4 (Spring 1991); Girouard, M., *The Return to Camelot*, New Haven 1981; Glen-cross, M., *Reconstructing Camelot. French Romantic Medievalism and the Arthurian Tradition*, Cambridge 1995; Gossman, J., *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment*, Baltimore 1968; Grimm, R., *Mittelalter-Rezeption. Zur Rezeptiongeschichte der romanischen Literaturen des Mittelalters in der Neuzeit*, Heidelberg 1991; Mancoff, D.N., *The Return of King Arthur. The Legend Through Victorian Eyes*, London 1995; Morris, K.L., *The Image of the Middle Ages in Romantic and Victorian Literature*, London 1984; Praz, M., *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1934; Salomon, G., *Das Mittelalter als Ideal in der Romantik*, München 1922; Verduin, K. (a c. di), *Medievalism in North America*, ivi, VI (1994); Workman, L.J. (a c. di), *Medievalism in America*, «Studies in Medievalism», I/2, Spring 1982; Workman, L.J. (a c. di), *Medievalism in England*, ivi, IV, 1992; Id. (a cura di), *Medievalism in Europe*, ivi, V (1993); Workman, L.J. - Verduin, K. (a c. di), *Medievalism in England* (II), ivi, VII (1995); Workman, L.J. - Verduin, K. (a c. di), *Medievalism in Europe*, II, ivi, VIII, 1996.

■ **VOCI AFFINI:** Amore; Aristocrazia; Bello, bellezza, sublime; Castità; Cavaliere; Gentildonna; Gentiluomo; Quête; Torneo; Utopia.

MARIO DOMENICHELLI

Medusa. 1. Nella mitologia greca, Medusa è una delle Gorgoni, figlia, insieme a Steno ed Euriale, delle divinità marine Forco e Ceto. Le Gorgoni erano mostri dall'aspetto spaventoso, con il capo coperto di serpi sibilanti al posto dei capelli; avevano ali d'oro, mani di bronzo e zanne, ma soprattutto uno sguardo che pietrificava chiunque le osservasse (**Esiodo**, *Scudo d'Eracle*, 233-37, VIII sec. a.C.; **Eschilo**, *Prometeo incatenato*, 798-800, V sec. a.C.; **Apollodoro**, *Biblioteca*, II, 4, 2, sec. II a.C.). A differenza delle sorelle, Medusa era mortale e venne uccisa da Perseo, il quale, grazie al riflesso sullo scudo regalatogli da Atena, riuscì a reciderle il capo evitando di guardarla negli occhi e confrontandosi invece con la visione indiretta nello specchio. Dal collo di Medusa nacque, come frutto della sua precedente unione con Poseidone, Crisaore e il cavallo alato Pegaso. Perseo si servì dello sguardo pietrificante della testa di Medusa per sconfiggere i nemici, offrendo poi il capo in dono ad Atena, la quale lo collocò al centro del proprio scudo o egida (**Esiodo**, *Teogonia*, 274-83, sec. VIII a.C.; **Apollodoro**, *Biblioteca*, II, 4, 3).

Per l'ambigua definizione del suo personaggio, che segnala il confine tra l'umano e il bestiale, la vita e la morte, l'osservabile e il non osservabile, Medusa incarna il momento di fusione di diversi percorsi dell'immaginario, rappresentando di volta in volta la forza positiva e negativa del talismano nelle pratiche superstiziose (**Euripide**, *Ione*, 1003-05; sec. V a.C.), la bellezza e la mostruosità del corpo femminile nella dimensione socio-culturale

(**Ovidio**, *Metamorfosi*, IV, 794-803; sec. I), la supremazia e la debolezza del regnante nella retorica del potere (**Diodoro siculo**, *Biblioteca storica*, III, 52; sec. I a.C.), la capacità creativa e mortifera dell'artista nel discorso estetico (**Nonno**, *Dionisiache*, IV, 558; sec. V). Da Omero alla narrativa fantascientifica, Medusa fornisce un modello simbolico per il confronto con l'altro e la rappresentazione dell'ignoto, in una continua metamorfosi di significati che la collocano tra le figure mitiche più largamente esplorate.

2. Anche se non mancano testimonianze nella letteratura moderna (**Gautier**, *Lettatura*, 1857), il significato apotropaico della testa di Medusa viene esplorato in gran parte nell'immaginario classico, dove la sua effigie è usata sulle armature dei guerrieri per atterrire il nemico (**Omero**, *Iliade*, V, 741-42; XI, 36-37; sec. VIII a.C.) o all'ingresso di templi e abitazioni per tenere lontano il malocchio (Medusa, 590 a.C., Artemision, Corfù). In Omero, la testa della Gorgone è posta a guardia del regno dei morti (*Odissea*, XI, 634-35; sec. VIII a.C.) e conserverà la stessa funzione in **Dante** (*Inferno*, IX, 49-63; 1307-21) e **Milton** (*Paradiso perduto*, II, 611; 1667), pur con nuove valenze che testimoniano il passaggio alla cultura cristiana. Nel Medioevo infatti, la mostruosità di Medusa si nasconde dietro un corpo femminile seducente e peccaminoso, che «pietrifica» l'ascesi verso Dio e condanna alla morte spirituale (**Jean de Meung**, *Roman de la Rose*, 20810-11; 1270-80; *Ovide moralisé*, 1315-28; **Gower**, *Confessio amantis*, I, 389-462; 1390). Anticipando l'immaginario della lirica amorosa cinque-secentesca (**Ronsard**, *Amori*, 8 e 31; 1552; **Spenser**, *Epithalamion*, 185-90; 1595), **Petrarca** legge la seduzione pietrificante di Medusa come la seduzione della poesia, che conferisce una forma eterna e immutabile alla realtà (*Canzoniere*, 366; 1336-74).

3. La riscoperta della Medusa classica si deve al Rinascimento, dove la Gorgone continua a mostrare significati contraddittori e ambivalenti. Nelle arti, lo sguardo della Gorgone metaforizza la nuova «regola prospettiva» formulata da **Brunelleschi** nel 1425, rappresentando da un lato l'occhio creativo dell'artista e dall'altro la sua volontà mortifera, che pietrifica e frammenta il reale in artificio estetico, come testimoniano i dipinti di **Caravaggio** (*Testa di Medusa*, 1596-98) e **Rubens** (*Testa di Medusa*, 1618) o i componimenti di **Marino** (*Medusa*, 1619) e **Milton** (*Comus*, 447-52; 1637). In ambito politico, il capo tranciato della Gorgone serve a celebrare l'immagine vittoriosa del regnante, esaltata in numerose produzioni letterarie (**Poliziano**, *Stanze per la giostra*, 2, 28-32; 1478), teatrali (**Calderón**, *Andrómeda y Perseo*, 1653), pittoriche (**Carracci**, *Ciclo di Perseo*, 1595-1604) e scultoree (**Cellini**, *Perseo*, 1545-54). Per contro, la testa di Medusa viene utilizzata da autori come **Elyot** (*The Governour*, 1531), **Shakespeare** (*Macbeth*, 1606) e **Corneille** (*La mort de Pompée*, 1643) per illustrare un potere ambiguo, fondato sulla violenza e il soprano.

4. Medusa come metafora di un potere instabile ritorna nell'immaginario della Rivoluzione francese, dominato dalle teste tranciate della classe aristocratica (**Villeneuve**, *Testa di Luigi XVI*, XVIII sec.). Il nuovo assetto politico rivendicato dal giacobinismo assume la forma di una donna dalle vesti scomposte e i capelli serpentine che minaccia di decapitazione il governo conservatore (**Burke**, *Riflessioni sulla rivoluzione in Francia*, 1790; **Murray**, *Il contrasto*, 1792). Nell'iconografia settecentesca, il femminile meduseo della Rivoluzione era stato anticipato nell'uso di parrucche elaborate che creavano acconciature muliebri simili a quella della Gorgone, in grado di sov-

vertire l'equilibrio degli organi corporei, esibendo una testa dalle dimensioni sproporzionate e dall'aspetto paralizzante (**Hopkins**, *A una signora...*, 1700; **Thornton**, *La battaglia delle parrucche*, 1768; **Füssli**, *Madame Füssli seduta davanti al camino*, 1799).

Poco approfondito nell'Illuminismo (**Watteau**, *Il giudizio di Paride*, 1720; **Il Sansone**, *Nozze di Perseo*, ca. 1750; **Canova**, *Perseo trionfante*, 1797-1801), il mito della Gorgone ritorna centrale nell'Ottocento, dove Medusa diventa l'icona della donna fatale (v. FEMME FATALE), che esercita il fascino perverso della bellezza unita alla mostruosità, come attestano numerosi esempi letterari (**Goethe**, *Faust*, 1, 4189-4209; 1808; **Shelley**, *La Medusa di Leonardo da Vinci*, 1819; **Rossetti**, *Aspecta Medusa*, 1865; **Graf**, *Medusa*, 1880; **D'Annunzio**, *Gorgon*, 1885) e pittorici (**Redon**, *Medusa*, ca. 1870; **Solomon**, *La testa di Medusa*, 1884; **Burne-Jones**, *La testa funesta*, 1887; **Khnopff**, *Il sangue di Medusa*, 1898; **Chini**, *Medusa*, 1906). In questo periodo, lo sguardo erotico di Medusa si associa alla sua simbologia di morte per rappresentare una società dominata dal culto dell'immagine, al punto che Henry James sceglierà la Gorgone come emblema della tecnica pietrificante e mortifera della fotografia (*Gli amici degli amici*, 1896).

5. Nel Novecento, la psicanalisi conferma la Gorgone come figura di un femminile minaccioso: **Freud** interpreta la testa di Medusa come raffigurazione dei genitali femminili e simbolo di castrazione (*La testa di Medusa*, 1922), immagine che ritorna in numerose letture contemporanee del mito (**Queneau**, *Quercia e cane*, 1937; **Leiris**, *Età d'uomo*, 1939; **Montague**, *Medusa*, 1982). In contrasto con la tesi freudiana, la produzione femminile/femminista esalta la terribilità della Gorgone per rivendicare la creatività della donna all'interno della cultura patriarcale (**Welty**, *L'uomo pietrificato*, 1946; **Plath**, *Medusa*, 1962; **Sarton**, *La Musa come Medusa*, 1967-71; **Maraini**, *Occhi di Medusa*, 1992). A partire dalla filosofia esistenzialista di **Sartre** (*L'essere e il nulla*, 1943), Medusa rappresenta il rapporto con l'altro, che diventerà l'alieno nei romanzi fantascientifici (**Clarke**, *Incontro con Medusa*, 1958; **Hoban**, *La frequenza di Medusa*, 1987).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Ovide moralisé* (1315-28). Apollodoro, *Biblioteca* (sec. II); Burke, E. *Riflessioni sulla rivoluzione in Francia* (*Reflections on the Revolution in France*, 1790); Burne-Jones, E., *La testa funesta*, pittura (*The Baleful Head*, 1887); Calderón de la Barca, *Andròmeda e Perseo* (*Andromeda y Perseo*, 1653); Canova, A., *Perseo trionfante*, scultura (1797-1801), Musei Vaticani, Roma; Caravaggio, *Testa di Medusa*, pittura (1596-98); Carracci, A., *Ciclo di Perseo*, pittura (1595-1604); Cellini, B., *Perseo*, scultura (1545-54); Chini, G., *Medusa*, pittura (1906), Civici Musei d'Arte Contemporanea, Udine; Clarke, A.C., *Incontro con Medusa* (*Meeting with Medusa*, 1958); Corneille, P., *La morte di Pompeo* (*La mort de Pompée*, 1643); D'Annunzio, G., *Gorgon* (1885); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Diodoro Siculo, *Biblioteca storica* (sec. I a.C.); Elyot, T., *Il libro detto il governante* (*The Book named the Governour*, 1531); Eschilo, *Prometeo incatenato* (sec. V a.C.); Esiodo, *Scudo d'Eracle* (sec. VIII a.C.); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Euripide, *Ione* (sec. V a.C.); Freud, S., *La testa di Medusa* (*Das Medusenhaupt*, 1922); Füssli, J.H., *Madame Füssli seduta davanti al camino*, pittura (1799); Gautier, T., *Iettatura* (*Jettatura*, 1857); Goethe, J.W. von, *Faust* (1834, postumo); Gower, J., *Confessio amantis* (1390); Graf, A., *Medusa* (1880); Hoban, R., *La frequenza di Medusa* (*The Medusa Frequency*, 1987); Hopkins, J., *A una signora, che mi ha fatto il secondo regalo di un ricciolo dei suoi capelli, dopo che io gli ho restituito il primo in un momento di stizza* (*To a Lady Making Me a Second Present of a Lock of Her Hair, after I had in a Humour Return'd the First*), in *Amasia, o Le opere delle muse. Una raccolta di poesie* (*Amasia or The Works of the Muses. A Collection of Poems*, 1700); James, H., *Gli amici degli amici*

(*The Friends of the Friends*, 1895); Khnopff, F., *Il sangue di Medusa*, pittura (*Le sang de Méduse*, 1898); Leiris, M., *Età d'uomo* (*L'Age d'homme*, 1939); Lorris, G. de - Meung, J. de, *Roman de la Rose* (1230-70); Maraini, D., *Occhi di Medusa* (1992); Marino, G.B., *Medusa* (1619); Milton, J., *Comus* (1637); Milton, J., *Il paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Montague, J., *Medusa* (*Meduse*, 1982); Murray, G., *Il contrasto*, incisione (*The Contrast*, 1792); Nonno di Panopoli, *Dionisiache* (sec. V); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Plath, S., *Medusa* (1962); Poliziano, A.A., *Le stanze per la giostra* (1494); Queneau, R., *Quercia e cane* (*Chêne et chien*, 1937); Redon, O., *Medusa*, pittura (ca. 1870); Ronsard, P. de, *Amori* (*Les amours*, 1552); Rossetti, D.G., *Aspecta Medusa* (1865); Rubens, P.P., *Testa di Medusa*, pittura (1618); Sansone, *Le nozze di Perseo*, pittura (ca. 1750), Palazzo comunale, Mantova; Sarton, M., *La Musa come Medusa* (*The Muse as Medusa*, 1967-71); Sartre, J.P., *L'essere e il nulla* (*L'Être et le Néant*, 1943); Shakespeare, W., *Macbeth* (1606); Shelley, P.B., *La Medusa di Leonardo da Vinci nella galleria fiorentina* (*On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*, 1819); Solomon, S., *La testa di Medusa*, pittura (*The Head of Medusa*, 1884); Spenser, E., *Epithalamion* (1595); Thornton, B., *La battaglia delle parrucche* (*The Battle of the Wigs*, 1768); Villeneuve, *Testa di Luigi XVI* (sec. XVIII); Watteau, A., *Il giudizio di Paride*, pittura (*Le jugement de Pâris*, 1720); Welty, E., *L'uomo pietrificato* (*Petrified Man*, 1946).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: Scuola fiamminga, *Testa di Medusa*, pittura (ca. 1620), Galleria degli Uffizi, Firenze; *Medusa Rondanini*, scultura (sec. V a.C.), Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Monaco.

Aiken, C., *Medusa* (1917); Auslander, J., *Medusa*, in *Cyclop's Eye* (1926); Bacone, F., *De sapientia veterum* (1609); Barth, J., *Perseide* (*Perseid*, 1972); Bellay, J. du, *A una signora* (*A une dame*, 1553); Berni, F., *Orlando innamorato* (sec. XVI); Bernini, G.L., *Medusa*, scultura (1635) Palazzo dei Conservatori, Roma; Boccaccio, G., *Donne famose* (*De mulieribus claris*, 1361-75); Boccaccio, G., *La Genealogia de gli Dei de Gentili* (*Genealogia deorum gentilium*, ca. 1350-60); Bogan, L., *Medusa*, in *Poesie* (*Poems*, 1923-68); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1483); Calvino, I., *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (1985); Carballido, E., *Medusa* (1958); Cather, W., *I giovani e la Medusa luminosa* (*Youth and the Bright Medusa*, 1920); Clappitt, A., *Medusa* (1985); Claudel, C., *Perseo e la Gorgone*, scultura (1898-1902), Collezione privata; Colonna, F., *Hypnerotomachia Poliphili* (1499); Cullen, C., *Medusa* (1935); Eliot, G., *Il pentimento di Janet* (*Janet's Repentance*, 1858); Elliot, C., *Medusa*, in *Medusa e altre poesie* (*Medusa and Other Poems*, 1878); Ellison, H., *Pietre dalla cava* (*Stones from the Quarry*, 1875); Fawcett, E., *Medusa* (per un quadro), (*Medusa [For a Picture]*), in *Fantasia e passione* (*Fantasy and Passion* 1878); Feuerbach, A., *Testa di Medusa su scudo*, pittura (1872); Fontana, L., *Medusa*, scultura (1941); Frazer, J.G., *La testa della Gorgone e altre opere letterarie* (*The Gorgon's Head and Other Literary Pieces*, 1927); Graves, R., *La maschera della Gorgone* (*Gorgon Mask*), in *Poesie* (*Poems*, 1970-72); Gregory, H., *Medusa a Gramercy Park* (*Medusa in Gramercy Park*, 1961); Gringore, P., *Gli abusi del mondo* (*Les abus du monde* 1504); Hall, R., *Autobiografia della Gorgone e altre poesie* (*The Autobiography of a Gorgon and Other Poems*, 1968); Harrison, T., *Lo sguardo della Gorgone* (*The Gaze of the Gorgon*, 1992); Hawthornden, W.D. of, *La statua di Medusa* (*The Statue of Medusa*, 1616); Hawthorne, N., *La testa della Gorgone* (*The Gorgon's Head*, 1851); Heywood, T., *Troia britannica: o, La Troia d'Inghilterra* (*Troia Britannica: or, Great Brittaines Troy*, 1609); Hine, D., *Quadro vivente* (*Tableau vivant*, 1968); Hosmer, H., *Medusa*, scultura (1854); Jodelle, E., *Contr'Amours* (sec. XVI); Johnson, A., *Gorgoni* (*Gorgons*, 1992); Kaiser, G., *La zattera di Medusa* (*Das Floss der Medusa*, 1948 postumo); Khnopff, F., *Medusa dormiente* (*La Méduse endormie*, 1896); Kingsley, C., *Perseo* (*Perseus*) in *Eroi della mitologia greca* (*The Heroes: or Greek Fairy Tales for my Children*, 1881); Kirchoff, M., *Il flagello di Medusa* (*The Medusa Plague*, 1994); Lee-Hamilton, E., *La nuova Medusa e altre poesie* (*The New Medusa and Other Poems*, 1882); Mazzucco, M.G., *Il bacio*

della medusa (1996); McClure, M., *Guardando Medusa attraverso gli occhi di Shelley* (*On Seeing Through Shelley's Eyes the Medusa*, in «Evergreen Review», 5, 20, 1961); Merino, J.M., *Guardami, Medusa e altre poesie* (*Mirame Medusa y otros poemas*, 1984); Merrill, J., *Medusa* (1946); Murdoch, I., *Una testa tagliata* (*A Severed Head*, 1961); Negroli, F., *Scudo di Carlo V*, Ferro, bronzo e oro (1541); Oribe, E., *La Medusa di Oxford* (*La Medusa de Oxford*, 1949); Pacheco, J.E., *Il sangue di Medusa* (*La sangre de Medusa*, 1956-84); Pike Barney, A., *Medusa*, pittura (1892); Pindaro, *Le Pitiche* (sec. VI a.C.); Pisan, C. de, *Epistre d'Othéa* (ca. 1400); Pisan, C. de, *La città delle dame* (*La Cité des Dames*, 1405); Preuss, P., *L'incontro con Medusa* (*The Medusa Encounter*, 1990); Ransford, T., *Una dozzina di Meduse e altre poesie* (*Medusa Dozen and Other Poems*, 1994); Ristat, J., *Il naufragio di Medusa. Commedia eroica* (*Le naufrage de Méduse. Comédie héroïque*, 1986); Ronsard, P. de, *La continuazione degli amori* (*La continuation des amours*, 1555-56); Ross, A., *Gorgoni* (*Gorgones*, 1642); Sartori, M., *La signora Stevens sente le sirene cantare* (*Mrs Stevens Hears the Mermaids Singing*, 1965); Sartorio, A., *La Gorgone e gli Eroi*, pittura (1893-98); Shaffer, P., *Il regalo della Gorgone* (*The Gift of the Gorgon*, 1993); Sitwell, E., *Il canto d'amore di Medusa* (*Medusa's Love Song*, 1945-49); Stuck, F. von, *Medusa*, pittura (1892); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, dal 29 a.C.); Watts, G.F., *Medusa*, scultura (1843-47), Watts Gallery, Compton, Surrey; Welty, E., *Recita di giugno* (*June Recital*, 1949).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Buci-Glucksmann, C., *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin* (1984), Genova 1992; Caillois, R., *L'occhio di Medusa* (1960), Milano 1998; Ceserani, R., *La maschera della Medusa*, in «Belfagor», 41.6 (1986), pp. 605-620; Cixous, H., *Il riso della Medusa* (1975) in R. Boccolini - M.G. Fabi - V. Fortunati - R. Monticelli (a c. di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna 1997, pp. 39-54; Clair, J., *Medusa: l'orrido e il sublime nell'arte* (1989), Milano 1992; Dijkstra, B., *Idoli di perversione* (1986), Milano 1988; Dumoulié, C., *Medusa*, in P. Brunel (a c. di), *Dizionario dei miti letterari* (1988), [Milano] 1995, pp. 476-486; Freccero, J., *Medusa: The Letter and the Spirit*, in «Yearbook of Italian Studies» (1972), pp. 1-18; Garber, M., *Macbeth: The Male Medusa*, in Id., *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Casualty*, New York and London 1987, pp. 87-123; Hertz, N., *Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure*, in «Representations», 1983, 4, pp. 27-54; Kestner, J., *Mythology and Misogyny*, Madison (Wisconsin), 1989; Marin, L., *Détruire la peinture* (1977), [Paris, 1997]; Marin, L., *La tête coupée*, in Id., *Des Pouvoirs de l'image: Glosses*, Paris, 1993, pp. 133-158; Masini, F., *Lo sguardo della Medusa* (*D'Annunzio e Hofmannsthal*), in «Studi Germanici», 11.3, 1973, pp. 199-310; McGann, J.J., *The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology*, in «Studies in Romanticism», 11.1, 1972, pp. 3-25; Milner, M., *On est priés de fermer les yeux: Le regard interdit*, Paris 1991; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo* (1930), Firenze 1986; Siebers, T., *The Mirror of Medusa*, Berkeley and Los Angeles 1983; Vernant, J.-P., *La morte negli occhi: figure dell'altro nell'antica Grecia* (1985), Bologna 1987.

■ **VOCI AFFINI:** Decapitazione; Doppio, sosia; Femme fatale; Figure mitologiche; Mostro; Occhi; Orrore; Rettili; Rivoluzione; Seduzione; Specchio; Statua. SARA DAMIANI

Memoria. 1. La memoria è la capacità che ha la mente umana (e anche gli animali e alcune macchine) di acquisire, immagazzinare e organizzare dati e informazioni (esperienze fatte, nozioni apprese), che possono così essere recuperate e riattualizzate attraverso il ricordo (v. RICORDI) e servirci per metterci in rapporto con il mondo e gli eventi futuri. La lingua greca distingueva la *mneme*, e cioè il semplice possesso di un repertorio di dati e immagini del passato, dall'*anamnesis*, cioè la capacità di riappropriarsene. Era lo strumento euristico dell'*anamnesis* che consentiva di ritrovare ciò che nell'archivio della *mneme* era solo contenuto. A contrastare il processo dell'*anamnesis* operava la tendenza, con il passare del tempo, a cancellare i dati della memoria (v. OBLIO). Di qui una serie di tecniche, o *memotecniche*, sviluppato

già dagli antichi Greci per aiutare la memoria e più tardi riprese e perfezionate.

I termini latini corrispondenti a quelli greci erano *memoria*, per la *mneme*, e *reminiscentia* (ma anche *recordatio*, *revelatio*) per l'*anamnesis*. La distinzione tuttavia non è rimasta così netta nelle lingue neo-latine (e anche in inglese), nelle quali si usano termini che spesso si sovrappongono: *memoria* e *memorie* in italiano si affiancano a *ricordi*, *ricordanze*, *rimembranze* e ai relativi verbi *ricordare*, *rimembrare*, *sovvenire* e simili, in francese *mémoire*, *souvenir* e i verbi *rappeler* e *se souvenir*, in spagnolo *memoria* e *recuerdo* e i verbi *acordarse* e *rememorar*, in inglese *memory*, *remembrance* e *recollection* e i verbi *to remember*, *to remind*, *to recall*. Diversa la situazione in tedesco, che conserva la possibilità di distinguere immediatamente la memoria (*Gedächtnis*) come facoltà della mente di rammentarsi, appunto, dalla memoria (*Erinnerung*) come capacità di rivivere interiormente il passato, di averne un'esperienza ri-vissuta, per così dire (ma *Erinnerung* è anche il ricordo, che si affianca ad altri sinonimi come *Andenken* e *Gedenken*, *Reminiszenz*). Forse la distinzione che corre sotto tutti questi termini può risultarci più chiara se colleghiamo *memoria* e *rammemorare* (e *Mneme*, *to remind*, *Gedächtnis*, *Andenken*, *Gedenken*), e anche il termine contrario italiano *dimenticare* (fr. *oublier*, sp. *olvidar*, ingl. *to forget*, ted. *vergessen*) con la *mente* come parte del corpo umano che ospita la memoria e il pensiero e invece i termini *recordatio*, *ricordo*, *ricordanze*, *recuerdo*, *accordarse*, con un'altra parte del corpo, il cuore, ritenuta a sua volta sede della memoria, e con l'idea che l'apprendere a memoria, quando è veramente sentito e non puramente meccanico, è affare del cuore e non della mente, e può solo avvenire *par cœur* o *by heart* (significativamente, il tedesco considera invece questa attività come estrinseca, *auswendig*).

Cosa diversa è, naturalmente, la *memoria individuale*, che è la vera e propria memoria o archivio e raccolta delle esperienze fatte da ciascuno di noi, dalla *memoria collettiva*, che si riferisce a leggende, tradizioni, storie tramandate e condivise da famiglie, gruppi o intere nazioni, tenute vive nel corso del tempo, spesso con funzione identitaria.

Va aggiunto che i due principali filosofi greci, Platone e Aristotele, sostennero due teorie della memoria sostanzialmente diverse fra loro e che quelle due teorie hanno vissuto a lungo, una in contrapposizione con l'altra, nella tradizione filosofica e culturale successiva e quindi anche nelle rappresentazioni letterarie. **Platone** era un *innatista*. Egli sostenne, nei dialoghi *Menone* e *Fedro* (e anche in altre opere) che l'uomo, quando nasce, già possiede, nella sua anima immortale, molte conoscenze e per farle sue deve solo ricordarle. Nel *Menone* Socrate, portavoce di Platone, racconta di aver parlato con uno schiavo privo di cultura e di avergli posto una serie di domande mirate e legate al teorema di Pitagora e benché lo schiavo dimostrasse di non conoscerne le risposte, venne portato dalle domande successive di Socrate (attraverso l'arte maieutica) alla soluzione: evidentemente si era ricordato di qualcosa che già conosceva, ma aveva dimenticato e dato che non lo conosceva nell'attuale vita doveva averlo conosciuto in un'altra vita (nell'iperuranio). Del resto lo stesso Pitagora, a cui viene attribuita l'invenzione del suo teorema, in realtà, secondo Platone, non l'ha inventato, se l'è solo ricordato per primo. **Aristotele**, invece, era un *empirista*. Nella *Metafisica*, nel trattato *Sull'anima* e in quello *Sulla memoria, la reminiscenza, i sogni e le profezie* (sec. IV a.C.) egli sostenne che prima di ricevere qualsiasi sensazione l'anima umana è una *tabula rasa*. La conoscenza, secondo lui, deriva interamente dall'esperienza

sensuale. Il primo gradino di ogni conoscenza è infatti per lui la sensazione; il secondo gradino è la memoria, che consiste nel ricordare le sensazioni precedenti, il terzo gradino è l'esperienza, che mette insieme le sensazioni con l'aiuto della memoria e consente una prima forma di generalizzazione. Il passo successivo è la scienza che basa le sue leggi non più su semplici generalizzazioni ma su ragionamenti e motivazioni.

Risalgono ai Greci anche le due metafore (o campi metaforici) principali che sono servite nei secoli per rappresentare la memoria e sono state studiate da Harald **Weinrich**: da una parte quella della memoria come archivio o magazzino, nel quale vengono registrate le immagini delle esperienze, cose viste, ecc. (la memoria come *Gedächtnis*), dall'altra parte la memoria come tavola di cera (la memoria come *Erinnerung*), rasa secondo Aristotele, impressa sin dalla nascita in modo più o meno chiaro e decifrabile secondo **Platone**, che nel *Teeteto* (191, c-d; ca. 367-347) mette queste parole in bocca a Socrate, che dialoga con Teeteto: «Poni, per fare un esempio, un'immagine di cera nelle nostre anime: in quest'anima è più grande, in quest'altra più piccola, in questa di cera più pura, in quest'altra di cera meno pura e più dura e in alcune di tipo più morbido, in altre più regolare [...] dovremo dire che questo è un dono di Mnemosine, la madre delle muse».

Della memoria si occupano oggi varie categorie di scienziati: neurologi, biologi, psicologi, pedagogisti. Sappiamo che non esiste un centro neuronale della memoria. La memoria non è localizzata in singole zone ma è piuttosto il risultato dell'interazione dell'intera attività corticale del cervello.

2. Prima ancora che come tema, la memoria entra nella tradizione culturale e letteraria come personificazione e come mito. Secondo il racconto di **Esiodo** (*Teogonia*, sec. VII a.C.) e di altri fino ad **Apollodoro** (*Sugli dei*, sec. II a.C.) Mnemosine, dea della memoria, era una titanide, figlia di Urano e di Gea. Zeus si unì con lei, in Pieria, nove volte e da quelle unioni nacquero nove figlie, le Muse. È proprio attraverso le Muse, invocate da **Omero** (*Iliade*, I, 1; *Odissea*, VIII, 73, 479-81, 488-89; XXIV, 60-62) e da tutti i poeti antichi, che agli uomini, in particolare ai re e ai poeti, era consentito l'accesso alla memoria, concepita come sapienza e come verità. Le tavole di cera che ciascun uomo si porta dentro per registrarvi o ritrovarvi i ricordi erano da concepire, secondo Platone, come un regalo delle Muse. La memoria era rappresentata come facoltà quasi sacrale, che conservava e trasmetteva le storie del passato, ne garantiva la veridicità e consacrava la fama degli eroi per il futuro (**Pindaro**, *Peani*, sec. VI a.C.), e, sotto forma di «memoria del dolore» (*mneme kakon*) era all'origine di tante storie (**Omero**, *Odissea*, libro IV) e di tante opere tragiche, nelle quali l'ombra delle colpe e dei delitti passati determinava le azioni attuali dei personaggi (**Sofocle**, *Edipo re*, *Elettra*, ecc.). L'intervento di Mnemosine e quello delle Muse era collegato con l'oralità e il canto, e però non si limitava alla trasmissione di storie e narrazioni, ma anche di tutto il sapere in generale. (Diverso il rapporto con la memoria degli autori dei libri della *Bibbia*: essi fanno invece continuamente riferimento alla scrittura: «Vedi: è scritto nel libro», o riferiscono di nomi di luoghi e persone cambiati per rendere memoria di un certo avvenimento). A Mnemosine era dedicata una fonte, davanti all'oracolo di Trofonio in Beozia, che assicurava la memoria a chi ne beveva le acque. Ma siccome la memoria poteva anche rendere duraturi i ricordi penosi, le Muse offrivano agli uomini di abbeverarsi a un'altra fonte, che sorgeva ac-

canto a Mnemosine, quella di Lete, che assicurava l'oblio. (Questa idea delle due fonti avrà anch'essa una lunga tradizione, soprattutto nei romanzi medievali, e ispirerà la storia delle due fontane, quella dell'amore e quella del disamore, che compaiono nell'*Orlando innamorato*, 1483-94, di Matteo Maria **Boiardo** e nell'*Orlando furioso*, 1532, di Ludovico **Ariosto**).

3. La memoria, proprio per la sua natura divina, non poteva essere un vero tema della poesia classica, di cui era semmai la condizione stessa della sua esistenza, e a essa i poeti si rivolgevano chiedendo l'ispirazione delle sue figlie. È solo quando la memoria venne interiorizzata, e quindi desacralizzata, e la sua autorità di conseguenza posta in dubbio, che la memoria poté diventare un tema, come avvenne per la prima volta nelle riflessioni sulla memoria contenute nel libro X, 9-28 delle *Confessioni* (397-401) di Sant'**Agostino**. Pur riallacciandosi alla dottrina platonica dell'anamnesis, Agostino avviò la prima discussione moderna della memoria e insieme anche del tempo, interpretando la memoria non come evasione dal tempo ma come un suo attraversamento. Egli non parla più del regno delle idee perfette, ma dei «vasti palazzi della memoria, dove si accumulano tesori: innumerevoli immagini, per ogni sorta di oggetti della percezione. Lì è custodito tutto ciò che ci avviene di pensare, amplificando o riducendo o comunque variando i dati dei sensi, e quant'altro vi sia stato riposto in consegna, purché l'oblio non l'abbia ancora inghiottito o sepolto. E lì mi basta chiedere, quando mi ci trovo, che mi si presenti qualunque cosa io desidero: alcune arrivano subito, altre si fanno cercare più a lungo, come se occorresse stanarle da più segreti ricettacoli, altre ancora irrompono in massa, e mentre non le si cerca affatto saltano quasi fuori a dire "Siamo noi per caso?" E io con la mano del cuore le caccio via dalla sua vista, dal ricordo, finché lo sguardo non si snebbi e non appaia proprio la cosa nascosta che cercavo». Nell'antro, o nel ventre, o nella gran corte, o nel ricettacolo, o nel tesoro della memoria (sono queste le immagini che usa Agostino, rinnovando e ampliando le metafore sulla memoria come magazzino) «si conservano, distinte per genere, tutte le cose che vi sono entrate – ciascuna dall'ingresso suo proprio: la luce e tutti i colori e le forme dei corpi dagli occhi, dalle orecchie ogni sorta di suoni, tutti gli odori dalle narici e tutti i sapori dalla bocca, e attraverso la sensibilità di tutto il corpo il duro e il molle, il caldo e il freddo, il liscio quanto il ruvido, e peso e leggerezza – insomma tutte le qualità dei corpi, esterne o interne che siano. E il grande antro della memoria tutto questo accoglie in certe sue pieghe segrete e ineffabili, perché si possa all'occorrenza richiamarlo e disporne: e ciascuna cosa che vi si ripone ha il suo ingresso riservato.[...] Lì cielo e terra e mare restano a mia disposizione, con tutto ciò di cui sono riuscito ad avvertire l'esistenza – tranne quello che ho dimenticato. Là incontro anche me stesso e mi vedo rivivere nelle mie azioni, nel tempo e nel luogo e nello stato d'animo in cui le ho compiute. Là c'è tutto quello che ricordo d'aver vissuto o creduto». Ecco la base delle confessioni e di ogni autobiografia.

4. È difficile sopravvalutare l'importanza, nella storia delle rappresentazioni della memoria, del gesto di **Dante Alighieri**, che, all'invocazione alle Muse, nel secondo canto dell'*Inferno*, fa seguire quella alla propria «mente» (*Inf.* II, 7-8), e quindi interiorizza in maniera decisiva quella che nei suoi antecedenti classici doveva essere ancora avvertita come la secolarizzazione di un rituale religioso. Il **Foscolo** ha colto meglio di chiunque altro la radicalità del gesto di Dante quando ha contestato, per

ragioni squisitamente poetiche piuttosto che filologiche, la lezione, universalmente accettata dalla critica, di *Inf.* II, 6: la correzione del lemma «la mente che non erra» in «se non erra», che egli propone nella sua edizione della *Commedia* (1842), inserisce un elemento di dubbio nell'appello inaudito di Dante alla propria memoria, senza il quale l'invocazione all'autorità della Musa risulterebbe pleonastica. La sua fallibilità è già per altro implicita nella metafora per la memoria che Dante privilegia sin dalla *Vita nuova* (I, 1; del 1293-95), quella del libro (ed anche la più fortunata nella tradizione letteraria, tra le innumerevoli escogitate per descriverne la natura): se la mente è prima di tutto scrittura («o mente che scrivi ciò ch'io vidi», *Inf.* II, 8), è nella trascrizione della visione nei termini del «libro che 'l preterito rassegna» (*Par.* XXIII, 54) che si cela la possibilità dell'errore. L'orizzonte della memoria è infatti di necessità più limitato di quello della visione, poiché coincide con quello del linguaggio. Nell'ultimo canto del *Paradiso* Dante illustra in maniera magistrale questa coincidenza allorché paragona l'impresa degli Argonauti, ancora indimenticata, alla sua visione, consegnata in eterno all'oblio perché indicibile, che segna anche il limite del suo libro, la sua conclusione obbligata (*Par.* XXXIII, 94-96). La letteratura appare qui come antidoto al «letargo» (*Par.* XXXIII, 94) indotto dalla contemplazione dell'immensità del tempo: nel momento stesso in cui Dante afferma che la capacità della sua memoria è ecceduta dalla sublimità della sua visione, l'iperbole viene in qualche modo attenuata dalla consapevolezza che la parola umana, e quindi la letteratura, ha saputo comunque garantire la sopravvivenza dell'impresa degli Argonauti. E al poeta è comunque concesso di gioire del ricordo della felicità della sua visione, del «dolce che nacque da essa» (*Par.* XXXIII, 63) se non del pieno ricordo della visione stessa. Nel celebrare il trionfo dell'eternità sul tempo, come in questo caso, o come, in maniera programmatica, nel *Triumphum Aeternitatis* (del 1354) di Francesco **Petrarca**, la letteratura celebra dunque, nonostante tutto, il proprio trionfo.

5. Già i Greci elaborarono delle tecniche, dette *mnemotecniche*, per evitare l'erosione della memoria (l'oblio) e aiutarla a conservare parole, nozioni, racconti. L'invenzione della prima tecnica di memorizzazione viene attribuita a Simonide di Ceo, un poeta lirico vissuto fra il VI e il V secolo a.C. L'aneddoto (raccontato da **Cicerone** *De Oratore* II, 86 e in modo un po' diverso da **Quintiliano**, *Institutiones*, XI, 11-13 e da altri) è questo: al poeta Simonide era stato chiesto da un signore della Tessaglia di comporre un'ode per celebrare una sua vittoria, ma quando il committente si accorse che gran parte dell'ode cantava le lodi di Castore e Polluce, trattenne una metà del compenso pattuito, dicendogli che il resto avrebbe dovuto chiederlo ai due Dioscuri. Mentre Simonide stava partecipando al banchetto nel grande salone del signore, venne improvvisamente chiamato all'esterno da due cavalieri (presumibilmente Castore e Polluce) che desideravano parlargli. Era appena uscito che il salone del banchetto crollò, schiacciando i corpi dell'ospite e degli altri commensali in modo tale che divennero irriconoscibili, Simonide però, grazie alla sua memoria, fu in grado di indicare il posto esatto (il *locus*) dove si trovava ciascuno dei commensali e di consentirne così l'identificazione e una dignitosa sepoltura. Da questa esperienza venne ricavato uno dei principi basilari dell'arte della memoria, e questo fu che per meglio memorizzare qualsiasi insieme di persone, oggetti, avvenimenti (*res*) ma anche di tesi e argomenti di un discorso (*verba*) era necessario collocarli, sotto forma di immagini visive (*imagi-*

nes), in un ordine preciso, dentro una serie di *loci* o *sedes* possibilmente fissi. A Roma questa tecnica venne impiegata nelle scuole di oratoria e, pur essendo nata in una società prevalentemente orale, venne applicata anche alla scrittura: la stessa pagina scritta fu pensata come una possibile forma di organizzazione del discorso. E Cicerone, nel *De Oratore* (II, 360), cercò anche, in coerenza con il suo atteggiamento filosofico eclettico e sincretistico, di combinare le due metafore, del magazzino e della tavola di cera lasciando i seguaci dell'oratoria di scegliere l'una o l'altra a piacimento. Francesco **Petrarca**, parlando della memoria nel dialogo *De remediis utriusque fortunae* (I, 8; del 1359-66), mette in bocca alla Ragione un ammonimento alla Gioia, che s'era vantata di avere una vastissima memoria: «E allora hai una casa spaziosa dominata dalla noia e una sala piena di immagini deturpate dal fumo, fra cui molte sono spiacevoli» e le ricorda poi un aneddoto che riguarda Temistocle e Simonide: «Temistocle, a uno che gli offerse di insegnargli l'arte della memoria, che era stata inventata proprio in quel tempo da Simonide, rispose che egli avrebbe piuttosto preferito imparare l'arte della dimenticanza». Un'uguale scetticismo si avverte nelle parole di **Erasmus da Rotterdam** (*De ratione studii*, I; del 1511): «Non nego che la memoria possa essere aiutata dai luoghi e dalle immagini; tuttavia è su tre elementi che si fonda soprattutto una eccellente memoria: sulla comprensione (*intellectus*), l'ordine (*ordo*) e l'applicazione (*cura*). Una critica mordace delle mnemotecniche, futuri strumenti per non imparare nulla, si incontra anche nel *Gargantua e Pantagruelle* (13, XLV e anche altrove) di François **Rabelais** (1494-1553) critiche filosoficamente fondate si incontrano nel *Novum Organon* (XXVI, 1620) dell'empirista Francis **Bacon**, il quale contrappone alle cervelotiche tassonomie delle arti della memoria ordinati procedimenti di classificazione.

E tuttavia per tutto il Rinascimento fu molto vasto l'interesse per le arti della memoria, sia per i loro aspetti retorici, sia per i nuovi rapporti con l'arte della stampa, sia per le possibili applicazioni alle filosofie, cosmologie e simbologie di cui si ebbe un'intensa produzione nella nuova cultura, nelle nuove conoscenze geografiche e astronomiche, nelle nuove scoperte mediche e scientifiche. Fra i personaggi che si occuparono a fondo di mnemotecniche ricordiamo Raimondo Lullo, Pico della Mirandola, Giulio Cesare Scaligero, Leonardo da Vinci, ma soprattutto l'umanista veneto Giulio Camillo **Delminio**, il quale spese tutta la vita, suscitando ammirazione e anche molta invidia e feroci critiche, per costruire una macchina in legno, un *teatro della memoria*, nel quale raccogliere e ordinare, con i procedimenti della mnemotecnica, l'intero sapere umano, fino a fargli rispecchiare la struttura stessa dell'universo. La macchina, di cui non restano esemplari, e di cui solo nell'ultima parte della vita Camillo si lasciò convincere dal d'Avalos a mettere per iscritto l'*Idea* (o *Teatro della Sapienza*: ne esistono un manoscritto in una biblioteca inglese e alcune stampe postume che ne riproducono solo un sunto) avrebbe dovuto essere organizzata, secondo l'impostazione classica di Vitruvio, con sette ordini orizzontali («gradi») solcati da sette corsie, «colonne» o «porte». Questa organizzazione avrebbe permesso di incasellare tutto il sapere in una griglia dotata di 49 caselle, o luoghi, ognuna delle quali identificata da una figura desunta dal mito, dalle arti figurative o dalle imprese cavalleresche. L'idea di Giulio Camillo ebbe molti seguaci e imitatori. Quando, negli ultimi decenni del Cinquecento, il padre gesuita maceratese Matteo **Ricci** si recò in Cina, vi trascorse molti anni, imparando il cinese e compiendo opera di

diffusione della religione cristiana e della scienza occidentale, oltre a colpire i suoi ospiti con i suoi esercizi straordinari di memoria si riallacciò all'idea del teatro di Camillo per immagazzinare nella memoria tutte le nozioni che non poteva avere altrimenti, mancandogli in Cina qualsiasi libro occidentale, e ricorse a esso anche per «tradurre» il Vangelo, che conosceva a memoria, in termini comprensibili al pubblico cinese. Oltre ai trattati di matematica, astronomia, dottrina morale e al grande mappamondo scritti in cinese, Ricci lasciò narrazioni della sua esperienza in italiano e un importante epistolario. Chi applicò le concezioni e la pratica delle arti della memoria alle più ardite tesi filosofiche fu Giordano **Bruno**, il quale, in opere come *De umbris idearum* (1582), *l'Ars reminiscendi* (1583) il *Sigillus sigillorum* (1583) tentò di unificare tutti i sistemi di memoria del suo tempo e di interpretare la memoria individuale, con evidente ripresa della tradizione neoplatonica, come reminiscenza della conoscenza divina.

Nel Settecento, con l'illuminismo, l'empirismo e il sensismo gran parte delle antiche teorie della memoria, e in particolare quelle della mnemotecnica vengono superate. In Inghilterra John **Locke** contrappone alla teoria delle idee innate sostenuta da Cartesio quella che invece ritiene che le idee provengano dall'esperienza. La memoria, come egli sostiene nel *Saggio sull'intelletto umano* (1690) ha il potere di far rivivere nel nostro spirito le idee che, dopo esservi state impresse, sono sparite o sono state perdute di vista. La memoria (si torna alla metafora aristotelica) è il magazzino delle nostre idee. L'attenzione e la ripetizione aiutano a fissare le idee nella memoria. Questa concezione della memoria è quella dominante presso gli enciclopedisti (si veda l'articolo sulla mnemonica dell'**Abbé Yvon**, nell'*Encyclopédie*, 1751-72, presso i sensisti, come Etienne B. de **Condillac**, che peraltro respingeva l'immagine del magazzino e preferiva quella della tavola di cera (*Trattato delle sensazioni*, I, 2, 38; del 1754), presso Voltaire, presso Denis **Diderot**. **Voltaire** ne parla in un breve racconto allegorico intitolato *L'avventura della memoria* (1775). Il genere umano ha a lungo pensato che le idee provengono dai sensi e la memoria è il «solo strumento con cui noi possiamo mettere insieme due idee e due parole». Poi arriva **Cartesio**, che costruisce una teoria basata sulle idee innate e contraria ai cinque sensi e alla memoria. Ma Locke dimostra il contrario. Allora i professori della Sorbona, alleati ai gesuiti e ai giansenisti, condannano la teoria di Locke. A questo punto le Muse e la loro madre Mnemosine, decidono, per vendicarsi, che il mondo dovrà risvegliarsi «senza il minimo ricordo del passato». Terribili le conseguenze. Denis Diderot, anche lui nutrito di filosofia inglese e di scienze mediche e psicologiche, in una sua ultima opera, pubblicata postuma, *Elementi di fisiologia* (av. 1784) enuncia una teoria della memoria fortemente moderna. Centro della memoria, secondo Diderot, è il sistema nervoso centrale e il cervello – ecco tornare la metafora della tabella di cera – ospita una «sostanza molle, che è come una massa di cera sensibile e vivente, ma suscettibile di ogni sorta di forme, senza perderne nessuna di quelle che ha ricevuto, e ricevendone incessantemente di nuove che custodisce». Il cervello – ed ecco tornare la metafora del libro – «è come un libro stampato, che si leggerà da solo... Sa la scrittura si affievolisce, la si dimentica». La memoria – e qui fa la comparsa una specie di semiotica – «ha bisogno dei segni del linguaggio». Ciascun senso ha la sua memoria e «la memoria costituisce il sé».

6. È interessante il modo in cui è rappresentata la memoria nell'*Amleto* (I, V; 1600-01) di William **Shakespeare**,

che si riallaccia ad alcune delle rappresentazioni classiche. Quando il fantasma del padre appare ad Amleto all'inizio della tragedia, prima di scomparire, esclama «Ricordati di me». Al che Amleto risponde: «Ricordarmi di te! / Ah, povero fantasma, finché la memoria ha una sede / su questo globo impazzito. Ricordarmi di te! / Sì, dalla tabula della mia memoria / cancellerò tutti i più banali fra i miei cari ricordi? / Tutte le sentenze dei libri, tutte le forme, tutte le azioni passate, / che la giovinezza e l'osservazione vi avevano registrato; / e solo il tuo comandamento vivrà / nel libro e nel volume del mio cervello / senza essere mescolato con altre faccende, sì per Dio!» Nei poeti romantici dell'Ottocento alla memoria viene affidata con forza la capacità plastica di creare nuovi miti e immagini poetiche. Il poeta tedesco **Novalis**, mentre continua, negli scritti scientifici (*Studi sulla natura o gli esseri viventi*, V, 4; av. 1801) a pensare alla memoria come archivio di immagini (*eine Bilderbude*), la rappresenta spesso, negli scritti sulla poesia, come forza primigenia, legata con il ritmo e con la musica. Le stesse idee circolano fra molti poeti e pensatori romantici. Di fronte alle lacerazioni del mondo moderno, la memoria e i ricordi, soprattutto dell'infanzia, diventano una fonte importante di ispirazione poetica. La poesia, ha scritto il poeta inglese William **Wordsworth** nell'introduzione alla seconda edizione (1800) delle *Ballate liriche* è «lo sfogo spontaneo delle sensibilità potenti»; prende origine da emozioni ricordate in un momento di tranquillità. È dal ricordo delle esperienze dell'infanzia che può scaturire un presagio di immortalità, come recita il titolo di una sua ode famosa: *Presagio di immortalità dai ricordi della prima infanzia* (1803-05) e anche una promessa di «possibile sublimità», come dirà nell'autobiografia poetica *Il preludio* (II, 318, 1805), un altro grande poeta romantico, il tedesco Friedrich **Hölderlin**, pur dando tristemente espressione al lutto per la morte di Mnemosine, in un inno dedicato all'antica dea (*Mnemosyne*, 1805, terza versione, v. 45-48), nella conclusione dell'altro grande inno dedicato ai *Ricordi* (1802) riconosce ai poeti la capacità di fondare «ciò che resta» nel mondo desacralizzato della modernità. Ciò che resta, se non la memoria stessa, è almeno la memoria del suo nome. Anche a dispetto delle proprie intenzioni dichiarate e delle proprie dichiarate debolezze, la letteratura non può non aspirare a trasformare l'immemorabile in indimenticabile. Il grande poeta russo Aleksandr **Puškin** in una famosa lirica intitolata proprio *Rimembranze* (1828) ha rappresentato la Memoria in forma personificata, quasi allegorica: «La memoria davanti ai miei occhi svegli/ con mani mute svolge il suo lungo cartiglio». E Giacomo **Leopardi**, il poeta delle *Ricordanze*, ha una pagina dello *Zibaldone* (postumo, 1817-32), in cui egli, che ha in mente la tradizione materialistica, l'idea aristotelica della tabula rasa e anche l'antica tradizione delle arti della memoria, sostiene che «la memoria per potersi ricordare ha bisogno che l'oggetto della ricordanza sia in qualche maniera determinato. Dell'indeterminato ella non si ricorda ... il bambino non ha memoria: appena nato... non si ricorda dell'istante precedente ... La facoltà della memoria va sempre crescendo a forza di assuefazione, onde il fanciullo si ricorda più del bambino, il giovane più del fanciullo... e così di mano in mano». In un'altra pagina, sembra anticipare quella che dirà **Proust**, a proposito di memoria volontaria e involontaria: «Un oggetto qualunque, p. e. un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in sé, sarà poeticissimo a rimembrarlo». Charles **Baudelaire**

laire, che nell'articolo *Salon de 1846*, ha contrapposto, nell'arte figurativa, imitazione e ricordo, e ha sostenuto che la memoria è elemento fondamentale per l'arte («Ho già osservato che il ricordo [*le souvenir*] è il grande criterio dell'arte; l'arte è una mnemotecnica del bello: ora, l'imitazione esatta guasta il ricordo», in uno dei testi di *Spleen* (*Fiori del male*, LXXVI, 1861) ha paragonato la sua memoria a un *boudoir* ricolmo di oggetti disparati la cui unità sovrana si dissolve nella contemplazione paralizzante della miriade di memorie («souvenirs», v. 1) che sono a sua disposizione («nasconde meno segreti del mio triste cervello, / è una piramide, una caverna immensa, / che contiene più morti di una fossa comune»). Siamo ormai in piena sensibilità moderna, e giustamente Walter Benjamin ha parlato, per i ricordi contenuti nel *boudoir* di Baudelaire, di «reliquie secolarizzate», di ricordi mercificati, destinati a perdere la sacralità che era loro riconosciuta nel gesto inaugurale della poesia occidentale, l'invocazione alla Musa (la quale, nei *Fiori del male*, non a caso, è «malata» e «venale»). Per riconquistare questa sacralità, sul piano dell'esperienza interiore di una raffinata sensibilità artistica, nell'ambito dell'estetismo moderno, bisognerà attendere la grande impresa narrativa di Marcel **Proust**: *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-27), e l'importantissima distinzione, su cui si basa proprio tale ricerca, fra memoria volontaria e memoria involontaria. (Nel frattempo ci sono state, per tutto l'Ottocento, le ricerche degli scienziati sulla memoria e sul cervello, dal tedesco Gall, le cui ricerche avevano affascinato Balzac, al francese Maine de Biran, da Taine a Ribot, da Ebbinghaus a Bergson a Edelman).

7. Quanto alla memoria collettiva (il termine è stato lanciato nel Novecento dal sociologo francese Maurice **Halbwachs** in due opere fondamentali: *I quadri sociali della memoria*, 1928 e *La memoria collettiva*, 1950), essa riguarda anzitutto i sociologi che studiano le forme in cui le società umane costruiscono la loro identità culturale, trasmettono alle generazioni future la memoria del loro passato e delle loro origini, i loro miti e leggende, codificano i loro miti, erigono monumenti a ricordo del passato, scandiscono la vita collettiva con calendari, anniversari, celebrazioni, feste. Quando gli studiosi si occupano di popolazioni che non hanno goduto dell'uso della scrittura, si tende a parlare di *memoria etnica* e di loro si occupano gli antropologi. Della memoria invece tramandata dalle varie testimonianze scritte del passato (iscrizioni, documenti, cronache, diari, ecc.) si sono occupati e si occupano gli storici. È a questo tipo di memoria che si riferiscono spesso gli autori della *Bibbia* quando rimproverano al popolo ebraico di dimenticare il patto con Jahvé (per esempio: *Deuteronomio*, VIII, 11-19). È interessante notare che, fra gli storici antichi, **Erodoto**, nelle *Storie* (sec. V a.C.), non si è posto esplicitamente il problema dell'attendibilità della memoria e della possibile distorsione delle testimonianze di cui ebbe a disporre per costruire la sua narrazione. Di quest'ultima gli interessava la vivacità, la possibilità di suscitare interesse, più che la riscontrata veridicità. È stato un altro storico greco, **Tucidide**, che si è posto più a fondo il problema della qualità delle memorie tramandate e della necessità di vagliarle e sottoporle a critica (*Storia della guerra del Peloponneso*, I, XXII, 3, sec. IV a.C.). È così nata la professione dello storico, per il quale la ricostruzione del passato passa attraverso il confronto delle fonti e la consapevolezza dei difetti e debolezze della memoria umana. La fiducia nella ricostruibilità del passato ha ispirato la tradizione ottocentesca dello *storicismo*, ma ha suscitato la critica corrosiva di Friedrich **Nietzsche**, in un'opera

del 1874, le *Considerazioni intempestive* (II): «Si tratta di saper dimenticare a proposito, come si sa ricordare a proposito; è necessario che un istinto vigoroso ci avverta quando è necessario vedere le cose storicamente e quando è necessario vederle non storicamente. Ecco allora il principio su cui il lettore è invitato a riflettere: il senso non storico e il senso storico sono ugualmente necessari alla sanità di un individuo, di una nazione, di una civiltà».

Il problema dell'attendibilità della memoria, sia collettiva sia individuale, ricorre in molti studi e in molte discussioni. Basta del resto entrare in un tribunale e assistere a un processo per rendersi conto, ascoltando le varie deposizioni dei testimoni, di quanto sia delicata ogni operazione di ricorso alla memoria. Lo scrittore giapponese Ryunosuke **Akutagawa**, in un famoso racconto, intitolato *Rashômon* (1915), più tardi tradotto nel film omonimo (1950) di Akira **Kurosawa** ha esplorato il tema della inattendibilità dei ricordi e delle testimonianze di alcuni personaggi, ciascuno dei quali ricostruisce una vicenda drammatica in un modo diverso.

8. In questa intenzione si può individuare un elemento di continuità anche con tentativi più recenti di redimere dalla caducità e rendere indimenticabile ciò che è immemorabile, non perché eccede la memoria, ma piuttosto perché è al disotto della soglia della memorabilità. (In maniera analoga, il genere classico dei *memorabilia*, che pure era nato ai margini e come supplemento della storia, ha poi abbandonato, nella sua evoluzione in epoca moderna, le pretese di acribia della memoria storica, ed ha dato vita a raccolte di avvenimenti memorabili proprio perché inverosimili, trapassando quindi nella categoria dei *mirabilia*). Un'opera indicativa di questa paradossale monumentalità è la compilazione di ricordi programmaticamente dimenticabili: *Io mi ricordo* (1978) di George **Perec**, ispirata dall'opera omonima, ma molto meno nota, dell'americano Joe **Brainard** (1975). I ricordi che compongono la raccolta di Perec sono talmente insignificanti che hanno richiesto la stesura di un apposito e molto più voluminoso commento, dal titolo opportunamente raddoppiato: *Je me souviens de Je me souviens* (av. 1982). Al di là dell'ironia dichiarata, questo titolo coglie un aspetto centrale della condizione moderna, in cui, come si è visto, non si può più semplicemente ricordare, ma si deve ricordare di ricordarsi.

9. A inaugurare comunque una nuova concezione della memoria e del suo rapporto con la nostra mente è stato Sigmund **Freud**. Introducendo il concetto di inconscio, cioè di una parte della mente che avrebbe la funzione di registrare e conservare le memorie e le esperienze traumatiche *rimosse* dalla parte conscia della mente stessa, come fece Freud a cominciare dal testo fondamentale *L'interpretazione dei sogni* (1900), egli ha proposto una concezione nuova e complessa dell'apparato psichico e anche della funzione della memoria, in particolare attribuendo alla attività psichica del bambino quella di registrare impressioni spesso sgradevoli e frustranti, per lui inaccettabili, che egli quindi *rimuove* e riponendole nell'inconscio, da cui esse possono solo riemergere nel sogno e in altre forme di linguaggio indiretto, spesso necrotizzato. Una spiegazione chiara di questo meccanismo si legge in una delle ultime opere di Freud *L'uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi* (1934-38), là dove usa, per rappresentare l'antica tabula rasa della teoria aristotelica con quella di una moderna lastra fotografica e allude anche a una intuizione dello scrittore tedesco E.T.A. **Hoffmann** (purtroppo non identificata dai commentatori): «L'influsso più intenso e cogente procede da

quelle impressioni che colpiscono il bambino in un'epoca in cui il suo apparato psichico non si può reputare interamente recettivo. Sul fatto in sé non ci sono dubbi, ma esso è tanto strano che per capirlo più agevolmente chiedo che mi sia concesso di paragonarlo a una lastra fotografica che può essere sviluppata e trasformata in immagine in un momento qualsiasi. Accenno nondimeno volentieri al fatto che uno scrittore di fervida fantasia ha anticipato con l'audacia consentita ai poeti questa nostra scomoda scoperta. E.T.A. Hoffmann usava ricondurre la ricchezza delle forme, di cui poteva disporre per i suoi componimenti, all'avvicinarsi delle immagini e delle impressioni che egli aveva sperimentato in un viaggio in vettura postale, durato alcune settimane e risalente all'epoca in cui era ancora un poppante che succhiava al seno materno. Ciò che i bambini di due anni hanno vissuto e non compreso, possono benissimo non ricordarlo mai più se non in sogno». (L'immagine della lastra fotografica è una versione moderna della metafora della tavoletta di cera; la si incontra anche in Henri **Bergson**, in *Materia e memoria*, del 1896, cap. III; *Il pensiero e il movente*, del 1934, cap. *La percezione del cambiamento*, dove della tecnica fotografica si utilizzano i procedimenti di messa a fuoco e sviluppo del negativo, con atteggiamento critico verso ogni concezione metafisica della memoria come magazzino). Aumentano, nella modernità, le metafore che vengono coniate per rappresentare la memoria: ricordiamo per esempio quella di un panno (*Tuch*) a cui ricorre il filosofo tedesco Arthur **Schopenhauer**, nel momento stesso in cui respinge le metafore tradizionali (in *Quadruplici radice del principio di ragione sufficiente*, VII, 45, del 1847). La memoria per lui è come un panno che quando lo si riavvolge conserva le pieghe che gli sono state impresse nei precedenti riavvolgimenti. Un'altra metafora curiosa è quella usata dallo scrittore surrealista francese Philippe **Soupault** nel poemetto *Westwego* (1917-22), quando scrive: «la mia memoria mi seguiva come un cagnolino».

L'inconscio di cui parla Freud è rigorosamente un inconscio individuale, che riguarda la struttura e l'evoluzione psichica di ogni essere umano. Un suo allievo, poi divenuto un suo avversario, fondatore di una diversa concezione dell'analisi psichica, lo psichiatra svizzero Carl Gustav **Jung**, a partire dall'opera *Sulla psicologia dell'inconscio* (1917) elaborò una teoria dell'inconscio e della memoria che per certi aspetti riprendeva quella platonica. Secondo Jung, accanto all'inconscio individuale, costituito da sentimenti e pensieri rimossi nel corso della vita, esiste in ogni uomo un inconscio collettivo, formato da contenuti appartenenti al patrimonio psichico ereditario dell'umanità. Gli elementi che costituiscono l'inconscio collettivo sono gli istinti e gli archetipi: essi non hanno origine dai sensi e possono essere conosciuti solo dalla mente. Gli istinti sono impulsi che dominano il nostro agire e i nostri comportamenti, gli archetipi sono immagini universali e primordiali contenute nella memoria collettiva, che rappresentano modi ereditari e istintivi di avere emozioni e rappresentazioni tramite i simboli. Gli archetipi sono in rapporto con gli istinti, ma non identificati con essi, e sono inaccessibili alla coscienza, che può entrare in contatto con essi solo parzialmente, attraverso il simbolo. In ogni genere di manifestazione psichica – miti, sogni, sintomi nevrotici, visioni, arte, fantasia, prodotti dell'immaginazione libera – compaiono i simboli, manifestazioni archetipiche percepite dalla coscienza.

10. Quello che sembra perduto nella modernità è una concezione unitaria della memoria. Di questa «crisi della

memoria» (R. Terdiman) sono rimaste solo forme diverse o frammentate di memorie, di cui, secondo la celebre diagnosi data da Freud dell'isteria, dell'angoscia e della nevrosi, lo scrittore moderno soffre, piuttosto che gioire, e di cui la scrittura gli permette quindi di liberarsi (è la terapia cui si sottopone, a esempio, il protagonista della *Coscienza di Zeno*, 1923, di Italo **Svevo**). Soprattutto a seguito delle scoperte di Freud sul funzionamento della psiche umana, ma anche degli sviluppi nel campo della neurologia che hanno prodotto opere di divulgazione scientifica volutamente letterarie, come quelle di A. **Lurija** e O. **Sacks**, sono ora le patologie della memoria a offrire ampio materiale alla letteratura: ne troviamo un esempio, recente, nel romanzo in parte autobiografico di Umberto **Eco** *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), nel quale la memoria funge da vera protagonista, non solo per tutte le parti in cui il narratore, aiutandosi con le immagini di libri e fumetti letti da bambino, va alla ricerca di episodi e ricordi della sua infanzia (quindi in un certo senso applica le arti della memoria, di cui come si sa Eco è stato un raffinato studioso, in chiave semiotica) ma mette in scena anche una grave incidente che fa perdere la memoria al personaggio, il quale non riconosce più le persone care e subisce tutta una serie di turbamenti delle facoltà mnemoniche. Un caso divenuto addirittura proverbiale è del resto quello della perdita di identità dello smemorato di Collegno, che, da evento di cronaca nel primo dopoguerra, è presto diventato oggetto di trattamento letterario con la versione teatrale di Luigi **Pirandello**, *Come tu mi vuoi* (1930), per essere poi rievocato da Leonardo **Sciascia** ne *Il teatro della memoria* (1981) e di nuovo ne *La sentenza memorabile* (1982), in connessione con un'altra *cause célèbre*, quella di Martin Guerre nella Francia del XVI secolo. Il titolo di Sciascia, oltre che al precedente pirandelliano, fa anche ovviamente allusione al «teatro della memoria» di Giulio **Camillo**. All'opposto dell'amnesia dello smemorato, vi è l'ipermnesia, l'eccesso di memoria di cui soffre il protagonista del racconto *Funes e la memoria* (1944), di Jorge Luis **Borges**, cui già in vita si offre il «panorama» della propria esistenza che è negato contemplare a ogni scrittore di autobiografia – a meno che questi, come nel caso delle *Memorie d'oltretomba* (1848-1850) di René de **Chateaubriand**, si ponga dal punto di vista, fittizio, della morte – ma che proprio perciò è inadatto a vivere. La parabola di Borges è più che mai all'ordine del giorno in un mondo in cui la metafora della memoria che, per forza di cose, si impone all'immaginazione, letteraria e non, è quella inquietante della memoria artificiale, che non fa alcuna distinzione tra ciò che è memorabile e ciò che è invece indimenticabile. Alla memoria artificiale e alle manipolazioni della memoria si è dedicata con particolare assiduità la fantascienza: ci limitiamo a citare alcuni film importanti, da *La Jetée* (1962) di Chris **Marker** a *Brainstorm* (*Generazione elettronica*, 1983) di Douglas **Trumbull**, da *Memento* (2000) di Christopher **Norris**, a *Solaris* (2002) di Andrei **Tarkovsky**, ricavato dal romanzo omonimo (1961) di Stanislaw **Lem**, a *The Pianist* (*Il pianista*, 2002) di Roman **Polanski**.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Deuteronomio* (ca. secc. IX-VI a.C.).

Abbé Yvon, voce *Mnémonique* in *Encyclopédie* (1751-72); Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, 397-401); Akutagawa, R., *Rashômon* (1915); Apollodoro, *Sugli dei* (sec. II a.C.); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1532); Aristotele, *Metafisica* (sec. IV a.C.); Aristotele, *Sull'anima* (sec. IV a.C.); Aristotele, *Sulla memoria, la reminiscenza, i sogni e le profezie* (sec. IV a.C.); Bacon, F., *Novum organum* (1620); Baudelaire, C., *Spleen in I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *Salon*

de 1846 (1846); Bergson, H., *Il pensiero e il movente* (*La Pensée et le mouvant*, 1934); Bergson, H., *Materia e memoria* (*Matière et mémoire*, 1896); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1483-94); Borges, J.L., *Funes e la memoria* (*Funes el memorioso*, 1944); Brainard, J., *Io mi ricordo* (*I Remember*, 1975); Bruno, G., *Sigillus sigillorum* (1583); Bruno, G., *Ars reminiscendi* (1583); Bruno, G., *De umbris idearum* (1582); Chateaubriand, R.de, *Memorie d'oltretomba* (*Mémoires d'outre-tombe*, 1848-50); Cicerone, Marco, T., *De Oratore* (sec. I a.C.); Condillac, E.B. de, *Trattato delle sensazioni* (*Traité des sensations*, 1754); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Vita nuova* (1293-95); Delminio, G.C., *Il teatro della sapienza* (sec. XV); Diderot, D., *Elementi di fisiologia* (*Éléments de physiologie*, av. 1784); Eco, U., *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004); Erasmo da Rotterdam, *Sul metodo di studiare* (*De ratione studii*, 1511); Erodoto, *Storie* (*Historiae*, sec. V a.C.); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Foscolo, U., edizione della *Divina Commedia* di Dante (1842); Freud, S., *L'interpretazione dei sogni* (*Die Traumdeutung*, 1900); Freud, S., *L'uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi* (*Der Mann Moses, 1934-38*); Halbwachs, M., *I quadri sociali della memoria* (*Les cadres sociaux de la mémoire*, 1928); Halbwachs, M., *La memoria collettiva* (*La mémoire collective*, 1950); Hölderlin, F., *Memnosyne* (1805); Hölderlin, F., *Ricordi* (*Andenken*, 1802); Jung, C.G., *Sulla psicologia dell'inconscio* (*Über die Psychologie des Unbewussten*, 1917); Kurosawa, A., *Rashômon*, cinema (1950); Lem, S., *Solaris* (1961); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-32); Locke, J., *Saggio sull'intelletto umano* (*Essay Concerning Human Understanding*, 1690); Marker, C., *La Jetée*, cinema (1962); Nietzsche, F., *Considerazioni intempestive* (*Unzeitgemäße Betrachtungen*, 1874); Norris, C., *Memento*, cinema (2000); Novalis, F., *Studi sulla natura o gli esseri viventi* (*Naturlehre oder Vom Lebendigen*, av. 1801); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Perec, G., *Io mi ricordo* (*Je me souviens*, 1978); Perec, G., *Io mi ricordo di io mi ricordo* (*Je me souviens de je me souviens*, av. 1982); Petrarca, F., *De Remediis utriusque fortunae* (1359-66); Petrarca, F., *Triumphus Aeternitatis* (ca. 1351-52); Pindaro, *Peani* (sec. VI a.C.); Pirandello, L., *Come tu mi vuoi* (1930); Platone, *Fedro* (387-67 a.C.); Platone, *Menone* (387-67 a.C.); Platone, *Teeteto* (357-347); Polanski, R., *Il pianista*, cinema (*The Pianist*, 2002); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Puškin, A., *Rimembranze* (1828); Quintiliano, M.F., *Institutiones oratoriae* (ca. 94); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Schopenhauer, A., *Quadruplici radice del principio di ragione sufficiente* (*Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, 1847); Sciascia, L., *Il teatro della memoria* (1981); Sciascia, L., *La sentenza memorabile* (1982); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Sofocle, *Edipo re* (430-425 a.C.); Sofocle, *Elettra* (418-413 a.C.); Soupault, P., *Westwego* (1917-22); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Tarkovsky, A., *Solaris*, cinema (2002); Trumbull, D., *Generazione elettronica*, cinema (*Brainstorm*, 1983); Tucidide, *Storia della guerra del Peloponneso* (sec. IV a.C.); Voltaire, *L'avventura della memoria* (*L'aventure de la mémoire*, 1775); Wordsworth, W., *Ballate liriche* (*Lyrical Ballads*, 1800); Wordsworth, W., *Il preludio* (*The Prelude*, 1805); Wordsworth, W., *Presagio di immortalità dai ricordi della prima infanzia* (*Intimation of Immortality from Recollections of Early Childhood*, 1803-06).

■ ALTRE OPERE: Aristofane, *Le nuvole* (423 a.C.); Cornificio, *Rhetorica ad Herennium* (86-82 a.C.); De Lint, C., *Memoria e sogno* (*Memory and Dream*, 1994); Descartes, R., *Le passioni dell'anima* (*Les passions de l'âme*, 1649); Descartes, R., *Trattato dell'uomo* (*Traité de l'homme*, 1662); Diderot, J., *La lettera sui sordi e muti* (*Lettre sur les sourds et les muets*, 1751); Ebbinghaus, H., *La memoria: un contributo alla psicologia sperimentale* (*Über das Gedächtnis: Untersuchungen zur experimentellen Psychologie*, 1885); Fellini, F., *Otto e mezzo*, cinema (1963); Galeno, C., *Sull'utilità delle parti del corpo umano* (sec. II d.C.); Gall, F.J., *Saggio sulle funzioni del cervello* (*Untersuchungen der Verrichtungen des Gehirns*, 1802); Golding, W., *Gli eredi* (*The Inheritors*, 1955); Gondry, M., *Se mi lasci ti cancello*, cinema (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004); Hume, D., *Trattato sulla natura umana* (*A Treatise of Human Nature*, 1739-40); Maine de Biran, F.P.G., *Memoria sull'influsso dell'abitudine*

sulla facoltà di pensare (*Mémoire sur l'influence de l'habitude sur la faculté de penser*, 1800); Maine de Biran, F.P.G., *Osservazioni sulle divisioni organiche del cervello* (*Observations sur les diverses divisions organiques du cerveau*, 1795); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1580-92); Naim, O., *Final Cut*, cinema (2004); Nemesio, *Sulla natura dell'uomo* (sec. V d.C.); Petrarca, F., *Trionfo di amore* (*Triumphus cupidinis*, ca. 1351-52); Platone, *Ippia maggiore* (387-67 a.C.); Platone, *Ippia minore* (391-87 a.C.); Platone, *Fedone* (ca. 387 a.C.); Plotino, *Enneadi* (sec. III d.C.); Plutarco, *Sulla tranquillità interiore* (*De tranquillitate animi*, sec. I d.C.); Publicio, J., *Arte della memoria* (*Ars memorativa*, 1475-76); Racine, J., *Esther* (1689); Reid, T., *Saggi sui poteri intellettuali dell'uomo* (*The Essays on the Intellectual Powers of Man*, 1785); Ribot, T., *Le malattie della memoria* (*Les maladies de la mémoire*, 1881); Taine, H., *Dell'intelligenza* (*De l'intelligence*, 1870); Ugo di San Vittore, *Libretto sulla costruzione dell'arca di Noè* (*Libellus de formatione arce*, sec. XII); Valéry, P., *La giovane Parca* (*La jeune Parque*, 1917).

■ BIBLIOGRAFIA: Baddeley, A., *La memoria, come funziona e come usarla* (1982), Roma-Bari 1984; Bartz, W.A., *Memory*, Dubuque (Iowa) 1968; Benjamin, W., *Parigi, capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, a c. di Tiedemann, R. et al. (1982), Torino 1986; Bolzoni, L. - Erlindo, V. - Morelli, M. (a c. di), *Memoria e memorie*, Firenze 1998; Bolzoni, L., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995; Bovet, D. et al., *La Mémoire*, Paris 1970; Castellano, C., *La memoria*, Roma 1987; Christos, G., *Memory and Dreams. The Creative Human Mind*, New Brunswick 2003; Conte, G.B., *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino 1974; Corti, M., *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino 1993; Draaisma, D., *Metaphors of Memory: A History of Ideas About the Mind* (1995), Cambridge 2000; Edelman, G.M., *Bright Air, Brilliant Fire: on the Matter of the Mind*, New York 1992; Ginzburg, C., *Shared Memories, Private Recollections*, in «History and Memory», 1997, pp. 353-63; Hartog, F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Parigi, 2003; Hühn, H., *Mnemnosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*, Stuttgart 1997; Jameson, F., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991; Jauss, H.R., *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts «A la recherche du temps perdu»*, Heidelberg 1955; Jolles, A., *Forme semplici: leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo* (1930), Milano 1980; Koch, M., *Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, Tübingen 1988; Le Goff, J., *Memoria*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. VIII, Torino 1979, pp. 1068-1979; Lurija, A.R., *Come lavora il cervello* (1973), Bologna 1977; Lurija, A.R., *Storia sociale dei processi cognitivi* (1974), Firenze 1976; Ohly, F., *Annotazioni di un filologo sulla memoria* (1982), in *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, Bologna 1985, pp. 109-188; Oliverio A., *Memoria e oblio*, Someria 2003; Pugliese Carratelli, G., *Mnemnosyne e l'immortalità*, in *Tra Cadmo e Orfeo. Contributi alla storia civile e religiosa dei Greci d'Occidente*, Bologna 1990, pp. 379-389; Roncato, S., *Apprendimento e memoria*, Bologna 1982; Rose, S.P.R., *La fabbrica della memoria: dalle molecole alla mente* (1992), Milano 1994; Sacks, O., *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello* (1995), Milano 1989; Samuel, R., *Theatres of Memory*, London 1994; Schonen, S. de, *La mémoire: connaissance active du passé*, Paris-La Haye 1974; Simondon, M., *La mémoire et l'oubli*, Paris 1982; Spence, J., *Il palazzo della memoria di Matteo Ricci* (1985), Milano 1987; Tadié, J.-Y. - Tadié, M., *Les sens de la mémoire*, Paris 1999; Terdiman, R., *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca 1993; Weinrich, H., *Metaphora Memoriae*, in *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976, pp. 291-294; Weinrich, H., *La memoria di Dante*, Firenze 1994; Yates, F.A., *L'arte della memoria* (1966) Torino 1972.

■ VOCI AFFINI: Confessione; Ideale/Reale; Infanzia; Ipnosi; Malinconia; Morte; Morti; Musa, ispirazione; Nostalgia; Oblio; Ricordi; Segreto; Sepolcri, cimiteri; Sogno/Incubo; Statua; Tempo.

DAVIDE STIMILLI - REMO CESERANI

Mendicante. 1. La parola *mendicante* (ingl. *beggar*, fr. *mendiant*, sp. *buscón*, ted. *Bettler*) ha vari sinonimi e termini affini, come *accattone*, *questuante*, *pitocco* e *pez-*

zente, con connotazioni semantiche diverse. Per *mendicante* si intende una persona che vive di elemosina. L'atteggiamento nei confronti della mendicizia è stato ambivalente fin dall'antichità. Dopo l'avvento del cristianesimo e nonostante il dettato biblico ed evangelico che dice di considerare il povero come prossimo, e dunque come immagine di Dio (*Proverbi*, 17, 5; ca. secc. X-III a.C.) e anzi di farsi poveri fra i poveri, e dare tutto il proprio per seguire Cristo (*Matteo*, 19, 16-23; 80-90 d.C.), e ancora che solo «a detta dell'empio la povertà è malvagia» (*Siracide*, 13, 24; sec. II a.C.) si moltiplicarono le condanne contro accattoni, erranti e vagabondi. La Chiesa incoraggiò tuttavia l'elemosina ai poveri considerando la mendicizia un male inevitabile. Fin dal IV secolo si levarono voci contro i falsi mendicanti (*validi mendicantes*), cioè truffatori e ingannatori questuanti che esibivano piaghe e deformità fasulle. Gli accattoni sono accomunati agli emarginati della società (falsi pellegrini, cerretani, zingari, folli, chierici vaganti, giullari di basso livello e i *common players*, gli attori girovaghi menzionati negli statuti elisabettiani; v. *TEATRO*). Una categoria completamente a se stante sono invece gli Ordini mendicanti come i domenicani e i francescani, che si affermano in Europa a partire dal Duecento e i cui appartenenti, avendo fatto voto di povertà, devono vivere del proprio lavoro e di elemosine (v. *FRATE*). Si pensi in particolare a Francesco e alla sua interpretazione letterale della *Imitatio Christi* sulla base del citato passo del *Vangelo di Matteo*. Francesco si denuda pubblicamente, veste il saio, vive da derelitto tra i derelitti, poiché saranno i poveri a ereditare il regno di Dio (*Luca* 6, 20; 90 d.C.).

2. Nella trattatistica del tardo Quattrocento e del Cinquecento, il tema dei mendicanti è spesso presente. In Italia, *Il libro dei vagabondi* di Teseo **Pini**, databile 1484-1486, descrive il mondo della mendicizia organizzata passando in rassegna vari tipi di accattoni, per lo più fraudolenti. I *mendicantes improbi* sono descritti anche ne *La nave dei folli* (1494) di Sebastian **Brant**. Un'altra opera fondamentale a cui si ispirerà la *Lumpenliteratur* (la letteratura dei pezzenti) europea è il *Liber vagatorum*, un trattato anonimo che iniziò a circolare alla fine del XV secolo e fu stampato nel 1509 o nel 1510. È del 1516 invece *Utopia* di Thomas **More** (v. *UTOPIA*), che inizia proprio con una descrizione delle contraddizioni per le quali, a causa delle leggi sulle chiudende e dell'abolizione dei terreni comuni, molti contadini rimasti senza lavoro e senza mezzi di sussistenza sono obbligati a vagabondare e vengono per questo puniti da quella stessa legge che ne ha provocato l'espulsione dal corpo sociale: legge che sanziona con pene crudeli i senza fissa dimora, gli «uomini senza padrone», vagabondi, mendicanti, ma anche giocolieri, cartomanti, veggenti, musicisti e attori (Pugliatti).

Oggetto di inefficaci misure legislative e repressive, accattoni e vagabondi si riunirono fin dal Medioevo in organizzazioni questuanti, che raggiunsero la massima diffusione fra la fine del Cinquecento e il Seicento. Numerose compagnie segrete di pitocchi e accattoni sono elencate e descritte nel trattato di Rafaele **Frianoro** *Il Vagabondo* (1640), un volgarizzamento del testo di Teseo Pini. Un più succinto elenco si trova nel *Dilettevole Essamine de' Guidoni, Furfanti o Calchi* (1598). Non mancano inoltre gli elogi alla vita da accattone (come Leon Battista **Alberti**, *Momus*, 1443-50; e F. **Glissenti**, *Delle astuzie de' mendicanti, pitocchi e forfanti*, 1596). In realtà, però, la letteratura ammonitrice contro i vagabondi e i senza fissa dimora è transnazionale. Nell'Inghilterra elisabettiana, per esempio, c'è un ricco filone di questo tipo

di trattati; possiamo ricordare *Lanterna e candela* (1608) e *Il sillabario dello stolto* di Thomas **Dekker** (1609) preceduti dal *Caveat* (1566) di Thomas **Harman** e dal *Notevole smascheramento delle truffe* (1591) di Robert **Greene**.

3. La figura del mendicante ricorre nella letteratura fin dall'antichità, a partire da Ulisse, che nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.), al ritorno ad Itaca, viene toccato dalla verga di Atena che gli rende vizza la pelle, gli fa cadere i capelli, lo copre con un lacero mantello e gli dà la bisaccia del mendicante (XIII, 429-437) per non farlo riconoscere dai Proci che gli insidiano la moglie e cercano di usurparne il trono; ma Ulisse, come naufrago e straniero, è già «mendico» anche sull'isola dei Feaci, dove trova tuttavia accoglienza. Anche il protagonista dell'*Edipo a Colono* (401 a.C.) di **Sofocle**, dopo essersi accecato, vaga ramingo e mendico accompagnato da Antigone. Il motivo del Re o del Principe nelle vesti del mendicante è ancora vivissimo del resto all'inizio del Seicento. Basti pensare, per esempio, al *King Lear* (1605-06) di **Shakespeare** in cui Edgar, il figlio di Gloucester, costretto alla fuga da casa dalle trame del fratello Edmund, si trova a vagare come un mendico, il povero Tom, che alla fine, tuttavia, vestita l'armatura di cavaliere, avrà ragione del malvagio fratello. Nella tragedia di Shakespeare, del resto, mendico è lo stesso vecchio re Lear, che ha rinunciato al trono e viene scacciato dalle figlie Goneril e Regan. Così anche Gloucester, accecato da Edmund, è accompagnato nell'ultimo tratto di vita dal figlio scacciato, Edgar. Sia Gloucester che Lear ricevono un'importante lezione proprio dal fatto di essere scacciati ed emarginati, poiché il cieco comincerà a vedere, e il folle a capire.

Il tema del mendicante, da sempre presente, all'inizio dell'epoca moderna è ovviamente connesso all'affermazione del primo capitalismo, alla rivoluzione dei prezzi portata dall'afflusso dell'oro americano in Europa, alla recinzione dei terreni comuni e alla modificazione del sistema economico. Non a caso è proprio la Spagna il luogo in cui si sviluppa il fortunato filone letterario legato alla mendicizia e alla vita degli emarginati (v. *PICARO*). La mendicizia è il tema della letteratura picaresca che inizia con *La vita di Lazarillo de Tormes* (1554). Il protagonista viene venduto da bambino a un mendicante cieco e addestrato all'accattonaggio, e dunque alla sopravvivenza in un mondo di privazione, miseria e crudeltà. Il protagonista del *Guzmán de Alfarache* di Mateo **Alemán** (1599 e 1604, tradotto in italiano da Barezzo Barezzi nel 1695) impara dapprima, come cameriere in una locanda, la professione del ladro, del baro e del truffatore, tanto da entrare a Madrid nella «picardía», la società dei ladri e dei bari, poi in quella dei mendicanti. Viaggia poi elemosinando fino a Roma, dove impara l'arte di contraffare piaghe incurabili, e prosegue poi la sua storia tra altre truffe, inganni, patiti e fatti patire, finendo in galera e alla fine pentendosi. Al *Guzmán* si ispirò Francisco de **Quevedo** nel romanzo *Il pitocco* (1626), il cui protagonista, Pablos, è figlio di un barbiere, in realtà un ladro, che vorrebbe iniziarlo a questa professione, e di una fattucchiera che vorrebbe invece istruire il figlio nella sua stessa arte. Ma Pablos è invece disposto al bene, e tenta di studiare, prima al collegio al quale viene inviato insieme a don Diego e in cui soffre la fame, imposta dalla tirchieria del «domine» Capra, e poi all'università di Alcalá, però viene beffato e derubato. Pablos decide dunque di seguire le vie del mondo e di diventare «picaro». Intanto suo padre viene impiccato e sua madre condannata al rogo per stregoneria. Pablos incontra don Toribio, un picaro che si dà arie da «hidalgo» che gli

insegna a vivere a spese del prossimo e che lo fa entrare nella confraternita dei picari di Madrid. Dopo altre traversie, furti e inganni, Pablos è obbligato a elemosinare; a Toledo diventa attore e autore di commedie, e infine protettore. Il romanzo si chiude sulla decisione di Pablos di andare a cercare fortuna e altre avventure nelle americhe. In Germania, fra gli esponenti della narrativa picaresca emerge Hans Jakob Christoffel von **Grimmelshausen**, creatore del personaggio di *Simplicissimus* (*L'avventuroso Simplicissimus*, 1669) e della vecchia vivandiera e truffatrice Coraggio (*La vagabonda Coraggio*, 1670), da cui trarrà ispirazione Bertolt **Brecht** per il dramma *Madre Coraggio e i suoi figli* (1939). Fra i personaggi di Grimmelshausen che praticano la mendicizia emerge Saltin-campo, che da menomato di guerra si riduce, dopo una serie di disavventure, a fare l'accattone. Sullo sfruttamento della mendicizia organizzata è incentrato il dramma di John **Gay** *L'opera del mendicante* (1728), in cui il ricettatore Peachum è a capo di un'impresa di ladruncoli che praticano l'accattonaggio e il furto. Peachum, nella memorabile sequenza iniziale, illustra la sua logica «di mercato», nella quale i suoi accattoni e ladri hanno doppio valore, poiché rubano la refurtiva che egli ricetta, e possono essere denunciati per poter riscuotere il denaro della taglia. Peachum è una caricatura del potente primo ministro Walpole al tempo della Regina Anna, e tutta la commedia una satira sulla vita politica e parlamentare di quegli anni. Esattamente due secoli dopo, nel 1928, andò in scena *L'Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht, dove il conflitto fra il re dei mendicanti, Peachum, e il re dei rapinatori, Macheath, è complicato dall'amore della figlia di Peachum per il bandito. Il dramma sviluppa in chiave satirica il tema dell'impossibilità di distinguere, in un mondo corrotto, tra sfruttatori e sfruttati. Nel Settecento inglese la tradizione picaresca e della narrativa sulla mendicizia e la malavita è rielaborata da Daniel **Defoe** in *Moll Flanders* (1722), che racconta la storia di una prostituta e di una ladra. Anche nella prima parte di *Colonel Jack* (1722) il protagonista viene abbandonato da bambino per le strade di Londra; entra in una compagnia di ladruncoli e viene addestrato all'accattonaggio e al furto.

4. Nella narrativa romantica e nei romanzi storici, la mendicizia e gli ambienti degradati dei vagabondi fanno parte della ricostruzione del colore locale. Nella Parigi medievale di *Notre-Dame di Parigi* (1831) di Victor **Hugo**, la folla di straccioni, storpi e sciancati in cui si imbatte Mastro Gringoire è il mostruoso alveare di emarginati della Corte dei Miracoli, che mendicano di giorno e rubano di notte. Più propriamente dettata da una dura necessità, e connessa al tema dell'ingiustizia sociale, è l'esperienza di accattonaggio del protagonista eponimo di *Oliver Twist* (1837-1838) di Charles **Dickens**: il romanzo sviluppa nella prima parte il tema picaresco dell'addestramento al furto che in Inghilterra aveva sollecitato l'ingegno narrativo di Daniel **Defoe** in *Colonel Jack*. Allevato in un ospizio di mendicizia, il ragazzo fugge a Londra chiedendo l'elemosina per sopravvivere. Incontra però una banda di ragazzi ladri, ed entra nella «scuola» di Fagin, una bizzarra figura paterna che, come il Peachum di Gay, ricetta gli oggetti rubati dai suoi ragazzi. Memorabile la sequenza, ispirata a *Colonel Jack* di Defoe, della lezione di furto con destrezza condotta come gioco (cap. IX). Ma, certo, non si trattava solo di letteratura, come dimostra la grande ricerca di Henry **Mayhew**, *London Labour Poor*, pubblicata a partire dal 1851. Ancora nella narrativa dell'Ottocento, l'esistenza miserabile dei mendicanti madrileni è al centro del ro-

manzo *Misericordia* (1897), di Benito **Pérez Galdós**. La protagonista, Benigna, chiede l'elemosina di nascosto per sfamare la sua ex padrona, egoista, orgogliosa e irascibile, e un vecchio mendicante ozioso. Paradossalmente, Benigna ricorre alla carità altrui per poter esercitare la propria, ma l'unico personaggio che capisce la sua grandezza spirituale è il mendicante Frasquito Ponte Delgado, che ne tesse un acceso e delirante elogio prima di morire.

5. Nel Novecento la figura del mendicante tende a sovrapporsi a quella del *clochard* o dello *homeless* metropolitano, dato che i meccanismi di espulsione e ghettizzazione sono sempre più diffusi a livello globale, anche a causa delle consistenti ondate migratorie. Così l'attenzione viene spostandosi, dal Novecento al secolo appena iniziato, dalla figura tutto sommato romantica del *clochard* a quella del *sans papier*, dell'extra-comunitario in Europa, dei migranti dal Messico e dall'America latina negli Stati Uniti. Nel romanzo *La leggenda del santo bevitore* (1939) di Joseph **Roth**, da cui è stato tratto l'omonimo film di Ermanno **Olmi** (1988), a un barbone parigino vengono offerti duecento franchi, che dovrà restituire, quando potrà, alla chiesa di Santa Maria di Batignolles: continuamente distolto dal mantenimento della promessa, riuscirà infine a saldare il suo debito poco prima di morire. Una certa affinità con il mondo dei mendicanti ha il musical di George **Gershwin** *Porgy and Bess* (1934), ambientato nei bassifondi dei neri di Charleston (e ispirato a *Porgy*, 1925, di Edwin **Du Bose**).

Il mondo dei mendicanti è stato spesso rappresentato nel cinema con connotazioni positive. Nel film *La leggenda del re pescatore* (1991), con sceneggiatura di Richard **La-Gravenese** e regia di Terry **Gilliam**, l'incontro con il barbone Parry rappresenta una svolta esistenziale per il giovane Jack Lucas, improvvisamente sconvolto nell'apprendere di essersi reso moralmente responsabile della furia omicida di un ascoltatore del suo *talk-show* radiofonico. Parry, che ha avuto la vita distrutta, aiuta Jack a ritrovare dentro di sé valori come l'amicizia, la solidarietà e l'altruismo: i suoi farneticanti sproloqui sulla conquista del Santo Graal (v. QUÊTE) esprimono la necessità di una ricerca interiore che riscatti la folle violenza del mondo così come la superficiale e cinica esistenza degli *yuppies* degli anni '80. Nell'ambiente dei *clochards* parigini è ambientato il film di Léo **Carax** *Gli amanti del Ponte Nuovo* (1991), storia d'amore fra due giovani che vivono sotto i ponti. La nuova miseria, la nuova disperazione che matura nell'esperienza dell'emigrazione alle soglie del terzo millennio si ritrova in un film come *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2004) di Marco Tullio **Giordana**, ispirato all'omonimo libro-inchiesta di Maria Pace Otteri pubblicato nel 2003.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Lazarillo del Tormes* (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554); *Ecclesiastico o Siracide* (sec. II a.C.); *Il dilettevole Essamine de' Guidoni, Furfanti o Calchi, altramente detti Guitti nelle carceri di Ponte Sisto di Roma nel 1598. Con la cognizione della lingua furbesca o zerga commune a tutti loro* (1598); *Il libro dei vagabondi* (*Liber vagatorum*, 1509 o 1510); *Proverbi* (ca. secc. X-III a.C.); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Alberti, L.B., *Momus o De principe* (1443-50); Alemán, M., *Guzmán de Alfarache* (*Primera parte de Guzmán de Alfarache*, Madrid, 1599; *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, Atalaya de la vida humana*, 1604); Brant, S., *La nave dei folli* (*Stultifera navis*, 1494); Brecht, B., *L'opera da tre soldi* (*Die Dreigroschenoper*, 1928); Brecht, B., *Madre Coraggio e i suoi figli: cronache della guerra dei Trent'anni* (*Mutter Courage und ihre Kinder: eine Chronik aus dem dreissigjährigen Krieg*, 1939); Carax, L., *Gli amanti del Ponte Nuovo*, cinema (*Les*

amants du Pont-Neuf, 1991); Defoe, D., *Il colonnello Jack* (*Colonel Jack*, 1722); Defoe, D., *Moll Flanders* (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, 1722); Dekker, T., *Il sillabario dallo stolto* (*The Guls Hornebooke*, 1609); Dekker, T., *Lanterna e candela* (*Lanthorne and Candle-light*, 1608); Dickens, C., *Oliver Twist* (*Oliver Twist, or the Parish Boy's Progress*, 1838); Du Bose, E., *Porgy* (1925); Fleischer, L., *La leggenda del re pescatore* (*The Fisher King*, 1991); Friano, R. (Giacinto De Nobili), *Il vagabondo ovvero Sferza de' bianti e vagabondi* (1640); Gay, J., *L'opera del mendicante* (*The Beggar's Opera*, 1728); Gershwin, G., *Porgy and Bess*, musica (1934); Gilliam, T., *La leggenda del re pescatore*, cinema (*The Fisher King*, 1991); Giordana, M.T., *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, cinema (2004); Glisenti, F., *Delle astuzie de' mendicanti, pitocchi e forfanti, e come sono scaltriti nell'esercizio loro, e come simulando vanno ingannando il mondo* (1596); Green, R., *Notevole smascheramento delle truffe* (*A Notable Discovery of Cozenage*, 1591); Grimmshausen, H.J.J.C. von, *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*, 1668); Grimmshausen, H.J.J.C. von, *Vita dell'arcitruffatrice e vagabonda Coraggio* (*Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche*, 1670); Harmat, T., *A Caveat or Warning for Common Cursetors, Vulgarly Called Vagabond* (1566); Hugo, V., *Notre-Dame di Parigi* (*Notre-Dame de Paris*, 1831); More, T., *Utopia* (1516); Olmi, E., *La leggenda del santo bevitore*, cinema (1988); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Pérez Galdós, B., *Misericordia* (1897); Pini, T., *Il libro dei vagabondi* (*Speculum cerretanorum*, 1484-86); Quevedo, F. de, *Storia della vita del pitocco chiamato Pablos, esempio di vagabondi e specchio d'imbrogliatori* (*Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, 1626); Roth, J., *La leggenda del santo bevitore* (*Die Legende vom heiligen Trinker*, 1939); Shakespeare, *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Sofocle, *Edipo a Colono* (401 a.C.).

■ ALTRE OPERE: Des Forets, L.-R., *I mendicanti* (*Les mendiants*, 1953); Twain, M., *Il principe e il povero* (*The Prince and the Pauper*, 1891).

■ BIBLIOGRAFIA: Camporesi, P. (a c. di), *Il libro dei vagabondi*, Torino, Einaudi, 1973; Chandler, F.W., *The Literature of Roguery*, Boston-New York, Houghton, Mifflin & Co., 1907; Geremek, B., *Mendicanti e miserabili nell'Europa moderna: 1350-1600*, Bari, Laterza, 1989; Geremek, B., *La pietà e la forza*, Bari, Laterza, 1986; Inglis, B., *Poverty and the Industrial Revolution*, London, Panther, 1972; Jusserand, J.-J., *English Wayfaring Life in the Middle Ages* (1884), London, T. Fisher Unwin, 1920; Kinney, A.F., *Conny-Catching: Rogues, Vagabonds & Sturdy Beggars*, Amherst, Massachusetts, 1990; McCall, A., *I reietti del Medio Evo: fuorilegge, briganti, omosessuali, eretici, streghe, prostitute, ladri, mendicanti e vagabondi*, Milano, Mursia, 1987; Pilot, A., *Mendicanti veneziani del '500 e loro furberie*, Roma, Tip. editrice romana, 1910; Pugliatti, P., *Beggary and Theatre in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2003; Quennel, P. (a c. di), *London's Underworld*, London, Spring Books, s.d.

■ VOCI AFFINI: Avventura; Briccone, trickster; Migrazioni; Miseria; Monello; Nomadi, zingari; Picaro; Truffa.

SANDRA PIETRINI

Menomazione. 1. Il termine italiano *menomazione* deriva da *menomo*, variante di *minimo*, e indica ogni diminuzione di qualità fisiche o morali che compromette più o meno gravemente l'efficienza di una persona, ponendola in condizione di inferiorità. In fr. si usa nella stessa accezione *diminution*; in ingl. *lessening*, *diminution*, *reduction*, *decrease*, *disablement*; in ted. *Verringerung*, *Schmälerung*, *Behinderung*; in sp. *minusvalidez*. Sinonimi sono *lesione*, *mutilazione*, *danno*, *difetto*, *handicap*. Quest'ultimo termine deriva dalla locuzione ingl. *hand in cap*, propriamente «mano nel cappello», nome con il quale si indicava un antico gioco d'azzardo nel corso del quale si estraevano a sorte dei gettoni; il termine, usato nell'ambito delle corse ippiche per indicare lo svantaggio dato ai cavalli favoriti in modo da diminuirne le possibilità di vittoria, è poi passato a indicare in

generale qualsiasi situazione di svantaggio, venendo usato nell'accezione di «menomazione fisica o mentale».

2. La menomazione intesa come privazione più o meno marcata dell'integrità fisica di una persona è attestata copiosamente in letteratura, anche per le connotazioni simboliche che alcune forme di handicap possono agevolmente assumere. Già l'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) attiva un simile slittamento, trasformando la cecità di Tiresia in una diversa e più acuta vista, capace di spingersi fino alla percezione di eventi futuri. Nel medesimo solco concettuale si può collocare la vicenda dell'Edipo di **Sofocle** (sec. V a.C.), in cui la cecità spirituale è bensì causa di quella fisica (nell'*Edipo re* è lo stesso protagonista a procedere all'ablazione degli occhi) ma anche punto di partenza per un percorso salvifico che ha per meta l'autocoscienza e la salvezza (*Edipo a Colono*). Si tratta di declinazioni topiche, alle quali si conformeranno le letterature successive. Con una precisazione: nell'evo cristiano, la coesistenza di Vecchio e Nuovo Testamento nella pratica del culto e dell'esegesi produce un'oscillazione fra due diverse concezioni della menomazione e dell'infermità in genere: da una parte la si intende come castigo, come segno visibile di un'ira divina che addirittura passa di generazione in generazione (si pensi all'episodio del cieco nato in *Giovanni*, 9, 2: «Maestro, chi ha peccato, lui o i suoi genitori, per essere nato così? »); dall'altro la si concepisce come prova, anch'essa indotta dalla divinità, con cui all'uomo è però dato di provare a se stesso e a Dio la forza della sua fede, in un certo senso ribaltando l'impedimento in qualcosa di concettualmente opposto. E si possono subito indicare i corollari di queste due visioni: da un lato, lo stigma che individua il malvagio e il diverso, dall'altra la menomazione come possibilità di esercitare la compassione e la tolleranza. Lo si può verificare proprio nella cecità (v.), il tipo di menomazione che la letteratura presenta con più frequenza. In epoca rinascimentale, al comico dello spagnolo *Lazarillo de Tormes* (1554), in cui il cieco che maltratta il ragazzo è la quintessenza del male generato dalla lotta per la sopravvivenza, si oppone il tragico del *Re Lear* (1605-06) di **Shakespeare**, in cui la cecità fisica di Edmund e quella interiore di Lear confluiscono in una comune, per quanto tardiva, coscienza di sé. Una umile accettazione della volontà divina esibisce **Milton** (1608-74) nel celebre sonetto XIX (*Sulla propria cecità*; ed è lecito affiancarvi i toni sereni con cui parla della propria cecità Lois Spears nei versi che Edgar Lee **Masters** le dedica nella sua *Antologia di Spoon River*, 1915), per poi affermare orgogliosamente (sonetto XXII) di aver perduto la vista degli occhi per i diuturni studi «in difesa della libertà». **Goethe** (*Faust*, seconda parte, atto V) punisce, per mezzo del personaggio della Cura, il suo protagonista facendolo accecare. Lo stesso destino tocca al Michele Strogoff (1876) dell'omonimo romanzo di **Verne**. Nella medesima linea argomentativa possiamo immettere il mendicante cieco e sifilitico in cui si imbatte la Madame Bovary di **Flaubert** (1857), che è simbolica prolessi del terribile futuro che attende la donna, e la temporanea cecità di Carlo nelle *Confessioni d'un Italiano* (1867) di Ippolito Nievo, che rimanda alla scarsa chiarezza di chi si affida ad ideali – anche politici – destinati a fallire. Affatto incolpevole è invece Dea, la piccola cieca del romanzo di Victor **Hugo** *L'uomo che ride* (1869), anche se qui a governare l'evolversi del racconto è la deturpazione inflitta al volto del protagonista, Homo, vera e propria epitome della malvagità umana. Creature che l'infermità ha bloccato in una staticità altrettanto innocente sono i ciechi di Giovanni **Pascoli**: «Siedono lungo il

fosso, al solleone / fuor dello stormeggiante paesello» (*I ciechi*, in *Myrica*, 1891). Alla fantasia di H.G. Wells, capace di accogliere e al tempo stesso demistificare la corrente fede darwinista, si deve il singolare racconto *Il paese dei ciechi* (1904), nel quale un montanaro, giunto per caso in una valle fino a quel momento inaccessibile, la scopre abitata da una comunità di ciechi, che nel corso dei secoli si sono adattati perfettamente all'ambiente. Il tentativo di opporsi a questo diverso ordine quasi gli costerà gli occhi (ed è chiaro che il romanzo *Cecità*, scritto da Saramago nel 1995, deve molto a questo racconto, che lo scrittore portoghese sviluppa nella direzione del pessimismo più estremo). Di degradazione del mito si può invece parlare senza incertezze a proposito del poema *La terra desolata* (1922) di T.S. Eliot, in cui Tiresia è un cieco senza altri attributi, accostato nella sua impotenza a una volgare cartomante, Madame Sosostri, ironicamente detta «famosa chiaroveggente» (v. 43; e non va dimenticato che, ad rafforzare l'isotopia della cecità, Eliot fa estrarre alla donna anche la carta del «mercante orbo da un occhio»). Di Tiresia offrirà una parodia ancora più impietosa Angela Carter nel romanzo *Le infernali macchine del desiderio* (1972), in cui ad incarnare un improbabile veggente è il proprietario di un peep-show, vecchio e cieco. Mentre Aldous Huxley riprende il tema della cecità come simbolo di una minorazione dello spirito intesa come prima tappa di un viaggio alla ricerca di se stessi (è il caso di Anthony Beavis, protagonista del romanzo del 1936 *Cieco in Gaza*; il titolo riprende il verso 41 del poema drammatico *Sansone Agonista* di Milton), una cecità senza riscatto, divenuta anzi segno fra i più cospicui di una caduta etica e conoscitiva ormai epocale, viene proposta quasi contemporaneamente da Samuel Beckett (si pensi a Pozzo di *Aspettando Godot*, 1952; o ad Hamm, cieco e in carrozza a rotelle, di *Finale di partita*, 1957 e 1958) e da Lawrence Durrell, che in *Balthazar*, secondo romanzo della tetralogia nota come *Quartetto di Alessandria* (1957-60) propone come carattere esemplare di una generazione bacata il funzionario dell'ambasciata inglese ad Alessandria, Purswarden, che si macchia di una relazione incestuosa con la sorella cieca, dalla quale nasce una figlia anch'essa priva della vista. Assolutamente originale è l'accezione che García Lorca dà al termine «cieco» nei versi di *Alba* e di *Juan Breva* (datate entrambe al 1923), perché sta ad indicare l'abitudine di molti cantanti di tenere gli occhi chiusi durante l'esecuzione: di Juan Breva, famoso *cantaor de malagueñas*, può quindi ben dire: «Come Omero, cantò cieco». In tempi molto recenti, infine, Luigi Pintor, nel romanzo *La signora Kirchgessner* (1998), in cui la protagonista, Sofia Kirchgessner, è priva della vista, ha ridato a questa menomazione la funzione di simbolo della solitudine e della incommunicabilità fra gli uomini.

3. Al campo semantico circoscritto dalla cecità possono associarsi le figure degli orbi, dei cisposi o di personaggi affetti da altre malattie agli occhi. Le prime due categorie si ritrovano ben rappresentate in Marziale e Petronio. Nel primo orbi e cisposi (*lippi*) sono sempre additati come creature di malaffare o comunque laide (così in *Epigrammi*, I, 92; III, 8; IV, 65; VI, 78; VIII, 9; XII, 22, 23, 70). All'occorrenza, quando cioè si tratta di rubare, l'orbo vanta la vista di una lince: «Stagli alle costole, se lo inviti; / In quel momento il guercio è scatenato, / Ha cent'occhi» (VIII, 59). Nel *Satyricon* di Petronio (sez. 191 e 285), Cresio, l'amichetto di Trimalchione, un essere che il narratore giudica repellente, è cisposo ed esibisce una dentatura devastata («sordidissimis dentibus»); a sua volta, l'amasio di Abinna è strabico (sez. 68).

La mancanza di un occhio a contrassegnare la malvagità è attestata, oltre che come cliché nella vasta letteratura e cinematografia per ragazzi dedicata ai pirati, in due noti racconti: *Il gatto nero* di E.A. Poe (qui l'autore la estende al mondo animale: è infatti orbo il gatto nero che tradisce il narratore-assassino) e *L'occhio di vetro*, in *Kaputt* (1944) di Curzio Malaparte. Qui ad un giovanissimo cecchino ucraino, catturato dai tedeschi, un ufficiale promette salva la vita se gli dirà qual è il suo occhio di vetro. Il ragazzo replica, senza esitare, che si tratta di quello sinistro, «perché dei due è l'unico che abbia qualcosa di umano»; e il narratore ne fa il tratto distintivo di un intero popolo: «Tutti i tedeschi hanno un occhio di vetro». A sua volta, in *Dietro la donna* (1913) Majakovskij affida all'ardito sintagma «ultimo occhio» il compito di definire la propria solitudine: «Sono solitario come l'ultimo occhio / di un uomo in cammino verso la terra dei ciechi». Un guercio che sa ben guardare è anche il soldato di stanza al Vallum Adriani immaginato da W.H. Auden nel sonetto *Blues del Vallo Romano*, incluso nella raccolta *Un altro tempo* (1940): «Quando sarò un veterano con un occhio solo / Non farò altro che guardare il cielo». Da citare sono anche i disturbi visivi, accompagnati da vertigini, del protagonista di *Con gli occhi chiusi* (1919, ma scritto nel 1913) di Federigo Tozzi, che si possono leggere come il correlativo oggettivo della miopia affettiva del personaggio. Infine, nella commedia grottesca *Immanuel Kant* (1978) di Thomas Bernard (che in *Una festa per Boris* aveva presentato già nel 1970 storpi e menomati vari come campionatura della società contemporanea) il filosofo appare affetto da glaucoma, una malattia che nel contesto dell'opera sta a significare l'indebolimento della speculazione razionale.

4. Michelangelo Buonarroti, in un componimento delle *Rime* (n. 89, «Veggio co' be' vostr'occhi un dolce lume», 1534 ca.), mette insieme cecità e zoppia, consentendoci in tal modo di introdurre questa seconda menomazione, che pure vanta attestazioni letterarie di rilievo: «Veggio co' be' vostr'occhi un dolce lume / che co' mie ciechi già veder non posso; / porto coi vostri piedi un pondo addosso, / che de' mie zoppi non è già costume». Particolarmente celebre è il diavolo zoppo dell'omonimo romanzo di Luís Vélaz de Guevara (1641) e del ben più noto rifacimento di Alain-René Lesage (1707; versione definitiva, 1726): piccolo, gobbo e zoppo, Asmodeo di diabolico ha poco o nulla, configurandosi piuttosto come simpatico strumento al servizio della satira sociale messa a punto da entrambi gli autori. Connotazioni ben più serie ha tale menomazione in Dickens, nel quale le deformità del corpo sono viste quasi sempre come vizi dell'anima (per esempio, nel romanzo del 1864-65, *Il nostro comune amico*, un vecchio furfante zoppo riveste un ruolo di un certo rilievo nella vicenda) e, soprattutto, in Melville: la menomazione del capitano Ahab in *Moby Dick* (1851), al quale la balena bianca ha troncato una gamba (di qui il suo «rigido passo d'avorio») e che reca sul corpo un ulteriore stigma che fa di lui un marchiato, un predestinato («Aprendosi un varco tra i capelli grigi e proseguendo dritto su un lato del collo abbronzato e bruciato dal sole, fino a scomparire sotto l'abito, era visibile un marchio sottile come una verga, livido e biancastro»), presenta tutta una serie di complessi significati simbolici: è il segno, che già fu di Adamo e di Caino, della imperfezione e della colpa umane, ma è anche esito visibile della vendetta che la Natura si prende su chi vorrebbe sottometterla con la violenza. Strumento di pacificazione è invece la gamba amputata ad Anatolij Kuragin dopo la battaglia di Borodino in *Guerra e Pace* (1863-69)

di **Tolstoj**: di fronte ad una bellezza deturpata in maniera irreversibile, Andrej vede svanire tutto il suo risentimento. Restando in ambito russo, non va dimenticato che ne *I demoni* (1870-72) di **Dostoevskij**, a completare il cupo ritratto di Stavrogin sta il suo matrimonio con una donna storpiata e semidemente. E se la gamba di legno di Long John Silver ne *L'isola del tesoro* (1883) di **Steven-son** non ha connotazioni negative che vadano oltre la marchiatura di uno speciale tipo di *villain* (e lo stesso si può dire per l'handicap di Capitano Uncino in *Peter Pan nei giardini di Kensington*, 1906, di J.M. **Barrie**) nel romanzo *Tristana* (1892) di Benito **Pérez Galdós**, l'amputazione di una gamba, che la protagonista subisce in seguito ad una malattia, ha il penoso effetto di farla cedere alle seduzioni di Don Lope, il maturo signorotto che la ospita. Valenze fortemente simboliche hanno, nelle *Avventure di Pinocchio* (1883) di **Collodi**, i piedi bruciati del burattino (possiamo accostarvi il naso che gli si allunga, che è pur sempre uno stigma, e la metamorfosi asinina sua e dei compagni), che danno espressione ad una delle tante prove da superare e ad una delle tante punizioni da subire nel cammino del personaggio verso la condizione umana. Il Novecento conserva alla zoppia gran parte dei suoi significati simbolici: così è, per esempio nei *Buddenbrook* (1901) di Thomas **Mann** (il difetto alla gamba, che impedisce a Christian di camminare correttamente, simboleggia la sua incapacità di attenersi, per quanto riguarda il lavoro, all'etica protestante), in *Ethan Frome* (1911) di Edith **Wharton**, che presenta un protagonista zoppo e precocemente invecchiato, e nell'*Ulisse* di **Joyce** (1922). Qui la figura di Gerty Mc Dowell, la ragazzina zoppa che Leopold Bloom incontra sulla spiaggia di Sandymount (XIII episodio, «Nausicaa»), attiva nel testo significati molto precisi. Le fantasticherie erotiche ma senza costruito a cui entrambi i personaggi si abbandonano, mettono in luce limiti individuali e collettivi: se la ragazza incarna il vacuo sentimentalismo della donna dublinese, l'atto a cui pervengono le riflessioni di Bloom (cioè la masturbazione: «Comunque ne ho cavato quel che potevo... Grato anche per poco. E poi a buon mercato») marca l'eros avvilito di questo antieroe del nostro tempo. La zoppia di Cinto, il povero ragazzo che accompagna il narratore de *La luna e i falò* (1950) di Cesare **Pavese**, ha invece il più semplice scopo di completarne la figura di rappresentante di un mondo altro da quello cittadino, ma non per questo più sereno.

5. Un certo numero di presenze possono vantare, in letteratura, anche i gobbi, a cominciare dal Quasimodo di *Notre-Dame di Parigi* (1831) di **Hugo**, dove siffatta menomazione asseconda, con chiarezza quasi didascalica, il tema del «diverso»; lo stesso che si ritrova, sia pure con valenze negative, in Fischerle, l'ebreo gobbo e nano di *Auto da fé* (1935) di Elias **Canetti**. Alla ballata *Il gobbo Bitor* (1873) Tristan **Corbière** affida la crudele storia di un marinaio gobbo, morto affogato. La gobba del protagonista del racconto di Thomas **Mann** *Il piccolo signor Friedemann* (del 1897) è verosimilmente la cifra di una visione decadente della vita che impedisce ogni vera azione. A sua volta, Carson **McCullers** piega anche questa menomazione alle esigenze della propria scrittura «gotica» – associandovi nella fattispecie il tema a lei caro dell'androginità – quando nel romanzo *La ballata del caffè triste* (1947) fa sì che la protagonista Miss Amelia si innamorati di un nano gobbo ed omosessuale. Infine, se **Ma-chado** (*Il mio buffone*, CXXXVIII componimento della raccolta *Campi di Castiglia*, 1907-1917) sembra riportarsi a Guevara e a Lesage nell'assimilare quello che egli chiama «il demone dei miei sogni» ad un essere con un

corpo deforme e un'enorme gobba, il gallese Dylan **Thomas** dedica un'intera poesia, *Il gobbetto del parco* (1941), a una figura solitaria e mitica della sua fanciullezza.

6. Molto meno attestata risulta la sordità: se escludiamo quella autoindotta dell'Ulisse omerico (poi ripresa con sarcasmo feroce da **Kafka** nel racconto *Il silenzio delle sirene*, 1917), degni di nota appaiono due esempi, collocati su versanti opposti: *La rapsodia del sordo* (1873) del già citato poète maudit **Corbière** («Il medico gli disse – Molto bene, non se ne parli più. / La cura è fatta: voi siete sordo») che sposta sul registro comico la solitudine dell'uomo e del poeta in genere, e il romanzo di **Conrad** *Con gli occhi dell'occidente* (1911), in cui alla spia Razumov, che ha tradito i suoi complici, tocca il castigo di una sordità inflittagli ad arte, che è anche una sorta di anticipazione della sua tragica fine.

7. Dopo i sordi, i nani (v. NANO). Presenti in maniera copiosa nella letteratura fiabesca (la favola di Biancaneve e dei sette nani vi esercita una funzione antonomastica), occupano addirittura il titolo del poema epico altotedesco *I Nibelunghi* (redazione definitiva: 1200-1205): sono, come si sa, la stirpe di nani che il giovane eroe Sigfrido combatte e vince. Dei nani di **Dickens**, **Canetti** e **McCullers** si è già detto. Ricordati il nano Gimli, attivo con altri suoi simili nella trilogia di **Tolkien** *Il signore degli anelli* (1954-55), ed il nano del romanzo distopico di Paolo **Volponi** *Il pianeta irritabile* (1978), proposto come unico essere umano sopravvissuto ad un conflitto atomico, includeremo nella medesima area Oskar Matzerath, il protagonista del romanzo di Günter **Grass** *Il tamburo di latta* (1959), che trasforma la sua menomazione (a tre anni ha deciso di arrestare la propria crescita) in una più acuta percezione delle umane vicende, viste e giudicate «dal basso».

8. Valenze al tempo stesso cliniche e simboliche assume un'altra forma di handicap, la paralisi, in un gruppo scrittori poco fitto ma di rilievo. Detto che una simile affezione è spesso mostrata come effetto di ferite ricevute in combattimento (e così la troviamo, associata all'impotenza, nel Clifford del romanzo di D.H. **Lawrence** *L'amante di Lady Chatterley*, 1928; ma, come l'impotenza, la paralisi è presenza costante in tutta la letteratura di guerra), va sottolineato lo spessore metaforico che essa assume in *Teresa Raquin* di **Zola** (1867), in cui l'odio fra Teresa e Camillo si consuma davanti agli occhi della vecchia Raquin, muta e paralizzata sulla sua sedia (e quindi impotente, come tanti e come lo stesso lettore, di fronte al male), ne *L'innocente* (1892) di **D'Annunzio**, in cui Tullio Hermil non può sfidare al duello l'amante della moglie perché costui è stato nel frattempo colpito da paralisi, e nel racconto *Le sorelle*, che apre la raccolta *Gente di Dublino* (1914) di **Joyce**: qui l'apoplezia da cui viene colpito il prete della storia è simbolo dell'immobilismo della Chiesa irlandese ed epitome dell'inerzia di un intero popolo. Mentre le menomazioni dei personaggi de *L'opera da tre soldi* (1928) di **Brecht** sono fasulle e servono a gabbare il prossimo (come già avveniva nell'*Opera del mendicante*, scritta da John **Gay** nel 1728, di cui il drammaturgo tedesco si servì come modello), quelle che affliggono alcuni membri della famiglia Pargiter (una mano mutilata, un occhio di vetro, una spalla cascante, etc.) nel romanzo di Virginia **Woolf** *Gli anni* (1937), sono bensì utili alla caratterizzazione dei vari personaggi ma simboleggiano pure il tramonto della cultura vittoriana. Forti connotazioni simboliche hanno l'ulcera alla caviglia di Winston Smith in 1984 di **Orwell** (1949), uno stigma che già a livello somatico fa di lui un diverso,

«un'imperfezione nel sistema» che il Partito Interno provvederà ad eliminare senza esitazioni, e la balbuzie di Mizoguchi, l'accollito buddista che nel romanzo *Il padiglione d'oro* (1956) di **Mishima** finisce per dare alle fiamme un famoso santuario di Kyoto. Addirittura pal-mari i significati simbolici delle mutilazioni subite dagli automobilisti di *Crash* (1973) di J.C. **Ballard**, segno del rapporto uomo-macchina scaduto a psicopatologia di massa. Connotazioni più precise da un punto di vista politico hanno il taglio della lingua di Friday in *Vergogna* (1986) del sudafricano J.M. **Coetzee** (è il colonialismo che ha impedito ai nativi di raccontare la loro storia), le menomazioni causate dall'AIDS ad alcuni personaggi di *Angels in America* (1992-94) di Tony **Kushner** (una critica, fra l'altro, della repressiva società reaganiana), l'infibulazione patita da Tashi, la protagonista di *Possedere il segreto della gioia* (1992) di Alice **Walker**. Valenze politiche accentuate ha anche il singolare stigma fisico, un naso grande quanto una proboscide, che distingue il protagonista del celebre romanzo di Salman **Rushdie** *I figli della mezzanotte* (1981), Saleem Sinai, destinato a restare vittima della Realpolitik del «regime» di Indira Gandhi. Il naso di Saleem, che è anche tratto distintivo di una diversità non negoziabile, tradisce la filiazione da modelli illustri: più che a *Il naso* (1836) di **Gogol'** (utile, però, a fissare la cifra comico-grottesca del dettato rushdiano), il pensiero corre al *Cirano di Bergerac* (1897) di Edmond **Rostand**, anche lui un diverso dal lungo naso, anche lui un eroe di cui il mondo fa presto a sbarazzarsi. E non va dimenticata, in conclusione, l'evirazione che l'Attis dello straordinario poemetto di **Catullo** (n. 63) infligge a se stesso per farsi adoratore di Cibebe, salvo pentirsi amaramente: «Eccolo per le buie calli della Dea / Tra le nere ombre precipitarsi / Indemoniato accecato estatico / Con una scheggia di pietra i testicoli strapparsi / Attis».

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *I Nibelunghi* (sec. XIII); *Lazzarino del Tormes* (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554).

Auden, W.H., *Blues del Vallo Roman* in *Un altro tempo* (*Roman Vall Blues*, 1940); Ballard, J.G., *Crash* (1973); Barrie, J.M., *Peter Pan nei giardini di Kensington* (*Peter Pan in Kensington Gardens*, 1906); Beckett, S., *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1952); Bernard, Th., *Una festa per Boris* (*Ein Fest für Boris*, 1970); Brecht, B., *L'opera da tre soldi* (*Die Dreigroschenoper*, 1928); Buonarroti, Michelangelo, *Veggio co' be' vostr'occhi un dolce lume*, in *Rime* (1623, postume); Canetti, E., *Auto da fè* (*Die Blendung*, 1935); Carter, A., *Le infernali macchine del desiderio* (*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, 1972); Catullo, G.V., *Attis* (sec. I a.C.); Coetzee, J.M., *Vergogna* (*Disgrace*, 1999); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Conrad, J., *Con gli occhi dell'Occidente* (*Under Western Eyes*, 1911); Corbière, T., *Il gobbo Bitor e La rapsodia del sordo* (*Le bossu Bitor e La rhapsodie du sourd* in *Les Amours jaunes*, 1873); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); Dickens, Ch., *Il nostro comune amico* (*Our Mutual Friend*, 1864-65); Dostoevskij, F.M., *I demoni* (1873); Durrell, L., *Balthazar* (1958); Eliot, Th. S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); García Lorca, F., *Alba* (1923); García Lorca, F., *Juan Breva* (1923); Gay, J., *L'opera del mendicante* (*The Beggar's Opera*, 1728); Goethe, J.W., *Faust* (1834, postumo); Gogol', N.V., *Il naso*, ne *I racconti di Pietroborgo* (1836); Grass, G., *Il tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*, 1959); Hugo, V., *Notre-Dame di Parigi* (*Notre Dame de Paris*, 1831); Huxley, A., *Cieco in Gaza* (*Eyeless in Gaza*, 1936); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Joyce, J., *Le sorelle*, in *Gente di Dublino* (*Dubliners*, 1914); Kafka, F., *Il silenzio delle sirene* (*Das Schweigen der Sirenen*, 1917-24); Kushner, T., *Angeli in America* (*Angels in America*, 1992-94); Lawrence, D.H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's lover*, 1928); Lesage, A.R., *Il diavolo zoppo* (*Le diable boiteux*, 1707); Machado, A., *Il mio buffone*, in *Campi di Castiglia* (*Campos de Castilla*, 1907-17); Majakovskij, V., *Dietro la donna* (1913); Malaparte, C., *Kaputt* (1944); Mann,

Th., *I Buddenbrook* (*Buddenbrooks*, 1901); Mann, Th., *Il piccolo signor Friedemann* (*Der kleine Herr Friedemann*, 1897); Marziale, M. V., *Epigrammi* (sec. I d.C.); Masters, E.L., *Antologia di Spoon River* (*Anthology of Spoon River*, 1915); McCullers, C., *Ballata del caffè triste* (*The Ballad of the Sad Café*, 1951); Melville, H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Milton, J., *Sansone Agonista* (*Samson Agonistes*, 1671); Mishima, Y., *Il padiglione d'oro* (1956); Nievo, I., *Le confessioni d'un Italiano* (1867); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orwell, G., 1984 (1949); Pascoli, G., *Myricae* (1891); Pavese, C., *La luna e i falò* (1950); Pérez Galdós, B., *Tristana* (1892); Petronio, G., *Satyricon* (sec. I d.C.); Pintor, L., *La signora Kirchgessner* (1998); Poe, E. A., *Il gatto nero* (*The Black Cat*, 1843); Rostand, E., *Cirano di Bergerac* (*Cyrano de Bergerac*, 1897); Rushdie, S., *I figli della mezzanotte* (*Midnight's Children*, 1981); Saramago, J., *Cecità* (*Ensaio sobre a cegueira*, 1995); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Sofocle, *Edipo re e Edipo a Colono* (sec. V a.C.); Stevenson, R.L., *L'isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1883); Thomas, D., *Il gobetto del parco* (*The hunchback in the park*, 1930-32); Tolkien, J.R., *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-1955); Tolstoj, L. N., *Guerra e pace* (1868-69); Tozzi, F., *Con gli occhi chiusi* (1913); Véz de Guevara, L., *Il diavolo zoppo* (*Diablo cojuelo*, 1641); Vernes, J., *Michele Strogoff* (1876); Victor H., *L'uomo che ride* (*L'Homme qui rit*, 1869); Volponi, P., *Il pianeta irritabile* (1978); Walker, A., *Possedere il segreto della gioia* (*Possessing the secret of joy*, 1992); Wells, H.G., *Il paese dei ciechi* (*The Country of the Blind*, 1904); Wharton, E., *Ethan Frome* (1911); Woolf, V., *Gli anni* (*The years*, 1937); Zola, É., *Teresa Raquin* (*Thérèse Raquin*, 1867).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Warner, M., *Six Myths of Our Time. Managing Monsters*, London, Vintage, 1994; Davis, J.L., *Enforcing Normalcy. Disability: Deafness and the Body*, London-New York, Verso, 1995.

■ **VOCI AFFINI:** Cecità; Debolezza; Ferita, cicatrice; Impotenza, frigidità; Malattia; Medico, medicina; Mendicante; Miseria; Mostro; Mutismo; Nano; Occhi; Ospedale; Ospizio; Vecchiaia.

STEFANO MANFEROLOTTI

Menzogna. 1. Il termine deriva dal lat. *mentiri* («mentire», da *mens*), che incrociandosi con *mentio* («menzionare», a sua volta da *memini*, «ricordo») ha dato origine a **mentionia* nel latino parlato, poi «menzogna» già in **Guittone d'Arezzo** e Brunetto **Latini** (fr. *mensonge*; sp. *mentira*; mentre ingl. *lie*; ted. *Lüge*; russ. *lož'* dal gotico *liugn*). In contrasto con l'etimologia, che rimanda a un'attività intellettuale priva di connotazione etica, l'uso ha trasformato menzogna in un termine molto più grave e serio del sinonimo bugia, utilizzato quasi solo con riferimento alle menzogne infantili o di poco conto, contro l'etimologia che vuole bugia derivare da *bauxia*, dalla radice altogermanica **bausi*, con significato di «cattiveria, frode» (cfr. ted. *das Böse*, «il male»). L'uso ha quindi stravolto una distinzione non priva di significato: come si avrà modo di vedere è propria dell'età classica la definizione di menzogna come gioco mentale, abilità dei sapienti, mentre la cultura cristiana medievale ha visto nel mentire l'atto intrinsecamente cattivo dell'aggressione, e del rifiuto, della verità, quindi di Dio stesso.

Per **Platone** (sec. IV a.C.) «il falso che si genera nei discorsi» deriva dal falso che si genera nel pensiero ed entrambi sorgono dal «pensare o dire ciò che non è» (*Sofista*, 260 c 3-4); ma sempre Platone nell'*Ippia minore* (364 b - 368 a) presenta la menzogna come il prodotto di un'arte posseduta solo dai sapienti. Anche per **Aristotele** (sec. IV a.C.) il discorso falso è quello che dice che è ciò che non è o viceversa, perché «i discorsi sono veri in modo simile a come lo sono i fatti» (*Dell'interpretazione*, 10, 19 a 33). Ma questa definizione di menzogna e di menzognero lascerà il posto nella cultura occidentale a un'altra, meno fiduciosa delle possibilità per l'uomo di conoscere e dire il vero, più attenta all'intenzione che

soggiace all'atto del dire piuttosto che al dire stesso: non mente chi dice il falso, ma «mente chi pensa una cosa e afferma con le parole o con qualunque mezzo di espressione qualcosa di diverso», afferma **Agostino d'Ippona** nel trattato *Sulla bugia*, del 395. Mente chi ha un *cor duplex*, ed è «dall'intenzione dell'animo (*animi sui sententia*) e non dalla verità o falsità delle cose in sé che bisogna giudicare se uno mente o non mente».

2. Colui che mente non riesce a fare a meno di affermare la propria veridicità, inviando così «segnali di menzogna», e diverso è mentire ai propri pari o mentire a una divinità. Il primo bugiardo di cui si abbia traccia in letteratura, escludendo il Satana delle Scritture, è Ulisse, collocato poi da **Dante** a bruciare nell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio dell'Inferno tra i consiglieri fraudolenti. Sempre accompagnato da aggettivi come astuto, ingegnoso, conoscitore di molte arti, abile parlatore, molte volte l'Ulisse di **Omero** mente per salvare la propria vita o quella dei compagni, ma spesso mente per il gusto di mentire, come al padre Laerte, e sempre mente in maniera esagerata. Tale sfrontatezza è apprezzata dagli dei: nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.; XIII, 256-286) il protagonista racconta ad Atena un'altra versione menzognera della sua storia. Ride la dea, accarezza con la mano l'uomo che chiama affettuosamente «fecondo inventore», lo loda: «tu sei il migliore fra tutti i mortali per consiglio e parola». L'abilità nell'uso della parola, non importa se per mentire o dire il vero, è un aspetto della sapienza, tanto che Atena si paragona a Ulisse: «e io fra tutti gli dei sono famosa per saggezza e accortezza». La menzogna diventa così il codice comune tra l'uomo privilegiato e il dio, che, separati dal resto del mondo grazie a una fitta caligine, si parlano faccia a faccia e si riconoscono proprio nell'abilità tecnica dell'arte del mentire. Tra i «segnali di menzogna» preferiti da Ulisse vi è la citazione di Creta: i cretesi erano ritenuti dai greci un popolo di bugiardi, tanto da diventare i protagonisti del noto «paradosso del mentitore». Formulato forse da **Euclide di Mileto** nel sec. IV a.C., il paradosso si basa sul fatto che chi dice «io mento» fa un'affermazione a un tempo vera e falsa, indipendentemente dal fatto che egli intenda asserire il vero o il falso: ancora un esempio della consapevolezza greca del gioco implicito nel linguaggio. Lodata nell'aristocratico, il mondo classico punisce la bugia detta da un uomo qualunque: dal pastore della favola di **Esopo** (sec. VI a.C.) che gridava mentendo «Al lupo! Al lupo!», e poi non venne creduto quando il lupo arrivò davvero; dal cittadino della *Repubblica* (sec. IV a.C.) di **Platone**, dal fanfarone (v. MILLANTERIA) sempre umiliato al termine delle commedie che lo vedono protagonista come ne *Il soldato millantatore*, scritta intorno al 205 a.C. da **Plauto**. I latini consideravano bugiardi i greci, come questi i cretesi: **Cicerone** usa parole durissime, riprese poi da **Livio**, da **Valerio Massimo**, da **Quintiliano**, a sottolineare una superiorità morale. «Questo dico del popolo greco nella sua intelligenza» si legge nell'orazione in difesa di Lucio Valerio Flacco (4, 9), che «il rispetto per le testimonianze e la verità questa nazione non li ha mai coltivati», nonostante la loro riconosciuta abilità nelle arti, soprattutto quelle della parola. Non deve stupire quindi il dolore misto a ira suscitato nel protagonista dell'*Eneide* (29-19 a.C.) di **Virgilio** dal ricordo del greco Sinone, che convinse i troiani ad accogliere in città il cavallo di legno, iniziando il suo dire con un evidente segnale di menzogna: «se la Fortuna ha fatto Sinone infelice, falso e bugiardo non potrà farlo, la perfida!» (II, 79-80). Ed Enea conclude mestamente che «così, per queste insidie, per l'arte di Sinone spergiuo»

caddero coloro che «né il Tidide, né Achille di Làrisa, e non dieci anni e non mille navi domarono» (II, 195-198). Nel sec. II d.C. un altro greco, **Luciano di Samosata**, scrisse *L'amante delle menzogne* (sec. II d.C.), commedia che propone una satira sulla credulità delle masse più che sulla figura del bugiardo, ma Luciano interessa soprattutto come autore del romanzo *Una storia vera* (sec. II d.C.), in cui si smaschera la «finzione» letteraria come una bugia dichiarata, quindi un inganno accettato anche da chi lo subisce. La prima pagina, come ha sottolineato Mario Lavagetto, è un programma irridente e provocatorio, che presenta il testo come un'amplificazione del paradosso del mentitore: «Giacché non ho a contar niente di vero (...) mi sono rivolto a una bugia, che è molto più ragionevole delle altre, ché almeno dirò questa sola verità, che io dirò la bugia». Tuttavia il racconto fantastico di Luciano non potrà sfuggire la verosimiglianza, perché se il vero può essere incredibile e inverosimile, il falso deve necessariamente essere verosimile per poter essere creduto, anche «come falso», secondo l'accordo iniziale di Luciano e dei suoi lettori.

3. Si è già detto della definizione agostiniana: l'opera del vescovo di Ippona comprendeva anche una distinzione tra otto gradi di differente gravità della menzogna, poi ridotti da Pier **Lombardo** (1154-58) a tre generi di *mendacium*: *perniciosum*, *iocosum* e *officiosum*. La prima è la bugia dettata dalla volontà di nuocere, la seconda è la menzogna scherzosa, la terza è quella che oggi si definirebbe *white lie*, la bugia affettuosa o «pietosa», secondo l'espressione entrata in uso dopo la prima rappresentazione della *Traviata* di Giuseppe **Verdi**, con libretto di Francesco Maria **Piave**, al Teatro La Fenice di Venezia il 6 marzo 1853.

Molto vasta è la letteratura medievale sulla bugia, ma raramente si discosta dai temi agostiniani, tra i quali la centralità teologica della verità intesa non come conoscenza vera, ma come nome di Dio. La menzogna è sempre illecita; le menzogne presenti nella storia sacra sono riportate come esempi di atti negativi, quindi punite già nel racconto biblico, oppure devono essere lette come figure di altro. Sono fatti realmente accaduti, non è dunque bugiardo l'autore sacro, ma non sono da interpretare come esempi morali, bensì come allegorie (testo di riferimento sono i *Moralia* – iniziati prima del 490 – di **Gregorio Magno**). Nei «Penitenzieri», manuali a uso dei confessori con gli elenchi di tutti i possibili peccati in ordine di gravità, accanto ai generi di menzogna si trovano le categorie che li rappresentano, quali eretici, invidiosi, mercanti, mentitori puri, giullari e adulatori, amici. Una folla ben rappresentata nell'*Inferno* di **Dante**, per metà occupato dai fraudolenti: tra questi coloro che hanno ingannato con la parola sono, in ordine di gravità del loro peccato, ruffiani e seduttori, adulatori, indovini, ipocriti, consiglieri fraudolenti, seminatori di discordia, falsatori. Non esiste un luogo proprio per i bugiardi in generale, perché Dante segue la teologia di **Tommasso d'Aquino**, che vede la gravità del peccato dipendere dalle intenzioni e dalle circostanze: tra gli inganni, sono meno gravi quelli commessi contro chi si fidava rispetto a quelli commessi contro i parenti, gli ospiti, i benefattori, e tra tutti il peggiore è il tradimento contro il supremo benefattore, perpetrato da Lucifero. La menzogna diventa così un modo della frode, grave quanto l'oggetto e le circostanze di questa, legata ai vizi capitali, puniti nella parte più alta dell'*Inferno*, solo come conseguenza più grave della causa, e forse da connettere con la virtù di giustizia, che infatti nel *Paradiso* ha grande risonanza: il Cielo degli spiriti giusti è il sesto, superato solo dal Cielo degli spiriti contemplanti.

Sempre nel Medioevo, il rigore di un **Bonaventura da Bagnoregio**, che considera peccato mortale ogni menzogna detta da chi aspira alla perfezione, viene moderato da **Raimondo di Peñafoit** (*Summa de poenitentia*, sec. XIII) nel suggerire ai perfetti tre modalità per fuggire la menzogna esplicita di fronte a una domanda diretta: il silenzio; una risposta fuori tema; l'uso di termini equivoci, che consentano una risposta espressa come sincera, ma che ha lo scopo di ingannare, qualcosa di simile alla riserva mentale proposta dai Gesuiti dal Seicento. Proprio due atteggiamenti opposti rispetto alla menzogna si trovano nelle vicende di Isotta dalle Bianche Mani e di Isotta la Bionda, cantate da **Bérout, Thomas d'Angleterre** e **Goffredo di Strasburgo**. La prima, sposata senza amore da Tristano, lo fa morire di dolore con una menzogna («E la donna gli risponde senza pietà»), fingendo che l'altra Isotta non stia arrivando in soccorso del suo amante. Isotta la Bionda, invece, sposata al re Marco, ama Tristano e per salvaguardare questo amore ricambiato deve mentire spesso. La bugia più nota è quella in cui dichiara davanti alla corte di non aver avuto tra le sue gambe altri uomini che il marito e il lebbroso che l'ha portata in spalla per farle attraversare un guado. Naturalmente tale lebbroso è Tristano travestito da malato mendicante, ma Isotta è salva, ed è salva anche davanti a Dio: «Cristo cortese» fa sì che la prova cui è sottoposta Isotta la lasci indenne, ossia impedisce che le sue mani siano bruciate dal ferro rovente che è costretta ad afferrare. La vicenda amorosa di Tristano e Isotta la Bionda sarà poi ripresa tra gli altri da Richard **Wagner** in un dramma musicale (*Tristano e Isotta*, 1865) incentrato sulla passione dei protagonisti, e nel Novecento restituita a un maggior equilibrio storico e filologico dal lavoro di Joseph **Bédier**. Rivoluzioni delle regole sono anche quelle operate dalle bugie delle novelle del *Decameron* (1349-53) di Giovanni **Boccaccio**: tra queste ricordiamo almeno la storia di Alatiel (giornata II, novella 7), «che con otto uomini forse diecimila volte giaciuta era» e che si fa passare per «pucella», e quella di ser Cepparello o Cappelletto (giornata I, novella I). Cepparello, notaio, era spergiuro, omicida, bestemmiatore, ghiottone, baro, omosessuale, «aveva oltre modo piacere, e forte vi studiava, in commettere tra amici e parenti e qualunque altra persona mali e inimicizie e scandali». In Francia per loschi affari, è ospite di due usurai italiani: si ammala e in punto di morte, per non far sfigurare i compatrioti, inventa una confessione contrita di piccolissimi peccati, tacendo quelli veri. Dopo la morte arriva la fama di santità, e con questa veri miracoli compiuti grazie alla sua intercessione da un Dio attento alla buona fede dei devoti. Anche tra le novelle de *Le mille e una notte*, strutturate in forma canonica nel sec. XV, si incontrano bugiardi premiati per la loro astuzia, come nella *Storia del dormiente risvegliato*.

4. Menzogna e punizione tornano ad essere unite nella figura del personaggio negativo del teatro elisabettiano-giacomiano, il *villain*, che raggiunge il suo culmine nella controversa figura del protagonista dell'*Amleto* 1600-01) e nel torvo Iago dell'*Otello* (1604-05) di William **Shakespeare**, capace di mentire a proposito di Desdemona senza quasi profferire menzogna (v. CALUNNIA). Amleto è un mentitore che dichiara di mentire all'interno della menzogna della rappresentazione teatrale. Le pagine in cui illustra ai commedianti il senso del loro lavoro (III, 2) partono dal presupposto che fine della recitazione sia «regger lo specchio alla natura». L'unico modo per comprendere il vero è osservarlo nello specchio della menzogna di un teatro che lo imita, ma ad esso si avvicina più della vita. Solo attraverso un gioco a incastro di menzo-

gne Amleto sembra riuscire a vendicare il padre, nella convinzione che se perfino la verità potrebbe essere bugiarda («dubita che anche il vero sia bugiardo», II, 2), allora meglio mentire, e da solo trovare la punizione in una morte cercata. Tra XVI e XVIII secolo fioriscono le riflessioni sulla menzogna, dalle invettive di Ugo **Grozio** e Michel Eyquem de **Montaigne** agli elogi di Celio **Calcinini**, Celio **Malespini**, Giuseppe **Battista** e Pio **Rossi**. Secondo Grozio la menzogna lede sempre e comunque il diritto alla conoscenza, tra parlanti si deve sottintendere un patto di «mutua obbligazione al vero» (*Sul diritto della guerra e della pace*, 1621) che rende utile e sensato il linguaggio. Come Jonathan **Swift** e i suoi Houyhnhnm de *I viaggi di Gulliver* (1726), per Montaigne la parola «è il solo strumento per mezzo del quale si comunicano le nostre volontà e i nostri pensieri, è l'interprete della nostra anima», quindi «se ci inganna, distrugge ogni nostro scambio e dissolve tutti i vincoli della nostra società» (*Saggi*, II, XVIII, 1580). La menzogna lede i vincoli sociali, lo si legge anche nel *Galateo* (1551-55) di monsignor Giovanni **Della Casa**: come non sta bene appisolarsi in società e poi svegliarsi rumorosamente (cap. 6); così non si deve mentire, perché i bugiardi a lungo andare non sono creduti e sono ascoltati «come s'eglino non favellassero, ma soffiassero» (cap. 13). Non si deve mentire, ma non è concesso neppure dire la verità: **Erasmus da Rotterdam** non aveva esitato ad affermare, nel celebre *Elogio della pazzia* (1511), che la veridicità è concessa solo al pazzo, a quella figura che nelle opere di Shakespeare sarà il *fool*, il giullare che si può permettere di prendere il ruolo che nella tragedia antica era del coro e del veggente, ossia commentare e narrare i fatti senza reticenza. La personificazione della follia afferma che «le orecchie dei principi inorridiscono dinanzi alla verità», solo i pazzi «sono schietti e veritieri». Erasmo cita **Platone**, che nel *Simposio* (217 e) fa attribuire da Alcibiade la veridicità solo ai bambini e agli ubriachi, ed **Euripide** che definisce stolto chi non sa nascondere i suoi sentimenti, mentre attribuisce al saggio due lingue, una per dire la verità e una per dire ciò che è opportuno a seconda delle circostanze (cfr. *Baccanti*, 369 e la tragedia spuria *Reso*, 394). D'altra parte lo stesso Platone aveva dato licenza ai governanti di mentire, parlando della menzogna come di un *pharmakon* che, se ben usato dal medico, può essere di grande vantaggio agli uomini (*Repubblica* 389 b e *Leggi* 722 b-c). Mente anche *Il principe* (1513, stampa nel 1532) dipinto da **Machiavelli**, che deve essere «gran simulatore e dissimulatore: e sono tanto semplici gli uomini, e tanto obbediscano alle necessità presenti, che colui che inganna troverà sempre chi si lascerà ingannare» (XVIII, 3). La simulazione e lo spergiuro sono armi lecite, consigliate, se usate con astuzia. *Il libro del Cortegiano* (1582), composto a ridosso del sacco di Roma da Baldassar **Castiglione**, è emblematico: la virtù non ha potuto nulla contro la fortuna, impersonata dai Lanzichenecchi profanatori di Roma, da un cristianesimo sconvolto (sono del 1517 le 95 tesi di Lutero), da monarchi in guerra tra loro e in lotta con la Chiesa, con le nuove famiglie ricche cittadine, con gli antichi feudatari. Amante della medietà, l'uomo ideale di Castiglione ha il dovere della cortesia: «Assai gentil modo di facezie è ancor quello che consiste in una certa dissimulazione, quando si dice una cosa e tacitamente se ne intende un'altra». La definizione agostiniana, che intendeva la menzogna proprio come un dire altro rispetto a quanto si ha *in animo*, diviene descrizione di un piacevole gioco. Non è più permesso portare i cuori «fuor de' petti», come li intendeva l'immagine dei *Geroglifici* (1556) di Piero **Valeriano**, l'uomo si deve adattare alle violenze e

alle frodi del mondo: il *desengaño* vede il sogno opposto alla vita (si pensi alle opere di Pedro **Calderón de la Barca**), la maschera opposta alla verità, la grandezza temporale opposta alla caducità. Non è possibile vivere senza maschera: non per questo simulando, che è azione aggressiva, ma dissimulando, che è azione difensiva, di una dissimulazione onesta, che è il titolo dell'opera più celebre di Torquato **Accetto**, pubblicata nel 1641, ma da anni già nota in tutta Europa. La simulazione è far credere quello che non è, quindi menzogna, la dissimulazione è invece «una industria di non far vedere le cose come sono» (cap. VIII). Il Seicento recupera anche la figura del bugiardo punito, del 1634 è infatti una commedia, *La verità sospetta* (1634) di Juan **Ruiz de Alarcón**, che ispira Pierre **Cornille** per il Dorante di *Il bugiardo* (1643), opera che riceverà i rimproveri di **Voltaire** (*Rimprovero su «Il bugiardo»*), e *Seguito del bugiardo* (1644-45), che diventano a loro volta riferimento di Carlo **Goldoni** per *Il bugiardo*, del 1750. Come anche due secoli dopo, ne *Il pacco rosso* di Jean **Cocteau** (1927), il protagonista affermerà: «Je n'ai menti que pour vous dire que je mentais», così ne *Il bugiardo* Lelio esordisce con un «Da che ho l'uso della ragione, non vi è persona che possa rimproverarmi di una leggiara bugia» (I, 11, 39) e conclude «Se dico più una bugia sola, possa morire» (III, 5, 109). L'interesse della commedia di Goldoni è anche nel confronto tra Lelio e il suo servo Arlecchino, bugiardo e millantatore, ma sempliciotto, ingenuo, e soprattutto prudente, forse perché conscio dello stato di inferiorità, dell'effettivo rischio delle bastonate e dei limiti delle sue capacità di ingannare: una figura da assimilare al *trickster*, il demone bugiardo e maldestro di tante culture religiose. Il padre di Lelio, Pantalone, lo rimprovera: non si deve mentire perché mentendo si perde credibilità, principale dote di un mercante. La morale, in linea con i dettati della borghesia settecentesca, è nelle ultime righe, recitate da Ottavio: «le bugie rendon l'uomo ridicolo, infedele, odiato da tutti». Il bugiardo non è più un bestemmia della verità, è un asociale, che non si comporta come gli viene richiesto compiendo atti che non riescono a restare nascosti.

5. Questo è anche il motivo del successo del simbolo di tutti i bugiardi, il burattino de *Le avventure di Pinocchio* (1883) di Carlo **Collodi**. Pinocchio dice poche bugie: al Gatto e alla Volpe per nascondere le quattro monete d'oro; alla Fata, sempre per nascondere le monete; al vecchietto che gli chiede notizie di un ragazzino di nome Pinocchio, dopo aver saputo che era stato lui a colpire con un libro Eugenio, un compagno di scuola. Pinocchio non è dunque un grande bugiardo, anche se alla Fata confessa di dire sempre bugie; è piuttosto un ragazzino che compie marachelle prevedibili. Molto più grave è la colpa del burattino nel tradire la fiducia di Geppetto, ma gli educatori di fine Ottocento sono attenti più all'esteriorità che all'intenzione. Condizione del mentire è poi un accordo sociale: per mentire si deve essere almeno in due (mentire a se stessi è infatti sdoppiarsi fino a convincersi di una cosa che prima si riteneva falsa, e tornare poi ad essere uno solo, cfr. *Il sogno di un uomo ridicolo*, 1877, di Fëdor **Dostoevskij**) e si deve possedere un comune codice comunicativo. Non ci può essere menzogna tra Humpty Dumpty e Alice in *Attraverso lo specchio* (1871) di Lewis **Carroll**, perché il personaggio a forma di uovo pretende di decidere e mutare arbitrariamente il significato di ogni parola; non possono mentire i cavalli Houyhnhnm de *I viaggi di Gulliver* (1726) di Jonathan **Swift**, perché sono convinti che «l'uso della favella è dato per intenderci l'un l'altro» e sarebbe un inutile errore

usarne ad altro scopo; non è possibile, paradossalmente, mentire nel «paese dei bugiardi» dove capita il Gelsomino della fiaba di Gianni **Rodari** (1958), perché la costrizione alla menzogna assoluta (ogni cosa deve essere chiamata con un nome diverso, ma rigidamente imposto: ogni pirata è un gentiluomo, ogni rosa è una carota) è destinata a saltare lasciando il posto all'accordo tra i suoi membri. Troppa verità, come per gli Houyhnhnm, o troppe menzogne, come nella fiaba di Rodari, non consentono di mentire, perché mentire è un atto comunicativo, teso a significare qualcosa, e proprio il segno è stato definito da Umberto **Eco** (*Trattato di semiotica generale*, 1975) come qualunque cosa che possa servire a mentire.

6. Anticamente **Gorgia da Lentini** (ca. 485-370 a.C.) aveva sostenuto che «chi inganna è più giusto di chi non inganna, e chi è ingannato è più saggio di chi non lo è». Se dunque Elena fu sedotta dalle parole, fu sedotta con violenza, e va ugualmente compatita come se fosse stata materialmente rapita e sottratta al marito. Così si legge nell'*Encomio di Elena* (secc. V-IV a.C.), che definisce la parola *pharmakon*, medicina e veleno insieme, lo stesso ambiguo termine usato a proposito della menzogna e della parola scritta da Platone nella *Repubblica* e nel *Fedro*. Nel secolo successivo **Aristotele** aveva definito puntualmente la *katharsis*, purificazione delle passioni per mezzo della pietà e del terrore suscitati dalla rappresentazione di una tragedia (*Poetica*, sec. IV a.C.; 6, 1449 b 27-28), e aveva aggiunto che «compito del poeta è di non dire le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità» (*Poetica*, 9, 1451 a 37-40), mentre lo storico deve narrare delle cose accadute. Solo al poeta, dunque, è concesso il distacco dalla realtà, pur mantenendo i legami della verosimiglianza e della logicità, e infatti Aristotele di **Omero** scrive che «ha soprattutto insegnato anche agli altri come si deve dire il falso» (*Poetica*, 24, 1460 a 19). La menzogna letteraria costruisce un universo, degli dei, delle vite e delle morti. Ma per questo non è una qualunque forma di menzogna, è una menzogna dichiarata, accettata e, soprattutto, ben limitata. Oscar **Wilde** nel racconto *La decadenza della menzogna* (1889) vide nell'arte qualcosa di più di un racconto bugiardo (se pur ne indicò l'origine nel primo cacciatore primitivo che inventò un'avventura mai vissuta): per Wilde l'arte porge ai sensi, all'immaginazione, alla mente lo schema trascendentale che permette di godere di una realtà altrimenti priva di senso. L'arte non copia la vita: la ispira. Conosciamo la malinconia perché Shakespeare ha creato Amleto; amiamo la luce solare francese perché abbiamo negli occhi Claude **Monet** e **Pissarro**. L'arte della menzogna, contro ogni realismo, può screditare i fatti e allora «dragoni si aggireranno per i deserti, la fenice si libererà dal suo nido di fuoco nell'aria, sui nostri capi volerà l'Uccello Azzurro, cantore di cose belle e impossibili, cose che sono graziose e non accadono mai, cose che non sono e che dovrebbero essere». Un sogno che riecheggia le parole di Friedrich **Nietzsche** in *Menzogna e verità in senso extramurale* (1873): «Quando ogni albero può avere l'occasione di parlare, nascondendo una ninfa, quando sotto la figura di un toro un dio può trascinar via le vergini, quando la stessa dea Atena viene vista improvvisamente, su un bel cocchio, attraversare le piazze di Atene in compagnia di Pisistrato, allora in ogni momento tutto è possibile, come nel sogno, e tutta la natura si agita attorno all'uomo, quasi fosse unicamente una mascherata degli dei, contenti di fare uno scherzo all'uomo con ogni specie di metamorfosi ingannevoli». L'uomo crede di sapere qualcosa delle cose in sé, ma si inganna, e

chiama verità ciò che qualcuno ha deciso di nominare così, dimenticando le verità del sogno, del mito, dell'arte, che, uniche, permettono di vivere «come incantati di felicità». Il Novecento riprende in termini critici gli slanci antirealistici del secolo precedente: se Karl **Kraus** sostiene l'incoercibile verità della parola, il cui destino è soprattutto la satira (*Letteratura e menzogna*, 1929) e **Weinrich** afferma non esservi inganno nella poesia, perché «quando la poesia è menzogna, ci sono sempre anche i segnali della menzogna» (*Metafora e menzogna*, 1976); Giorgio **Manganelli** considera la letteratura una menzogna che vive di vita propria e sfugge allo stesso autore (*La letteratura come menzogna*, 1967). D'altra parte proprio all'inizio del secolo la scrittura di Marcel **Proust**, meticolosamente introspettiva, denuncia l'impossibilità di definire un vero che non sia la trascrizione attenta della propria interiorità, unico luogo cui la coscienza sembra avere accesso sicuro, in un mondo dove l'esercizio sociale del linguaggio mette in moto meccanismi di mimesi e dà la parola all'io di superficie, quando non è strumento del mentire intenzionale come, prima o dopo, capita a tutti i personaggi della *Recherche* (1913-27). Il Novecento non denuncia il bugiardo: consapevole della varietà dei punti di vista e della difficoltà a discernere il vero, si limita a elencare le possibili varianti di ogni situazione osservata da diverse prospettive, come nei testi di Luigi **Pirandello** o nell'emblematico film di Akira **Kurosawa**, *Rashômon* (1950).

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Mille e una notte* (sec. XV). Accetto, T., *Della dissimulazione onesta* (1641); Agostino d'Ipbona, *Sulla bugia*, (395); Aristotele, *Dell'interpretazione* (*De interpretatione*, sec. IV a.C.); Aristotele, *Poetica* (sec. IV a.C.); Béroul, *Il romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Carroll, L., *Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò* (*Alice Through the Looking-Glass*, 1871); Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano* (1528); Cocteau, J., *Il pacco rosso* (*Le paquet rouge*, 1927); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883); Corneille, P., *Il bugiardo* (*Le menteur*, 1643); Corneille, P., *Seguito del bugiardo* (*La suite du menteur*, 1644-45); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Della Casa, G., *Galateo* (1551-55; 1558, postumo); Dostoevskij, F., *Il sogno di un uomo ridicolo* (1877); Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia* (*Morias encomion seu stultitiae laus*, 1511); Esopo, *Favole* (*Fabulae*, 1479); Euripide, *Baccanti* (sec. V a.C.); Euripide, *Reso* (sec. V a.C.); Goffredo di Strasburgo, *Tristano* (*Tristan*, sec. XIII); Goldoni, C., *Il bugiardo* (1750); Gorgia di Lentini, *Encomio di Elena* (secc. V-IV a.C.); Gregorio Magno, *Moralia in Job* (fine sec. V d.C.); Grozio, U., *Prolegomeni al diritto della guerra e della pace* (1621); Kraus, K., *Letteratura e menzogna* (*Literatur und Lüge*, 1929); Kurosawa, A., *Rashômon*, cinema (1950); Luciano di Samosata, *L'amante delle menzogne* (sec. II d.C.); Luciano di Samosata, *Una storia vera* (sec. II d.C.); Machiavelli, N., *Il Principe* (1513); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1595); Nietzsche, F., *Menzogna e verità in senso extramurale* (*Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, 1873); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Platone, *Fedro* (sec. IV a.C.); Platone, *Il Simposio* (sec. IV a.C.); Platone, *Il sofista* (sec. IV a.C.); Platone, *Ippia minore* (sec. IV a.C.); Platone, *Leggi* (sec. IV a.C.); Platone, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Plauto, *Il soldato millantatore* (*Miles gloriosus*, secc. III-II a.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Raimondo di Peñafort, *Summa de poenitentia* (sec. XIII); Rodari, G., *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1958); Ruiz de Alarcón, J., *La verità sospetta* (*La verdad sospechosa*, 1634); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-05); Swift, J., *I viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Thomas d'Angleterre, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Valeriano, P., *Geroglifici* (*Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis Commentarii*, 1556); Verdi, G., *Traviata* (1853; libretto di Piave, F.M.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Wagner, R., *Tristano e*

Isotta, musica (*Tristan und Isolde*, 1865); Wilde, O., *La decadenza della menzogna* (*The Decay of Lying*, 1889).

■ **ALTRE OPERE:** Carroll, L., *Alice nel Paese delle meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Pier Lombardo, *Sententiae in IV libros distinctae* (1154-58); Platone, *Dialoghi* (secc. V-IV a.C.); Terenzio, *L'Eunuco* (sec. II a.C.).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Almansi, G., *Bugiardi. La verità in maschera*, Venezia 1996; Barton Bowyer, J., *La meravigliosa arte dell'inganno* (1982), Milano 1991; Bettetini, M., *Breve storia della bugia, da Ulisse a Pinocchio*, Milano, 2001; Casagrande, C. - Vecchio, S., *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma 1987; Casagrande, C. - Vecchio, S., *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000; Castelfranchi, C. - Poggi, I., *Bugie, finzioni, sotterfugi. Per una scienza dell'inganno*, Roma 1998; Detienne, M. - Vernant, J.P., *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia* (1974), Roma-Bari 1999; Eco, U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano 1994; Eco, U., *Trattato di semiotica generale*, Milano, 1975; Eco, U., *Tra menzogna e ironia*, Milano 1998; Eco, U., *Serendipities. Language and Lunacy*, San Diego-New-York, 1999; ora in *Sulla letteratura*, Milano 2002; Fumagalli Beonio Brocchieri, M.T., *Le bugie di Isotta. Immagini della mente medievale*, Roma-Bari 1987; Garroni, E., *Osservazioni sul mentire e altre conferenze*, Castrovillari (CS) 1994; Girard, R., *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), Milano 1981; Gramigna, G., *La menzogna del romanzo*, Milano 1980; Golemann, D., *Menzogna, autoinganno, illusione* (1985), Milano 1998; Hachet, P., *Le mensonges indispensables. Du trauma social au mythe*, Paris 1999; Jankélévitch, V., *Menzogna e malinteso* (1945), Milano 1999; Koyré, A., *Riflessioni sulla menzogna politica*, Catania 1994; Lavagetto, M., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino 1992; Manganelli, G., *La letteratura come menzogna*, Milano 1967; Marrone, G. (a c. di), *La menzogna*, Quaderni del circolo semiologico siciliano, 34-35, Palermo 1992; Nigro, S. (a c. di), *Elogio della menzogna*, Palermo 1990; con testi di C. Calcagnini, C. Malespini, G. Battista, P. Rossi; Raimondi, E., *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna 1990; Tagliapietra, A., *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Milano 2001; Weinrich, H., *Metafora e menzogna* (1976), Bologna 1989.

■ **VOCI AFFINI:** Briccone, trickster; Calunnia; Disinganno; Inganno; Millanteria; Pettegolezza; Verità. MARIA BETTETINI

Meraviglia, meraviglioso. 1. Il termine *meraviglia* (fr. *merveille*; ingl. *wonder*, *marvel*; ted. *Wunder*; sp. *maravilla*; port. *maravilha*) viene dal lat. *mirabilia*, «cose degne di ammirazione», a sua volta da *mirus*, «che suscita stupore, ammirazione». La meraviglia è un'intensa e improvvisa sensazione di sorpresa, per lo più piacevole e grata, di fronte a persone, oggetti, circostanze o eventi inaspettati, straordinari, insoliti, misteriosi (GDLI). Questa definizione può essere scomposta in due elementi, lo stupore (*sorpresa*) e l'ammirazione (*piacevole e grata*: la sorpresa non produce, nella fattispecie, né inquietudine né orrore); d'altra parte, il termine designa, oltreché il sentimento, l'oggetto che lo produce: meraviglia come «oggetto, circostanza, evento straordinario, che esce dalla norma» e come tale «colpisce profondamente l'animo» (*ibid.*). In questo senso, la meraviglia è un tema astratto, che si precisa facendo lega con altri temi: il viaggio, la metamorfosi, il miracolo, il soprannaturale, mostri e prodigi, l'Oriente, ecc. Per quanto riguarda il vocabolo correlato, *meraviglioso*, esso ha, al pari di altre parole-categorie, due significati: uno tematico-contenutistico e uno generico-modale. Come si dice «un evento romanzesco» ma anche «il romanzesco», «una coincidenza fantastica» ma anche «il fantastico», così esistono oggetti, personaggi, eventi «meravigliosi», e nel contempo, «il meraviglioso» designa un insieme di opere letterarie che presentano tratti comuni. In quest'ultima accezione, esso è un modo let-

terario – una categoria attestata su una lunghissima durata – che si è incarnato in generi storicamente circoscritti (per esempio il *récit merveilleux*, quale viene praticato nella letteratura ottocentesca: cfr. C. Millet 1997, e *infra*). Va registrato infine, sempre in ambito letterario, un ulteriore significato della parola *meraviglioso*: essa identifica un «elemento fantastico (soprannaturale, magico, leggendario, ecc.) inserito nella struttura di un'opera d'arte (soprattutto letteraria)» (GDLI); così, ad esempio, per «meraviglioso pagano» si intendono gli interventi degli dèi del pantheon greco-latino nell'epica, nella tragedia e in altri generi.

Tema ed effetto, contenuto e forma, elemento introdotto nell'opera letteraria e genere o modo cui essa appartiene: alle parole *meraviglia* e *meraviglioso* corrispondono referenti multipli. Questa situazione terminologico-concettuale diventa ancor più complessa, qualora si rifletta a due paradossi che caratterizzano la storia del meraviglioso in quanto modo letterario:

a) I teorici moderni – e prima di loro gli scrittori ottocenteschi – hanno postulato una differenza *netta* tra il meraviglioso e il fantastico, definendoli l'uno in opposizione all'altro; il fantastico perturba, il meraviglioso no: il soprannaturale «non vi è neppure sorprendente» (R. Caillois 1975), «gli eventi soprannaturali non vi provocano alcuna sorpresa» (T. Todorov 1970). Paradosso: se il meraviglioso è il modo letterario circoscritto da Caillois e Todorov, allora esso comprende precisamente tutti i generi dai quali la meraviglia – intesa come effetto di sorpresa, secondo la sua definizione lessicografica – rimane esclusa *preliminarmente*, dal patto di lettura inscritto nel testo, che ne governa il funzionamento.

b) Il meraviglioso è un tema strettamente legato alla questione della credenza, e dunque a grandi costanti di storia delle mentalità. Finché si crede – nel Medioevo, quando il paradigma teocentrico è dominante – il meraviglioso risiede ovunque, e non fa problema; quando la credenza comincia a erodersi anche il suo statuto viene messo in discussione: nell'età moderna, l'accesso dibattito sul meraviglioso cristiano e pagano verte, fra l'altro, sull'improbabilità del secondo, dovuta al fatto che nessuno crede più negli dèi antichi; più tardi, nell'Ottocento, la scomparsa delle forme tradizionali della credenza coincide con la morte del meraviglioso tradizionale, sostituito dalla letteratura fantastica, «figlia dell'incredulità» (L. Vax 1964). Paradosso: in ultima analisi, «la storia del concetto di meraviglioso è in gran parte una storia della scomparsa [*retrait*] del meraviglioso» (J. Goimard 2006).

In questa storia, oltre alle grandi svolte legate al mutare delle mentalità, e in coincidenza solo parziale con esse, possono essere identificati alcuni momenti di codificazione forte della nozione di meraviglioso. Se ne possono distinguere sei: la riflessione aristotelica sul *thaumastón*, che riconosce al meraviglioso un ruolo importante nei due generi più illustri della gerarchia classica, l'epica e la tragedia; la teoria agostiniana del *miraculum*, tramite cui il meraviglioso viene inserito nel circuito del simbolismo universale medievale; la riflessione dei teorici cinquecenteschi intorno al meraviglioso verosimile, cristiano, pagano; la poetica barocca della meraviglia, che sposta decisamente l'attenzione dal contenuto alla forma del meraviglioso; la definizione del *fantastique* a inizio Ottocento – il *merveilleux* viene allora riconosciuto come tradizione millenaria, e al tempo stesso collocato in una posizione decentrata nel sistema dei generi; la riscoperta del meraviglioso da parte dei surrealisti, che ne fanno una categoria onnipresente, nella letteratura ma anche nella realtà.

2. Il meraviglioso svolge un ruolo decisivo in molti generi delle letterature classiche: per esempio l'epopea, la tragedia, la speculazione filosofica e, ormai in epoca ellenistica e al di fuori della gerarchia dei generi più illustri, il romanzo. La prima grande epopea della letteratura occidentale, l'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.) di **Omero**, presenta già quella mescolanza fra l'umano e il divino che caratterizzerà poi tutta la storia del genere: le gesta degli eroi e quelle degli dèi si alternano e si intrecciano inestricabilmente, l'intervento del soprannaturale nella storia umana non è l'eccezione ma la norma. Gli dèi combattono intorno alle mura di Troia insieme ai mortali, uccidono come loro e possono perfino esser feriti da qualche guerriero particolarmente empio; nel canto pieno delle sue gesta, Diomede colpisce Afrodite (V, 327 sgg.) e poi Ares (V, 846 sgg.), e ha l'ardire di slanciarsi contro Apollo che protegge Enea (V, 431 sgg.). Il sangue degli dèi scorre come quello degli uomini: solo, si chiama «icore» e circola in corpi immortali (V, 340). Gli dèi, del resto, sebbene possano essere maestosi e misteriosi quando si rivolgono agli uomini, non appena «sull'Olimpo perdono tutta la loro dignità» (F. Codino 1950): lo dimostrano il diverbio fra Zeus ed Era nel canto I (536 sgg.), e la «lite» (XXI, 385: *eris*) fra i numi – ma sarebbe meglio dire: la rissa indecorosa – del canto XXI (383 sgg.). Due sole differenze separano dèi e uomini: la menzionata immortalità dei primi; la loro maggior forza e statura: Ares e Atena, confusi fra i mortali, sono riconoscibili come dèi perché «gli uomini eran più piccoli» (XVIII, 519).

Antropomorfizzazione del divino, commistione dell'agire umano con quello divino: a questa duplice promiscuità, concettuale e fattuale, si riferiscono per lo più scrittori e trattatisti dal Rinascimento in poi, quando ferve il dibattito sul meraviglioso pagano e cristiano; va detto, però, che il primo teorico del meraviglioso, **Aristotele**, mette l'accento su un elemento più astratto e che non appare legato ad alcun tema in particolare. L'autore della *Poetica* (sec. IV a.C.) adopera il termine *thaumastós* a più riprese, riferendosi all'epica e alla tragedia; ma egli non sembra pensare tanto a quel che oggi sarebbe detto soprannaturale, quanto piuttosto a un elemento formale come l'effetto di sorpresa. L'esempio omerico fornito da Aristotele è interessante, perché verte appunto su un episodio dal quale gli dèi sono assenti: l'inseguimento di Ettore da parte di Achille sotto le mura di Troia (*Iliade*, XXII, 188 sgg.). Aristotele osserva che i particolari dell'inseguimento, portati sulla scena, risulterebbero ridicoli: i guerrieri stanno tutti all'intorno, senza muoversi affatto, e Achille fa cenno di no con la testa (cfr. v. 205); ma nel racconto omerico il ridicolo non si avverte (*Poetica*, 24, 7). Da questa breve analisi si deduce che il meraviglioso conviene all'epica più di quanto non convenga alla tragedia (e anzi nell'epica diventa auspicabile, in quanto, secondo Aristotele, esso produce piacere: cfr. *ibid.*); ma non si può certo identificarlo con il soprannaturale successivamente detto «pagano». Altrove, Aristotele enuncia quasi una relazione di proporzionalità diretta fra il meraviglioso, e il terrore e la pietà che la tragedia cerca di suscitare a scopo catartico (come detto in 6, 2): più meravigliosi saranno gli eventi rappresentati, più forti la pietà e il terrore (9, 6); ora, gli eventi più meravigliosi in assoluto sono quelli che nascono «contro ogni aspettativa» (*para ten doxan, ibid.*): il *thaumastón*, qui, designa senz'altro il «meraviglioso» inteso come «sorprendente». Conseguenza: in quanto tale, il meraviglioso fa parte del verosimile, di cui rappresenta al tempo stesso il *pendant* e il limite. Da un lato, infatti, ogni verosimile si definisce in relazione all'inverosimile (e il meraviglioso, si legge in *Poetica*, 24, 7, discende dall'illogico:

to *alagon*); dall'altro, «è verosimile, in realtà, che qualche cosa accada anche contro il verosimile» (25, 14, e con piccole varianti, anche 18, 6). Già nella *Poetica*, insomma, vengono definiti i contorni del problema che tanto occuperà i teorici del Rinascimento: circoscrivere il meraviglioso, fissarne le frontiere, renderlo verosimile; ma la riflessione di Aristotele è più sfumata di quella degli aristotelici, che pretenderanno di *volgarizzarlo* ed *esporlo* e spesso lo tradiranno.

In tutto il *corpus* dei tragici greci, l'esempio forse più notevole del *thaumastón* aristotelico è fornito dall'*Antigone* (442 a.C.) di **Sofocle** (eppure Aristotele cita quest'opera una sola volta nella *Poetica*, ad altro proposito: cfr. 14, 6). Nel primo stasimo, sotto l'impressione della notizia appena ricevuta – qualcuno, nonostante la minacciosa proibizione di Creonte, ha osato dar sepoltura al cadavere di Polinice – il coro prorompe in un inno all'inventiva e all'audacia umane: «Molte sono le cose meravigliose / ma nulla è più meraviglioso dell'uomo» (vv. 332-3). La celebrazione è dettagliata: vengono ricordate le varie tappe attraverso le quali l'uomo ha sottomesso le forze naturali (334 sgg.: il mare varcato, la terra solcata dall'aratro, gli animali catturati, le fiere addomesticate), le preziose conquiste della parola e dell'«aereo pensiero» (353-4), la fondazione della società civile (355-6). Da elemento di tecnica teatrale, dunque, il meraviglioso diventa tema: l'effetto-sorpresa trapassa spontaneamente nel canto di lode della prodigiosa creatura. Subito dopo, il meraviglioso è tecnica e tema al tempo stesso: alla fine del primo stasimo, infatti, il corifeo contempla stupefatto il «prodigio mandato dagli dèi» (v. 376) dell'ingresso di Antigone circondata dalle guardie; non soltanto qualcuno ha avuto l'ardire di opporsi a Creonte, ma questo qualcuno era una donna! Se non di derivazione sofistica, l'idea che l'uomo sia una creatura portentosa è comunque di ambito sofistico; il celeberrimo primo frammento di **Protagora di Abdera** (che fiorisce ca. nel 444-440 a.C.) recita: «L'uomo è misura di tutte le cose, delle cose che sono in quanto sono, delle cose che non sono in quanto non sono» (cfr. H. Diels – W. Krantz [a cura di] 1903 e G. Reale [a cura di] 2006). L'influenza sofistica, già sensibile in Sofocle, sarà poi predominante nelle tragedie di **Euripide** (480-406 a.C.), in cui l'analisi psicologica della meraviglia-uomo viene accompagnata dalla decisa demitizzazione degli dèi tradizionali, presentati come esseri invidiosi e animati da sentimenti per lo più malvagi.

La meraviglia è un concetto chiave nel pensiero della Grecia classica, a partire da un altro principio di **Protagora**: il *medén thaumazein*, «non meravigliarsi di nulla». Ogni scuola filosofica possiede un termine specifico per indicare l'indipendenza di fronte alle emozioni che turbano l'uomo: **Democrito di Abdera** (sec. V a.C.) la chiama *athambia*, «imperturbabilità» (cfr. H. Diels – W. Krantz [a cura di] 1903 e G. Reale [a cura di] 2006); più tardi, in epoca ellenistica, **Epicuro** (341-271 o 270 a.C.) propone l'ideale dell'*ataraxia*, l'«inalterabilità», e gli stoici (sec. III a.C.) quello dell'*apatheia*, «indifferenza» o «impassibilità» (cfr. M. Isnardi Parente [a cura di] 1989). Il significato di queste parole e di questi concetti non è certo identico, ma tutti rinviano alla stessa fondamentale impermeabilità alle passioni e agli sconvolgimenti dell'animo, considerati come perniciosi. **Orazio**, nelle *Epistole*, sembra sintetizzare questi messaggi – con una preferenza per quello stoico – in una sola formula memorabile: il «*Nil admirari*». Non meravigliarsi di niente è forse l'unico principio che possa rendere felici (*Epistole*, 20-13 a.C.; I, vi, 1-2: «*res est una [...] / solaque quae possit facere et servare beatum*»); la meraviglia viene intesa dal poeta latino come stupore di fronte all'infinita

varietà e ricchezza del mondo, alla trama dei desideri e delle passioni che squassano il cuore dell'uomo – e riempiono i versi di questa epistola, pieni di immagini e di verbi di vedere (fra cui non poteva mancare il verbo «*mirare*», v. 18). Opere d'arte e ricchezze sono cose meravigliose, splendenti (v. 25: «*nitentia*»), ma il loro bagliore, come quello di tutti gli altri beni materiali, domani scomparirà: non resterà che scendere nell'Ade (v. 27: «*ire tamen restat, Numa quo devenit et Ancus*»). Chi vuol vivere bene, dunque, segua la virtù (cfr. vv. 29-31) e non la meraviglia, che è fonte d'angoscia.

Il romanzo antico contiene quattro varianti del tema. La prima è costituita dai *mirabilia*, cioè le cose insolite, strane, rare, che suscitano lo stupore: si pensi ad **Achille Tazio**, che in *Leucippe e Clitofonte* (sec. II d.C.) descrive la fenice (III, 25), ma anche l'ippopotamo, «spettacolo animale fluviale» (IV, 2), l'elefante, la cui nascita è «straordinaria» (IV, 4), e il cocodrillo, «famoso per la sua forza più dell'ippopotamo» (IV, 19). Benché in balia del fato, come sempre nel romanzo greco, i protagonisti di Achille Tazio non rinunciano a dar sfogo a una sorta di irreprensibile *cupido videndi* (V, 1: «amor di vedere»); la contemplazione del meraviglioso, la cui fonte è inesauribile, riempie «gli occhi di godimento» (*ibid.*). Nel romanzo greco-latino abbondano inoltre le declinazioni del tema – schiettamente meraviglioso – dell'antivegenza degli eventi futuri; le enumera M. Bachtin in un saggio famoso (1937-38): «divinazioni, auspici, leggende, predizioni di oracoli, sogni profetici, presentimenti. Di tutto questo i romanzi greci sono pieni». Altra variante: gli episodi di magia e stregoneria; all'inizio delle *Metamorfosi o l'asino d'oro* (sec. II d.C.) di **Apuleio**, per esempio, Lucio è disposto a credere qualsiasi racconto prodigioso gli voglia propinare il primo viandante incontrato per caso (I, 2); in questa disposizione di spirito, incalzato dalla *curiositas* che è il tratto dominante del suo carattere, come degli eroi del romanzo antico in generale, egli ascolterà la storia di Aristomene, persuadendosi che le streghe possano «*caelum deponere, terram suspendere, fontes durare, montes diluere, manes sublimare, deos infirmare, sidera extinguere, Tartarum ipsum inluminare*» (I, 8). La quarta variante del tema, la più importante e quella che il romanzo greco codifica forse per la prima volta nella storia della letteratura occidentale, è rappresentata dal meraviglioso delle avventure straordinarie: nelle *Etiopiche* (sec. III d.C.) di **Eliodoro**, per esempio, lo schema topico della separazione degli amanti diventa un contenitore ideale per inverosimili combinazioni, mirabolanti agnizioni, prefigurazioni prodigiose... Sempre M. Bachtin (1937-38) osserva che il tempo dell'avventura nel romanzo greco segue una logica specifica, quella della «coincidenza fortuita»: il tempo del caso che caratterizza questo «dramma della Fortuna» consente l'«interferenza di forze irrazionali nella vita umana» – il destino, gli dèi, i demoni, i maghi, i pirati e i ribaldi.

Perfino in quella sorta di parodia del romanzo greco che è *Una storia vera* (ca. 177-78 d.C.) di **Luciano di Samosata** si può cogliere il nesso del meraviglioso con il piacere di raccontare e ascoltare storie, che rappresenta una costante di lungo corso nella storia del tema. Luciano aveva composto un'operetta intitolata *Come si deve scrivere la storia* (posteriore al 162 d.C.); *Una storia vera* ne costituisce l'esatto contraltare, nella misura in cui fornisce un esempio pratico di come *non* si debba scrivere la storia. Il prologo (I, 1-4) polemizza contro le «bugie stravaganti», le «favole mirabolanti», le «mille storie assurde» narrate da storiografi, geografi e viaggiatori, il cui capostipite Luciano identifica, non a caso, nell'Ulisse omerico (**Omero**, *Odissea*, secc. IX-VIII a.C.): costui,

maestro di «cialtroneria», ha propinato ai Feaci – presentati qui come gonzi che le bevono tutte – storie di venti prigionieri, uomini con un occhio solo, animali dalle molte teste e uomini trasformati per opera di filtri magici. Gli obbiettivi parodici di Luciano sono numerosi: oltre all'epica omerica e al romanzo greco – una delle sue fonti principali è **Antonio Diogene**, *Le meraviglie di là da Tule* (sec. I d.C.), di cui conosciamo il prodigiosissimo contenuto attraverso l'epitome che ne ha lasciato **Fozio** nella *Biblioteca* (sec. IX) –, le narrazioni che si proclamano veridiche e pure indulgono a un'insana passione per il meraviglioso. Ma il narratore di *Una storia vera*, non avendo mai vissuto «niente che meriti di essere raccontato», finisce per ricorrere anch'egli al falso, cioè al meraviglioso: benché si tratti, a suo parere, di «un falso più onesto di quello dei [...] predecessori» in quanto dichiarato come tale...

3. Se all'interno della cultura greco-latina il meraviglioso assume un significato volta per volta tecnico-formale, tematico-contenutistico, filosofico-morale, retorico-narrativo, la tradizione biblico-cristiana ne fa una nozione di carattere teologico. Qui l'idea di *meraviglia* appare strettamente legata a quella di *miracolo*. Nella *Bibbia* non ci sono miracoli in senso moderno: nessun termine ebraico, né del greco biblico, risulta pienamente sovrapponibile alla parola «miracolo», compreso come un'eccezione alle leggi di natura, attribuita alla divinità perché altrimenti inesplicabile (cfr. R. Bultmann 1933 e J.-Y. Lacoste 1998). La meraviglia in quanto sorpresa è sì attestata – la traduzione dei Settanta, ad esempio, utilizza il greco *thaumasia* – ma sporadicamente: non fa sistema. L'universalità delle leggi fisiche non è ancora riconosciuta: l'effetto d'irruzione proprio al miracolo è assente, l'inverosimile è per così dire continuo e non stupisce. Così nel racconto del guado del Mar Rosso da parte degli Ebrei (*Esodo*, fine sec. IV a.C.; 14, 15-31): il prodigio con cui il Signore annienta gli Egiziani non produce stupore, bensì consapevolezza della sua forza presso il popolo eletto (14, 31) e terrore incontenibile presso i suoi nemici (15, 14-16). Neppure il miracolo della manna, per quanto incomprensibile sia questo cibo che cade dal cielo (cfr. 16, 15), è fonte di meraviglia; la traversata del deserto viene presentata come una sorta di *itinerarium miraculorum*: laddove ogni passo è contrassegnato da un nuovo segno della presenza divina – le acque di Mara, la manna, l'acqua scaturita dalla roccia, ecc. – lo spazio per la stupefazione è necessariamente ristretto.

Quel che vale per i miracoli dell'*Antico Testamento*, vale per gli eventi soprannaturali del *Nuovo*: non sono davvero tali, non spezzano la continuità del reale; Gesù viene avvicinato da Satana nel deserto (*Matteo*, ca. 80 d.C.; 4, 1-11), ma nel testo biblico non c'è traccia di quella meraviglia che inietteranno, nell'episodio della tentazione di Cristo, i numerosi imitatori ottocenteschi, affascinati dal tema della potenza evocatrice del desiderio (per esempio H. de **Balzac** all'inizio della *Pelle di zigrino*, 1831). I miracoli di Gesù, del resto, rimandano a quelli già compiuti dai profeti, ma appartengono a un registro minore: sono molto meno spettacolari di quelli di Mosè; Cristo inoltre è restio a compierne (come in *Marco*, 65-70 d.C.; 8, 11-12 e 9, 18-19), e quando li compie non desidera siano divulgati (sempre in *Mc* 1, 40-45). In definitiva, e paradossalmente, la meraviglia non è nominata dal testo biblico se non per constatarne l'assenza: nei *Salmi* (sec. VI a.C.) è frequente il motivo del rimpianto per le «meraviglie di un tempo» (77 [76], 12), i miracoli che il Signore ha realizzato e che ora, irato con il suo popolo, sdegna di ripetere (cfr. 74 [73], 9; 89 [88], 50; 143 [142], 5; ecc.).

Nei Padri della Chiesa, e più tardi nella Scolastica, il tema è presente sotto forma di riflessione filosofico-dottrinale. Ad **Agostino d'Ippona** si deve una definizione precisa del miracolo, che lo collega alla meraviglia di chi lo percepisce: «*Miraculum voco, quidquid arduum aut insolitum supra spem vel facultatem mirantis apparet*» (*Sull'utilità di credere*, 391 d.C.; XVI, 34). Il miracolo, e la meraviglia, non sono altro che i segni della divinità; il miracolo per eccellenza, quello maggiormente degno di meraviglia (*mirari*), è la totalità di una creazione nella quale ogni cosa rende omaggio al Creatore e alla sua onnipotenza (*Lettera* 137). In tal senso, tutto merita d'esser detto miracoloso. Agostino conferisce alla meraviglia quel diritto di cittadinanza che essa, di fatto, nella *Bibbia* non possedeva: essa trova spazio all'interno di un universo interamente simbolico, nel quale ogni simbolo svolge una funzione teofanica. Anche la Scolastica riconoscerà alla meraviglia una funzione essenziale: nella *Somma teologica* (1265-74), **Tommaso d'Aquino** distingue fra causa prima e cause seconde, e vede nel miracolo la prova decisiva della sovranità della causa prima, che sola può agire contro l'ordine proprio a tutta la natura creata (I, q. CX, a. iv: «*Ex hoc ergo aliquid dicitur esse miraculum, quod fit praeter ordinem totius naturae creatae*»). Con Tommaso siamo, idealmente, alle soglie di una nuova era: il miracolo appare ormai come un'eccezione alle leggi – metafisiche e fisiche – che governano il mondo.

4. Il Medioevo è l'età del meraviglioso, per due ragioni strettamente collegate: la credenza in ciò che oggi verrebbe chiamato il soprannaturale; la dottrina del simbolismo universale. Secondo M. Bloch (1939-40), qualsiasi concezione del mondo da cui fosse escluso il soprannaturale rimase «profondamente estranea» all'uomo del Medioevo; la sua visione dei destini dell'universo era quella tracciata «dalla teologia e dall'escatologia cristiana». Logico perciò che il soprannaturale divino e diabolico, ma anche quello magico-superstizioso, per me di sé le rappresentazioni del mondo, siano esse letterarie o figurative; ed è un soprannaturale interno al «paradigma di realtà» (cfr. L. Lugnani 1983), non perturbante, poiché si dispone di strumenti sufficienti a interpretarlo senza residui: quelli, appunto, forniti dal discorso ufficiale della Chiesa. È il soprannaturale tipico della tradizione del meraviglioso, non ancora il soprannaturale *unheimlich* del fantastico.

La dottrina del simbolismo universale, destinata a dominare la tradizione medievale, viene formulata per la prima volta nel pensiero di **Agostino** – cioè la prima costruzione intellettuale che, nella storia della filosofia occidentale, meriti il nome di semiotica (T. Todorov 1977, § 1). In base a questa teoria, l'universo ha carattere simbolico: ogni oggetto, creatura, evento, discorso possiedono uno o più significati che rimandano a un altro o altri significati, di natura teologica. Nella visione teocentrica medievale, il Cielo è sovraordinato rispetto alla Terra, il sensibile rinvia all'intelligibile; la griglia attraverso cui risulta possibile interpretare il reale dovrà essere, di conseguenza, allegorica: si tratta di scoprire il senso metaforico che si nasconde dietro ogni senso letterale. Le varianti medievali della meraviglia sono riconducibili a questa norma ermeneutica: sempre, la meraviglia possiede un significato allegorico che bisogna decifrare, e quanto più appare prodigiosa, tanto più necessita di una trascrizione.

I generi del meraviglioso medievale seguono questa duplice linea di tendenza, alla disseminazione del portento e alla sua interpretazione in chiave allegorica. Un esem-

pio eloquente è rappresentato dal genere del bestiario, che a partire dal *Fisiologo*, un'opera anonima composta in greco forse nel sec. III d.C., ottiene un successo straordinario per tutto il Medioevo, fino ai secc. XII e XIII (cfr. L. Morini [a cura di] 1987). I bestiari sono trattati di natura morale in cui le descrizioni di animali realmente esistenti (per esempio il leone, il pellicano, l'aquila, la pantera, il serpente) si alternano con quelle di animali immaginari (l'unicorno, la fenice, le sirene, l'idra, il drago); non c'è, in effetti, alcuna differenza tra le due categorie, visto che ogni dettaglio rilevante o *natura* dell'animale – e solo questi vengono riportati nel bestiario – è significativo non in sé, ma nella misura in cui, sottoposto a un'interpretazione allegorica, rivela un contenuto dottrinale (la Scrittura, spiega *Il fisiologo*, non ha detto nulla «senza una precisa ragione» intorno agli animali e alle fiere: cap. *La pantera*). Così, anche, di un animale esistente vengono spesso predicate caratteristiche immaginarie: *Il fisiologo* rivela come il serpente deponga il suo veleno quando va alla fonte per dissetarsi, proprio come l'uomo dovrebbe deporre la malvagità quando si accosta alla sorgente della parola divina (cap. *Il serpente*); nell'ambito del sapere medievale, non scientifico ma simbolico, la distinzione fra reale e fittizio non è pertinente. Il Medioevo – ricorda un erede novecentesco di questa tradizione, J.L. **Borges**, autore del *Manuale di zoologia fantastica* (1957) e del *Libro degli esseri immaginari* (1967) – attribuì allo Spirito Santo la paternità di due libri: il primo era la *Bibbia*, e il secondo l'universo, le cui creature racchiudevano insegnamenti morali; per spiegare quest'ultimo, si compilarono appunto i bestiari (*Il libro degli esseri immaginari*, sez. *Fastitocalón*). L'unica eccezione, come tale degna di nota, la fornisce l'anonimo *Libro dei mostri* (sec. VIII d.C.), nel quale meraviglie e portentosi sono catalogati senza che siano attribuiti loro significati morali.

Alla base dei bestiari c'è l'idea della natura in quanto codice da decifrare; lo stesso postulato esegetico risulta immanente a un altro fortunatissimo genere medievale: il romanzo arturiano. Questa etichetta accomuna le opere – sia in versi sia in prosa – che, dal XII al XV secolo, sono ambientate alla corte del re Artù. Nei romanzi in prosa, che tendono a costituire dei cicli narrativi in grado di coprire tutta la storia della Bretagna fino alla morte di Artù, l'avventura cavalleresca assume la struttura di una *QUÊTE* (v.): la ricerca di un personaggio scomparso, di un oggetto come il Graal, di una penitenza o di un riscatto; in questo percorso, la meraviglia (*merveille*) si presenta spesso al cavaliere errante, con la tacita interrogazione che le è connessa: quale significato allegorico (*senefiance*) si nasconde dietro la sua apparenza letterale (*semblance*)? Nel romanzo in prosa *La ricerca del Sacro Graal* (sec. XIII), per esempio, Boort de Gaunes, uno dei tre cavalieri protagonisti della *quête*, vede su un albero un uccello che si apre il cuore per irrorare col sangue i propri piccoli, nati morti, affinché essi ritornino alla vita: questa «avventura» suscita in lui «meraviglia», perché una *semblance* così strana deve celare una «*senefiance* meravigliosa»; come spiegherà poi l'abate dell'abbazia cistercense interrogato dallo stesso Boort, l'uccello significa il Cristo che si è sacrificato per salvare l'umanità. La ricerca della *merveille* diventa, nei romanzi di **Chrétien de Troyes**, uno degli scopi dell'erranza cavalleresca, in concorrenza – o coincidenza – con l'avventura: e ogniquale volta la *merveille* compare, la questione dell'interpretazione viene riproposta. In una delle scene chiave del romanzo in versi *Perceval* (ca. 1181), davanti agli occhi stupiti del protagonista, accolto per la notte nel castello di un misterioso re infermo, sfila

un giovane nobile, che porta una lancia bianca dalla cui punta esce una goccia di sangue (vv. 3128 sgg.): Perceval, vedendo «questa meraviglia» (3140), non osa chiedere «come una simile cosa potesse accadere» (3144), né interroga i presenti sulla *senefiance* delle meraviglie che seguono (la visione del Graal). Il non aver formulato la domanda relativa alla *senefiance* segna il suo destino: Perceval sarà maledetto (3520 sgg.) e costretto a riprendere le sue peregrinazioni.

Un altro genere letterario che conferisce notevole rilievo al meraviglioso è l'agiografia. Ai santi – e a tutte le varianti tipologiche della figura del santo: il martire, l'erecita, il fondatore di monasteri e ordini religiosi, il vescovo – vengono attribuiti poteri sovra-umani. Lungi dall'essere realistiche biografie di individui concreti, le vite dei santi seguono schemi narrativi fissi: a una prima parte che narra l'ascesi – attraverso cui il santo acquista il distacco dalla natura e la capacità di dominarla – segue in genere una seconda parte nella quale viene esposta la sua attività magico-miracolistica. Qui trova spazio il meraviglioso, che garantisce al tempo stesso la virtù-forza del santo e l'esemplarità del suo intervento. Nella *Vita di San Marcello* (sec. VI) di **Venanzio Fortunato**, per esempio, San Marcello di Parigi viene chiamato ad agire contro un drago che strazia il cadavere di una donna, impedendole di riposare nella morte: al suo approssimarsi il drago si placa, e chiede perdono a capo chino, muovendo adagio la coda; il santo lo percuote tre volte con il suo bastone: tanto basta a trionfare di lui (cap. X). Vicino all'agiografia è il genere letterario del *miracolo*: in forma narrativa o teatrale, questo tipo di testi riferisce un miracolo compiuto da un santo.

La dimensione emblematica dell'agiografia caratterizza anche resoconti e narrazioni di viaggi, che la letteratura medievale vanta in gran numero. Come nel caso del meraviglioso dei bestiari, non mancano certo, qui, i precedenti greco-latini, e più genericamente antichi: la *Genesi* (secc. XIII-VII a.C.) nomina già «i grandi mostri marini» fra «gli esseri viventi che guizzano e brulicano nelle acque» (1, 21), fornendo così la più autorevole cauzione – quella delle Sacre Scritture – alla geografia immaginaria del Medioevo. Nei resoconti di storici e geografi greci si trovano, similmente, numerose meraviglie; perfino lo scrupoloso **Erodoto**, che nelle *Storie* (sec. V a.C.) afferma a più riprese il principio dell'*autopsia*, non rinuncia a riferirne parecchie, pur presentandole come racconti uditi fare da altri (e talora manifestando un deciso scetticismo). Ma l'archetipo del viaggio meraviglioso è naturalmente l'*Odissea* di **Omero**: nel corso della sua decennale erranza, infatti, Ulisse incontra vari prodigi, da Polifemo (IX) ai Lestrigoni (X), dalle Sirene a Scilla e Cariddi (XII). Queste sono, tuttavia, avventure subite, meraviglie che costituiscono ostacoli mortali da evitare: sempre, Ulisse li supera grazie alla sua proverbiale astuzia. Nella letteratura medievale, invece, le avventure sono presentate come un valore: nel ciclo dei romanzi bretoni i cavalieri partono alla loro ricerca; quanto alla letteratura di viaggio, non v'è periplo degno di essere raccontato se non contiene questa materia preziosa perché significativa. Attraverso le figure, storiche o fittizie, di nuovi, grandi viaggiatori – condottieri, santi, mercanti – il tema del meraviglioso si intreccia con quello dei Paesi esotici, delle esplorazioni, delle grandi scoperte, formando un'associazione che durerà fino agli albori dell'antropologia moderna: il genere del racconto di viaggio comincerà, per definizione, la descrizione di qualche «meraviglia» ignota in Occidente; l'altrove vi sarà concepito come eminentemente meraviglioso. Ecco allora il sorgere di regni immaginari, come quello del Prete

Gianni, che sono veri e propri luoghi retorici della meraviglia; ecco l'anonima *Navigazione di San Brandano* (secc. IX-X), viaggio oltre i mari e al Paradiso, le cui «meraviglie» – ammonisce Brandano nell'episodio della balena-isola – non devono meravigliare più di tanto, perché sono state istituite da Dio affinché gli uomini si istruiscano, credano, e obbediscano agli insegnamenti della Chiesa; ecco la tradizione ricchissima dei viaggi di Alessandro Magno, che da **Curzio Rufo** (*Storie di Alessandro Magno*, sec. I d.C.) ai racconti medievali perde il carattere di personaggio storico per trasformarsi in un cercatore di altri mondi, un esploratore di luoghi orrifici e meravigliosi, un domatore di mostri, un mago capace di salire in cielo, come nella *Natività e vittoria di Alessandro* di **Leone Arciprete di Napoli** (sec. X; III, 27, 4-5), o di scendere in fondo al mare, come nel *Romanzo d'Alessandro* di **Alexandre de Paris** (ca. 1180; III, 381-577) (cfr. M. Liborio [a cura di] 1997).

Ma il viaggiatore-esploratore medievale per eccellenza è forse Marco **Polo**, l'autore del *Milione* (1298). Rustichello da Pisa, compagno di prigionia di Polo che trascrisse le sue memorie in lingua d'oïl, intitolò l'opera *Li-vre des merveilles du monde*: essa si apre, in effetti, all'insegna della meraviglia, promettendo ai «Signori imperadori, re e duci e tutte altre genti» che vorranno leggerla di esporre «tutte le grandissime meraviglie e gran diversitadi delle genti d'Erminia, di Persia e di Tarteria, d'India e di molte altre province» (1, 1-2). L'universo di Polo è al tempo stesso realistico e immaginario: imperi e città esistenti vi sono annoverati al pari del regno del Prete Gianni (63 sgg.) o dell'inespugnabile giardino-fortezza del Veglio della Montagna (40 sgg.). Certo, il tasso di meraviglioso sembra aumentare quando Polo non ha una conoscenza diretta delle regioni descritte (si veda la sezione dedicata al Cipangu – il Giappone – che raccoglie in un catalogo sistematico tutte le meraviglie che l'Occidente aveva tradizionalmente immaginato: 155); ma anche le realtà e «meraviglie [...] vedute» (1, 5) sono rappresentate con simmetria e astrazione utopistiche. Questo realismo immaginario verrà riprodotto, nel Novecento, da un attento lettore di Polo come I. **Calvino**, nelle *Città invisibili* (1972). Cinquant'anni dopo Polo, vi sarà chi si prenderà gioco delle meraviglie dei viaggi esotici: nel *Decameron* (1349-53) di G. **Boccaccio**, fra Cipolla dice d'esser stato in Truffia e in Buffia, in terra di Menzogna, in terra d'Abruzzi e perfino in India Pastinaca (*pastinaca* è il nome di una radice dolciastra), dove vide «volare i pennati, cosa incredibile a chi non gli avesse veduti» (giorn. VI, nov. x). Boccaccio segna, da questo punto di vista, la fine del Medioevo: l'universo simbolico viene sostituito da un universo concreto e scientifico; i *mirabilia* sono diventati paccottiglia, e il Prete Gianni è buono, ormai, soltanto per ingannare il popolino.

Resta ancora pienamente medievale, invece, l'universo della *Commedia* (1306-21) di **Dante Alighieri**. Dante fonde le tradizioni – già riccamente attestate nella letteratura greco-latina – della discesa agli inferi e della descrizione dell'Oltretomba; nonostante questa affinità con i precedenti classici, la *Commedia* se ne distingue perché costituisce una sintesi globale del sapere, una *summa* fondata su categorie di carattere teologico-dottrinale: al di fuori di questa struttura, il meraviglioso dantesco sarebbe inconcepibile – ed è, di fatto, incomprendibile. Nella *Commedia* tutto è meraviglioso: il pellegrinaggio di Dante, la configurazione dei regni dell'aldilà, i guardiani che vigilano sui regni medesimi, molti eventi della *fabula* (per esempio l'arrivo del messo celeste in *Inf.* IX, 64-103, il volo in groppa a Gerione in *Inf.* XVII, 79-136, l'attra-

versamento della parete di fuoco in *Purg.* XXVII, 46-63, senza dire delle realtà mistiche del Paradiso). Ma tutto, al tempo stesso, è allegoria e anzi – per usare la terminologia di E. Auerbach (1929, 1962) – *figurata*: ora, nel sistema figurale non c'è spazio per lo stupore, perché ogni realtà possiede un preciso significato spirituale, e ogni evento della storia umana rinvia all'escatologia cristiana. Malgrado la sua conformazione irrimediabilmente medievale, l'epos dantesco appare nondimeno proiettato verso il futuro: quello di Dante è il primo grande esempio di meraviglioso cristiano, in cui gli dèi della mitologia vengono sostituiti dagli esseri preternaturali della religione cristiana (o al limite dai mostri dell'*Inferno*, frutto di un audace sincretismo tra fonti classiche e sensibilità medievale). In tal senso, la *Commedia* precorre il dibattito dell'era successiva.

5. Il panorama dell'età moderna è variegato, ma con una grande costante: la problematizzazione del meraviglioso, il cui statuto – si tratti del soprannaturale religioso, della mitologia pagana, del prodigioso della natura, del favoloso-superstizioso – viene costantemente sottoposto a verifica ed è all'origine di dibattiti in ogni campo del sapere. Il tema risulta presente in generi, letterature, periodi diversi: *a*) la trattatistica su miracoli, mostri e prodigi, in Italia e Francia, nel Quattrocento e nel Cinquecento; *b*) l'epica, dapprima in Italia, con le opere di M.M. **Boiardo**, L. **Ariosto** e T. **Tasso** e le discussioni cui danno origine, poi negli altri Paesi, su un arco di tempo che va dalla fine del Quattrocento al Settecento; *c*) il romanzo, in specie quello di M. de **Cervantes**, nella Spagna di inizio Seicento; *d*) la tragedia, su cui verte per lo più la *querelle du merveilleux chrétien*, nella Francia della seconda metà del Seicento; *e*) la lirica e altri generi poetici, ma anche i trattati di retorica e poetica, nell'Italia e nella Spagna barocche; *f*) il *conte* in Francia, dalla fine del Seicento a tutto il Settecento, nelle tre varianti fondamentali del *conte féerique*, del *conte merveilleux* orientaleggiante e del *conte philosophique*.

a) Con l'introduzione nella gerarchia del sapere delle cosiddette «scienze curiose», a partire dal Quattrocento, emerge un nuovo gusto per gli oggetti rari, singolari, esotici, straordinari, che suscitano stupore e meraviglia; sorgono allora figure inedite – persone e strutture – del collezionismo europeo: rispettivamente il *curioso* e la *Wunderkammer*, o gabinetto di curiosità (letteralmente «camera delle meraviglie»), destinata a diventare una delle più emblematiche istituzioni barocche (cfr. K. Pomian 1987, e v. COLLEZIONISTA). Ma prima di sfociare nella passione della cultura e della letteratura barocche per il *mirum*, il mutamento epistemologico produce un'abbondante trattatistica: in epoca rinascimentale, «mostri, prodigi e meraviglie [...] nutrono una massa considerevole di scritti» (J. Céard 1977). Due grandi sezioni possono essere individuate: la trattatistica sui miracoli – ancora una volta, i confini tra le nozioni di miracolo e meraviglia non sono netti – di M. **Ficino** (*Teologia platonica*, 1469-74) e P. **Pomponazzi** (*Le cause delle meraviglie della natura, o sugli incantesimi*, 1556) fra gli altri; e la trattatistica su mostri e prodigi dell'ordine naturale, diffusa soprattutto in ambito francese, i cui esponenti maggiori sono P. **Boaistuau** (*Storie prodigiose*, 1560) e A. **Paré** (*Dei mostri e dei prodigi*, 1573). In un caso come nell'altro, la natura è concepita come un immenso repertorio di meraviglie significanti: le concrezioni dell'inso-lito – che comprende i mostri della teratologia moderna ma anche parecchie altre realtà, per esempio cannibali ed eclissi – sono altrettanti segni che necessitano d'interpretazione. Segni, o per meglio dire presagi: per tutto il Ri-

nascimento, la divinazione resterà «la figura maggiore della conoscenza» (J. Céard 1977).

b) A partire dagli anni Trenta del Cinquecento, in Italia, un gran numero di letterati si impegna nell'approfondimento del pensiero aristotelico contenuto nella *Poetica*, che era stata tradotta in latino da A. de' **Pazzi** (*La Poetica di Aristotele* [...] tradotta in latino, 1536) e corredata poi dall'ampio commento di F. **Robortello** (*Spiegazioni nel libro di Aristotele sulla poetica*, 1548). Questo dibattito costituisce uno dei momenti chiave nella storia del meraviglioso, per tre ragioni. In primo luogo, il termine *thaumastós* viene reso dai trattatisti rinascimentali con il lat. *mirabile* e l'ital. *meraviglioso*: si tratta di una traduzione tendenziosa, che sposta l'accento da un elemento formale a uno prettamente contenutistico. L'effetto-sorpresa suscitato dall'illogico, su cui verteva l'analisi di **Aristotele**, viene messo in secondo piano: per i teorici rinascimentali il meraviglioso coincide con il soprannaturale di demoni e dèi, angeli e santi. In secondo luogo, e di conseguenza, ci si interroga su quale tipo di soprannaturale convenga privilegiare: quello pagano della mitologia o quello cristiano della religione? Il primo vanta per sé l'autorità dei classici, e dello stesso Aristotele; il secondo è conforme alle credenze dell'epoca, e si raccomanda, soprattutto a partire dalla Controriforma, per la sua ortodossia. In terzo luogo, entrano in gioco considerazioni di carattere retorico, poetico, narrativo: come introdurre il meraviglioso in letteratura senza contravvenire alle norme aristoteliche, e salvaguardando al tempo stesso l'efficacia dell'opera, dunque la sua capacità di raggiungere il pubblico dei lettori? In tal senso, la questione del meraviglioso si inserisce in un più ampio confronto tra forze conservatrici e innovatrici, e nella controversia sulla precellenza degli Antichi o dei Moderni.

Questo intreccio di motivazioni è visibile nel dibattito italiano sul poema epico, uno degli episodi principali della discussione letteraria nel secondo Cinquecento. Si cerca allora di desumere dal testo della *Poetica* una normativa capace di render conto delle forme che Aristotele non aveva potuto descrivere perché sorte in epoca posteriore: *in primis*, il romanzo cavalleresco; e ci si interroga, contemporaneamente, sullo straordinario successo dell'*Orlando furioso* di L. **Ariosto**, le cui tre edizioni (1516, 1521, 1532) risalivano a non molti anni prima. Ai teorici disposti ad ammettere il valore delle esperienze contemporanee – per esempio G. **Giraldi Cinzio**, autore del *Discorso dei romanzi* (1554), per il quale il poema cavalleresco rappresenta la forma epica moderna per definizione e Ariosto costituisce un modello pari a quelli antichi – si contrappongono gli aristotelici di stretta osservanza – per esempio S. **Speroni**, cui T. **Tasso** sottoporà la revisione della *Liberata* – i quali criticano l'eccessiva apertura della narrazione ariostesca, la sua struttura policentrica e centrifuga, nonché l'uso smodato del meraviglioso che caratterizzerebbe il *Furioso* come il suo precedente immediato, l'*Orlando innamorato* (1482-83) di M.M. **Boiardo**. In opposizione al meraviglioso ironico e sorridente di **Ariosto** – l'ippogrifo è, emblematicamente, un'«alta meraviglia, / che di leggiere creduta non saria» (*Orlando furioso*, IV, 4, 5-6) – nascono opere concepite come illustrazione dell'epos aristotelicamente ortodosso: fra tutte, *L'Italia liberata da' Gotti* (1547-48) di G.G. **Trissino**, che T. **Tasso**, nei *Discorsi del poema eroico* (1593), giudicherà fedele alle regole e proprio per questo mortalmente noiosa (cfr. *Discorsi del poema eroico*, III: Ariosto, «lasciando le vestigia de gli antichi scrittori e le regole d'Aristotele», viene letto da tutti, mentre *L'Italia liberata* di Trissino, «che i poemi d'Omero religiosamente si pensò d'imitare e d'osservare

i precetti d'Aristotele», giace sepolta nelle biblioteche). Proprio Tasso è la figura centrale di questa vicenda. Nei citati *Discorsi*, egli muove dal principio aristotelico – condiviso da tutti i trattatisti rinascimentali, e fra gli altri dall'influente L. **Castelvetro**, l'autore della *Poetica di Aristotele vulgarizzata e spostata* (1570) – secondo cui l'arte è un processo mimetico, per poi delimitare le prerogative dello storico e del poeta: il primo è tenuto a rispettare la realtà dei fatti fin nei minimi particolari, laddove l'ambito di competenza del secondo non è propriamente il vero, bensì il verosimile (*Discorsi del poema eroico*, II). La materia desunta dalla storia si intreccerà dunque con l'invenzione apportatrice di diletto; ma il diletto non può scaturire se non quando un'azione rappresentata sia «e maravigliosa e verisimile» (*ibid.*): perciò è necessario che il poeta ricorra alle credenze comuni a sé e ai suoi lettori – insomma, al meraviglioso cristiano. Quest'ultima categoria giustifica la rappresentazione di miracoli, prodigi e magie con l'attribuirli all'intervento divino o demoniaco: in tal modo, Tasso può salvaguardare l'esigenza, già aristotelica, del meraviglioso verosimile (cfr. *Poetica* 15, 14: «è preferibile un impossibile [*adunaton*] che sia credibile [*pithanon*], piuttosto che l'incredibile [*apithanon*]»), e nel contempo disporre di un alibi per l'introduzione del meraviglioso nel suo poema, aggirando le diffidenze controriformistiche nei confronti della finzione poetica.

Il compromesso così raggiunto resta tuttavia una fragile, provvisoria costruzione intellettuale. Nella *Gerusalemme liberata* (1575) il regno di Armida (cfr. XV-XVI, maga e seduttrice diabolica, è uno dei più allettanti paradisi che conti la letteratura universale; il romanzesco delle avventure, il soprannaturale degli interventi demoniaci, risultano molto più memorabili di quanto non sia il tema guerriero e religioso della crociata. Per usare la terminologia tassiana, il diletto prevale sul giovamento (*Discorsi del poema eroico*, I; terminologia desunta peraltro da **Orazio**, cui Tasso si richiama esplicitamente: *delectare, prodesse*); e il peccato è senz'altro più interessante della virtù. Tormentato da dubbi religiosi ed estetici, sottoposti volontariamente per due volte (1575 e 1577) all'Inquisizione, dopo un fitto carteggio con un gruppo di letterati romani ai quali chiede consiglio (*Lettere poetiche*, 1575-77, pubbl. 1587), Tasso decide di riscrivere la *Liberata*, censurando proprio il meraviglioso, l'erotic, l'avventuroso, il romanzesco – cioè tutti gli elementi che gli appaiono estranei allo spirito cristiano e ambigui dal punto di vista morale. Il risultato è la *Gerusalemme conquistata* (1593).

La soluzione prospettata da Tasso riscosse grande fortuna: il meraviglioso cristiano abbonda nelle letterature europee, dai *Tragici* (1616) di T. **Agrippa d'Aubigné** al *Paradiso perduto* (1667) di J. **Milton**, per arrivare fino al *Messia* (1748) di F.G. **Klopstock**. Il meraviglioso pagano rimase invece una soluzione squisitamente teorica; come ebbe a notare con lucidità uno dei suoi fautori, C. de **Saint-Évremond**, esisteva ormai un problema di credenza: fra tante «cose soprannaturali» rappresentate dall'epica e dalla tragedia antiche, «nulla sembrava favoloso [*fabuleux*] al popolo, nella convinzione che ci fosse una consuetudine familiare tra gli dèi e gli uomini» (*Della tragedia antica e moderna*, 1672); questa tranquilla accettazione del meraviglioso era ormai definitivamente tramontata. Ma se il meraviglioso pagano non attecchisce, i fasti dell'epica cristiana giungeranno presto al termine: per la precisione nel Settecento, ancora una volta in connessione con eventi di storia delle mentalità. Il percorso si compie, simbolicamente, con **Voltaire**, il quale, mentre nel *Dizionario filosofico* (1764) si prende gioco della religione e dei miracoli, nel poema epico *Enriade*

(1728) riduce il meraviglioso cristiano a puro espediente narrativo – mostrando, in entrambi i casi, come a questa altezza cronologica la credenza nel soprannaturale sia divenuta anacronistica. Nell'*Enriade* intervengono sia figure allegoriche – come la Discordia, già presente nell'epica latina e per esempio nell'*Eneide* (29-19 a.C.) di **Virgilio**: in Voltaire, ella si reca a Roma a cercare la Politica in Vaticano (IV), e spinge poi Jacques Clément ad assassinare Enrico III (V) – sia il *merveilleux chrétien* più tradizionale: San Luigi scende dal paradiso per moderare il furore di Enrico IV, quest'ultimo viene trasportato in cielo e negli inferi, dove, nel Palazzo dei Destini, vede sfilare i sovrani che gli succederanno e i grandi uomini che la Francia produrrà un giorno (VI, VII). Ma si tratta, comunque, di personaggi di maniera, se non fredde astrazioni: il fallimento della rappresentazione fotografa il destino di un intero genere letterario, ormai desueto. c) La sostanza del dibattito italiano sul poema eroico si ritrova, qualche decennio più tardi, in altre letterature europee: in Spagna e Francia, per esempio, si apre la discussione sul ruolo che spetta al meraviglioso in generi quali il romanzo e la tragedia. Per quel che riguarda il romanzo, M. de **Cervantes** difende una posizione assai simile a quella di Tasso, rivendicando la necessità del meraviglioso verosimile; ma a differenza di Tasso, non crede che la soluzione possa venire dai difficili equilibri del meraviglioso cristiano, quanto piuttosto dalla moltiplicazione delle cautele narrative e dal vaglio attento delle spiegazioni razionali. Nel *Don Chisciotte* (1605-15) il meraviglioso coincide con il mondo della follia dell'*hidalgo*: «gli si fissò nell'immaginazione che tutto quell'edifizio di quelle celebrate, fantastiche invenzioni che leggeva fosse verità» (I, 1). La condanna del meraviglioso come realtà libresca e fittizia viene espressa a chiare lettere dal canonico di Toledo (I, XLVII). Costui convoca nel suo discorso tutti i generi di meraviglioso più illustri – dal romanzo greco-latino, che egli chiama con **Apuleio** «fabula milesia», al romanzo cavalleresco di cui si dichiara esperto, per finire con i resoconti di viaggi nel Paese del Prete Gianni, o in altre contrade «che mai non ebbe a veder-[e] Marco Polo» – per negar loro, senza eccezione, il pregio dell'«arte perfetta dello scrivere»: essa consiste nella verosimiglianza e nell'imitazione, le quali sole possono produrre la «meraviglia» e il «piacere». Per questo difensore dell'estetica classica, che costella il suo argomento di allusioni alla prima «arte poetica» della letteratura occidentale, l'epistola ai Pisoni di **Orazio** (*Epistole* II, III), il meraviglioso tradizionale non è altro che un coacervo di assurdità, incapace di suscitare perfino quella meraviglia che si propone come fine. Malgrado ciò, non tutte le «narrazioni fittizie» o «d'invenzione» (*fabulas mentirosas*) sono, nell'ottica cervantina, biasimevoli: è possibile, afferma il canonico, «rendere credibile l'impossibile, appianando le più grosse difficoltà» (sempre I, XLVII). È quel che **Cervantes** cerca di fare nel suo romanzo più tardo *Le avventure di Persiles e Sigismonda* (1617, postumo). In questa «storia settentrionale», come recita il sottotitolo, il meraviglioso viene introdotto spessissimo, ma sempre con infinite precauzioni: i prodigi vengono per lo più razionalizzati, passando così dallo statuto di «miracoli» a quello di «misteri» (distinzione enunciata in II, II), «che sembrano miracoli ma non lo sono trattandosi [...] di casi strani che accadono assai raramente» (*ibid.*); quanto agli eventi prodigiosi per davvero, e non solo in apparenza, la responsabilità del loro resoconto viene attribuita a personaggi poco affidabili: Rutilio, che narra di mantelli volanti, streghe e lupi mannari (I, VIII), viene presentato come un mentitore (I, XVIII). La struttura narrativa si incarica insomma di ren-

dere verosimile l'inverosimile, o viceversa di delegittimarla *a priori*. In Spagna, un programma di poetica in gran parte coincidente con quello di Cervantes era stato tracciato, negli stessi anni dei *Discorsi* tassiani, da A.L. **Pinciano**, che aveva dedicato un'intera sezione della *Filosofia antica poetica* (1596) ai rapporti fra *lo admirable* e *lo verosímil* (epistola V).

d) Se Cervantes affida la soluzione del problema-meraviglioso a un narratore filologo, che si circonda di garanzie e razionalizzazioni, in ambito francese prevale la soluzione adottata da Tasso: la scelta del meraviglioso cristiano, l'unico che possa suscitare, oltre all'adesione intellettuale del verosimile, quella affettivo-emozionale della credenza. Negli anni dal 1653 al 1674 si accende oltralpe la *querelle du merveilleux chrétien*, che interessa l'epica e la tragedia: ovverossia i due generi i quali tendono all'«imitazione di fatti nobili», secondo **Aristotele** (*Poetica* 5, 3), e ai quali si addice, di conseguenza, il meraviglioso. La disputa scoppia in seguito alla pubblicazione di due opere di J. **Desmarets de Saint-Sorlin**: il poema epico *Clovis o la Francia cristiana* (1657), nel quale viene affermata la superiorità della Francia – monarchia di origine divina – sull'Impero Romano, e la conseguente supremazia della poesia cristiana sulla pagana; e *Il paragone della lingua e della poesia francese con la greca e la latina* (1670), nel quale si proclama la superiorità dei miracoli cristiani sulle leggende pagane. N. **Boileau** risponde con un'articolata *Arte poetica* (1674), che difende, fra le varie tesi, quella secondo cui la mitologia pagana è indispensabile: la questione del meraviglioso finisce per diventare uno dei campi di battaglia su cui si combatte, tra la seconda metà del Seicento e l'inizio del Settecento, la cosiddetta *querelle des Anciens et des Modernes* (1653-1714; cfr. A.-M. Lecoq [a cura di] 2001). Particolarmente vivo è il confronto in ambito teatrale, perché, come aveva ben visto **Aristotele**, la scena è più esigente del racconto in materia di ridicolo: oltre a soddisfare la verosimiglianza e la credenza, oltre a non urtare le *bienséances*, l'*honnêteté* e il *goût* (altrettanti termini chiave nell'estetica dell'*âge classique*), l'autore di teatro che ricorre al meraviglioso deve guardarsi dal suscitare il riso degli spettatori. Lo nota, fra gli altri, il già menzionato C. de **Saint-Évremond**, raccomandando l'uso del meraviglioso pagano: «Se un autore introducesse angeli e santi sulla nostra scena, scandalizzerebbe i devoti come i profani, e farebbe la figura dell'imbecille con i libertini» (*Della tragedia antica e moderna*, 1672). L'opera dei tragici del Grand Siècle si iscrive in tale contesto agonistico; J. **Racine**, ad esempio, che non a caso appartiene al partito degli Antichi, ricorre risolutamente al meraviglioso tradizionale. Così, negli ultimi versi della sua *Ifigenia* (1674), Ulisse narra il sacrificio di Erifile evocando i segni del cielo – il tuono, i venti, il muggito del mare, il rogo che si incendia da sé – e, in quattro versi celebri, l'epifania di Diana, che scende fino al rogo avvolta in una nube (a. V, s. VI, vv. 1781-4); e in una famosa scena di *Fedra* (1677), «questa tragedia piena di mostri e di dèi che li suscitano» (F. Orlando 1971, cap. IV), Teramene descrive il mostro marino che ha ucciso Ippolito, con quasi espressionistica profusione di dettagli (a. V, s. VI, vv. 1518-20).

e) Nel Seicento, la meraviglia diventa il cuore di un complesso sistema al tempo stesso terminologico-lessicale, filosofico-concettuale, poetico-retorico: ne fanno parte le nozioni di metafora, concetto, ingegno, acutezza, argutezza, che costituiscono altrettanti punti cardinali dell'estetica barocca. La novità consiste in questo: fino ad allora la nozione di meraviglia era stata collocata sul versante dei contenuti della letteratura, e più specificamente

dell'oggetto della narrazione (anche se spesso si trattava di una narrazione in versi); i teorici barocchi la situano invece sul versante della forma, e più specificamente dell'espressione poetica. Tale duplice spostamento – dal contenuto alla forma, dall'azione narrativa alla parola poetica – segna una delle svolte più importanti nella storia del tema. Dal soprannaturale dell'epica all'avventura del romanzo greco, dai miracoli nella narrazione biblica ai viaggi meravigliosi del Medioevo e del Rinascimento, dai prodigi della teratologia alle collezioni di curiosità, l'oggetto meraviglioso era sempre stato in primo piano; ora la ricerca si concentra sugli strumenti – le competenze tecniche del poeta – che consentono di produrre la meraviglia, indipendentemente dall'argomento del discorso. La meraviglia diventa senz'altro un fatto di retorica: quel che contano sono i mezzi – le figure, i concetti, le acutezze – che permettono di destare il diletto e l'ammirazione del lettore, e il diletto *attraverso* la stupefazione del lettore.

M. Foucault (1966) ha descritto questa svolta storica nei termini di un'opposizione fra logica del *simile* e del *dis-simile*: la prima caratterizzerebbe il Rinascimento, la seconda il barocco; dalla meraviglia subita – quella che l'uomo del Rinascimento si limita a decifrare, leggendo nel gran libro della Natura – si passa alla meraviglia premeditata, deliberata, intenzionalmente perseguita ed evocata. Da questo punto di vista, il sistema rinascimentale risulta più prossimo alla teoria aristotelica della metafora, che è appunto una teoria del simile e non del dissimile. Nella *Retorica* (sec. IV a.C.), **Aristotele** aveva lodato l'uso dei tropi e delle metafore nel discorso retorico, poiché «gli uomini sono ammiratori delle cose lontane, e ciò che produce meraviglia è piacevole»; ma aveva anche raccomandato di usarne con cautela, sostenendo che l'analogia stabilita dalla metafora non doveva essere forzata, bensì appropriata e fondata sulla somiglianza del comparante e del comparato (III, 1404b-1405b). I trattatisti del secondo Cinquecento e del Seicento considerano invece come una prerogativa dell'ingegno quella di creare figure brillanti, paradossali e supremamente artificiose. La facoltà di scoprire i rapporti più inattesi fra le cose più lontane viene chiamata appunto *ingegno* o *argutezza* in italiano, *agudeza* in spagnolo, *esprit* o *préciosité* in francese, *wit* in inglese, *Witz* in tedesco; il prodotto verbale di questa facoltà sono i concetti o argutezze: metafore artificiose che suscitano sentimenti di stupore, sorpresa, divertimento – che provocano, in una parola, la meraviglia.

L'*ingenium* come sorgente di concetti viene esaltato nei trattati di retorica e poetica di M. **Peregrini** (*Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, 1639), B. **Gracián** (*L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, 1642, 1648), E. **Tesauro** (*Il cannocchiale aristotelico*, 1654), e altri. Prima di quest'ondata di scritti teorici, l'estetica barocca della meraviglia aveva già dato frutti memorabili in ambito poetico: segnatamente *L'Adone* (1623) di G. **Marino**, ammiratissimo e altrettanto imitato. Lo stesso Marino consegna la chiave della sua poetica in una delle 81 fischiate (componimenti di diletto) della *Murtoleide* (1619), scritte contro il suo nemico Gaspare Murtola; un terzetto rimasto famoso recita: «È del poeta il fin la meraviglia: / parlo dell'eccellente, e non del goffo; / chi non sa far stupir, vada alla striglia» (fischiaia XXXIII). Questo *far stupir* eretto a fine ultimo della letteratura diventerà la bandiera di una legione di poeti *marinisti* e *góngoristi* (il góngorismo – da L. de **Góngora** – è il fenomeno corrispondente, in Spagna, al marinismo italiano); in seguito, a partire dalla seconda metà del Sei-

cento e per tutto il Settecento, l'enorme successo delle poetiche barocche cederà progressivamente il passo al loro rifiuto a opera di poeti, scrittori, letterati, critici, ma anche lessicologi, teorici del linguaggio, filosofi, eruditi. I protagonisti di questo dibattito sui vizi del pensiero analogico e della parola metaforica – ricostruito da Y. Hersant (2001) – si chiamano A. **Furetière**, P. **Nicole**, D. **Bouhours**, R. **Rapin**, N. **Boileau**, N. **Malebranche**, J. **Locke**, L.A. **Muratori**, É.-S. de **Gamaches**, C.C. **Dumarsais**; per questa via si giungerà, nell'Ottocento, alla categorica svalutazione dell'intera letteratura barocca, considerata come il risultato di una retorica vuota, sterile e falsa. Esempiare, in tal senso, il giudizio su Marino che compare nella *Storia della letteratura italiana* (1870-71) di F. **De Sanctis**: «Il problema per lui, come pe' contemporanei, non era il che, ma il come» (XVIII, 3).

f) Mentre si intensifica la reazione contro l'estetica della meraviglia, si assiste al definitivo declino dell'apparato della mitologia classica, sia nei generi tradizionalmente deputati ad accoglierlo, l'epica e la tragedia, che altrove. Come osserva F. Orlando (1971), sebbene dèi, semidèi ed eroi, leggende, prodigi e mostri del paganesimo antico forniscano i materiali della letteratura dal Rinascimento al Neoclassicismo, il senso genuino e profondo del mito va svanendo a poco a poco: il meraviglioso pagano viene ridotto a un puro sistema retorico. Dietro questo processo c'è l'insofferenza di matrice illuministica per il mito: la ragione settecentesca lo metterà al bando come «assurdo, puerile, contraddittorio, grossolano, indecente, insensato» (*ibid.*, cap. IV). Come si è visto, anche lo spazio del meraviglioso cristiano va erodendosi, a mano a mano che si dissolve la credenza nel soprannaturale religioso. In questa situazione, e se si esclude il meraviglioso degli incanti e della magia – che già il Medioevo chiamava *magicus* per distinguerlo dal *miraculosus* e dal *mirabilis*, e che rientra in definitiva nel sistema assiologico-concettuale del meraviglioso cristiano, in quanto ispirato dal demonio – l'unico altro meraviglioso cui la letteratura conceda spazio è quello del fiabesco. Anche sul fiabesco pesano, in verità, sospetti di connivenza diabolica; sospetti persistenti, fra l'altro: come mostra, ancora nel 1822, il *Trilby* di C. **Nodier**. Ciò nonostante, le letterature europee fra Sei e Settecento sono ricche di questa varietà particolare del tema, la quale non frequenta i territori dell'epos ma quelli del *romance*, del *conte*, del racconto di ambientazione orientaleggiante. I primi, precoci esempi appartengono alla letteratura anglosassone, a cavallo fra Cinque e Seicento: *La regina delle fate* (1590-95) di E. **Spenser**, *La tempesta* (1611) di W. **Shakespeare**. Il *conte féerique* fiorisce nella Francia di fine Seicento – dove C. **Perrault**, da buon Moderno, sceglie il fiabesco in polemica con il meraviglioso pagano (*Racconti*, 1694, 1697), e dove M.-C. **d'Aulnoy** pubblica due fortunate raccolte (*I racconti delle fate*, 1697, e *Nuovi racconti, o le fate alla moda*, 1698) – e nella Germania della seconda metà del Settecento (cfr. rispettivamente J. Barchilon 1975 per la letteratura francese e G.-L. Fink 1966 per quella tedesca). L'età dell'oro del meraviglioso orientaleggiante è il Settecento: *Le mille e una notte*, nella celebre traduzione di A. **Galland**, vengono pubblicate in Francia fra il 1704 e il 1717; ispireranno un gran numero di testi, non soltanto nello stesso XVIII secolo, ma anche in seguito. Si pensi solo agli scrittori che hanno cercato di aggiungere una notte al numero canonico: da T. **Gautier** (*La millesima notte*, 1842) a E.A. **Poe** (*La millesima seconda notte di Sherazade*, 1845), per arrivare fino al meraviglioso erotico di J. **Roth** (*La millesima notte*, 1939).

6. Il meraviglioso è uno di quei temi che illustrano nel modo più eloquente l'esistenza di una svolta storica nel sistema letterario europeo, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento (un altro è il tema degli OGGETTI DESUETI, v., e cfr. F. Orlando 1993). Lo spazio del meraviglioso comincia infatti a restringersi nel momento in cui scompare progressivamente la credenza nel soprannaturale, e sempre più ampi settori della vita sociale in Occidente sono sottoposti a una laicizzazione progressiva. Una testimonianza interessante sono le lettere che B. Spinoza e H. Boxel si scambiano in merito alla questione se si debba credere o no nelle manifestazioni spiritiche (*Sulle apparizioni e sugli spettri, o lemuri*, 1674): come ricorda R. Ceserani (1996), questo epistolario contiene «la prima condanna chiara, definitiva e anche spiritosa di tutte le credenze nell'esistenza degli spiriti». Il processo si compie a fine secolo, in modo traumatico, con la *déchristianisation* operata dalla Rivoluzione francese.

Questa svolta epocale coincide con la nascita di una nuova letteratura che, come ha scritto L. Vax (1964), è «figlia dell'incredulità»: il fantastico. Quando la credenza nel soprannaturale diventa un sapere screditato, quando perfino l'aldilà della religione cessa di costituire un punto di riferimento ideologico attendibile, il fantastico compare, con puntualità degna di rilievo: esso è il discendente diretto del meraviglioso, la sua reincarnazione in un'epoca ormai razionalistica e scettica, nel primo secolo veramente *laico* della storia occidentale. Non a caso, secondo F. Orlando (1993), proprio nella stessa epoca, quella dell'avvento della classe borghese e della sua concezione materialistica del mondo e della storia, gli oggetti desueti del magico-superstizioso vengono progressivamente sostituiti da quelli del sinistro-terribile. Alla meraviglia *istituzionalizzata* – R. Caillois (1965) definisce il *merveilleux* come un *fantastique d'institution* – subentra il cortocircuito conoscitivo, la devastante irruzione dell'*Unheimliche* in un universo che per definizione lo esclude: il fantastico è «uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita, quasi insopportabile, nel mondo reale» (R. Caillois 1975).

Questa duplice svolta, nella storia delle mentalità e nel sistema dei generi letterari, coincide con uno dei momenti di più forte codificazione della nozione di meraviglioso. Quando i racconti fantastici di E.T.A. Hoffmann vengono tradotti a cura di F.-A. Loève-Weimars (*Contes fantastiques*, 1829-33), i lettori francesi – il gruppo della «Revue de Paris» in particolare modo – si rendono conto che il trattamento del soprannaturale da parte dell'autore tedesco è del tutto diverso rispetto alla tradizione letteraria precedente. Hoffmann stesso aveva definito il meraviglioso in relazione allo strano, e implicitamente al sinistro, nella cornice narrativa della *Casa disabitata* (1817): qui viene formulata l'opposizione fra lo straordinario (*das Wunderliche*) e il prodigioso (*das Wunderbare*), l'inconsueto e il soprannaturale, o, per dirla con T. Todorov (1970), l'*étrange* e il *merveilleux*. Ma i lettori francesi, e fra gli altri T. Gautier nei saggi Hoffmann (1830) e *Racconti di Hoffmann* (1836), notano soprattutto la commistione di meraviglioso e reale che fonda la novità rivoluzionaria di Hoffmann: il suo non è più *merveilleux*, ma appunto *fantastique* (la parola viene «inventata» da J.-J. Ampère nel 1828) – cioè un nuovo genere, nato sul tronco del meraviglioso, che Gautier definisce come un meraviglioso quotidiano, naturale, concreto. Perfino gli oppositori di Hoffmann, nella fattispecie W. Scott, che attacca lo scrittore tedesco nel saggio *Sul soprannaturale negli scritti di finzione* (1827, e 1829 in traduzione francese), condividono il postulato di Gautier,

che era già, del resto, quello dei trattatisti rinascimentali: la necessità del «meraviglioso verosimile». Scott, teorico del romanzo storico e difensore del gusto, allude all'epistola ai Pisoni di Orazio, proprio come faceva il canonico di M. de Cervantes nel *Don Chisciotte*, per dimostrare che il meraviglioso può essere accolto in letteratura solo se sottomesso a regole ben precise: il che appunto non avverrebbe, a suo dire, in Hoffmann e nel genere fantastico da lui creato.

A partire dalla fioritura del *fantastique*, il *merveilleux* subisce un duplice, paradossale mutamento nel suo statuto. In primo luogo, viene riconosciuta l'esistenza di un canone del meraviglioso, inteso come categoria sovraordinata a generi e tipi di narrazione quali il mito, la leggenda, la fiaba, il *conte*, ecc.: questi ultimi, nonostante la loro diversità, hanno una radice comune, vale a dire il soprannaturale che non perturba, tutt'al più suscita ammirazione. Delle due accezioni etimologiche della parola *meraviglioso* – la sorpresa e l'ammirazione – resta dunque l'ammirazione, la sorpresa evapora: e la teoria del meraviglioso, che era stata anticamente, con Aristotele, una teoria dell'effetto sorprendente, diventa ora una teoria dell'assenza d'effetto, o dell'evidenza. J. Goimard (2003, 2006) ha ben visto questa svolta decisiva nella storia del meraviglioso, anche se la situa nel Novecento (in realtà, le analisi dei vari R. Caillois 1975 e T. Todorov 1970, da lui menzionate, sono anticipate, per quanto riguarda il loro nucleo essenziale, dagli scrittori ottocenteschi). In secondo luogo, proprio nel momento in cui viene identificata la tradizione millenaria del *merveilleux*, quest'ultimo si trova collocato in una posizione decentrata nel sistema dei generi letterari: la ribalta viene interamente occupata dal *fantastique*. Tutto ciò spiega perché nell'Ottocento la presenza del tema si riduca: il meraviglioso arretra, e risulta confinato, per di più, in spazi e generi complessivamente marginali.

7. È possibile identificare alcune accezioni fondamentali del tema nella letteratura ottocentesca, legate a particolari generi, correnti, culture, -ismi:

a) Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, fiorisce il meraviglioso del romanzo gotico inglese, nella variante del «soprannaturale accettato». Gli esempi più notevoli sono il capostipite del genere, *Il castello di Otranto* (1764) di H. Walpole, che si apre con una meraviglia addirittura tonitruante, un enorme scudo ricoperto di piume nere che precipita inesplicabilmente dal cielo nel cortile del castello (cap. I), e *Il monaco* (1796) di M.G. Lewis, che a sua volta si chiude con la memorabile punizione di Ambrosio, trascinato da Satana in una folle corsa per i cieli, destinazione l'abisso (III, v).

b) Nella letteratura tedesca dell'epoca romantica, molti testi si collocano alla frontiera tra il meraviglioso e il nascente racconto fantastico: *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl* di A. von Chamisso (1814) incarna perfettamente questa transizione. Nel titolo originale figura l'aggettivo meta-generico *wundersam*, e Chamisso attinge al repertorio topico del fiabesco oggetti magici quali la borsa sputa-denari (cap. I), il nido d'uccelli che rende invisibile chi lo tiene in mano (VI), gli stivali delle sette leghe (cap. IX). Ma questi temi fiabeschi vengono usati in senso perturbante; e il signore in grigio che tenta Schlemihl è indubitabilmente un diavolo da racconto fantastico, come mostra il terrore del protagonista quando si rende conto di trovarsi a un passo dalla dannazione (cfr. l'episodio in cui Schlemihl getta la borsa nel baratro: cap. VIII).

c) Nella letteratura francese, il meraviglioso cristiano continua a essere frequentato sotto la specie di generi

quali il *récit merveilleux* e la *légende chrétienne* (cfr. C. Millet 1997). La riscoperta della leggenda va messa in relazione con l'esaltazione del primordiale, del sacro, del mitico, caratteristica del romanticismo: le forme arcaiche sarebbero l'espressione di una poesia pura in quanto primigenia. Gli esempi sono numerosi: *Federigo* (1828) di P. Mérimée, le *Leggende rustiche* (1858) di G. Sand, *La leggenda di San Giuliano Ospitaliere* (uno dei *Tre racconti*, 1877) di G. Flaubert (ma di quest'ultimo va ricordata anche la variante del meraviglioso esotico di *Salammbô*, 1862, e delle *Tentazioni di Sant'Antonio*, 1874). Un nostalgico dell'età dell'oro come C. Nodier pratica logicamente, oltre al fantastico, anche una forma di meraviglioso, nel cosiddetto «ciclo delle leggende»: vi appartengono *Leggenda di Suor Beatrice* (1837), *La novena della Candelora* (1838), e altri *contes de la veillée*, a metà tra fantastico e *féerique*.

d) Sempre in ambito romantico, il meraviglioso appare in connessione con il tema esotico, segnatamente quello di ambientazione orientaleggiante. La pelle di zigrino, nel racconto di H. de Balzac già citato (1831), porta inscritta una formula magica in arabo; all'onnipotente personaggio dei *Privilegi* (1840) di Stendhal, che pare uscito dalle *Mille e una notte*, è concessa l'istantanea realizzazione di ogni desiderio; nei suoi testi, T. Gautier evoca paradisi asiatici, per esempio in *Fortunio* (1838), il cui titolo originario era significativamente *L'Eldorado* (Gautier respinge preventivamente, nella prefazione, le accuse di «inverosimiglianza» e «impossibilità», e definisce il racconto «un inno alla bellezza, alla ricchezza, alla felicità»). Esotici e meravigliosi possono risultare anche gli «altrove» non troppo distanti nello spazio e nel tempo. Favolosi tesori – il tema prettamente meraviglioso del tesoro è frequente nella prima metà dell'Ottocento – possono nascondersi sì in isole lontane, come nello *Scarabeo d'oro* (1843) di E.A. Poe, ma anche nella più domestica isola di Montecristo (A. Dumas, *Il conte di Montecristo*, 1844-46) e perfino nel succedaneo italiano dell'Oriente, Venezia: il Facino Cane dell'omonimo racconto (1837), ancora di Balzac, promette al narratore che se questi vorrà seguirlo nella città lagunare, egli lo farà ricco come un personaggio dei racconti arabi.

e) Nel romanzo realista dell'Ottocento esiste un meraviglioso delle coincidenze prodigiose, romanzesche, il cui remoto progenitore è il *thaumastón* delle «peripezie» e dei «riconoscimenti» di cui parlava, in relazione alla trama delle opere mimetiche, Aristotele (*Poetica*, 6, 9). Vi ricorrono abbondantemente H. de Balzac in *Splendori e miserie delle cortigiane* (1838-47), E. Sue nei *Misteri di Parigi* (1842-43), C. Dickens nel *Nostro comune amico* (1864-65); e, con spensieratezza – e felicità – narrativa ancor maggiore, A. Dumas nella trilogia dei moschettieri: *I tre moschettieri* (1844), *Ven'anni dopo* (1845), e soprattutto *Il visconte di Bragelonne* (1848), tanto amato da R.L. Stevenson proprio perché esempio perfetto di *romance* (*Una chiacchierata sul romanzesco*, 1882).

f) La letteratura di area mimetico-realistica scopre, inoltre, il meraviglioso della civiltà moderna. Esiste in tal senso un precursore tardo-settecentesco, l'autore della *Nuova Parigi* (1799): per L.S. Mercier Parigi è cosa mirabilissima, la Rivoluzione – cioè la forma inaudita assunta dalla storia contemporanea – anche. L'*incipit* della *Ragazza dagli occhi d'oro* (1834-35) di H. de Balzac costituisce un dettagliato elogio della prodigiosa, infernale Parigi, e così il contemporaneo Ferragus (1834). In Inghilterra, a fine secolo, A. Machen descrive la grande città moderna come sede per eccellenza del meraviglioso: *Il grande dio Pan* (1894) e *I tre impostori* (1895) traboc-

cano delle «strane avventure che debbono nascere infallibilmente da una pressione d'interessi così complessi» (*I tre impostori*, cap. *L'immaginazione decorativa*). Se le vie della Londra di Machen offrono al cacciatore di meraviglioso più materia di quanta ne provveda «qualsiasi prospettiva di Bagdad o del Grande Cairo» (*ibid.*), in R.L. Stevenson Londra è il luogo del perturbante (*Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, 1886): il meraviglioso stevensoniano, quello per esempio della *Spiaggia di Falesà* e dell'*Isola delle voci* (due degli *Intrattenimenti delle notti sull'isola*, 1893), va cercato agli antipodi della civiltà occidentale e dei suoi simboli.

g) Il viaggio meraviglioso, spesso a carattere iniziatico, è una costante della cosiddetta letteratura per l'infanzia. Con *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* (1865) L. Carroll ne fornisce una versione manifestamente pre-freudiana, proprio come, in *Al di là dello specchio* (1872), egli rinnova un vecchio *topos* del meraviglioso: quello dello specchio magico, oggetto fatato per eccellenza (P. Mabilie 1940, 1944). Il Paese delle Meraviglie di Carroll, in cui il tema della meraviglia ritrova quello dell'eldorado (un eldorado metaforico, l'infanzia), è al tempo stesso prodigioso e logico, un geometrico regno del *nonsense*.

h) Nell'Ottocento nasce infine la fantascienza, o «meraviglioso scientifico»: l'irrazionale vi è costituito non tanto da eventi soprannaturali, ma da tecnologie a venire, realtà ancora ignote, leggi fisiche non ancora scoperte; ciò che sembra meraviglioso nel tempo di composizione dell'opera, sarà – si suppone – perfettamente reale e scientificamente accettato nel futuro. Emblematici sono i prodigi anticipati da J. Verne, per esempio in *Viaggio al centro della Terra* (1864) e *Ventimila leghe sotto i mari* (1869-70), ma del resto in tutta la serie dei *voyages extraordinaires* (1862-1904). Fantascienza e meraviglioso tradizionale sono ibridati nella *Visita meravigliosa* (1895) di H.G. Wells, che giustifica l'esistenza degli angeli ricorrendo alla quarta dimensione e al tema – anch'esso eminentemente fantascientifico – degli universi paralleli (IV, 1). Il mondo degli angeli, nel quale risiedono, oltre alle creature del preternaturale cristiano, quelle del soprannaturale mitico, fiabesco e superstizioso, dagli unicorni agli gnomi ai vampiri, viene rappresentato come il Paese di tutte le meraviglie (IV, 1 e XI).

8. Dopo il grande secolo del fantastico – l'Ottocento – che aveva segnato l'arretramento e la marginalizzazione del meraviglioso, si assiste nel Novecento a un'inversione di tendenza: vengono elaborate nuove forme del tema, emergono nuovi generi nei quali il meraviglioso ricopre un ruolo centrale.

Tutta una parte della letteratura novecentesca continua i generi ottocenteschi: la *légende chrétienne*, lo straordinario-romanzesco, il viaggio meraviglioso. I seguaci novecenteschi del meraviglioso cristiano lo adoperano in una forma lievemente ibrida, contaminata con il fantastico: così per esempio D. Buzzati, in racconti come *Il sacrilegio* (nei *Sette messaggeri*, 1942), *Racconto di Natale* (in *Paura alla Scala*, 1949), *Il cane che ha visto Dio* e *Le tentazioni di Sant'Antonio* (nel *Crollo della Baliverna*, 1954), *I Santi* (in *Sessanta racconti*, 1958), *La moglie con le ali* (nelle *Notti difficili*, 1971). Angeli caduti sulla terra per errore, come già in Wells, sono messi in scena da V. Nabokov (*Un colpo d'ala*, 1924) e A. Savinio (*Angelo*, nella raccolta *Casa «la Vita»*, 1943); ma quest'ultimo preferisce il meraviglioso pagano: nei racconti di *Achille innamorato* (1938), gli dèi della Grecia antica passeggiano fra i mortali un po' come nell'epica omerica, ma con familiarità ancor maggiore. Il riferimento alle *Mille e una*

notte, che percorre tutta la tradizione del romanzo mitico-realistico ottocentesco, da H. de **Balzac** a C. **Dickens** a É. **Zola**, è ancora vivo nella *Ricerca del tempo perduto* di M. **Proust**. Nell'episodio del *Tempo ritrovato* (1927, postumo) che narra il secondo ritorno di Marcel a Parigi durante il conflitto mondiale, la città notturna, trasformata dalla guerra, evoca il ricordo delle favole orientali: perdendosi nel labirinto delle vie nere e meravigliose, Marcel pensa al califfo «Haroun Al Raschid in cerca d'avventure nei quartieri sperduti di Bagdad». La linea ottocentesca del meraviglioso della trama – quella di Balzac, Dumas, Dickens – viene ripresa nel Novecento dal romanzo popolare: esempi di trame prodigiosissime sono forniti dal *Fantômas* (1911-13, 1926-38) di M. **Alain** e P. **Souvestre**, così amato dai surrealisti, e da *Stirpe di lupo* (1930) di H.W. **Munn**, tipico esempio della letteratura dei *pulps* americani, con il suo Signore del Male che vagabonda nei secoli e indirizza a proprio piacimento il corso della storia umana. Ma in queste opere novecentesche il meraviglioso è spurio, mescolato con il fantastico e l'orrore. In Italia, il gusto della peripezia e del colpo di scena spinto fino alla ricerca del portentoso ha dato frutti come *A che punto è la notte* (1979) di C. **Fruttero** e F. **Lucentini**, nel cui finale mozzafiato ogni tessera del puzzle va a posto, ogni dettaglio del complotto gnostico universale viene svelato. Una sede privilegiata dello «straordinario» è poi il genere che potrebbe essere definito, con una formulazione un po' paradossale, il meraviglioso-poliziesco: caratterizzato dagli *exploits* compiuti da detective e criminali, più o meno gentiluomini, esso è particolarmente attestato in ambito francese, dove spicca, ancora nell'Ottocento, il ciclo narrativo fiume di Rocambole (P.-A. **Ponson du Terrail**, *Le imprese di Rocambole o i drammi di Parigi*, 1859-84), e nel secolo successivo quelli dei suoi eredi Rouletabille (G. **Leroux**, *Le avventure straordinarie del reporter Rouletabille*, 1908-23) e Arsène Lupin (M. **Leblanc**, *Arsène Lupin*, 1905-39). Quanto al viaggio meraviglioso, in quest'ambito rientra una fetta significativa della produzione di M. **Bontempelli**: i suoi *Viaggi e scoperte* (1922), ma anche, dello stesso anno, *La scacchiera davanti allo specchio*, i cui protagonisti, forse non immemori di Carroll, penetrano oltre la superficie riflettente. Decisamente nuove sono le prospettive aperte, nel Novecento, dalla fantascienza; qui il viaggio meraviglioso si sposta nello spazio interstellare: gli eredi di Ulisse si spingono ormai nelle profondità della galassia e al di là. Esempi memorabili si trovano nell'opera di P.K. **Dick**. Nel finale del *Disco di fiamma* (1955), la voce registrata di John Preston risuona ai margini estremi del cosmo, come una cosa «meravigliosa», «[u]na specie di miracolo»: voce che mette i brividi, mentre esalta lo spirito eterno dell'uomo, la voglia di conoscenza che lo distingue, dantesca, dai bruti (cap. 17). Nella più tarda *Trilogia di Valis* (1981-82), Dick mescola la fantascienza con il meraviglioso cristiano dei bei tempi andati, il tutto in un'atmosfera da complotto paranoico tipicamente postmoderna: un divino sistema intelligente, che vive al di fuori dell'esperienza terrena, entra in contatto con alcuni esseri umani per guidarli in una sorta di mistico percorso di conoscenza. Rispetto alla letteratura, il cinema possiede naturalmente una maggior capacità di visualizzare la meraviglia; appunto nel cinema di fantascienza il tema del viaggio meraviglioso è molto diffuso: si va dal classico *Viaggio allucinante* (1966) di R. **Fleischer**, vagabondaggio stranianti all'interno del corpo umano, a 2001 – *Odissea nello spazio* (1968) di S. **Kubrick**, per arrivare fino ad *Alien* (1979) di R. **Scott**. E come non ricordare le famose parole del replicante, alla fine di *Blade Runner*

(1982) dello stesso **Scott**? «Ho visto cose che voi umani non potreste immaginare... navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione...» (queste meraviglie inconcepibili hanno ispirato anche la letteratura; vi allude A. **Tabucchi** negli *Ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, 1994: III, 30 novembre 1935). Mentre coltiva le accezioni del tema tramandategli dall'Ottocento, il Novecento ne elabora di nuove: per esempio un meraviglioso dell'iperbole, del gigantesco, dell'incommensurabile, impiegato nei generi letterari che hanno raccolto l'eredità del fantastico ottocentesco (*fantasy*, letteratura d'orrore, ecc.). Lo usa H.P. **Lovecraft** in racconti come *La città senza nome* (1921), *Le montagne della follia* (1931), *L'ombra calata dal tempo* (1934-35), laddove descrive le civiltà scomparse nella notte dei tempi con le loro realizzazioni più sconvolgenti, e prima che, in quegli stessi *décors* colossali, faccia irruzione l'orrore soprannaturale. Ma Lovecraft ha scritto anche racconti di meraviglia pura, come *Alla ricerca del misterioso Kadath* (1926-27): si pensi soltanto alla prodigiosissima caduta finale di Randolph Carter negli abissi del cosmo/sonno (il narratore, che si identifica ormai con l'autore, si ritrova a Boston, *alias* Providence: la «meravigliosa città», crogiuolo di tutti i sogni e di tutti i portenti). Il *fantasy* può forse essere definito come la versione novecentesca del romanzo arturiano: è un genere deputato alla messa in scena della meraviglia, e racconta, in fondo, un'unica storia – quella dell'eterna lotta fra l'uomo e il drago (cfr. C. Pagetti [a cura di] 1990). Nel *Signore degli Anelli* (1954-55) di J.R.R. **Tolkien**, paesaggista d'eccezione, i panorami sublimi della Terra di Mezzo, durante l'interminabile viaggio della Compagnia dell'Anello dapprima verso Gran Burrone, poi verso Mordor, producono in chi li contempla una meraviglia mista a inquietudine. Ma l'aspetto più notevole del tema, nel Novecento, è la scoperta – che avviene in contesti, generi, letterature, diversi e indipendenti – del suo insospettato legame con la realtà quotidiana. Il meraviglioso invade letteralmente la «realtà»: v'è chi riscopre il carattere prodigioso dell'agire umano, e chi assimila Storia e Mito; correnti e movimenti letterari teorizzano la compenetrazione delle sfere della letteratura e dell'esistenza, del meraviglioso e del reale. Nella *Nota dell'autore* (1920) pubblicata quattro anni dopo *La linea d'ombra*, J. **Conrad** dichiara che nel suo romanzo – una storia di navigazioni maledette e olandesi volanti – non c'è «nulla [...] che provenga da oltre le frontiere di questo mondo»: il «mondo dei vivi contiene abbastanza meraviglie e misteri [*marvels and mysteries*] così com'è», senza bisogno di ricorrere a un soprannaturale concepito come artificio, e anzi trucco da quattro soldi (la stessa idea compare in ambito surrealista). Per Conrad, ammettere il *mere supernatural* del fantastico equivarrebbe a negare che il quotidiano sia meraviglioso; una convinzione simile sembra nutrire J. **Joyce**, che nell'*Ulisse* (1922) concepisce la Storia e la Cronaca come una continua riattualizzazione del Mito: in tale prospettiva, ogni minima manifestazione della vita quotidiana risulta intrisa di meraviglioso. Rispetto a Conrad, la differenza è che codesto meraviglioso quotidianizzato coincide con il soprannaturale dei Grandi Archetipi – soprattutto, come è ovvio, l'*Odissea*, ma anche l'*Antico Testamento* e altri – che viene così trasferito nella Dublino contemporanea. Il ciclope diventa un nazionalista irlandese, antisemita e avvinazzato, che blatera ingiurie all'indirizzo di Bloom (XII, *La taverna*); il carro di Elia che ascende al cielo, nello stesso episodio, è la carrozza in cui Bloom se la svigna; da divinità multiforme, eternamente sfuggente, Proteo si trasforma in un'entità intellettuale, l'aspetto medesimo delle cose – l'«ineluttabile modalità

del visibile» sulla spiaggia di Sandymount (III, *La spiaggia*); quanto alle sirene di oggi, sono due bariste dai capelli color bronzo e oro, che spillano whisky e dispensano risa e ammicchi (XI, *La mescita*). E Dio stesso, del resto, come dice Stephen Dedalus al suo superiore Mr Deasy, è «[u]n urlo per la strada» (II, *La scuola*). In Conrad il quotidiano è pieno di misteri, in Joyce il reale più ordinario contiene in sé l'epifania del mito; negli stessi anni, in Francia, i surrealisti affermano recisamente che «il meraviglioso è ovunque» (P. Mabilly 1940). Le figure più perfette di questo meraviglioso concepito come categoria esistenziale, ancor prima che letteraria, sono l'incontro con la donna e l'amore meraviglioso, cui A. Breton dedica libri quali *Nadja* (1928) e, appunto, *L'amore pazzo* (1937). La parola poetica collabora con il caso oggettivo nel riscattare la banalità quotidiana, trasfigurandola: i surrealisti riportano in auge la metafora, veicolo del meraviglioso che scaturisce dalla sorpresa, dal bizzarro, dall'inatteso, secondo il principio dell'associazione incongrua che è alla base di un'immagine dei *Canti di Maldoror* (1869) di Lautréamont incessantemente citata da Breton e dai suoi – «beau comme [...] la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie» (VI, 3). Per questa via, il meraviglioso diventa, più che un elemento del racconto, una proprietà della poesia: il surrealismo si ricollega idealmente alla teoria barocca della meraviglia, piuttosto che ad Aristotele e ai suoi innumerevoli seguaci. Non a caso, la tradizione letteraria del meraviglioso, che Breton rivaluta spingendosi fino ad affermare che «soltanto il meraviglioso è bello» (*Manifesto del surrealismo*, 1924), è quasi per intero la tradizione della poesia pre-surrealista e surrealista. Sempre in ambito avanguardistico, un'altra definizione del poetico come luogo della meraviglia viene formulata dagli ermetici, segnatamente da G. Ungaretti nel *Commiato dell'Allegria* (1919): «poesia / è il mondo l'umanità / la propria vita / fioriti dalla parola / la limpida meraviglia / di un delirante fermento» (vv. 3-8). Prossimo per certi versi al meraviglioso surrealista è infine il realismo magico dei narratori latinoamericani, per esempio quello di G. García Márquez nel romanzo ciclico *Cent'anni di solitudine* (1967); all'inizio della sua carriera letteraria, A. Tabucchi ne ha tentato una trasposizione in ambiente toscano, in *Piazza d'Italia* (1975) e *Il piccolo naviglio* (1978).

Il meraviglioso prospera e si diffonde, eppure il Novecento è percorso da una corrente nostalgico-ironica che ne rimpiange la scomparsa, o ne sottolinea beffardamente l'inadeguatezza ai tempi moderni: la contraddizione, in realtà, è solo apparente. Da un lato, infatti, tali scrittori inclini al manierismo deplorano il disincanto del mondo, che ha reso l'universo vuoto di mistero; dall'altro, nella loro opera il meraviglioso finisce per identificarsi con tutti i Grandi Generi, che appaiono desueti perché ormai incapaci di cogliere la complessità del mondo contemporaneo: l'epico, l'eroico, il tragico, il poetico, il romanzesco, il sublime. Da quest'ultimo punto di vista, l'impossibilità del meraviglioso non rappresenta nient'altro che l'impossibilità della letteratura, incessantemente predicata dal filone più metaletterario del Novecento. Già H.G. Wells notava argutamente che «questo mondo non è fatto per gli angeli» (*La visita meravigliosa*, 1895; XXV, 1); ma il primo dei nostalgici è lord Dunsany, che nei *Racconti di un sognatore* (1910) riprende il tema della fine dei miracoli – di ascendenza biblica, dai *Salmi* – per sottolineare come, dall'orizzonte di un mondo ridotto a prosa, il meraviglioso sia irrimediabilmente bandito. Il Paese delle Meraviglie è inaccessibile: o per definizione – la portentosa Carcassonne del

racconto omonimo scintilla sempre all'orizzonte, pari al desiderio stesso, e non si lascia mai raggiungere – oppure perché l'ha reso tale l'età del ferro in cui viviamo. Il meraviglioso è stato progressivamente fagocitato dalla civiltà moderna, come nel racconto intitolato *Il campo*, dove Londra, mostro orrendo, divora la campagna circostante, cui si accedeva un tempo attraverso «una porta d'argento filigranata, aperta sul paese delle meraviglie»; o magari è svanito a mano a mano che andava atrofizzandosi nell'autore la propensione al mito e alla fantasticherie, la facoltà di penetrare nella Terra del Sogno (così nel *Paese dello Yann*). Per Dunsany il meraviglioso coincide con l'infanzia, il sogno, la natura, la poesia; a fine secolo, un altro autore di *fantasy*, M. Ende, dà voce alla stessa nostalgia metapoetica: nella *Storia infinita* (1979), le meraviglie di Fantasia minacciate dal Nulla rappresentano il reame dell'immaginazione, la cui sopravvivenza è messa in forse dal nichilismo e dall'angoscia che divorano l'uomo contemporaneo. Una particolare variante di meraviglioso, anch'essa diventata rarissima, si trova in un autore molto più direttamente inserito di questi nel dibattito politico e civile, J.-P. Sartre: nella *Nausea* (1938), l'Avventura si oppone all'Esistenza e sembra, al tempo stesso, giustificarla attraverso i cosiddetti «momenti privilegiati». Ma alla fine del romanzo, Antoine Roquentin si rivolgerà piuttosto alla Letteratura: egli ritornerà dall'esperienza della nausea con una conoscenza e un progetto, quello di scrivere una storia «bella e dura come l'acciaio», capace di far «vergognare la gente della sua esistenza». All'interno di questa linea nostalgico-disincantata, non mancano gli autori che si rifanno all'antichità. M. Lowry ha tratto l'epigrafe di *Sotto il vulcano* (1948) dal primo stasimo dell'*Antigone* («*Wonders are many, and none is more wonderful than man*»); ma la meravigliosa creatura cantata dal coro sofocleo ha assunto le sembianze di un ubriaccone cronico. Nel Console Geoffrey Firmin rivivono Faust, Prometeo, Issione, e altri dannati cercatori di fuoco (cap. 7); il modo della sua morte – un terrificante volo a capofitto nella *barranca*, la faglia geologica che taglia in due Quauhnahuac – evoca la caduta di Lucifero nell'abisso infernale (cap. 12); la sua battaglia, rappresentata come un percorso di conoscenza, non è esente da una certa «*greatness*» (cap. 7). E tuttavia la sua esperienza assoluta non è altro, in definitiva, che un viaggio senza ritorno sulla strada dell'alcolismo: le portentose facoltà dell'uomo si riducono alla possibilità di esercitare il suo libero arbitrio fra tequila, malaga e mescal. La stessa feroce ironia si ritrova in G. Perec, che allude a Lowry e ai suoi «vulcani misericordiosi» nel romanzo *Un uomo che dorme* (1967), risalendo anch'egli fino all'elogio sofocleo dell'intelligenza e dell'operosità umane: «Che meravigliosa invenzione l'uomo! [...] Quante storie modello esaltano la tua grandezza, la tua sofferenza!» (sez. 16). L'eroe perechiano viene paragonato a mille personaggi del mito e della letteratura – il Robinson di D. Defoe, il Meursault di A. Camus, l'Antoine Roquentin di J.-P. Sartre, l'Adrian Leverkühn di T. Mann, lo Stephen Dedalus di J. Joyce, l'Ishmael di H. Melville, Lucifero, Sisifo, Tantalo, Prometeo, Tizio, Faust, Empedocle ed Erostrato – e però, a differenza di costoro, il suo viaggio nel Paese dell'Indifferenza rimane inutile, perché non produce alcuna conoscenza. Ma il fallimento dell'*uomo che dorme* investe anche i suoi modelli; gli eroi e i martiri mentono: le loro storie sono parabole belle e inconsistenti, apologhi seducenti e non (più) veridici. Perec delegittima i Racconti Fondatori della cultura e del pensiero occidentali: l'uomo non è una creatura meravigliosa, visto che il più ridicolo degli insetti dispiega nel cercar di sopravvivere

un'energia simile alla sua, se non superiore (*ibid.*); il tragico, l'eroico e il sublime appartengono definitivamente al passato. Non sono più tempi da prodigiosi destini: il meraviglioso è diventato impossibile.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*; *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Genesi* (secc. XIII-VII a.C.); *Il fisiologo* (sec. III d.C.); *Il libro dei mostri* (*Liber monstrorum*, sec. VIII d.C.); *La ricerca del Sacro Graal* (*La queste del Saint Graal*, sec. XIII); *Le mille e una notte*, racconti arabi tradotti da A. Galland (*Les mille et une nuits, contes arabes traduits par A. Galland*, 1704-17); *Navigazione di San Brandano* (*Navigatio Sancti Brandani*, secc. IX-X); *Salmi* (sec. VI a.C.); *Vangelo di Marco* (65-70 d.C.); *Vangelo di Matteo* (ca. 80 d.C.).

Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte* (sec. II d.C.); Agostino di Ippona, *Lettere* (*Epistulae*, secc. IV-V d.C.); Agostino di Ippona, *Sull'utilità di credere* (*De utilitate credendi*, 391 d.C.); Agrippa d'Aubigné, T., *I tragici* (*Les tragiques*, 1616); Alexandre de Paris, *Romanzo d'Alessandro* (*Roman d'Alexandre*, ca. 1180); Allain, M. – Souvestre, P., *Fantômas* (1911-13, 1926-38); Antonio Diogene, *Le meraviglie di là da Tule* (sec. I d.C.); Apuleio, *Le metamorfosi o l'asino d'oro* (*Metamorphoseon libri XI*, sec. II d.C.); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1521, 1532); Aristotele, *Poetica* (sec. IV a.C.); Aristotele, *Retorica* (sec. IV a.C.); Aulnoy, M.-C. d', *I racconti delle fate* (*Les contes des fées*, 1697); Aulnoy, M.-C. d', *Nuovi racconti, o le fate alla moda* (*Contes nouveaux, ou les fées à la mode*, 1698); Balzac, H. de, *Facino Cane* (1837); Balzac, H. de, *Ferragus* (1834); Balzac, H. de, *La pelle di zigrino* (*La peau de chagrin*, 1831); Balzac, H. de, *La ragazza dagli occhi d'oro* (*La fille aux yeux d'or*, 1834-35); Balzac, H. de, *Splendori e miserie delle cortigiane* (*Splendeurs et misères des courtisanes*, 1838-47); Boaistuau, P., *Storie prodigiose* (*Histoires prodigieuses*, 1560); Boccaccio, G., *Decamerone* (1349-53); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1482-83); Boileau, N., *Arte poetica* (*Art poétique*, 1674); Bontempelli, M., *La scacchiera davanti allo specchio* (1922); Bontempelli, M., *Viaggi e scoperte* (1922); Borges, J.L., *Il libro degli esseri immaginari* (*El libro de los seres imaginarios*, 1967); Borges, J.L., *Manuale di zoologia fantastica* (*Manual de zoología fantástica*, 1957); Breton, A., *L'amore pazzo* (*L'amour fou*, 1937); Breton, A., *Manifesto del surrealismo* (*Manifeste du surréalisme*, 1924); Breton, A., *Nadja* (1928); Buzzati, D., *Il cane che ha visto Dio*, in Id., *Il crollo della Baliverna* (1954); Buzzati, D., *Il sacrilegio*, in Id., *I sette messaggeri* (1942); Buzzati, D., *I Santi*, in Id., *Sessanta racconti* (1958); Buzzati, D., *La moglie con le ali*, in Id., *Le notti difficili* (1971); Buzzati, D., *Le tentazioni di Sant'Antonio*, in Id., *Il crollo della Baliverna* (1954); Buzzati, D., *Racconto di Natale*, in Id., *Paura alla Scala* (1949); Calvino, I., *Le città invisibili* (1972); Carroll, L., *Al di là dello specchio* (*Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, 1872); Carroll, L., *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865); Castelvetro, L., *Poetica di Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Cervantes, M. de, *Le avventure di Persiles e Sigismonda* (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 1617, postumo); Chamisso, A. von, *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814); Chrétien de Troyes, *Perceval* (*Le conte du Graal ou le roman de Perceval*, ca. 1181); Conrad, J., *Nota dell'autore* (*Author's Note*, 1920), in Id., *La linea d'ombra* (*The Shadow-Line*, 1916); Curzio Rufo, *Storie di Alessandro Magno* (*Historiae Alexandri Magni*, sec. I d.C.); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); De Sanctis, F., *Storia della letteratura italiana* (1870-71); Desmarests de Saint-Sorlin, J., *Clovis o la Francia cristiana* (*Clovis ou la France chrétienne*, 1657); Desmarests de Saint-Sorlin, J., *Il paragone della lingua e della poesia francese con la greca e la latina* (*La comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine*, 1670); Dick, P.K., *Il disco di fiamma* (*Solar Lottery*, 1955); Dick, P.K., *Trilogia di Valis*: 1. *Valis*; 2. *Divina invasione*; 3. *La trasmutazione di Timothy Archer* (*Valis*, 1981; *The Divine Invasion*, 1981; *The Transmigration of Timothy Archer*, 1982); Dickens, C., *Il nostro comune amico* (*Our Mutual Friend*, 1864-65); Dumas, A., *Il conte di Montecristo* (*Le comte de Monte-Cristo*, 1844-46); Dumas, A., *Il visconte di Bragelonne* (*Le vicomte de Bragelonne*, 1848); Dumas, A., *I tre moschettieri* (*Les*

trois mousquetaires, 1844); Dumas, A., *Vent'anni dopo* (*Vingt ans après*, 1845); Dunsany, lord, *Carcassonne*, in Id., *Racconti di un sognatore* (*A Dreamer's Tales*, 1910); Dunsany, lord, *Il campo* (*The Field*), in Id., *Racconti di un sognatore* (*A Dreamer's Tales*, 1910); Dunsany, lord, *Il paese dello Yann* (*Idle Days on the Yann*), in Id., *Racconti di un sognatore* (*A Dreamer's Tales*, 1910); Eliodoro, *Le etiopiche* (sec. III d.C.); Ende, M., *La storia infinita* (*Die unendliche Geschichte*, 1979); Epicuro, *Opere* (sec. III a.C.); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Euripide, *Tragedie* (sec. V a.C.); Ficino, M., *Teologia platonica* (*Theologia platonica de immortalitate animarum*, 1469-74); Flaubert, G., *La leggenda di San Giuliano Ospitaliere* (*La légende de Saint-Julien l'Hospitalier*), in Id., *Tre racconti* (*Trois contes*, 1877); Flaubert, G., *Le tentazioni di Sant'Antonio* (*La tentation de Saint-Antoine*, 1874); Flaubert, G., *Salammbô* (1862); Fleischner, R., *Viaggio allucinante*, cinema (*Fantastic Voyage*, 1966); Fozio, *La Biblioteca* (sec. IX); Fruttero, C. – Lucentini, F., *A che punto è la notte* (1979); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Gautier, T., *Fortunio* (1838); Gautier, T., *Hoffmann* (1830); Gautier, T., *La millesima notte* (*La mille et deuxième nuit*, 1842); Gautier, T., *Racconti di Hoffmann* (*Contes d'Hoffmann*, 1836); Giraldo Cinzio, G., *Discorso dei romanzi* (1554); Gracián, B., *L'acutezza e l'arte dell'ingegno* (*Agudeza y arte de ingenio*, 1642, 1648); Hoffmann, E.T.A., *La casa disabitata* (*Das öde Haus*, 1817); Hoffmann, E.T.A., *Racconti fantastici*, tradotti da F.-A. Loève-Weimars (*Contes fantastiques, traduits par F.-A. Loève-Weimars*, 1829-33); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Klopstock, F.G., *Il Messia* (*Messias*, 1748); Kubrick, S., *2001 - Odissea nello spazio*, cinema (2001: *A Space Odyssey*, 1968); Lautréamont, *I canti di Maldoror* (*Les chants de Maldoror*, 1869); Leblanc, M., *Arsène Lupin* (1905-39); Leone Arciprete di Napoli, *Natività e vittoria di Alessandro* (*Nativitas et victoria Alexandri*, sec. X); Leroux, G., *Le avventure straordinarie del reporter Rouletabille* (*Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, 1908-23); Lewis, M.G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Lovecraft, H.P., *Alla ricerca del misterioso Kadath* (*The Dream-Quest of Unknown Kadath*, 1926-27); Lovecraft, H.P., *La città senza nome* (*The Nameless City*, 1921); Lovecraft, H.P., *Le montagne della follia* (*At the Mountains of Madness*, 1931); Lovecraft, H.P., *L'ombra calata dal tempo* (*The Shadow Out of Time*, 1934-35); Lowry, M., *Sotto il vulcano* (*Under the Volcano*, 1948); Luciano di Samosata, *Come si deve scrivere la storia* (posteriore al 162 d.C.); Luciano di Samosata, *Una storia vera* (ca. 177-78 d.C.); Machen, A., *Il grande dio Pan* (*The Great God Pan*, 1894); Machen, A., *I tre impostori* (*The Three Impostors*, 1895); Marino, G., *L'Adone* (1623); Marino, G., *La murtoleide* (1619); Mercier, L.S., *La nuova Parigi* (*Le nouveau Paris*, 1799); Mérimée, P., *Federigo* (1828); Milton, J., *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Munn, H.W., *Stirpe di lupo* (*Tales of the Werewolf Clan*, 1930); Nabokov, V., *Un colpo d'ala* (1924); Nodier, C., *La novena della Candelora* (*La neuvaîne de la Chandeleur*, 1838); Nodier, C., *Leggenda di Suor Beatrice* (*Légende de Sœur Béatrix*, 1837); Nodier, C., *Trilby* (1822); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio, *Epistole* (*Epistularum libri II*, 20-13 a.C.); Paré, A., *Dei mostri e dei prodigi* (*Des monstres et des prodiges*, 1573); Pazzi, A. de', *La Poetica di Aristotele* [...] tradotta in latino (*Aristotelis Poetica* [...] in *Latinum conuersa*, 1536); Perec, G., *Un uomo che dorme* (*Un homme qui dort*, 1967); Peregrini, M., *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano* (1639); Perrault, C., *Racconti* (*Contes*, 1694, 1697); Pinciano, A.L., *Filosofia antica poetica* (*Philosophía antiqua poetica*, 1596); Poe, E.A., *La millesimaseconda notte di Sherazade* (*The Thousand-and-Second Tale of Sherazade*, 1845); Poe, E.A., *Lo scarabeo d'oro* (*The Gold-Bug*, 1843); Polo, M., *Milione* (1298); Pomponazzi, P., *Le cause delle meraviglie della natura, o sugli incantesimi* (*De naturalium effectuum admirandorum causis, sive de incantationibus*, 1556); Ponson du Terrail, P.-A., *Le imprese di Rocambole o i drammi di Parigi* (*Les exploits de Rocambole ou les drames de Paris*, 1859-84); Proust, M., *Il tempo ritrovato* (*Le temps retrouvé*, 1927, postumo); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1677); Racine, J., *Ifigenia* (*Iphigénie*, 1674); Robertello, F., *Spiegazioni nel libro di Aristotele sulla poetica* (*In librum Aristotelis de arte poetica, explicationes*, 1548); Roth, J., *La millesima notte* (*Die Geschichte der 1002. Nacht*, 1939); Saint-Évremond, C. de, *Della*

tragedia antica e moderna (De la tragédie ancienne et moderne, 1672); Sand, G., *Leggende rustiche* (Légendes rustiques, 1858); Sartre, J.-P., *La nausea* (La nausée, 1938); Savinio, A., *Achille innamorato* (1938); Savinio, A., *Angelo*, in Id., *Casa «la Vita»* (1943); Scott, R., *Alien*, cinema (1979); Scott, R., *Blade Runner*, cinema (1982); Scott, W., *Sul soprannaturale negli scritti di finzione* (On the Supernatural in Fictitious Composition, 1827, e *Du merveilleux dans le roman*, 1829); Shakespeare, W., *La tempesta* (The Tempest, 1611); Sofocle, *Antigone* (442 a.C.); Spenser, E., *La regina delle fate* (The Faerie Queen, 1590-95); Spinoza, B. - Boxel, H., *Sulle apparizioni e sugli spettri, o lemuri. Lettere LI-LVI* (De apparitionibus, et spectris, vel lemurius. Epistulae LI-LVI, 1674); Stendhal, *I privilegi* (Les privilèges, 1840); Stevenson, R.L., *La spiaggia di Falesà* (The Beach of Falesa), in Id., *Gli intrattenimenti delle notti sull'isola* (The Island Nights' Entertainments, 1893); Stevenson, R.L., *L'isola delle voci* (The Isle of Voices), in Id., *Gli intrattenimenti delle notti sull'isola* (The Island Nights' Entertainments, 1893); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, 1886); Stevenson, R.L., *Una chiacchierata sul romanzesco* (A Gossip on Romance, 1882); Sue, E., *I misteri di Parigi* (Les mystères de Paris, 1842-43); Tabucchi, A., *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa. Un delirio* (1994); Tabucchi, A., *Il piccolo naviglio* (1978); Tabucchi, A., *Piazza d'Italia* (1975); Tasso, T., *Discorsi del poema eroico* (1593); Tasso, T., *Gerusalemme conquistata* (1593); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1575); Tasso, T., *Lettere poetiche* (1575-77, pubbl. 1587); Tesauro, E., *Il cannocchiale aristotelico* (1654); Tolkien, J.R.R., *Il Signore degli Anelli* (The Lord of the Rings, 1954-55); Tommaso d'Aquino, *Somma teologica* (Summa Theologiae, 1265-74); Trissino, G.G., *L'Italia liberata da' Gotti* (1547-48); Ungaretti, G., *Commiato*, in Id., *L'allegria* (1919); Venanzio Fortunato, *Vita di San Marcello* (Vita Sancti Marcelli, sec. VI); Verne, J., *Ventimila leghe sotto i mari* (Vingt mille lieues sous les mers, 1869-70); Verne, J., *Viaggio al centro della Terra* (Voyage au centre de la Terre, 1864); Virgilio Marone, P., *Eneide* (Aeneis, 29-19 a.C.); Voltaire, *Dizionario filosofico* (Dictionnaire philosophique, 1764); Voltaire, *Enriade* (La Henriade, 1728); Walpole, H., *Il castello di Otranto* (The Castle of Otranto. A Gothic Story, 1764); Wells, H.G., *La visita meravigliosa* (The Wonderful Visit, 1895).

■ ALTRE OPERE: Ammiano Marcellino, *Le storie* (Rerum gestarum libri XXXI, sec. IV d.C.); Aymé, M., *L'attraversamuri* (Le passe-muraille, 1943); Buzzati, D., *Il borghese stregato*, in Id., *Paura alla Scala* (1949); De Quincey, T., *Savannah-La-Mar*, in Id., *Suspiria de Profundis* (1845); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Gadda, C.E., *Le meraviglie d'Italia* (1939); Giovanni, *Vangelo di Giovanni* (90-100 d.C.), 4, 48; Goethe, J.W., *Faust* (1773-1832); Hugo, V., *La fine di Satana* (La fin de Satan, 1886); Hugo, V., *La leggenda dei secoli* (La légende des siècles, 1859); Lagerlöf, S., *Il meraviglioso viaggio del piccolo Nils Holgersson attraverso la Svezia* (1910); Lorrain, J., *I racconti* (Les contes, 1895); Lucano, *La guerra civile o Farsaglia* (Bellum Civile, sec. I d.C.); Mandeville, J. de, *Il libro delle meraviglie del mondo* (Le livre des merveilles du monde, 1355-57); Manganelli, G., *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* (1979); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Ovidio, *Le metamorfosi* (Metamorphoseon libri, 3-8 d.C.); Pascal, B., *Pensieri* (Pensées, 1670), n. 804, 812, 846 [edizione di L. Brunschvicg]; Perec, G., *Ma quale piccola bici col manubrio cromato in fondo al cortile?* (Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?, 1966); Poe, E.A., *La città nel mare* (The City in the Sea, 1831); Poe, E.A., *L'isola della fata* (The Island of the Fay, 1841); Poe, E.A., *Una discesa nel Maelström* (A Descent into the Maelström, 1841); Raspe, R.E., *Il barone di Münchhausen* (Singular Travels, Campaigns and Adventures of Baron Münchhausen, 1785); Sade, Aline e Valcour (Aline et Valcour, 1793); Seneca, *Tragedie* (sec. I d.C.); Soulié, F., *Le memorie del Diavolo* (Les mémoires du Diable, 1837-38); Stoker, B., *Il ragazzo meraviglioso* (The Wondrous Child), in Id., *Al di là del crepuscolo* (Under the Sunset, 1881); Tieck, L., *Come Shakespeare tratta il meraviglioso* (Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren, 1793); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (Bucolicon, 42-38 a.C.); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (Candide ou l'optimisme, 1759); Wells, H.G., *L'uomo invisibile* (The Invisible Man, 1897); Wilde, O., *Il Principe Felice e altre storie* (The Happy Prince and Other Tales,

1888); Wilde, O., *Una casa di melograni* (A House of Pomegranates, 1891).

■ BIBLIOGRAFIA: Auerbach, E., *Figura*, in Id., *Studi su Dante* (Dante als Dichter der irdischen Welt, 1929), a cura di D. Della Terza, Milano 1963; Auerbach, E., *San Francesco, Dante, Vico ed altri saggi di filologia romanza* (Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, 1962), Bari 1970; Bachtin, M., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica* (1937-38), in Id., *Estetica e romanzo* (1975), a cura di C. Strada Janovič, Torino 1979; Barchilon, J., *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Paris 1975; Bloch, M., *La société féodale* (1939-40), a cura di R. Fossier, Paris 1994; Bultmann, R., *Zur Frage des Wunders* (1933), in Id., *Glauben und Verstehen. Gesammelte Aufsätze*, 4 voll., Tübingen 1933-65, vol. I; Caillois, R., *Au cœur du fantastique*, Paris 1965; Caillois, R., *Obliques, précédé de Images, images...*, Paris 1975; Cécile, J., *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle* (1977), Genève 1996; Ceserani, R., *Il fantastico*, Bologna 1996; Codino, F., *Prefazione* (1950), in Omero, *Iliade*, Torino 1990; Diels, H. - Krantz, W. (a cura di), *Die Fragmente der Vorsokratiker* (1903), 3 voll., Berlin 1951; Fink, G.-L., *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne. 1740-1800*, Paris 1966; Foucault, M., *Les mots et les choses. Archéologie des sciences humaines*, Paris 1966; Goimard, J., *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris 2003; Goimard, J., [voce] *Merveilleux*, in *Encyclopaedia Universalis*, version sur Internet, Paris 2006; Hersant, Y., *La métaphore baroque: d'Aristote à Tesauro*, Paris 2001; Isnardi Parente, M. (a cura di), *Stoici antichi*, 2 voll., Torino 1989; Lacoste, J.-Y., [voce] *Miracle*, in Id. (a cura di), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris 1998; Lecoq, A.-M. (a cura di), *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris 2001; Le Goff, J., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale* (1978), Bari 1983; Liborio, M. (a cura di), *Alessandro nel Medioevo occidentale*, introduzione di P. Dronke, Milano 1997; Lugnani, L., *Per una delimitazione del «genere»*, in Ceserani, R., et alii, *La narrazione fantastica*, Pisa 1983; Mabilille, P., *Le merveilleux* (1944), Cognac 1992; Mabilille, P., *Le miroir du merveilleux dans la littérature française depuis 1800* (Contribution à l'étude des genres), Lausanne 1915; Millet, C., *Le légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris 1997; Morini, L. (a cura di), *Bestiari medievali* (1987), Torino 1996; Orlando, F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), seconda edizione riveduta e ampliata, Torino 1994; Orlando, F., *Lettura freudiana della «Phèdre»* (1971), in Id., *Due letture freudiane: «Fedra» e «Il Misanthropo»*, Torino 1990; Pagetti, C. (a cura di), *La lotta con il drago. L'universo fantastico inglese da Beowulf a Tolkien*, Milano 1990; Palacio, J. de, *Les perversions du merveilleux*, Paris 1993; Poirion, D., *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris 1982; Pomian, K., *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle* (1987), Paris 2001; Reale, G. (a cura di), *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, Milano 2006; Spada, M., *Les érotiques du merveilleux. Fictions brèves de langue française au XX^e siècle*, Paris 1983; Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970; Todorov, T., *Théories du symbole*, Paris 1977; Vax, L., *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris 1964.

■ VOCI AFFINI: Avventura; Esotismo; Fantasticherie; Magia, stregoneria; Mostro; Oriente; Paesaggio; Perturbante; Utopia; Viaggio.

STEFANO LAZZARIN

Mercante. Un mercante, come indica l'etimo lat. *mercantem* (participio presente di *mercari*: «commerciare»; da cui anche i termini fr. *marchand*, ingl. *merchant*, sp. *mercader*, mentre il ted. ha *Kaufmann* letteralmente «l'uomo che compra») è colui che compra e vende a scopo di guadagno e funge da intermediario fra produttore e consumatore. Fino all'Ottocento, la parola denota soprattutto commercianti all'ingrosso che intrattengono rapporti commerciali con l'estero; più tardi si usa anche per indicare negozianti al minuto. L'importante ruolo del mercante nello sviluppo delle nostre società fin dai tempi antichi si è tradotto in un'abbondanza di

rappresentazioni letterarie, soprattutto in opere narrative. L'ambito simbolico-tematico in cui questa figura compare viene indicato da altre parole chiave provenienti dalla stessa radice: *mercor* (comprare) e *merces* (salario ma anche prezzo), *merce*, *mercanzia*, *mercato*. Il mercante trae profitto oppure, nelle rappresentazioni negative, abusa della differenza fra il valore (o «valore d'uso») effettivo e il valore venale (o «valore di scambio») delle sue merci. Viene perciò identificato con gli scambi (commerciali ma per estensione culturali), col materialismo e con la circolazione del denaro e anche delle persone: esiste infatti una lunga tradizione letteraria di mercanti viaggiatori. Sin da **Omero**, troviamo un'opposizione fondamentale fra gli aristocratici, proprietari terrieri e simboli di stabilità, e il mondo mobile e illimitato del mercante. Quando Eurialo vuole offendere Ulisse, lo descrive come viaggiatore trafficante privo di qualità nobili (*Odissea*, secc. IX-VIII a.C.; VIII). Anche **Platone** (*Leggi*, sec. IV a.C.; XI) e **Aristotele** (*Politica*, sec. IV a.C.) diffidano della vita mercantile. Chi viaggia e bada al proprio guadagno può facilmente portare con sé cambiamenti sociali. Per di più, in tutte le epoche il mercante necessita di un minimo d'istruzione per poter svolgere gli affari; questo implica delle opportunità per sfruttare i concittadini ma anche per criticare l'ordine sociale. Interessante ma non sorprendente dunque il numero di scrittori di famiglia mercantile.

1. La parola mercante ha sempre avuto connotazioni assai simili nelle varie lingue. Significativo il senso spregiativo degli aggettivi e detti derivanti: *Kaufmännisch* (ted.) vuole dire «arido, privo di fantasia»; «fare orecchi di mercante» (it.) significa rimanere sordo agli appelli d'altri. Gli attributi di cupidigia e spietatezza, ossia il ruolo d'imbroglione in cui spesso compare il mercante, risalgono almeno in parte alla condanna medievale del commercio come pura ricerca di un tornaconto personale. Sia nel *Nuovo* che nel *Vecchio Testamento* ci sono esempi di mercanti corrotti e sacrileghi (*Osea* 12, 7-11; *Matteo* 21, 12-14). *Exempla* e prediche medioevali addirittura accostano il mercante al diavolo. Mercanti truffatori si trovano anche nel mondo classico; il dio romano Mercurio è patrono del commercio ma anche dei ladri. Il rapimento del bimbo Eumaeus da parte di mercanti fenici (*Odissea*, XV) funge da modello per simili episodi in testi medioevali (per esempio il rapimento di Malefer nel *Rennewart* di **Türheim**, 1245-46). Nel *Tristano e Isotta* (1210) di **Gottfried von Strassburg** l'eroe viene rapito da mercanti norvegesi; più tardi lo stesso Tristano si traveste da mercante per poter viaggiare in incognito. Ciononostante, il mercante non è una figura principale dei romanzi medioevali e le sue preoccupazioni quotidiane non giocano nessun ruolo. Una delle poche eccezioni è *Il buon Gerhardo* (ca. 1220) di von **Ems** in cui l'umiltà di un mercante viene messa in contrasto con la superbia dell'imperatore.

2. In un'epoca in cui le avventure letterarie sono ancora appannaggio dei cavalieri nobili, nella vita reale gli avventurieri sono i mercanti-esploratori, per esempio Marco **Polo**. Dopo un viaggio in Oriente di quasi 25 anni, il veneziano detta le sue memorie allo scrittore **Rustichello da Pisa**. *Il milione* (1299) è ancora oggi un popolare libro di avventura; descrive i costumi locali e dà consigli commerciali. Altri mercanti ricordano i loro affari e pensieri in libri «privati» destinati ai loro eredi: periodi particolarmente ricchi di ciò sono il tardo Medioevo e il Rinascimento italiano. L'abitudine di analizzare i rischi del commercio fa sì che spesso i mercanti siano degli osservatori sagaci degli uomini e delle condi-

zioni politiche e sociali del tempo (per esempio **Domenico Lenzi**, *Specchio umano*, 1339-1341; Giovanni **Morrelli**, *Ricordi*, 1393-1421). Questi scritti sono stati riconosciuti come genere letterario da poco; il lavoro di edizione è cominciato solo nella seconda metà del '900, per merito soprattutto del critico Vittore Branca.

3. Dal Trecento in poi si trovano anche delle interpretazioni letterarie più positive dell'attività mercantile. Qui ci limitiamo a menzionare due opere chiave scritte da figli di mercanti, il *Decameron* (1349-50) di Giovanni **Boccaccio** e *I racconti di Canterbury* (1386) di Geoffrey **Chaucer**. Trattando direttamente del modo di vita mercantile, le novelle illustrano un'epoca di transizione in cui il mercante acquista un viso distinto e lotta per un posto rispettabile e rispettato nella società. Qui i mercanti non sono né più né meno cupidi o corrotti degli altri; ci sono mercanti truffatori ma anche mercanti truffati (per esempio Bernabò e Salabaetto, *Decameron* II, 9; VIII, 10). Tuttavia le ambiguità morali del mercanteggiare sono evidenti negli scritti di Chaucer e di Boccaccio. Il mercante descritto nel prologo ai *Racconti di Canterbury* dimostra com'è sottile la distinzione fra buone pratiche commerciali e truffa, mantenendo un ingannevole aspetto benestante a tutti i costi mentre dissimula i suoi debiti. La sua identità vera è di così poca importanza che lo scrittore non ricorda più il suo nome. Anche Boccaccio illustra l'affinità che può esistere fra attività commerciali e pratiche criminose come la frode o la pirateria. La storia di Landolfo Rufolo (*Decameron* II, 4) implica che lo stesso impulso di guadagno sia alla base di tutte e due le attività: avendo perso le sue ricchezze durante un disastroso viaggio d'affari, Landolfo diventa corsaro per non dover tornare povero in patria. Malgrado questa decisione poco morale, la sorte sta dalla sua parte e dopo molte avventure riesce a raddoppiare la sua fortuna. Qui la ricchezza non viene né demonizzata né presentata come premio per una vita meritevole ma compare più come semplice dono del destino.

4. Tuttavia, più si va estendendo il commercio globale, più i mercanti dipendono dalle speculazioni per finanziare gli affari. L'associazione con queste pratiche che somigliano al gioco d'azzardo e con l'usura contribuisce al permanere nella letteratura di rappresentazioni negative del mercante. Ne *La nave dei folli* (1494) di Sebastian **Brant** per esempio l'autore si lamenta dei mercanti disonesti, ma li accetta come inevitabili: un mercante non può che agire in malafede. Le immagini tradizionali del mercante imbroglione e dell'ebreo avaro e spietato si compenetrano e si condizionano. Tale nesso si ritrova in molte fiabe popolari grottescamente antisemite ma anche in opere più sottili come due capolavori del teatro rinascimentale inglese, *L'ebreo di Malta* (1589) di Christopher **Marlowe** e *Il mercante di Venezia* (1596-97) di William **Shakespeare**, dove gli interessi commerciali vengono rappresentati come delle forze sociali potenti ed amorali.

Queste forze motrici si presentano in una luce più favorevole nelle cosiddette *City Comedies* del teatro seicentesco inglese. Interessante è che mentre rappresentano la nuova società imprenditrice borghese i mercanti assumono spesso il ruolo del patriarca guida dell'azione che di solito veniva occupato da personaggi nobili. Per esempio Flowerdale nella commedia anonima *The London Prodigal* (1605) si traveste per tener d'occhio il suo figliol prodigo. Nel *Westward Ho* (1607) di Thomas **Dekker** e Noah **Webster**, Justiniano si traveste per sapere se sua moglie lo tradisce con un barone; la scopre fedele e così rimane un personaggio serio e rispettato. Comunque il

teatro inglese del Seicento nel suo complesso viene caratterizzato dalle contraddizioni e insicurezze di una società in piena evoluzione dal sistema aristocratico al sistema capitalistico, e i personaggi cupidi, aggressivi e caotici di Ben **Jonson** (per esempio il mercante Corvino in *Volpone*, 1606), John **Marston** e Thomas **Middleton** svelano il lato oscuro del commercio.

Questa evoluzione si realizza naturalmente in tutta Europa, anche se con un passo meno rapido. Gli inizi del colonialismo danno impulsi vitali al capitalismo emergente; al guadagno personale si associa la missione di estendere l'influenza della patria, desiderio che spesso si fonde con un certo sciovinismo eurocentrico. Queste tendenze si trovano nei racconti di viaggi come *The Merchants and Mariners Preservation Thanksgiving* (1649) di Edward **Terry**, nei *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo* (1594-1606) del fiorentino Francesco **Carletti**, mercante di schiavi e spezie, o in *Sei viaggi nella Turchia, nella Persia, e nell'Indie* (1676-77) di Jean-Baptiste **Tavernier**, mercante di diamanti. Poiché la maggior parte dei lettori non viaggia affatto, questi ricordi mercantili spesso vengono letti come romanzi; tuttavia sono anche importanti documenti di geografia e storia (per esempio, Carletti è uno dei primi occidentali ad osservare la linea del cambiamento di data). Portatori di conoscenze nuove e uomini operosi che vivono della propria intelligenza, i mercanti europei si prestano perciò ai Lumi del '700 come personificazioni dell'età della ragione.

5. Il profeta dell'Illuminismo **Voltaire** si occupa dei mercanti come base di una moderna società eterogenea e tollerante. Nelle sue *Lettere sugli Inglesi* (1734) propone il mercato libero come luogo d'incontro dove possono lavorare insieme ebreo, cristiano e musulmano. Loda il fatto che in Inghilterra il prestigio di cui può arrivare a godere il mercante incoraggi la borghesia a migliorarsi. Utilizzando il modello del «buon» mercante, Voltaire insiste che il progresso dell'umanità dipende dall'uomo stesso e critica interpretazioni storiche teleologiche. In Italia simili idee vengono poi proposte dal milanese Pietro **Verri** (1728-1797) che identifica nella vita lavorativa e intellettuale del mercante la base del benessere individuale e collettivo (*Meditazioni sull'economia politica*, 1771).

Entrambi questi filosofi erano ammiratori delle opere di Carlo **Goldoni**. Prima di lui, la più tipica e concentrata rappresentazione del mercante italiano era quella assurda di Pantalone nella Commedia dell'Arte. L'anziano brontolone con uno sproporzionato appetito per denaro e giovani donne indossa sempre il costume tradizionale veneziano, ad indicare la forte associazione della Serenissima col commercio. Goldoni salva Pantalone dal ridicolo strappandolo dalla fissità della maschera per fame un carattere convincente: introduce così un Pantalone impoverito e sofferente (*L'amore paterno*, 1762) che sa sottomettere i desideri al dominio della ragione (*Due gemelli veneziani*, 1747). Nelle sue *Memorie* (1787), lo scrittore stesso sostiene di aver trasformato il degenerato Pantalone in un «onesto mercante della mia nazione». Vuole senza dubbio fornire una base morale all'etica mercantile e proporre il mercante come portatore di virtù civiche (*La famiglia dell'antiquario*, *Il cavaliere di buon gusto* e *La bottega del caffè*, 1750) ma in realtà, le sue opere contengono mercanti di tutti i tipi. Importante ricordarsi che Goldoni scrive durante un periodo di declino economico a Venezia. Il Pantalone riformato non è tanto riflesso della realtà veneta quanto un modello da seguire, un esercizio didattico. Nelle opere mature di Goldoni emerge una certa delusione nei confronti del

mercante, per esempio nell'incapace Fabrizio de *Gl'innamorati* (1758) ma anche nei chiusi mondi borghesi de *I rusteghi* (1760) e *Sior Todero Brontolon* (1762). Secondo Franco Fido, Goldoni ha preso coscienza del fatto che il suo ideale delle virtù commerciali e civiche attribuite al mercante era troppo rigido e autoreferenziale. Fido ci ricorda anche che lo sviluppo del mercante fa parte dell'evoluzione delle forme letterarie dalla netta divisione fra commedia popolare e tragedia aristocratica verso il dramma borghese e democratico. Pantalone non solo diventa più virtuoso ma anche più sensibile: la vita emotiva e intellettuale appartiene sempre di più al mercante. Altri esempi importanti sono le opere di George **Ullo**, soprattutto *Il mercante londinese* (1731), il mercante Sealand di *Gli amanti coscienziosi* (Richard **Steele**, 1722), le opere teatrali di Denis **Diderot** e Gotthold Ephraim **Lessing**.

6. Mezzo secolo dopo, in periodo romantico, il modello mercantile viene utilizzato come contrappeso prosaico alla vita artistica (per esempio, il contrasto fra Werner e Wilhelm nel *Wilhelm Meister* di Johann Wolfgang **Goethe**, 1796). Questo viene aggravato dallo sviluppo rapidissimo della società tecnologico-industriale dell'epoca che cambia radicalmente la vita dell'uomo, modificando i rapporti sociali e sconvolgendo gli equilibri ecologici. In netto contrasto con le lettere di Voltaire di quasi un secolo prima, Robert **Southey** nelle sue *Lettere dall'Inghilterra* (1807) descrive il mercato libero come una nefasta «strega regina». Il confronto fra attività artistica e attività mercantile non è sempre negativo, come si vede in *Heinrich von Ofterdingen* (1802, postumo) di **Novalis** in cui i racconti dei mercanti contribuiscono al risveglio poetico dell'eroe. Interessante anche la novella di Heinrich von **Kleist** *Michael Kohlhaas* (1810): sensibile e giusto, il mercante Kohlhaas si scontra coi vecchi mondo feudale dell'aristocrazia e, difendendo i suoi diritti d'individuo, diventa un eroe popolare.

7. A partire dall'Ottocento, i temi dell'individualismo e dell'espansione commerciale-industriale vengono articolati in un modo sempre più realistico e dettagliato, a volte cinico e pessimista, a volte con la semplice intenzione di delineare un ritratto del mondo mercantile. Spiccano i romanzi di Charles **Dickens** (1812-1870), in cui troviamo non soltanto delle descrizioni minute di mercanti individuali (*Dombey e figlio*, 1847-48; il bizzarro Micawber in *David Copperfield*, 1849-50) ma anche una rappresentazione del passaggio dall'ideologia aristocratica *ancien régime* all'ideologia mercantile-borghese (*Una storia fra due città*, 1859).

Nelle trame letterarie ottocentesche il mercante è spesso stanziale (divenendo «bottegaio», «addetto al fondaco», «commesso»); invece della mobilità fisica diventa fondamentale il suo desiderio di avanzamento sociale. Esempio di ciò sono i mercanti tornati dalle Americhe con l'unico scopo di imitare la nobiltà in *La presidentessa* (1884) dello spagnolo **Clarín**. Temi ricorrenti sono la difficoltà di cambiare classe, anche per i mercanti ricchissimi (si veda il romanzo *Bambola* del polacco Bolesław **Prus**, 1890); l'intreccio commercio-vita privata, spesso tematizzato nel matrimonio dei figli; l'importanza del buon nome per ottenere credito. Il dramma del fallimento finanziario viene spesso inasprito dal fallimento sociale, come nel caso del *self-made man* americano *Silas Lapham* di William Dean **Howells** (1885). Ne *La commedia umana* (1842-48) di Honoré de **Balzac** personaggi mercantili vengono puniti per la loro ambizione sociale (*César Birotteau*, 1837). Ciononostante, Balzac rappresenta il commercio come componente essenziale di una Parigi moderna e vitale. Un suo personaggio ricorrente è

il commesso viaggiatore Gaudissart (*L'illustre Gaudissart*, 1837). Eloquentissimo, ma completamente adattabile all'interlocutore, è una delle prime personificazioni letterarie della pubblicità.

8. L'Ottocento tedesco vede un fiorire di romanzi mercantili di cui il più noto è *Dare e avere* di Gustav Freytag (1855). Il mercante protagonista esalta l'etica protestante del lavoro come virtù nazionale prussiana, denigra i colleghi ebrei e dimostra un forte atteggiamento coloniale verso i popoli slavi. Questo tipo di «bravo» mercante tedesco attira l'attenzione satirica di successivi scrittori come Heinrich Mann e Bertolt Brecht, rappresentando per essi un sistema capitalistico ipocrita e senza scrupoli. Peculiare fino al Novecento il mercante nella letteratura russa. Il ceto mercantile è storicamente così chiuso da non poter fungere da catalizzatore sociale come nei paesi dell'Ovest. In genere, gli scrittori dell'Ottocento descrivono il commercio come attività distruttiva, che abbrutisce (Nikolaj Vasil'evič Gogol', *Anime morte*, 1842; Nikolaj Leskov, *Una Lady Macbeth del Distretto di Mcensk*, 1865). Un'eccezione notevole sono le tante opere di Aleksandr Ostrovski, lo «Shakespeare mercantile» del teatro russo (Turgenev), che descrivono soprattutto i nuovi ricchi emersi dopo l'emancipazione dei servi della gleba nel 1861 (veda anche Anton Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, 1903).

9. A partire dai primi decenni del Novecento, il mercante personifica sempre di più la mentalità capitalistica in crisi, lo scontro fra materialismo e individualità spirituale. L'ascesa e discesa dei mercati diventa simbolo della degenerazione già prima della Grande Guerra (Maksim Gor'kij, *Foma Gordeev*, 1899; Thomas Mann, *Buddenbrooks*, 1901, e i romanzi di Italo Svevo in cui la fragilità mentale dei protagonisti si riflette inevitabilmente sul loro affari commerciali). Il mercante moderno è un *middle man*; diviene sempre più alienato dal mondo concreto, dalle merci stesse, ma anche dai propri sentimenti e dalle conseguenze delle proprie azioni. Non è certo una coincidenza che Samsa ne *La Metamorfosi* di Franz Kafka (1916) lavori come commesso viaggiatore. Nella seconda metà del '900 si assiste a una diminuzione sempre più marcata dell'importanza del mercante nell'economia globale. Le strutture commerciali divengono grandi e anonime e la stessa parola «mercante» ha un suono antiquato. Perfino il titolo della *Morte di un commesso viaggiatore* (1949) di Arthur Miller indica questo sviluppo. L'individuo, qui il suicida licenziato Willy Loman, è abbagliato dall'*American dream* e viene spazzato via da forze commerciali che non capisce e non riesce nemmeno a riconoscere. Il sotterfugio praticato dai mercanti di tutte le generazioni di nascondere gli errori per migliorare il proprio credito si ritorce qui contro il mercante stesso, completamente smarrito per quanto riguarda valori e identità al di fuori del mondo commerciale.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*; *The London Prodigal* (1605).

Aristotele, *Politica* (sec. IV a.C.); Balzac, H. de *La commedia umana* (*Comédie humaine*, 1842-48); Balzac, H. de, *César Birotteau* (*Grandeur et décadence de César Birotteau*, 1837); Balzac, H. de, *L'illustre Gaudissart* (1837); Boccaccio, G., *Decamerone* (1349-53); Brant, S., *La Nave dei folli* (*Das Narrenschiff*, 1494); Carletti, F., *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo* (1701, postumo); Čechov, A., *Il giardino dei ciliegi* (1903); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*, 1386-1400); Clarín, L. A., *La presidentessa* (*La regenta*, 1884); Dekker, T. - Webster, J., *Westward Ho* (1607); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Dickens, C., *Dombey e figlio* (*Dombey and Son*, 1847-48); Dickens, C., *Una storia tra due*

città (*A Tale of Two Cities*, 1859); Ems, R. von, *Il buon Gerardo* (*Der guote Gêrhart*, ca. 1220); Freytag, G., *Dare e avere* (*Soll und Haben*, 1855); Goethe, J. W., *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796); Gogol', N.V., *Le anime morte* (1842); Goldoni, C., *I due gemelli veneziani* (1747); Goldoni, C., *Il cavaliere di buon gusto* (1750); Goldoni, C., *Gl'innamorati* (1758); Goldoni, C., *I rustegbi* (1760); Goldoni, C., *L'amore paterno* (1762); Goldoni, C., *La bottega del caffè* (1750); Goldoni, C., *La famiglia dell'antiquario* (1750); Goldoni, C., *Memorie* (1787); Goldoni, C., *Sior Todero Brontolon* (1762); Gor'kij, *Foma Gordeev* (1899); Gottfried von Strassburg, *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*, 1210); Howells, W.D., *L'ascesa di Silas Lapham* (*The Rise of Syllas Lapham*, 1885); Jonson, B., *Volpone* (1606); Kafka, F., *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1916); Kleist, H. von, *Michael Kohlhaas* (1810); Lenzi, D., *Specchio umano* (1339-1341); Leskov, N., *Una Lady Macbeth del Distretto di Mcensk* (1865); Lillo, G., *Il mercante di Londra* (*The London Merchant*, 1731); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Buddenbrooks*, 1901); Marlowe, C., *L'ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, 1589); Miller, A., *Morte di un commesso viaggiatore* (*Death of a Salesman*, 1949); Morelli, G. di Pagolo, *Ricordi* (1393-1421); Novalis, *Enrico di Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802, postumo); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Platone, *Leggi* (sec. IV a.C.); Polo, M. - Rustichello da Pisa, *Il Milione* (1299); Prus, B., *Bambola* (1890); Shakespeare, W., *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*, ca. 1596-97); Southey, R., *Lettere dall'Inghilterra* (*Letters from England*, 1807); Steele, R., *Gli amanti coscienziosi* (*The Conscious Lovers*, 1722); Tavernier, J.B., *Sei viaggi nella Turchia, nella Persia, e nell'Indie* (*Six Voyages en Turquie, en Perse et aux Indes*, 1676-77); Terry, E., *The Merchants and Mariners Preservation Thanksgiving* (1649); Tücher, U. von, *Rennewart* (1245-46); Verri, P., *Meditazioni sull'economia politica* (1771); Voltaire, *Lettere filosofiche o Lettere sugli inglesi* (*Lettres philosophiques ou Lettres sur les anglais*, 1734).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Le mille e una notte* (ca. 1400). Alemán, M., *Guzmán de Alfarache* (1599-1604); Balzac, H. de, *Il cugino Pons* (*Le Cousin Pons*, 1847); Balzac, H. de, *Splendore e miseria delle cortigiane* (*Splendeurs et misère des courtisanes*, 1839-47); Boito, A., *Il pugno chiuso* (1870); Brecht, B., *Romanzo da tre soldi* (*Dreigroschenroman*, 1934); Mann, H., *Nel paese di Cuccagna* (*Im Schlaraffenland*, 1900); Molière, *Il borghese gentiluomo* (*Le bourgeois gentilhomme*, 1670); Ostrovski, A., *La foresta* (1871); Ostrovski, A., *Uragano* (1860); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Svevo, I., *Una vita* (1892).

■ BIBLIOGRAFIA: Branca, V., *Con amore volere*, Venezia 1996; Brenning, H.R., *Der Kaufmann im Mittelalter: Literatur, Wirtschaft, Gesellschaft*, Pfaffenweiler 1993; G.M. Levin, *The Merchant of Modernism: the Economic Jew in Anglo-American Literature*, New York 2003; Holmgren, B., *Rewriting Capitalism*, Pittsburgh 1998; McVeagh, J., *Tradefull Merchants*, London-Boston 1981; Perlman, L., *Russian Literature and the Business Man*, New York 1937; Wunderlich, W., (a c. di), *Der literarische Homo oeconomicus*, Berna 1989.

■ VOCI AFFINI: Ascesa sociale; Borghesia; Colonia, colonizzazione; Commercio; Debito; Fabbrica; Fortuna; Padrone; Possesso, proprietà, roba; Ricchezza.

DEBORAH HOLMES

Meridione, v. SETTENTRIONE/MERIDIONE.

Messaggio. 1. Derivato dal fr. *message*, a sua volta dal lat. tardo *missaticum* (da *mittere*, «mandare»); provenzale *mesatge* o *mesatge*, sp. *mensaje*, ingl. *message*, ted. *Botschaft*. Messaggio si riferisce alla comunicazione di una notizia, di un avvertimento, di una richiesta, non necessariamente in forma scritta, ed eventualmente attraverso un messaggero che può avere il compito di portare un messaggio che può essere affidato alla memoria e alla voce del messaggero, o a una scrittura da consegnare al destinatario. Si può anche inviare, per traslato, un messaggio con un cenno del capo, con una strizzata d'occhi, con l'invio di un oggetto. In un messaggio orale, o anche scritto, il contenuto manifesto può contenere un altro significato implicito. Si può inviare un messaggio a qual-

cuno parlando a una terza persona, in presenza o in assenza del destinatario. Si possono anche inviare messaggi cifrati, che solo il destinatario è in grado di decodificare come può capitare nelle storie di spionaggio, ma anche nelle vicende d'amore. In un certo senso tutta la letteratura è messaggio, e ogni scambio verbale, gestuale, ogni passaggio di oggetti che viene raccontato, descritto, è messaggio, e sono messaggi, inconsapevoli o persino consapevoli, anche le tracce che l'assassino lascia all'interpretazione dell'investigatore, Sherlock Holmes o Maigret; è ovviamente messaggio divino anche ogni avvenimento straordinario, ogni prodigio come tempeste, epidemie, o arresti e impedimenti, o aiuti magici nel procedere dell'avventura (v. AVVENTURA) dell'eroe. Se il campo è dunque illimitato, converrà fissare i confini del discorso e limitarlo a ciò che più ovviamente si intende per messaggio, e cioè una comunicazione orale o scritta attraverso cui viene fornita un'informazione. Il rilievo che il motivo del messaggio assume in ambito teatrale o romanzesco è, in primo luogo, il riflesso letterario di un aspetto della società e della cultura tra l'antichità e l'inizio dell'età contemporanea. Per secoli, la comunicazione è avvenuta attraverso media lenti; la trasmissione di notizie richiedeva inevitabilmente un lasso di tempo abbastanza ampio tra la consegna dell'informazione (fosse questa affidata a un messaggero o, più letterariamente, rinchiusa in una bottiglia) e la ricezione da parte del destinatario. Di qui la possibilità di fare del messaggio un meccanismo del racconto o della rappresentazione, basato sul rallentamento, sulla deviazione, sulla sostituzione, sulla sparizione del messaggio o del suo supporto (la lettera, innanzitutto, ma anche il messo che ha il compito di dare la notizia). Ogni disturbo nel contatto (inteso come elemento della comunicazione, secondo la teoria di Roman Jakobson) diventa, in altre parole, un'occasione per lo sviluppo della trama a partire dai movimenti dati dalla distribuzione, o dall'assenza di distribuzione di un'informazione, che diventa dunque cruciale, in presenza o in assenza, data o negata, nell'articolarsi della vicenda. Inoltre, nei testi a dominante fiabesca o romanzesca, il messaggio può rientrare nella premessa o nell'esordio della narrazione; ciò che Vladimir Propp definisce come mediazione-momento di connessione e che coincide con la consegna di un ordine o invito può consistere anche nell'affidare all'Eroe una rischiosa ambasciata.

2. La funzione narrativa del messaggio è importante fin dai poemi di **Omero**, nei quali la figura del messaggero divino, come relatore del volere celeste, è già un *tòpos* e svolge quella fondamentale funzione narrativa cui si è accennato. Nel libro I dell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.), ad esempio, la decisione di inviare Hermes come messaggero presso l'isola di Ogigia per convincere Calipso a lasciare libero Ulisse è il principio della narrazione *in medias res*. Anche nella letteratura latina il messaggio ha un'importanza legata a diversi generi. Nel teatro, sia comico che tragico, l'ingresso del messaggero può costituire un arricchimento dell'intreccio o una soluzione per integrare il testo senza rappresentare direttamente sulla scena episodi che vengono, così, soltanto riferiti, avendo un destinatario esplicito, così come quello implicito del pubblico. Sia al destinatario implicito che a quello implicito, in diversa misura e secondo diversi criteri, viene distribuita o celata l'informazione, o meglio, il più delle volte, ritardata, con effetti comici, o tragici a seconda dei casi. Nella commedia *Pseudolus* (rappresentata per la prima volta nel 191 a.C.) di **Plauto**, ad esempio, compare la figura del finto messaggero che trae in inganno il le-

none, intensificando gli effetti comici dell'opera; nella tragedia *Fedra* (sec. I d.C.) di **Seneca**, il messaggero annuncia che Ippolito è morente, sollevando l'autore dalla responsabilità di rappresentare tale agonia. Il teatro moderno farà tesoro di entrambe le soluzioni, rinnovando la fortuna del motivo del messaggio nei teatri d'Italia, Francia, Spagna, Inghilterra. Ma, sempre nell'ambito della letteratura latina, il messaggio riceve altre declinazioni; è importante, anche per lo sviluppo del tema nella letteratura moderna, la funzione satirica attribuitagli da un autore come **Giovenale**. Nelle *Satire* (90-130 a.C.), la figura della donna abile manipolatrice che passa lettere e biglietti ad amanti e spasimanti (già presente nella poesia elegiaca, ad esempio in **Tibullo**, sec. I a.C., elegia 1.2) è un emblema della deriva morale che l'autore stigmatizza. Analoghi espedienti alimenteranno le trame dei romanzi libertini nel Settecento europeo.

3. Il messaggio quale occasione per lo sviluppo della trama è un motivo ben presente nei romanzi medievali, come il *Perceval* (o *Il racconto del Graal*, dopo il 1181) di **Chrétien de Troyes**: recare un messaggio è, per un cavaliere, missione della più grande importanza, per portare a termine la quale è pronto ad affrontare incognite e gravi pericoli. In questo senso, dunque, il messaggio è il motore dell'avventura romanzesca. Ai secoli XII-XIII risale anche il *Romanzo di Tristano*; la storia, nota in varie versioni, è stata messa in versi, tra gli altri, da **Thomas d'Angleterre** (ca. 1170) e da **Béroul** (seconda metà del sec. XII). Anche qui il messaggio si rivela decisivo per l'esito della trama. Tristano, ferito a morte in combattimento, invia un messaggero per cercare la regina Isotta, la sola che può guarirlo; se Isotta accetterà di correre al capezzale di Tristano, la nave tornerà con vele bianche, altrimenti avrà vele nere. Ingannato da Isotta dalle bianche mani che egli ha sposato, e che gli annuncia che la nave issa vele nere, Tristano muore. Si tratta della ripetizione di un motivo già presente nel mito di Teseo che, al ritorno dall'impresa di Creta dove ha ucciso il Minotauro e ha preso in sposa Arianna, dimentica di issare oltre alla vela nera della sua nave, anche una vela bianca (o rossa) che il padre Egeo gli aveva chiesto di issare per fare capire al padre, al profilarsi della nave all'orizzonte, che l'impresa aveva avuto successo. Egeo, preso dalla disperazione, credendo il figlio morto, si getta in mare (**Plutarco**, *Vita di Teseo*, nelle *Vite*, 105-115 d.C.; **Apollodoro di Atene**, *Sugli Dei*, sec. I a.C., 3, 16, 1 ss.). Il motivo è connesso con il tema del viaggio, ma in chiave di cronaca (sia pure con influssi romanzeschi e fiabeschi), anche ne *Il Milione* (sec. XIII) di Marco **Polo**. Il testo, risalente alla fine del sec. XIII e redatto originariamente in francese con il titolo di *Divisament dou monde* o *Livres des merveilles du monde*, ebbe varie traduzioni in italiano (tra le più diffuse, una anteriore al 1309 e quella cinquecentesca curata da Giambattista **Ramusio**); i «messaggi del Grande Sire», vale a dire i dispacci che il Gran Khan del Catai invia nelle diverse e remote province dell'impero e che affida anche a Marco Polo, rappresentano una sorta di *Leitmotiv* dell'opera, scandendo il ritmo delle avventure e delle scoperte. Nella letteratura medievale, il messaggio può acquistare anche una valenza simbolica. Nella poesia della scuola siciliana e, in seguito, in quella di Francesco **Petrarca** (ad esempio, nel *Canzoniere*, 1374; 274, 9) o di Giovanni **Boccaccio** (*Rime*, parte 2, 34, 108) il messaggio è, per eccellenza, quello che Amore detta al cuore o quello che le parole o gli occhi, messaggeri del cuore, inviano all'amata. Più tardi, sarà Baldesar **Castiglione** nel *Libro del Cortegiano* (1513-18, pubblicato nel 1528) a codificare una definizione degli occhi

quali «fidi messengeri, che portino l'ambasciate del core» (libro III, 66), dando così una sanzione quasi tecnica del *tòpos* lirico.

4. Già caratteristico del teatro antico, l'uso del messaggio come momento cruciale nello svolgersi della trama diventa canonico in quello moderno. Lettere rivelatrici sono già presenti nei *Suppositi* (1509) e nel *Negromante* (1520) di Ludovico **Ariosto** e in molti testi tra Cinque e Seicento. Particolare è però il rilievo che il motivo acquista nel teatro di William **Shakespeare**; decisivo per lo snodo della vicenda, il messaggio potrà assumere, a seconda del testo in cui è introdotto, una connotazione tragica o comica. Nella prima categoria possono rientrare le lettere inviate per seduzione o per burla dai personaggi di *Le allegre comari di Windsor* (1600-01); più ricca è l'esemplificazione all'interno dei testi tragici, nei quali spesso il messaggio è legato strettamente al *plot* e, in particolar modo, al suo esito catastrofico. Nell'*Otello* (1604-05) la scoperta delle lettere che rivelano l'inganno ordito ai danni del protagonista è il presupposto del tragico scioglimento (5.2: 314-319); in *Romeo e Giulietta* (1594-95), il fatto che Frate Lorenzo non riesca a far consegnare da Frate Giovanni a Romeo il messaggio (5.2), che avrebbe dovuto avvertirlo della morte apparente di Giulietta, segna il destino dei due innamorati; nell'*Amleto* (1600-01), il principe di Danimarca viene inviato proditoriamente in Inghilterra dallo zio Claudio in compagnia di Rosencrantz e Guildenstern, recando un messaggio che, se ricevuto dal destinatario, avrebbe rappresentato un'inesorabile condanna a morte per lo stesso relatore (IV, iii, 55-69); nel *Macbeth* (1605-06), l'intera vicenda si dispiega a partire dai, e attraverso i criptici messaggi delle streghe e dall'annuncio che Macbeth è stato proclamato sire di Cawdor, ma che la stirpe dei re è quella del suo compagno Banquo (I. 3). Macbeth poi scrive un messaggio alla moglie raccontandole l'incontro con le streghe, e Lady Macbeth, ricevuto il messaggio, e con esso il contagio, fa il proprio patto con le tenebre, perde la propria femminilità, e il suo latte si trasforma in fiele da versare nell'orecchio di Macbeth, al quale così torna infine il velenoso messaggio delle streghe (I. 5).

5. Col romanzo epistolare nel Settecento, il messaggio diventa, da espediente per dare alla trama una svolta originale, una componente fondamentale sia sul piano tematico che su quello strutturale: si può dire che la forma del romanzo sia definita, infatti, dal susseguirsi e dall'intrecciarsi di messaggi, dalla scrittura e dalla scoperta di lettere e biglietti. Tra i testi di quest'epoca in cui tale duplice funzione risalta con maggiore evidenza vi è *Le relazioni pericolose* (1782) di Pierre-Ambroise-François Choderlos de **Laclos**. Il codice libertino che i protagonisti – il visconte di Valmont e la marchesa di Merteuil – seguono nell'ordire e attuare le loro trame di seduzione richiede infatti un'*ars rhetorica* raffinata che si esercita in lettere come quelle che Valmont scrive a Mme de Tourvel, ma anche nelle lettere attraverso le quali madame de Merteuil esercita su Valmont il suo potere. La connessione tra complotto e messaggio epistolare, centrale nel romanzo di Laclos, è da interpretarsi come tratto caratteristico non solo della letteratura ma della cultura dell'epoca. È Louis de **Saint-Simon** che nelle sue *Memorie* (iniziate già nel 1694), mettendo in luce la decadenza della società di corte nella Francia borbonica, illustra l'uso di scrivere lettere di delazione destinate al re o che al re giungevano per vie traverse, svelando o inventando tradimenti. Dopo la parentesi libertina, il messaggio continua a essere, in epoca romantica, un importante alleato del *romance* e della narrazione sentimentale. Nel ro-

manzo di Walter **Scott**, *Ivanhoe* (1820), i personaggi si muovono in un mondo ispirato alla materia cavalleresca della letteratura medievale, basato su sfide e contese, alleanze e atti di coraggio. In questa dimensione, l'invio di messaggi e ambasciate, oltre a rappresentare una risorsa fondamentale per il progresso della narrazione, sollecita il sistema di valori che l'opera propone: portare a buon fine la consegna affidata rappresenta per il messaggero una prova di valore e scaltrezza. Gli scenari avventurosi cui il messaggio può collegarsi conoscono anche una variante meno «antiquaria» e più esotica. Ad esempio, in *L'ultimo dei mohicani* (1826) di James Fenimore **Cooper**, si individuano figure come quella del messaggero indiano che reca notizie inattese necessarie al prosieguo dell'avventura. Più tardi, il motivo avrà un'analogia ma ancor più esplicita funzione in *Kim* (1901) di Joseph Rudyard **Kipling**; qui sarà lo stesso protagonista a sobbarcarsi l'impresa di consegnare il messaggio ricevuto attraverso mille pericoli. Si può dire che nel romanzo di Kipling, il messaggio, come occasione di viaggio e scoperta, coinvolga la sostanza delle azioni dei personaggi principali. Anche *Lord Jim* (1900) di Joseph **Conrad** declina il motivo del messaggio con i temi del viaggio e della scoperta (pur se con un'intonazione meno romanzesca e più attenta ad approfondire la tematica dell'individuo in lotta col destino e con se stesso). Il messaggio, in forma di lettera, viene interpretato dal narratore come una «regione sconosciuta» cui il lettore si avvicina «a passo lento», «come un esploratore» (cap. 36). A quest'altezza cronologica, fortunate varianti del motivo, sempre in chiave avventurosa, erano state già offerte da *I figli del capitano Grant* (1867-68) di Jules **Verne** e soprattutto da *L'isola del tesoro* (1883) di Robert Louis **Stevenson**. In questo romanzo il messaggio può essere identificato con la mappa che reca le indicazioni per trovare il tesoro nascosto su un'isola lontana. La carta, trovata nel baule di un marinaio morto nella locanda del protagonista Jim Hawkins, condurrà quest'ultimo attraverso una serie di pericolose avventure.

6. Il messaggio mantiene la sua qualità di meccanismo narrativo anche nel passaggio dal *romance* al *novel*. Nei romanzi di Jane **Austen** (segnatamente in *Orgoglio e pregiudizio*, 1813; *Mansfield Park*, 1814; *Emma*, 1816) lo scambio di messaggi sotto forma di lettere e biglietti è il mezzo attraverso cui possono attuarsi le relazioni sociali e prendere avvio rituali di seduzione e contrattazioni matrimoniali; azioni, queste, cui le convenzioni epocali lasciano volentieri spazio solo attraverso la mediazione della scrittura, che impone una distanza e un filtro alle emozioni. È proprio per non scontrarsi con le convenzioni dell'Inghilterra *fin-de-siècle* che il protagonista di *Un marito ideale* (1895) di Oscar **Wilde** deve evitare che una lettera, in cui vengono rivelati particolari del suo passato poco limpido, venga resa nota. La critica ironica che la commedia attua nei confronti della società del tempo e la stessa organizzazione della vicenda, basata su equivoci e paradossi, ruotano intorno all'occultamento e alla scoperta di quel messaggio.

La scomparsa di una lettera – in realtà mai sottratta ma «nascosta» in bella vista in modo da passare inosservata – è al centro di *La lettera rubata* (1845) di Edgar Allan **Poe**. Il personaggio dell'investigatore, Auguste Dupin, ricostruisce la verità sul presunto furto della lettera enunciando una teoria apparentemente paradossale che può essere anche alla base della costruzione narrativa. In effetti, in Poe il tema del messaggio, oltre a essere motore del racconto, può diventare principio di una complessa elaborazione narrativa, basata su situazioni

misteriose e paradossali. Nel *Manoscritto trovato in una bottiglia* (1833) il narratore racconta le incredibili circostanze del naufragio in cui lui stesso, mentre sta scrivendo, è coinvolto; la cronaca degli eventi verrà affidata a un messaggio ed è così che, nella finzione narrativa, il lettore può venirne a conoscenza. I racconti di Poe anticipano un tratto caratteristico del tema del messaggio nella letteratura novecentesca. Per quanto spesso ancora legato alla dimensione avventurosa del viaggio o a quella dell'investigazione, il messaggio si fa più misterioso o indecifrabile e, soprattutto, si svincola dai suoi effetti, cioè dalle conseguenze che il contenuto, rivelato o nascosto, può avere sulla trama e sui personaggi. In questo solco si inserisce il racconto di Franz Kafka intitolato *Un messaggio dell'imperatore* (nella raccolta *Un medico di campagna*, 1919); le ultime, sconosciute parole dell'imperatore morente sono affidate a un valido messaggero che, tuttavia, non riuscirà mai ad attraversare le infinite distese di folla che si accalcano intorno alla serie infinita di edifici che compongono la reggia. Il messaggio dell'imperatore resta pertanto privo di un contenuto e non determina alcun effetto se non quello di trasmettere la frustrante e paradossale consapevolezza dell'incomunicabilità.

■ **OPERE CITATE:** Apollodoro di Atene, *Sugli dei* (sec. I a.C.); Ariosto, L., *Negromante* (1520); Ariosto, L., *Suppositi* (1509); Austen, J., *Emma* (1816); Austen, J., *Mansfield Park* (1814); Austen, J., *Orgoglio e pregiudizio* (*Pride and Prejudice*, 1813); Bérout, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Boccaccio, G., *Decamerone* (1349-53); Castiglione, B., *Il libro del cortegiano* (1528); Chrétien de Troyes, *Perceval o Il racconto del Graal* (*Perceval ou Le conte du Graal*, sec. XII); Conrad, J., *Lord Jim* (1900); Cooper, J.F., *L'ultimo dei mohicani* (*The Last of the Mohicans*, 1826); Giovenale, *Satire* (90-130 a.C.); Kafka, F., *Un messaggio dell'imperatore* (*Eine kaiserliche Botschaft*, 1917) in *Un medico di campagna* (*Der Landarzt*, 1919); Kipling, J.R., *Kim* (1901); Laclos, P.-A.-F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Plauto, T.M. *Pseudolus* (191 a.C.); Plutarco, *Vite parallele* (105-115 d.C.); Poe, E.A., *La lettera rubata* (*The Purloined Letter*, 1845); Poe, E.A., *Manoscritto trovato in una bottiglia* (*A Manuscript Found in a Bottle*, 1833); Polo, M., *Il Milione* (*Le divisament dou monde*, sec. XIII); Saint-Simon, L. de, *Memorie* (*Mémoires*, dal 1694, 1829-1830, postumo); Scott, W., *Ivanhoe* (1820); Seneca, *Fedra* (sec. I d.C.); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Le allegre comari di Windsor* (*The Merry Wives of Windsor*, 1600-01); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-05); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Stevenson, R.L., *L'isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1883); Thomas d'Angleterre, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, ca. 1170); Tibullo, A., *Elegie* (*Corpus tibullianum*, 29-19 a.C.); Verne, J., *I figli del capitano Grant* (*Les enfants du capitaine Grant*, 1867-68); Wilde, O., *Un marito ideale* (*An Ideal Husband*, 1895).

■ **ALTRE OPERE:** Balzac, H. de, *Il messaggio* (*Le message*, 1832); Byatt, A., *Possessione. Una storia romantica* (*Possession. A Romance*, 1990); Dickens, C., *Le due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774); James, H., *Il carteggio Aspern* (*The Aspern Papers*, 1888); Proust M., *La strada di Swann* (*Du côté de chez Swann*, 1913).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Jakobson, R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966; Lacan, J., *Scritti (I)* (1966), a c. di Contri, G., Torino, Einaudi, 1974; McLuhan, M., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986; McLuhan, M., *L'uomo e il suo messaggio: le leggi dei media, la violenza, l'ecologia, la religione*, Milano, SugarCo 1992; Propp, V., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

■ **VOCI AFFINI:** Avventura; Inganno; Letteratura; Lingua; Manoscritto; Malinteso, fraintendimento; Scrittura; Segreto; Viaggio.

NICCOLÒ SCAFFAI

Messia. 1. Il termine *messia* (fr. *messie*, sp. *mesias*, ingl. *messiah* o *messias*, ted. *Messias*) deriva dall'ebraico *masbiah*, che significava «colui che è stato unto, cosperso di olio», e indicava una persona scelta da Dio e a lui consacrata. Il corrispondente greco era *Christos* (da cui l'italiano *Cristo* e i termini corrispondenti nelle altre lingue). Nell'uso originario e nei libri più antichi della *Bibbia* il termine si applicava a chiunque fosse stato chiamato da Dio al compito di liberare il popolo eletto e stabilire il suo regno, quindi ai sacerdoti, ai re della stirpe davidica, ai patriarchi e persino al re persiano Ciro (*Isaia*, 45, 1; sec. VIII a.C.). Solo a partire dal VI secolo a.C., nel libro di *Daniele* (9, 25-26) il termine cominciò a essere usato per un re che sarebbe venuto in futuro. Ancora più tardi, nei periodi di lotta del popolo ebraico per la sopravvivenza, il Messia cominciò a essere pensato come un leader politico idealizzato, un possibile salvatore. Tracce di questa concezione si trovano negli scritti profetici, là dove parlano di un mondo futuro in cui un «figlio di Davide» restaurerà l'età monarchica, amministrerà la giustizia a favore dei miseri e degli oppressi (*Isaia*, 11), porterà l'avvento di un nuovo tempo «paradisiaco», sì che la terra produrrà spontaneamente frutti e messi (*Amos*, 9, 13-15; 760-750 a.C.; *Gioele*, 4, 18; secc. VIII-VII a.C.; *Ezechiele* 34, 25-29; 593-571 a.C.); le belve diventeranno mansuete (*Isaia*, 11, 6-9); i ciechi vedranno, i sordi udiranno, i muti avranno favella (*Isaia*, 35, 5-10). La massima diffusione di idee messianiche in chiave politico-religiosa si ebbe nel tardo giudaismo, a partire dal sec. II a.C., nel lungo e travagliato periodo storico che vide la morte di Erode il Grande (47 d.C.), l'annessione della Giudea all'Impero Romano e la distruzione del Tempio di Gerusalemme nel 70 d.C. Proprio in quel tempo il movimento nazionalista degli Zeloti acclamò come messia vari leader: il più noto dei quali fu Bar Kochba, capo della grande rivolta del 132-5 d.C. schiacciata dall'imperatore Adriano.

Qualche ambiguità e incertezza nell'applicare il titolo di Messia, o Cristo, a Gesù si coglie anche nei *Vangeli* (sec. I d.C.). Gesù risulta quasi sempre riluttante ad accettare il titolo senza qualificazioni. Quando Pietro dichiara, nel *Vangelo di Marco* (8, 29; 65-70 d.C.) «Tu sei il Messia, il Cristo», Gesù ordina ai discepoli di non parlarne e poi si presenta come «il figlio dell'uomo che dovrà soffrire molto». Davanti al Sinedrio, sempre secondo *Marco* (14, 62), Gesù alla domanda «Sei tu il Messia?» risponde affermativamente, ma in *Matteo* (26, 64; 80-90 d.C.) e in *Luca* (22, 27; 90 d.C.) egli dà una risposta indiretta e preferisce definirsi «figlio dell'uomo». Evidentemente c'era, nelle parole attribuite a Gesù, la volontà di non presentarsi pubblicamente come un possibile «re dei Giudei», una possibile guida politica del suo popolo. Ammissioni più esplicite da parte di Gesù di essere il Messia si trovano invece nel *Vangelo di Giovanni*, 90-100 d.C. (per esempio 4, 25-26, nell'episodio della Samaritana, la quale, esprimendo un diffuso senso di attesa popolare, dice «So che deve venire un Messia, cioè il Cristo, l'inviato di Dio», e Gesù le risponde: «Sono io il Messia, io che parlo con te»).

Dopo la morte e resurrezione di Gesù, il termine «messia» assunse un nuovo, specifico significato «cristiano». Quello di Cristo non fu più un titolo, ma un nome proprio. Gesù divenne il Messia, il Cristo, il Signore, il Salvatore, inviato da Dio a redimere i peccati degli uomini (così negli scritti di san Paolo, negli *Atti degli Apostoli*, 80-90 d.C., negli scritti dei Padri della Chiesa). Per il cristianesimo la dimensione dell'attesa e della profezia trova compimento nel *Nuovo Testamento* con la venuta di Gesù, il Cristo per antonomasia. Le profezie messia-

niche vetero-testamentarie hanno piena corrispondenza nei *Vangeli*: il Messia è della stirpe di David (*Luca* 1, 32, che riprende *Isaia* 11, 1); nasce a Betlemme (*Matteo* 2, 6, che riprende *Michea* 5, 1) da una vergine (*Matteo* 1, 23, che riprende *Isaia* 7, 14); è ripieno dello spirito di Jahvè (*Luca* 4, 18 sgg. che riprende *Isaia* 11, 1-5). Cristo diventa il fondatore della Nuova alleanza tra Jahvè e Israele, laddove per «Israele» si intende non più il popolo ebraico ma l'intera umanità redenta. Esaminando questo *spostamento* universalistico della tipologia messianica emerge la forte dimensione scritturale e letteraria del cristianesimo. Da un punto di vista strettamente retorico ed esegetico, la religione cristiana appare come il prodotto di una grandiosa «rivoluzione testuale»: la vicenda della nascita, passione, morte e resurrezione del Messia costituisce, nel racconto dei Vangeli, una ricodificazione polisemica (e figurale) dell'originario annuncio vetero-testamentario.

2. La tradizione greco-romana ignora la figura del Messia. Essa comincia a farsi strada intorno al I secolo a.C. grazie all'influsso di dottrine misteriche e a concezioni di origine orfico-pitagorica sulla palingenesi universale. Con **Virgilio** i motivi dell'ideologia augustea e della «teologia» imperiale si sommano alle attese soteriologiche e al mito dell'età dell'oro, come documentato nel VI libro dell'*Eneide* (29-19 a.C.). Ma è soprattutto nella IV *Egloga* delle *Bucoliche* (42-39 a.C.) che Virgilio, in omaggio al console Asinio Pollione, celebra un *puer* che rigenererà il mondo. Secondo alcuni esegeti cristiani, con una interpretazione giunta fino a **Dante**, Virgilio sarebbe stato profeta della nascita di Cristo nell'immagine del fanciullo che «riceve la vita degli dèi».

3. In epoca medievale le due culture, quella cristiana e quella ebraica, mantennero concezioni nettamente contrapposte del Messia. Per la cultura cristiana il Messia è Cristo, iscritto nella dimensione della storia; è il figlio di Dio venuto a salvare l'umanità dal peccato. L'*imitatio Christi*, che viene proposta ai cristiani e messa in pratica può di tanto in tanto far affiorare l'idea di una seconda venuta del Messia. È quanto avviene, per esempio, con la figura di san Francesco di Assisi, la cui vita ascetica, fondata sull'imitazione della esemplarità di Cristo, ha una fortissima coloritura messianica. In questo senso Francesco, nella *Legenda Maior* (la biografia scritta da san **Bonaventura da Bagnoregio** nel 1266) e negli affreschi di **Giotto** (il ciclo *La Leggenda di San Francesco* ad Assisi, 1296 ca.-1300), viene indicato al mondo come *alter Christus*, la vita del santo viene cioè interpretata come una ripetizione della vita e della passione di Cristo. L'interpretazione «figurale» dei testi sacri, che leggeva gli episodi dell'*Antico Testamento* come prefigurazioni della vita di Cristo nel *Nuovo Testamento*, veniva così applicata anche alle vicende della storia contemporanea, con una modalità di lettura allegorica della storia, che è stata genialmente utilizzata da **Dante Alighieri** nella struttura stessa della *Divina Commedia* (1306-21). Caratteristiche diverse aveva invece un'altra modalità di concezione della storia, portata a vedere come un'improvvisa rottura del suo svolgimento nel tempo, una sua drammatica fine. È la tendenza che viene chiamata *millenarismo* o *chiliasmo* (dal greco *chílioi*, mille). Questa concezione, abbastanza diffusa nel Medioevo cristiano, si fondava su un passo (20, 1-6) dell'*Apocalisse* (96 d.C.) di Giovanni, in cui, con il linguaggio tipico delle visioni mistiche, veniva annunciato l'imminente ritorno sulla Terra di Gesù Cristo, per stabilirvi un regno di beatitudine destinato a durare mille anni e riservato ai giusti. Avendo avuto origine negli ambienti cristiani dell'Asia Minore nel II secolo, il

millenarismo ebbe una certa diffusione anche in Occidente grazie soprattutto all'opera di **Ireneo**, un teologo di origine greca, vescovo di Lione, che diede un'interpretazione letterale del passo dell'*Apocalisse* in *Contro le Eresie* (V, 32-35; sec. II d.C.). Questa dottrina, condannata come eretica dalla Chiesa cattolica, ha continuato ad affiorare in vari pensatori e mistici come **Gioacchino da Fiore** (*Interpretazione dell'Apocalisse*, sec. XII) o in vari movimenti religiosi come quelli nati nel XIX secolo negli Stati Uniti negli ambienti del fondamentalismo protestante, come per esempio gli Avventisti e i Testimoni di Geova.

L'ebraismo della diaspora rimase a sua volta costantemente attraversato da irrisolte tensioni messianiche. L'elaborazione teologica e mistica della *Qabbalah* (la tradizione esoterica che si è sviluppata in ambienti ebraici della diaspora e ha il suo testo più noto nel *Libro dello Splendore*, sec. XIII) descrive per esempio l'età messianica come un progressivo riscatto delle energie divine dalla prigione della storia. La stessa dolorosa esperienza del marranesimo (una sorta di diaspora nella diaspora, che si manifestò come reazione alle leggi di espulsione degli ebrei dalla Spagna del Quattrocento con finite conversioni) alimentò sempre nuove speranze escatologiche. Fortemente indicativa di questa «nostalgia del Regno» è la vicenda della effimera ascesa di un messia cabbalistico, Shabbethay-Tzevi, di Smirne, che visse sotto l'impero ottomano nel Seicento ed è forse il più celebre tra i messia ebrei.

4. Nel Rinascimento il tema messianico subì significative variazioni. Da una parte esso si sovrappose a quello di una «riforma» (della Chiesa e dell'umanità) dettata dall'avvicinamento dei tempi finali. Tommaso **Campanella** con *La monarchia del Messia* (1606), che ebbe un'ampia diffusione manoscritta, attribuisce una valenza escatologica e «politica» al secondo avvento del Cristo e sviluppa una dura polemica nei confronti dei poteri della Chiesa e degli Stati. Dall'altra parte, un ritorno alle origini (e alla lettera) della *Bibbia* in funzione dichiaratamente anticattolica si è registrata nella vasta fioritura di testi del mondo protestante. John **Milton**, con i poemi eroici *Il Paradiso Perduto* (1667) e *Il Paradiso Ritrovato* (1671), si cimentò nell'impresa di creare un epos cristiano post-dantesco centrato sulla figura di Cristo. Nel *Paradiso Perduto* il tema centrale è la libertà e la responsabilità dell'uomo che per orgoglio e debolezza lo portano alla caduta; ma la salvezza, nel *Paradiso Ritrovato*, avviene solo grazie al Messia. Milton fu seguace di Dante anche quando volle adattare la perfezione formale della tradizione classica ai temi della teologia puritana. Nell'ode *Sulla mattina della natività di Cristo* (1629) egli compose un'opera messianica sul modello della IV *Egloga* virgiliana. Nel XVIII secolo Georg Friedrich **Händel** compose il *Messiah* (1741), un oratorio in tre parti su testi di Carl Jennens, che seguivano fedelmente la *Bibbia*. L'opera musicale di Händel esercitò una grande influenza su Friedrich Gottlieb **Klopstock**, autore del poema in venti canti *Il Messia* (i primi tre pubblicati nel 1748, l'edizione definitiva nel 1781). Klopstock intendeva fondare l'epos nazionale tedesco, erede della tradizione classica, tanto da adottarne persino l'esametro. Dal modello di Milton riprese il tema della passione e glorificazione di Cristo che redime l'uomo dal peccato originale. L'Illuminismo segnò una drastica cesura di questa vasta e plurisecolare produzione di poesia religiosa. Il tipico approccio dei Lumi alla figura del Messia è rappresentato da **Voltaire** che, nella voce *Messia* del suo *Dizionario Filosofico* (1764), demolisce in

chiave razionalista l'intera tradizione ebraica fino a Shabbethay-Tzevi.

5. La modernità si caratterizza per le numerose riprese sul piano romanzesco della figura storica di Gesù e del tema messianico. Ciò non è esente da contraddizioni, poiché ogni narrazione non può sottrarsi a un confronto, in positivo o in negativo, con il testo dei *Vangeli*. Come risulta dal personaggio del principe Myškin nell'*Idiota* (1868) di Fëdor **Dostoevskij**, cercare di modellare la propria vita su quella di Cristo, nel mondo moderno, è impresa impossibile e può concludersi solo nella follia. Dostoevskij ha perciò l'audacia di mettere in scena Cristo in quanto personaggio: il più famoso Messia della letteratura è sicuramente quello, muto e tragicamente amarevole, della *Leggenda del grande inquisitore* ne *I fratelli Karamazov* (1878-80). Se questa rappresentazione di Cristo fuori dai Vangeli rimane unica, vari sono invece i romanzi storici su Gesù. Il *Messia* (1924) di Dmitrij Sergejevič **Merezkovskij** è una rilettura della storia umana della quale Cristo è il centro, ma che si spinge all'indietro sino alle vicende del faraone egiziano Akhenaton. Sono invece di una correttezza quasi filologica il radiodramma e poi romanzo di Dorothy **Sayers** *L'uomo nato per essere re* (1949), il romanzo *Il maestro* (1951) di Max **Brod** e *L'uomo di Nazareth* (1976) di Anthony **Burgess**. In *Pilato* (1952) di Friedrich **Dürrenmatt** viene rappresentata la contrapposizione tra l'interpretazione e lettura degli Ebrei, per i quali il messia crocifisso era uno scandalo, e l'interpretazione dei pagani per i quali era un esempio di comportamento assurdo. In *La gloria* (1978) di Giuseppe **Berto** il punto di vista sulla vicenda è quello di Giuda. Tra le riletture e attualizzazioni della vita di Gesù o di episodi di essa, che sono molto numerose, vanno almeno ricordate, per lo sviluppo del tema messianico, *Il Maestro e Margherita* (pubblicato postumo nel 1969) di Michail **Bulgakov**, *La settima croce* (1942) di Anne **Seghers**, *Una favola* (1954) di William **Faulkner** e *Il quinto evangelio* (1975) di Mario **Pomilio**. Un caso a parte è costituito dal cosiddetto «Messia d'Abruzzo», Oreste de Amicis, la cui predicazione messianica e millenaristica suscitò scalpore nell'ultimo trentennio dell'Ottocento: Gabriele **D'Annunzio** inserì alcune pagine su questo messia ne *Il trionfo della morte* (1894) ed Ennio **Flaiano** ne ricostruì le vicende, attraverso una ricognizione dei documenti esistenti, nel libro, pubblicato postumo (1982), *Il Messia*.

6. La rielaborazione romanzesca dei *Vangeli* non esaurisce tuttavia la presenza del tema messianico nella modernità. Esiste una dimensione filosofica che tenta l'ibridazione di elementi classici, ebraici e cristiani: è quanto avviene nel messianismo dionisiaco di *Così parlò Zarathustra* (1883-85) di Friedrich **Nietzsche** o nell'idea di «Regno millenario» dell'*Uomo senza qualità* (1930-43) di Robert **Musil**. Esiste una dimensione politica che stabilisce un esplicito collegamento tra la rivoluzione (in quanto «azzerramento» del tempo storico) e il tempo messianico, o utopico (Walter **Benjamin**, Ernst **Bloch**, Jacob **Taubes**). Ma esiste anche una «tradizione del nuovo» che lavora a una distruzione del modello storico ebraico e cristiano. Per il Franz **Kafka** degli *Otto quaderni in ottavo* (1916-18) l'arrivo del Messia non è più atteso ed è quasi inutile: «il Messia verrà soltanto quando non ci sarà più bisogno di lui, arriverà un giorno dopo il proprio arrivo, non arriverà all'ultimo giorno, ma all'ultimissimo». James **Joyce** in *Ulisse* (1922) descrive il protagonista Leopold Bloom come il Messia comico di una apocalisse quotidiana. Per i personaggi tragici e grotteschi di *Aspettando Godot* (1953) di Samuel **Beckett**, la figura messianica è Godot, che forse non esiste se non come

miraggio e vuota attesa. La satira dello scrittore americano Gore **Vidal** trasforma il protagonista del *Messia* (1954) nel fondatore di una nuova religione di propaganda della morte. Analoga inversione tra Messia e Anticristo è oggetto del racconto di William S. **Borroughs** *La febbre del ragno rosso* (1991). Il romanzo *Messia* (1999) di Boris **Starling** narra le gesta di un *serial killer*. Un tentativo di reinterpretazione in chiave *new age* si ha con *Illusioni. Le avventure di un messia riluttante* (1977) di Richard **Bach**.

7. La fantascienza ha spesso utilizzato la figura dell'eroe messianico. I primi esempi si trovano nei romanzi *Quando il dormiente si sveglia* (1899) di Herbert George **Wells**, dove il messianismo si colora di utopia socialista, *Il signore del mare* (1901) di Matthew Philipps **Shiel** e *L'apostolo del cilindro* (1917) di Victor **Rousseau**. Dopo il 1940 il tema diventa più frequente, ad esempio in *L'ultimo vessillo* (1948) di L. Ron **Hubbard**, il quale autore è anche messia, per così dire, in proprio, in quanto fondatore della «religione» di Scientology. Con *L'uomo* (1951) di Ray **Bradbury** Cristo diviene per la prima volta il protagonista di un racconto di fantascienza, mentre a partire dagli anni '60 in diverse storie si trova il motivo della macchina del tempo utilizzata per assistere alla vita e morte di Cristo: in *INRI* (1969) di Michael **Moorcock** e nella satira di Gore **Vidal** *In diretta dal Golgota* (1992). Altri personaggi «messianici» compaiono nei racconti di Philip K. **Dick** *Le tre stigmate di Palmer Eldritch* (1964), *Labirinto di morte* (1970) e *L'invasione divina* (1981). La visione più elaborata è nel romanzo *Il profeta di Dune* (1965) di Frank **Herbert**, che racconta, all'interno di un ciclo che ha ispirato film e serie televisive, la storia del «messia» Paul Atreides nel mondo deserto di Arrakis. In *Il risveglio di Endymion* (1997) di Dan **Simmons** abbiamo la variante di un «messia» donna, Aenea, alle prese con un nuovo Grande Inquisitore.

Il tema è ricorrente anche nel grande cinema popolare: nel film *Deep Impact* (2000) di Mimi **Leder** si chiama «Messiah» la navetta spaziale che deve salvare la Terra distruggendo l'asteroide che la minaccia. È una figura messianica il protagonista della serie di film *Terminator* (1984-2003) di James **Cameron**, ma soprattutto il salvatore Neo della saga di *Matrix* (1999-2003) dei fratelli **Wachowski**. Ultimo esempio di messianismo mass-mediativo è il parco dei divertimenti a tema, aperto a Orlando in Florida nel 2001, intitolato *Holy Land Experience* ove, assicurano gli organizzatori, si può incontrare il «messia» in carne e ossa in 20 minuti.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Amos* (760-750 a.C.); *Apocalisse* (96 d.C.); *Atti degli Apostoli* (ca. 80-90 d.C.); *Daniele* (sec. II a.C.); *Ezechiele* (593-571 a.C.); *Gioele* (ca. secc. VIII-VII a.C.); *Isaia* (sec. VIII a.C.); *Libro dello Splendore*, o *Qabbalah* (sec. XIII); *Michea* (sec. VIII a.C.); *Vangelo di Giovanni* (90-100); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Bach, R., *Illusioni. Le avventure di un Messia riluttante* (*Illusions: The Adventures of a Reluctant Messiah*, 1977); Beckett, S., *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1953); Berto, G., *La gloria* (1978); Bonaventura da Bagnoregio, *Legenda Maior* (1266); Borroughs, W.S., *La febbre del ragno rosso* (*Red Fever*, 1991); Bradbury, R., *L'uomo* (*The Man*, 1951); Brod, M., *Il maestro* (*Der Meister*, 1951); Bulgakov, M., *Il Maestro e Margherita* (1969, postumo); Burgess, A., *L'uomo di Nazareth* (*The Man of Nazareth*, 1976); Cameron, J., *Terminator 2: Il giorno del giudizio*, cinema (*Terminator 2: The Day of Judgement* 1991); Cameron, J., *Terminator 3: Le macchine ribelli*, cinema (*Terminator 3: Rise of the Machines*, 2003); Cameron, J., *Terminator*, cinema (*The Terminator*, 1984); Campanella, T., *La monarchia del Messia* (*Monarchia Messiae*, 1606); D'Annunzio, G., *Il trionfo della morte* (1894); Dante Alighieri, *Commedia*

(1306-21); Dick, P.K., *L'invasione divina* (*The Divine Invasion*, 1981); Dick, P.K., *Labirinto di morte* (*A Maze of Death*, 1970); Dick, P.K., *Le tre stigmate di Palmer Eldritch* (*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, 1964); Dostoevskij, F.M., *I fratelli Karamazov* (1878-80); Dostoevskij, F.M., *L'idiota* (1868); Dürrenmatt, F., *Pilato* (*Pilat*, 1952); Faulkner, W., *Una favola* (*A Fable*, 1954); Flaiano, E., *Il Messia* (1982); Gioacchino da Fiore, *Interpretazione dell'Apocalisse* (*Expositio in Apocalypsim*, sec. XII); Giotto, *La leggenda di San Francesco*, pittura (1296-1300); Händel, G.F., *Messia*, musica (*Messiah*, 1741); Herbert, F., *Il Profeta di Dune* (*Dune Messiah*, 1965); Hubbard, R. L., *L'ultimo vessillo* (*Final Black-out*, 1948); Ireneo di Lione, *Contro le eresie* (*Adversus hereses*, sec. II d.C.); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kafka, F., *Gli otto quaderni in ottavo* (*Die acht Oktavhefte*, 1916-18); Klopstock, F.G., *Il Messia* (*Der Messias*, 1781); Leder, M., *Deep impact*, cinema (2000); Merezkovskij, D.S., *Messia* (1924); Milton, J., *Sulla mattina della natività di Cristo* (*On the Morning of the Nativity of Christ*, 1629); Milton, J., *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Milton, J., *Paradiso ritrovato* (*Paradise Regained*, 1671); Moorcock, M., *INRI* (*Behold the Man*, 1969); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-43); Nietzsche, F., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883-85); Pomilio, M., *Quinto evangelio* (1975); Rousseau, V., *L'apostolo del cilindro* (*The Messiah of the Cylinder*, 1917); Sayers, D., *L'uomo nato per essere re* (*The Man Born to be King*, 1949); Seghers, A., *La settima croce* (*Das siebte Kreuz*, 1942); Shiel, M.P., *Il signore del mare* (*Lord of the Sea*, 1901); Simmons, D., *Il risveglio di Endymion* (*The Rise of Endymion*, 1997); Starling, B., *Messia* (*Messiah*, 1999); Vidal, G., *In diretta dal Golgota* (*Live from Golgotha*, 1992); Vidal, G., *Messia* (*Messiah*, 1954); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (ca. 42-39 a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (29-19 a.C.); Voltaire, *Dizionario filosofico* (*Dictionnaire philosophique*, 1764); Wachowsky, A. e L., *Matrix*, cinema (*The Matrix*, 1999-2003); Wells, H.G., *Quando il dormiente si sveglia* (*When the Sleeper Wakes*, 1899).

■ ALTRE OPERE: Arcand, D., *Gesù di Montréal*, cinema (*Jésus of Montréal*, 1989); Benjamin, W., *Tesi di filosofia della storia* (*Geschichtsphilosophische Thesen*, 1940); Bloch, E., *Il principio speranza* (*Das Prinzip Hoffnung*, 1959); Ceronetti, G., *Messia* (2002); Duvivier, J., *Golgotha*, cinema (1934); Gibson, M., *La Passione di Cristo*, cinema (*The Passion*, 2004); Halter, M., *Il Messia* (*Le Messie*, 1996); Richter, J.P., *Discorso del Cristo morto* (1797); Jewison, N., *Jesus Christ Superstar*, cinema (1973); Nilson, P., *Il Messia con la gamba di legno* (1990); Olmi, E., *Cammina cammina*, cinema (1983); Ozick, C., *Il Messia di Stoccolma* (*The Messiah of Stockholm*, 1990); Pasolini, P.P., *Vangelo secondo Matteo*, cinema (1964); Pazzi, R., *L'ombra del padre* (2004); Ray, N., *Il Re dei Re*, cinema (*King of Kings*, 1961); Renan, E., *Vita di Gesù* (*Vie de Jésus*, 1887); Rossellini, R., *Il Messia*, cinema (1975); Russell, K., *Messia Selvaggio*, cinema (*Savage Messiah*, 1972); Scorsese, M., *L'ultima tentazione di Cristo*, cinema (*The Last Temptation of Christ*, 1987); Stevens, G., *La più grande storia mai raccontata* (*The Greatest Story Ever Told*, 1965); Taubes, J., *Escatologia occidentale* (*Abendländische Eschatologie*, 1947); Taubes, J., *Messianismo e cultura: saggi di politica, teologia e storia* (*Vom Kult zur Kultur. Baustein zu einer Kritik der historischen Vernunft*, 1996); Winn, I., *The Techno-Pagan Octopus Messiah* (2000); Zagrebelski, G., *La leggenda del Grande Inquisitore* (2003); Zeffirelli, F., *Gesù di Nazareth*, cinema (1977).

■ BIBLIOGRAFIA: Abegg, E., *Der Messiasglaube in Indien und Iran*, Berlin 1928; Alter, R., *James Joyce Comic Messiah*, in «The American Scholar», June, 1997; Auerbach, E., *S. Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Bari 1970; Banon, D., *Il messianismo* (Paris 1998); tr. it. Firenze 2000; Bettini, A., *Cosmo e apocalisse. Teorie del Millennio e storia della Terra nell'Inghilterra del Seicento*, Firenze 1997; Carcopino, J., *Virgilio e il mistero della 4ª ecloga*, Paris 1930; tr. it., Roma 2001; Cardini, F., *Francesco d'Assisi*, Milano 1989; Charlesworth, J. H. et al. (a c. di), *The Messiah: Developments in Earliest Judaism and Christianity: the First Princeton Symposium on Judaism and Christian Origins*, Minneapolis 1992; Cohn, N., *Cosmos, Chaos and the World to Come: the Ancient Roots of Apocalyptic Faith*, New Haven-London 1993; Comporetti, D., *Virgilio nel Medioevo*,

Firenze 1937; Courcelle, P. e J., *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris 1984-89; Cunico, G., *Messianismo dionisiaco*, Genova 1992; Day, J. (a c. di), *King and Messiah in Israel and the Ancient Near East: Proceedings of the Oxford Old Testament Seminar*, Sheffield 1998; Evelyn, J., *The History of Sabatai Sevi, the Suppos'd Messiah of the Jews* (1669), Los Angeles 1968; Goldish, M. - Kottman, K.A. et al. (a c. di), *Millenarianism and Messianism in Early Modern European Culture*, Dordrecht-Boston 2001; Horbury, W., *Messianism among Jews and Christians: Twelve Biblical and Historical Studies*, London 2003; Idel, M., *Messianic Mystics*, New Haven-London 1998; *Il Messia d'Abruzzo. Atti del Convegno*. Pescara, 4 maggio 1985, Pescara 1986; *Il Messia tra memoria e attesa*, Convegno di Studi, Venezia, 4-5-6 luglio 2003; Jossa, G., *Dal Messia al Cristo*, Brescia 2000; Küng, H., *Ebraismo* (1991), Milano 1995; Lévinas, E., *Il messianismo*, a c. di F. Camera, Brescia 2002; Liebes, Y., *Studies in Jewish Myth and Jewish Messianism*, Albany 1993; Lucrezi, F., *Messianismo regalità impero: idee religiose e idea imperiale nel mondo romano*, Firenze 1996; Pollnick, Y., *Der Terminator als Messias. Amerikas Actionkino als moderner Kulturträger*, Driesen 2001; Popkin, R.H. (a c. di), *Millenarianism and Messianism in English Literature and Thought. 1650-1900. Clark Library Lectures 1981-1982*, Leiden-New York 1988; Schäfer, P. - Cohen, M.R. (a c. di), *Toward the Millennium. Messianic Expectations from the Bible to Waco*, Leiden 1998; Scholem, G., *Le grandi correnti della mistica ebraica* (1957), Torino 1993; Scholem, G., *Šabbetai Ševi. Il Messia mistico* (1973), Torino 2001; Scholem, G., *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality*, New York 1971; Talmon, J.L., *Political Messianism. The Romantic Phase*, New York 1960; *The Messiah: Developments in earliest Judaism and Christianity: the first Princeton Symposium on Judaism and Christian Origins*, Minneapolis 1992; Vernon, R., *Star in the East: Krishnamurti: the Invention of a Messiah*, London 2000.

■ VOCI AFFINI: Angelo; Anima; Apocalisse; Attesa; Chiesa; Crocifissione; Ebreo; Gerusalemme; Luogo di culto; Mancanza, peccato, errore, colpa; Martirio, martire; Redenzione; Resurrezione; Sacerdoti, ministri del culto; Sacrificio; Sacro, divinità; Santità; Utopia.

ELENA GAJERI

Metamorfosi. 1. Con il termine *metamorfosi* (dal gr. *metamorphosis*, fr. *métamorphose*, ingl. *metamorphosis*, ted. *Metamorphose* o *Verwandlung*) si indica letteralmente il cambiamento di forme, e quindi un processo di trasformazione radicale di un essere che si muta in un altro essere, o si assimila e si contamina con lui, dando vita a prodotti ibridi. È un termine molto presente nel lessico scientifico, ma che in letteratura ha assunto una valenza prevalentemente legata alla sfera soprannaturale.

2. Come tema letterario la metamorfosi si iscrive pienamente nell'universo del meraviglioso, che sfugge ai codici del mondo reale e si proietta nella dimensione altra dell'immaginario. Le sue funzioni sono comunque poliedriche e polivalenti: da un lato tende infatti a scardinare ogni immagine monolitica della realtà e dell'identità, dall'altro mira a spiegare retrospettivamente, e quasi a razionalizzare, l'infinita varietà delle forme. Sono ovviamente due momenti differenti che possono concorrere o coesistere negli innumerevoli riusi di un tema di lunghissima durata.

Non è un caso che i primi esempi della metamorfosi si trovino nel secondo poema di **Omero**, più fantastico e romanzesco. Si tratta di due racconti nel racconto affidati a personaggi – una tecnica molto diffusa per autenticare la finzione incredibile: nel primo l'eroe Menelao racconta al figlio di Odisseo, Telemaco, l'incontro con il Vecchio del mare, Proteo, che assume svariate forme animali e vegetali (*Odissea* IV, 450-459); il secondo rientra invece nel lungo racconto in prima persona del protagonista, ed è il celebre episodio della maga Circe che trasforma in maiali i compagni di Odisseo (X, 229-243). La

metamorfosi era comunque pienamente radicata tanto nell'immaginario mitologico antico, quanto nella pratica magica e rituale: la si trova infatti nell'*Inno omerico ad Apollo* e in quello a *Dioniso* (in entrambi i casi metamorfosi in delfino), o anche più volte nella favolistica. Con l'età ellenistica assurge poi al rango di genere letterario autonomo: abbiamo notizia di un'opera intitolata *Metamorfosi* di **Nicandro di Colofone** (sec. II a.C.), di un'opera intitolata *Metamorfosi* di **Partenio di Nicea** (sec. I a.C.), e di un'*Ornitogonia* di un certo **Beo**, dedicata alle trasformazioni in uccelli, tutte perdute, ma di cui possiamo leggere alcuni estratti nella *Raccolta di Metamorfosi* del mitografo di età imperiale **Antonino Librale**.

Questa produzione alessandrina fornisce il materiale di base per il poema epico in 15 libri di **Ovidio**, *Le Metamorfosi* (3-8 d.C.), che intesse, in una forma molto libera e per nulla aristotelica, circa duecentocinquanta casi di trasformazioni. L'impianto dell'opera è vasto e totalizzante: partendo dalla creazione del cosmo, dal caos e dal diluvio universale, e giungendo fino alla storia romana e all'apoteosi di Cesare, coinvolge infatti tutte le principali saghe del mito, tutti i regni del mondo naturale (umano, animale, vegetale, minerale), nonché i passaggi da animato a inanimato e viceversa, e i cambiamenti di sesso, come nel mito di Ermafrodito. Nel finale l'intervento del filosofo Pitagora individua nel mutamento una legge universale, a cui è sottoposta anche la stessa potenza di Roma, esprimendo quindi un distaccato scetticismo nei confronti degli ideali augustei dell'*urbs aeterna*. In ogni caso il fulcro del poema non è una visione filosofica o politica: attraverso una letterarietà molto marcata, che esibisce con ironia la propria natura di finzione e di spettacolo, Ovidio raffigura un mondo totalmente dominato dall'illusione, dall'apparenza, e dal paradosso, in cui i personaggi smarriscono spesso il senso della realtà. I processi delle singole metamorfosi, estremamente diversificati nelle dimensioni e nelle modalità, sono sempre analizzati con virtuosismo retorico, utilizzando appieno le tecniche del punto di vista, e dando in genere molto spazio alle fasi intermedie: all'instabilità delle forme, alla disarticolazione del linguaggio, alla crisi di identità dei personaggi sdoppiati fra il nuovo aspetto non più umano e il persistere della coscienza ancora umana. Predomina dunque il carattere perturbante della metamorfosi, rispetto alla sua funzione eziologica e razionalistica, pure presente: di spiegare cioè le origini mitiche dei fenomeni naturali.

Un secolo dopo Ovidio il tema è di nuovo al centro di un romanzo di **Apuleio** di Madaura intitolato *Le Metamorfosi* (databile a dopo il 158 d.C.), noto già nell'antichità anche come *L'asino d'oro*. Lo schema narrativo di base è tratto da un'opera greca perduta, *Lucio e l'asino*, di cui possediamo un'epitome attribuita a **Luciano** di Samosata. Spinto dalla *curiositas* il protagonista Lucio si reca in Tessaglia, terra magica per eccellenza, dove finisce trasformato in asino, conservando però la mente umana; dopo innumerevoli peripezie riacquista la sua forma originaria mangiando delle rose. Apuleio espande notevolmente questo schema, aggiungendo la lunga novella di Amore e Psiche, e il finale con l'iniziazione ai misteri di Iside. Mentre nella fonte greca la metamorfosi ha infatti solo il valore narrativo di produrre avventure comico-realistiche, nell'*Asino d'oro* assume invece un valore allegorico: è la degradazione a cui deve sottostare l'anima per raggiungere l'elevazione religiosa. La prospettiva mistica non inibisce comunque il libero gioco narrativo, che spazia fra tutti i registri stilistici, dai più bassi e grotteschi a quelli paratragici, sfruttando sempre lo straniamento

della percezione prodotto dalla metamorfosi. Trasformato nell'animale umile per eccellenza, il protagonista può osservare la realtà da un'angolazione inedita, che fornisce innumerevoli spunti satirici.

3. Lo sviluppo del tema della metamorfosi in età medievale è strettamente legato all'immensa fortuna di Ovidio, che funge da autentica enciclopedia del mito antico. In particolare per i secoli che vanno dal tardo XI al XIV si è parlato di una vera e propria *aetas ovidiana*, che attinge materiale dalle *Metamorfosi* sia per fini puramente narrativi, sia per fini didascalici. È il caso dell'*Ovidio moralizzato* (1316-1328), una traduzione del poema con accluse dettagliate spiegazioni allegoriche. Una certa invenzione narrativa autonoma si trova invece nei *lais* di **Maria di Francia** (sec. XII), poemetti di ispirazione popolare, in particolare ne *Il lupo mannaro*, dedicato a un tipo specifico di metamorfosi oggetto di innumerevoli narrazioni. Ma la più straordinaria reinvenzione del tema della metamorfosi appartiene comunque alla *Divina Commedia* di **Dante**. Avvolto in una dimensione spettrale e allucinata, il XXV canto dell'*Inferno* è interamente dedicato alle trasformazioni di due dannati. Nel primo caso l'assalto di un drago produce la progressiva fusione fra i due esseri, che danno vita a un ibrido mostruoso; nel secondo caso il morso di un serpente all'ombelico porta a una doppia metamorfosi parallela, con il serpente che diventa uomo e viceversa. La novità e la spettacolarità di questo secondo episodio sono messe in rilievo da un intervento del narratore, che dichiara la propria emulazione nei confronti delle fonti antiche: l'episodio dei serpenti nella *Farsaglia* di **Lucano** (IX, 761-805), e le metamorfosi ovidiane di Cadmo in serpente (IV, 563-604) e di Aretusa in fonte (V, 572-671), anche se il rapporto intertestuale coinvolge certo tutto il poema di Ovidio, e in particolare la metamorfosi di Salmace ed Ermafrodito (IV, 356-386), che comporta la fusione di due esseri in uno (Dante insiste infatti a lungo sullo scardinamento del principio di identità). L'assenza totale di identificazione simpatetica nei confronti di questi dannati – sono anime di ladri – potenzia al massimo la violenza espressiva del canto, in cui si fondono l'implacabilità della giustizia divina e il compiacimento del poeta creatore: tutto l'episodio si svolge infatti in un silenzio irreale, rotto solo dai suoni prodotti dalla metamorfosi angosciata del linguaggio umano. Se nella *Divina Commedia* la metamorfosi appare dunque pienamente funzionalizzata alla strategia complessiva della prima cantica e di tutto il poema, nella *Canzone* 23 di Francesco **Petrarca** risulta invece finalizzata alla scansione delle varie fasi poetiche ed esistenziali dell'io lirico. Opera giovanile, vero e proprio manifesto programmatico del primo Petrarca, la canzone presenta una struttura simmetrica molto complessa, che inanella una serie di metamorfosi tutte nate da un libero dialogo con il modello ovidiano. Va infine ricordata l'ampia presenza del tema metamorfico nell'opera di **Chaucer**, dal poema *Il libro della duchessa* (1369) alla *Leggenda delle donne esemplari* (1386).

La fioritura della metamorfosi non si arresta durante il Rinascimento e il Barocco, che vedono anzi un estendersi sempre maggiore del tema anche in ambito figurativo e musicale. Per il primo ambito si deve ricordare almeno il gruppo scultoreo *Apollo e Dafne* (1622-25) di Gian Lorenzo **Bernini**, capolavoro giovanile in cui l'artista barocco sembra trascendere i limiti stessi della materia marmorea attraverso il movimento e l'intreccio dei corpi del dio inseguitore, e della ninfa che si trasforma in alloro per evitare lo stupro (tema quest'ultimo molto spesso associato alla metamorfosi, anche dalla parte dell'aggres-

sore, se si pensa alle innumerevoli trasformazioni di Zeus nella mitologia classica). Per il secondo ambito va ricordato che la nascita stessa del melodramma – di un genere dunque all'incrocio fra letteratura e musica – avviene sotto il segno della metamorfosi, con la *Dafne* (1594) di Jacopo **Corsi** e Jacopo **Peri**, su versi di Ottavio **Rinuccini**, che inaugura una lunga serie di opere su temi ovidiani (fino alla *Dafne* di Richard **Strauss** del 1938). Il tema diventa poi appannaggio anche della musica strumentale, dal ciclo di sei sinfonie di Carl **Ditters von Dittersdorf** (1785) fino alle folgoranti *Sei Metamorfosi da Ovidio* per oboe solo di Benjamin **Britten** (1951). In ambito letterario la metamorfosi si ramifica in tutti i principali generi, dal poema epico-cavalleresco, ad esempio l'*Orlando Furioso* (1532) di Ludovico **Ariosto**, in cui è legato alla figura della maga Alcina (Canto VI: la trasformazione di Astolfo in mirto, che si richiama all'episodio virgiliano di Polidoro e a quello dantesco di Pier delle Vigne); alla poesia lirica, ad esempio nella produzione visionaria del metafisico John **Donne**; o al poema epico-mitologico, dove è da ricordare soprattutto l'*Adone* (1623) di Giovanbattista **Marino**, opera dalla struttura molto libera e dinamica, in cui la metamorfosi rientra in una poetica del mutamento incessante e della spettacolarità. In effetti, come ha dimostrato Jean Rousset, tutta la poetica del barocco – dal balletto di corte alla pastorale drammatica, dalla tragicommedia al romanzo, fino alle facciate dell'architettura che mima il movimento – porta il marchio di Circe e di Proteo, divinità della magia, della metamorfosi e del molteplice. È una visione del mondo caratterizzata da una instabilità vertiginosa: dall'incrinarsi dei confini tra sogno e veglia, tra finzione e realtà, tra teatro e vita, e dalla messa in crisi dell'identità e dei ruoli sessuali (con continue sovrapposizioni con i temi paralleli dell'androgino, del doppio, del travestitismo). Il tema della metamorfosi non poteva quindi mancare nell'opera di William **Shakespeare**, che reimpiegò temi ovidiani in tutta la sua carriera poetica, fino all'estremo omaggio nella *Tempesta*. In particolare il *Sogno di una notte di mezza estate* (1595-1596), commedia dalla forma poliedrica e stratificata, è suggellata dalla messa in scena farsesca di una storia tratta dalle *Metamorfosi*, quella di Piramo e Tisbe, mentre il capo degli artigiani-teatrali, il tessitore Bottom, subisce una trasformazione in asino che si richiama senz'altro al romanzo di Apuleio da poco tradotto in inglese (anche se era comunque motivo comune alla letteratura magica rinascimentale). Le due storie di metamorfosi sono parte integrante di un gioco di equivoci e di incanti magici che sottolinea la mutevolezza delle passioni umane.

4. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento si verifica un mutamento radicale delle forme materiali di vita e dei modelli culturali dominanti, che investe in maniera consistente anche la letteratura. Sempre più sganciata dal modello classico di Ovidio, che conosce in epoca romantica un declino notevole, la metamorfosi diventa uno dei temi del fantastico, cioè di quel modo di rappresentazione letteraria che mette in crisi i paradigmi di realtà del lettore, ponendolo di fronte a eventi inspiegabili. La si trova quindi innanzitutto nel genere narrativo più tipico del fantastico, il racconto, già in uno dei suoi primi esempi, il *Vathek* di William **Beckford** (1786), di ambientazione orientale (e difatti il tema è molto presente nella narrativa araba delle *Mille e una notte*), in cui il personaggio Giaurro subisce una metamorfosi in palla sinistra e umoristica allo stesso tempo; e poi in vari altri casi, come *Lokis* (1869) di Prosper **Mérimée**, che, seguendo una diffusa tradizione folklorica,

suggerisce nel finale una metamorfosi in orso del protagonista, un conte lituano, nella sua prima notte di nozze, senza però descrivere il processo effettivo, data la natura programmaticamente ambigua della narrazione fantastica. La stessa tecnica viene usata sempre da Mérimée per il suo capolavoro *La Venere d'Ille* (1837), che tratta il passaggio dall'inanimato all'animato di una statua, sulla falsariga del mito di Pigmalione (un tema che sarà ripreso, fra gli altri, da Henry **James** nel racconto *L'ultimo dei Valerii* del 1873). Sempre in questo genere particolare di metamorfosi, che ha alle sue spalle una ricca tradizione antropologica sul potere magico dell'immagine, rientra l'animazione di quadri, come *Il ritratto* (1835) di Nikolai **Gogol**. Al grande autore russo si deve anche una rilettura grottesca del racconto fantastico, *Il naso* (1836), in cui la metamorfosi presenta la forma peculiare della scissione di una parte del corpo, che assume vita autonoma. All'interno della vasta regione del fantastico bisogna ricordare anche la letteratura per l'infanzia: tutte *Le avventure di Pinocchio* (1883) di Carlo **Collodi** scaturiscono dall'animazione di un burattino, contemplano anche la sua metamorfosi in asino nel momento di «perdizione» maggiore nel Paese dei Balocchi, e sfociano in una trasformazione finale in ragazzo in carne ed ossa. La metamorfosi è inoltre pienamente radicata nel genere della fiaba in tutte le sue innumerevoli ramificazioni: celebre ad esempio *La sirenetta* (1872) di Hans Christian **Andersen**, in cui la trasformazione del corpo assume toni traumatici e angosciosi, fino alla dissoluzione finale.

Anche la poesia romantica sfrutta il tema della metamorfosi: il poemetto *Lamia* (1820) di John **Keats** narra la storia di una donna vampiro dal corpo di serpente, trasformata in bellissima ragazza da Mercurio (un tipo di metamorfosi inedito nel paradigma ovidiano), e destinata a svanire una volta riconosciuta nella sua vera natura nel giorno delle nozze con il giovane greco Licio. Spostandoci nella fase ulteriore dei poeti maledetti, si possono ricordare le visioni continuamente cangianti delle *Illuminazioni* (1873) di Arthur **Rimbaud**. Sempre nella seconda metà dell'Ottocento risalta la potenza immaginifica dei *Canti di Maldoror* (1869) di **Lautréamont**, poemi in prosa che tematizzano più volte, in una dimensione fortemente onirica e visionaria, l'incrocio e l'ibridazione fra uomo e animale, assumendo il punto di vista animalesco come forma primaria di immaginazione. I suoi bestiari fantastici preludono agli stravolgimenti dei surrealisti, che infatti riscoprirono la sua figura, soprattutto se si tiene presente la predilezione di André **Breton**, o fra i pittori di Max **Ernst** e di René **Magritte**, per le creature mostruose e ibride.

La fine dell'Ottocento segna una svolta fondamentale nella storia della metamorfosi. In parallelo con il forte sviluppo della scienza positivista, si delinea un nuovo modello narrativo, in cui la trasformazione non è più frutto di un agente sovranaturale, né si configura come evento inspiegabile, ma deriva dalla sperimentazione scientifica dell'uomo, che con slancio prometeico si sostituisce alla divinità nell'atto della creazione (si produce dunque un incrocio con il tema dell'automa). L'esempio più celebre è il romanzo breve *Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr Hyde* (1886) di Robert Louis **Stevenson**, in cui il medico protagonista inventa una pozione che provoca uno sdoppiamento di personalità, e lo trasforma in un essere deforme e ripugnante, incarnazione del male assoluto, dal nome parlante Hyde che allude agli istinti repressi dal puritanesimo vittoriano. L'incontrollabilità crescente della metamorfosi, che qui diventa fenomeno psicologico ancor più che fisico, spingerà il dottor Jekyll

al suicidio. Oltre ad aver dato vita a innumerevoli trasposizioni cinematografiche (famosa quella di Rouben **Ma-moulian** del 1932), e ad una riscrittura dal punto di vista di una donna di servizio (*Mary Reilly*, 1991, di Valerie **Martin**, traspunta sullo schermo nel 1996 da Stephen **Frears**), il capolavoro di Stevenson può considerarsi il prototipo di una vasta fioritura del tema all'interno della fantascienza. In questo genere tipicamente novecentesco, ma ricco di ascendenze antiche, la metamorfosi è sempre opera di un agente umano, reale; coinvolge spesso soggetti collettivi e non singoli, e comporta un processo molto complicato (come in *Tre millimetri al giorno* di Richard **Matheson** del 1951), che sfocia nella creazione di entità instabili, in continua evoluzione; ne risulta alla fine una relativizzazione del ruolo dell'uomo nell'universo. Molto vicino al modello di Stevenson è il racconto *La mosca* (1957) di George **Langelaan**, in cui la sperimentazione scientifica del teletrasporto produce casualmente una doppia ibridazione mostruosa fra uomo e insetto. Tutto giocato sul piano del perturbamento psichico e del linguaggio, il racconto ha dato vita a varie rielaborazioni cinematografiche (fra cui *L'esperimento del dottor K* di Kurt **Neumann** del 1958, e *La mosca* di David **Cronenberg** del 1986).

Il Novecento vede la rielaborazione del tema di gran lunga più innovativa e affascinante: *La metamorfosi* (1916) di Franz **Kafka**. Al risveglio da sogni inquieti il protagonista, il commesso viaggiatore Gregor Samsa, si trova trasformato in un insetto mostruoso: la metamorfosi non è motivata in alcun modo, e viene descritta con inaudita precisione analitica nella sua assurda naturalità. La lenta presa di coscienza del nuovo corpo animale e della sua diversa mobilità, la trasformazione angosciata del linguaggio, la persecuzione della figura paterna, la tensione erotica verso la sorella, l'attrazione misteriosa per la musica, e infine l'eliminazione del mostro sono scanditi in un calibrato ritmo ternario, che corrisponde alle fasi primarie di nascita, copula e morte. Tutto il testo sembra scaturire dalla reificazione rigorosa di una metafora, che concretizza la diversità, la degradazione e l'alienazione prodotta dalla famiglia borghese. L'insuperabile densità e ambiguità della scrittura kafkiana non permette comunque nessun tipo di decifrazione allegorica univoca: al lettore è lasciato un vuoto di significazione che costituisce un'ardua sfida ermeneutica (e che ha dato vita infatti a letture metafisiche, psicanalitiche, sociologiche di vario genere).

In tutto il corpus dei racconti di Kafka ricorrono i temi del bestiario e dell'ibridazione fra uomo e animale, che resteranno costanti nella narrativa fantastica novecentesca. Un esempio significativo, tutto spostato sul regime grottesco e satirico, è il racconto giovanile *Cuore di cane* (1926) dello scrittore sovietico Michael **Bulgakov**, che narra il trapianto dell'ipofisi e delle ghiandole seminali di un ladro sul corpo di un cane randagio, sfruttando a lungo la percezione olfattiva straniata dell'ominide (versione filmica di Alberto **Lattuada**, 1976).

Il tema della metamorfosi riecheggia anche nella poesia novecentesca e nei capolavori del modernismo. La poetica dell'aridità e del relitto che caratterizza *La terra desolata* (1922) di Thomas Stearns **Eliot** implica il riuso di svariati frammenti tratti dalla tradizione poetica, e quindi anche dalla grande macchina ovidiana: nel secondo componimento, *Una partita a scacchi*, la metamorfosi di Filomela, mentre nel terzo, *Il sermone del fuoco*, la figura di Tiresia, il personaggio più importante del poema secondo la nota d'autore, simbolo di mutamento per il cambiamento di sesso, ma anche di fusione e di eterno ritorno delle forme. Simili rifrazioni del tema della meta-

morfo si ritrovano anche nella produzione poetica del dedicatario della *Terra desolata*: Ezra **Pound**.

Il secondo Novecento conosce una nuova grande stagione di letteratura fantastica, che si è voluto chiamare giustamente neofantastico per sottolineare le nette differenze rispetto alla fase ottocentesca. Il neofantastico abbandona infatti l'elemento gotico e notturno, per scardinare invece i presupposti epistemologici del lettore, risentendo ovviamente molto l'influsso della psicanalisi, del surrealismo e delle altre avanguardie storiche, e del cinema. Come accade per tutti i temi tradizionali, anche la metamorfosi viene ripresa e stravolta dalla scrittura allusiva degli scrittori neofantastici, in particolare da Jorge Luis **Borges**, da Julio **Cortázar** (*Bestiario*, 1951), e in Italia da Italo **Calvino** (*Cosmicomiche*, 1964). La metamorfosi è anche un tema ricorrente all'interno del cosiddetto «realismo magico», una tendenza narrativa prevalentemente sudamericana che recupera una facilità affabulatoria ricca di motivi favolistici. La si trova a partire dal celebre capolavoro di Gabriel **García Márquez** *Cento anni di solitudine* (1967), ma anche in opere di provenienza diversa, come nel romanzo saga *La polvere dei sogni* (1996) del sudafricano André **Brink**, ricco di motivi ovidiani, in cui uno dei vari personaggi-chiave femminili evocati dalla nonna centenaria della narratrice subisce una metamorfosi in albero, sfuggendo così all'aggressione maschile. Tutto il postmoderno è comunque a suo modo una nuova *aetas ovidiana*: finita del tutto la svalutazione del Romanticismo ellenizzante, Ovidio sta conoscendo un nuovo revival proprio per l'artificialità retorica e metaletteraria della sua scrittura, che sfiora l'autoreferenzialità. Sono apparse diverse opere narrative dedicate alla sua biografia e alla sua esperienza dell'esilio, fra cui è da ricordare *Il mondo estremo* (1988) di Christoph **Ransmayr**, che immagina tracce e sviluppi delle opere ovidiane nei luoghi del suo esilio, cioè sulle coste del Mar Nero, con un fitto tessuto di citazioni e allusioni che produce una vera e propria poetica postmoderna della metamorfosi.

Nell'universo tematico della metamorfosi si possono far rientrare anche alcune tendenze dell'arte e dell'immaginario contemporaneo, che hanno al loro centro la trasformazione dell'idea stessa di corpo e di identità sotto la spinta delle nuove tecnologie digitali. Dalle performance di *body art* degli anni Settanta (Gina **Pane**) alla fantascienza del *cyberpunk*, fino all'esperienza tecnomutativa di artisti come **Orlan**, **Stelarc**, Jana **Sterbak**, il dionisiaco Hermann **Nitsch**, o anche Cindy **Sherman**, si sviluppa una visione «postorganica» e addirittura «postumana», basata sulla ridefinizione dei ruoli sociali e sessuali. Dietro di essa, nonostante il contesto assai diverso, si può intravedere lo stesso senso perturbante di perdita del sé e di dissoluzione dei confini tra le forme che ha animato per secoli il tema letterario della metamorfosi.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Inno omerico a Dioniso* (secc. VIII-VI a.C.); *Inno omerico ad Apollo* (secc. VIII-VI a.C.); *Le mille e una notte* (ca.1400); *Ovidio moralizzato* («*Ovide moralisé*»). *Poème du commencement du quatorzième siècle*, 1316-28).

Andersen, H.C., *La sirenetta* (1872); Antonino Liberale, *Raccolta di metamorfosi* (*Les Métamorphoses*, sec. II d.C.); Apuleio, *L'asino d'oro* o *Metamorfosi* (*Metamorphoses*, sec. II); Ariosto, *Orlando furioso* (1532); Beckford, W., *Vathek*. *Conte arabe* (1786); Beo, *Ornitogonia* in Antonino Liberale, *Raccolta di metamorfosi* (sec. II d.C.); Bernini, G.L., *Apollo e Dafne*, scultura (1622-25); Brink, A., *La polvere dei sogni* (*Imagings of Sand*, 1996); Britten, B., *Sei metamorfosi da Ovidio per oboe solo*, musica (*Six Metamorphoses After Ovid*, 1951); Bulgakov, M., *Cuore di cane* (1926); Calvino, I., *Le Cosmicomiche* (1963); Chaucer, G., *Il libro della duchessa* (*The Boke of the Duchess*,

1369); Chaucer, G., *La leggenda delle donne esemplari* (*The Legend of Good Women*, ca. 1386); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883); Corsi, J.-Peri, J., *Dafne*, musica (1594, libretto di Rinuccini, O.); Cortázar, J., *Bestiario* (1951); Cronenberg, D., *La mosca*, cinema (*The Fly*, 1986); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Frears, S., *Mary Reilly*, cinema (1996); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Gogol', N., *Il naso* (1836); Gogol', N., *Il ritratto* (1835); James, H., *L'ultimo dei Valerii* (*The Last of the Valerii*, 1873-75); Kafka, F., *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1916); Keats, J., *Lamia* (1820); Langelaan, G., *La mosca* (*La mouche*, 1957); Lattuada, A., *Cuore di cane*, cinema (1976); Lautréamont, conte di (pseudonimo di Isidore Ducasse), *Canti di Maldoror* (*Chants de Maldoror*, 1868); Lucano, M.A., *Farsaglia* (*Pharsalia*, sec. I d.C.); Luciano, *Lucio e l'asino* (sec. II d.C.); Mamoulian, R., *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, cinema (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde* 1932); Maria di Francia, *Il lupo mannaro* (*Bisclavret*), in *Lais* (*Les Lais de Marie de France*, ca. 1170); Marino, G.B., *L'Adone* (1623); Martin, V., *La governante del dottor Jekyll* (*Mary Reilly*, 1991); Matheson, R., *Tre millimetri al giorno* (*The Shrinking Man*, 1956); Mérimée, P., *La Venere d'Ille* (*La Vénus d'Ille*, 1837); Mérimée, P., *Lokis* (1869); Neumann, K., *L'esperimento del dottor K*, cinema (*The Fly*, 1958); Nicandro di Colofone, *Metamorfosi* (sec. II a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Partenio di Nicea, *Metamorfosi* (sec. I a.C.) Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum Vulgarium Fragmenta*, 1374); Ransmayr, C., *Il mondo estremo* (*Die letzte Welt*, 1988); Rimbaud, A., *Le illuminazioni* (*Illuminations*, 1886); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Dream*, 1595-96); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, 1886); Strauss, R., *Daphne*, musica (1938, libretto di Gregor, J.).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Berthelot, F., *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, Paris 1993; Bettini, M., *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992; Brunel, P., *Le mythe de la métamorphose*, Paris 1974; Clark, B., *Allegories of Writing. The Subject of Metamorphosis*, Albany (NY) 1995; D'Angelo, P., *Amare una statua. Artisti e modelle nella letteratura fra Ottocento e Novecento*, Palermo 1998; Fornaro, P., *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze 1994; González, E., *The Monstrous Self. Narratives of Death and Performance in Latin American Fiction*, Durham-London 1992; Irving Forbes, P.M.C., *Metamorphosis in Greek Myth*, Oxford 1990; Jannaccone, S., *La letteratura greco-latina delle metamorfosi*, Messina 1953; Jimenez, J., *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Barcelona 1993; Von Koppenfels, W., *Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik*, Darmstadt 1991; Macri, T., *Il corpo transorganico. Sconfimenti della performance*, Genova 1996; Martindale C. (a cura di), *Ovid Renewed. Ovidian Influence on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge-New York 1988; Massey, I., *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis*, Berkeley - Los Angeles - London 1976; Perry, K., *Another Reality. Metamorphosis and Imagination in the Poetry of Ovid, Petrarch and Ronsard*, New York 1990; Skulsky, H., *Matamorphosis. The Mind in Exile*, Cambridge (Mass.) - London 1981; White, K.S., *Man's New Shape. French Avant-Garde Drama's Metamorphoses*, Washington 1979.

■ **VOCI AFFINI:** Androgino; Animali fantastici; Asino; Automa, androide, essere artificiale; Corpo; Doppio, sosia; Identità/Agnizione; Illusione; Licanthropia; Narcisismo; Statua; Vampiro.

MASSIMO FUSILLO

Metempsychosis, reincarnazione. 1. Il termine *metempsychosis* (fr. *métempsychose*; ingl. *metempsychosis*; ted. *Metempsychose*; ted. *metempsychosis*) evoca una trasmigrazione delle anime che prevede la possibilità di un transito in corpi di animali o vegetali o persino di sostanze inorganiche, e differenza del più specifico *reincarnazione*, il cui campo semantico include solo il passaggio da un corpo umano a un altro. Per questo motivo il secondo termine ha avuto maggiore fortuna all'interno della tra-

dizione cristiana, evocando una teoria dell'anima più facilmente assimilabile, anche se inequivocabilmente eterodossa.

2. Alle origini della cultura occidentale, nella vitale simbiosi di mito e pensiero presso gli antichi Greci, la metempsychosis offriva non solo una rappresentazione del destino dell'anima, dalla tradizione orfica e pitagorica fino a **Platone** (si veda il mito di Es in *Repubblica*, X; sec. IV a.C.), ma anche un modo per dichiarare il ruolo e il destino del poeta e della sua poesia nella società e nel cosmo: poeta era colui che aveva raggiunto la piena consapevolezza del ciclo delle incarnazioni, avendo espiato le colpe accumulate nelle esistenze precedenti e conquistato la memoria del proprio passato (**Empedocle**, *Purificazioni*, sec. V a.C.). In realtà il mito della metempsychosis rimase una dottrina filosofica aristocratica e non riuscì a imporsi nell'immaginario popolare contro la rappresentazione più diffusa di un altro mondo come sede delle anime dopo la morte: non a caso un poeta come **Pindaro**, entrato in contatto con la tradizione orfica e pitagorica durante il suo soggiorno in Sicilia, subordina il ciclo delle reincarnazioni all'accesso all'Isola dei Beati, il Paradiso già evocato da Omero ed Esiodo (*Olimpica II*, secc. VI-V a.C.).

3. Il carattere iniziatico di questa dottrina può in parte spiegare la sporadicità delle sue apparizioni nella storia della letteratura, rispetto ai suoi più frequenti corsi e ricorsi nella storia della filosofia: situato ai confini di due territori tematici sterminati e battutissimi come quelli del doppio e della metamorfosi, il campo della metempsychosis ne rappresenta in un certo senso l'intersezione, evocata più che esplorata da poeti e narratori. Così il riemergere del tema in età elisabettiana trova i suoi picchi più scoperti nel finale del *Faust* di Christopher **Marlowe** (pubblicato postumo nel 1604), dove la credenza viene evocata come invidiabile alternativa alla dannazione eterna dell'inferno cristiano, e nello stravagante poemetto incompiuto *Il viaggio dell'anima* (1601) di John **Donne**, dove offre all'autore lo spunto per satirizzare una figura di eretico generalmente identificata con la regina Elisabetta. La teoria della metempsychosis esercita il suo fascino anche su Johann Wolfgang **Goethe**, dalla leggenda indiana della ballata *Il dio e la Baiadera* (1797) al «Muori e diventa!» di una delle liriche del *Divano occidentale-orientale* (1814-19), *Aspirazione beata*. Metempsychosis e letteratura tornano e incontrarsi nel pensiero e nell'opera di **Novalis**, in particolare nel romanzo incompiuto *Enrico di Ofterdingen* (1799-1801), dove il processo di purificazione da sempre implicito nel ciclo delle reincarnazioni sembra trovare il suo traguardo non solo nella «trasfigurazione dell'animo» del poeta protagonista, ma nella finale «dissoluzione del poeta in canto»: traguardo, dunque, non tanto etico quanto estetico, in linea con la poetica di questo rigoroso rappresentante del Romanticismo tedesco.

4. Sullo sfondo di premesse culturali simili si colloca la riapparizione del mito nell'opera e nella psicologia di Rainer Maria **Rilke**, dai *Quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910) alle liriche *Dall'opera postuma del Conte C.W.* (1920-21), che secondo l'autore gli sarebbero state dettate dalla misteriosa presenza di un conte vissuto un centinaio d'anni prima. L'idea di una preesistenza delle anime al centro dell'esperienza letteraria di Hugo von **Hofmannsthal** finisce in realtà col rappresentare più una mitica condizione aurorale alla base dell'esperienza poetica che un ciclo continuo di vite, evocato anzi talvolta con un sentimento di orrore.

Nella seconda metà dell'Ottocento la grande rinascita teosofica e spiritistica torna a valorizzare teorie e fantasie sulla metempsicosi. Per questo come per altri temi fantastici i racconti di Edgar Allan **Poe** faranno scuola (*Metzengerstein*, *Il racconto delle montagne dentellate*, 1840) anche in Italia, da Antonio **Fogazzaro** (la sua *Malombra*, 1881, è un'appassionata lettrice dello scrittore americano) a Igino Ugo **Tarchetti** (*Le leggende del castello nero*, 1869). Se vago appare il riferimento alla metempsicosi nel sonetto *La vita anteriore* de *I fiori del male* (1857) di Charles **Baudelaire**, centrale risulta invece il tema nel racconto *Il dottore Héraclius Gloss* di Guy de **Maupassant** (1875-77), anche se viene sviluppato in una chiave grottesca.

5. Nella letteratura fantastica risulta invece abbastanza diffusa la variante della reincarnazione, soprattutto nella forma di una somiglianza conturbante fra una donna amata morta e una sua riapparizione. Anche in questo caso il punto di partenza è **Poe** (*Ligeia*, 1838) con il suo eros necrofilo; molto importante anche *Sylvie* (1854) di Gerard de **Nerval**, e, in ambito simbolista e decadente, *La somiglianza* (1874) di Luigi **Galdo** e *Bruges la morta* (1892) di Georges Raymond **Rodenbach** (da cui è tratta l'opera *La città morta*, 1920, di **Korngold**); infine il tema arriva al cinema e al capolavoro di Alfred **Hitchcock** *Vertigo* (1958), tratto dal romanzo *Fra i morti* (1952) di **Boileau-Narcejac** (Pierre Boileau e Thomas Narcejac); il racconto *Paul o la somiglianza* (1821) di Charles **Nodier** declina invece la variante del padre che crede di ritrovare il figlio morto.

Ironico è il tono di *Orlando. Una biografia* (1929) di Virginia **Woolf**, che racconta la vita di un personaggio vissuto per tre secoli attraverso successive e repentine modifiche fisiche e attitudinali (la più evidente è quella che lo trasforma da uomo in donna) avvenute durante il sonno.

La scarsa permeabilità della letteratura occidentale nei confronti del mito della metempsicosi trova un'ulteriore conferma quando il ciclone della cultura indiana investe la scrittura europea, da **Goethe** a Hermann **Hesse**, da Pierre **Loti** a Guido **Gozzano**. Con ben diversa naturalezza invece la metempsicosi finisce con lo strutturare *Terra rossa e pioggia scrosciante* di Vikram **Chandra** (1995), giovane romanziere indiano di formazione occidentale.

■ **OPERE CITATE:** Baudelaire, C., *La vita anteriore* (*La vie antérieure*), in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857); Boileau, P. - Narcejac, T., *Fra i morti* (*Celle qui n'était plus*, 1952); Chandra, V., *Terra rossa e pioggia scrosciante* (*Red Earth and Pouring Rain*, 1995); Donne, J., *Il viaggio dell'anima* (*The Progress of the Soule*, 1601); Empedocle, *Purificazioni* (sec. V a.C.); Fogazzaro, A., *Malombra* (1881); Galdo, L., *La somiglianza* (1874); Goethe, J.W. von, *Divano occidentale-orientale* (*Westöstlicher Divan*, 1814-19); Goethe, J.W. von, *Il dio e la Baiadera* (*Der Gott und die Bajadere*, *Indische Legende*, 1797); Hitchcock, A., *La donna che visse due volte*, cinema (*Vertigo*, 1958); Korngold, E., *La città morta* (*Die Tote Stadt*, 1920); Marlowe, C., *La tragica storia del dottor Faust* (*Tragic History of Doctor Faustus*, 1604); Maupassant, G. de, *Le docteur Héraclius Gloss* (1875-77); Nerval, G. de, *Sylvie* (1854); Nodier, C., *Paul o la somiglianza* (*Paul ou la Ressemblance*, 1821); Novalis, *Enrico di Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*, 1799-1801); Pindaro, *Le Odi Olimpiche* (secc. VI-V a.C.); Platone, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Poe, E.A., *Ligeia* (1838); Poe, E.A., *Metzengerstein*, *Il racconto delle montagne dentellate* (*A tale of the Ragged Mountains*) in *Racconti del grottesco e dell'arabesco* (*Tales of the Grotesque and the Arabesque*, 1840); Rilke, R.M., *Dall'opera postuma del Conte C.W.* (*Aus dem Nachlass des Grafen C.W.*, 1920-21); Rilke, R.M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910); Rodenbach, G.R., *Bruges la morta* (*Bruges la*

morte, 1892); Tarchetti, I.U., *Le leggende del castello nero* in *Racconti fantastici* (1869); Woolf, V., *Orlando. Una biografia* (*Orlando. A Biography*, 1929).

■ **ALTRE OPERE:** Hofmannsthal, H. von, *La miniera di Falun* (*Das Bergwerk zu Falun*, 1899).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Marianelli, M., *Hugo von Hofmannsthal - La pre-esistenza*, Pisan, Nistri Lischi, 1963; Cottone, M., *Esoterismo e ragione: cinque ipotesi sulla metempsicosi*, Palermo, Sellerio, 1983.

■ **VOCI AFFINI:** Anima; Cosmo; Doppio, sosia; Filosofo; India; Invisibilità; Ipnosi; Metamorfosi; Morte; Morti; Resurrezione.

BEATRICE STASI

Migrazioni. 1. La *migrazione* (lat. *migratio-onis*; fr. *migration*, ingl. *migration*, ted. *Wanderung*, sp. *migración*, portoghese *migração*) va sin da subito collocata in ditologia con esilio (v.), sulla base dell'opposizione massa-individuo ad essa sottesa. La migrazione è uno dei temi o dei tipi-quadro che in ragione del suo alto livello di generalità si presta esemplarmente alla fatica di enucleare dal mero appiattimento ripetitivo tema/contenuto delle individualità davvero significative, pescando nelle sue estese manifestazioni. Innanzitutto sul piano semantico siamo di fronte ad una terna di sostantivi di non facile distinzione proprio quando si passa a considerarli sul piano tematico, una volta cioè superato il terreno sicuro della definizione da vocabolario: emigrazione-migrazione-immigrazione. Se sul piano del significato è infatti possibile sinteticamente far corrispondere alla serie i rispettivi significati dell'espatrio a scopo di miglioramento economico (emigrazione), dello spostamento di massa – non specificato se di uomini e/o di animali – riconducibile a fenomeni consueti e cogenti (migrazione), e infine dell'insediamento o della permanenza di persone in luogo diverso da quello d'origine (immigrazione), sul piano tematico non è agevole, ma nemmeno irrilevante, delimitare i casi in cui l'unità semantica di base (o tema) è «emigrazione» da quelli in cui lo è invece «immigrazione». Eppure una delimitazione è necessaria se si vuole dare spessore alla specificità del lemma. Anzi due: si fa dunque riferimento in questa sede innanzitutto alla letteratura avente per tema l'emigrazione (sia essa concentrata sul momento o l'esperienza dell'espatrio, che dell'allontanamento da chi resta e del ritorno dall'esperienza dell'emigrazione), mentre sarà d'obbligo comunque introdurre qualche riferimento a quella che ha per tema l'immigrazione (cioè che presenta o narra l'insediamento e la permanenza dell'emigrato in terra straniera, e dunque la sua trasformazione in immigrato, l'altra faccia del suo destino); in secondo luogo, un ulteriore distinguo si rende necessario: tra la letteratura derivante dall'esperienza dell'emigrazione (letteratura «dell'emigrazione», per lo più autobiografica o tutt'al più appartenente al genere giornalistico del *reportage*) e la letteratura «sull'emigrazione» (letteratura non necessariamente vincolata al contesto/genere autobiografico, ma avente un significato più generale ed universale).

Un altro problema da non eludere è di ordine extratestuale. Il tema sembra infatti non potersi svincolare comunque dal voler rappresentare una situazione oggettiva, storicamente accertabile o comunque assumente un significato storico per la tradizione di un popolo, anche se c'è differenza tra le figure ormai mitiche di emigranti presenti nelle fonti letterarie della cultura occidentale (Mosè, Enea o Andromaca – costei è una nera emigrata in Epiro) – che tuttavia sono leggibili anche come testimonianza delle avvenute emigrazioni in area mediterranea ed europea – e un qualsiasi testo letterario avente per tema l'emigrazione storica recente e di massa di un po-

polo europeo: si pensi ad esempio a *Sull'oceano* (1889) di Edmondo **De Amicis** o, per restare nella stessa epoca della storia della emigrazione europea verso i nuovi mondi, a *Emigrante per diletto* (1895) di Robert Louis **Stevenson**. Infine, grande importanza ha la continuità del tema dell'emigrazione con quello della patria (v.), essendo il punto di vista di chi emigra spesso anche una prospettiva di lettura dei significati che assume la patria. Quest'ultima è naturalmente il catalizzatore di altri temi affini all'emigrazione, quali l'esilio (v.), la diaspora e, più in generale, il viaggio (v.).

2. Nell'*Antico Testamento* (*Pentateuco*, sec. XIII a.C.; *Esodo*, fine sec. IV a.C.; 2, 22), molto prima del ritorno in patria degli ebrei dall'Egitto, che costituirà il paradigma di una variabile forte del tema, l'esodo (v.), compare un episodio minimo ma emblematico che mostra come l'emigrazione sia uno degli elementi caratterizzanti del personaggio Mosé, figlio di esuli in terra di Egitto. Condannato a morte da Ramsete II per aver ucciso un egiziano che maltrattava un ebreo, Mosé «rompe con la corte» e si reca nel paese di Madian, dove sposerà Zipora, figlia del sacerdote Ietro, la quale «gli partorì un figlio ed egli lo chiamò Gherson, perché diceva: "sono un emigrato in terra straniera!"». Nel libro *Sapienza* (secc. II-I a.C.; 10, 15-21), testimonianza del sincretismo ellenistico tra cultura greca ed ebraica, il paragrafo *Le meraviglie dell'Esodo* (18-19) interpreta la liberazione e l'emigrazione dall'Egitto come atto della Sapienza. In questo quadro interpretativo colto offerto da un giudeo di Alessandria di Egitto (I a.C.), si strutturano meglio a livello semantico due motivi ricorrenti del tema dell'emigrazione: l'attraversamento del mare e il motivo della «natura trasformata durante l'esodo» (19, 18-21). In entrambi i casi l'esperienza dolorosa e rischiosa dell'emigrazione si traduce nella rappresentazione di una natura assolutamente estranea che decontestualizza e squilibra profondamente l'esistenza del migrante.

3. Altre fonti mitiche occidentali del tema sono presenti nella tradizione letteraria greca classica, ad esempio quella dell'emigrazione (forzata) di Europa, figlia del re di Fenicia, verso Occidente (Creta). Nell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.) compare un'eco della prima emigrazione greca in Asia Minore (secc. XIV-IX a.C.); il poema narra infatti la conquista di una città non greca sulla costa dell'Anatolia, episodio storico che segna l'incontro tra Oriente ed Occidente. La seconda emigrazione greca (secc. VIII-VI a.C.) riguarda invece anche il Mediterraneo occidentale ed essendo, rispetto alla precedente, una vera e propria emigrazione senza ritorno – che cioè produce una civiltà autonoma sul piano politico rispetto a quella di origine – corrobora l'accezione consueta di «emigrazione» come distacco doloroso dalla madre patria per motivi di necessità: **Archiloco** (sec. VII a.C.), poeta soldato, lascia Paro per recarsi a Taso come colono, mentre alcuni secoli dopo, in epoca ellenistica, **Erodo** (sec. III a.C.) in uno dei suoi *mimiambi* presenta un altro *topos* della letteratura avente per tema l'emigrazione, quello delle vedove bianche ovvero delle spose abbandonate dai mariti emigrati per motivi di lavoro in una terra più ricca, in questo caso l'Egitto opulento dei Tolomei. Ma il modello letterario nobile dell'emigrante che abbandona la patria nasce con Enea. L'intera opera di **Virgilio** è pervasa, per motivi biografici, dal motivo dell'abbandono della terra nativa. Due sono le figure emblematiche: Melibeo, pastore costretto ad emigrare a causa della confisca della propria terra da parte dei veterani (*Bucoliche*, 42-39 a.C.; Eg. I) ed Enea stesso, sullo sfondo di altri esuli ed emigrati tra cui vi è anche Andromaca, schiava nera di Achille, sposa

di Eleno fratello di Ettore, emigrata in Epiro (Albania) (*Eneide*, 29-19 a.C.; c. III, vv. 300-491). L'immagine di Enea nudo recante sulle spalle il padre Anchise e per mano il figlio Ascanio diventerà nell'immaginario della cultura europea il simbolo dell'emigrante, grazie soprattutto all'eco avuta nelle arti figurative (**Raffaello**, Giulio **Romano**, Annibale **Carracci**). **Petronio**, nel *Satyricon* (sec. I d.C.), con il personaggio Trimalcione, dà forma invece ad un'altra configurazione tematica dell'emigrante, meno nobile di quelle virgiliane che in fondo collimano con quella dell'esule, individualista e spiritualmente sofferente. Si tratta infatti dell'emigrato in terra straniera che da schiavo diventa libero e addirittura ricco, anche se in questo caso la parabola povertà-ricchezza, che diventerà quella dell'emigrante europeo-tipo, non si accompagna ad un'analoga elevazione sul piano della classe sociale. Il divario resta rappresentativo del confronto tra il patriziato romano e la nuova ricca borghesia di origine straniera, boriosa e provinciale, all'inizio del sec. I d.C. Tra l'emigrato che soffre del distacco dalla patria (Enea, Melibeo) e l'emigrato che fa fortuna in terra straniera, sta tutta una serie di caratteristiche costitutive del personaggio-topos dell'emigrante nella letteratura occidentale: il motivo della giovinezza perduta, delle umili origini, della nostalgia come progetto di ritorno e, per converso, il ritorno vissuto come parabola discendente dell'impresa migratoria. È il caso, quest'ultimo, di **Marziale** (40-104 d.C.), che in alcuni degli *Epigrammi* (86-101) composti dopo il ritorno in patria rappresenta se stesso come un uomo ormai libero dal servilismo a cui l'aveva obbligato l'Urbe regina (XII, 21), ma anche pieno di rancore per «il cielo d'Italia [che] m'ha imbiancato i capelli» (X, 103). Il contrasto tra nobiltà spirituale e mondanità materiale della vicenda del migrante ha determinato, probabilmente, il sovrapporsi ad essa di quella dell'esule, meno contaminata dal senso di colpa per aver tradito la patria o peggio dal motivo dell'odio-amore per la patria, lasciata per ragioni di necessità.

4. Se l'esilio diventa, in ambito medioevale romanzo, epopea ascensionale attraverso la quale recuperare il rapporto con la patria, l'emigrazione non si traduce facilmente in un motivo vittorioso, dal punto di vista letterario. Quello dell'emigrante «vittorioso» sarà un *topos* laico tipico della letteratura di emigrazione europea novecentesca, soprattutto verso gli Stati Uniti. Ma in epoca premoderna, e in particolare prerinascimentale, il tema dell'emigrazione sembra coincidere piuttosto con quello dell'*exodus*, cioè viene declinato nella forma di lamento causato dal patire un allontanamento per motivi religiosi o politici, sublimato nel migliore dei casi attraverso l'ideologia cosmopolita; oppure appare attraverso il suo doppio, l'immigrazione. Immigrato è colui che ha mutato casa, come nel gr. *métōikos*, di cui però le derivazioni moderne (fr. *métèque*, it. «meticcio») conservano soprattutto le connotazioni inerenti a una conseguente identità mista, «mescolata». Dal lat., il termine *immigrare*, deriva anche l'immagine di introdursi (*in-*) in un altro luogo, permanendovi in modo temporaneo o definitivo. Durante il tardo Medioevo, la mancanza di movimenti migratori consistenti e l'economia pressoché identica a quella della fine del Duecento, non consentono di parlare di una letteratura che rappresenti qualcosa di simile all'emigrazione quale la intendiamo dopo le grandi migrazioni della modernità avvenute tra Ottocento e Novecento. La «gente nova» di cui parla **Dante Alighieri** (*Inferno*, XVI, 73; *Divina Commedia*, 1306-21), con toni di condanna, sono infatti immigrati dediti al commercio

(«i subiti guadagni»), che una volta stabilitisi a Firenze intendono aver voce in capitolo nella vita politica della città. In questa immagine negativa permane il topos caro al pensiero classico greco, ripreso da **Tommaso D'Aquino** (attraverso le *Sacre Scritture*), per cui gli stranieri sono connotati come possibili portatori di disordini nella comunità costituita. Straniero (v.) è anche un noto personaggio dei cantari popolari come *Guerin Meschino* (sec. XV), cavaliere errante, che il cantastorie **Andrea da Barberino** (1370-1432) nobilitò nel romanzo cavalleresco a lui dedicato. Guerino è piuttosto un giramondo in cerca dei suoi genitori sconosciuti, ma ciononostante la sua storia costituì una delle letture abituali degli emigranti italiani della fine dell'Ottocento, a denotare quasi una contiguità tra il carattere eroico del Guerino e quello dell'emigrante.

5. Nel Seicento, dopo un secolo di viaggi nel nuovo mondo, nel pieno dell'epoca giovane del colonialismo europeo, nasce l'epica della comunità migrante dei *Pilgrims Fathers*. La vicenda dei puritani inglesi che attraversano l'Oceano sulla Mayflower per fondare la loro prima colonia (Plymouth) nel 1620 origina com'è noto dall'abbandono della patria per motivi religiosi e, in quanto tale, potrebbe essere intesa come nuova forma di epopea cristiana dell'esodo (v.). Tuttavia essa è animata dalla fede tipica dell'emigrante vittorioso, il quale sa di diventare un uomo nuovo in una nuova terra. Non a caso un classico della letteratura evangelica come il *Viaggio del pellegrino* (1678-84) di John **Bunyan** utilizza, incastandola nel quadro tipico del sogno, la metafora del viaggio (periglioso) dell'eroe teso a raggiungere «the Desired Country», la patria desiderata, come recita il sottotitolo dell'opera. Il modello dei *Pilgrims* è, dunque, quello dell'emigrante che non torna, per il quale la patria non è alle spalle ma davanti a sé, è una patria desiderata. Il viaggio emigratorio diventerà poi un topos della letteratura americana, canonizzato in *Foglie d'erba* (1861) di Walt **Whitman**, dove entra a far parte delle componenti principali dell'identità storica americana ricostruita dal poema («Guardate, nelle mie poesie continuamente giungono gli / immigrati e sbarcano», *Partendo da Paumanok*).

6. All'emigrazione come motivo secondario del tema esilio va ricondotta, ad esempio, sia la produzione letteraria relativa agli ugonotti emigrati dalla Francia nel XVII secolo che quella relativa, un secolo dopo, all'emigrazione aristocratica successiva alla Rivoluzione dell'89. Altra valenza ha invece, sempre in epoca precedente alle grandi migrazioni di massa, il tema dell'emigrazione «letteraria» come ricerca della libertà nella poesia. Basti pensare a Friedrich **Hölderlin** e al suo componimento *La migrazione* (1801), in cui peraltro è codificato il mito dell'antica *Wanderung* germanica nel Caucaso. Un complemento all'emigrazione letteraria come ricerca della libertà nella patria-poesia è in *Addio, gentil Partenope* (1823) di Gabriele **Rossetti**, dove ad essere tematizzato è invece l'esilio dalla propria patria identificata con la tradizione letteraria. Una rappresentazione celebre di «emigrazione interna», e del conseguente inurbamento, è il capitolo VIII de *I promessi sposi* (1827, 1840-42) di Alessandro **Manzoni**, con l'episodio dell'attraversamento notturno del lago di Como e dell'addio ai monti. Qui il motivo della partenza notturna per sfuggire alle angherie del potere evoca una situazione cara al tema dell'esilio, ma altri motivi tipici dell'emigrazione (l'immagine concreta del paesaggio che si abbandona, l'altrettanta concretezza in cui prende forma la paura delle «città tumultuose», l'angoscia non generica di un avvenire incerto)

ne fanno addirittura il topos della «partenza dell'emigrante» nella letteratura italiana di emigrazione. Numerosi sono gli esempi novecenteschi di tematizzazione dell'emigrazione italiana interna ai confini nazionali, dalla trilogia di Corrado **Alvaro** (*L'età breve*, 1946; *Mastrangelina*, 1960; *Tutto è accaduto*, 1961) a *Il meridionale di Vigevano* (1964) di Lucio **Mastronardi**. Fra le derivazioni filmiche, si rammenti almeno *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino **Visconti**, dal romanzo di Giovanni **Testori** *Il ponte della Ghisolfia* (1958).

7. Nell'epoca delle grandi migrazioni europee verso le Americhe, in particolare, vale a dire nei decenni compresi tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, il tema dell'emigrazione presenta una corrispondenza quasi perfetta con quello del viaggio nelle sue fasi della partenza, del viaggio vero e proprio e poi del ritorno. È possibile tradurre queste tappe attraverso i punti di vista che specificano il trattamento letterario del tema: l'emigrante che parte, l'emigrante che narra il proprio viaggio, l'emigrante di ritorno, l'emigrante assente (raccontato da chi resta), l'emigrante che diventa immigrato e quindi racconta la sua nuova vita altrove. Quest'ultima figura resta fuori dal tema dell'emigrazione, interessando piuttosto quello della patria (v.), declinato nell'accezione di assimilazione in una nuova patria oppure di patria come «ghetto» di immigrati in un paese straniero o, ancora, di naturalizzazione e adozione della nuova patria. In piena epoca migratoria, il tema è oggetto di interesse rispettivamente di Robert Louis **Stevenson** ed Edmondo **De Amicis**. Nei due racconti lunghi *Emigrante per diletto* e *Attraverso le pianure*, frutto del viaggio compiuto da Stevenson su una nave di emigranti nel 1878, da Glasgow a New York e da qui, in treno, a San Francisco, l'emigrazione è finalmente focalizzata come epopea della sopravvivenza (o dell'autosufficienza) *versus* l'epopea dell'avventura. Stevenson distingue esplicitamente l'emigrazione per fuga o avventura da quella «per fame», così come rovescia la figura mitica dell'emigrante giovane o degli emigranti come «umanità forte» in quella realistica dell'emigrante mite, rassegnato e persino «reietto» o «clandestino». Il protagonista è un'entità collettiva che agisce attraverso gli occhi dello scrittore, il quale racconta da emigrante il viaggio compiuto, assumendo un linguaggio e un punto di vista il più possibile vicino ai «taciturni emigranti» del Devon. Intenzione mimetica e rifiuto del bozzetto di colore o della nota lirica sono gli strumenti del crudo realismo di Stevenson, che si avvale di una narrazione straniata. Decisamente incline al bozzettismo è invece *Sull'Oceano* (1889) di De Amicis, anch'egli scrittore emigrante nel 1884 in occasione del suo viaggio da Genova a Montevideo. Il romanzo si intitolava *I nostri contadini in America* ed è una carrellata di tipi che rasenta la psicologia dei caratteri. Il tema è un pretesto utile a dare in pasto al lettore una serie di singoli «documenti umani» della «misera italiana» dal punto di vista del «curioso» – continuando a citare testualmente De Amicis. *Sull'Oceano* resta, comunque, il primo romanzo italiano sull'emigrazione, che se non è certamente un *reportage* è di fatto la rappresentazione letteraria di un'idea socialista e populista della condizione umana; stessa cosa dicasi per *Dagli Appennini alle Ande*, in *Cuore* (1886). Frutto di un'ideologia rurale, conservatrice, sono invece *I Malavoglia* (1881) di Giovanni **Verga**, dove l'etno emigrante viene rappresentato in un'ottica negativa, così come la serie di poesie di Giovanni **Pascoli** sul grande esodo migratorio italiano (1880-1914), tra cui le ben note *Italy* e *Pietole*. *Lavandare* offre invece un esempio del topos dell'emigrante assente,

che determina nel filo degli eventi una sospensione temporale («Nel campo mezzo grigio e mezzo nero / resta un aratro senza buoi [...] quando partisti, come son rimasta! / come l'aratro in mezzo alla maggese»). Tra le prose del Pascoli, il discorso *La grande proletaria si è mossa* (Barga, 26.11.1911) codifica il topos dell'emigrazione italiana come umiliazione e vergogna nazionale, da sanare (e da rimuovere) attraverso lo spirito coloniale. La sospensione del tempo per chi parte e per chi resta e l'alienazione patetica dell'emigrante dimentico di sé e di chi resta sono al centro di due novelle di Luigi **Pirandello**, *Nell'albergo è morto un tale* e soprattutto *L'altro figlio* (*Novelle per un anno*, 1922), divenuta poi un dramma in atto unico e traspunta infine cinematograficamente dai fratelli Paolo e Vittorio **Taviani** in *Kaos* (1984). La chiave di lettura del «documento» si ritrova nei *Taccuini* (1899-1900) di Cesare **Pascarella**, sugli italiani in Argentina; quella autobiografica, invece, nel volume di memorie *Parigi* (1925) di Lorenzo **Viani**, autore anche di un romanzo autobiografico *Ritorno alla patria* (1929). Dopo la Prima Guerra mondiale si delinea la rimozione in letteratura dell'emigrante, in coincidenza con il compiersi del Risorgimento nel completamento dell'unificazione nazionale. L'emigrazione considerata in una prospettiva positiva, piuttosto rara nella letteratura italiana, è in *Con me e con gli alpini* (1919) di Piero **Jahier**, nel ritratto orgoglioso di un contadino veneto emigrato temporaneo in America e richiamato in guerra. La stessa prospettiva positiva tornerà in Carlo **Sgorlon**, *La conchiglia di Anataj* (1983), una storia di emigrati friulani che lavorano alla costruzione della Transiberiana. Autobiografia e letteratura si confondono anche in *Girovago* (1918), *In memoria* (1916) e *L'Africano a Parigi* (1919) di Giuseppe **Ungheretti**. Emigranti di ritorno sono invece Anguilla, contadino emigrato dal Monferrato, protagonista di *La luna e i falò* (1950), e il cugino de *I mari del Sud* (1936), di Cesare **Pavese**. Non mancano alcuni accenni di interesse per la vita degli emigrati italiani all'estero, come ne *I trapiantati* (1963) di Giuseppe **Prezzolini**. L'emigrazione/immigrazione in Australia è invece il tema di *La casa in Oceania* (1932) di F. **Sacchi**. Il volume di Prezzolini è un esempio di autorappresentazione degli italo-americani nel quadro dell'emigrazione come grande tragedia nazionale. Di tono opposto è lo straordinario romanzo autobiografico *Son of Italy* (1924) di Pascal **D'Angelo**, vera e propria epopea di un contadino abruzzese che da spacapietre diventa addirittura scrittore, passando attraverso una vera e propria emigrazione non solo fisica ma spirituale e linguistica.

8. Un'altra storia è veramente quella della letteratura italiana all'estero (come la definisce F. **Loriggio**), nella quale il tema dell'emigrazione/immigrazione in Canada e negli USA ha trovato ulteriori sviluppi. La narrativa italo-americana ha in *Dago Red* (1940) di John **Fante** e in *Mamma Lucia* (1964) e *Il padrino* (1969) di Mario **Puzo** alcuni degli esempi più noti. Anche in ambito canadese il tema dell'emigrazione si traduce in quello della «doppia appartenenza», causa di una serie di fratture nello spazio di arrivo, di subalternità e contrasto con le popolazioni locali. Il discorso degli emigranti protagonisti dei testi di letteratura di emigrazione e sull'emigrazione in Canada, ma anche in Australia, è sempre un dialogo a più voci che coinvolge le diverse «nazioni», le cui differenze non si sono ancora stemperate come nel caso, invece, dell'America meridionale o, almeno ipoteticamente, dissolte nel caso degli Stati Uniti. Il tema stesso dell'emigrazione come rifiuto o, viceversa, rigurgito delle origini, nel caso dei poeti italo-canadesi George **Amabile** e Fulvio **Caccia**,

è ancora la prospettiva ineludibile di questa letteratura così detta «emergente», apparsa dagli anni Settanta in poi, anche quando non viene apertamente focalizzato (Amabile, *Divario generazionale*, 1984; Caccia, *Metamorfosi*, 1970). All'emigrazione italiana in Belgio, Svizzera e Germania sono dedicati: *Le parrocchie di Regalpetra* (1956) di Leonardo **Sciascia**, *Terra di emigranti* (1956), *Noi lazzaroni* (1978) e *Gente in viaggio* (1980) di Saverio **Strati**.

9. Numerosi sono gli esempi, nella seconda metà del Novecento, di letteratura emergente avente per tema l'emigrazione verso gli Stati Uniti. È il caso della letteratura messicano-americana, detta *chicana* dalla sua fase più recente di evoluzione, il così detto «rinascimento», caratterizzata dalla affermazione della propria identità culturale e politico-sociale nei territori annessi dagli Stati Uniti dopo il 1846. L'emigrazione tra due culture, quella messicana e quella anglo-americana, ha un risvolto linguistico fondamentale, che consiste non tanto nel bilinguismo (spagnolo, inglese) quanto nella creazione – in questa che è, nella sua diversità, l'unica letteratura veramente «di confine» negli USA – di un'interlingua letteraria fatta di codici linguistici sovrapposti. Il tema dell'emigrazione come tale diventa occasione di ricongiungimento tra passato mitico e passato storico nella poesia di Abelardo **Delgado** *Migrants* (*Chicano: 25 Pieces of a Chicano Mind*, 1969), dove nell'emigrazione messicana nel sud-ovest degli USA riecheggia quella azteca. Il tema dell'emigrazione elaborato attraverso il nesso lingua-cultura è centrale nella poetessa Lorna **Dee Cervantes**, dove l'emigrante è diviso tra nostalgia e impossibile integrazione, come una nave che non getta mai l'ancora (*Emplumada*, 1981). La complessa vicenda del bilinguismo chicano è esemplificabile nel caso di *Questa terra migrante* (1987) di T. **Rivera**, romanzo pubblicato in edizione bilingue nel 1971. Numerosi sono i testi letterari dedicati all'emigrazione/immigrazione dagli scrittori appartenenti alle altre «nazioni» presenti negli USA (armeni, asiatici, baschi, ebrei, europei, ispanici, siriani, libanesi, caraibici). Per fare solo qualche esempio: *La fioritura di Bongbong* (1975), racconto di Jessica Tarahata **Hagedorn** sulle esperienze di una giovane filippina nella ostile America; *Un ritorno* (1972), racconto breve del coreano Kichung **Kim** sul ritorno in patria dagli USA; *L'albero cattivo* (1983), romanzo della birmana Wendy **Law-Yone**, che narra la storia di una meticcina birmano-americana figlia di un militare di stanza a Rangoon, la quale emigra a New York. Altrettanto numerose sono le opere che tematizzano l'emigrazione/immigrazione africana verso l'Europa. Si tratta di una produzione quasi totalmente autobiografica, come ad esempio il romanzo *Cittadina di seconda classe* (1974) della nigeriana Buchi **Emecheta**, emigrata a Londra.

10. La letteratura di/sulla emigrazione e quella di/sulla immigrazione sembrano oggi essere trascese in un terzo «genere», quello dei così detti «scrittori migranti» (*migrant writers*). Si tratta, cioè, di scrittori esuli, espatriati o emigrati, comunque sradicati, che tematizzano la *dislocazione* che ora viene verso l'Europa di genti provenienti dai paesi colonizzati dagli europei negli ultimi Cinquecento anni. Si possono citare, tra i tanti: *La vergogna* (1983) di Salman **Rushdie**, *Il Buddha delle periferie* (1990) di Hanif **Kureishi**, *La reclusione solitaria* (1976) di Tahar **Ben Jelloun** o pescando dalla giovane letteratura della migrazione in lingua italiana, da *Immigrato* (1990) del tunisino S. **Methnani** a *Va e non torna* (2000) dell'albanese Ron **Kubati**. Quello che li accomuna, nel trattare il tema dell'emigrazione, è la focalizzazione sul proprio

passato: rivissuto in chiave fantastica (Rushdie), nella nostalgia del sogno (Jelloun, Methnani) o attraverso il ripensamento lucido e problematico (Kureishi, Kubati).

11. Intenso è il rapporto tra cinema ed emigrazione, mediato dai testi letterari. Si pensi, come esempi di diverse scuole nazionali, a *Il cammino della speranza* (1950), di Pietro **Germi**, dal romanzo *Cuori negli abissi* di N. **De Maria**, a *Il padrino* (1971) di Francis Ford **Coppola**, tratto dal romanzo di Mario **Puzo**, *Il padrino* (1969), o a *Karl e Kristina* (1971), col seguito *La nuova terra* (1973) dello svedese J. **Troell**. Un altro filone cinematografico è quello più recente che ritrae l'immigrazione in Italia, di cui fanno parte *Lamerica* (1994) di Gianni **D'Amelio** e *Terra di mezzo* (1997) di Matteo **Garrone**.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Bibbia*; *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Pentateuco* (sec. XIII a.C.); *Sapienza* (secc. II-I a.C.).

Alvaro, C., *L'età breve* (1946); Alvaro, C., *Mastrangelina* (1960); Alvaro, C., *Tutto è accaduto* (1961); Amabile, G., *Divario generazionale* (*Generation Gap*, 1984); Andrea da Barberino, *Guerino il Meschino* (sec. XV); Archiloco, *Frammenti* (sec. VII a.C.); Ben Jelloun, T., *La reclusione solitaria* (*La réclusion solitaire*, 1976); Bunyan, J., *Il viaggio del pellegrino* (*The Pilgrim's Progress*, 1678-84); Caccia, F., *Metamorfosi* (*Métamorphose*, 1970); Coppola, F.F., *Il padrino*, cinema (*The Godfather*, 1971); D'Amelio, G., *Lamerica*, cinema (1994); D'Angelo, P., *Son of Italy* (1924); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1306-21); De Amicis, E., *Dagli Appennini alle Ande in Cuore* (1886); De Amicis, E., *Sull'Oceano* (1889); De Maria, N., *Cuori negli abissi* (1949); Dee Cervantes, L., *Piumaggio* (*Emplumada*, 1981); Delgado, A., *Chicano: 25 consigli da una mente chicana* (*Chicano: 25 Pieces of a Chicano Mind*, 1969); Emecheta, B., *Cittadini di seconda classe* (*Second-Class Citizen*, 1974); Eroda, *Mimambi* (sec. III a.C.); Fante J., *Dago Red* (1940); Garrone, M., *Terra di mezzo*, cinema (1997); Germi, P., *Il cammino della speranza*, cinema (1950); Hagedorn, G.T., *La fioritura di Bongbong* (*The Blossoming of Bongbong*, 1975); Hölderlin, F., *La migrazione* (*Die Wanderung*, 1801); Jahier, P., *Con me e con gli alpini* (1919); Kim, K., *Un ritorno* (*A Homecoming*, 1972); Kubati, R., *Va e non torna* (2000); Kureishi, H., *Il Buddha delle periferie* (*The Buddha of Suburbia*, 1990); Law-Yone, W., *The Coffin Tree* (1983); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Marziale, *Epigrammi* (*Epigrammata*, 86-101); Mastronardi, L., *Il meridionale di Vigeveno* (1964); Methnani, S., *Immigrato* (1990); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Pascarella, C., *Taccuini* (1899-1900) (1961, postumo); Pascoli, G., *La grande proletaria si è mossa* (1911); Pavese, C., *I mari del Sud* (1936); Pavese, C., *La luna e i falò* (1950); Petronio, *Satyricon* (sec. I d.C.); Pirandello, L., *L'altro figlio in Novelle per un anno* (1922); Pirandello, L., *Nell'albergo è morto un tale in Novelle per un anno* (1922); Prezzolini, G., *I trapiantati* (1963); Puzo, M., *Il padrino* (*The Godfather*, 1969); Puzo, M., *Mamma Lucia* (*The Fortunate Pilgrim*, 1964); Rivera, T., *Questa terra migrante* (*This Migrant Earth*, 1987); Rossetti, G., *Addio, gentil Partenope* (1823); Rushdie, S., *La vergogna* (*Shame*, 1983); Sacchi, F., *La casa in Oceania* (1932); Sciascia, L., *Le parrocchie di Regalpetra* (1956); Sgorlon, C., *La conchiglia di Anataj* (1983); Stevenson, R.L., *Attraverso le pianure* (*Across the Plains*, 1895); Stevenson, R.L., *Emigrante per diletto* (*The Amateur Emigrant*, 1895); Strati, S., *Gente in viaggio* (1980); Strati, S., *Noi lazzaroni* (1978); Strati, S., *Terra di emigranti* (1956); Taviani, P. e V., *Kaos*, cinema (1984); Testori, G., *Il ponte della Ghisolfia* (1958); Troell, J., *Karl e Kristina*, cinema (1971); Troell, J., *La nuova terra*, cinema (1973); Ungaretti, G., *Girovago* (1918); Ungaretti, G., *In memoria* (1916); Ungaretti, G., *L'Affricano a Parigi* (1919); Verga, G., *I Malavoglia* (1881); Viani, L., *Parigi* (1925); Viani, L., *Ritorno alla patria* (1929); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolica* o *Eclogae*, 42-39 a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Visconti, L., *Rocco e i suoi fratelli*, cinema (1960); Whitman, W., *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*, 1861).

■ **ALTRE OPERE:** Ferrero, G., *Fra i due mondi* (1913); Iannace, C.B., *La scoperta dell'America* (1971); Lufriani, G., *L'Italia che emigra* (1938); Morello, V., *La flotta degli emigranti* (1907); Parise, G., *Odore d'America* (1990); Pascoli, G., *Myricae* (1891);

Pascoli, G., *Nuovi poemetti* (1909); Pascoli, G., *Primi poemetti* (1897); Pavese, C., *Lavorare stanca* (1936); Perec, G., *Ellis Island* (*Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, 1981); Rossetti, G., *Canti della patria* (1884); Rossetti, G., *Poesie* (1879); Rossetti, G., *Versi* (1847); Tournier, M., *Eleazar* (1996); Ungaretti, G., *L'Allegria* (1919); Viscusi, R., *Astoria* (1996).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Fongaro, S. (a c. di), *Lo Straniero. Antologia della letteratura classica e italiana*, Basilea 1985; Franzina, E., *Dall'Arcadia in America: attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia, 1850-1940*, Torino 1996; Gianferrara, L. (a c. di), *Cinema ed emigrazione*, Bologna 1988; Gnisci, A., *La letteratura italiana della migrazione*, Roma 1998; Grassin, J.-M. - Galli-Mastrodonato, P. - Bencherif Ouedghiri, R. (a c. di), voce *émigration*, commentata e bibliografata del: *Dictionnaire Internationale des Termes Littéraires (DITL)/Encyclopédie Electronique de la Science Littéraire/Electronic Encyclopaedia of Literary Science*, Université de Limoge, <http://www.ditl-unilim.fr> (aggiornata al 01.09.1999); Grassin, J.-M. (a c. di), *Littératures émergentes/Emerging literatures*, Bern 1996; King, R. - Connell, J. - White, P. (a c. di), *Writing across Worlds*, London - New York 1995; *Lo straniero*: atti del Convegno di studi, Cagliari 16-19 novembre 1994, a c. di Domenichelli, M. - Fasano, P., Roma 1997; Loriggio, F. (a c. di), *L'altra storia. Antologia della letteratura italo-canadese*, Vibo Valentia 1998; Marchand, J.-J. (a c. di), *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino 1991; Naletto, G., *Voci migranti in Italia, in Francia, in Spagna*, Roma 2000; Pinçonat, C. (a c. di), voce *immigration*, commentata e bibliografata del: *Dictionnaire Internationale des Termes Littéraires (DITL)/Encyclopédie Electronique de la Science Littéraire/Electronic Encyclopaedia of Literary Science*, Université de Limoge, <http://www.ditl-unilim.fr> (aggiornata al 25.01.2000); Simone, R. (a c. di), *The Immigrant Experience in American Fiction. An Annotated Bibliography*, Lanham, Md. & London, 1995; Whitlark, J. - Aycock, W. (a c. di), *The Literature of Emigration and Exile*, Lubbock (Texas) 1992.

■ **VOCI AFFINI:** Africa; America, Americhe; Ebreo; Esilio; Esodo; Nomadi, zingari; Patria; Straniero, straniera; Viaggio.

FRANCA SINOPOLI

Militare, soldato. 1. Il termine romanzo *soldato* (fr. *Soldat*; ingl. *soldier* o *private*; ted. *Soldat* o *Schütze*; russo *soldat*; ebr. bibl. *rag-lee* «fante» o *khaw-lats*, «gruppo di armati»; gr. *stratiôtes*, lat. *miles*, ma anche *tiro* o *veteranus*) deriva dal tardo lat. *solidum*, *soldum*, «paga giornaliera, soldo», a sua volta dal lat. *solidus*, una moneta d'oro dell'Impero Romano. L'etimo romanzo spiega bene il motivo per cui nel corso dei secoli, oltre che per l'onore, gli uomini hanno combattuto in armi, e anche perché le figure del soldato e del mercenario (a sua volta dal lat. *mercennarius*, deriv. di *merces*, «paga») sono spesso identificate. Il militare, cioè colui che fa parte di una milizia, volontaria o mercenaria, appare sulla scena letteraria nel momento in cui la rappresentazione letteraria della guerra si trasforma dalla narrazione epica dello scontro di eroi e semidei (dal mondo bellico, cioè, rappresentato nei poemi omerici) al resoconto, più o meno veritiero, di battaglie tra milizie regolari: ciò avviene all'epoca della rivoluzione oplitica, in Grecia, tra la fine dell'VIII e l'inizio del VII secolo a.C., quando fattori politici, sociali ed economici (l'impossibilità del piccolo proprietario terriero greco di addestrarsi al servizio militare con continuità) favorirono una profonda rivoluzione delle strategie e degli armamenti. Già nei poemi omerici non è più possibile la rappresentazione del combattimento proprio del mondo precedente al medioevo ellenico: gli eroi dell'*Iliade* si presentano in battaglia su carri da guerra, come accadeva nel mondo miceneo e forse durante la guerra di Troia (tra il 1334 e il 1150 a.C., secondo le diverse cronologie; probabilmente 1194-1184), ma al momento di combattere ne discendono per affron-

tare il nemico in duello. Il cambiamento che avviene nella rappresentazione del soldato in seguito alla riforma oplitica è ancora più profondo: non più gli eroi dei poemi epici, ma i fanti appiedati, gli opliti della falange cittadina, sono i protagonisti, spesso senza nome e volto, delle battaglie. Ed è proprio di questo genere di militare che tratterà questa voce: del soldato semplice, del fante di linea, dell'oplita costretto a combattere in prima fila dalla pressione della schiera più che dal suo stesso coraggio, e non dell'eroe epico, al quale sono dedicate altre voci di quest'opera (v. ARISTOCRAZIA, CAVALIERE, CONDOTTIERO, EROE, GENTILUOMO, GUERRA/PACE). Non è facile separare con nettezza le due figure, perché nelle letterature occidentali molto spesso la guerra è rappresentata come duello d'eroi, secondo il *topos* epico dell'*Iliade*, ancora oggi attivo; guerra ed epica, glorificazione del condottiero e tromba di Calliope, sono da sempre collegati, poiché il verso epico è il più adatto alla celebrazione degli eroi in battaglia; ma ai poemi, che pure descrivono e cantano il cozzo delle armature, la polvere e il sangue del campo di battaglia, sfuggono le schiere dei soldati ignoti, di coloro che muoiono al primo assalto. Nella storia della letteratura mondiale, il soldato semplice, il fante, ha trovato un genere o uno stile adatto a rappresentarlo non certo nell'epica, ma più spesso nella satira, o nell'espressività a forti tinte.

2. Nelle sue prime apparizioni letterarie svincolate dall'epos, il soldato combatte per necessità ineluttabile, per difendere la propria *polis* o il proprio campo, non per desiderio di gloria individuale. La falange oplitica richiedeva una forte disciplina collettiva per riuscire a mantenere la formazione durante tutte le fasi dello scontro; di conseguenza la rappresentazione della figura dell'oplita conserva ben poco del prototipo eroico fissato da Omero con Achille (*Iliade*, sec. IX-VIII a.C.) e sviluppa invece e porta all'estremo, quel sentimento di attaccamento alla vita che era fra i tratti salienti della figura di Ettore. Archiloco (sec. VII a.C.), il primo poeta soldato, caduto sul campo a Nasso, che descrive gli stenti della vita in armi («Nella lancia è per me la focaccia impastata, / nella lancia il vino ismarico; / e bevo appoggiato alla lancia», fr. 2 West) manifesta tratti di antivirtuismo in alcuni celebri versi («Ora uno dei Sai si fa bello dello scudo, / arma perfetta, che presso un cespuglio abbandonai non volendo; / ma ho salvato la vita. Che mi importa di quello scudo? / Vada in malora! Me ne procurerò uno non peggiore», fr. 5 West), in cui è rappresentata una milizia non eroica, dove l'appartenenza alla falange è una necessità vissuta senza alcun trasporto. Il desiderio primario di salvare la vita che Archiloco esprime è uno dei *topoi* della rappresentazione del soldato semplice destinato a ripresentarsi nei secoli, accompagnato talvolta da una punta di disprezzo da parte di poeti e scrittori nei confronti dell'indolenza, della codardia del soldato. Anche la *kalogagathia* degli eroi omerici è ripudiata: è preferibile un comandante coraggioso, anche se brutto, ma che permetta di uscire vivo dalla battaglia («Non mi piace un generale di alta statura / né che sta a gambe divaricate, / né tronfio dei riccioli, né rasato con cura, / ma per me uno sia pure basso / e con le gambe storte a vedersi, / ma saldamente piantato coi piedi, pieno di coraggio»: Archiloco, fr. 114 West). Peraltro, non più l'eroismo dei singoli ma la compattezza, anche morale, delle schiere, potevano decidere le sorti della battaglia: l'omogeneità di comportamento degli opliti, come in seguito quella dei *manipulares* romani, e la loro coesione, oltre che essere necessaria per ragioni tecniche (era la simultaneità dello sforzo, più che la forza degli individui, a determinare la

vittoria), derivava anche dalla composizione sociale del reparto; del resto l'estrema semplicità della strategia prevista non richiedeva particolare addestramento. Le lodi che alla falange macedone e alla sua perfetta organizzazione riserveranno vari storici, fino a Plutarco (50-127) nella *Vita di Alessandro* (75 circa), invitano a riflettere sul valore che essi, spesso testimoni diretti di battaglie, assegnano alla strategia. Altri autori greci avevano in passato richiamato l'attenzione sulla saldezza morale, oltre che materiale, delle schiere. È questo ad esempio il caso di Erodoto (484-415 a.C.) e della sua rappresentazione degli eroi spartani che, nella celebre scena delle Storie, attendono sereni la morte alle Termopili (480 a.C.), acciacciando le proprie chiome nel giorno che precede la battaglia. All'apice dello sviluppo della strategia oplitica, l'eroismo epico è riportato in auge per caratterizzare non un singolo combattente, né un condottiero (neppure Leonida che guida gli Spartani), ma l'intero popolo greco, rappresentato da una schiera di giovani che affrontano il proprio destino e il sacrificio per la patria con la serenità loro derivante da una superiorità etica sul nemico persiano e sui traditori e i delatori che ne hanno favorito le mosse. Lo stesso sentimento è presente negli elegiaci greci, in particolare negli *embateria* di Tirteo (sec. VII a.C.), che secondo la leggenda associata al suo nome incitava col canto gli spartani all'avanzata: attraverso immagini crude di combattimenti, in particolare quella del vecchio morente, con le viscere in mano («è vergognoso che un uomo anziano, caduto in prima fila, giaccia davanti ai giovani, lui che ha già candido il capo e canuto il mento, esalando nella polvere l'animo intrepido, tenendo tra le sue mani i genitali insanguinati – ciò che è brutto per gli occhi e scandaloso a vedersi – e denudato nel corpo; invece ai giovani tutto si addice [...] e il giovane è [...] bello se cade in prima fila. [...] ognuno resista divaricando bene le gambe, piantato a terra con entrambi i piedi, avendo morso il labbro coi denti», fr. 10 West), Tirteo elabora un'*areté* militare non più individuale ma collettiva («è bello che un uomo valoroso muoia lottando per la sua patria», ivi), e fonda l'etica del cittadino in armi; questo sentimento di gloria collettiva, cui contribuisce anche Simonide (556-467 a.C.): «dei morti alle Termopili, gloriosa la sorte, bello il destino; la tomba un'ara, invece di pianti, il ricordo, il compianto è lode») verrà largamente ripresa a Roma, in particolare da Orazio.

3. Nella Bibbia la presenza del soldato come individuo è trascurabile, se si eccettua la prescrizione che esclude i mercenari dalla Pasqua (*Genesi*, 12, 44) e un passo di Giobbe, tradotto peraltro in modi differenti, secondo cui la vita dell'uomo sulla terra è come quella di un soldato, e i suoi giorni sono simili ai giorni di un mercenario (*Giobbe*, 7, 1; il testo della *Vulgata* è «*militia est vita hominis super terram et sicut dies mercenarii dies eius*»). Molti, invece, i riferimenti alle schiere di armati e agli eserciti nei libri storici. Improntata a estremo realismo è invece, nel Nuovo Testamento, la rappresentazione dei soldati romani che assistono alla Passione: la sanguinaria crudeltà delle forze d'occupazione è un elemento che la storiografia e la trattatistica militare romane tendono invece a edulcorare o nascondere. La rappresentazione del soldato nel mondo romano è contraddittoria. Il soldato, nella Roma repubblicana, era un piccolo proprietario terriero costretto dal servizio militare ad abbandonare i campi e i raccolti. Ciò produrrà tensioni sociali, anche con l'incremento del latifondo invano osteggiato dai tentativi di riforme agrarie del II secolo a.C. Nonostante la sua precaria condizione, sulla scena letteraria il soldato

appare come una figura di una certa consistenza sociale. Se il *Soldato spaccone* di **Plauto** (205 a.C.) è il prototipo di un atteggiamento satirico nei confronti del soldato destinato a una lunga durata, tuttavia esso dimostra come il servizio militare fosse fonte di ascesa sociale, e perciò considerato con grande rispetto: esso poteva fornire il titolo di colono, il possesso di un appezzamento di terra e una certa saldezza economica (anche se la condizione dei reduci andò progressivamente peggiorando); la letteratura latina, e segnatamente la storiografia, tende per lo più a offrire dei legionari una rappresentazione concorde, intenta a esaltare il loro tenace e taciturno eroismo, ma soprattutto la ferrea disciplina e la dedizione all'interesse collettivo, piuttosto che all'impresa individuale (d'altra parte, con la riforma di Servio Tullio venne introdotta la tattica oplitica, in base alla quale i legionari combattevano in schieramento falangitico; gli opliti assunsero poi il ruolo di *triarii* nel più complesso ordinamento manipolare della legione). Si tratta di una rappresentazione che ha sovente i tratti della propaganda, tendente all'esaltazione della *concordia ordinum*. In un celebre passo della *Storia di Roma* (VIII 7), **Livio** (59 a.C.-17 d.C.) narra come il console Tito Manlio mandasse a morte il figlio, reduce da un eroico scontro di cavalleria, perché «senza portare rispetto né all'autorità consolare né alla patria potestà», aveva abbandonato il suo posto, contro gli ordini, per affrontare il nemico, e con la sua personale iniziativa aveva violato la disciplina militare, vera anima della potenza romana. L'episodio, risalente alle guerre italiche, rappresenta non solo il consolidamento dell'autorità dei consoli, ma anche il memorabile precedente di una prescrizione sempre attiva nell'esercito romano, cioè che la gloria debba essere cercata solo collettivamente. Gli stessi caratteri accomunano gli eroi dell'età arcaica descritti da Livio (Muzio Scevola, Orazio Coclite, ecc.), e il ritratto dei legionari che **Sallustio** offre in apertura della *Congiura di Catilina* (43-40 a.C.), in cui identifica con la volontà di primeggiare in armi, propria del popolo romano, il movente decisivo per il progressivo incremento della potenza di Roma nel mondo. Certamente, i soldati romani erano motivati dal *solidum* e dalla possibilità di migliorare considerevolmente la propria condizione in seguito alle campagne, tant'è che la letteratura specialistica (**Cesare**, *l'Epitome rei militaris* di Flavio **Vegezio** Renato, gli *Stratagemata* di Sesto Giulio **Frontino**, e altri) fa raramente cenno al morale delle truppe o a particolari metodi per sollevarlo (eccezione fatta per i discorsi dei condottieri, che rientrano nel *topos* epico), mentre indugia largamente nella descrizione delle esercitazioni di *tirones* e *veterani*. Dal canto suo la storiografia consegna alla posterità una rappresentazione pressoché unanime del soldato romano, modellata sui valori fondanti sopra citati. La lirica e l'epica non fanno che confermare il quadro di riferimento e rinsaldarlo con la forza del canto, soprattutto nella prima età imperiale, con **Orazio** (65-8 a.C.; *Odi* III 2 13: «dulce et decorum est pro patria mori») e Publio **Ovidio** Nasone, che si serve di una prolungata metafora militare per rappresentare, nell'*Arte di amare* (1 a.C.-1 d.C.), la «militia amoris», dimostrando così come la professione militare, in età augustea, fosse presentata, se non considerata, come un cardine della società romana. Tra gli autori di poemi, il solo Marco Anneo **Lucano** (39-65) nella *Farsaglia* scalfisce la rappresentazione epica tradizionale col suo gusto incline al patetico e al sanguinario, grazie al quale entrano in scena, ma quasi come scenario della folle ebbrezza di Cesare, i corpi dei militi trucidati sul campo di battaglia, la carneficina, insomma. Sotto la concorde facciata delle rappresentazioni del soldato che per-

meano la letteratura latina si può talvolta cogliere il rimpianto per il *mos maiorum* e per la primigenia forza degli avi e della loro virtù bellica, che, nell'epoca che precede la decadenza, è transitata alle popolazioni barbariche; nella *Germania* (88), Cornelio **Tacito** (55-117) descrive i costumi delle genti situate oltre il Reno con un rispetto non di facciata per la loro *virtus*, il loro innato eroismo in battaglia e disprezzo della morte, che mostra tutto il timore romano per la decadenza della virtù guerriera delle legioni. Infatti, è il panegirico di Stilicone, un barbaro, opera di **Claudio** (330-404), a raffigurare meglio le virtù del soldato nel mondo tardo antico.

4. Col mutare dell'organizzazione degli eserciti, la figura del soldato semplice scompare, assorbita com'è all'ombra del signore di cui è spesso solo maniscalco o attendente, e così pure il suo ruolo letterario. I militari subiscono in quest'epoca una trasfigurazione eroica, di stampo epico, che trasforma (è il caso della *Canzone di Orlando*, composta tra il 997 e il 1130 e di molti poemi del ciclo carolingio) scaramucce di retroguardia come la battaglia di Roncisvalle (778) in gloriose contese per la difesa della cristianità contro gli infedeli: questo atteggiamento risponde alla necessità di moralizzare, e di trasformare in senso etico-religioso e cavalleresco, l'ideale eroico, ma è altresì il frutto di un'adesione continua ai modelli epici, che se da un lato si saldano a un'interrotta tradizione, dall'altro però lasciano in ombra la vera realtà della battaglia e della vita militare. La rappresentazione della milizia subisce un incremento di realismo nell'età comunale, in cui, quasi come una nuova falange oplitica, la milizia cittadina si presta alla difesa della comunità che rappresenta. **Dante Alighieri** (1265-1321) partecipa tra i feditori a cavallo alla battaglia di Campaldino nel 1289 (ricordata in *Inferno*, XXII 1-12 e *Purgatorio*, V 85-129): poco più di una zuffa, della quale tuttavia serba una memoria così intensa da affidare all'allegoria bellica la descrizione della sua scaramuccia coi diavoli in *Inferno*, XXI (la rappresentazione della cavalleria è invece affidata a Chirone e ai suoi centauri: anche per Dante, come per altri della sua epoca, il fante era tenuto in poco conto nello sviluppo della battaglia). Nel canto XXVIII dell'*Inferno*, tuttavia, condannando il poeta-soldato e cantore della guerra **Bertran de Born** (1140?-1215) a essere fatto a pezzi da una spada, Dante mostra il suo diniego dell'ideale cavalleresco della guerra e della rappresentazione letteraria a essa legata: il canto inizia con un lungo paragone tra la lordura della nona bolgia e le principali carneficine del passato e dei tempi recenti, con le quali Dante svela come le nobili aspirazioni guerriere e l'alone epico di cui esse si ammantano celino invece un insano odio per l'umanità.

5. In età rinascimentale il soldato conquista un nuovo ruolo sulla scena letteraria e storiografica in seguito alla crescente importanza politica e strategica degli eserciti nelle contese su larga scala. Francesco **Guicciardini** (1483-1540) rivela nella *Storia d'Italia*, pubblicata postuma nel 1561, come il costume delle milizie mercenarie fosse infido e privo di ogni senso dell'onore, basato com'era sull'opportunità. Conseguenza di tale disposizione erano le numerose rapine e scorrerie di soldataglie e bande di mercenari in Italia: oltre a deprecare le tristi condizioni di chi si trovava alla mercé di quelle bande, Guicciardini fortifica, pur in un'apparente neutralità stilistica, il *topos* dei soldati disobbedienti, avidi e fraudolenti («intenti al guadagno proprio né pretermettendo alcuna specie di fraude», *Storia d'Italia*, VI 7), che vivono di prepotenza e di arbitrio, spesso licenziosi perché mal pagati (lesinare il soldo era un espediente politico per

scatenare l'ira dei soldati, o un'arma di ricatto di cui i capitani di ventura si servivano contro i signori che li assoldavano). In Niccolò **Machiavelli** (1469-1527) prevalgono invece gli aspetti tecnici dell'educazione militare, grazie soprattutto all'intenso studio di Vegezio (che era stato già recuperato all'umanesimo da Francesco **Petrarca**, il quale lo aveva letto e postillato) e in seguito al dibattito sulla milizia, cittadina o mercenaria. Tuttavia, anche in Machiavelli la polemica contro i capitani di ventura e i soldati mercenari è forte. Nell'*Arte della guerra* (1516-20) si legge: «trovandosi assai soldati in Italia senza soldo per essere finite le guerre, si ragunarono insieme più brigate, le quali [...] andavano taglieggiando le terre e saccheggiando il paese, senza che vi si potesse fare alcuno rimedio». L'impiego delle milizie mercenarie prive di qualsivoglia ideale è considerata da Machiavelli una delle più evidenti ragioni della crisi italiana e della sua cedevole resa a Carlo VIII. L'apparizione delle milizie mercenarie e dei condottieri di ventura segna anche un incremento del realismo nella loro rappresentazione. Il rozzo comportamento dei soldati, e la contemporanea diffusione su larga scala delle armi da fuoco, da un lato sminuiscono la figura del combattente, che inizia a essere separata da quella dell'eroe epico, dall'altro arrecano alla descrizione della battaglia motivi e temi legati all'imprevedibilità, al caso, all'incombere della morte cieca. Si ricorda il celebre passo dell'*Orlando furioso* (1516-32) di Ludovico **Ariosto** sul valore guerriero che tende a scemare perché gli archibugi invoglierebbero alla codardia, ma anche quello quasi contemporaneo di Benvenuto **Cellini**, uomo più devoto alla tecnica che agli ideali eroici, il quale durante il Sacco di Roma uccide due ufficiali nemici con un solo proiettile (*Vita*, 1558-66). Con queste caratteristiche, il ruolo del soldato di ventura e del condottiero diviene spesso oggetto di descrizione cruda, nonché di satira. La satira del soldato, spiegabile con ragioni sociali assai evidenti, si aggiunge a quella consueta del villano nella tradizione letteraria italiana; si pensi a opere quali il *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* di **Ruzante** (pseud. di Angelo **Beolco**), rappresentata tra il 1528 e il 1529, in cui lo spavaldo protagonista, arruolatosi come soldato, è poi vittima della violenza della guerra da cui tenta la fuga; nel prologo, il reduce descrive la vita militare tramite i suoi suoni, che gli incutevano terrore: «Càncaro a i campi, a la guera, a i soldé. A sé che no me gh'arciaparé mé pí in campo. A no sentiré zà pí sti remore de tamburini com a fasea. Mo trombe, mo crier arme. A no haré zà pí paura». In parallelo a Ruzante si annovera, sul versante colto, la *Tragedia detta il Soldato* di Angelo **Leonico** (1500-55), prima tragicommedia dell'onore con finale tragico nel teatro Europeo, in cui il protagonista, proprio perché dedito alle armi, può perpetrare una vendetta cruenta, di stampo seneciano. In opposizione alla rappresentazione del soldato reale, fanno spesso ricorso metaforico alla figura ideale dell'armato umanisti e letterati, per lo più in opere dal registro polemico. **Erasmus da Rotterdam** nell'*Enchiridion militis christiani* (*Manuale del soldato cristiano*, 1501), o nell'*Hyperaspistes* scritto in risposta a Martin **Lutero** («Il soldato corazzato», 1526), impiega il termine (e l'allegoria bellica a esso connessa) secondo modalità riconducibili a usi scritturali: in vari passi degli *Atti degli Apostoli*, infatti, è designato col termine greco «stratiotes» un campione della causa di Cristo. Sulla base della stessa metafora, la «Societas Iesu» sarà definita nelle costituzioni dal suo fondatore, Ignazio di Loyola, come un'organizzazione gerarchica basata sull'assoluta obbedienza. Il ricorso all'immagine del soldato per affermare la fede si fa ancora più intenso in seguito alla riforma protestante

(come esempi si possono citare *Il soldato cristiano*, di Antonio **Possevino**, 1569, e *Il soldato cristiano*, del gesuita Francesco **Arias**, 1609; esistono d'altro canto anche gli *Stratagemata Satanae* di Giacomo **Aconcio**, 1565).

6. L'atteggiamento di disprezzo nei confronti delle milizie sarà un tratto comune di letterati dell'età moderna. Secondo Tommaso **Garzoni** (*Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, 1585, LXXXII: «[i] soldati [...] son sediziosi, sogliono ammutinarsi, rubbar le paghe, alloggiare a discrezione, manomettere il tutto». Nel Seicento, «resta predominante una esaltazione di taglio aristocratico che vede nella guerra il momento in cui il nobiluomo celebra se stesso nel gesto eroico ribadendo la sua superiorità ontologica sulla plebe [...], la sua eccellenza morale ed estetica» (M. Malavasi). Vittorio **Alfieri**, e per aristocratico lignaggio, e per naturale contrasto tra l'oscura realtà della truppa e il titanismo dell'eroe tragico da lui spesso rappresentato, identifica «plebaglia» e «soldataglia» (*Il misogallo*, 1799). D'altra parte, anche nei *Promessi sposi* di Alessandro **Manzoni** i soldati senza nome non sono altro che coloro che portano la peste, mentre all'eroe di stampo epico Theodor **Körner**, morto in battaglia mentre combatteva contro le armate napoleoniche e autore di pompose liriche di guerra, pubblicate postume col titolo *Lira e spada* (1814), Manzoni dedicherà l'ode *Marzo 1821* (composta, secondo la testimonianza dell'Autore, nello stesso 1821, ma pubblicata solo nel 1848). Altre rappresentazioni della vita militare dell'età moderna risentono da una parte della dissacrazione degli ideali eroici compiuta nel *Don Chisciotte* (1605-15) da Miguel de **Cervantes** (che aveva combattuto a Lepanto); dall'altra dell'apertura del romanzo moderno ai più diversi registri, non escluso il realistico e il grottesco. In quest'epoca, è assai significativa la raffigurazione del soldato operata nel *Simplicissimus* di Hans Jakob Christoffel von **Grimmelshausen** (1669), romanzo ambientato sullo sfondo della guerra dei Trent'anni che descrive la vita di un giovane il quale, in capo alle sue peripezie, disgustato dalla brutalità umana, diventa eremita. Fin dall'infanzia, è la guerra la vera protagonista del romanzo (Simplicius fugge dalla casa devastata da alcune truppe sbandate), e il protagonista alterna mirabolanti avventure, viaggi allegorici e vita militare. Questo *Schelmanroman* è costruito sul modello dei romanzi picareschi spagnoli, che a loro volta erano spesso ispirati a figure di soldati avventurosi e bricconi.

7. In una società letteraria come quella italiana, caratterizzata per secoli dall'alto lignaggio dei suoi rappresentanti, il mestiere delle armi e quello del letterato non hanno mai coinciso. Molti sono gli esempi di letterati ufficiali (da Pietro **Verri** a Ugo **Foscolo** a Gabriele **D'Annunzio**), pochissimi, invece, quelli di poeta-soldato. Foscolo, che prese parte alle campagne napoleoniche con l'esercito cisalpino di Massena, ben presto abbandonò la milizia per le carte; un suo commilitone, il veronese Giuseppe Giulio **Ceroni**, partecipò invece alle campagne spagnole e all'assedio di Tarragona, che narrò in sciolti dal registro epico mostrando appieno l'insanabile contrasto tra ideale eroico e realtà della vita militare (*La presa di Tarragona* fu pubblicata nella sua raccolta di *Poesie* nel 1813). D'altra parte, tra i poeti dell'Ottocento che assistettero al turbine delle campagne napoleoniche e che le vissero e descrissero da militari, continua a prevalere, anche nei testimoni diretti, la musa epica, con risultati talvolta grotteschi; si prendano a esempio Giovan Luigi **Redaelli**, il quale nella *Ritirata di Mosca* descrive una scena cruda, col silenzio dei morti congelati sulla riva del fiume e i gemiti dei morenti cui risponde la risacca,

ma non riesce a non scrivere che sull'«onda fatal» della Beresina «di mortali il fulmin cade / più tremendo del fulmin di Giove» (l'opera fu pubblicata postuma nel 1889), o Niccolò **Tommaseo** che ne *Gl'italiani morti in Spagna* (1837) fornisce immagini della battaglia del tutto convenzionali. Perché la vita militare fosse rappresentata con qualche aderenza al vero, doveva prendere piede il realismo dei romanzi del tardo romanticismo e del verismo. Quanto alla poesia patriottica del Rinascimento, che affronta talvolta argomenti bellici e rappresenta figure militari, essa, spesso intrisa dello stesso ideale eroico che animerà il bellicismo dannunziano, non riesce a elevarsi oltre i limiti della propaganda, anche per il disvalore dei suoi cantori (Luigi **Mercantini**, Arnaldo **Fusinato**, ecc.). La memorialistica dell'Ottocento appare invece investita di più istanze contrapposte; in alcuni casi, la cruda testimonianza, come per esempio in Pedro Antonio de **Alarcón y Ariza**, soldato semplice nella guerra ispano-marocchina del 1859, che narra la sua esperienza nel *Diario di un testimone della guerra d'Africa* (1860); in altri, la trasfigurazione epica è evidente, come nella memorialistica garibaldina, in particolare di Giuseppe Cesare **Abba**, *Da quarto al Volturmo*, 1880, diario redatto in toni celebrativi che aveva avuto, infatti, un precedente in versi (*Arrigo. Da Quarto al Volturmo*, 1866).

8. Il modello epico nella rappresentazione della vita dei soldati è messo definitivamente in crisi dal romanticismo più consapevole, il cui l'atteggiamento critico si affranca da modelli e generi predeterminati e prelude alla sensibilità contemporanea. In *Guerra e pace* (1863-69, pubblicato nel 1878), Lev **Tolstoj** narra della battaglia di Borodino come di una gigantesca carneficina decisa dal caso, o dal raffreddore di una singola recluta. La disamina di Tolstoj sui fatti di Borodino non ha nulla di patriottico, semmai pone l'accento sul potere del fato e sull'inutilità delle stragi che accompagnarono le campagne napoleoniche in Europa; la gloria, perseguita dal condottiero con un accanimento tanto feroce da rasentare l'insania, era costata un prezzo altrettanto folle in vite umane, circostanza che il romanziere, pur nella sua apparente neutralità di storico, sente di dover deplorare. È questa una delle rappresentazioni più alte, sotto il profilo poetico, del contrasto tra ideale epico e realtà della battaglia, tra grandezza monumentale dell'epopea popolare, grettezza dei condottieri, miseria dei coscritti. Nel romanzo *La disfatta* (1892), che fa parte del ciclo dei Rougon-Macquart, Émile **Zola** rappresenta la guerra franco prussiana del 1870 accentuando gli aspetti del disfaccimento fisico e morale che essa provoca nei popoli e nei singoli uomini. L'importanza del romanzo risiede anche nella denuncia dell'inferiorità tecnologica dell'esercito francese rispetto a quello prussiano a Sedan. Il motivo avrà seguito, soprattutto nella prima guerra mondiale, in cui la preminenza della tecnologia delle armi raggiungerà punti di assoluta enormità. In epoca romantica, un filone letterario si dedica all'approfondimento psicologico degli aspetti oscuri della vita militare e dei suoi risvolti più crudi. Esso principia col dramma *Woyzeck* di George **Büchner**, scritto nel 1836 e pubblicato nel 1879, vicenda passionale di un soldato angariato da ufficiali e compagni, che uccide la compagna che lo tradisce con un superiore, e che si toglie infine la vita. Questo aspetto fu colto anche da Ambrose **Bierce**, veterano della Guerra di Secessione (*Storie di soldati*, 1891) e da Stephen **Crane**, che ne *Il segno rosso del coraggio* (1894) descrisse con grande intensità il senso del terrore suscitato in un giovane soldato da una battaglia della guerra civile americana. Divenuto corrispondente di guerra, fu tra gli ispiratori di

Ernest **Hemingway** che in *Addio alle armi* (1929) finisce per vedere tutta l'insensatezza e la crudeltà della guerra e in *Per chi suona la campana* (1940), parlando della guerra di Spagna, e di un gruppo di partigiani repubblicani nonché di un internazionalista americano, Robert Jordan, ritrova accenti eroici nella descrizione della strenua resistenza e della morte del Sordo e dei suoi compagni e poi dello stesso Jordan. In Italia, l'ufficiale del Regio Esercito Igino Ugo **Tarchetti**, che aveva partecipato alle campagne per estirpare il brigantaggio nel Sud (una guerra apparentemente vinta, ma a caro prezzo), in *Una nobile follia. Drammi della vita militare*, (1867, edizione riveduta, 1869), pur senza indulgere nella descrizione delle battaglie permeò di acceso antimilitarismo la descrizione dell'alienante vita di caserma, uno dei temi in seguito meglio sfruttati (si pensi al romanzo *Sottufficiali*, 1889, di Lucien **Descaves**). Scrive Tarchetti: «Quel giorno in cui un uomo ha posto il piede in una caserma, conosce che tutto è finito per lui: quelle mura hanno delle terribili rivelazioni: assorbono le vite e ne mostrano le larve come al di là di un velo trasparente – sono cieche e guardano, sono mute e parlano – sembra che dicano: “Noi abbiamo sepolte migliaia d'esistenze, noi abbiamo alimentato molti dolori, noi abbiamo uccise molte anime, noi abbiamo spento molte nobili intelligenze; l'atmosfera che noi racchiudiamo è velenosa; qui si piange, si soffre e si abbrutisce”». Al contrario, nei *Bozzetti di vita militare* (1868) Edmondo **De Amicis**, che era stato ufficiale a Custoza (una battaglia persa, ma che diede ugualmente il Veneto ai Savoia), sostenne l'ideale della vita militare inteso come solido metodo di educazione delle masse, che tanto sangue avrebbe fatto scorrere di lì a pochi anni.

9. Le prime pagine dei diari dell'eroe della grande guerra, Ernst **Jünger**, e il suo romanzo memoriale, *Nelle tempeste d'acciaio* (1920), mostrano la disperazione e lo sconcerto del giovane soldato, giunto al fronte con l'animo nutrito di ideali romantici e del sogno dell'eroe, convinto che ai nemici opporrà il petto, e che si trova invece a essere investito da una valanga di terra mista a sangue: la morte incombe, recata da uno shrapnel, senza che il coraggio del soldato possa opporsi al suo cieco falciare. Benché secondo Jünger (che, ferito quattordici volte, fu il solo ufficiale inferiore a meritare la corona di ferro) la guerra sia per lo spirito eletto anche una scoperta «di ignote dimensioni psichiche» (*La lotta come esperienza interiore*, 1922), e gli anni al fronte siano «formidabili», egli riesce tuttavia a prendere coscienza di come la guerra tecnologica abbia del tutto mutato la tradizionale figura del soldato. In *L'operaio* (1932) il lavoratore-soldato è scelto come figura che meglio di altre rappresenta tragicamente la modernità. La raffigurazione della vita militare nelle trincee della prima guerra mondiale tocca punte di sanguinaria espressività anche nel *Viaggio al termine della notte* (1932) di Louis Ferdinand **Céline**, in cui il giovane Bardamu, eccitato dalla musica d'una parata militare, decide di arruolarsi volontario nella guerra contro i tedeschi. Presto però si rende conto dell'insensatezza feroce in cui è caduto, e dichiara il proprio rifiuto di appartenere non solo all'esercito, ma allo stesso genere umano: egli è «il solo codardo», l'infame, il rinnegato, l'onta dell'umanità. Nella prima parte del romanzo trova spazio una cruda descrizione delle salmerie e delle bestie sgozzate per il pasto dei soldati: immagine, questa del macello e della strage insensata, assai più significativa di quella dell'eroica pattuglia di cavalleria, cui si contrappone rappresentando la vera essenza del massacro. All'insensatezza, si aggiunge il motivo degli stenti e dell'abbruttimento, ben evidenziato nella *Rivolta dei*

santi maledetti di Curzio **Malaparte** (1923, già pubblicato col titolo *Viva Caporetto!* nel 1921). Malaparte descrive il soldato con gli stessi accenti di Jünger, richiamando il motivo della morte tecnologica, aggiungendo però tratti di paternalistica compassione per l'ingenuo popolo in armi: «Ficcato nelle buche e nel fango, roso dai pidocchi, gettato all'assalto contro altre buche fangose ed altri uomini pidocchiosi, il popolo dei soldati, dei buoni e degli ignari, si trovò di fronte a una cosa impreveduta, terribile e inafferrabile, a una macchina fatta di formule, di filo di ferro e di canne rigate, di chimica e di balistica, si trovò a cozzare in un muro d'acciaio, di calcoli e di scienza, invisibile e onnipotente, contro cui nulla poteva la sua povera massa urlante, bestemmianti e piangente, fatta solo di carne, d'ossa e di qualità umane». Tra i più affranti cantori della guerra sterminatrice, il soldato semplice di fanteria Giuseppe **Ungaretti** offre dalla trincea una visione intensamente lirica della precarietà dell'esistenza umana (*Il porto sepolto*, 1915; *Allegria di naufragi*, edizione definitiva 1931). Caratteristica saliente della prima guerra mondiale, almeno sul fronte italiano, è anche la circostanza che i soldati semplici, reduci dai primi tentativi di alfabetizzazione di massa, possano descrivere, con le lettere dal fronte, le proprie emozioni, e offrire, per la prima volta nella storia, la testimonianza della truppa. Questa tendenza sarà sviluppata nella Seconda guerra mondiale, che offre una fioritura senza precedenti di letteratura diaristica e memorialistica. Tra i molti, si ricordano Isaac **Babel'** che dalla sua esperienza nella campagna polacca del 1920 trasse i racconti dell'*Armata a cavallo* (1923-25), crudi e sanguinosi resoconti delle scorrerie dei cosacchi; Henri **Barbusse**, che ne *Il fuoco* (1916) descrive con toni crudi la vita di trincea; in Italia, Emilio **Lussu** (*Un anno sull'altipiano*, 1938). Interessanti per gli aspetti sociologici sono i primi romanzi di John **Dos Passos**, che prestò servizio in Francia e Italia durante la prima guerra mondiale: *Iniziazione* (1917) e *Tre soldati* (1921) esaminano dal fronte, con un interesse quasi antropologico, i diversi comportamenti dei soldati americani. Il suo sarà seguito – per la seconda guerra mondiale – da Norman **Mailer** nel romanzo *Il nudo e il morto* (1948). Tra le testimonianze memoriali della prima guerra mondiale improntate all'irenismo e alla pietà per i soldati, vanno annoverate almeno quelle di Georges **Duhamel** (*Vita dei martiri*, 1917, e *Civiltà*, 1918). Per quanto riguarda la figura dell'antieroe (che richiama in alcuni tratti il *Simplicissimus*) si ricorda il romanzo incompiuto *Le avventure del buon soldato Švejk durante la guerra mondiale* (1920) di Jaroslav **Hašek** (ne ha fornito una riduzione teatrale Bertold Brecht), velato di sottile ironia nei confronti della insensatezza della vita militare e dell'organizzazione burocratica dell'esercito. Simile a questo di Hašek, e molto popolare in Russia, è il soldato russo Ivan Conkin creato dallo scrittore satirico contemporaneo Vladimir **Vojnovič** (*La storia straordinaria del soldato Conkin*, 1971). Tra i romanzi di tono più drammatico è il celebre *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1929) di Erich Maria **Remarque**. In Remarque la guerra è insensata, e il romanzo descrive una intera generazione bruciata, saltata dalla storia. L'unico valore nella generale follia, e nell'immenso carnaio, è il cameratismo che unisce Paul il protagonista ai suoi compagni nel presagio del comune destino.

10. Tra le altre rappresentazioni novecentesche della figura del soldato, non mancano quelle dei combattenti consapevoli di essere destinati alla sconfitta, come in *I proscritti* di Ernst von **Salomon** (1930) o nel romanzo storico *L'alfiere* di Carlo **Alianello** (1943), protagonista

un soldato dell'esercito borbonico; *I proscritti*, testimonia Carlo **Mazzantini** in *A cercar la bella morte* (1986), diventa un libro iniziatico per i combattenti della Repubblica Sociale. Il motivo della diserzione è trattato da Alfred **Andersch** in *Le ciliegie della libertà* (1952), in cui narra come abbandonò la Wehrmacht per passare nell'esercito americano. Quello dei reduci da Wolfgang **Borchert** col dramma di stampo espressionistico *Fuori, davanti alla porta* (1947) e dal romanzo *Lo stendardo* di Alexander **Lernet-Holenia** (1934). Tra i soldati meglio rappresentati, figurano in Italia gli Alpini, sia per il loro particolare spirito di corpo sia per le condizioni estreme nelle quali operano e combattono: numerosa la letteratura, sia memorialistica sia di finzione, che li riguarda, e che ha dato vita a una vera epopea popolare. Furono ufficiali degli Alpini Paolo **Monelli**, autore del libro di memorie *Le scarpe al sole* (1921), Carlo Emilio **Gadda** (la vita al fronte appare, oltre che nel *Giornale di guerra e di prigionia*, pubblicato nel 1955, anche nel *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, pubblicato postumo nel 1983, e, con le scene di fucilazioni di massa, in *La meccanica*, pubblicato nel 1970), Piero **Jahier** (*Con me e con gli alpini*, 1919, una delle testimonianze poetiche più intense sulla grande guerra). A tal proposito, si ricordano come significative sotto il profilo letterario le memorie della campagna di Russia, talvolta assai crude e semplici, talaltra, come nel caso di Mario **Rigoni Stern**, Giulio **Bedeschi**, Nuto **Revelli**, Elia **Marcelli**, licenziate solo in seguito a una complessa rielaborazione letteraria. Le figure che più prepotentemente emergono da questi testi, a metà tra il romanzo e la memoria, sono quelle dei soldati di truppa, cui manca tutto tranne la disperazione e il desiderio di tornare a casa («Sergentmagiù, ghe rivarém a baita?» è l'ossessivo refrain del *Sergente nella neve*, di Rigoni Stern, 1962), e che sono visti e rappresentati nella loro essenziale, quasi ferina, umanità: un passo dietro l'altro nella neve, aprendosi fatica il cammino nell'«avanzata all'indietro», con combattimenti quotidiani e l'unico fine di tornare a casa e deporre le armi. Quella della ritirata di Russia è una straordinaria pagina epica, in cui l'eroe principale è, finalmente, non un singolo guerriero, ma la colonna dei senza nome.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Atti degli Apostoli* (ca. 80-90); *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, sec. XI); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Giobbe* (secc. VI-IV a.C.).

Abba, G.C., *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille* (1880); Aconcio, G., *Stratagemata Satanae* (1565); Alarcón y Ariza, P.A. de, *Diario di un testimone della guerra d'Africa* (*Diario de un testigo de la guerra de Africa*, 1860); Alfieri, V., *Il misogallo* (1799); Alianello, C., *L'alfiere* (1943); Andersch, A., *Le ciliegie della libertà* (*Die Kirschen der Freiheit*, 1952); Archiloco, *Frammenti* (sec. VII a.C.); Arias, F., *Il soldato cristiano* (1609); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Babel', I., *L'armata a cavallo* (1923-25); Barbusse, H., *Il fuoco* (*Le feu*, 1916); Bertran de Born, *Canti* (secc. XII-XIII); Bierce, A., *Storie di soldati* (*In the Midst of Life. Tales of Soldiers and Civilians*, 1891); Borchert, W., *Fuori, davanti alla porta* (*Draussen vor der Tür*, 1947); Büchner, G., *Woyzeck* (1836); Céline, L.F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Cellini, B., *Vita* (1558-66); Ceroni, G.G., *La presa di Tarragona in Poésie* (1813); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Cesare, C.G., *Guerra gallica* (*De bello gallico*, ca. 52-51 a.C.); Claudiano, C., *Il consolato di Stilicone* (*De consulatu Stilichonis*, 400); Crane, S., *Il segno rosso del coraggio* (*The Red Badge of Courage*, 1894); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); De Amicis, E., *Bozzetti di vita militare* (1868); Descaves, L., *Sottufficiali* (*Sous-offs*, 1889); Dos Passos, J., *Iniziazione* (*One Man's Initiation*, 1917); Dos Passos, J., *Tre soldati* (*Three Soldiers*, 1921); Duhamel, G., *Vita dei martiri* (*Vie des martyrs*: 1914-1916, 1917); Duhamel, G., *Civiltà* (*Civilisation*, 1918); Erasmo

da Rotterdam, *Manuale del sodato cristiano* (*Enchiridion militis christiani* 1501); Erasmo da Rotterdam, *Hyperaspistes* (1526); Erodoto, *Storie* (*Historiae*, sec. V a.C.); Frontino, S.G., *Strategemata* (ca. 83); Gadda, C.E., *Giornale di guerra e di prigionia* (1955); Gadda, C.E., *La meccanica* (1970); Gadda, C.E., *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (1983, postumo); Garzoni, T., *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585); Grimmelshausen, H.J., *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abentheurliche Simplicissimus*, 1669); Guicciardini, F., *Storia d'Italia* (1561, postumo); Hašek, J., *Le avventure del buon soldato Švejk durante la guerra mondiale* (1920); Hemingway, E., *Addio alle armi* (*A Farewell to Arms*, 1929); Hemingway, E., *Per chi suona la campana* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940); Jahier, P., *Con me e con gli alpini* (1919); Jünger, E., *La lotta come esperienza interiore* (*Der Kampf als inneres Erlebnis*, 1922); Jünger, E., *L'operaio* (*Der Arbeiter*, 1932); Jünger, E., *Nelle tempeste d'acciaio* (*In Stahlgewittern*, 1920); Körner, T., *Lira e spada* (*Leyer und Suert*, 1814); Leonico, A., *Il soldato* (ca. 1550); Lernet-Holenia, A., *Lo stendardo* (*Die Standarte*, 1934); Livio, *Storia di Roma* (*Ab urbe condita*, 27-25 a.C.); Lucano, M.A., *Farsaglia* (*Pharsalia*, sec. I d.C.); Lussu, E., *Un anno sull'altipiano* (1938); Machiavelli, N., *Arte della guerra* (1516-20); Mailer, N., *Il nudo e il morto* (*The Naked and the Dead*, 1948); Malaparte, C., *La rivolta dei santi maledetti* (1923); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Manzoni, A., *Marzo 1821* (1848); Mazzantini, C., *A cercar la bella morte* (1986); Monelli, P., *Le scarpe al sole* (1921); Omero, *Iliade* (sec. VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 23 a.C.); Ovidio Nasone, P., *L'arte di amare* (*Ars amandi* 1 a.C.-1 d.C.); Plauto, T.M., *Il soldato spaccone* (*Miles gloriosus*, 205 a.C.); Plutarco, *Vita di Alessandro* (secc. I-II d.C.); Possevino, A., *Il soldato cristiano* (1569); Redaelli, G.L., *La ritirata di Mosca* (1889, postumo); Remarque, E.M., *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (*Im Westen nichts Neues*, 1929); Rignoni Stern, M., *Il sergente nella neve* (1962); Ruzante, *Parlamento* (1528-29); Sallustio Crispo, G., *La congiura di Catilina* (*De coniuratione Catilinae*, 43-40 a.C.); Salomon, E. von, *I proscritti* (*Die Geachteten*, 1930); Simonide, *Frammenti* (556-467 a.C.); Tacito, C., *Germania* (*De origine et situ germanorum*, 88 d.C.); Tarchetti, I.U., *Una nobile follia. Drammi della vita militare* (1867); Tirteo, *Canti di guerra* (sec. VII a.C.); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1878); Tommaseo, N., *Gli italiani morti in Spagna* (1837); Ungaretti, G., *Allegria di naufragi* (1931); Ungaretti, G., *Il porto sepolto* (1915); Vegezio Renato, F., *Epitome rei militaris* (fine sec. IV); Vojnovič, V., *La storia straordinaria del soldato Conkin* (1971); Zola, É., *La disfatta* (*La Débâcle*, 1892).

■ ALTRE OPERE: Alianello, C., *Soldati del re* (1952); Andersch, A., *Winterspelt* (1974); Bedeschi, G., *Centomila gavette di ghiaccio* (1963); Cassola, C., *Il Soldato* (1957); Comisso, G., *Gioventù che muore* (1949); Ford, F.M., *Il buon soldato* (*The Good Soldier*, 1946); Fusinato, A., *Poesie* (1868); Grossi, T., *La fuggitiva* (1816); Marcelli, E., *Li romani in Russia* (1988); Mercantini, L., *Canti* (1849); Nievo, I., *Gli amori garibaldini* (1911); Petrarca, F., *Postille a Vegezio* (av. 1374); Revelli, N., *Il disperso di Marburg* (1994); Revelli, N., *La strada del Davai* (1966); Revelli, N., *Mai tardi* (1946); Rimanelli, G., *Tiro al piccione* (1953); Russo, L., *Vita e disciplina militare* (1917); Soavi, G., *Un banco di nebbia* (1955); Tertulliano Quinto Settimio, F., *La corona* (*De corona militis*, ca. 211); Verri, P., *Diario militare* (1759).

■ BIBLIOGRAFIA: Benzoni, G., *I frutti dell'armi: volti e risvolti della guerra nel Seicento in Italia*, Roma 1980; Berardinelli, A., *Guerra e letteratura*, Milano 1976; Biondi, M., *Operai e contadini nella grande guerra*, Bologna 1982; Cardini, F., *Quell'antica festa crudele: guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese*, Milano 2000⁵ (1^a ed. 1982); Casadei, A., *La guerra*, Roma-Bari 1999; Casadei, A., *Romanzi di Finisterre: narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma 2000; Davis Hanson, V., *L'arte occidentale della guerra. Descrizione di una battaglia nella greca classica* (1989), Milano 1990; Davis Hanson, V., *Il volto brutale della guerra* (2003), Milano 2005; De Michele, F., *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del Cinquecento e del Seicento*, Firenze 1998; Fruttero, C. - Lucentini, F. (a c. di), *Quaranta storie americane di guerra: da Fort Sumter a Hiroshima*, Milano 1964 (1991²); Fussell, P., *La grande guerra e la memoria moderna*, Bologna 1984; Goldsworthy,

A.K., *The Roman Army at War*, Oxford 1996; *Battle in Antiquity*, a c. di Lloyd, A.B., London 1996; *Red Badges of Courage: Wars and Conflicts in American Culture*, ed. by Pisapia, B. - Rubeo, U. - Scacchi, A., Roma 1998; Hale, J.R., *Guerra e società nell'Europa del Rinascimento, 1450-1620*, Roma-Bari 1987; Bardini, M., *Guerre in ottava rima*, Ferrara-Modena 1989; *L'homme de guerre au 16e siècle*, publié par Perouse, G.A. - Thierry, A. - Tournon, A., Saint-Etienne 1992; Harnack, A. von, *Militia Christi: la religione cristiana e il ceto militare nei primi tre secoli* (1905), Palermo 2004; Isnenghi, M., *I vinti di Caporetto nella letteratura di guerra*, Padova 1967; Isnenghi, M., *Il mito della grande guerra: da Marinetti a Malaparte*, Bari 1970; Malavasi, M., *Ancora sui «frutti dell'armi», tra «Polimnia» e «Clio»: l'immagine della guerra nel Seicento dai generi letterari alla storiografia*, in *Scrittori di fronte alla guerra. Atti delle giornate di studio* (Roma, 7-8 giugno 2002), a c. di Fiorilla, M. - Gallo, V., Roma, 2003, pp. 121-45; Marcozzi, L., «*Gli illustri conflitti sono l'argomento più caro di queste dive*». Alcune considerazioni su poesia epica e guerra tra Sette e Ottocento, ivi, pp. 171-207; Murrin, M., *History and Warfare in Renaissance epic*, Chicago 1994; Oerter, H., *Campaldino*, 1289, «*Speculum*», 43 (1968), pp. 429-50; Pick, D., *War Machine: the Rationalisation of Slaughter in the Modern Age*, London 1993; Podestà, C., *Ugo Foscolo soldato*, «*Rivista militare*», n. 4 1911; Prezzolini, G., *Tutta la guerra: antologia del popolo italiano sul fronte e nel paese*, Firenze 1918; Schettini, M. (a c. di), *La prima guerra mondiale: storia, letteratura*, Firenze 1965; Sordi, M. (a c. di), *Il pensiero sulla guerra nel mondo antico*, Milano 2001; Tristano, C., *Le postille del Petrarca nel ms. Vat. lat. 2193* (*Apuleio, Frontino, Vegezio, Palladio*), «*Italia Medievale e Umanistica*», 17 (1974), pp. 365-468; Winter, J., *Il lutto e la memoria: la grande guerra nella storia culturale europea*, Bologna 1998.

■ VOCI AFFINI: Armi; Assedio; Avventura; Battaglia; Condottiero; Coraggio, audacia; Crociate; Forza fisica; Onore; Patria.

LUCA MARCOZZI

Millanteria. 1. Da *mille*, scherzosamente trasformato in *millanta* (col suffisso di quaranta, cinquanta ecc.) già in Cecco **Angiolieri** e in Giovanni **Boccaccio**, nei cui testi si trova millanteria come atto di vantarsi esageratamente, attribuendosi «mille», o millanta, imprese. In it. anche vanagloria, iattanza, spacconeria (fr. *vantardise*, *fanfaronnade*; sp. *jactancia*; ingl. *bragging*, *boasting*; ted. *der Bramarbas*, *die Prablerei*, *die Angeberei*); il sostantivo «millantatore» ha come sinonimi smargiasso, fanfarone, sbruffone, vanaglorioso (colui che conferisce a se stesso gloria vana), il fr. *blagueur*, l'ingl. *braggart* e forme derivate da personaggi letterari: rodomonte e gradasso (dai personaggi dell'*Orlando Innamorato*, 1482-94, di Matteo Maria **Boiardo**, e dell'*Orlando Furioso*, 1516-32, di Ludovico **Ariosto**), ammazzasette (dal protagonista di una novella polare fiorentina, con origini spagnole, il quale, secondo il *Malmantile* di **Lippi** si chiamava Nanni e «arrivato a detto Campo, chiese soldo a' Pisani; e domandandogli del nome, rispose: Io mi chiamo Nanni, e per avere io solo in un giorno ammazzato sette [mosche], ho per soprannome Ammazzasette»), bravaccio (peggiorativo di «bravo», guardia armata dei signori del Seicento, nota soprattutto grazie al Alessandro **Manzoni**), capitano fracassa (dal personaggio della commedia dell'arte), guascione (dagli abitanti della Guascogna, resi celebri come fanfaroni dal *Cyrano de Bergerac* di Edmond **Rostand**, 1897).

2. La millanteria nei testi letterari è sempre punita e ridicolizzata: il prototipo è *Il fanfarone*, commedia greca di autore imprecisato ma certo della Commedia attica nuova, ripresa da **Plauto** e **Terenzio**. Prima ancora è **Aristotele** (384/3-322) a condannare la iattanza nell'*Etica a Nicomaco* (sec. IV a.C.; IV, 7): tra i due vizi opposti alla sincerità, l'ironia che sminuisce i propri meriti e la millanteria che li accresce, il peggiore è certo il secondo, meno raffinato, se pur sempre da preferirsi alla menzo-

gna detta per denaro o per il gusto di mentire. Il millantatore infatti mente per vanità, e a volte si traveste da ironico, sminuendo i propri meriti per essere lodato. Nella storia della letteratura tale vizio è quasi sempre associato alla figura del militare, a partire dal *Soldato millantatore* di Plauto fino ai vari Capitan Spaventa o Fracassa. La commedia plautina (205 a.C.) unisce due dei temi più ricorrenti nella palliata, il personaggio sdoppiato (si pensi al Sosia dell'*Anfitrione*, av. 184 a.C.) e le storie raccontate da un soldato smargiasso, in un complesso intreccio di menzogne che si risolve con la punizione del millantatore Pirgopolinice e il suo riconoscimento di esser stato bastonato a ragione. Nell'*Eunuco* (161 a.C.) di Terenzio è Trasone a impersonare il soldato fanfarone, beffato dalla cortigiana Taide e dal suo amante Fedria: i temi delle due commedie vengono ripresi sotto diversi punti di vista (Taide è in **Rosvita di Gandersheim**, in **Dante**, è la protagonista di un romanzo di Anatole **France**), ma è soprattutto il personaggio del *miles* a tornare con nomi diversi.

3. Sostanziale traduzione di Plauto è *Il Capitano* di Ludovico **Dolce** (1545), mentre pure imitazioni sono *Ralph Roister Doister* (ca. 1553) di Nicholas **Udall**, che inserisce la vicenda in un contesto popolare e rurale inglese, e l'elegante *Il coraggioso* (1567) di Jean-Antoine de **Baïf**. In William **Shakespeare** il personaggio torna nel Parolles di *Tutto è bene quel che finisce bene* del 1602-03, militare fanfarone beffato («Chi si riconosce spacccone, stia in guardia: ché sempre arriva il momento che lo spacccone fa la figura dell'asino», IV, 4) e soprattutto nel Falstaff dell'*Enrico IV* (prima e seconda parte, 1597-98) e delle *Allegre comari di Windsor* (1600-1601). Arrigo **Boito** riprese poi il personaggio delle due opere per il Falstaff di Giuseppe **Verdi** (1893), puntando più sulla comicità della beffa al vecchio ubriaccone (tema di origine plautina, si veda la *Fanciulla del caso*, sec. III-II a.C.) che sulla sua millanteria. Nel frattempo la commedia dell'arte ha costruito il personaggio di Capitan Fracassa o Capitan Spaventa o Spavento di Vall'Inferno, come è chiamato nella prima opera scritta a lui dedicata, *Le bravure di Capitan Spavento* (1607) di Francesco **Andreini**, attore, capocomico, scrittore. Sarà Pierre **Corneille** a fondere nel suo Matamoros le caratteristiche del *miles* plautino con quelle ormai autonome del capitano della commedia dell'arte ne *L'illusione comica* (1636). Altre riprese del personaggio del soldato fanfarone sono nella commedia latina *Naufragium oculare* (1638) dell'inglese Abraham **Cowley**, nella libera modernizzazione de *Il vero Capitan Matamore fanfarone o il Miles gloriosus di Plauto* (1638) di **Mareschal**, in *Agésilas de Colchos* di Jean de **Rotrou** (1635-36), in *Jodelet duellante* (1651) di Paul **Scarron**, iniziatore anche, proprio con *Le battute del Capitan Matamore* (1647), del nuovo genere dell'avanspettacolo, il *lever de rideau*. Ancora, *Il pedante gabbato* (1654) di Cyrano de **Bergerac**, *Horribilicribrifax* (1663) del tedesco Andreas **Gryphius**, con un capitano dal nome degno della fantasia di Plauto, Daradiridatumdarides; *Jacob von Tyboe o il soldato fanfarone* (1722-24) di Ludvig **Holberg**; *L'ufficiale millantatore* (1771) di Jakob Mihael Reinhold **Lenz**, dove la figura assume connotati tragici di denuncia verso le prepotenze dei militari. Anche Théophile **Gautier** utilizza la figura del soldato fanfarone ne *Il Capitan Fracassa* (1863), opera concepita in stagione romantica, ma scritta trent'anni dopo con distacco e ironia: il capitano è il personaggio impersonato dal barone di Sigognac che, caduto in miseria, si unisce a una troupe di comici e con loro vive avventure di agnizioni e amori a lieto fine. Versione leggera ed erudita del *miles* è invece

quella del protagonista de *Le avventure del barone di Münchhausen* (1785), opera pubblicata anonima da Rudolph Erich **Raspe**, rielaborata e tradotta in tedesco da **Bürger**, divenuta popolarissima: il barone (realmente esistito come barone Karl von Münchhausen del Braunschweig), dopo aver combattuto contro i Turchi, intrattiene gli amici raccontando incredibili spacccone, dai viaggi nello spazio a cavallo di una palla di cannone all'essersi tratto in salvo da una palude tirandosi per i capelli. Ancora una figura di militare fanfarone è quella di Zagloba della trilogia di Henryk **Sienkiewicz** (*Col ferro e col fuoco*; *Il diluvio*; *Il signor Wołodyjowski*, 1884-1888), ciclo costruito sul tormentato Seicento della storia polacca. Infine, esempi di millanteria sono facili da rinvenire nella tradizione del *Tall Tale* degli Stati Uniti, racconti popolari che dalla seconda metà del XIX secolo narrano di storie straordinarie accadute nel selvaggio West, antesignani e forse origine del *western* cinematografico.

4. La figura del soldato fanfarone non si perde nel Novecento, addirittura si riveste di amara satira come nel caso di José Guadalupe Arroyo, protagonista e voce narrante del romanzo *I lampi di agosto* (1973) del messicano Jorge **Ibargüengoitia**, e più semplicemente la millanteria diventa un ingrediente ovvio della narrazione letteraria e cinematografica della vita militare. Merita un discorso a parte un'altra forma di millanteria, quella di chi dichiara di possedere inesistenti poteri magici o un privilegiato contatto con il divino: indovini e simoniaci sono puniti da **Dante** nella terza e quarta bolgia dei fraudolenti dell'*Inferno*. Il tema è presente anche ne *Il Negromante* (1520-28) di Ludovico **Ariosto**, ma è certo il Novecento il secolo dissacratore che saprà essere cinico nel desacralizzare il più sacro degli oracoli, l'oracolo di Apollo a Delfi, ne *La Morte della Pizia* (1976) di Friedrich **Dürrenmatt**, e tenero con i poveri indovini di *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio **De Sica** (cento lire per ripetere a tutti la stessa cosa). Proprio il cinema, più della letteratura, insieme al teatro di avanspettacolo, sembra riprendere le patetiche figure dei millantatori: accanto alla macchietta dello squattrinato romano, che vende ai turisti il Colosseo fingendo di possederlo, si stagliano figure di imbroglioni come il Walter Chiari di *Bellissima* (Luchino **Visconti**, 1951). *Un americano a Roma* (**Steno**, 1954, con Alberto Sordi che cerca di americanizzarsi), *Il bidone* (Federico **Fellini**, 1955, sulla figura del millantatore stanco), *Ginger e Fred* (Fellini 1985, dove il personaggio di Marcello Mastroianni millanta un passato di successo), tra i tanti, evocano figure di persone che si appropriano di una gloria fasulla, senza però con questo perdere ogni dignità fino a morire, come accade invece a Willy Loman, protagonista di *Morte di un commesso viaggiatore* (1949) di Arthur **Miller**, col quale muore la millanteria dell'intero sogno americano.

■ OPERE CITATE: Andreini, F., *Le bravure di Capitan Spavento* (1607); Ariosto, L., *Il negromante* (1520-28); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Aristotele, *Etica a Nicomaco* (sec. IV a.C.); Baïf, J.-A. de, *Il coraggioso* (Le brave, 1567); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1482-94); Boito, A., *Falstaff* (1893; musica di Verdi, G.); Corneille, P., *L'illusione teatrale* (*L'illusion comique*, 1636); Cowley, A., *Naufragium oculare* (1638); Cyrano de Bergerac, S., *Il pedante gabbato* (*Le pédant joué*, 1654); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); De Sica, V., *Miracolo a Milano*, cinema (1951); Dolce, L., *Il Capitano* (1545); Dürrenmatt, F., *La morte della Pizia* (*Das Sterben der Pythia*, 1976); Fellini, F., *Ginger e Fred*, cinema (1985); Fellini, F., *Il bidone*, cinema (1955); Gautier, T., *Il Capitan Fracassa* (*Le Capitaine Fracasse*, 1863); Gryphius, A., *Horribilicribrifax* (1663); Holberg, L., *Jacob von Tyboe o il soldato fanfarone*

(Jakob von Thyboe, 1722-24); Ibargüengoitia, J., *I lampi di agosto* (*Los relámpagos de agosto*, 1964); Lenz, J.M.R., *L'ufficiale millantatore* (*Die Soldaten. Eine komödie*, 1776); Lippi, L., *Il Malmantile racquistato* (1676, postumo); Mareschal, *Il vero Capitano Matamore fanfarone o il Miles gloriosus di Plauto* (*Le Véritable Capitaine Matamore*, 1638); Miller, A., *Morte di un commesso viaggiatore* (*Death of a Salesman*, 1949); Plauto, T.M., *Anfitrione* (*Amphitruo*, av. 184 a.C.); Plauto, T.M., *Il soldato millantatore* (*Miles gloriosus*, secc. III-II a.C.); Plauto, T.M., *La fanciulla del caso* (*Casina*, secc. III-II a.C.); Raspe, R.E., *Le avventure del barone di Münchhausen* (*Baron Münchhausen's Narrative of His Marvellous Travels and Campaigns in Russia*, 1785); Rostand, E., *Cirano di Bergerac* (*Cyrano de Bergerac*, 1897); Rotrou, J. de, *Agésilao di Colchide* (*Agésilan de Colchos*, 1635-36); Scarron, P., *Jodelet duellante* (*Jodelet duelliste*, 1651); Scarron, P., *Le battute del capitano Matamore* (*Les boutades du capitaine Matamore*, 1647); Shakespeare, W., *Enrico IV* (Henry IV, 1597-98); Shakespeare, W., *Le allegre comari di Windsor* (*The Merry Wives of Windsor*, 1600-01); Shakespeare, W., *Tutto è bene quel che finisce bene* (*All Is Well That Ends Well*, 1602-03); Sienkiewicz, H., *Col ferro e col fuoco* (1884); Sienkiewicz, H., *Il diluvio* (1886); Sienkiewicz, H., *Il signor Wołodyjowski* (1887-88); Steno, *Un americano a Roma*, cinema (1954); Terenzio, A.P. *L'eunuco* (*Eunuchus*, 161 a.C.); Udall, N., *Ralph Roister Doister* (ca. 1553); Visconti, L., *Bellissima*, cinema (1951).

■ ALTRE OPERE: Grieg E., *Danze sinfoniche*, op. 64 «Overture appassionata», musica (1898).

■ BIBLIOGRAFIA: Böhne, C. G., *Der Bramarbas*, Köln 1968; Boughner, D.C., *The Braggart in Renaissance Comedy: a Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, Westport, Conn., Greenwood Press 1970; De Michele, F., *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600* (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca), Firenze 1998.

■ VOCI AFFINI: Beffa, burla; Gloria; Menzogna; Militare, soldato; Vanità.

MARIA BETTETINI

Miniera. 1. L'italiano miniera (ingl. *mine*, franc. *mine*, spagn. *mina*, port. *mina*, ted. *Bergwerk* - letteralmente: lavoro della montagna, russo *rudnik*) deriva dal fr. *mine* (di origine incerta, probabilmente dal celtico *meini*, «metallo»), indicante lo scavo nella roccia per aprire passaggi sotterranei. Nell'antichità per il lavoro in miniera venivano impiegati schiavi o condannati ai lavori forzati (l'espressione lat. *ad metalla* indicava appunto la condanna al lavoro in miniera) o anche (uso frequente soprattutto dopo l'inizio della colonizzazione dell'America) popolazioni assoggettate.

2. La miniera, collocata nel mondo sotterraneo, è spesso dimora di creature fantastiche: i folletti e i nani del mondo delle fiabe (*Biancaneve*), il nano Alberico custode del tesoro dei Nibelunghi nell'omonima saga, il vecchio eremita Silfax, tenace difensore della miniera di Aberfoyle nelle *Indie nere* (1876) di Verne.

3. Su figure di minatori s'incentrano alcuni romanzi e racconti europei (compresi per lo più nella tradizione naturalista e verista) scritti tra la fine dell'800 e la prima metà del '900: *Rosso Malpelo* (1878) di Verga, *Germinale* (1885) di Zola, *Ciàula scopre la luna* (1912) di Pirandello, *Figli e amanti* (1913) di Lawrence, *La cittadella* (1937) di Cronin, *Come era verde la mia vallata* (1939) di Llewellyn, *Miniere di San Francisco* (1946) di Namora. Pur nella diversità di ambientazione tali opere denunciano, in modo più o meno esplicito, il lavoro massacrante e alienante dei minatori, caratterizzandoli come diretti eredi degli schiavi e forzati anticamente addetti all'attività estrattiva, esseri ridotti a una condizione quasi subumana, il cui comportamento è determinato da istinti primordiali (che in Lawrence diventano poi espressione di un vitalismo tellurico). Sfigurati e abbruttiti dal materiale stesso che estraggono (lo zolfo in *Rosso Malpelo*, il car-

bone in Lawrence e in Zola), i minatori vengono spesso relegati ai margini della società (in Lawrence e in Verga anche ai margini della famiglia), nonostante ne rappresentino la fonte di sostegno. Ricorrenti in queste opere sono i motivi dell'incidente e della morte in miniera, «la morte del sorcio» in *Rosso Malpelo* e in *Odore di crisantemi* (1911) di Lawrence, e della lotta di classe (lo sciopero dei minatori in Zola, *Cwmardy*, 1937, del gallese Jones, *El asalto*, 1930, del basco Zugazagoitia). Vi si sottolinea inoltre come la continua sfida alla morte sviluppi tra i minatori un profondo senso di comunità e di solidarietà. Sulla connessione fra miniera e sfruttamento di classe s'incentrano alcune opere post-coloniali, come il romanzo *Il ragazzo minatore* (1946) del sudafricano Abrahams, e anche, per spostarci in ambito figurativo, i murales di Rivera, dove la discesa e la risalita del minatore acquistano i tratti del calvario e della crocifissione. Un alone religioso, primitivo, avvolge pure i minatori belgi raffigurati da Van Gogh.

4. Il mistero che circonda la figura del minatore, custode delle viscere della terra, e dunque in vario modo connesso al «profondo», è presente in gran parte della letteratura romantica tedesca; basti ricordare il motivo della «miniera di Falun», basato su un fatto di cronaca avvenuto in Scandinavia, la vicenda di un giovane minatore morto nel 1670, il cui cadavere, mantenuto intatto dal vetriolo, viene ritrovato nel 1719 e riconosciuto solo dalla vecchia moglie. Hoffmann, in *Le miniere di Falun* (1819), sottolinea l'aspetto demoniaco del mondo sotterraneo, attraente e pericoloso, fonte non solo di scoperta e di conoscenza ma anche di morte, mentre nell'omonimo dramma di Hofmannsthal (1899) la discesa nella miniera assume i tratti regressivi di un ritorno all'esistenza intrauterina. Nell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis (1802) il lavoro del minatore viene collegato al motivo della discesa nel mondo ctonio, identificato col principio misterioso della vita, ma anche con la sfera dell'irrazionale, sede dei segreti ultimi della conoscenza: matrice profonda che quasi prelude alla scoperta dell'inconscio.

5. Le miniere — ma solo quelle d'oro, di diamanti, di pietre e metalli preziosi — sono presenti pure in un altro filone dell'immaginario letterario, quello mitico e fantastico, legato soprattutto alla ricerca del tesoro, del mitico Eldorado, al sogno di un arricchimento favoloso e subitaneo. Dall'Eldorado di Raleigh (*La scoperta della Guiana*, 1596), meta di tutte le spedizioni di conquista del Nuovo Mondo, alle *Miniere di Re Salomone* di Haggard (1885) collocate nell'Africa nera, alla frenesia dell'oro che fa impazzire l'America e l'Australia (immortalata nel film *La febbre dell'oro* di Chaplin, 1925), la ricerca della miniera d'oro e di diamanti riemerge in una varietà di forme. Ma tale frenesia può anche divenire fonte di maledizione e di morte (ciò che viene estratto porta, per contrappasso, sepoltura, ritorno alla terra), come mostra una molteplicità di opere, dall'*Ali Babà e i quaranta ladroni*, al racconto dell'indulgenziere di Chaucer (ca. 1386-1400), all'*Oro del Reno* (1852-54) di Wagner, ai romanzi *Silas Marner* di G. Eliot (1861) e *Nostramo* di Conrad (1904).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Ali Babà e i quaranta ladroni*, in *Le mille e una notte* (ca. 1400); *I Nibelunghi* (*Nibelungenlied*, inizio sec. XIII).

Abrahams, P., *Il ragazzo minatore* (*Mine Boy*, 1946); Chaplin, C., *La febbre dell'oro*, cinema (*The Gold Rush*, 1925); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*, ca. 1386-1400); Conrad, J., *Nostramo* (1904); Cronin, A.J., *La cittadella* (*The Citadel*, 1937); Eliot, G., *Silas Marner. Il tessitore di Raveloe* (*Silas Marner: The Weaver of Raveloe*, 1861); Grimm, J. e

W., *Biancaneve* (*Schneewittchen*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Haggard, H.R., *Le miniere di Re Salomone* (*King Solomon's Mines*, 1885); Hoffmann, E.T.A., *Le miniere di Falun*, (*Die Bergwerke zu Falun*, 1819); Hofmannsthal, H. von, *La miniera di Falun* (*Das Bergwerk zu Falun*, 1899); Jones, L., *Cwmardy* (1937); Lawrence, D.H., *Figli e amanti* (*Sons and Lovers*, 1913); Lawrence, D.H., *Odore di crisantemi* (*Odour of Chrysanthemums*, 1911) in *L'ufficiale prussiano e altri racconti* (*The Prussian Officer and Other Stories*, 1914); Llewellyn, R., *Com'era verde la mia vallata* (*How Green Was My Valley*, 1939); Namora, F., *Miniere di San Francisco* (*Minas de San Francisco*, 1946); Novalis, *Enrico di Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802); Pirandello, L., *Ciàula scopre la luna* (1912), in *Novelle per un anno* (1922); Raleigh, W., *La scoperta della Guiana* (*The Discovery of the Large, Rich and Beautiful Empire of Guiana*, 1596); Verga, G., *Rosso Malpelo* (1878); Verne, J., *Indie nere* (*Les Indes noires*, 1877); Wagner, R., *L'oro del Reno*, musica (*Das Rheingold*, 1852-54); Zola, E., *Germinal* (*Germinal*, 1885); Zugazagoitia, J., *El asalto* (1930).

■ ALTRE OPERE: Bianciardi, L., *La vita agra* (1962); Bianciardi, L. - Cassola, C., *I minatori della Maremma* (1956); Biberman, H.J., *Il sale della terra*, cinema (*Salt of the Earth*, 1953); Blo-main, K. (ed.), *Coalseam: Poems from the Anthracite Region* (1993); Brown, R.D., *Blood on the Coal: The Story of the Springhill Mining Disaster* (1976); Cesbron, G., *I santi vanno all'inferno* (*Les Saints vont en enfer*, 1952); Céspedes, A. de, *Metal del diablo* (1946); Defoe, D., *Nottinghamshire*, in *Giro attraverso tutta l'isola di Gran Bretagna* (*A Tour through the whole Island of Great Britain*, 1724); Dobie, J.F., *Coronad's Children: Tales of Lost Mines and Buried Treasures of the Southwest* (1930); Fitzgerald, P., *Il fiore azzurro* (*The Blue Flower*, 1995); Grün von der, M., *Männer in zweifacher Nacht* (1962); Kazantzakis, N., *Zorba il greco* (1946); Kopple, B., *Harlan Country U.S.A.*, cinema (1977); López Salinas, A., *La miniera* (*La mina*, 1960); Martin, C., *The Silent Sea* (1892); Maso da San Friano, *La miniera di diamanti*, pittura (1531-1571); Meunier, C., *La miniera*, scultura (1831-1905); Orwell, G., *La strada di Wigan Pier* (*The Road to Wigan Pier*, 1937); Palacio Valdés, A., *La aldea perdida* (1903); Prichard, K.S., *The roaring nineties: a story of the goldfields of Western Australia* (1946); Seghers, A., *I sette della miniera* (*Die Rettung*, 1937); Sinclair, U., *Re carbone* (*King Coal*, 1917); Stevenson, R.L., *Gli accampati di Silverado* (*The Silverado Squatters*, 1883); Tolkien, J.R.R., *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 3 vols. 1954-55); Twain, M., *Un racconto poliziesco a doppio calibro* (*A Double-Barreled Detective Story*, 1902); Wilder, B., *L'asso nella manica*, cinema (*Ace in the Hole*, 1951).

■ BIBLIOGRAFIA: Booth, S.E., *The American Coal Mining Novel: A Century of Development*, «Illinois Historical Journal», LXXXI (1998), pp. 125-140; Cardy, M., *Beyond Documentation: Émile Zola and D.H. Lawrence*, «Noehelicon», XIV (1987), pp. 225-231; Cecchini P., *Fumo nero. Marcinelle 1956-2006* (2006); Frandon, I.M., *Autour de «Germinal»*, *La mine et les mineurs*, Genève, Ed. Droz, 1955; Frenzel, E., *Das Bergwerk von Falun*, in *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1983, pp. 92-94; Galloway, R.L., *A History of Coal Mining in Great Britain*, Newton Abbot, Davide Charles, 1969; Gold, H., *Erkenntnis unter Tage: Bergbaumotive in der Literatur der Romantik*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990; Griffin, A.R., *A Social and Economic History of Eastwood and the Nottinghamshire Mining Country*, in Sagar, K. (a c. di), *A D.H. Lawrence Handbook*, New York, Barnes and Noble, 1982, pp. 127-163; Kalman, B., *The Gold Rush*, New York, Crabtree Pub. Co., 1999; Hawthorn, J. (a c. di), *The British Working-Class Novel in the Twentieth Century*, London, Arnold, 1984; Klingender, F.D., *Arte e Rivoluzione industriale* (1947), Torino, Einaudi, 1972; Luperini, R., *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su Rosso Malpelo*, Padova, Livaniana, 1976; Reboul, P., *La mine dans la littérature du XIX siècle*, in *Errements littéraires et historiques*, Lille, Presses Universitaires, 1979, pp. 275-291; Ringger, K. - Weiland, C., *Aspects littéraires de la mine*, «Revue de littérature comparée», IV (1984), pp. 417-441; Schreiber, G., *Der Bergbau in Geschichte, Ethos und Sakralkultur*, Köln-Opladen, Westdeutscher Verlag, 1962; Von Hagen, V., *L'Eldorado. Alla ricerca dell'uomo d'oro*

(1974), Milano, BUR, 1993; Williams, R., *The Welsh Industrial Novel*, Cardiff, University College Press, 1979.

■ VOCI AFFINI: Cantina; Caverna; Luce/Buio; Mappa, carta; Montagna; Oro; Pietra preziosa; Sepolto vivo, sepolta viva.

STEFANIA MICHELUCCI

Ministri del culto, v. SACERDOTI, MINISTRI DEL CULTO.

Misantropia. 1. Il termine *misantropia* (fr. *misanthropie*; ingl. *misanthropy*; sp. *misantropia*; ted. *Misanthropie*, *Menschenfeindlichkeit*), letteralmente «odio per gli uomini» (da *misantropo* derivato dal gr. *misánthrōpos* comp. da *mîsos* «odio, avversione» e *ánthrōpos* «uomo»), designa un comportamento caratterizzato da avversione, insofferenza e perfino disprezzo dei propri simili, con un rifiuto degli usi e delle regole proprie a una comunità di persone. La misantropia è sovente sinonimo di solitudine ricercata, di insofferenza nei confronti degli esseri umani, di scontro e di rivezza.

2. La misantropia è tema letterario fecondo sin dall'antichità, dato che trattare di questo atteggiamento implica una riflessione sui rapporti tra l'individuo e la società. Spesso poi la figura del misantropo è stata associata a quella del saggio, del filosofo o addirittura dell'asceta, in opere che si interrogano sulla condotta da adottare nei confronti della massa. In generale, il trattamento letterario della misantropia oscilla tra due poli: quello del disprezzo dell'umanità, non senza rapporti con il *contemptus mundi* dei Padri della Chiesa, giustificato dal comportamento insulso degli uomini; e quello, all'estremo opposto, di una condanna di tale comportamento, considerato come antisociale, egoistico e comunque ridicolo. Così, se un Vincenzo **Monti** poteva definire la misantropia «inevitabile necessità di tutti i caratteri generosi» (*Epistolario*, 1771-1828), la letteratura ci offre anche numerosi esempi di misantropi caricaturali e detestabili, che siano semplici «burberi» o nemici dell'umanità.

3. Sin dalle prime occorrenze nella letteratura antica, il trattamento della misantropia è legato alla figura di Timone d'Atene (sec. V a.C.), il misantropo per antonomasia di cui parlano lungamente **Plutarco** nella *Vita di Antonio* (105-115) e soprattutto **Luciano di Samosata**, che gli dedica un lungo dialogo, *Timone ovvero il misantropo* (ca. 165). Questo dialogo fissa i tratti di un personaggio storico ma anche leggendario per il suo disprezzo degli uomini: **Aristofane** vi aveva già fatto un breve cenno, in modo parodico, nella commedia satirica *Lisistrata* (411 a.C.), il che mostra la popolarità precoce della figura. Alla stessa epoca **Ferecrate** e **Frinico** avrebbero scritto commedie che mettevano in scena un personaggio misantropo, ma di queste opere ci resta solo il titolo. Tuttavia, la prima testimonianza diretta della letteratura sulla misantropia è la commedia di **Menandro** *Il Bilioso* o *Il Misantropo* (317 a.C., ma il titolo greco è *Dyscolos*), il cui protagonista, il collerico Cnemone, è punito e finisce per rinunciare alla sua misantropia.

Il dialogo di **Luciano** ci mostra Timone che ha perso beni, potere e amicizie, ridotto in stato di estrema povertà, intento a coltivare la terra. Luciano spiega lungamente le ragioni della misantropia di questo ex dittatore, che odia gli ateniesi i quali rifiutano di aiutarlo mentre la povertà di cui è vittima è dovuta proprio alla sua generosità e al suo altruismo. Quando Zeus decide di riparare i torti da lui subiti e gli invia Pluto, il dio della ricchezza, Timone deve subire le lusinghe degli ateniesi che ricominciano a onorarlo per beneficiare della sua munificenza. Ma Timone, irritato, li respinge a bastonate. In altri termini, per Luciano, Timone è una specie di ere-

mita che ha il favore degli dei, che subisce l'ingiustizia degli uomini e li disprezza a ragione, desiderando solo di essere dimenticato dalla società: la sua misantropia è quindi giustificata e prende una dimensione profondamente drammatica, assente nell'interpretazione comica di Menandro.

4. È questa concezione tragica che riprende William **Shakespeare** nel suo *Timone d'Atene* (1607-08), che prende spunto, fondendoli insieme, dai testi di Plutarco e di Luciano. La tragedia appartiene al ciclo delle opere nelle quali prevale una visione pessimista della condizione umana (*Giulio Cesare*, 1599-1600; *Antonio e Cleopatra*, 1606-07; *Amleto*, 1600-01; *Otello*, 1604-05), ma nel suo *Timone di Atene*, Shakespeare non lascia alcuno spazio né all'azione né alla fuga, magari nella follia: Timone è una vittima della propria filantropia, alle prese con adulatori spregiudicati e, alla fine della tragedia, scende volontariamente nella tomba, portando così alle estreme conseguenze la sua misantropia.

Considerevolmente differente è l'ispirazione che presiede a quella che è probabilmente l'interpretazione più nota del tema della misantropia nella letteratura, *Il Misanthropo* (1666) di Jean-Baptiste **Poquelin** detto **Molière**. Si tratta di una commedia nella quale il protagonista, Alceste, nobile gentiluomo, si inimica ineluttabilmente gli altri cortigiani, gli amici, e persino la donna amata, Célimène, a causa del proprio carattere scontroso e inflessibile. Alceste rifiuta di piegarsi ai compromessi che esige la vita di corte, per esempio non può esimersi dal criticare aspramente un sonetto composto dall'amico Oronte, provocandone l'ira. Alla fine, il misantropo sarà costretto ad abbandonare la città, mentre Célimène rifiuterà di seguirlo e preferirà restare nel mondo lussuoso ma falso della corte. *Il Misanthropo* di Molière contiene certo una critica delle ipocrisie alle quali obbliga il vivere in società, ma è anche una condanna dell'incapacità di accettarne le regole e gli usi. Al carattere eccessivamente rigido di Alceste si contrappone il *savoir vivre* dell'amico Philinte, una sorta di filosofo scettico che riconosce i vizi del mondo in cui opera, ma è pronto ad adeguarvisi. Inoltre la misantropia di Alceste riveste un carattere quasi patologico: uno dei titoli della commedia reca come sottotitolo *L'Atrabiliare innamorato*, con esplicito riferimento alla teoria degli umori come spiegazione fisiologica dei comportamenti umani. Molière riprende così il punto di vista di Michel de **Montaigne** il quale, nei suoi *Saggi* (1580-88), già citava Timone in quanto esempio di filosofo giustamente indignato dall'ipocrisia della società, ma colpevole di essersi lasciato andare ad un'ira eccessiva e dunque di accordare troppa importanza ai vizi dei suoi simili.

La misantropia del personaggio di Molière sarà invece riabilitata dai letterati del '700 e dell'800, da Jean-Jacques **Rousseau** a Johann Wolfgang **Goethe**, ma anche da autori italiani come il già citato Vincenzo **Monti**, Ugo **Foscolo** o Giacomo **Leopardi**, che ne esaltano alcune caratteristiche, quali la solitudine o il rifiuto di accettare le dure realtà dell'universo borghese che contraddistingue la maggior parte delle figure romantiche, dall'*Ortis* di Foscolo (1798) al *Chatterton* di Alfred de **Vigny** (1834), al *Lorenzaccio* di Alfred de **Musset** (1834).

Verso la fine dell'Ottocento, la misantropia diventa addirittura un segno distintivo della figura del dandy decadente che, come il Des Esseintes di Joris-Karl **Huyssmans**, in *Controcorrente* (1884), si ritira in un universo artistico, disprezzando ogni sorta di legame tra l'individuo e la società. Non mancano tuttavia opere nelle quali la misantropia è ridicolizzata, per esempio *Non si può*

mai dire (1897) di Georges Bernard **Shaw**, in cui è evidente l'influenza di **Menandro**.

5. È significativo, infine, che la misantropia occupi un posto di rilievo nell'opera di autori profondamente marcati dall'esperienza della Grande Guerra, quali Louis-Ferdinand **Destouches** detto **Céline**, o Carlo Emilio **Gadda**, di cui ricorderemo il misantropico personaggio di Gonzalo Pirobutirro, protagonista de *La cognizione del dolore* (1963). Ma la repulsione nei confronti dell'uomo tocca persino un autore esistenzialista come Albert **Camus** che, nel suo ultimo libro, *La caduta* (1956), ci mostra un personaggio che ha abbandonato la società che detesta, per rifugiarsi nella solitudine.

■ OPERE CITATE: Aristofane, *Lisistrata* (411); Camus, A., *La caduta* (*La Chute*, 1956); Foscolo, U., *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798); Gadda, C.E., *La cognizione del dolore* (1963); Huysmans, J.K., *Controcorrente* (*A rebours*, 1884); Luciano di Samosata, *Timone ovvero il misantropo* (ca. 165); Menandro, *Il misantropo* (sec. IV a.C.); Molière, *Il Misanthropo* (*Le misanthrope*, 1666); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1580-88); Monti, V., *Epistolario* (1834, 1842, 1928, postumo); Musset, A. de, *Lorenzaccio* (1834); Plutarco, *Vita di Antonio* (105-115); Shakespeare, W., *Timone di Atene* (*Timon of Athens*, 1607-08); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (*Antony and Cleopatra*, 1606-07); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-05); Shaw, G.B., *Non si può mai dire* (*Plays Pleasant-You Never Can Tell*, 1897); Vigny, A. de, *Chatterton* (1835).

■ ALTRE OPERE: Balzac, H. de, *Eugénie Grandet* (1833); Boiardo, M.M., *Timone* (1491); Céline, L.F., *Da un castello all'altro* (*D'un château l'autre*, 1957); Dickens, C., *Racconto di Natale* (*A Christmas Carol in Prose*, 1843); Foscolo, U., *Epistolario* (1853-54, postumo); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden der jungen Werthers*, 1774); Goldoni, C., *Il burbero benefico* (*Le bourru bienfaisant*, 1771); Griboëdov, A.S., *Gli inconvenienti dell'intelligenza* (1823); Rousseau, J. J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario* (*Les Rêveries du promeneur solitaire*, 1770); Rousseau, J.J., *Confessioni* (*Confessions*, 1765-1771); Rousseau, J.J., *Giulia o la nuova Eloisa* (*Julie ou la nouvelle Héloïse*, 1761); Wycherley, W., *L'onesto mercante* (*The Plain Dealer*, 1676).

■ BIBLIOGRAFIA: Bénichou, P., *Morales du grand siècle*, Parigi, Gallimard, 1948; Chambers, E.K., *The Elizabethan Stage*, Oxford 1923; Criniti, N., *Per una storia del plutarchismo occidentale*, in «Nuova Rivista storica», LXIII, 1979; Goethe, J.W., *Histoire de la vie de Molière*, in *Schriften zur Literatur*, Monaco, DTV, 1962; Guicharuaud, J., *Molière, une aventure théâtrale*, Parigi, Gallimard, 1963; Highet, G., *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford 1948; Luca, R. de, *La tomba del Foscolo come immagine ossessiva e mito personale*, in «Italice», LVIII, 1981; Orlando, F., *Due letture Freudiane, Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990; Praz, M., *Grecità del Foscolo*, in *Motivi e figure*, Torino, Einaudi, 1945; Robinson, C., *Lucian and His Influence in Europe*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1979; Serpieri, A. (a c. di), *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi*, Parma, Pratiche, 1988; Vidal, A., *Des divers caractères du misanthrope chez les écrivains anciens et modernes*, Paris, Durand, 1851.

■ VOCI AFFINI: Avaro; Filosofo; Gentiluomo; Scettico; Solitudine.

FRANCESCO ARRÙ

Miseria. 1. La povertà, e in particolare i percorsi attraverso cui l'uomo giunge alla *miseria* (fr. *misère*; ingl. *poverty*, *indigence*; sp. *miseria*; ted. *Elend*, *Armut*; Not) decadendo da una originaria condizione di benessere, è un tema molto rappresentato in letteratura, sia in testi di finzione, sia in testi lirici. Naturalmente, nel corso della storia, i punti di vista che i testi letterari mettono in scena su questo possibile esito delle vicende umane sono diversi, e spesso strettamente connessi con le idee econo-

miche, politiche e religiose che la società contemporanea manifesta nei confronti della povertà in generale.

2. Nel mondo greco arcaico, alcuni poeti giambici rappresentano se stessi come vittime della miseria, lamentando la perdita o l'impossibilità di conseguire una condizione economica di benessere. **Ipponatte**, in uno dei *Frammenti* delle sue liriche (sec. VI a.C.), afferma di aver perso il proprio patrimonio familiare a causa di un antenato e di essere ora costretto a zappare la terra, vivere di fichi secchi e di pane d'orzo e descrive con evidenti elementi realistici la propria condizione di miseria. In un altro frammento, il poeta invoca **Ermes**, protettore dei ladri, chiedendogli di dargli un mantello per ripararsi dal freddo, perché non è in grado di acquistarne uno e sta terribilmente soffrendo per i geloni. La divinità preposta alla ricchezza (**Pluto**) non è mai stata favorevole al poeta, come lamenta egli stesso in un altro frammento.

L'auto-rappresentazione del poeta in una condizione di miseria, spirituale ma spesso anche materiale, diventa ricorrente nella letteratura erotica e in quella satirica latina. Il poeta innamorato, colpito dall'abbandono o dal rifiuto da parte della donna, si dichiara infelice, ma spesso anche povero, privo di mezzi e risorse (si vedano, per esempio, il *Libro* dei carmi di **Catullo**, ca. 64-54 a.C., e le *Elegie* di **Propertio**, 28 a.C.). Gli autori satirici, invece, pur inveendo contro la propria mancanza di mezzi (si leggano, per esempio, alcune delle *Satire* di **Giovannale**, 96-127 d.C.), manifestano sempre più spesso un accentuato disprezzo per chi persegue come obiettivo il guadagno e la ricchezza, e per chi ostenta in maniera smodata la propria condizione di benessere economico. Nei primi due secoli dopo Cristo, infatti, a partire dalla diffusione della cultura filosofica stoica, e, parallelamente, della religione cristiana, si diffonde sempre più in Occidente l'idea che la vita del saggio debba essere sobria e aliena dalla ricerca della ricchezza.

Quanto ai testi narrativi antichi (romanzi o satire menippe), essi rappresentano spesso ambienti poveri, ma non viene mai scelta come vicenda di primo piano la parabola della rovina economica di un personaggio. Di norma, i personaggi protagonisti vengono a contatto con un mondo povero del quale si evidenzia in particolare la degradazione morale, ma a nessun personaggio di quell'ambiente si affida un ruolo di primo piano (si vedano il *Satyricon* di **Petronio**, ca. 60 d.C. e le *Metamorfosi* di **Apuleio**, sec. II d.C.).

Il corpus di testi tragici greci e latini, invece, rappresenta personaggi ridotti in miseria (fisica e materiale) perché vittime, in qualche modo, di un castigo divino. Esempari sono i casi di **Edipo**, nell'*Edipo a Colono* di **Sofocle** (401 a.C.) e di **Filottete**, nell'omonima tragedia di **Sofocle** (409 a.C.).

3. Nella tradizione giudaico-cristiana, il libro di *Giobbe* (sec. IV a.C.) è un momento importante nell'elaborazione del tema, e costituisce un paradigma per molte rappresentazioni letterarie successive: esso considera le fortune della vita (rovesci o acquisizioni di ricchezze) come opera imperscrutabile di Dio, alla quale i giusti devono conformarsi senza ribellioni e senza cercare spiegazioni secondo parametri di giustizia umani. Anche la povertà, come tutte le altre vicende della vita, deve essere accettata dagli uomini con fede e rassegnazione, in quanto voluta da Dio.

Solo con il *Nuovo Testamento* verrà introdotta una nuova idea: lo spogliarsi dei propri beni, e una volontaria condotta di vita povera sono il modello adottato e proposto da Gesù per raggiungere la salvezza. Il *Vangelo di Matteo* (ca. 63-67 d.C.), in particolare, riferisce tra le tappe fon-

damentali della predicazione di Gesù il discorso delle Beatitudini, in cui si esalta esplicitamente la povertà come unico mezzo per raggiungere la salvezza. A partire da questo momento, lo sguardo sulla povertà adottato dai testi letterari occidentali risulterà costantemente influenzato da tale idea, anche nei casi in cui essa venga totalmente ribaltata.

4. Nel Medioevo, l'esempio di Cristo e degli Apostoli e i principi del discorso delle Beatitudini sono presi a modello dagli ordini religiosi monastici, ma è soprattutto a partire dal sec. XIII che essi vengono esaltati con straordinaria enfasi dai nuovi testi religiosi, anche in lingua volgare. La *Regola* di **Francesco d'Assisi** (1221-23), per esempio, e così tutti gli altri suoi scritti, impongono la scelta della povertà come uno dei precetti cardine nella vita dei monaci che seguono l'ordine; numerose prediche italiane del XIV e XV secolo (per esempio, quelle senesi di **Bernardino da Siena**, 1427) sono incentrate sull'idea che la povertà materiale sia condizione imprescindibile per raggiungere la salvezza eterna. Il tema è affrontato di frequente nella letteratura didattica allegorica trecentesca, ed emerge in particolare in quei testi che propongono un rinnovamento della Chiesa: la *Divina Commedia* di **Dante Alighieri** (1306-21), per esempio, auspica esplicitamente che la Chiesa, seguendo il modello francescano, sia sempre «sposa a povertà».

Accanto a questa esaltazione della povertà, tuttavia, molti dei testi narrativi di questo periodo, nel momento in cui rappresentano personaggi secolari, considerano la caduta in povertà come una condizione di disgrazia, da cui i protagonisti cercano in tutti i modi di tenersi lontani, e l'acquisto di ricchezze come obiettivo auspicabile nel cammino umano. Si vedano per esempio alcune delle novelle del *Decameron* di **Giovanni Boccaccio** (1349-53) e la tradizione novellistica italiana.

5. Una rappresentazione del tutto particolare, sul finire del Medioevo, del tema della povertà è quella contenuta nel *Testamento* di **François Villon** (1456-63). Il poeta ha vissuto per lungo tempo a Parigi frequentando le taverne dove si ritrovano malviventi e mendicanti e descrive nei suoi testi, con un tono a volte scherzoso e irriverente, a volte amaro, momenti ed episodi di quel mondo. Il punto di vista da cui è raccontata la miseria e la criminalità cittadina è generalmente interno (i testi contengono addirittura numerosi elementi lessicali provenienti dal gergo) ed è esclusa una prospettiva di riscatto o di paziente e religiosa sopportazione.

6. A partire dalla seconda metà del Quattrocento, l'interesse per la povertà diventa in Europa sempre più interesse, e timore, per le reali condizioni di miseria delle categorie sociali più povere, in particolar modo cittadine. Sono diffusi in tutto il continente trattati che descrivono in maniera dettagliata e analitica le varie categorie di reietti presenti nella società (per esempio, lo *Speculum cerretanorum* di **Teseo Pini**, del 1485, e, in ambiente tedesco, il *Liber vagatorum*, del 1510 circa). In essi vengono nominati e descritti i diversi tipi di vagabondi, falsi mendicanti e bari che vivono di inganni attuati ai danni della società «onesta» e si organizzano in comunità del tutto autonome, dotate di un proprio codice, di veri e propri sovrani, persino di una lingua (il «gergo», o «lingua furbesca»). Essi, secondo questi testi, non meritano un'assistenza pubblica e devono essere tenuti distinti dai «veri» poveri, censiti e controllati dalle autorità statali, i quali, per avere diritto al pubblico sostegno, devono dimostrare una condotta irreprensibile. Le stesse autorità religiose, sia cattoliche sia, in seguito, protestanti, appro-

vano questo metodo di selezione delle categorie sociali: Martin **Lutero**, per esempio, scrive l'*Introduzione* ad un'edizione del *Liber vagatorum* del 1528, ammonendo che l'azione dei mendicanti che si incontrano per strada, così come il loro linguaggio, sono «opera del demonio», e che gli uomini onesti, per adempiere all'obbligo cristiano della carità, dovranno aiutare «i propri vicini bisognosi», piuttosto che questi estranei (e spesso stranieri) impostori. All'inizio dell'età moderna, dunque, le istituzioni politiche e religiose cercano di circoscrivere la povertà in un sistema controllato, in modo da proteggere la società dall'azione di forze ignote provenienti da un mondo «sommerso» e potenzialmente incontrollabile. Tra Cinquecento e Seicento, parallelamente a questo incremento di interesse, nell'opinione pubblica, per il mondo occulto dei mendicanti e dei vagabondi, nasce in Europa un nuovo genere narrativo, quello del romanzo picaresco, che rappresenta personaggi provenienti dagli strati più bassi della società costretti dalla miseria a praticare furti, inganni, delitti. È il personaggio protagonista, generalmente, a raccontare le proprie avventure, a partire dai primi anni di vita: una condizione economica sfavorevole lo costringe a vivere di inganni ed espedienti e a perdere ogni illusione riguardo l'onestà degli uomini, sinché, grazie ad un intervento favorevole della fortuna, il personaggio stravolge il proprio status e consegue il benessere economico, spesso accompagnato da una conversione morale. Si tratta dunque di una parabola ascendente, in cui il testo accetta, senza remore morali, che l'unico modo per non soccombere alla miseria, e sperare di uscirne, è approfittare della legge del più forte, cercando di ingannare per non essere ingannati e schiacciati. Come dice il *Proemio* di uno tra i più celebri di questi romanzi, *Lazzarino del Tormes* (1554), il testo apprezza il «valore» di coloro che, grazie alla propria «fortezza d'animo e destrezza d'ingegno», riescono a raggiungere una buona condizione sociale a dispetto di un'iniziale fortuna ostile. Il centro di diffusione di questi testi è la Spagna, dove vengono prodotti i romanzi più significativi: *Lazzarino del Tormes*, appunto, di autore ignoto, *Guzmán di Alfarache* (1599-1604), di Mateo **Alemán**, *La vita del pitocco* (1604), di Francisco de **Quevedo**. Il genere ha poi grande fortuna in tutta Europa.

7. Nella prima metà del Settecento, vi è una nuova produzione di romanzi, che trasferiscono l'intreccio picaresco nella società moderna, all'inizio dell'industrializzazione e dell'imperialismo coloniale. *Le fortune e sfortune della famosa Moll Flanders*, di Daniel **Defoe** (1722), ha per protagonista una donna nata nelle prigioni di Newgate, poi accolta da una famiglia benestante, in seguito, dopo varie peripezie, nuovamente ridotta in miseria e costretta a vivere di espedienti, e infine, anche qui grazie a un improvviso cambiamento di fortuna, definitivamente riabilitata e «pentita» dei propri peccati. Le avventure del *Capitano Singleton* (1720), ancora di Defoe, rappresentano la storia di un giovane orfano datosi alla pirateria per sopravvivere alla miseria e ai soprusi dei più forti. Miseria e immoralità sono in questi testi strettamente connessi; la «redenzione» del protagonista, però, è sempre presente nel testo attraverso la voce del personaggio stesso che si racconta, e anche grazie a questo artificio l'autore può lasciare emergere, senza prendersene direttamente carico, una certa ammirazione per le imprese dei suoi personaggi. Similmente, la *Storia di Gil Blas di Santillana* di Alain-René **Lesage** (1715-35) racconta le peripezie di un giovane povero (figlio di uno scudiero e di una governante) costretto a vivere dapprima come aiutante in una banda di briganti, in seguito come servo,

infine, secondo lo schema consueto, inserito a tutti gli effetti nella società borghese benestante.

8. A partire dal XIX secolo, l'interesse per la povertà si fa ancora più vivo tra gli intellettuali e più urgenti sono sentiti i problemi sociali legati all'indigenza economica o alle disuguaglianze di reddito. Molto diffusi, soprattutto dalla seconda metà del secolo, sono gli studi sociologici che si occupano delle categorie sociali più povere e i trattati economici e politici che propongono soluzioni al problema delle disuguaglianze sociali. Il tema dà anche nuovi esiti nelle rappresentazioni letterarie narrative, teatrali e dell'opera lirica.

Gli intrecci dei primi romanzi storici, ma in seguito anche di alcuni romanzi di ambiente contemporaneo, rappresentano sovente fanciulle povere virtuose perseguitate da un nobile o da un ricco prepotente e malvagio (lo schema è abbozzato nei *Promessi Sposi* di Alessandro **Manzoni**, 1840-42, dove Lucia è una fanciulla di modeste condizioni, anche se non irrimediabilmente «povera», e in Italia verrà ripreso, per esempio, da Tommaso **Grossi** nel *Marco Visconti*, 1831, e, più avanti, da alcuni romanzi di influenza scapigliata come *Paolina* di Ugo **Tarchetti**, 1866, o *La canaglia felice*, di Cletto **Arrighi**, 1885). Tale motivo permette di rappresentare il mondo della povertà in maniera schematica, attribuendole esclusivamente valori positivi, senza mettere seriamente in discussione le cause economiche e sociali delle condizioni che favoriscono la miseria e la sperequazione. In primo piano è l'opposizione tra un mondo virtuoso (povero) e uno malvagio (ricco), e il lettore è spinto a parteggiare per la vittima, senza alcuna riserva. In un'analoga rappresentazione manichea, appaiono talvolta sulla scena altre vittime indifese appartenenti al mondo della miseria: gli orfani e i fanciulli abbandonati, che hanno nel testo la funzione di indurre il lettore ad una facile commozione (in Italia, si pensi alle *Novelle* di Giulio **Carcano**, 1852, o al romanzo di Antonio **Ranieri** *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, 1839).

Più complessa, invece, la rappresentazione delle sventure economiche e dei loro riflessi sul carattere e sulle scelte dei personaggi nelle opere di Charles **Dickens**, anche se appare piuttosto chiaramente l'intento dell'autore di fare risaltare la virtù sul vizio: *David Copperfield* (1849-50) rappresenta le peripezie di un fanciullo nato «felice», ma costretto, dopo la morte della madre, a sperimentare la miseria, lavorando in luoghi inumani, per poi ritrovare, solo dopo una lunga serie di esperienze dolorose, la serenità domestica; *Oliver Twist* (1837-38) racconta la storia di un ragazzo cresciuto in un orfanotrofio, poi vittima degli inganni e dello sfruttamento da parte di una banda di personaggi loschi, e infine salvato da una coppia di personaggi onesti; *La piccola Dorrit* (1857-58) propone un intreccio denso di cambiamenti di fortuna, in cui si succedono, appunto, cadute in povertà e acquisizioni di grandi ricchezze, che non impediscono però alla protagonista di rimanere costante nei propri valori e nei propri sentimenti. Tutti questi personaggi costretti a sperimentare la miseria (che il narratore non esita a descrivere) conservano, nel corso delle loro vicende, la conoscenza e la pratica delle virtù; anzi, proprio attraverso il contatto con il degrado e il vizio viene messa in rilievo la forza della loro innata «bontà». Nei *Racconti di Natale* (1848), i valori dell'onestà, dell'amore familiare e della fede religiosa sono affidati esclusivamente a personaggi poveri, che riescono di volta in volta (e in maniera eclatante nel *Canto di Natale*, 1843) a «convertire» al proprio stile di vita i personaggi ricchi del racconto. Un intreccio simile a quelli elaborati da Dickens è presente nell'opera di

grande successo del francese Hector **Malot**, *Senza famiglia* (1878): un trovatello viene allevato da una famiglia di operai, è poi costretto a vagabondare come musicista ambulante, finché non trova una ricca signora che si scopre essere la vera madre del fanciullo. Anche qui, la tenacia e l'onestà appartenenti ad un ambiente povero vengono esaltate e premiate nel testo attraverso un riscatto economico finale.

A partire dalla metà del secolo, però, vicende ambientate in luoghi di miseria vengono scelte sempre più spesso dalla narrativa europea, in particolare inglese, con finalità di denuncia e di critica sociale. Sono gli anni in cui si sta consolidando lo sviluppo industriale e, in occasione di una serie di crisi agricole e dello scoppio di alcune epidemie, si stanno rivelando in maniera evidente i suoi effetti sulle classi povere. Il mondo della miseria operaia, in particolare, interessa profondamente le classi dirigenti: proprio in questi anni sono pubblicati *La condizione della classe operaia in Inghilterra* di Friederich **Engels** (1844) e *Il Manifesto del partito comunista* di Karl **Marx** (1848), insieme al manifesto del movimento cartista, *Cartismo* (1839), di Thomas **Carlyle**, e sono numerosi i romanzieri che ambientano i loro testi tra gli operai delle maggiori città inglesi (Londra, Manchester, Plymouth). La maggior parte di essi intendono proporre dei rimedi alle condizioni di degrado, ma senza stravolgere il sistema capitalista e la sperequazione economica che esso comporta (tra i testi di questi autori, *Coningsby*, 1844, e *Sibyl*, 1845, di Benjamin **Disraeli**, *Nord e Sud*, 1855, di Elizabeth **Gaskell**, *Felix Holt*, 1866, di George **Eliot**). In effetti, più che con le materiali condizioni di povertà, questi testi si confrontano e si scontrano con il degrado morale che si accompagna ad esse e che mette in allarme le coscienze di chi lo osserva; il rimedio proposto per arginare la decadenza è dunque il potenziamento dell'educazione morale e religiosa.

In Francia, un forte interesse per le classi povere urbane, protagoniste eroiche durante le rivoluzioni, è dimostrato da Victor **Hugo**, che ambienta i suoi *Miserabili* (1862) nei vicoli di Parigi, nel periodo delle insurrezioni tra l'inizio della Restaurazione e l'avvento della monarchia di luglio. Il testo mette nettamente in opposizione, nello stesso contesto sociale, un mondo onesto, «illuminato» dal coraggio, dall'eroismo, dalla virtù, per il quale il narratore assume toni di piena esaltazione, e un mondo degradato, «oscurato» dal vizio, condannato senza alcuna adesione patetica. Tra i protagonisti, un galeotto evaso e inseguito dalla polizia cerca di allevare ed educare la fanciulla che ha accolto come figlia senza farle conoscere la vera miseria, proteggendola dalla corruzione dell'ambiente in cui sono costretti a vivere; un fanciullo cresciuto sulla strada di Parigi si protegge da sé, grazie al proprio spirito libero, intelligente e intraprendente, dalle insidie di quel mondo che è per lui fonte di vitalità e di continuo apprendimento, ma anche di contatto con il male; un giovane nobile rifiutato dalla famiglia per motivi politici viene a contatto con il mondo della povertà cittadina sperimentandone personalmente le condizioni, e rinvigorisce in questo modo il proprio carattere e i propri ideali politici. Il testo, cioè, mette sì in scena la miseria urbana, ma rappresenta con insistenza e in maniera molteplice i percorsi attraverso i quali l'uomo riesce, grazie a una forte spinta morale, a sfuggire al degrado.

9. A partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, invece, i testi letterari che esplorano ambienti di miseria materiale e morale rappresentano sempre più di rado possibilità di salvezza. L'interesse è per la decadenza individuale e sociale, indagata in tutte le sue forme e considerata irripa-

rabile: i protagonisti sono vittime delle condizioni in cui vivono, non eroi vittoriosi di cui possono essere esaltate le capacità e le virtù straordinarie. *Lo scannatoio* di Émile **Zola** (1877) rappresenta la decadenza economica e morale, la caduta nell'alcolismo e in tutte le sue conseguenze, di una giovane lavandaia e del marito operaio, in un caseggiato parigino dove la miseria «deborda» dalle finestre, dove i bambini vengono a contatto assai presto coi vizi e ne risultano vittime (grazie alla produzione «seriale» del ciclo di romanzi di cui fa parte il testo, i *Rougon-Macquart*, 1871-93, il lettore viene a conoscenza dell'esito della vicenda anche della figlia dei protagonisti, Nanà, scappata di casa nello *Scannatoio* e divenuta prostituta nel romanzo *Nanà*, 1880). L'ambiente che circonda i protagonisti, in cui si concentrano storie di miseria e di indifferenza, sembra accompagnare la loro progressiva caduta confermando, con cinismo e rassegnazione, l'impossibilità di esiti diversi.

Negli stessi anni, *Maggie: una ragazza di strada* (1893), dell'americano Stephen **Crane**, racconta un'analoga storia di progressivo degrado, fino alla prostituzione, di una ragazza cresciuta nella Bowery di New York, destinata dalla sua stessa nascita, nonostante l'eccezionale bellezza, alla sconfitta. *Nostra sorella Carrie* (1900-12), di Theodore **Dreiser**, rappresenta l'arrivo nella grande città (Chicago) di una fanciulla della provincia americana, il suo contatto con l'inesorabile e abbruttente miseria operaia, il suo riscatto attraverso l'attività teatrale e la definitiva rovina, fino alla mendicizia, dell'ultimo dei suoi amanti. Caduta e risalita, nei due personaggi, sono guardate dal narratore con cinica lucidità, e nessuno sguardo di compassione viene concesso a chi accetta di rassegnarsi alle condizioni inumane e avvilenti della vita operaia. Il lavoro onesto e l'accettazione di una vita di miseria non hanno nulla di nobilitante in questo romanzo di Dreiser. L'opera di George **Gissing**, in questi stessi anni, rappresenta frequentemente personaggi che tentano di riscattare e redimere un mondo dove la miseria materiale non riesce a separarsi dal degrado morale. I protagonisti di *Demos* (1886) e del *Mondo infernale* (1889) sono però tutti destinati alla sconfitta.

In Italia, vicende di caduta in miseria sono ambientate dai narratori di questi anni nelle campagne, tra i pescatori della costa o, più raramente, nelle città. *I Malavoglia* di Giovanni **Verga** (1881) raccontano la decadenza di una famiglia di pescatori siciliani, colpita improvvisamente dalla cattiva sorte (un nubifragio disperde un carico commerciale e uccide uno dei membri della famiglia), ma anche vittima di una strutturale impossibilità di riconquistare l'antica posizione sociale e la stabilità economica. Anche qui, la comunità che sta intorno ai protagonisti non riesce ad opporre la forza eroica di una solidarietà sociale: l'inesorabile legge del più forte e del più «fortunato», secondo la quale non si ha il diritto o la possibilità di opporsi di fronte alla rovina, è accettata, in forme diverse, da tutti i personaggi. L'opera narrativa di Mario **Pratesi** rappresenta invece le condizioni di sfruttamento a cui sono inesorabilmente sottoposti i contadini toscani (si veda la raccolta di novelle *In provincia*, 1884) e la classe popolare cittadina (nel romanzo *L'eredità*, 1889). Il romanzo di Matilde **Serao** *Il paese di cucagna* (1890) racconta la rovina economica di un gruppo di personaggi (di classi sociali diverse) che ha giocato, e definitivamente perduto, il proprio patrimonio al Lotto: anche qui, è un destino imperscrutabile (rappresentato fisicamente dal meccanismo del Lotto) a guidare le sorti di tutti i personaggi, senza che nessuno, nemmeno chi è depositario di un sapere razionale, riesca ad opporsi.

10. Altro filone nella rappresentazione della povertà, diffuso soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento, è quello della raffigurazione di artisti che vivono con scarssissimi mezzi economici: le *Scene della vita di Bohème* di Henry **Murger** (1851) sono episodi della vita di un gruppo di artisti parigini, che abitano una soffitta malsana e non hanno un'occupazione stabile che permetta loro di mantenersi; tale stile di vita diventa una sorta di principio etico inscindibile dalle riflessioni e dalle esperienze artistiche. Di questo testo, sono numerose le trasposizioni drammatiche (ad esempio, il melodramma *La Bohème* di Giacomo **Puccini**, 1897) ed esso ispira l'opera di Cletto **Arrighi** *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862), manifesto estetico e morale del movimento letterario della Scapigliatura.

11. In particolare a partire dalla fine del secolo, vicende di caduta economica sono rappresentate anche in ambienti alto-borghesi. La stabilità economica e morale è un obiettivo difficilmente raggiungibile in una società guidata dalle speculazioni finanziarie, e la classe borghese che detiene il potere economico non sembra avere la tempra per resistere all'inevitabile precarietà: *Il denaro* di Émile **Zola** (1891) è la storia delle ripetute speculazioni in Borsa effettuate dal protagonista, che si concludono con un crack definitivo; *I Buddenbrook* di Thomas **Mann** (1901) raccontano le vicende di una famiglia di agiati commercianti tedeschi che perde progressivamente il proprio patrimonio e la propria solidità morale; in *Tre croci* di Federigo **Tozzi** (1920), i tre fratelli protagonisti disperdono in brevissimo tempo l'ingente eredità paterna, e sono destinati a tre morti ingloriose; la protagonista della *Casa della gioia* (1905) di Edith **Wharton**, raffinata donna borghese colpita da dissesti economici, non riesce a rassegnarsi a una vita di lavoro, e muore tragicamente in una zona poverissima della propria città, consapevole che «la ricchezza era lo sfondo di cui aveva bisogno, il solo clima in cui potesse respirare».

12. Nel corso del Novecento, suscita ancora grande interesse la rappresentazione letteraria di rovine economiche o di vicende legate alla povertà, in special modo nei periodi in cui sono sentiti in maniera più viva gli squilibri sociali portati dal capitalismo e sembrano più immediatamente applicabili i metodi del socialismo. Negli Stati Uniti, in particolare dopo la crisi economica del '29, nel clima di generale attenzione rivolta al risanamento economico del Paese, le opere di diversi scrittori sono incentrate su questi temi. Il romanzo *Furore* (1939) di John **Steinbeck** racconta le vicende di una famiglia di contadini dell'Oklahoma che emigra in California alla ricerca di uno spazio vitale di sostentamento: il viaggio e il mondo di estrema povertà e sfruttamento che li attende sono rappresentati con toni epici, sinché non viene suggerito un riscatto attraverso la solidarietà tra i membri del gruppo e un rinnovamento interiore dei protagonisti. La trilogia *U.S.A.* di John **Dos Passos** (1930-36) rappresenta la società americana anche nei suoi aspetti più disperanti, e mette in scena personaggi che hanno definitivamente perso, insieme alle risorse economiche, la stabilità morale e psicologica.

Vagabondi o personaggi costretti a una vita misera e monotona, senza speranza di riscatto, sono protagonisti anche di molte opere teatrali di Bertolt **Brecht** (per esempio, *La Santa Giovanna dei Macelli*, 1932, e *Madre Coraggio*, 1949).

In Italia, le esperienze della narrativa nord-americana e l'interesse per il tema della miseria economica e dell'intrinseca «liricità» di ogni condizione di oppressione così come di ogni tentativo di riscatto sono diffuse da un

gruppo di intellettuali che sceglie come modello allo stesso tempo i narratori italiani e francesi del Naturalismo e i giovani narratori americani. Nell'opera narrativa e poetica di Cesare **Pavese** (in particolare in *Paesi tuoi*, 1941, e in *La luna e i falò*, 1950), la miseria della campagna piemontese è rappresentata come una condizione di abbruttimento, che porta i personaggi a squilibri mentali e a gesti inconsulti, osservati dal testo sempre con sguardo attonito e patetico allo stesso tempo. *La malora* di Beppe **Fenoglio** (1954) è la storia di un contadino delle Langhe costretto a lavorare e a vivere di stenti lontano dalla propria famiglia; alla fine, solo un inspiegabile «colpo di fortuna» può riportare il personaggio a lavorare la stessa terra dove ha sempre vissuto la sua famiglia. Anche qui, significativamente, la vicenda è raccontata in prima persona dal protagonista, che riferisce la propria esperienza di sofferenza con un linguaggio che mima la sintassi e il lessico del dialetto della zona.

Condizioni di miseria e degrado, in cui le relazioni sociali sono dominate dalla forza e dalla coercizione e qualunque altro modello sociale appare estraneo od ostile, sono rappresentate in *Ragazzi di vita* di Pierpaolo **Pasolini** (1955): in primo piano è un gruppo di ragazzi della periferia romana, che vive di ozio e di delinquenza, finché il protagonista non decide all'improvviso di abbandonare quel mondo, ma è costretto ad assistere impotente e impaurito alla morte di uno dei suoi compagni più piccoli. Povertà materiale e desolazione morale, anche qui, sono strettamente connesse.

Il mondo dei quartieri popolari di Firenze raccontato da Vasco **Pratolini** (*Il quartiere*, 1944, *Cronache di poveri amanti*, 1947, *Cronaca familiare*, 1947, *Metello*, 1955) è invece un ambiente dove prevale la solidarietà nel gruppo e i protagonisti sono eroi vitali, apprezzati dalla comunità, e portatori di valori immediatamente condivisi dal narratore e dal testo.

Negli ultimi cinquant'anni, il tema ha ancora interessato la narrativa e, in grande misura, il cinema. La maggior parte degli intrecci che si occupano di povertà mostrano le condizioni di vita e i legami con il crimine dei quartieri popolari delle grandi città europee e americane. Ampiamente dedicata a questo tema è la produzione del regista inglese **Ken Loach**, che rappresenta allo stesso tempo battaglie politiche e sindacali (per esempio, in *Bread and Roses*, 2000) e tentativi di riscatto dal degrado sociale e dalle conseguenti difficoltà nel sostentamento familiare (*Ladybird Ladybird*, 1994, e *Sweet Sixteen*, 2002).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*; *Liber vagatorum* (ca. 1510, 1528); *Giobbe* (secc. VI-IV a.C.); *Lazarino del Tormes* (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554); *Vangelo di Matteo* (ca. 63-67 d.C.).

Alemán, M., *Guzmán di Alfarache* (1599-1604); Apuleio, *L'asino d'oro* o *Metamorfosi* (*Metamorphoses*, sec. II); Arrighi, C., *La canaglia felice* (1885); Arrighi, C., *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862); Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul Campo di Siena* (1427); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-51); Brecht, B., *La Santa Giovanna dei macelli* (*Die Heilige Johanna der Schlachthofe*, 1932); Brecht, B., *Madre Coraggio e i suoi figli* (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939); Carcano, *La Nunziata: novelle campagnole* (1852); Carlyle, T., *Cartismo* (*Chartism*, 1839); Catullo Gaio, V., *Libro* (*Liber*, ca. 64-54 a.C.); Crane, S., *Maggie: una ragazza di strada* (*Maggie: a Girl of the Street*, 1893); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Defoe, D., *Capitano Singleton* (*Captain Singleton*, 1720); Defoe, D., *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders* (*The Adventures and Misadventures of the Famous Moll Flanders*, 1722); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Dickens, C., *La piccola Dorrit* (*Little Dorrit*, 1857-58); Dickens, C., *Oliver Twist* (1837-38); Dickens, C., *Racconti di Natale* (*Christmas Book*, 1848); Dickens, C., *Racconto di Natale* (*A Christmas Carol in Prose*, 1843); Disraeli,

B., *Coningsby* (1844); Disraeli, B., *Sybil* (1845); Dos Passos, J., U.S.A. (1930-36); Dreiser, T., *Nostra sorella Carrie* (*Sister Carrie*, 1900-12); Eliot, G., *Felix Holt* (*Felix Holt, the Radical*, 1866); Fenoglio, B., *La malora* (1954); Francesco d'Assisi, *La Regola* (1221-23); Gaskell, E., *Nord e sud* (*North and South*, 1855); Giovenale, D.G., *Satire* (*Saturae*, 96-127); Gissing, G., *Demos* (*Demos. A Story of English Socialism*, 1886); Gissing, G., *Mondo infernale* (*The Nether World*, 1889); Grossi, T., *Marco Visconti* (1831); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1862); Ipponatte, *Frammenti* (sec. VI a.C.); Lesage, A.R., *Storia di Gil Blas di Santillana* (*Histoire de Gil Blas de Santillane*, 1715-35); Loach, K., *Bread and Roses*, cinema (2000); Loach, K., *Ladybird*, cinema (1994); Loach, K., *Sweet Sixteen*, cinema (2002); Lutero, M., *Introduzione al Liber vagatorum* (1528); Malot, H., *Senza famiglia* (*Sans famille*, 1878); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Buddenbrook*, 1901); Manzoni, *I promessi sposi* (1827); Murger, H., *Scene della vita di bohème* (*Scènes de la vie de bohème*, 1851); Pasolini, P., *Ragazzi di vita* (1955); Pavese, C., *La luna e i falò* (1950); Pavese, C., *Paesi tuoi* (1941); Petronio Arbitro, T.G., *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Pini, T., *Speculum cerretanorum* (1485); Pratesi, M., *In provincia* (1884); Pratesi, M., *L'eredità* (1889); Pratolini, V., *Cronaca familiare* (1947); Pratolini, V., *Cronache di poveri amanti* (1947); Pratolini, V., *Il quartiere* (1944); Pratolini, V., *Metello* (1955); Properzio, *Elegie* (28 a.C.); Puccini, G., *La Bohème*, musica (1897); Quevedo, F. de, *Storia della vita del pitocco chiamato Pablos, esempio di vagabondi e specchio d'imbrogliani* (*Historia de la vida del Búscón, llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, 1626); Ranieri, A., *Ginevra, o l'orfana della Nunziata* (1839); Serao, M., *Il paese di cuccagna* (1890); Sofocle, *Edipo a Colono* (401 a.C.); Sofocle, *Filottete* (409 a.C.); Steinbeck, J., *Furore* (*The Grapes of Wrath*, 1939); Tarchetti, I.U., *Paolina: i misteri del coperto del Figini* (1866); Tozzi, F., *Tre croci* (1920); Verga, G., *I Malavoglia* (1881); Villon, F., *Opere* (*Oeuvres*, 1456-63); Wharton, E., *La casa della gioia* (*The House of Myrth*, 1905); Zola, E., *I Rougon-Macquart* (*Les Rougon-Macquart*, 1871-93); Zola, E., *Lo scannatoio* (*L'Assommoir*, 1876); Zola, E., *Nanà* (*Nana*, 1880); Zola, E., *Il denaro* (*L'Argent*, 1891).

■ ALTRE OPERE: Archiloco, *Frammenti* (sec. VI a.C.); De Sica, V., *Miracolo a Milano*, cinema (1951); De Sica, V., *Sciucchià*, cinema (1946); Fante, J., *Chiedi alla polvere* (*Ask the Dust*, 1939); Gilliam, T., *La leggenda del re Pescatore*, cinema (*The Fisher King*, 1991); Herlihy, L., *Un uomo da marciapiede* (*Midnight Cowboy*, 1965); Howells, W.D., *L'ascesa di Silas Lapham* (*The Rise of Silas Lapham*, 1885); Hugo, V., *Nostra signora di Parigi* (*Notre-Dame de Paris*, 1831); Levi, C., *Cristo si è fermato a Eboli* (1945); Loach, K., *Il mio nome è Joe*, cinema (*My Name Is Joe*, 1998); Loach, K., *Poor Cow*, cinema (1967); London, J., *Il popolo dell'abisso* (*The People of the Abyss*, 1903); Orwell, G., *Senza un soldo a Parigi e a Londra* (*Down and Out in Paris and London*, 1933); Pasolini, P., *Accattone*, cinema (1961); Pasolini, P., *Mamma Roma*, cinema (1962); Pasolini, *Una vita violenta* (1959); Rossellini, R., *Paisà*, cinema (1946); Roth, J., *Giobbe. Romanzo di un uomo semplice* (*Job. Roman eines Einfachen Mannes*, 1930); Roth, J., *La leggenda del santo bevitore* (*Die Legende vom heiligen Trinker*, 1939); Serao, M., *Il ventre di Napoli* (1884); Silone, I., *Fontamara* (1934); Steinbeck, J., *Uomini e topi* (*Of Mice and Men*, 1937); Tolstoj, L., *Resurrezione* (1899); Valera, P., *La folla* (1901); Valera, P., *Milano sconosciuta* (1879); Zena, R., *La bocca del lupo* (1892).

■ BIBLIOGRAFIA: Asor Rosa, A., *Scrittori e popolo* (1965), Torino 1988; Camporesi, P. (a c. di), *Il libro dei vagabondi* (ca. 1510), Torino 1973; Chartier, R., *Les élites et les gueux. Quelques représentations (XVI-XVII siècles)*, «Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine», XVI, 1974; Chevalier, L., *Classi lavoratrici e classi pericolose. Parigi nella rivoluzione industriale* (1958), Bari 1976; Gandal, K., *The Virtues of the Vicious. J. Riis, S. Crane, and the Spectacle of the Slums*, New York-Oxford 1997; Geremek, B., *I bassifondi di Parigi nel Medioevo. Il mondo di François Villon* (1972), Bari 1990; Geremek, B., *La pietà e la forca. Storia della miseria e della carità in Europa* (1986), a c. di Frau, M. - Marx Vannini, A. - Verdiani, B., Bari 1991; Geremek, B., *La stirpe di Caino. L'immagine dei vagabondi e dei poveri nelle letterature europee dal XV a XVII secolo* (1980), Milano 1988; Geremek, B., *Uomini senza padrone. Po-*

veri e marginali tra Medioevo e Rinascimento, Torino 1992; Geremek, B., *Uomini senza padrone. Poveri e marginali tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1992; Lochard, Y., *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques (1848-1916)*, Paris 1998; Mariani, G., *Gli umili nell'opera degli epigoni manzoniani*, in «Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari», XIX, 1952, pp. 151-190; Popovic, P. - Sicotte, G. (a c. di), *Misères de la littérature. Études réunies et présentées par G. Sicotte et P. Popovic*, Montréal 1995; Saint-Jacques, R., *Les mendiants dans l'épopée anglaise*, in AA.VV., *Aspects de la marginalité au Moyen Age*, Montréal 1975, pp. 24-33; Sicotte, G. - Popović, P. (a c. di), *Misères de la littérature*, Montréal 1995; Smith, Sh. M., *The Other Nation: the Poor in English Novels of the 1840s and the 1850s*, Oxford 1980; Von Kraemar, E., *Le type du faux mendiant dans les littératures romanes depuis le Moyen Age jusqu'au XVII siècle*, Helsingfors 1944.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Ascesa sociale; Bandito; Bassifondi; Bohème; Decadenza; Denaro; Destino, fato; Dote; Emarginazione sociale; Eredità, testamento; Fame; Fanciulla perseguitata; Fortuna; Malattia; Mendicante; Offesa; Operaio; Orfano, orfanotrofio; Oro; Ospizio; Padrone; Peste, pestilenza; Picaro; Pirata; Prostituta; Ricchezza; Rinuncia; Sacrificio; Servo, domestico, servitù; Soffitta; Speranza/Disperazione; Trovatello; Umiltà, umiliazione; Usuraio; Vecchiaia; Vergogna.

FEDERICA VEGLIA

Mistero. 1. Il termine mistero (lat. e ted. *mysterium*, ingl. *mystery*, fr. *mystère*), derivato dal greco *myein* («chiudere» [gli occhi o la bocca], donde il significato di «iniziare a culti segreti»), indica una verità o una realtà nascosta ma anche, al plurale, i riti di iniziazione o le verità divine intorno alle quali si era tenuti a un rigoroso silenzio (una cerimonia di iniziazione al culto di Iside è descritta nelle *Metamorfosi* di **Apuleio**, sec. II d.C.). Nella letteratura cristiana *mysterium* assume il significato dottrinale di verità rivelata da Dio, creduta per fede e non compresa dalla ragione (si pensi al carattere ineffabile del mistero divino nel *Paradiso* di **Dante**). Nella cultura moderna mistero è prevalentemente usato nel senso di un problema che si ritiene insolubile o che concerne l'ambito religioso o filosofico.

2. Fin dai primi secoli dell'era cristiana si diffuse la consuetudine di rappresentare i misteri della vita di Cristo, dapprima in brevi scene recitate durante le sacre funzioni, poi in drammi sempre più complessi tratti anche dal Vecchio Testamento, dagli Atti degli Apostoli e da leggende agiografiche e allestiti sui sagrati delle chiese e nelle piazze. Uno dei primi *mystères* è il *Jeu Adam* (metà del sec. XII); originale è il *Ludus de Antichristo* (ca. 1160). La realizzazione moderna di un *mistero* è raccontata nella novella omonima di **Verga** (1883); attualizzazioni novecentesche sono il dramma futurista *Mistero buffo* (1918-21) di **Majakovskij** e la commedia *Mistero buffo* (1969) di **Fo**, nei quali i moduli giullareschi sono alla base di testi problematici e provocatori.

3. Il mistero inteso come intrusione nella realtà di elementi che sfuggono all'interpretazione dei sensi caratterizza il genere fiabesco. Orchi, incantesimi, benefattori misteriosi, eventi magici sono presenti nel *Cunto de li cunti* (1634-36) di **Basile**, nelle *Storie o racconti del tempo passato* (1697) di **Perrault** e nelle raccolte di *Fiabe dei fratelli Grimm* (1812-22) e di **Andersen** (1835-72).

4. Le modificazioni sociali e i conflitti interiori dell'età delle rivoluzioni favorirono la nascita di nuovi generi, fondati sulla compresenza di razionale e irrazionale in una realtà strana e spaventosa, sublime e terribile al tempo stesso, secondo il pensiero di **Burke** (*Indagine sull'origine del sublime*, 1758). Dall'immaginario gotico, archetipicamente rappresentato in *Il castello di Otranto* (1764) di **Walpole**, derivarono gli elementi fondamentali

del fantastico, il cui primo grande interprete fu **Hoffmann**, con personaggi esemplari come l'avvocato Coppeius nell'*Uomo della sabbia* (1817) o il sosia di frate Medardo negli *Elisir del diavolo* (1815-16). Il fantastico, in cui eccelse **Poe** con i suoi *Racconti* (1840-45), è stato distinto da Calvino in «visionario», caratterizzato da apparizioni spettacolari, come quelle del *Manoscritto trovato a Saragozza* (1805) di **Potocki** o dei racconti neri di **Hawthorne** contenuti in *Racconti narrati due volte* (1837-42) e *Muschi da un vecchio presbiterio* (1846), e «mentale», nel quale l'ambiguità tra naturale e sovranaturale assume una oscura dimensione interiore, come accade nello *Strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886) di **Stevenson** e in *Le Horla* (1887) di **Maupassant**. In *Il ritratto di Dorian Gray* (1891) di **Wilde** gli elementi gotici sono associati a una concezione estetizzante della vita, mentre in *Il giro di vite* (1898) di **James** l'eredità fantastica spalanca le porte all'ambiguità del vivere. Discendente diretto del romanzo nero è il romanzo d'appendice, nel quale sono svelati i misteri della degradata realtà dei bassifondi cittadini, sul modello de *I misteri di Parigi* (1842-43) di **Sue**. Il mistero è associato al gusto per l'esotico nel romanzo d'avventura (**Verne**, *L'isola misteriosa*, 1874; **Salgari**, *I misteri della jungla nera*, 1895) ed è elemento fondamentale nel genere poliziesco, nato con le *detection stories* di **Poe** (*I delitti della Rue Morgue*, 1841), continuato dai romanzi di **Collins** (*La pietra di luna*, 1868), **Doyle** (*Uno studio in rosso*, 1887) e **Christie** (*Poirot a Styles Court*, 1920) e ulteriormente elaborato negli avventurosi *thriller* di **Hammet** (*Il falcone maltese*, 1930) e **Chandler** (*Il grande sonno*, 1939).

6. Con l'attenzione otto-novecentesca a cogliere il disagio dell'uomo di fronte ad una realtà incomprensibile il mistero acquista valore esistenziale. *Delitto e Castigo* (1866) e *I Fratelli Karamazov* (1879-80) di **Dostoevskij** si accostano al genere poliziesco analizzando però la psiche tormentata di personaggi che si salvano grazie a rivelazioni improvvise e irrazionali. Il colore bianco della balena in *Moby Dick* (1851) di **Melville** diventa metafora dell'ambiguità del reale e allude a entità che oltrepassano i limiti della comprensione umana. Nella lirica *Corrispondenze* (1857) **Baudelaire** svela la presenza di nascosti legami tra il visibile e l'invisibile, aprendo la via al linguaggio oscuro ed emblematico del simbolismo. Il viaggio di Marlow nell'Africa selvaggia in *Cuore di tenebra* (1902) di **Conrad** rappresenta per l'europeo un'occasione di autoconoscenza e autocritica. La ricostruzione da vari punti di vista dell'omicidio al centro di *L'anello e il libro* (1868-69) di **Browning** e l'inesistente identità della moglie del signor Frola in *Così è (se vi pare)* (1916) di **Pirandello** indicano come il reale sia inconoscibile e come ognuno abbia una sua interpretazione e una sua verità. Allo stesso modo i protagonisti dei romanzi *Il processo* (1925) e *Il castello* (1926) di **Kafka** e *Lo straniero* (1942) di **Camus** e del dramma *Aspettando Godot* (1953) di **Beckett** sono vittime di un meccanismo assurdo e non riescono a giustificare le vicende di cui sono contemporaneamente attori e spettatori.

7. In molta narrativa contemporanea si trovano retaggi del mistero «fantastico». Le opere di **Buzzati** (*Il deserto dei Tartari*, 1940; *I sette messaggeri*, 1942; *La boutique del mistero*, 1968) si affacciano sull'enigma dell'esistenza umana e quelle di **Landolfi** (*Il mar delle blatte e altre storie*, 1939; *La pietra lunare*, 1939) esprimono il timore e l'inadeguatezza dell'uomo di fronte al mondo labirintico; il «realismo magico» di **Bontempelli** (*La scacchiera davanti allo specchio*, 1922; *Vita e morte di Adria e dei suoi*

figli, 1930) e i racconti di **Savinio** raccolti in *Casa «La Vita»* (1943) e *Tutta la vita* (1945) inseriscono vicende surreali in un quotidiano inquietante. L'allucinato vagabondaggio del protagonista di *Requiem* (1991) di **Tabucchi** rappresenta un cammino sapienziale che ripercorre alcune tappe fondamentali della vita. Espedienti tratti dal genere poliziesco sono usati all'interno di intrecci che analizzano psicologie oscure e denunciano i vizi e gli abusi di una società corrotta e lacerata (**Piovene**, *La gazzetta nera*, 1943; *Le stelle fredde*, 1970; Sciascia, *Il giorno della civetta*, 1961; *Todo modo*, 1974; **Tabucchi**, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, 1997) o affrontano problematiche filosofiche (**Borges**, *Finzioni*, 1956) o ancora, lasciati irrisolti, riflettono il guazzabuglio del mondo contemporaneo (**Gadda**, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Jeu Adam* (sec. XII); *Ludus de Antichristo* (ca. 1160).

Andersen, H.C., *Fiabe* (*Eventyr*, 1835-72); Apuleio, *Le metamorfosi o L'asino d'oro* (*Metamorphoseon libri XI o Asinus aureus*, sec. II d.C.); Basile, G.B., *Cunto de li cunti* (1634-36); Baudelaire, C., *Corrispondenze*, in *I fiori del male* (*Correspondances*, in *Les fleurs du mal*, 1857); Beckett, S., *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1953); Bontempelli, M., *La scacchiera davanti allo specchio* (1922); Bontempelli, M., *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930); Borges, J.L., *Finzioni* (*Ficciones*, 1956); Browning, R., *L'anello e il libro* (*The Ring and the Book*, 1868-69); Burke, E., *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello* (*Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1758); Buzzati, D., *Il deserto dei Tartari* (1940); Buzzati, D., *I sette messaggeri* (1942); Buzzati, D., *La boutique del mistero* (1968); Camus, A., *Lo straniero* (*L'étranger*, 1942); Chandler, R., *Il grande sonno* (*The Big Sleep*, 1939); Christie, A., *Poirot a Styles Court* (*The Mysterious Affair at Styles Court*, 1920); Collins, W., *La pietra di luna* (*The Moonstone*, 1868); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dostoevskij, F.M., *Delitto e castigo* (1866); Dostoevskij, F.M., *I fratelli Karamazov* (1879-80); Doyle, A.C., *Uno studio in rosso* (*A Study in Scarlet*, 1887); Fo, D., *Mistero buffo* (1969); Gadda, C.E., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957); Grimm, J.L.K.-Grimm, W.K., *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Hammet, D., *Il falcone maltese* (*The Maltese Falcon*, 1930); Hawthorne, N., *Muschi da un vecchio presbiterio* (*Mosses from an Old Manse*, 1846); Hawthorne, N., *Racconti narrati due volte* (*Twice-Told Tales*, 1837-42); Hoffmann, E.T.A., *Gli elisir del diavolo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815-16); Hoffmann, E.T.A., *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, 1817); James, H., *Il giro di vite* (*The turn of the screw*, 1898); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*, 1924); Kafka, F., *Il castello* (*Das Schloss*, 1926); Landolfi, T., *Il mar delle blatte e altre storie* (1939); Landolfi, T., *La pietra lunare* (1939); Majakovskij, V.V., *Mistero buffo* (1918-21); Maupassant, G. de, *L'Horla* (*Le Horla*, 1887); Melville, H., *Moby Dick* (1851); Perrat, C., *Storie o racconti del tempo passato* (*Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez*, 1697); Piovene, G., *La gazzetta nera* (1943); Piovene, G., *Le stelle fredde* (1970); Pirandello, L., *Così è (se vi pare)* (1916); Poe, E.A., *Racconti* (*Tales*, 1840-45); Poe, E.A., *I delitti della Rue Morgue* (*Murders in the Rue Morgue*, 1841); Potocki, J., *Manoscritto trovato a Saragozza* (*Manuscrit trouvé à Saragosse*, 1805); Salgari, E., *I misteri della jungla nera* (1895); Savinio, A. (pseud. di Andrea De Chirico), *Casa «La Vita»* (1943); Savinio, A., *Tutta la vita* (1945); Sciascia, L., *Il giorno della civetta* (1961); Sciascia, L., *Todo modo* (1974); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886); Sue, E., *I misteri di Parigi* (*Les mystères de Paris*, 1842-43); Tabucchi, A., *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997); Tabucchi, A., *Requiem* (*Requiem uma alucinação*, 1991); Verga, G., *Il mistero*, in *Novelle rusticane* (1883); Verne, J., *L'isola misteriosa* (*L'île mystérieuse*, 1874); Walpole, H., *Il castello di Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891).

■ ALTRE OPERE: Beckford, W., *Vathek* (1786); Boito, A., *L'alfier nero* (1867); Boito, C., *Storielle vane* (1876); Bontempelli, M., *Il figlio di due madri* (1929); Bontempelli, M., *Gente nel tempo* (1937); Buzzati, D., *Barnabo delle montagne* (1933); Buzzati, D., *Paura alla Scala* (1949); Buzzati, D., *Sessanta racconti* (1958); Chamisso, A.V., *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814); Collins, W., *La donna in bianco* (*The Woman in White*, 1860); Dostoevskij, F.M., *I Demoni* (1873); Dostoevskij, F.M., *Il sosia* (1846); Eco, U., *Il nome della rosa* (1980); Féval, P., *I misteri di Londra* (*Les mystères de Londres*, 1843-44); Fogazzaro, A., *Malombra* (1881); Gautier, T., *La morte innamorata* (*La morte amoureuse*, 1836); Gautier, T., *Il cavaliere doppio* (*Le chevalier double*, 1840); Gautier, T., *Arria Marcella* (1852); Gautier, T., *Avatar* (1856); Gautier, T., *Jettatura* (1856); Gautier, T., *Spirito* (*Spirite*, 1866); Gogol', N.V., *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (1831 e 1832); Gogol', N.V., *Arabeschi* (1835); Hoffmann, E.T.A., *Pezzi fantastici alla maniera di Callot* (*Phantasiestücke in Callots Manier*, 1815); Hoffmann, E.T.A., *I fedeli di San Serapione* (*Die Serapionsbrüder*, 1819-21); Hogg, J., *Memorie e confessioni di un peccatore perdonato* (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1824); James, H., *La figura nel tappeto* (*The figure in the carpet*, 1896); Kipling, R., *Kim* (1901); Landolfi, T., *Racconti impossibili* (1966); Leskov, N.S., *Racconti di Natale* (1886); Lewis, M.G., *Il Monaco* (*The Monk*, 1796); Mastriani, F., *I misteri di Napoli* (1869-70); Maturin, C.R., *Melmoth l'errante* (*Melmoth the Wanderer*, 1820); Maupassant, G. de, *La mano scorticata* (*La main d'écorché*, 1875); Nerval, G. de, *La mano incantata* (*La main enchantée*, 1832); Radcliffe, A., *I misteri di Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794); Saviane, S., *I misteri di Allegrhe* (1964); Sciascia, L., *A ciascuno il suo* (1966); Sciascia, L., *Il contesto* (1971); Shelley, M., *Frankenstein o Il Prometeo moderno* (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818); Straparola, G.F., *Le piacevoli notti* (1550); Tabucchi, A., *L'Angelo nero* (1991); Tabucchi, A., *Piccoli equivoci senza importanza* (1985); Tarchetti, I.U., *Racconti fantastici* (1869); Tolstoj, L.N., *La morte di Ivan Il'ič* (1886); Turgenev, I., *Il sogno* (1876); Villiers de l'Isle-Adam, A. de, *Racconti crudeli* (*Contes cruels*, 1883); Zena, R., *Confessione posuma* (1897).

■ BIBLIOGRAFIA: Ambrosie, C., *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano 1974; Bachtin, M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), Torino 1968; Battaglia, R. (a c. di), *Il mistero in Dino Buzzati*, Milano 1980; Bernabò Secchi, G., *Invito alla lettura di Landolfi*, Milano 1978; Bianchi, R. (a c. di), *E. A. Poe dal gotico alla fantascienza*, Milano 1978; Bonifazi, N., *Teoria del «fantastico» e il racconto «fantastico» in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna 1982; Bonfantini, M., *Le rappresentazioni sacre italiane*, Milano 1942; Calvino, I., *La tradizione popolare nelle fiabe*, in *Storia d'Italia*, a c. di R. Romano e C. Vivanti, Torino 1972-76, vol. 2; Calvino, I., *Introduzione*, in *Racconti fantastici dell'ottocento*, Milano 1983; Contini, G., *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*, Milano 1949; D'Agostino, N., *Melville e il mito dell'America*, in Melville, H., *Moby Dick*, Milano 1989; De Vito, M.S., *L'origine del dramma liturgico*, Milano 1938; Del Monte, A., *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari 1962; Ferrero, E., *Invito alla lettura di Gadda*, Milano 1972; Fink, G., *I testimoni dell'immaginario*, Roma 1978; Freud, S., *Il perturbante* (1919), in *Opere*, vol. IX: 1917-1923. *L'Io e l'Es e altri scritti*, a c. di C.L. Musatti, Torino 1977; Gioanola, E., *Il racconto tra il magico e il surreale*, in *Letteratura italiana contemporanea*, II, Roma 1980; Laura, E.G., *Storia del giallo. Da Poe a Borges*, Roma 1980; Levin, H., *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*, New York 1958; Lombardo, A., *Un rapporto col mondo. Saggio sui racconti di Nathaniel Hawthorne*, Roma 1976; Magris, C., *L'altra ragione. Tre saggi su Hoffmann*, Torino 1978; Marchetti, G., *Invito alla lettura di Piovene*, Milano 1973; Pagliata, R., *Baudelaire e la modernità*, Firenze 1989; Piscopo, U., *Alberto Savinio*, Milano 1973; Palestra, G., *I Misteri pagani e il Cristianesimo*, Brescia 1943; Propp, V.J., *Le radici storiche dei racconti di fiabe* (1946), Torino 1973; Rella, F., *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Milano 1994; Saccone, A., *Massimo Bontempelli. Il mito del Novecento*, Napoli 1979; Scheeben, J.M., *I misteri del cristianesimo*, Brescia 1948; Schulz-Buschhaus, U., *Gli inquietanti romanzi polizieschi di Sciascia*, in «Problemi», 1984, 71; Sertoli,

G., *Conoscenza e potere. Su «Heart of Darkness» di Joseph Conrad*, in «Altri termini. Quaderni internazionali», 4-5, 1974; Sertoli, G. - Miglietta, G. (a c. di), *Inchiesta sul bello e sul sublime*, Palermo 1985; Soriano, M., *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris 1968; Stefanile, M., *Il sentimento gotico di Dino Buzzati*, in *Sessanta studi di varia letteratura*, Napoli 1972; Todorov, T., *La letteratura fantastica* (1970), Milano 1977; Toscani, C., *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano 1987; Vizzentin, P., «*Mysterion-sacramentum*» dai Padri alla scolastica, Padova 1957.

■ VOCI AFFINI: Abisso; Angoscia; Anima; Assurdo; Attesa; Avventura; Bassifondi; Caso; Cecità; Conoscenza, sapere; Destino, fato; Diavolo; Enigma; Esotismo; Esplorazione; Filosofo; Follia; Futuro; Ignoto; Immortalità; Investigatore; Labirinto; Magia, stregoneria; Maschera; Meraviglia, meraviglioso; Morte; Mostro; Notte; Nulla; Passione, desiderio; Paura; Perturbante; Profezia; Quête; Resurrezione; Sacro, divinità; Scommessa; Segreto; Solitudine; Straniero, straniera; Superstizione; Tenebre.

ERMELINDA SOGLIA

Modernità, moderno. 1. Il termine lat. *modernus* (dall'avverbio *modo* = ora, attualmente, sul modello di *bodiernus* = odierno), da cui l'italiano moderno e gli equivalenti in tutte le lingue europee, risale al secolo V d.C. Per il papa **Gelasio I** (*Epistola XX* ai vescovi Martirio e Giusto, *Epistola XXI* ai vescovi Rufino e Aprile, anno 494) esso semplicemente distingue fra il periodo contemporaneo e quello dei padri della Chiesa e non comporta nessuna speciale superiorità, a parte lo scarto cronologico: designa semplicemente il tempo presente, ha lo stesso significato di «ora». Ma già per Flavio Magno Aurelio **Cassiodoro**, che scriveva solo pochi anni più tardi (*Variae*, passim e anche in altre opere), dopo le conquiste dei Goti, e che aveva una prospettiva dettata da considerazioni culturali, oltre che religiose, e un problema di rapporto con l'età classica, il termine aveva acquistato una nuova sfumatura di significato ed era posto (al pari di *praesens*) in antitesi con *antiquus*: mentre per il papa Gelasio il nuovo regno gotico non segnava una rottura nello sviluppo del cristianesimo, per un letterato e un intellettuale come Cassiodoro esso segnava una linea di divisione fra la cultura classica e una nuova cultura che doveva reinventare quella classica. A lungo il termine ha avuto il significato di attuale, contemporaneo, contrapponendosi quindi ad antiquato, ad antico (**Dante**: «l'uso moderno», *Purgatorio*, 16, 42; 26, 113; Francesco **Petrarca** a proposito della sua poesia, «tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco»: *Canzoniere* 1374; 40, 6; Ludovico **Ariosto**, *Orlando Furioso* 1516-32; XVI, 83: «[Rinaldo] di qua e di là col brando s'aggirava / mandando or questo or quel giù ne l'inferno / a dar notizia del viver moderno»). Il termine ha assunto una più netta connotazione positiva nel Seicento. Negli anni Settanta di quel secolo una vera e propria battaglia fra letterati, la cosiddetta *Querelle des anciens et des modernes* (disputa fra antichi e moderni), si sviluppò in Francia, contrapponendo gli imitatori degli antichi a coloro che erano invece in favore dell'invenzione di forme letterarie moderne. Seguendo l'esempio di René **Descartes** e Blaise **Pascal**, i Moderni (Charles **Perrault**, Philippe **Quinault**, Charles de **Saint-Évremond**, Bernard Le Bovier de **Fontenelle**, Antoine Houdar de La **Motte**, Pierre **Corneille**, ecc.) criticavano l'antichità e il principio d'autorità, esaltavano i progressi della tecnica e della scienza, citavano la noia che le opere antiche poteva suscitare in un pubblico mondano e prevalentemente femminile. Gli Antichi (Nicolas **Boileau**, Jean **Racine**, Jacques-Benigne **Bossuet**, Jean **La Bruyère**, Jean de **La Fontaine**, François de Salignac de **Fénelon**, Mme Anne **Dacier**, ecc.) sostenevano invece che i grandi scrittori della classicità, come Omero e Virgilio, dovevano restare i veri modelli di ogni pratica

artistica. Il dibattito, che ebbe fra i testi principali l'*Arte poetica* (1674) di Nicolas **Boileau**, grande difensore della tradizione classica, il poema modernizzante *Il secolo di Luigi il Grande* (1687) di Charles **Perrault**, e la traduzione dell'*Iliade* (1699) di Houdar de **La Motte**, da cui erano eliminate le lungaggini, considerate poco adatte al gusto moderno, il che provocò una indignata *Lettera all'Accademia di Francia* (1714) di François **Fénelon**. La polemica francese ebbe un'eco in Inghilterra provocando il pamphlet satirico e antimodernista *La battaglia dei libri* (1697) di Jonathan **Swift**. Da allora il termine *moderno* ha indicato, sia per i sostenitori sia per gli oppositori, qualsiasi forma di stile artistico e programma letterario che puntasse a rinnovare i canoni, si opponesse ai modelli del passato, cercasse nuove forme espressive. L'uso del termine si è poi esteso a molti altri aspetti della cultura e della società: essere moderni significava presupporre e accogliere con entusiasmo ogni progresso dell'umanità. Sono entrati nell'uso nuovi termini: *modernità* o *epoca moderna* per indicare un periodo storico (l'epoca moderna viene fatta iniziare da taluni con il Rinascimento, in opposizione al Medioevo, da altri con il passaggio fra il secolo XVIII e il XIX, dopo la rivoluzione industriale in Inghilterra e quella politica in Francia); *modernità* o il *moderno* (in tedesco *Die Moderne*) per indicare una condizione materiale e sociale nuova e un'atmosfera culturale, iniziata nell'Ottocento e giunta a maturità piena nel Novecento; *modernizzazione* per indicare i processi storici di rinnovamento delle strutture economico-sociali dei diversi paesi; *modernismo* o *modernismi* per indicare i movimenti filosofici, politici e artistici (alcuni etichettati dai loro stessi promotori con il nome *modernismo*, altri con altri nomi: futurismo, costruttivismo, verticismo, imagismo, espressionismo, dadaismo, surrealismo, ecc.), che, ponendosi all'*avanguardia* nella speculazione teorica e nell'attività artistica hanno caratterizzato gran parte dell'Otto e del Novecento fino agli ultimi decenni.

L'analisi in profondo della modernità e delle sue interne contraddizioni è stata condotta con spirito critico dai sociologi tedeschi della scuola di Francoforte Theodor **Adorno** e Max **Horkheimer** in opere come *Dialettica dell'illuminismo* (1955) e dal filosofo francese Michel **Foucault** che ha messo in evidenza i processi di alienazione e le strutture repressive generati dalla modernità (*Storia della follia nell'età classica*, 1961; *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, 1965; ecc.). Sia nel caso dei sociologi di Francoforte (a cui era molto vicino anche Walter **Benjamin**, forse il maggior studioso della modernità) sia nel caso di Foucault, la loro opera si muoveva tutto sommato ancora dentro i parametri generali della cultura moderna, o modernista. Ma negli anni Sessanta e Settanta del Novecento si è cominciato ad avvertire che il mondo, in particolare quello a capitalismo avanzato, stava uscendo dall'epoca della modernità e dando forma a una nuova condizione, a cui il filosofo francese Jean-François **Lyotard** ha suggerito di dare il nome di *La condizione post-moderna* (1979).

2. Alla fine del Settecento e nell'Ottocento il tema della modernità si è posto al centro delle discussioni artistiche e letterarie, come percezione delle trasformazioni in corso nella sensibilità collettiva. L'idea della differenza fra l'antico e il moderno è espressa con grande acutezza da Friedrich **Schiller** nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795-96): Giacomo **Leopardi** parla, nello *Zibaldone* (1817-32; 21), di «poesia moderna». Friedrich **Schlegel**, lanciando la parola d'ordine della poesia romantica, sostiene che essa deve trovare nuove forme

espressive e inventare una mitologia moderna: «La poesia romantica è una poesia universale progressiva», *Frammenti della rivista Atheneum* (1798). Nel corso dell'Ottocento una nuova, «moderna» sensibilità, dentro la nuova realtà sociale delle grandi città, spesso definite le «Babilonie moderne» (per esempio da Charles **Dickens** in *David Copperfield*, 1849-50, cap. XXXVI, a proposito di Londra), ispirò poeti come Charles **Baudelaire** (*Il pittore della vita moderna*, 1863) e Arthur **Rimbaud**, il quale in *Una stagione all'inferno* (1873), proclamò: «Il faut être absolument moderne» (Bisogna assolutamente essere moderni). Joris-Karl **Huysmans**, nel *Salon de 1879*, cercò di dare una definizione dell'«arte moderna». Virginia **Woolf**, trovandosi a vivere il passaggio del secolo e in un'atmosfera culturale in cui i nuovi movimenti di avanguardia stavano intensificando la trasformazione di gran parte delle idee ricevute, ebbe a scrivere nel 1904 di sentirsi improvvisamente «moderna» (*Diario*, av. 1941). I Futuristi, in un loro Manifesto (*La pittura di suoni, rumori e odori*, 11 agosto 1913, steso da Carlo **Carrà**) dichiararono con soddisfazione: «Abbiamo già creato negli artisti l'amore per la vita moderna essenzialmente dinamica, sonora, rumorosa e odorante». Non sono mancate, naturalmente, le voci ostili: già nelle posizioni di romantici come Schlegel l'impegno per un rinnovamento della poesia si accompagnava a molte riserve sulle novità sociali e ideologiche della modernità e a vere e proprie posizioni conservatrici. Si tratta di posizioni in controtendenza rispetto a quelle progressiste, che si manifestarono per tutto il secolo esprimendo una fede incondizionata nel progresso scientifico, una grande fiducia nella ragione, una concezione della storia come continuo avanzamento dell'umanità: si va dai saintsimoniani ai primi socialisti, dai mazziniani ai liberali riformisti, ai grandi profeti della modernità come Karl **Marx** e Friedrich **Engels** (*Manifesto del partito comunista*, 1848), Charles **Darwin** (*L'origine delle specie*, 1859) e Sigmund **Freud** (*L'interpretazione dei sogni*, 1900). Quanto ai tradizionalisti, le critiche al mondo moderno e ad alcune sue caratteristiche sono state formulate da numerosi pensatori: da Edmund **Burke** (*Riflessioni sulla rivoluzione in Francia*, 1790) a Joseph **De Maistre** (*Serate di San Pietroburgo, o Conversazioni sul governo temporale della Provvidenza*, 1821), da Hermann **Bahr** (*Per la critica della modernità*, 1890) a Oswald **Spengler** (*Il tramonto dell'Occidente*, 1918-22 e *L'uomo e la tecnica*, 1931), da José **Ortega y Gasset** (*La ribellione delle masse*, 1930) a René **Guénon** (*La crisi del mondo moderno*, 1927) a Martin **Heidegger** (*Essere e tempo*, 1927; *La questione della tecnica*, 1949-50), a tanti altri.

3. Nel campo dell'arte e della letteratura il periodo della modernità è stato caratterizzato da continui movimenti d'avanguardia che ne esprimevano il forte bisogno di rinnovamento, ribellione contro i canoni trasmessi dalla tradizione, sperimentazione di nuove forme. Alcuni di questi movimenti presero il nome proprio di *modernismo*. È il caso del movimento letterario spagnolo che sorse per iniziativa di Ruben **Darío**, fra il 1889 e il 1890 in America latina, si estese poi alla Spagna vera e propria, e si propose di rinnovare la letteratura in lingua spagnola, mostrandosi particolarmente aperto all'influsso della scuola parnassiana e del simbolismo francese. Fra gli esponenti maggiori in Spagna Ramón del **Valle-Inclán**, Manuel **Machado**, Francisco **Villaespesa**, Eduardo **Marquina** e Jacinto **Benavente**. Lo stesso nome ebbe un movimento letterario e artistico brasiliano, che trasse origine dalla «Settimana dell'arte moderna» tenuta a São Paulo nel febbraio 1922. Caratteristica del movimento brasiliano

fu il rifiuto di ogni influsso europeo e il recupero delle genuine origini brasiliane nella cultura artistica (il movimento prese anche il nome provocatorio di «antropofago»). Fra gli esponenti principali Oswald de **Andrade**, Graciliano **Ramos**, Plinio **Salgado**, Cassiano **Ricardo**. È ormai accettata ampiamente la convenzione di chiamare con il nome di «modernismo» l'insieme dei movimenti (futurismo, imagismo, ecc.) e di sperimentazioni poetiche e narrative che tennero la scena inglese nei primi decenni del Novecento. Da qualche tempo il termine viene applicato anche alla letteratura italiana, dove tende a unificare sotto di sé i vari movimenti che si svilupparono in Italia nello stesso periodo (futurismo, novecentismo, ecc.), a sostituire antiche etichette come «decadentismo» o «estetismo» e a proclamare come tipici autori «moderni» Luigi **Pirandello**, Italo **Svevo**, Federico **Tozzi**, Giuseppe **Ungaretti**, Eugenio **Montale**, Carlo Emilio **Gadda**.

4. Un significato particolare la parola modernismo l'ha avuto nell'ambito religioso. Nelle Chiese, in particolare in quelle dalla struttura istituzionale centralizzata e rigida, l'istanza di modernizzazione della dottrina, dell'organizzazione e delle forme di culto si è presentata continuamente nei secoli, mettendo spesso a confronto i difensori della tradizione con i sostenitori della necessità di aggiornamento e assorbimento delle istanze nuove avanzate dalla storia. All'interno della Chiesa cattolica questo scontro di tendenze ha raggiunto un punto di crisi sotto il pontificato di Pio X. In vari paesi, senza che ci fosse un vero e proprio coordinamento, gruppi di teologi e uomini di Chiesa si fecero portavoce della necessità di conciliare la dottrina con le scoperte scientifiche e le filosofie del secolo XIX. La storia stessa della formazione del Cristianesimo e la lettera della Bibbia e dei Vangeli vennero passate al vaglio della critica storica e filologica (fra i molti libri che affrontarono in modo nuovo la storia del Cristianesimo, spicca la *Vita di Gesù*, 1863, dello scrittore francese Ernest **Renan**). Fra gli esponenti più noti del movimento si annoverano il teologo inglese (di origine austriaca) barone Friedrich von **Hügel**, il cardinale inglese (poi costretto a rivedere le sue posizioni) John Henry **Newman**, il teologo e orientalista francese Alfred **Loisy**, il sacerdote romano Ernesto **Buonaiuti** (e anche alcuni scrittori, come il romanziere Antonino **Fogazzaro**, le cui idee moderniste si possono cogliere in romanzi come *Daniele Cortis*, 1885, e *Il Santo*, 1905). Il modernismo venne condannato duramente da un'enciclica del papa **Pio X**, *Pascendi Dominici Gregis*, promulgata nel 1907. Chi non si piegò, come Buonaiuti, venne scomunicato. Nel mondo protestante, senza che ci fossero interventi drastici della gerarchia, si confrontarono, e continuano a confrontarsi, tendenze moderniste e tendenze fondamentaliste.

5. Nella letteratura dell'epoca moderna sono numerosi i testi in cui compaiono personaggi che incarnano la nuova ideologia, ne impersonano spinte e speranze e magari si scontrano con personaggi che invece rimangono attaccati ai vecchi sistemi di valori e modelli di comportamento. Fra i personaggi che sembrano simbolicamente rappresentare la modernità un posto privilegiato ce l'ha un eroe antico come Ulisse, la cui figura e il cui carattere è stato continuamente reinterpretato in chiave di quello che il maggior studioso del suo mito ai nostri tempi, Piero Boitani, ha interpretato alla luce dell'«archeologia dell'uomo moderno». Tale egli appare già in **Dante**, seppure avvolto nell'ambiguità della colpa e del peccato (*Inferno*, XXVII) e ancor più nelle interpretazioni che sono state date del personaggio, tantissime volte rivisitato, con

una progressiva accentuazione dei tratti che ne fanno un tipico politico moderno come Niccolò Machiavelli, esploratore moderno come Colombo o Vespucci, e così via. Un altro personaggio che ha a lungo rappresentato la figura emblematica dell'eroe moderno è stato Faust: questa figura in parte storica in parte immaginaria del Rinascimento, in bilico fra scienza e magia, è diventata nell'interpretazione datane, attraverso una lunga elaborazione, da Johann Wolfgang **Goethe** (*Faust*, 1773-1832), il simbolo universale dell'uomo disposto a tutto sacrificare, compresa la sua anima, per la conquista del sapere. Anche Faust, come Ulisse, è stato più volte rivisitato e reinterpretato, in chiave letteraria, musicale, filmica, nell'epoca moderna, sino al grande romanzo di Thomas **Mann**, *Dottor Faust* (1947), che rappresenta il personaggio (divenuto un grande musicista) sullo sfondo della distruzione della ragione operata dal nazismo, o sino all'opera teatrale rimasta incompiuta di Paul **Valéry** (*Mon Faust*, 1941-46), che fa di Faust il simbolo della crisi dell'uomo europeo. Accanto a Ulisse e Faust va posto, come emblema significativo della modernità, un personaggio della mitologia greca, Prometeo, per secoli considerato il fondatore della civiltà umana, dichiarato dalla *Encyclopédie* (1751-71) di Denis **Diderot** e Jean-Baptiste **D'Alembert**, alla voce «Grec», «*le génie audacieux de la race humaine*» (il genio audace della razza umana), elevato da Goethe (nel frammento drammatico *Prometeo*, 1773, e nel contemporaneo inno *Prometeo*) a eroe del progresso e del destino umano, proclamato da Karl **Marx** (*La differenza fra la filosofia della natura di Democrito e quella di Epicuro*, 1841) «il più nobile santo e martire del calendario della filosofia», e da lui sentito come una prefigurazione del proletariato vincitore. Eroe protagonista, accanto a Dioniso, della *Nascita della tragedia* (1872) di Friedrich **Nietzsche**, celebrato da Sigmund **Freud** per la scoperta del fuoco (da lui interpretata come controllo degli impulsi sessuali: *L'acquisizione del fuoco*, 1932), la figura di Prometeo compare in un numero straordinario di opere letterarie della modernità, dal *Frankenstein* (1818) di Mary Wollstonecraft **Shelley** (definito nel sottotitolo «il Prometeo moderno»), al *Prometeo liberato* (1820) di Percy Bysshe **Shelley**, dal *Prometeo* della trilogia poetica di Edgar **Quinet** (1838), dal poema sinfonico di Franz **Liszt** *Prometeo* (1850) alla tragedia lirica *Prometeo* (1900) di Gabriel **Fauré**, dall'elaborazione parodica di André **Gide** *Prometeo male incatenato* (1899) al «poema di fuoco», il *Prometo* di Alexander **Scriabin** (1913) a tanti altri ancora, scrittori, musicisti, pittori.

Sono numerosi i romanzi che pongono i protagonisti di fronte alle speranze o alle sconfitte della modernità o in cui si confrontano personaggi che interpretano le due istanze contraddittorie: fiducia nel progresso o nostalgia e attaccamento al passato. In *Giuda l'oscuro* (1895) di Thomas **Hardy**, una delle ragioni che rendono difficile il rapporto fra i due protagonisti, Jude e Sue, oltre ai pregiudizi sociali che li circondano e le difficoltà psicologiche che ciascuno nutre dentro di sé, anche in seguito a quei pregiudizi, è il loro atteggiamento culturale diverso: Sue è proiettata verso la modernità e orientata verso i suoi simboli (l'arte moderna, la stazione ferroviaria, ecc.), mentre Jude è attratto dalla tradizione e dai suoi valori (lavora a restaurare le sculture delle cattedrali medievali, vuole farsi una cultura classica, ecc.). Nel romanzo-fiume di Romain **Rolland**, *Jean-Christophe* (1904-12; 10 voll.), il protagonista, nato in una modesta famiglia di musicisti, cresce in mezzo a un soffocante conformismo morale, politico ed estetico. Fugge a Parigi, dove però rimane deluso dagli intrighi e dalla corruzione della società. Deve quindi passare attraverso una lunga serie di

esperienze difficili e frustranti prima di raggiungere una piena libertà interiore e divenire un grande compositore di successo. La scelta fra i valori della tradizione e quelli della modernità è una delle chiavi del romanzo. Eccolo all'inizio della sua formazione, nel terzo volume del ciclo, intitolato *L'Adolescent*: «Non gli mancavano gusto e intelligenza, ma non riusciva a convincersi ad ammirare ciò che era moderno. Sarebbe arrivato al punto di disprezzare Mozart e Beethoven, s'essi fossero vissuti ai suoi tempi, e avrebbe riconosciuto i meriti di Wagner o di Richard Strauss, se essi fossero morti da un secolo. La sua natura malinconica si rifiutava di ammettere che ci potessero essere ancora, lui vivo, dei grandi uomini viventi: questo pensiero lo contrariava». Nel romanzo di Giuseppe Antonio **Borgese** *Rubé* (1928) viene rappresentato in forma satirica un entusiasta sostenitore della modernità, il quale non riesce a immaginare che la modernità, oltre a portare con sé avanzamenti e progressi della civiltà umana, ha portato anche guerre e distruzioni: «la civiltà moderna – perorava Antonino Bisi, agitando l'indice sinistro e arrotondando le labbra come se poppasse – non tollererà l'oltraggio d'una guerra». Nel romanzo dello scrittore americano Sinclair **Lewis**, *Il dottor Arrowsmith* (1925), il protagonista, che è un medico, conduce una lunga lotta contro i pregiudizi, a sostegno del pensiero moderno e della ricerca scientifica. Nel romanzo filosofico e satirico, infine – ma si potrebbero dare molti altri esempi – del polacco Witold **Gombrowicz**, *Ferdydurke* (1937), il protagonista Momo deve misurarsi con i valori e i comportamenti della famiglia «moderna» di un ingegnere, nella quale si sostengono i principi dell'igiene, della naturalezza, del collettivismo, dell'emancipazione, del progressismo, dell'efficienza. Ma Momo, che ha trent'anni, contrappone alle spinte per la crescita e il progresso una pulsione opposta, quella dell'imaturità – andando così ad aggiungersi ad altri personaggi che istintivamente reagiscono agli ideali della modernità, pur essendo, nella modernità, totalmente immersi: gli inetti, gli uomini senza qualità, gli eroi della nausea sartriana. Se ci si sposta nei paesi del terzo mondo, in cui i processi di modernizzazione sono arrivati in ritardo o addirittura non sono arrivati mai, ostacolati dall'arretratezza sociale, dallo sfruttamento economico coloniale e dalla pesante egemonia culturale dei paesi dominanti, si può assistere a forme drammatiche di scontro tra i valori tradizionali e quelli nuovi in arrivo. Nel grande romanzo di Gabriel **García Márquez** *Cent'anni di solitudine* (1967) per esempio, è interessante che molte delle invenzioni tecnologiche della modernità arrivino nell'immaginario paese di Macondo (dietro cui è facile riconoscere la Colombia) portati dagli zingari, come in una leggendaria forma di ripetizione dello sviluppo rinascimentale della scienza moderna dalla magia, mentre poi lo sfruttamento economico e le forme più violente dello sfruttamento e della repressione sociale verranno portati dalle grandi imprese coloniali dell'America del Nord.

6. Due componenti fondamentali della cultura, e anche della letteratura, della modernità sono state l'aspirazione all'UTOPIA (v.) e il mito della SCIENZA (v.) e del progresso tecnico. Esse hanno dato forma a dei veri e propri generi letterari (e filmici): il romanzo utopico (e anche anti-utopico) e il romanzo fantascientifico, sia nella sua versione progressista sia in quella apocalittica. Tipiche della prima metà dell'Ottocento sono state le utopie al servizio degli ideali socialisti, la cui componente modernistica sta nel fatto che esse, a differenze dalle utopie tradizionali, si presentavano come progetti di società possibili, attuabili nell'immediato futuro. Appartengono a questo filone

opere come la *Teoria dei quattro movimenti e destini generali* (1808) di Charles **Fourier**, *Il nuovo cristianesimo* (1825) di Claude-Henri de **Saint-Simon** e il *Libro del nuovo ordine morale* (1826-44) di Robert **Owen**. Muovono verso una visione assai più problematica del futuro, a volte ancora speranzosa e ottimistica ma progressivamente sempre più apocalittica (dove l'aggettivo «nuovo», che caratterizzava spesso le utopie progressiste, viene usato ironicamente) opere come *Notizie da nessun luogo, o un'epoca di riposo* (1891) di William **Morris**, *La macchina del tempo* (1895) di Herbert George **Wells**, *Il mondo nuovo* (1932) di Aldous **Huxley** e 1984 (1949) di George **Orwell**. Quanto ai romanzi di fantascienza, si può osservare che anche nel loro caso dopo le ingenue ed esaltanti storie avventurose di scrittori come Jules **Verne** (*Dalla terra alla luna*, 1864; *Ventimila leghe sotto i mari*, 1870); o lo stesso Wells (*I primi uomini sulla luna*, 1901), sono arrivati anche gli esempi di una fantascienza critica e apocalittica, come quella, per fare un solo esempio tra i moltissimi, di *Fahrenheit 451* (1953) di Ray **Bradbury**, da cui nel 1966 è stato tratto il film omonimo di François **Truffaut**.

■ OPERE CITATE: Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Bahf, H., *Per la critica della modernità* (*Zur Kritik der Moderne*, 1890); Baudelaire, C., *Il pittore della vita moderna* (*Le peintre de la vie moderne*, 1863); Boileau, N., *Arte poetica* (*Art poétique* 1674); Borgese, A., *Rubé* (1928); Bradbury, R., *Fahrenheit 451* (1953); Burke, E. *Riflessioni sulla rivoluzione in Francia* (*Reflections on the Revolution in France*, 1790); Carrà, C., *La pittura di suoni, rumori e odori* (1913); Cassiodoro, F.M.A., *Variae* (sec. VI d.C.); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-1321); Darwin, C., *L'origine delle specie* (*The Origin of Species*, 1859); De Maistre, J., *Serate di San Pietroburgo, o Conversazioni sul governo temporale della Provvidenza* (*Soirées de Saint-Petersbourg ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence*, 1821); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Diderot, D. – Alembert, J.B. le Rond d', *Enciclopedia* (*Encyclopédie*, 1751-71); Fauré, G., *Prométhée*, musica (1900); Fénelon, F. de, *Lettera all'Accademia di Francia* (*Lettre à l'Académie*, 1714); Fogazzaro, A., *Daniele Cortis* (1885); Fogazzaro, A., *Il Santo* (1905); Fourier, C., *Teoria dei quattro movimenti e destini generali* (*Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, 1808); Freud, S., *L'acquisizione del fuoco* (*Zur Gewinnung des Feuers*, 1932); Freud, S., *L'interpretazione dei sogni* (*Die Traumdeutung*, 1900); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Gelasio I, papa, *Epistolae* (sec. V d.C.); Gide, A., *Prometeo male incatenato* (*Prométhée mal enchainé*, 1899); Goethe, J.W., *Faust* (1773-1832); Goethe, J.W., *Prometeo*, inno (*Prometheus*, 1773); Goethe, J.W., *Prometeo*, frammento (*Prometheus*, 1773, inno); Gombrowicz, W., *Ferdydurke* (1937); Guénon, R., *La crisi del mondo moderno* (*La crise du monde moderne*, 1827); Hardy, T., *Giuda l'oscuro* (*Jude the Obscure*, 1895); Heidegger, M., *Essere e tempo* (*Sein und Zeit*, 1927); Heidegger, M., *La questione della tecnica* (*Die Frage nach der Technik*, 1949-50); Huxley, A., *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Huysmans, J.K., *Salon del 1879* (*Salon de 1879*); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-1832); Lewis, S., *Il dottor Arrowsmith* (*Arrowsmith*, 1925); Liszt, F., *Prometheus*, musica (1850); Mann, T., *Dottor Faust* (*Doktor Faustus*, 1947); Marx, K., *La differenza fra la filosofia della natura di Democrito e quella di Epicuro* (*Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie*, 1841); Marx, K. - Engels, F., *Manifesto del partito comunista* (1848); Morris, W., *Notizie da nessun luogo, o un'epoca di riposo* (*News from Nowhere, or An Epoch of Rest*, 1891); Motte, Houdar de la, *Traduzione dell'Iliade* (1699); Nietzsche, F., *Nascita della tragedia* (*Geburt des Tragödie*, 1872); Ortega y Gasset, J., *La ribellione delle masse* (*La rebelión de las masas*, 1930); Orwell, G., 1984 (1949); Owen, R., *Libro del nuovo ordine morale* (*Book of the New Moral World*, 1826); Perrault, C., *Il secolo di Luigi il Grande* (*Le Siècle de Louis le Grand*, 1687); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Pio X, papa, *Pascendi Dominici Gregis* (1907, enciclica); Quinet, E., *Prometeo*

(Prométhée, 1838); Renan, E., *Vita di Gesù (Vie de Jésus)*, 1863); Rimbaud, A., *Una stagione all'inferno (Une saison en enfer)*, 1873); Rolland, R., *Jean-Christophe* (1904-12); Saint-Simon, C.-H., de, *Il nuovo cristianesimo (Le nouveau Christianisme)*, 1825); Schiller, F., *Sulla poesia ingenua e sentimentale (Über naive und sentimentalische Dichtung)*, 1795-96); Schlegel, F., *Frammenti dalla rivista Athenaeum (Athenäum-Fragmente)*, 1798); Scriabin, A., *Prométhée*, musica (1913); Shelley, M.W., *Frankenstein, ovvero Il Prometeo moderno (Frankenstein, or the Modern Prometheus)*, 1818); Shelley, P.B., *Prometeo liberato (Prometheus Unbound)*, 1820); Spengler, O., *Il tramonto dell'Occidente (Der Untergang des Abendlandes)*, 1918-22); Spengler, O., *L'uomo e la tecnica (Der Mensch und die Technik)*, 1931); Swift, J., *La battaglia dei libri (The battle of the books)*, 1697); Truffaut, F., *Fahrenheit 451*, cinema (1966); Valéry, P., *Il mio Faust (Mon Faust)*, 1941-46); Verne, J., *Dalla terra alla luna (De la terre à la lune)*, 1864); Verne, J., *Ventimila leghe sotto i mari (Vingt Mille Lieues sous les mers)*, 1870); Wells H.G., *I primi uomini sulla luna (The First Men in the Moon)*, 1901); Wells H.G., *La macchina del tempo (The Time Machine)*, 1895); Woolf, V., *Diario (Diary)*, av. 1941).

■ ALTRE OPERE: Brackenridge, H.H., *Cavalleria moderna (Modern Chivalry)*, 1792-1815); Camus, A., *L'uomo in rivolta (L'homme révolté)*, 1951); Fühmann, F., *Prometeo, La battaglia dei Titani (Prometheus. Die Titanschlacht)*, 1974); Gioberti, V., *Il gesuita moderno* (1846-47); Hauptmann, G., *L'arco di Ulisse (Der Bogen des Odysseus)*, 1914); Howells, G.D., *Un esempio moderno (A Modern Instance)*, 1892); Jarry, A., *Il supermaschio, romanzo moderno (Le Surmâle, roman moderne)*, 1902); Joyce, J. A., *Ulisse (Ulysses)*, 1922); Kunert, G., *Per non dimenticare Yannis Ritsos (Yannis Ritsos nicht zu vergessen)*, 1970); Mann, T., *La montagna incantata (Der Zauberberg)*, 1924); Meredith, G., *Amore moderno (Modern Love)*, 1862); Meyrink, G., *Il Golem (Der Golem)*, 1932); Müller, H., *Cemento (Cement)*, 1971); Musil, R., *L'uomo senza qualità (Der Mann ohne Eigenschaften)*, 1932); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Villiers de l'Isle-Adam, P.A., *Eva futura (Eve future)*, 1886); Vrchlicky, J., *Breviario dell'uomo moderno* (1891); White, P., *L'esploratore (Voss)*, 1957); Woolf, V., *La narrativa moderna (Modern Fiction)*, 1919).

■ BIBLIOGRAFIA: Adorno, T.W. - Horkheimer, M., *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1955; Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Frankfurt 1982; Berman, M., *All That is Solid Melts into Air*, New York 1982; Boitani, P. - Ambrosini, R. (a c. di), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Roma 1998; Boitani, P., *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992; Calinescu, M., *Faces of modernity: avant-garde. Decadence, Kitsch*, Bloomington 1977; Cassirer, E., *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig 1927; Ceserani, R., *Raccontare il postmoderno*, Torino 1997; Cianci, G. (a c. di), *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano 1991; De Petri, A., *Prometeo un mito*, Firenze 2003; Dussel, E., *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation*, a c. di Mendieta, E., New York 1999; Dussel, E., 1492: *El Descubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, Madrid, Nueva Utopia, 1992; Foucault, M., *L'archéologie du savoir*, 1969; Foucault, M., *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961; Foucault, M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966; Foucault, M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 1965; Freund, W., *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Köln 1957; Jameson, F., *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, London 2002; Jameson, F., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991; Jauss, H.R., *Storia della letteratura come provocazione* (1965), a c. di Cresto-Dina, P., Torino 1999; Kerenyi, K., *Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung*, Hamburg 1959; Lyotard, J.-F., *La condition postmoderne (La condizione post-moderna)*, 1979; Martini, G., *Cattolicesimo e storicismo; momenti d'una crisi del pensiero religioso moderno*, Napoli 1951; Ranchetti, M., *Cultura e riforma religiosa nella storia del modernismo*, Torino 1963; Trousson, R., *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève 1964; Wilson, W., *Axel's Castle. A Study of Symbolism in Modern Literature*, New York 1931; Ziolkowski,

T., *The Sin of Knowledge. Ancient Themes and Modern Variations*, Princeton 2000.

■ ALTRE VOCI: Antichi; Modernità, moderno; Progresso; Scienza, scienziato; Tecnica; Utopia. REMO CESERANI

Moltitudine, v. FOLLA, MOLTITUDINE.

Monaca. 1. Donna appartenente a un ordine monastico femminile che, avendo scelto di vivere una vita separata dal consorzio umano, seguendo gli obblighi della propria fede, dopo un periodo di prova (noviziato), ha preso i voti completi (nella tradizione benedettina voti di fedeltà, ubbidienza alla badessa o priora e di conversione di vita, in altri ordini più specificamente di castità, povertà e ubbidienza). La monaca, dal lat. tardo *monacha(m)*, a sua volta dal gr. *monakhé* (fr. *religieuse*, sp. *monja*, ingl. *nun*, ted. *Nonne*) va tenuta distinta da *suora* (fr. *soeur*, sp. *hermana*, ingl. *sister*, ted. *Klosterfrau*), che ha invece pronunciato solo i voti semplici, non è tenuta a una rigida clausura, e può dedicarsi a opere di carità, alla cura degli ammalati, alle missioni evangelizzatrici e simili. È stata la regola benedettina, nel sec. VI, a stabilire che a ogni ordine religioso maschile (v. FRATE, MONACO) dovesse corrispondere uno femminile. Numerosi gli ordini religiosi successivi che hanno incoraggiato la formazione di monasteri femminili: francescani (clarisse), domenicani, ecc. In ciascuno erano diverse le regole, i principi ispiratori, la maggiore o minore clausura, il tipo di attività che vi si svolgevano (devozionali, intellettuali, manuali).

2. Tra i lavori eseguiti dalle monache o dalle suore nei conventi, oltre alla preparazione di liquori ed essenze, ai lavori di ricamo e di rammendo e simili (i conventi cercavano di essere economicamente autonomi) c'era anche, nel Medioevo, quello della copia di manoscritti. Fra le monache molte avevano poca familiarità con la scrittura e una cultura abbastanza limitata, e però ci sono state nei secoli numerose monache che hanno lasciato opere scritte di tipo memoriale o devozionale. Possiamo ricordare, a esempio, **Eteria**, badessa di un convento della Gallia meridionale, che ha lasciato un diario (giunto incompleto) di un suo viaggio in Terrasanta nel sec. IV: *Pellegrinaggio ai luoghi santi*; **Rosvita**, monaca tedesca del cenobio benedettino di Gandersheim al tempo della cosiddetta «rinascita ottoniana» (sec. X), autrice di sei drammi di alto valore spirituale e poetico in prosa latina rimata sulle virtù delle vergini cristiane e l'eroismo dei martiri (per esempio: *Pafunzio o Conversione di Taide meretrice e Sapienza o Passione delle sante vergini Fede, Speranza e Carità*); **Ildegarda di Bingen** (sec. XII), mistica tedesca, fondatrice di monasteri benedettini, che ha lasciato molti scritti, fra cui il *Liber Scivias* (contrazione di *Scito vias lucis*: Conosci la strada della luce), che contiene la descrizione di 26 visioni avute da Ildegarda, seguite da interpretazioni allegoriche, parecchi altri libri contenenti visioni, ma anche libri scientifici fra cui alcuni di arte medica (con le sue conoscenze in materia, che spiegano la fama di guaritrice miracolosa che essa ebbe) e altri di fisica e astronomia (che esprimono, fra l'altro, la sua convinzione che il sole fosse al centro del mondo e la terra gli girasse intorno); Caterina **Benincasa** da Siena, domenicana dell'ordine delle cosiddette «mantellate», donna di altissima spiritualità che ebbe anche ruoli importanti nella Chiesa e nei rapporti diplomatici con gli Stati, autrice di ammiratissime *Lettere* (sec. XIV), dettate ai discepoli e indirizzate a uomini potenti o compagni di fede, scritte con un'eloquenza appassionata, fortemente metaforica, da cui traspare l'ardore della sua passione religiosa; Vincenza **Galilei**, suor Maria Celeste nel con-

vento di S. Matteo di Arcetri, figlia del grande Galileo, autrice di *Lettere rivolte al padre* fra il 1623 e il 1633, che descrivono con vivacità e ingenuità la vita del convento, le preghiere, la preparazione di cibi squisiti, ecc.; la mistica spagnola suor **Teresa d'Ávila** (o Teresa di Gesù), nobile di origine, protagonista della vita religiosa del suo tempo, severa riformatrice dell'ordine carmelitano (che trasformò nell'ordine dei «carmelitani scalzi») autrice di un vivace *Libro della mia vita*, scritto dopo i primi trent'anni di vita monastica nel 1561-62 (pubblicato postumo nel 1588) di relazioni, «fondazioni» sulla sua attività di fondatrice di monasteri, lettere, e dello stilisticamente perfetto *Le dimore o il castello interiore* (1577) sulla conquista mistica di Dio; Suor Juana Inés de la **Cruz**, poetessa messicana, autrice di splendide *Poesie* barocche in 3 volumi (1688), piene di slanci mistici ed erotici, che hanno generato una leggenda non vera: che Inés fosse portata ad altra vita e fosse stata forzata a prendere i voti; **Teresa di Lisieux**, conosciuta come Santa Teresa del Bambin Gesù, carmelitana del monastero di Lisieux in Francia, morta giovanissima per tubercolosi a 24 anni, che ha lasciato un documento autobiografico (*Storia di un'anima*, 1965), straordinario documento della sua vicenda spirituale e mistica, tradotto in tutto il mondo, e ha suscitato le più diverse interpretazioni, fra religiose, psicanalitiche e femministe (ha anche ispirato il romanzo di Elisabetta **Rasy** *La prima estasi*, 1985); Edith **Stern**, tedesca di origine ebraica, fattasi monaca carmelitana con il nome di Theresia Benedicta a Cruce, cui si deve una bella raccolta di saggi (*Formazione e vocazione della donna*, 1953), che contengono meditazioni, ispirate in parte dalla fenomenologia di Husserl, in parte dalla dottrina cattolica, sulla natura femminile e la sua fondamentale differenza da quella maschile. Un caso particolare è rappresentato dalla suora belga Janine **Deckers**, detta *Soeur Sourire* (suor sorriso) che visse con il nome di suora Luc Gabriel in un convento domenicano prima di raggiungere una straordinaria popolarità in tutto il mondo con le sue musiche e canzoni (popolarissima *Dominique*, 1963), ma lasciò il convento prima di pronunciare i voti ed ebbe una vita molto tormentata e ribelle, conclusa con un doppio suicidio, suo e di una compagna che viveva con lei. Su di lei fu girato un film sentimentale americano dal regista Henry **Koster** nel 1965 intitolato *Dominique* (1965) e il film italiano *Suor sorriso* (2001) di Roger **Deutsch**.

3. Sono numerose le monache e suore che hanno nella vita reale o nella finzione lasciato immagini di sé edificanti e piene di spiritualità: fondatrici di ordini religiosi come Chiara d'Assisi, riformatrici severe come la badessa Jacqueline Arnauld, Madre Maria Angelica, che nel 1608 rinnovò radicalmente il decaduto monastero di Port Royal, trasformandolo in un centro di importante vita intellettuale (un suo ritratto è stato tracciato da Jean **Racine** nella *Breve storia di Port-Royal* [1742-67] e si sostiene che esso abbia influenzato, per contrasto, il ritratto della Monaca di Monza nei *Promessi sposi* [1840-42] di Alessandro **Manzoni**); figure leggendarie di trionfatrici del male grazie alla protezione superiore della Madonna, come la suor Beatrice protagonista di una storia medievale la cui vicenda è stata raccontata in molte versioni, in novelle, poemetti, aneddoti esemplari, a cominciare da una versione latina che si incontra nel *Dialogo dei miracoli* (sec. XIII) di **Cesario d'Heisterbach**, in molte raccolte di vite dei santi, in un poema anonimo fiammingo di alta qualità letteraria: *Beatrijs* (ca. 1250) ed è stata poi ripresa da Félix Lope de **Vega** Carpio nel dramma *La buona custode* (1610) e nell'Ottocento dallo scrittore

francese Charles **Nodier** in uno dei suoi migliori romanzi: *La leggenda di suor Beatrice* (1838) e dallo scrittore belga Maurice **Materlinck** nel dramma *Suor Beatrice* (1901). Beatrice era la sacrestana di un convento, devotissima di Maria, che, turbata dal demonio, aveva accettato di farsi rapire dal cappellano ed era divenuta pubblica peccatrice ma poi, tornando al suo convento dopo 10 anni aveva scoperto che suor Beatrice non si era mai allontanata e che a impedirle di superare la soglia era stata, con un intervento miracoloso, la madonna; o la Maria che si è fatta suora nei *Misteri di Parigi* (1842-43) di Eugène **Sue**, o Lélia, protagonista del romanzo omonimo (1833, riscritto nel 1839) di George **Sand**, che dopo un amore tormentato e contrastato con il giovane poeta Stenio, diventa badessa, sa mettere ordine e ispirare una vera vita cristiana nel convento, dove finirà la sua vita; o la giovane suora protagonista del romanzo naturalistico e basato su un fatto realmente avvenuto *Suor Filomena* (1861), di Edmond e Jules **Goncourt**: giovane sensibilissima, rimasta orfana, Philomène si è fatta suora dedicandosi ai malati di un ospedale con bontà e generosità: scoppia una simpatia innocente e incofessata fra lei e un giovane medico; la passione diventa cosciente in Philomène, che riesce a stento a controllarla; il medico muore e in un'ultima scena patetica Philomène veglia il cadavere di lui.

La vicenda di Bernadette Soubirous, la giovinetta francese che sostenne di avere ricevuto a Lourdes più volte la visita della Madonna, nel 1858, quando aveva 14 anni, ed entrò poi nel monastero di Nevers, dove morì a 35 anni, ha ispirato molti scrittori. Fra questi l'austriaco Franz **Werfel**, ebreo, che nelle peregrinazioni per sfuggire alla persecuzione nazista, finì con la moglie proprio a Lourdes e lì fece voto che, se fosse riuscito a salvarsi in America, avrebbe cantato le lodi di Bernadette, di cui gli venne raccontata la storia. Il romanzo che ne uscì, pieno di avvenimenti patetici e sentimentali, *Il canto di Bernadette*, venne pubblicato nel 1942 con enorme successo; ancora maggiore fu il successo del film ricavato dal libro di Werfel dal regista King **Vidor** nel 1943 con l'attrice Jennifer Jones nella parte di Bernadette.

4. Il convento è stato anche, in molti casi e per molto tempo, un luogo di oscura, segreta oppressione del bisogno di vivere ed esprimersi delle donne, vittime di una società dai valori patriarcali e dalla dominante cultura maschile. Va ricordato che per molto tempo, nelle società di antico regime, la scelta di mandare una fanciulla in convento era determinata da ragioni economiche: le ragazze prive di dote (per povertà della famiglia o perché la dote era già stata assegnata alle figlie maggiori) o che per qualsiasi altra ragione non trovavano marito, divenivano un peso per le loro famiglie, così come le divorziate e le vedove. Il convento era la soluzione socialmente più accettabile. Questa scelta fu molto più diffusa nei paesi di religione cattolica; in quelli protestanti, la chiusura di molti monasteri dopo la riforma rese questa scelta più difficile, anche se ci fu un ritorno dei monasteri in molti di questi paesi nel corso dell'Ottocento.

Un episodio fondamentale è stato, in pieno medioevo, nella dotta Parigi del sec. XII, quella di **Eloisa**. Questa era una giovinetta di 18 anni quando Pietro **Abelardo**, grande filosofo e logico, dopo averla amata e sposata in segreto e aver avuto da lei il figlio Astrolabio, avendo subito la crudele vendetta della castrazione dallo zio di lei, il canonico Fulberto, la convinse a ritirarsi nel convento delle benedettine di Argenteuil, dove Eloisa aveva passato alcuni anni come pensionante, ricevendo una raffinata educazione. La vicenda è raccontata in alcune let-

tere famose scambiate fra i due (*Lettere*, sec. XII), sulla cui autenticità sono stati avanzati di recente molti dubbi. Sono lettere straordinarie, in cui Eloisa continua a esprimere con forza il suo amore ardente e riconosce di aver preso il velo per amore di un uomo piuttosto che di Dio. Abelardo, dopo aver minutamente descritto le sue disgrazie, cerca di indurre Eloisa alla rinuncia e fra i due si avvia un lungo scambio epistolare su argomenti di disciplina religiosa e sulla opportunità di modificare la regola benedettina del convento del Paracletto. A prescindere dalla autenticità delle lettere e della storia narrata, resta il fatto che questa vicenda medievale è stata nei secoli seguenti considerata esemplare e ritrascritta molte volte e in molti stili: Eloisa è divenuta una suora galante e *precieuse* nel Seicento, una creatura sentimentale e *larmoyante* nel Settecento, quando ebbe un'emula in *Giulia, o la nuova Eloisa* nella *Nouvelle Heloise* (1761) di Jean-Jacques **Rousseau**, una donna forte e fremente di passione nel secolo di Victor Hugo, una ribelle antesignana del femminismo nel Novecento.

5. Il convento ha spesso rappresentato una drammatica rinuncia, dopo una storia d'amore e di delusione, rinuncia a volte volontaria, a volte condizionata dalle circostanze, accompagnata da profondo dolore (la monaca dal «cuore infranto», a volte da tormentosa volontà di pentimento). Un testo fondamentale per il trattamento di questa tematica sono le *Lettere portoghesi*, un testo pubblicato anonimo a Parigi nel 1669 che presenta cinque lettere, in francese, prive di data e firma, scritte a quanto sembra da una monaca rinchiusa in un convento portoghese e rivolte a un ufficiale francese, privo di nome, il quale, dopo avere avuto una breve e appassionata storia d'amore con la monaca, se ne è tornato in Francia. Nelle lettere l'autrice, che si chiama Mariana, prende gradualmente coscienza che l'ufficiale non ha mai pensato seriamente di legarsi a lei e portarla in Francia con sé. Sentendosi ingannata, combatte contro la passione che resta, nonostante la scomparsa dell'oggetto d'amore, bruciante e distruttiva. Nell'ultima lettera il tono si fa accusatorio contro chi ha approfittato della debolezza femminile e l'autrice dichiara che intende interrompere la corrispondenza. L'editore Barbin presentò le *Lettere* come una traduzione dal portoghese. La pubblicazione ebbe grande successo, provocando numerose imitazioni e lettere di risposta attribuite all'ufficiale. Nell'Ottocento le lettere sono state considerate autentiche e alcuni storici hanno proposto di identificare la monaca portoghese con Marina Alcoforado del monastero di Beja in Portogallo e l'ufficiale francese con un certo conte di Chamilly. In seguito gli studiosi, fra cui il grande filologo Leo Spitzer, hanno messo in dubbio con argomenti molto forti l'autenticità delle lettere, le hanno considerate non l'espressione spontanea di una donna appassionata e delusa, ma il risultato di un'operazione letteraria. L'autore è stato identificato con un letterato minore frequentatore del salotto di Mme de Sablé, Gabriel-Joseph de Lavergne **Guilleragues**, e sotto il suo nome sono state pubblicate le *Lettere* insieme con tutta la documentazione successiva nella collana dei classici Garnier: da classico portoghese esse sono definitivamente divenute un classico francese, di raffinata qualità psicologica, anche se non tutti gli studiosi hanno accettato questa conclusione. Di recente ci sono state interpretazioni in chiave femminista delle *Lettere* (Kauffman, Murão), tendenti a dimostrare che l'autrice delle lettere, esprimendo frustrazione e rancore, finisce con l'acquisire una sua individualità forte, che diviene consapevole del proprio destino di donna attraverso l'atto della scrittura.

6. Essendo frequenti i casi di monacazione forzata o di drammatica conclusione di una storia di seduzione e abbandono, si può capire che siano stati abbastanza frequenti i casi in cui il convento abbia ospitato monache che, cedendo alla «debolezza della carne» e ricorrendo ad astuzie e sotterfugi abbiano intrecciato, in segreto, rapporti amorosi o con le compagne (lesbismo) o con gli uomini che potevano avere accesso al chiostro (padri confessori, giardinieri, ecc.). Di qui una letteratura che ha avuto una lunga tradizione popolare e novellistica, intinta di bonaria, a volte anche aspra, satira anticlericale. Basta ricordare due famose novelle del *Decameron* (1349-53) di Giovanni **Boccaccio**: la novella di Masetto da Lamporecchio (III, 1), che ha per protagonista un giovane che «si fa mutolo» e diviene ortolano in un monastero di donne «le quali tutte concorrono a giacersi con lui» (la novella è stata ripresa anche dal favolista francese Jean de **La Fontaine**, con il titolo *Mazet de Lamporecchio*, in *Racconti e novelle*, del 1644, insieme a parecchie altre novelle che hanno per tema la vita licenziosa dei conventi); e la novella della badessa sbadata (IX, 2) che si svolge in un monastero «di santità e religione» in Lombardia: la badessa che si trova a letto con un prete, viene chiamata a punire una monaca, che si trova a sua volta a letto con un amante: nella foga si mette in testa, per sbaglio, le braghe del prete e viene svergognata; di simili storie sono piene le raccolte di novelle della tradizione italiana (dal **Firenzuola** a **Masuccio Salernitano**, da **Fortini** al **Bandello**) francese (**Margherita di Navarra**, **Rabelais**), inglese (**Chaucer**).

Nell'opera di Pietro **Aretino** si hanno casi di più aperta impostazione pornografica, che tuttavia testimoniano, al di là del gusto licenzioso compiaciuto, un fatto storico abbastanza noto: in parecchie città italiane, nel Cinquecento, il confine fra convento e postribolo (e harem orientale) tendeva a scomparire ed era a tutti nota la presenza di conventi dove si svolgeva una vita libera e allegra. Nei *Ragionamenti* (1534-36) dell'Aretino, la esperta meretrice che risponde al nome della Nanna che dialoga con la giovane e inesperta Pippa, racconta di essere stata, in tenera età monaca in un convento e di aver lì avuto la sua iniziazione sessuale. Un'eco del rapporto ambiguo tra convento e postribolo si ha nell'*Amleto* (1600-1601, Atto II, scena I) di William **Shakespeare**, là dove il principe Amleto dice, giocando sull'equivoco, a Ofelia «*Get thee to a nunnery*» (Ritirati in convento).

In testi successivi, in pieno Seicento come il francese *Venere nel chiostro o la monaca in camicia* pubblicato nel 1682 sotto il nome dell'Abbé du Prat (di solito identificato con Jean **Barrin**) e ricomparso molte volte anche con altri titoli o l'inglese *La storia della monaca o la bella che ha infranto il voto* di Aphra **Behn** la satira si fa più mordace e si colora di ideologia fieramente anticattolica, avvicinandosi di molto alla letteratura pornografica e sensazionale. Nel libro di Barrin, che ha struttura dialogica, in cui suor Angélique fa la parte della donna esperta e suor Agnès quella della ragazza ingenua, le scene di masturbazione, flagellazione e coito sono accompagnate da una violenta polemica anticattolica e antigesuita, ma anche da una rivendicazione del piacere femminile. Nel libro di Aphra Behn la protagonista è Isabella, una giovane monaca ospite di un convento francese, nipote della badessa, vittima delle convenzioni sociali, a cui si adegua all'inizio docilmente, ma contro cui si ribella quando si innamora del fratello di una consorella. A questo punto la storia diventa avventurosa e sensazionale: fuga dal convento, assassinio di ben due mariti, ecc.

Non sono mancate le denunce aperte del sistema sociale che costringeva giovani donne a rinchiudersi controvo-

glia in convento. Un caso interessante è rappresentato dalla veneziana Arcangela **Tarabotti**, una monaca nata nel 1604, brutta fisicamente, costretta dalla famiglia a entrare in convento dove morì nel 1652, autrice di *La tirannia paterna* (1654), feroce attacco agli uomini che abusano delle donne (il testo è stato condannato dal Santo ufficio). Protetta dal nobile veneziano Giovan Francesco Loredan, la Tarabotti scrisse anche *Il paradiso monacale* (1643) e *L'inferno monacale* (pubblicato solo nel '900) e delle *Lettere* molto interessanti.

Va aggiunto che il convento, in una società patriarcale come quella dell'antico regime caratterizzata da costrizioni e prevaricazione, a volte ha rappresentato una specie di rifugio, una possibilità di costituire, dentro le mura protette dalla clausura, una società femminile comunitaria e alternativa, silenziosamente ribelle, capace di sublimare aspirazioni e desideri, e anche di offrire la libertà per sviluppare talenti e conoscenze altrimenti non consentiti. Questo aspetto della vita conventuale ha attirato l'attenzione della critica femminista, che ha raccolto con interesse testimonianze come quelle della Tarabotti, ma anche ha interpretato in modo meno ingenuo molte delle fantasie mistico-erotiche o delle proiezioni immaginarie che si incontrano, sotto forma di sottotesto, persino nella letteratura più licenziosa, quando essa lascia trasparire, sotto le descrizioni più convenzionali, e corrispondenti quasi sempre a fantasie erotiche maschili, una qualche consapevolezza della condizione femminile.

Nel Settecento illuminista e libertino il tema della monacazione forzata e della ribellione licenziosa delle donne chiuse nei conventi è diventato argomento di riflessione filosofica e spunto teatrale e romanzesco molto diffuso. Il testo più noto è il romanzo di Denis **Diderot** *La monaca* (1780) opera rimasta incompiuta, suggerita da un fatto vero, un processo a Parigi promosso da una monaca, Susanna Simonin, forzata a entrare in convento. Diderot, anche sotto l'influsso dei nuovi romanzi psicologici e sentimentali di **Richardson** e delle sue eroine *Clarissa* (1747) e *Pamela* (1741) ne fa una narrazione delicata dei sentimenti della giovane buona e ingenua, che pur essendo religiosa non si sente fatta per la vita monacale, ma vi viene costretta dalla famiglia (il padre ricco avvocato ha quasi esaurito le sue risorse per la dote delle sorelle, la madre, come scoprirà con orrore la giovane monaca, ha commesso un adulterio: dunque la giovane è illegittima e figlia della colpa, e la madre considera la sua monacazione una forma di riscatto). Con vivi dettagli sono descritti due conventi, il primo in cui la ragazza è rinchiusa, austero ed esigente, retto da una durissima superiora; il secondo, mondano e allegro, ma per Susanna ragione anch'esso di pene tormentose perché la Superiore si innamora di lei e tormentata dal senso di colpa si avvia alla follia e alla morte. Dopo il tentativo inutile di portare in tribunale i familiari, anche per l'ostilità delle sorelle, Susanna riesce a fuggire e a trovare asilo a Parigi, dopo aver schivato la perdizione, presso un'umile famiglia del popolo. Il romanzo di Diderot (da cui è stato tratto il film *La religiosa*, 1966, di Jacques **Rivette**, ammirato dalla critica, ma colpito, quando uscì, dalla censura dello stato francese) rappresenta sicuramente una denuncia ideologicamente convinta e ben motivata della vita conventuale, in nome delle fede illuminista nella socialità come valore. Esso tuttavia si è prestato, anche per la posizione ambigua della protagonista-narratrice e per il gusto con cui sono descritte le scene più trasgressive della passione lesbica e della pazzia della Superiore, a letture meno ingenuie in chiave femminista, che hanno colto nel romanzo possibili proiezioni fantastiche di una curiosità morbosa. Questi caratteri sono, d'altra parte, molto più

evidenti in altri testi del Settecento, in cui la polemica illuminista contro i conventi si è combinata con un gusto per le atmosfere licenziose e «gotiche», per cui i conventi offrivano una perfetta scenografia. Basta citare due testi, uno francese: *Le monache galanti* (1740) di Jean-Baptiste Boyer, marchese d'**Argens**, che racconta tre storie di monache coinvolte in intrighi amorosi, uno inglese: *Il monaco*, 1796, di Matthew Gregory **Lewis**, uno dei più noti romanzi gotici di fine Settecento, pieno di scene sadiche e morbose, che include fra i personaggi la superiora maligna, la monaca costretta a ritirarsi in convento dopo una delusione amorosa e, la «*Bleeding Nun*» (la monaca sanguinante), forse una delle più licenziose e corrotte monache della letteratura mondiale (eguagliata soltanto, forse, dalla monaca di Monza). La monaca di Lewis, che fa la comparsa nel romanzo sotto forma di fantasma, è stata costretta in convento contro-voglia, ma non ha potuto reprimere la sua vera natura: non solo una sensualità incontrollata, ma anche ateismo, corruzione morale, propensione all'assassinio: è l'incarnazione dell'ipocrisia religiosa che Lewis considerava tipica del Cattolicesimo. La storia della monaca di Monza, suor Virginia Maria de Leyva, di nobile e ricca famiglia, nata verso il 1576 e finita a 13 anni nel convento benedettino di S. Margherita di Monza, dove fu protagonista di una tragica vicenda di amori clandestini, pentimenti, due maternità, complicità nei delitti commessi dall'amante Giovan Paolo Osio e di un clamoroso processo, seguito dalla condanna a essere murata viva, viene raccontata da Alessandro **Manzoni**, che le attribuisce il nome di Gertrude, con più dettagli cupi e romanzeschi nella prima versione del suo romanzo, il *Fermo e Lucia* (1821-23, tomo II, capp. I-VI), e poi con molta severa discrezione nel capitolo IX dei *Promessi sposi*. La storia si riallaccia a quella della monaca di Diderot e delle altre eroine di romanzi gotici e sensazionalisti di cui abbiamo parlato, ma Manzoni evita di caricare le tinte e sottopone la vicenda della monaca di Monza a un'analisi psicologica e morale. La sua reticenza nel raccontare le più torbide vicende della de Leyva hanno spinto molti scrittori a ricostruirne la storia, con esiti patetico-sentimentali o apertamente scandalistici: ricordiamo, fra gli altri, nell'Ottocento Giovanni **Rosini** e Cesare **Cantù** e nel Novecento Mario **Mazzucchelli**, Giovanni **Testori** e Roberto **Gervaso**.

7. Nell'Ottocento il tema ha fornito lo spunto a numerosi romanzi, drammi e melodrammi in chiave romantica e post-romantica. Tra i personaggi di romanzo possiamo ricordare Amélie, la sorella del protagonista del romanzo di René de **Chateaubriand** *René o l'effetto delle passioni* (1802), che si è chiusa in convento per espiare una dolorosa e segreta passione: l'attrazione incestuosa per il fratello. Nel romanzo della scrittrice inglese Catherine **Selden**, *La monaca inglese* (1806), la solita vicenda di un amore impossibile e contrastato, che spinge la protagonista a ritirarsi in un convento, compare questa volta accompagnata da una complicazione: l'amore è impossibile per ragioni religiose. Louisa è cattolica, figlia dello scozzese conte di Montrose, ed è innamorata di Edward, che è protestante. La giovane finisce in un convento in Portogallo, perché a quel tempo nell'Inghilterra riformata non c'erano più conventi. Fra i personaggi che hanno preso la via del convento dopo una delusione amorosa, possiamo ricordare la protagonista della ballata di Ludwig **Uhland** *La monaca* (1805, musicata da **Schubert**), che per amore dell'uomo cui è legata e a cui ha dovuto rinunciare in vita lo segue nella morte, o l'Ermenegarda dell'*Adelchi* (1820) di Alessandro **Manzoni**, costretta a entrare in convento dopo essere stata ripudiata

da Carlo Magno; o la Clara del romanzo di Ippolito Nievo *Confessioni di un italiano* (1867), che si fa monaca perché la famiglia le ha impedito di sposarsi con il dottor Lucilio Vianello; o la monaca carmelitana di Cracovia Barbara Ubryk che effettivamente, nella realtà, essendosi innamorata di Zolpki, un eroe della resistenza polacca contro l'imperialismo russo, e avendo rifiutato di obbedire ai genitori, che volevano per lei un altro matrimonio, è stata relegata a far la suora in una prigione sotterranea per ventun anni: la sua storia ha ispirato vari scrittori fra cui il portoghese tardo romantico Camilo Castelo Branco che ne ha tratto uno dei suoi migliori romanzi *La monaca nel sotterraneo* (1872); o Giovanni Verga, che in *Storia di una Capinera* (1871), racconta la vicenda di una novizia, Maria, costretta dalla famiglia a farsi monaca, che durante un periodo passato in campagna con la famiglia conosce il sentimento d'amore e quando rientra al convento si consuma per la passione e cade vittima della follia; o infine la protagonista dell'opera in un atto di Giacomo Puccini *Suor Angelica* (1918), che vive una storia di peccato, espiatione e morte.

8. Nel Novecento, mentre le figure di suore e monache tendono a perdere centralità e a diventare una parte abbastanza pittoresca del paesaggio sociale, soprattutto romano, spagnolo e di molti paesi del Sudamerica (per esempio nella poesia crepuscolare di Corazzini e Palazzeschi, nella narrativa di Moravia, e in molti film), o a ispirare opere di gusto decadente e un po' torbido come alcuni testi narrativi di Gabriele D'Annunzio o i romanzi di Guido da Verona, il personaggio della giovane monaca torna ogni tanto ad affacciarsi nella narrativa di qualità, offrendo lo spunto per varie forme di approfondimento psicologico. È il caso del romanzo di Giovanni Boine *Il peccato* (1914), il cui protagonista si invaghisce di una giovane novizia e la induce a lasciare il convento; o del romanzo di Guido Piovene, *Lettere di una novizia* (1941), che racconta, in forma epistolare, la vocazione contrastata e ambigua di una ragazza della buona borghesia, ma usa questa storia per analizzare la presenza in molte azioni umane di motivazioni tortuose, scelte fatte in malafede, forme di autoinganno: il romanzo, scritto nei primi anni Quaranta, adombra, sotto le storture di una cattiva educazione cattolica, quelle non più religiose ma ideologiche che indussero molti intellettuali italiani a sostenere il fascismo (il romanzo di Piovene ha ispirato una trascrizione cinematografica di Alberto Lattuada: *Lettere di una novizia*, 1960); o del bel romanzo di Giovanni Arpino *La suora giovane* (1959), che, sullo sfondo di una Torino invernale e nebbiosa mette in scena l'incontro fra una suora di origine contadina, Serena, e un impiegato, Antonio Mathis, che vive una vita vuota e insignificante e ne segue con finezza lo sviluppo; o il brillante romanzo di intrigo della scrittrice inglese, convertita al cattolicesimo, Muriel Spark *La badessa di Crewe* (1974), che ha per tema una lotta di potere dentro un convento, quando, morta l'antica badessa, una monaca quarantenne conduce una vera battaglia elettorale per diventare badessa, ricorrendo anche a registrazioni segrete di conversazioni fra le suore che sostengono un'altra candidata: il romanzo, oltre a descrivere la vita interna di un convento, allude chiaramente allo scandalo Watergate che ha agitato la presidenza americana e portato all'impeachment del presidente Nixon (anche da questo libro è stato tratto un film: *Cattive abitudini* 1976 di Michael Lindsay-Hogg); o infine dei racconti di Susan J. Leonardi *Ritratto della badessa come giovane suora* (1992) e *Lo spirito monacale della maratoneta* (1994).

9. Dopo il concilio Vaticano II, che ha preso atto di alcuni grandi fenomeni di cambiamento nella società contemporanea (una forte diminuzione delle vocazioni monastiche, lo spostamento abbastanza rilevante degli interessi delle monache e la conseguente chiusura di molti monasteri di clausura accompagnata dal crescente impegno sociale e caritatevole; molte discussioni sul significato dell'esperienza monastica nel mondo moderno, il grande risveglio femminista) sono state prodotte opere autobiografiche, in cui le autrici analizzano in modo spassionato la loro esperienza del chiostro: in *La vita sepolta: il viaggio di una monaca* (1971) di Midge Turk, una giovane americana cresciuta in una famiglia cattolica molto religiosa si trova in un convento quasi senza averci troppo pensato e dopo molti dubbi decide di uscirne; in *Monaca: i miei ricordi* (1983) Mary Gilligan Wong racconta una storia analoga; in *Segreti di una monaca: la mia storia* (1985) un'altra americana, Elizabeth Upton, racconta di essersi fatta suora con convinzione, per desiderio di aiutare gli altri, ma di avere anche lei alla fine lasciato l'ordine. Gli stessi problemi, e in particolare i dubbi e i conflitti interiori di chi sceglie la vita del convento sono trattati in due romanzi, che vengono uno dall'America: *Casa madre* (1992) di Jeanine Hathaway, l'altro dall'Inghilterra: *Entrando* (1994) di Jenny Newman.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Beatrice*, poema fiammingo (*Beatrijs*, ca. 1250); *Suor Beatrice*, storia medievale (sec. XIV). Aretino, P., *Ragionamenti* (1534-36); Argens, J.B. Boyer, marchese d', *Le monache galanti* (*Les nonnes galantes*, 1740); Barrin, J., *Venere nel chiostro o la monaca in camicia* (*Vénus dans le cloître ou la Religieuse en ch'émise*, 1682); Behn, A., *La storia della monaca o la bella che ha infranto il voto* (*The History of the Nun; or the Fair Vow-Breaker*, 1689); Benincasa, C., santa Caterina da Siena, *Lettere* (sec. XIV); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Boine, G., *Il peccato* (1914); Cantù, C., *La monaca di Monza*, in *Sulla storia lombarda del secolo XVII. Ragionamenti per commento ai «Promessi sposi»* (1832); Castelo Branco, C., *La monaca nel sotterraneo* (*A freira no subterrâneo*, 1872); Cesario d'Heisterbach, *Dialogo dei miracoli* (*Dialogus miraculorum*, sec. XIII); Chateaubriand, F.R. de, *René o l'effetto delle passioni* (*René ou les effets des passions*, 1802); Cruz, I.J. de la, suor Juana, *Inondazione castalia della poetessa unica Inés de la Cruz, decima musa* (*Inundación castálida de la única poetisa Inés de la Cruz, Musa décima*, 1688); Deckers, J., suor Sorriso, *Dominique*, musica (1963); Deutsch, R., *Suor sorriso*, cinema (2001); Diderot, D., *La monaca* (*La religieuse*, 1780); Eloisa e Abelardo, *Lettere* (*Epistulae*, sec. XII); Eterea, *Pellegrinaggio ai luoghi santi* (*Peregrinatio ad loca sancta*, sec. IV); Galilei, V., suor Maria Celeste, *Lettere* (1623-33); Gervaso, R., *La monaca di Monza. Venere in convento* (1984); Goncourt, E. e J., *Suor Filomena* (*Soeur Philomène*, 1861); Guilleragues, G.J. de La-vergne, *Lettere portoghesi* (*Lettres portugaises*, 1669); Hathaway, J., *Casa madre* (*Motherhouse*, 1992); Ildegarda di Bingen, *Liber Scivias* (sec. XII); Koster, H., *Dominique*, cinema (*The Singing Nun*, 1965); La Fontaine, J. de, *Mazet de Lamporecchio* in *Racconti e novelle* (*Contes et nouvelles*, 1644); Lattuada, A., *Lettere di una novizia*, cinema (1960); Leonardi, S.J., *Ritratto della badessa come giovane suora* (*A Portrait of the Abbess as a Young Nun*, 1992); Leonardi, S.J., *Lo spirito monacale della maratoneta* (*The Nunliness of the Long-Distance Runner*, 1994); Lewis, M.G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Lindsay-Hogg, M., *Cattive abitudini*, cinema (*Nasty Habits*, 1976); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Manzoni, A., *Adelchi* (1820); Manzoni, A., *Fermo e Lucia* (1821-23); Materlinck, M., *Suor Beatrice* (*Soeur Béatrice*, 1901); Mazzucchelli, M., *La monaca di Monza* (1961); Newman, J., *Entrando* (*Going In*, 1994); Nievo, I., *Confessioni di un italiano* (1867); Nodier, C., *La leggenda di suor Beatrice* (*La légende de soeur Béatrix*, 1838); Piovene, G., *Lettere di una novizia* (1941); Puccini, G., *Suor Angelica*, musica (1918); Racine, J., *Breve storia di Port-Royal* (*Abbrégé de l'histoire de Port-Royal*, 1742-67); Rasy, E., *La prima estasi* (1985); Richardson, S., *Clarissa* (1747); Richardson, S., *Pamela* (1741); Rivette, J., *La religiosa*, cinema (*La reli-*

gieuse, 1966); Rosini, G., *La monaca di Monza. Storia del secolo XVII* (1829); Rosvita, *Pafunzio o Conversione di Taide meretrice* (*Pafunctius aut Conversio Thaidis meretricis*, sec. X); Rosvita, *Sapientia o Passione delle sante vergini Fede, Speranza e Carità* (*Sapientia aut Passio sanctorum virginum Fidei, Spei et Karitatis*, sec. X); Rousseau, J.J., *Giulia o la nuova Eloisa* (*Julie ou La nouvelle Héloïse*, 1761); Sand, G., *Lélia* (1833-39); Selden, C., *La monaca inglese* (*The English Nun*, 1806); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-1601); Spark, M., *La badessa di Crewe* (*The Abbess of Crewe*, 1974); Stern, E., suor Theresia Benedicta a Cruce, *Formazione e vocazione della donna* (*Fraenbildung und Frauenberuf*, 1953); Sue, E., *I misteri di Parigi* (*Les mystères de Paris*, 1842-43); Tarabotti, A., *Il paradiso monacale* (1643); Tarabotti, A., *L'inferno monacale* (av. 1652); Tarabotti, A., *La tirannia paterna* (1654, postumo); Tarabotti, A., *Lettere* (av. 1652); Teresa d'Ávila, o Teresa di Gesù, *Le dimore o il castello interiore* (*Las moradas o El castillo interior*, 1577); Teresa d'Ávila, o Teresa di Gesù, *Libro della mia vita* (*Libro de su vida*, 1561-62, pubblicato postumo nel 1588); Teresa di Lisieux, *Storia di un'anima* (*Histoire d'une âme*, 1965); Testori, G., *La Monaca di Monza* (1967); Turk, M., *La vita sepolta: il viaggio di una monaca* (*The Buried Life: A Nun's Journey*, 1971); Uhland, L., *La monaca* (*Die Nonne*, 1805); Upton, E., *Segreti di una monaca: la mia storia* (*Secrets of a Nun: My Own Story*, 1985); Vega, L. de, *La buona custode* (*La buena guardia*, 1610); Verga, G., *Storia di una capinera* (1871); Vidor, K., *Bernadette*, cinema (1943); Werfel, F., *Il canto di Bernadette* (*Das Lied von Bernadette*, 1942); Wong, M.G., *Monaca: i miei ricordi* (*Nun: A Memoir*, 1983).

■ ALTRE OPERE: Alù, G., *La contessa Marianna. Memorie di una monaca friulana del '700* (1989); Antoine de la Salle, *La monaca saggia* (*La nonnain savant*, 1455); Arnaud, B. d', *Ermance* (1775); Arnaud, B. d', *Lucie e Mélanie, le due sorelle generose* (*Lucie et Mélanie, ou les Deux soeurs généreuses*, 1767); Baekelmans, L., *Tille* (1912); Balzac, H. de, *Un episodio al tempo del terrore* (*Un épisode sous la Terreur*, 1830); Banti, A., *La monaca di Sciangai* (1957); Banti, A., *Le monache cantano* (1942); Barbaro, P., *Diario a due* (1987); Barbey d'Aureville, J., *Un prete sposato* (*Un prêtre marié*, 1881); Berceo, G. de, *La vita di Santa Oria* (*La vida de Santa Oria*, 1583); Bernanos, G., *Dialoghi delle Carmelitane* (*Dialogues des Carmélites*, 1948); Buffoni, F., *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1962); Campo, C., *Gli imperdonabili* (1987); Camus, A., *Requiem per una monaca* (*Requiem pour une nonne*, 1956, adattamento per il teatro del testo di W. Faulkner); Caracciolo, E., *Misteri del chiostro napoletano* (1864); Casanova, G., *Storia della mia vita* (*Mémoires*, 1789-98); Cavendish, M., duchessa di Newcastle, *Il convento di piacere* (*The Convent of Pleasure*, 1668); Cervantes, M. de, *La spagnola inglese* (*La española inglesa*) in *Novelle esemplari* (*Novelas ejemplares*, 1613); Claudel, P., *Lo scarpino di raso* (*Le soulier de satin*, 1930); Cronin, A., *Tre amori* (*Three Loves*, 1932); D'Annunzio, G., *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (1924); D'Annunzio, G., *Le Vergini delle Rocce* (1895); Da Verona, G., «I Promessi sposi» di Alessandro Manzoni e Guido Da Verona (1930); Dandolo, T., *La signora di Monza e le streghe del Tirolo. Processi famosi del secolo decimosettimo per la prima volta cavati dalle filze originali* (1855); Daniel-Rops, H., *Morte, dov'è la tua vittoria?* (*Mort, où est ta victoire?*, 1939); Faulkner, W., *Requiem per una monaca* (*Requiem for a Nun*, 1951); Feulliet, O., *Julia de Trécoeur* (1872); Fusinato, A., *Suor Estella* (1853); Genlis, Mme de, *L'apostasia o la devota* (*L'apostasie ou la dévote*, 1802); Giovanni, ser., *Il pecorone* (1378-85, pubblicato postumo nel sec. XVI); Goethe, J., *La fidanzata di Corinto* (*Die Braut von Corinth*, 1797); Greene, R., *Frate Bacon e frate Bungay* (*The Honourable History of Friar Bacon and Friar Bungay*, 1594); Gresset, J.B.L., *Vert-Vert* (1733); Grossi, T., *Ildegonda* (1820); Halbe, M., *Giovinezza* (*Jugend*, 1893); Helme, E., *La grotta di Santa Margherita, o la storia della monaca* (*St. Margareth's Cave, or The Nun's Story*, 1801); Hemingway, E., *Il giocatore, la monaca e la radio* (*The Gambler, the Nun, and the Radio*, 1938); Ireland, W. H., *La badessa* (*The Abbess*, 1799); Janine, J., *La monaca di Tolosa* (*La religieuse de Toulouse*, 1850); Kingsley, C., *Ipazia o nuovi nemici in veste antica* (*Hypatia, or New Foes under an Old Face*, 1851); Maggi, R., *La monaca di Monza all'esame psicanalitico* (1960); Mancinelli, L., *Il*

miracolo di Santa Odilia (1989); Maragall, J., *Il conte Arnaldo* (*El conte Arnau*, 1911); Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torelli Violler), *Suor Maria* (1896); Marivaux, P. de, *La vita di Marianne* (*La vie de Marianne*, 1731-41); Massinger, P., *La damigella onorata* (*The Maid of Honour*, 1632); Mérimée, P., *Le anime del Purgatorio* (*Les âmes du Purgatoire*, 1834); Neera, *Monastero* (1903); Noailles, A. de, *Il volto attonito* (*Le visage émerveillé*, 1984); Nodier, C., *Jean Sbogar* (1818); Padula, V., *Il monastero di Sanbucina. Novella calabrese* (1842); Palacio Valdés, A., *Suor San Sulpicio* (*La hermana de San Sulpicio*, 1889); Pallavicino, F., *Il corriere svaligiato* (1641); Pecerskij, A., *Nei boschi* (1879); Perez Galdós, B., *Ángel Guerra* (1891); Quincey, T., *La monaca spagnola* (*The Spanish Military Nun*, 1847); Radcliffe, A., *L'italiano* (*The Italian*, 1797); Renan, E., *La badessa di Jouarre* (*L'abbesse de Jouarre*, 1888); Rodgers, R. – Hammerstein, O., *Il suono della musica* (*The Sound of Music*, 1959); Rojas, F. de, *La Celestina* (sec. XVI); Rossini, G., *Il conte Ory*, musica (1828); Rousseau, J. J., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario* (*Les rêveries du promeneur solitaire*, 1770); Saar, F. von, *Casa Reichegg* (*Das Haus Reichegg*, 1876); Sade, Marchese di, *Storia di Juliette* (*Histoire de Juliette*, 1791); Scott, W., *Marmion, storia della battaglia di Flodden* (*Marmion, A Tale of Flodder Field*, 1808); Serao, M., *Per monaca* (1886); Solomos, D., *A una monaca* (av. 1857); Stäel, Mme de, *Delphine* (1803); Stendhal, *Armance* (1827); Stendhal, *La badessa di Castro* (*L'abbesse de Castro*, 1839); Stramm, A., *Santa Susanna, canto di una notte di maggio* (*Sancta Susanna. Ein Gesang der Mainacht*, 1914); Testori, G., *Passio Laetitiae et Felicitatis* (1975); Uhland, L., *La monaca* (*Die Nonne*, 1805); Valera, J., *Juanita la lunga* (*Juanita la larga*, 1896); Valery, L., *Una monachina* (*Une nonnain*, 1938); Valle Inclán, R. M. del, *Memorias del Marqués de Bradomin* (1902); Vega Carpio, F. Lope de, *Il cavaliere de Olmedo* (*El caballero de Olmedo*, 1641); Verga, G., *La vocazione di Suor Agnese* (1894); Von Trapp, M., *La storia dei cantori della famiglia Trapp* (*The Story of the Family Singers*, 1949); Zorilla y Moral, J., *Don Giovanni Tenorio* (*Don Juan Tenorio*, 1844); Zorzi, A., *La monaca di Venezia* (1996).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Les religieuses dans le cloître et dans le monde*. Actes du Deuxième Colloque Internat. du CERCOR, Poitiers 1998, St. Etienne, Publ. De l'Univ. de St. Etienne, 1994; Brück, A. (a c. di), *Hildegard von Bingen 1179-1179. Festschrift zum 800. Todestag des Heiligens*, Mainz, 1979; Byrne, Sister Mary, *The Tradition of the Nun in Medieval England*, Cleveland 1984; Casteras, S. P., *Virgin Vows: The Early Victorian Artists' Portrayal of Nuns and Novices*, in «Victorian Studies», XXIV (1981), pp. 157-84; Cünnen, J., *Fiktionale Nonnennwelten*, Heidelberg, Winter, 2000; Daichman, G. S., *Wayward Nuns in Medieval Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 1986; Dronke, P., *Heloise and Marianne*, in «Romanische Forshuungen», 72 (1960), pp. 224 e sgg.; Dronke, P., *Abelard and Heloise in Medieval Testimonies*, Glasgow, Univ. of Glasgow Press, 1976; Dronke, *Hildegard of Bingen: the Context of the Thought and Art*, London, Warburg Institute, 1998; Eckenstein, L., *Woman under Monasticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1896; Flanagan, S., *Hildegard of Bingen. A Visionary Life*, London, Routledge, 1989; Guiette, R., *La légende de la sacristine. Étude de littérature comparée*, Paris 1927; Hayes, J.M. (a c. di), *In Praise of Nuns, an Anthology of Verse*, New York, Dutton, 1942; Kathe, B.A., *Of Virgins and Martyrs*, Las Colinas, Texas, Ide House, 1998; Kauffman, L., *Discourses of Desire*, Ithaca, Cornell University Press, 1986; Kennard, J.S., *La religieuse dans le roman italien*, Paris, Fischbacher, 1929; Lewis, G.J., *By Women, for Women, about Women: the Sister-Books of Fourteenth-Century Germany*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1996; McNamara, J.A., *Sisters in Arms. Catholic Nuns through Two Millennia*, Cambridge, Harvard University Press, 1996; Mourão, M., *Altered Habits: Reconsidering the Nun in Fiction*, Gainesville, University Press of Florida, 2000; Panizza, L., *Introduzione a A. Tarabotti, Paternal Tyranny*, Chicago, Chicago University Press, 2004; Ponton, J., *La religieuse dans la littérature française*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1969; Praz, M., *An English Imitation of Diderot's «La religieuse»*, in «Review of English Studies», n. 6 (1930), pp. 429-36; Spitzer, L., *Les Lettres portugaises*, in «Romanische Forschungen», 65 (1953); Tarr, M.M., *Catholicism in*

the Gothic Fiction, Washington, Catholic University of America Press, 1946.

■ VOCI AFFINI: Castità; Frate, monaco; Mancanza, peccato, errore, colpa; Passione, desiderio; Rinuncia; Sacrificio; Sacro, divinità; Santità; Silenzio; Solitudine; Vergine. REMO CESERANI

Monaco, v. FRATE, MONACO.

Mondi. 1. Il termine *mondo* (gr. *kósmos*; lat. *mundus*; fr. *monde*; ingl. *world*; ted. *Welt*) copre una vasta area semantica, della quale si ritengono significative per la presenza del tema le quattro accezioni riassunte di seguito: a) «universo», ovvero l'insieme dei vari pianeti (da cui l'idea di una «pluralità di mondi»); b) una «parte o porzione geografica del nostro pianeta» (in tale accezione freq. accompagnato da un aggettivo, v. «nuovo mondo»); c) in accezione «filosofica» ad indicare una categoria concettuale (il «mondo intelligibile»; o anche «l'uomo», nell'accezione greca di *mikròkosmos*); d) infine ampio è l'uso metaforico del termine, che si intreccia e si sovrappone frequentemente alle altre accezioni (si è perciò di regola evitato di considerarlo autonomamente).

2. L'idea dell'esistenza di altri mondi abitati da esseri viventi (uguali o simili all'uomo o del tutto diversi da lui) è frequentemente legata nell'immaginario letterario all'esperienza del viaggio di esplorazione. In questo senso, già **Omero** nell'*Odissea* narrandoci dei vari Lotofagi, Ciclopi, Lestrigoni, tratteggia contorni di mondi diversi, presentati come strani e sconosciuti sia al lettore sia allo stesso protagonista. Il personaggio di Ulisse verrà assunto, dalla tradizione successiva, ad emblema della curiosità e del desiderio di nuove scoperte, della possibilità per l'uomo di venire a contatto con popolazioni i cui caratteri morfologici o le cui usanze etico-sociali differiscono fortemente dal mondo a lui familiare.

È tuttavia al di là delle leggendarie colonne d'Ercole, mai varcate dall'eroe omerico, che nei secoli seguenti vengono spesso proiettate le invenzioni mitiche o fantastiche di altre terre popolate. A tale dislocazione spaziale, che sfugge di per sé alla possibilità di una sicura verifica «scientifica», **Platone**, costruendo nel *Timeo* e nel *Crizia* il fortunato mito di Atlantide (un intero continente ubicato nell'Oceano occidentale), affianca l'idea di un «altrove temporale», fondata sulla concezione, peraltro largamente diffusa nel pensiero antico, di una ciclica distruzione e rigenerazione del cosmo. La possibilità di pensare a mondi diversi si profila dunque, oltre che nei limiti della dimensione geografica, entro una prospettiva temporale di «lunga durata».

Infine all'interno del dibattito filosofico-scientifico (ambito al quale si dovrà nuovamente volgere una particolare attenzione in seguito, relativamente alla produzione letteraria del XVII secolo) è reperibile una terza dimensione: quella astronomica. Si pensi alla questione della pluralità dei mondi che attraversa l'intera tradizione filosofica greca, contrapponendo pugnaci assertori dell'esistenza di un numero infinito di mondi (Democrito, Epicuro e il suo seguace romano Lucrezio) o dell'abitabilità della luna (il pitagorico Filolao e **Plutarco** in un'operetta dal titolo *Sulla faccia visibile del globo lunare*) da una parte e convinti sostenitori dell'unicità del mondo abitato (Platone, Aristotele) dall'altra.

Ma si dovrà attendere sino al sec. II d.C. per assistere ad una vera e propria esplosione del tema, nella *Storia vera* di **Luciano**. La questione della veridicità e della credibilità dei fatti narrati a cui allude già il titolo entra ironicamente in gioco sin dai primi paragrafi, dove l'autore adduce il modello dell'Ulisse omerico a giustificazione della

propria «licenza favolistica» (I, 3-4). Le avventure a cui va incontro l'io narrante, partito con i suoi compagni per un viaggio in nave verso Occidente (al di là delle colonne d'Ercole), susseguendosi con ritmo incalzante in una sorta di instancabile rincaro teso a suscitare la meraviglia del lettore, giungono in tal senso ben al di là del modello: creature fantastiche (misto di uomo e animale o vegetale o altro), territori incredibili (isole mobili o di sughero, foreste navigabili come mari), pianeti abitati (viaggio in nave sino alla luna, al sole e alle Pleiadi), un intero mondo contenuto nella bocca di una balena, un soggiorno nell'isola dei Beati (parodia del *descensus ad Inferos* della tradizione epica). La *Storia vera*, riunendo in sé, in modo singolare, la dimensione geografica e quella planetaria (che, come si vedrà, godranno larga fortuna rispettivamente nel sec. XVI e XVII) e reggendosi su di un interrotto avvicinarsi di mondi sempre nuovi e diversi, funzionerà da punto di riferimento per molti degli autori citati di seguito.

3. Dalla filosofia antica (senza trascurare peraltro la mediazione operata dalla tradizione medievale), l'Umanesimo e il Rinascimento derivano e rielaborano una concezione dell'universo ripartita in vari *mundi*. Del ricchissimo e ampio dibattito sull'argomento (di cui risulta impossibile fornire in questa sede una pur sommaria descrizione), si riportano a titolo esemplificativo alcune parole di **Pico della Mirandola**, che, dopo essersi richiamato alla tradizionale tripartizione del cosmo in mondo intelligibile (sede ultraterrena delle intelligenze angeliche), mondo celeste (sede del sole e dei vari pianeti) e mondo sublunare (sede terrena che circonda l'uomo), ribadisce il sostanziale isomorfismo dei tre mondi e il loro stretto rapporto con «un quarto mondo nel quale si ritrova tutto ciò che c'è negli altri. E questo è l'uomo» (*Heptaplus*, secondo proemio; 1489). Il tema, che conosce grandissima diffusione, del parallelo tra l'uomo, il cosiddetto microcosmo o mondo piccolo, e il mondo della natura, detto anche macrocosmo o mondo grande – parallelo che implica spesso un terzo termine: Dio, ovvero il mondo massimo – dà luogo ad una ricca e fortunata serie di immagini letterarie che descrivono l'essere umano e la natura attraverso un reciproco scambio di attributi caratteristici: ad esempio, i minerali vengono paragonati alle ossa, i metalli agli umori, le piante alla carne o ai capelli – e così via – in tanta parte della letteratura neoplatonica ed ermetica che concepisce il mondo come un grande animale.

Nel frattempo, con l'avvio dell'era dei grandi viaggi di scoperta, l'idea dell'esistenza, a livello geografico, di un altro mondo fortemente eterogeneo – e per certi versi addirittura opposto – rispetto al mondo conosciuto riscuote una rinnovata e larga fortuna letteraria. È proprio sulle soglie del XVI secolo che l'espressione «mondo nuovo» viene assunta per indicare il continente americano: la cautela con la quale nel 1504 viene usata da Amerigo **Vespucci** (nella famosa epistola indirizzata a Lorenzo di Pietro de' Medici) ne tradisce, come sottolinea Carlo Ginzburg, la forte pregnanza originaria, oggi ormai persa e consunta dall'uso. Nel giro di pochi decenni, osserva ancora Ginzburg, i termini *mundus novus* slitteranno verso un significato metaforico, volto ad indicare una società radicalmente e profondamente trasformata rispetto a quella in cui si vive. Dell'interazione tra l'accezione squisitamente geografica e quella già metaforica si nutrirà la futura produzione letteraria utopica, che aveva frattanto conosciuto il proprio moderno capostipite nell'*Utopia* (1516) di Thomas **More**, opera nella quale il tema della pluralità dei mondi nella dimensione

geografica si lega per la prima volta al progetto politico e sociale di uno stato ideale (v. UTOPIA).

L'influenza dei viaggi di scoperta agisce anche in quegli autori (come **Ariosto** e **Rabelais**) che preferiscono collocare i loro mondi d'invenzione in sedi totalmente estranee alla rinnovata geografia terrestre – ricordandoci così più o meno direttamente episodi presenti nel modello luciano. La possibilità di mutare la prospettiva secondo la quale si osserva la realtà (dal mondo nuovo verso il «vecchio» e viceversa), già abilmente sfruttata nell'utopia moreana, si ritrova così pur in modi diversi, sia nel *Pantagruelle* (1532) dove Rabelais spiega come il «mondo nuovo», scoperto dentro la bocca del gigante protagonista, venga ritenuto in realtà dai suoi abitanti più antico di quello esterno (cap. XXXII); sia nel *Furioso* (1516, 1521, 1532) dove Ariosto, facendo della luna un enorme serbatoio che raccoglie le cose che gli uomini perdono sulla terra, costruisce un punto di vista eccentrico dal quale criticare e demistificare alcuni aspetti della propria realtà etico-sociale. Tra i vari modelli che stanno dietro al viaggio lunare del *Furioso*, va contata anche la tradizione letteraria della visione, che – seppure per brevità non è stata menzionata – ospita frequentemente immagini fantastiche o mitologiche di altri mondi. Al suo interno si può collocare un'opera, che, pur considerata minore, riveste un ruolo importante dal momento che riunisce in sé molte delle dimensioni sinora ricordate: *I mondi* (1552) del fiorentino Anton Francesco **Doni**. In essa il tema della moltiplicazione dei mondi (se ne descrivono ben sette!), pur prendendo le mosse esplicitamente dalle scoperte geografiche, gioca al tempo stesso con i concetti neoplatonici ricordati sopra: ai tre mondi tradizionali, se ne affiancano altri quattro di pura invenzione, tra cui il progetto utopico di un «mondo nuovo, diverso da questo». Nei testi doniani affiora inoltre, in tono tra il serio e il faceto, l'idea dell'accostamento tra l'atto dell'invenzione letteraria e la creazione immaginaria di altri mondi: idea, questa, che – su ben altre basi – troverà una sua precisa collocazione estetico-filosofica nel pensiero di Johann **Breitinger** (si veda sotto).

4. Sull'onda delle importanti scoperte in ambito astronomico, la letteratura europea del '600 produce una nutrita serie di opere incentrate sul tema del viaggio interplanetario: in Germania **Grimmelshausen**, in Inghilterra Francis **Godwin** e John **Wilkins** riprendono il topos del mondo lunare che, assicurando un largo successo di pubblico grazie alla popolarità raggiunta dall'astronomia, permette al tempo stesso, mediante la copertura garantita dalla lontananza del contesto, di criticare indirettamente l'assetto politico o sociale della realtà. Presto tradotte in Francia, alcune di queste opere serviranno da modello alla letteratura satirica preilluministica: nei due romanzi de *L'altro mondo* (1657, 1662) Cyrano de **Bergerac**, oltre a veicolare contenuti di critica sociale, mira soprattutto a divulgare teorie scientifiche e filosofiche non altrimenti professabili, attribuendo ad altri (e fingendo ironicamente di screditarli, secondo una strategia che sarà poi ampiamente impiegata dai *philosophes* del secolo successivo), e cioè agli abitanti dello stravagante e assurdo mondo lunare, «opinioni diaboliche e ridicole» (fiducia nell'eliocentrismo; visione materialista e atea; concezione dell'universo come infinito e costituito da innumerevoli mondi, secondo convinzioni derivate dall'atomismo antico, sopra ricordato).

Il punto più alto del genere astronomico divulgativo viene raggiunto prima della fine del secolo con le *Conversazioni sulla pluralità dei mondi* di **Fontenelle**, dove, di fronte ai numerosi pianeti abitati e all'ipotesi di altri

sistemi solari, l'essere umano viene visto come una delle infinite combinazioni possibili dell'universo: il legame tra una profonda critica all'«homocentrismo» e l'idea della pluralità dei mondi sarà elemento definitivamente acquisito – e presto banale e scontato – nella tradizione successiva, che giunge sino ai moderni romanzi di fantascienza.

5. La fortuna del romanzo incentrato sul viaggio lunare o planetario continuerà ininterrotta per tutto il '700: ne ricevono sicuramente l'influsso due opere di largo successo, nelle quali tuttavia la pluralità dei mondi torna a collocarsi all'interno di – pur immaginarie – coordinate geografiche. Ne *I viaggi di Gulliver* (1726) **Swift** costruisce un complesso gioco di rapporti tra la realtà europea, patria del viaggiatore protagonista, e i vari paesi da lui visitati: questi, infatti, si offrono ora come modelli positivi rispetto a quella, ora invece come sua satirica e grottesca deformazione (secondo le regole della moderna «distopia» che, pur contestando l'assolutezza dei modelli utopici precedenti, non condivide ancora, a detta di Michael Winter, quella critica radicale al pensiero utopistico in sé, che sarà propria dell'antiutopia novecentesca). Ne *Le avventure del Barone di Münchhausen* redatte prima della fine del secolo da Rudolph Erich **Raspe**, l'idea della varietà dei mondi torna invece ad essere occasione di «storie vere» (alla maniera di Luciano), che attestano la vitalità del tema nella lunga tradizione popolare (dalla quale sono attinte le singole storielle).

In una posizione marginale all'interno del ricco filone della riflessione estetica settecentesca, si colloca l'opera dello svizzero Johann J. **Breitinger**, al quale la dottrina leibniziana aveva fornito il presupposto ontologico per una teoria che poneva l'artista (parallelamente al ruolo ricoperto da Dio in Leibniz) di fronte alla molteplicità infinita dei mondi possibili: l'opera letteraria veniva concepita come imitazione non più del solo mondo reale, bensì dell'atto stesso della creazione (atto di selezione e assemblamento di aspetti tratti dai vari mondi possibili). L'idea della pluralità dei mondi tornerà al centro, su basi assai diverse, dell'attenzione rivolta dalle poetiche novecentesche al rapporto tra finzione e realtà.

6. Nell'ultimo *epos* in versi della letteratura occidentale, il *Faust* di **Goethe**, la varietà dei mondi (attraversati dal protagonista con l'aiuto degli occulti poteri di Mefistofele), allegoria dell'incessante anelito dell'uomo verso un'irraggiungibile pienezza del vivere, si dispiega attraverso dimensioni mitologiche, storiche, fantastiche.

Il tema del soprannaturale è del resto al centro di un ricchissimo filone della narrativa ottocentesca: la «confidenza» raggiunta da questo secolo con la dimensione fantastica è percepibile anche nell'opera di un disegnatore francese. Le stravaganti immaginazioni di *Un altro mondo* (1844) di **Grandville** sono frutto di una parodia che gioca con la presa alla lettera di vari luoghi comuni propri del linguaggio filosofico, scientifico, economico, poetico e religioso dell'epoca. Un posto a parte nel genere fantastico è ricoperto da Lewis **Carroll**, il cui romanzo *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) descrive un mondo che si regge interamente sul sistematico sovvertimento di quella logica, posta alla base delle convenzioni della società adulta, che di lì a poco avrebbe conosciuto una definitiva relativizzazione ad opera del pensiero di Freud.

7. Il mondo fantastico-irreale immaginato ad inizio secolo dal boemo Alfred **Kubin** nel romanzo *L'altra parte* (1909) mentre da un canto sembra ricordare le atmosfere inquietanti della narrativa di Poe o quelle oniriche che di

li a poco affolleranno le opere di Kafka, dall'altro si inserisce nel significativo filone dell'antiutopia primonovecentesca (**Huxley**, *Il mondo nuovo*, 1932; **Orwell**, 1984, 1949). Ad essa continuerà a guardare il genere della narrativa di fantascienza, che non tarderà a sviluppare, in una larga e variegata produzione di fortunati romanzi di consumo, il tema dei mondi (o degli universi) paralleli, apparentemente (o a prima vista) identici al nostro, e in realtà (o improvvisamente) diversi, al punto da non risultare più familiari, e magari addirittura invivibili (artificio ricorrente nella sterminata opera dell'americano Philip K. **Dick**). La fantascienza, assottigliando estremamente i confini che separano la dimensione immaginaria della moltiplicazione dei mondi dalla realtà, torna con nuovi argomenti sull'antico problema della distinzione tra immaginazione e realtà.

Tangente ad esso è il percorso della narrativa che si interroga sui propri meccanismi e sul proprio funzionamento: ne *Le città invisibili* (1972) di Italo **Calvino** – che seguono a poca distanza la fase d'invenzione fantascientifica dello scrittore – il gioco combinatorio che sottostà alla costruzione della complessa rete delle «città-mondo» evocate rimanda al tempo stesso alla seducente illusione di un modello letterario e strutturale che concepisca l'opera come dimensione aperta a tutte le possibili combinazioni. (Christian Rivoletti).

■ OPERE CITATE: Ariosto, L., *Orlando furioso* (1532); Calvino, I., *Le città invisibili* (1972); Carroll, L., *Alice nel Paese delle meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865); Cyrano de Bergerac, *L'altro mondo o gli stati e gli imperi della luna* (*L'autre monde ou histoire comique des états et empire de la lune*, 1657 postumo); Doni, A.F., *I Mondi e gli Inferni* (1552-53); Fontenelle, B. Le Bovier de, *Conversazioni sulla pluralità dei mondi* (*Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686; Goethe, J.W. von, *Faust* (1832, postumo); Grandville, *Un altro mondo* (*Un autre monde*, 1844); Huxley, A., *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Kubin, A., *L'altra parte: un romanzo fantastico* (*Die andere Seite*, 1909); Luciano di Samosata, *Storia vera* (sec. II d.C.); More, T., *Utopia* (1516); Omero, *Odissea* (secc. IX-VII a.C.); Orwell, G., 1984 (1949); Pico della Mirandola, *Heptaplus* (1489); Platone, *Crizia* (ca. 360 a.C.); Platone, *Timeo* (360 a.C.); Plutarco, *Sulla faccia visibile del globo lunare* (*De facie quae in orbe lunae apparet*) in *Opere morali* (*Moralia*, ca. 120 d.C.); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Raspe, R. E., *Le avventure del Barone di Münchhausen* (*Singular Travels, Campaigns and Adventures of Baron Münchhausen*, 1785); Swift, J., *Viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Vespucci, A., *Mondo nuovo* (*Mundus novus*, 1503-1504).

■ ALTRE OPERE: Bretinger, J.J., *Poetica critica* (*Critische Dichtkunst*, 1704).

■ BIBLIOGRAFIA: Allers, R., *Microcosmus. From Anaximandros to Paracelsus*, «Traditio», II (1944), pp. 319-407; Auerbach, E., *Il mondo nella bocca di Pantagruel*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1947), Torino 1956; Cassirer, E., *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* (1927), Firenze 1935; Dick, S.J., *Plurality of Worlds. The Origins of the Extraterrestrial Life Debate from Democritus to Kant*, Cambridge 1982; Ginzburg, C., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino 1976; Winter, M., *Compendium utopiarum. Typologie und Bibliographie literarischer Utopien*, Stuttgart 1978.

■ VOCI AFFINI: Cosmo; Fantasticherie; Guerra celeste; Ideale/Reale; Luogo selvaggio; Oltretomba; Scienza, scienziato; Utopia.

CHRISTIAN RIVOLETTI

Monello. 1. Con questo termine si indica anzitutto un ragazzo di strada vivace, irrequieto e impertinente, di estrazione popolare che, abbandonato a se stesso e privo di una vera educazione, si dedica, insieme con i coetanei, a giochi rumorosi e scherzi insolenti. Con un significato

più attenuato e affettuoso, può anche indicare un ragazzo insofferente dell'autorità familiare, molto vivace, che compie trasgressioni non gravi, facilmente perdonabili. Come altri termini simili (*birba*, *birbante*, *birbone*, *bricconcello*) quasi tutti di etimologia incerta, molto spesso provenienti dal linguaggio gergale in uso fra i gruppi furfanteschi adulti dediti a simulazioni, truffe, imprese illegali (nel caso di *monello* si ipotizza una derivazione del nome proprio «Simone» e si hanno testimonianze dell'uso nella «lingua gerga» per designare il soggetto «io»), la parola ha conosciuto una discesa dal mondo degli adulti a quello fanciullesco, da un'applicazione al mondo dei vagabondi, dei mendicanti, dei truffatori e simulatori (quelli per esempio, che nel Seicento si fingevano storpi per muovere le persone a compassione e quindi a fare le elemosine) al mondo dei ragazzi di strada, chiassosi e ribelli (il ragazzo, per esempio, che, percosso dal maestro, grida fingendo di essere stato storpiato). Fenomeni analoghi si sono avuti nelle altre lingue europee, con la diffusione di parole di origine anch'esse incerta e un analogo abbassamento nell'applicazione, dal mondo degli adulti a quello dei bambini, in alcuni casi con allusioni a qualità animalesche. In fr. *gamin* era in origine l'apprendista, l'aiutante di un artigiano o di un commerciante (probabilmente con riferimento a un fisico rachitico e dinoccolato); *polisson* era nel Seicento un ambulante che rivendeva vestiti dopo averli rattoppati (caso diverso è quello di *gavroche*, nome comune derivato dal nome proprio di un personaggio di cui parleremo). In ingl. *rascal*, usato per adulti e bambini, deriva dall'antico fr. *rascaille*: la feccia; *rogue* e *scoundrel*, anch'essi applicati pure agli adulti, indicavano l'uno un mendicante vagabondo, l'altro un malvivente che viveva alla macchia (forse dall'anglo-francese *escoundre*, derivato dal lat. *excondere*); *urchin* era uno dei nomi del porcospino (*hedghog*); in ted. (dove pure si tratta di nomi applicati agli adulti e poi ai bambini) *Schlingel* deriva dal verbo *schlingen*: bighellonare; *Schelm* è collegato con la peste e la condanna a morte (teutonico *skelmo*): *Spitzbube* deriva dall'aggettivo *spitz*: aguzzo, pungente, furbo; *Lausbub* è connesso con *Laus*: miseria, stato pulcioso; in sp. *pilluelo* è diminutivo di *pillo*: briccone, da *pillar*: rapinare. Il termine dunque nelle diverse lingue europee denota il monello essenzialmente come ragazzo di estrazione popolare, vagabondo, lacero e sporco la cui vita è contenuta tra due linee di confine: povertà e trasgressione.

2. Già dalla storia della parola risulta una certa ambiguità nella figura del *monello*, che trova puntuale riscontro nella rappresentazione letteraria, dove troviamo sia il tipo del ragazzo di strada dall'età indefinita, non ancora adulta ma nemmeno del tutto infantile o adolescenziale, che non rispetta le regole della convivenza sociale per poter sopravvivere e arrangiarsi con mezzi anche illeciti in una quotidianità condotta contando principalmente sulle proprie forze, vivendo alla giornata e sulla strada, sia il tipo del bambino e ragazzo che reagisce o si ribella a un contesto familiare e sociale ben definito, dal quale proviene e che è in definitiva destinato ad accoglierlo. Questa duplicità, forse inevitabile in una personalità ambigua e ancora in formazione, è rappresentata emblematicamente da *Erme* che, nell'*Inno omerico a Erme* (sec. VI a.C.), accoglie in sé i due estremi del bambino che scappa, ruba, dice bugie e del *puer senex*, saggio e abile. Vanno anche tenuti presenti due fatti: 1) che le rappresentazioni della vita infantile sono molto scarse nella tradizione più antica e che, sia quando ci sono sia quando sono assenti, sono quasi sempre legate a una chiave di lettura adulta, essendo la cosiddetta «cultura infantile»

(o *childlore*) tendenzialmente autonoma, trasmessa oralmente, trasgressiva e scarsamente infiltrata dalla cultura adulta; 2) che proprio per questo le testimonianze relative a quella cultura fanno riferimento a un bambino più auspicato che reale, obbediscono alla vocazione adulta di guidare, correggere ed educare l'infanzia e tendono quindi a cancellare la figura del monello oppure a condannarla, salvo tentarne una qualche forma di addomesticamento attraverso le rappresentazioni dominate dal paternalismo indulgente.

3. Se si risale alla società ateniese tra il VI e il V secolo a.C., risultano scarse le citazioni, le descrizioni o i racconti che riguardino la vita di bambini e ragazzi provenienti dai ceti più umili, verosimilmente impegnati in età precoci in attività lavorative e dediti alla vita sulla strada. Fanno eccezione i versi dei *Cavalieri* di **Aristofane** (424 a.C.) in cui un personaggio, il salsicciaio Agoracrito, ricorda un'infanzia costellata di ruberie, risse e coltellate e ambientata tra piazze e mercati. Più documentati sono invece i *topoi* del maestro manesco e delle fughe da scuola verso la strada dove si gioca ai dadi, dei lamenti delle famiglie che non vedono i figli procedere negli apprendimenti e che hanno per protagonisti ragazzi a cui spetta, generalmente, una punizione. Il mimiambro del greco **Erodo** (sec. III a.C.) offre di queste tematiche un esempio satirico e tratteggia una figura ancora attuale di adolescente, Cottalo.

Anche nella cultura latina accenni a un comportamento infantile indisciplinato e ribelle sono soprattutto lì dove, al rigore e alle percosse del maestro (si pensi, per esempio, al *plagosus Orbilius* di **Orazio** nelle *Epistulae*, 19-13 a.C., o a certi graffiti sui muri di una scuola di Pompei), i bambini rispondono con burle e scherzi.

Dobbiamo ricorrere ai Vangeli apocrifi (risalenti ai primi secoli d.C.), in particolare a *Il Vangelo dello Pseudomatteo* e a *Il Vangelo di Tommaso l'israelita*, per ritrovare un'immagine diversa, quasi rovesciata, del bambino esemplare per eccellenza, Gesù. Egli viene qui rappresentato mentre si dedica a giochi e passatempi e si rivela capriccioso e disubbidiente arrivando addirittura a punire con la morte coloro che interrompono i suoi giochi. Non si può dire che **Agostino**, ripercorrendo la propria esistenza nelle *Confessioni* (ca. 400 d.C.), rappresenti se stesso come un vero monello, ma ricorda con abbondanza di particolari quand'era bambino, viveva in famiglia e stava con i coetanei. Emerge da questo ritratto una visione ambigua, non del tutto negativa, ma che insiste sulla naturale tendenza del bambino a soddisfare i suoi piaceri, soprattutto del cibo, a disubbidire a genitori e maestri, a preferire gli spettacoli alla scuola, a mostrarsi ladro e bugiardo, quindi con istinti e carattere da guidare e correggere.

4. Nel mondo medievale e in quello moderno il fenomeno dei ragazzi di strada è socialmente assai rilevante: si tratta di ragazzi che conoscono una breve infanzia e che passano da questa direttamente all'età adulta. Essi lavorano o mendicano trascorrendo buona parte del loro tempo sulla strada, quella strada che era invece sentita fin dall'antichità come luogo di pericolo e vigilata dalle figure educative poste a tutelare un'infanzia privilegiata. Ma proprio la strada diviene il luogo in cui il bambino di ogni estrazione sociale cerca di sfuggire allo sguardo dell'adulto, emancipandosi dal suo controllo per stare in piena libertà. Per strada incontra infatti altri bambini che vivono la sua stessa condizione e individui diversi da cui imparare o difendersi. Sulla strada gioca e lavora, partecipando talvolta a una realtà di bottega condivisa con i cosiddetti grandi e fatta di lavoro appunto, di gioco d'az-

zardo, di rissosità. Pieter **Bruegel**, nel suo dipinto *Giochi di fanciulli* (1560), illustra la varietà di divertimenti che trovano nella strada un'ambientazione ideale: laddove infatti i bambini stanno giocando al chiuso di un edificio compaiono affacciati alla finestra (e si ritiene che non sia mero stratagemma artistico), protesi verso quello spazio esterno che le attività ludiche accoglie. Se nel quadro gli adulti prendono parte ai giochi sappiamo anche che sulla strada il contatto con gli adulti e la loro emulazione è implicito, e nella promiscuità si avviano pertanto precoci esperienze pratiche, emozionali, sessuali.

Nella letteratura popolare tedesca compare a partire dal Quattrocento il personaggio di *Till Eulenspiegel*, ispirato alla figura storica di un buffone professionale. Sin dall'infanzia Till rivela la vocazione alla beffa e alla monelleria, elemento a causa del quale viene cacciato di casa. A dimostrazione di come la strada sia ambiente più consono a chi non rispetta l'ordine costituito. In Spagna il breve romanzo *Lazzarino del Tormes*, di autore ignoto pubblicato per la prima volta a Burgos nel 1554 inaugura la figura del *PICARO* (v.), che ha molte affinità con il monello, ma diviene una figura più complessa e delineata e inaugura un vero e proprio genere letterario, che dalla Spagna si diffonderà in tutta Europa.

5. Nel corso del Settecento europeo sono purtroppo scarse le testimonianze sulla vita dei ragazzi di strada. Sappiamo che molti Stati cercarono di arginare il fenomeno del vagabondaggio infantile isolando, internando, tentando forme di educazione forzata. Da documenti frammentari si possono ricostruire gli episodi di resistenza da parte dei ragazzi di strada all'imposizione di modelli di comportamento. Queste resistenze o fughe sono però testimoniate sempre e solo lì dove si arrestano, presso istituzioni penali o di assistenza, come le scuole di carità presso cui si cerca di educare al lavoro, di alfabetizzare, di catechizzare, sottraendo i ragazzi alla vita del vagabondaggio e dell'accattonaggio. Nei documenti (processuali, carcerari) si trova qualche testimonianza di vita sulla strada fatta di bande turbolente, di scherzi. In letteratura la strada, oltre a fornire lo sfondo ai romanzi picareschi, offre anche occasione di incontri salvifici per i bambini costretti alle sue regole. La narrazione realistica della vita dei ragazzi poveri nei bassifondi londinesi costituisce la parte più interessante de *Il colonnello Jack* di Daniel **Defoe** (1722). Protagonista è Jack, un trovarello che entra in una banda di piccoli delinquenti divenendo egli stesso tagliaborse. L'impronta realistica porta a considerare questo romanzo come anticipatore di opere del secolo successivo, quando parecchi scrittori guarderanno all'infanzia delle classi povere per descriverne le condizioni reali.

Quanto alla vita in famiglia o comunque lontano dalla strada, si assiste in questo secolo a un lento recupero delle esperienze dell'infanzia (comprese quelle più o meno apertamente trasgressive) e a una sempre maggiore attenzione a questo momento della vita, che trova spazio nelle opere autobiografiche, come per esempio nelle *Confessioni* (1782-89) di Jean-Jacques **Rousseau** o in opere apertamente pedagogiche, che rivendicano lo stato naturale di bontà e innocenza del bambino.

6. Nell'Ottocento i due filoni che abbiamo descritto, quello che ha per tema i monelli come ragazzi di strada, che vivono ai margini della società, a contatto con mendicanti, criminali e sottoproletariato, e l'altro che ha invece per tema il monello come ragazzino ribelle e indisciplinato, le cui trasgressioni sono controllabili e superabili attraverso il processo educativo e di integrazione nella società, hanno entrambi un grande sviluppo: è il

secolo della scoperta piena del mondo dell'infanzia e del grande impegno educativo. Il bambino e la bambina entrano dunque progressivamente nella letteratura, passando dalla pagina autobiografica a quella poetica (e successivamente alla creazione filmica), a testimoniare, rispetto alla originaria rappresentazione idealizzata e esemplare, un più deciso accostamento tra adulto e bambino, una crescita più precoce da parte di quest'ultimo e la maggiore disponibilità all'ascolto da parte dell'altro. I bambini divengono addirittura personaggi centrali della scrittura, laddove la fiaba e il racconto veicolano, spesso non letteralmente, messaggi morali così come si trovano al centro di romanzi in cui divengono emblema della fragilità dell'infanzia.

I due filoni che abbiamo indicato possono anche incrociarsi. Nell'*Oliver Twist* (1837-42) di Charles **Dickens**, in cui spazio maggiore è lasciato al patetismo e alla condanna della condotta malavitosa, il giovane protagonista Oliver, nonostante la frequentazione di una banda di ladri e di altri personaggi poco raccomandabili, mantiene una sua naturale innocenza e si salva, mentre lo stesso non avviene per i suoi compagnumi della scuola dei ladri di Fagin. Figura diversa, e priva di innocenza, è quella di Gavroche, nei *Miserabili* (1862) di Victor **Hugo**, che ha dato alla lingua francese uno dei termini con cui si designa il monello impenitente: Gavroche, ragazzo di strada che accoglie in sé spavalderia e generosità, ha tratti infantili e virili al tempo stesso, non privo di intelligenza e sensibilità. La rappresentazione risulta funzionale al fine dello scrittore di rendere viva, usando anche toni patetici, la problematica dei bambini del popolo condannati a un'esistenza deprivata. In un altro romanzo di Hugo, *L'uomo che ride* (1869), troviamo due ragazzini abbandonati: Dea è una piccola cieca mentre Gwynplaine, l'altro bambino, porta impresso sul volto un eterno sorriso, impostogli con uno sfregio. Il meccanismo di agnizione permette di rivelare la nobile origine di quest'ultimo, rapito a suo tempo dai *comprachicos*, e lo spinge a lottare per i diritti degli ultimi. Non trova però comprensione in una società che non riesce a leggere, dietro al ghigno a cui è condannato, il suo tremendo dolore.

La letteratura giovanile europea della stessa epoca guarda all'infanzia con atteggiamento ambivalente. Troviamo la figura del monello soprattutto nei libri o nei racconti che intendono stigmatizzare le monellerie e le loro drammatiche conseguenze in nome di programmi educativi assai rigidi. Notevole in tal senso è il successo di *Pierino Porcospino* (1845) e degli altri libri del tedesco Heinrich **Hoffman**, che sfuggendo alle iniziali intenzioni ironiche dell'autore, divengono un'antologia di precetti di comportamento e punizioni esemplari per bambini cattivi, disobbedienti, disordinati. Nel caso di *Max e Moritz* (1865) di Wilhelm **Busch** i due monelli, alla fine della loro piccola epopea infantile, muoiono proprio a causa dei loro scherzi eccessivi. Altra è però l'intenzione dell'autore che intende schernire la pochezza di una società borghese e contadina moralistica. In Francia i racconti di Madame de **Ségur** presentano accanto a bambini modello anche esempi di indisciplina e disobbedienza al fine di avviare il giovane lettore di ceto elevato alle buone virtù. Tra questi *Un buon diavoletto* (1865) tratteggia la figura di un ragazzino discolo ma buono che, passando attraverso le vessazioni impostegli dalla nutrice, corregge l'impulso alla ribellione e fa di sé un ragazzo integerrimo. Emergono però anche una serie di scritture che considerano centrali rispetto al vissuto infantile il bisogno di evasione, di libertà, di autonomia. Sarà pertanto necessario distinguere, all'interno della letteratura giovanile di educazione, fra un atteggiamento autoritario e uno antiauto-

ritario. Con il primo si mette al centro il punto di vista dell'adulto e il fine educativo-moralistico. Accanto a personaggi esemplari compaiono così, per contrasto, bambini cattivi e trasgressivi che subiscono le conseguenze delle loro disubbidienze. Per filone antiautoritario si intende invece quello che, a partire dalla metà dell'Ottocento, si propone di rappresentare il bambino e la bambina nella loro autenticità fatta anche di trasgressione e contestazione, sebbene non pianificata, del mondo adulto. Lo scrittore americano Mark **Twain** offre una serie di personaggi di questo tipo, a cominciare da Jim nella polemica *Storia di un bambino cattivo e storia di un bambino buono* (1865). Questo giovane disubbidisce e ruba senza ricevere punizioni esemplari, riuscendo anzi a ottenere pieno successo nella vita privata e pubblica. Nei romanzi più famosi, Twain racconta le vicende di ragazzi alle prese con i problemi della loro età. Tra i due personaggi di maggiore successo, Tom Sawyer e Huckleberry Finn, possiamo operare una distinzione. Tom in *Le Avventure di Tom Sawyer* (1876) risulta specchio, sebbene distorto e per via indiretta, di un contesto sociale e culturale di cui riesce a mettere a nudo le problematiche proprio attraverso le sue furbizie, le sue sregolatezze e le sue monellerie. Nonostante fuga di casa, marini la scuola, menta, rubi, fumi e dica parolacce, le sue azioni lo riportano però sempre al nucleo familiare e a un ordine sociale che gli riconosce ruolo di protagonista. Stabilmente al di fuori delle convenzioni risulta invece Huck. Nell'opera *Le avventure di Huckleberry Finn* (1885) questi appare propriamente come un ragazzo di strada. Suo padre è alcolizzato e lui vive sulla strada dormendo nelle botti. Già nel primo romanzo, si nota come, nel momento in cui viene adottato da una donna generosa, soffre e rifiuta le imposizioni della socialità: la condotta contenuta, la vita regolata e gli abiti che gli impediscono la libertà dei movimenti, aspetti di cui si lamenta con Tom. E proprio nell'episodio in cui Tom cerca di convincere l'amico a resistere, ad adeguarsi e beneficiare dei vantaggi che la generosità della signora Douglas può offrirgli, riuscendo a fare leva sul sogno di una vita da brigante e sul desiderio di libertà che animano l'amico (e trovando così luogo di incontro e condivisione nel regno dell'immaginazione e del gioco), notiamo la distanza tra colui che ha in sé i caratteri del monello e chi invece delinea il tipo del ragazzo di strada, abituato a fare i conti soltanto con se stesso perché in fondo rifiutato dalla società. L'istanza di libertà vince e nel secondo romanzo Huck fugge su di una zattera con Jim lo schiavo di colore, anch'egli figura marginale rispetto al contesto sociale del romanzo, avventurandosi in un viaggio di iniziazione e ricerca lungo il Mississippi.

Tra i personaggi femminili campeggia il personaggio di Alice di Lewis **Carroll** che nel corso delle sue avventure in *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) assume anche, una volta libera da ogni forma di controllo, modi irriverenti niente affatto conformi ai principi educativi della sua epoca. Tra il 1929 e il 1941 la danese Karin **Michaelis** pubblica i sette volumi che raccontano le avventure di *Bibi*, ragazzina ribelle nella sua intraprendenza e nello spirito di autodeterminazione. Anche lei marina la scuola sentendola come non rispondente alla sua voglia di conoscere, dice parolacce, frequenta personaggi non sempre edificanti, si mette in viaggio da sola o in compagnia delle amiche. Trasgressiva e ribelle è poi un'altra bambina, Pippi Calzelunghe, protagonista dell'omonimo romanzo (1945) di Astrid **Lindgren**, che si fa beffe delle convenzioni e cerca sempre di cavarsela da sola. Personaggio a tutto tondo sempre della Lindgren è Emil (1963), pronto alle più svariate monellerie (tra scherzi,

disubbidienze, danni provocati accidentalmente) mosso principalmente dall'intento di portare a termine ciò che si è messo in testa. Il suo comportamento suscita la disperazione di chi gli sta vicino al punto che gli abitanti del suo paese ne vorrebbero favorire la partenza per l'America. Nel suo caso, come in molti altri, le sue malefatte non sono tanto dettate dal puro gusto per la trasgressione quanto conseguenza di esuberanza e spirito di azione.

Nella letteratura giovanile italiana il bambino è personaggio frequente. Se nel *Giannetto* di L. A. **Parravicini** (1837) i vizi, le imperfezioni, i capricci sono unicamente pretesto per la loro correzione, in *Cuore* (1886) di Edmondo **De Amicis** l'identità infantile di stampo borghese, costruita attraverso i canali sociali che la governano, non lascia spazio per Franti, se non per la condanna morale da parte dell'autore che riconosce in lui un eversivo il cui riso è degno solo di essere punito e le cui monellerie vanno verso l'incarnazione della vera e propria malvagità. Così a partire dal *Giannettino* (1876) di **Collodi** si sviluppa una scarsamente originale letteratura di monelli che conserva nel ravvedimento finale del ragazzo disubbidiente o ribelle un più o meno esplicito intento educativo, a seconda che prevalga l'intento artistico o quello pedagogico. In *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883), capolavoro dello stesso autore, il protagonista ripropone continuamente nel corso della sua vicenda i tratti del monello. Già al momento della nascita, mentre Geppetto intaglia il suo pezzo di legno, questi caccia fuori un naso impertinente che cresce da sé a dismisura e, non appena dotato di bocca, coglie l'occasione per ridere, canzonare Geppetto e fargli la lingua. A partire da qui e nel corso di tutta la sua storia Pinocchio non riuscirà a tenere fede ai buoni propositi che via via concepisce poiché eternamente sedotto dalle offerte, non solo di piacere ma anche di libera esperienza, che la vita gli offre e si ritrova così eternamente diviso tra spirito anarchico e necessità conformistiche. Lontano dalle esperienze del ragazzo di strada ma dedito a scherzi di ogni tipo è Giannino Stoppiani a cui è dedicato *Il giornalino di Gian Burrasca* di **Vamba** (1912). Il comportamento di questo *enfant terrible* è ispirato da pulsione libertaria ma spesso anche riflesso, e critica, rispetto alle azioni compiute dagli adulti e alla loro roccaforte, il salotto borghese. Quanto ai personaggi femminili *Viperetta* di Antonio **Rubino** (1919) presenta prima di tutto una bambina capricciosa e lunatica che cerca di imporre la sua volontà e rifiuta, con azioni irruente e atteggiamenti sfrontati, le regole e l'etichetta del mondo adulto. Anche in questo caso la bambina, dopo un viaggio sulla luna che diviene scuola di vita, muta radicalmente atteggiamento e nome, ingentilendosi in Violetta.

7. Nel corso del Novecento italiano la figura di un monello in particolare assume un ruolo centrale nel processo di narrazione della Resistenza. Italo **Calvino** con il suo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) fa del ragazzo di nome Pin (un personaggio ispirato in parte al Kim del romanzo di **Kipling**, 1901) un osservatore privilegiato di una realtà alla quale partecipa pienamente. Il romanzo sviluppa stimoli e temi cari al Neorealismo, tra cui la corrispondenza, seppure parziale, tra lo sguardo neorealista e quello del bambino sul mondo. Con intento documentaristico e di denuncia sociale oggi la figura del bambino di strada viene progressivamente collocata verso i paesi del cosiddetto Terzo Mondo, dove restano di fatto a popolare le strade delle grandi città. Nella narrativa contemporanea accanto al bambino piccola peste che scherzisce, trasgredendo, i principi e comportamenti di fac-

ciata del mondo adulto per affermare la propria libertà di azione e scelta troviamo la trasgressione come segnale di disagio, come risposta all'abbandono da parte dell'adulto. Anche il cinema adotta il punto di vista infantile. La ribellione può così divenire un mezzo per richiamare l'attenzione ma che può dare vita ad una serie di comportamenti le cui conseguenze sfuggono al bambino o al ragazzo che non può confidarsi o confrontarsi con l'adulto. In *Il monello* di Charlie **Chaplin** (1921) è chiaro il legame tra la condotta del piccolo orfano e le necessità del vivere quotidiano. Antoine Doinel, adolescente in *I 400 colpi* di François **Truffaut** (1959), mescola la sua ricerca di azione libera con la difficoltà nel gestire le diverse situazioni, al punto che viene scoperto proprio quando cerca di rimettere al suo posto ciò che ha sottratto. E rivela chiaramente la connessione tra la difficoltà del suo vivere e la povertà di sentimenti e attenzioni a cui il nucleo familiare da sempre lo ha esposto. Dal cinema vengono anche altri casi interessanti, in cui ancora una volta si intrecciano i due atteggiamenti contrapposti: la rappresentazione della vita marginale e infelice dei ragazzi di strada e la volontà di recuperarli e reintegrarli nella società: *Sciuscià* (1946) di Vittorio **De Sica** ha messo in scena la vita tragica dei ragazzi di strada nella Roma sotto l'occupazione nazista e ha dato alla lingua italiana un altro nome fantasioso per indicare questi ragazzi (dall'inglese *shoeshine*: lustrascarpe); *I ragazzi del coro* (2004) di Clément **Mathieu** affida alla musica il compito di recuperare dei ragazzi ribelli e finiti in riformatorio.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Inno omerico a Ermete* (VI sec. a.C.); *Lazarino del Tormes* (*Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554); *Vangelo dello Pseudomatteo*; *Vangelo di Tommaso l'israelita*.

Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-400); Aristofane, *Cavalieri* (424 a.C.); Bruegel, P., *Giochi di fanciulli*, pittura (1560); Busch, W., *Max e Moritz* (*Max und Moritz*, 1865); Calvino, I., *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947); Carroll, L., *Alice nel Paese delle meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865); Cervi, A., *Le cadenze d'un monello sardo* (1918); Chaplin, Ch., *Il monello*, cinema (*The Kid*, 1921); Collodi, C., *Giannettino* (1877); Collodi, C., *Il ragazzo di strada* (1881); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883); De Amicis, E., *Cuore* (1886); De Sica, V., *Sciuscià*, cinema (1946); Defoe, D., *Il colonnello Jack* (*Colonel Jack*, 1722); Dickens, C., *Oliver Twist* (1837-1842); Eroda, *Mimiambi* (sec. III a.C.); Hoffmann H., *Pierino Porcospino* (*Struwwelpeter*, 1845); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1862); Hugo, V., *L'uomo che ride* (*L'Homme qui rit*, 1869); Kipling, R., *Kim* (1901); Leone, S., *C'era una volta in America*, cinema (*Once upon a Time in America*, 1984); Lindgren, A., *Emil* (1963); Lindgren, A., *Pippi Calzelunghe* (1945); Lombardo, C., *Scugnizza* (1922); Mathieu, C., *Les choristes*, cinema (2004); Michaelis, K., *Bibi, una bimba del Nord* (*Bibi*, 1929); Murner, T., *Till Eulenspiegel* (1515); Orazio, *Epistole* (*Epistulae*, 19-13 a.C.); Parravicini, L.A., *Giannetto* (1837); Petronio, *Satyricon* (sec. II d.C.); Rousseau, J.-J., *Emilio e dell'educazione* (*Emile ou de l'éducation* (1762); Rousseau, J.-J., *Le confessioni* (*Les Confessions*, 1782-89); Rubino, A., *Viperetta* (1919); Ségur, S.R., *Un buon diavoleto* (*Un Bon Petit Diable*, 1865); Truffaut, F., *I quattrocento colpi*, cinema (*Les quatre-cent coups*, 1959); Twain, M., *Le avventure di Huckleberry Finn* (*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1885); Twain, M., *Le avventure di Tom Sawyer* (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876); Twain, M., *Storia di un bambino cattivo* (*The Story of the Bad Little Boy That Led a Charmed Life*, 1865); Vamba, *Il giornalino di Gian Burrasca* (1912).

■ **ALTRE OPERE:** Barrios, E., *Un monello* (*Un perdido*, 1917); Dickens, C., *Una storia tra due città* (*A Tale of two Cities*, 1859); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Goethe, J.W., *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meister theatralische Sendung*, 1777); Levinson, B., *Sleepers*, cinema (1996); Lind, M., *Anja piccola mendicante a Mosca* (2000); Meirelles, F.,

La città di Dio, cinema (*Cidade de Deus*, 2002); Pasolini, P.P., *Ragazzi di vita* (1955); Schwob, M., *Il libro di Monelle* (*Le Livre de Monelle*, 1894); Thoma, L., *La zia Frida. Nuove storie di un monello* (*Tante Frieda. Neue Lausbubengeschichten* (1907); Thoma, L., *Storie di un monello. Dalla mia giovinezza* (*Lausbubengeschichten. Aus meiner Jugendzeit* 1905); Truffaut, F., *Gli anni in tasca* (*L'argent de poche*, 1975); Truffaut, F., *Il ragazzo selvaggio* (*L'enfant sauvage*, 1969); Truffaut, F., *L'età difficile*, cinema (*Les Mistons*, 1957); Twain, M., *Il principe e il povero* (*The Prince and the Pauper*, 1891).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Ariés, P., *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris 1960; Becchi, E., *I bambini nella storia*, Roma-Bari 1994; Becchi, E. - Julia, D., *Storia dell'infanzia*, Roma-Bari 1996; Blezza Picherle, S., *Libri, bambini, ragazzi*, Milano 2004, pp. 45-157; Cambi, F., *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Bari 1985; Foucault, M., *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris 1975; Richter, D., *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese* (1987), Firenze 1992; Rossi, P., *Bambini, sogni, furori: tre lezioni di storia delle idee*, Milano 2001; Varrà, E. (a c. di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Bologna 2001.

■ **VOCI AFFINI:** Abbandono; Adolescenza; Bassifondi; Educazione; Famiglia; Gioventù; Infanzia; Mendicante; Orfano, orfanotrofio; Picaro; Traviamiento; Trovatello. FRANCESCA CALIFANO

Montagna. 1. Il termine it. *montagna* o *monte* (fr. *montagne* o *mont*; ingl. *mountain* o *mount*; sp. *montaña* o *páramo*; ted. *Berg*) ha un molteplice simbolismo, in cui è centrale l'idea che la montagna sia il punto di incontro del cielo e della terra, «dimora degli dei e termine dell'umano salire» (**Chevalier** e **Gheerbrant**). Così, se l'Olimpo della tradizione classica è la dimora degli dei, e il monte Parnaso è abitato dalle muse, bisogna anche ricordare che Mosé ricevette le tavole della Legge sul Monte Sinai (*Esodo*, fine sec. IV a.C.; 19, 34), e che la cima del monte Ararat rimase come un'isola affiorante dalle acque del diluvio per accogliere l'Arca di Noé e un nuovo inizio del mondo (*Genesi*, fine sec. IV a.C.; 8, 4). È sulla cima di una montagna che Abramo porta il figlio Isacco per sacrificarlo a Dio (*Genesi*, 22, 2). Spesso la montagna è il luogo della rivelazione di Dio o della trasfigurazione (*Marco*, 65-70 d.C.; 9, 2), ma è anche il luogo della tentazione di Satana che porta Cristo su «una altissima montagna» per mostrargli tutti i regni della terra che gli promette in cambio di un atto d'adorazione (*Matteo*, 80-90 d.C.; 4,8-10). Nel Salmo 48 si legge del «monte Santo», del Monte di Sion come «dimora divina», «città del gran Sovrano». Per inciso, ricorderemo come, similmente, in una variante classica, la montagna come luogo metaforico del potere, del re e della pericolosa vita di corte la troviamo in **Seneca**, in alcuni versi di *Tieste* (ca. 49-62 d.C.; 391-403) o di *Fedra* (ca. 49-62 d.C.; 1123-1143) in cui la corte è paragonata all'alta montagna tempestata dalle folgori di Giove, dalle quali la valle «plebea» è invece al riparo. Date queste antiche valenze mitico-simboliche, spesso la montagna assume in letteratura una serie di significati metaforici interconnessi. Uno di questi riguarda l'affinità simbolica fra montagna e isola, sicché la montagna è, come l'isola, il luogo della solitudine e dell'isolamento dal mondo; ma è anche il luogo dell'ascesa e dell'ascesi mistica (non a caso i grandi monasteri spesso stanno su un qualche monte o colle in cima al quale il padre fondatore dell'ordine ha ricevuto un segno, una rivelazione, come san Benedetto che scrive la Regola a Montecassino, o come san Francesco che ricevette le stimmate sul monte di La Verna); una seconda linea simbolica riguarda, di conseguenza, la posizione necessariamente solitaria ed eccezionale di colui che si trova sulla, o ascende verso la cima del monte che è anche il luogo della divinità, e della conoscenza più profonda, e dunque della verità; una terza linea simbolica è

quella per la quale la montagna e l'ascesa verso il luogo della verità sono strettamente connesse all'attività poetica, alla ricerca poetica come ricerca filosofica, estetica e religiosa. Tutte e tre queste linee sono presenti nella montagna che svetta più alta nell'orografia immaginaria del medioevo: l'isola-montagna del *Purgatorio* dantesco. Salendo per l'erta del monte del Purgatorio, **Dante** inizia dunque la salita verso il Cielo. Ma varrà la pena di rammentare che ai piedi di quella stessa montagna Ulisse, di converso, fa naufragio e piomba nell'inferno (*Inferno*, 1306-21; XXVI, 133-142), condannato al fuoco eterno come consigliere fraudolento ma certo anche in odore di superamento del limite, di titanismo, di smisurato orgoglio conoscitivo, soprattutto, che ne apparenta la trasgressione a quella del peccato originale. Questa figura della montagna pericolosa in mezzo alle acque del resto è una costante fantastica dei viaggi per mare; la ritroviamo nei viaggi di *Sindibad*, così come nel *Canzoniere* di Francesco **Petrarca** (1374; CXXXV): «Una petra è sì ardita / là per l'indico mar, che da natura / tragge a sé il ferro e «l'fura / dal legno, in guisa che' navigi affonde».

2. Nonostante queste potenzialità simboliche la montagna non è stata molto frequentata in letteratura almeno fino alla seconda metà del Settecento e alla scoperta della poetica del sublime. Prima di questa data, nel panorama culturale europeo, la montagna rappresenta generalmente un luogo ignoto e selvaggio, spesso demoniaco, sul quale si accumulano leggende di streghe, draghi e di altre tremende creature e che certo non vale la pena di visitare. È vero che il 2 aprile del 1336 Francesco **Petrarca** in persona sale alla vetta del Mont Ventoux, con un itinerario mistico e della mente prima ancora che fisico; ed è anche vero che negli anni seguenti vengono altre ascese, e che nel 1358 Bonifacio Rotario d'Asti salì sul Rocciamelone; e anche il Monte Tabor a quanto pare fu scalato in quegli stessi anni da un pellegrino di ritorno dalla Terra Santa. Ma rimane un fatto che si scopri prima l'America del Monte Bianco; anzi, nel 1492, al massimo si poteva scalare il Mont Aguille, come fece un drappello di arditi al comando di Antoine de Ville su ordine di Carlo VIII. Prima del Monte Bianco, in realtà, si scoprì persino l'emisfero australe (il viaggio di Cook è del 1770). Il Monte Bianco, che fino al Settecento nemmeno aveva nome, fu scalato per la prima volta dal naturalista Ferdinand de **Saussure** il 2 agosto del 1787 (*Relazione di viaggio alla cima del Monte Bianco*, 1787). È la prima delle grandi montagne ad essere scalata, esplorata e descritta; poi verranno la Jungfrau, il Cervino, il Monte Rosa. L'inizio dell'era delle scalate storiche coincise con un nuovo interesse per quei luoghi selvaggi nato nel gusto letterario e filosofico della seconda metà del Settecento e poi però sviluppato nelle ascese esplorative, e nei numerosi resoconti scientifici e di «viaggio» a partire da quelli di M.T. **Bourrit**, *Descrizioni dei ghiacciai della Savoia* (1773) e ancora Saussure, *Viaggi nelle Alpi* (1779). Osservando queste date si può dire che l'atto di nascita della montagna letteraria, o del gusto letterario per la montagna, è precisamente databile al 1761, l'anno di pubblicazione di *Giulia o la nuova Eloisa* (1761) di Jean-Jacques **Rousseau** in cui il panorama del Vallese, del lago Lemano, e del massiccio del Bianco offre uno sfondo memorabile. Nella lettera XXIII della parte I del romanzo si descrivono panorami e costumi del Vallais, della valle di Chamonix e del Monte Bianco; sono descrizioni in cui chiaramente si annuncia, quasi nei termini di un pittore come William **Turner**, la poetica del pittoresco e del sublime che avrebbe avuto assoluto rilievo alla fine del secolo seguente. Fu dunque Rousseau a inventare la mon-

tagna letteraria come espressione del nuovo sublime. E i luoghi del suo *cult book*, Ginevra, il lago Lemano, la valle di Chamonix, il Mont Blanc, divennero punti di passaggio privilegiati e meta obbligata di quel turismo in gran parte letterario che fu il *grand tour* in quegli anni. Prima di Rousseau è almeno da citare il poemetto *Le Alpi* pubblicato da Albrecht von **Haller** nel 1729 e in cui la semplicità e la purezza idillica della vita rustica di montagna è opposta alla vita avida e ambiziosa della città. Ma è a partire da Rousseau che la montagna diventa il segno di una nuova sensibilità estetica che avrebbe poi trionfato nel romanzo nero della fine Settecento con i paesaggi montani come nel *Romanzo della foresta* (1792) o ne *I misteri di Udolpho* (1794) di Ann **Radcliffe**; comunque, per usare un titolo di Jacques **Michaud**, un viaggio al Monte Bianco alla fine del Settecento era davvero e in primo luogo un viaggio letterario (*Viaggio letterario al Monte Bianco*, 1797).

3. Nel 1802 Samuel Taylor **Coleridge** pubblicava su «The Morning Post» il suo *Inno prima del sorgere del sole nella valle di Chamonix*, riscritto nel 1809 e ulteriormente rivisto nel 1817. All'inizio si era trattato di una sorta di traduzione di una lirica di 20 versi di Friedrich **Brun**, dedicata a Friedrich Gottlieb **Klopstock**, *Chamonix al sorgere del sole*; ma Coleridge continuò a lavorarvi fino a farne un paradigma del sentire epocale. Non era il primo a scrivere poesia sul Bianco. Un certo T.S. **Whalley**, nel 1788, aveva già scritto un *Monte Bianco. Poema epico irregolare*. Più interessante è però l'*Inno* perché contiene i tratti più rilevanti del modello descrittivo della montagna romantica: il ghiacciaio del Bianco diventa un mondo ammaliato con tutte le caratteristiche del gotico e del sublime. In una sua nota introduttiva alla prima versione dell'*Inno* il poeta fissava in modo chiarissimo i tratti del modello. Nella montagna l'orrore della natura si alterna alle sue incomparabili dolcezze. L'Arveiron, il torrente che scaturisce dal ghiacciaio del Bianco, è come un gigante pazzo di gioia. Ai margini del ghiacciaio la genziana cresce in fitte famiglie, sul limitare del ghiaccio eterno, della morte, nella quale ha scaturigine la vita. Ecco, tutto questo pone all'osservatore il problema della divinità poiché, dice Coleridge, chi potrebbe restare ateo in questa valle di meraviglie? Non è certo diversa la prospettiva di William **Wordsworth** nel VI canto del suo *Preludio* (prima versione completata nel 1805) in cui ancora racconta dell'attraversamento della valle «di meraviglie» (Chamonix) all'ombra del Monte Bianco. I tratti sono quelli stessi dell'*Inno* di Coleridge: cataratte mute, fiumi di ghiaccio, onde immote (vv. 530-1); il Bianco è come una grande Apocalisse, una Rivelazione, in pietra e gelo in cui si rapprendono i simboli dell'Eterno (vv. 638-9). In chiave di metapoetica romantica, l'ascesa al Bianco, con le gambe, gli occhi, o il pensiero è in ogni caso un ritorno alle «madri», alle «origini» della creazione, come nel *Faust* (1808-32) di Johann Wolfgang **Goethe**. La montagna nel *Faust* ha doppia valenza. È fra alti picchi montani e labirintiche valli che si celebra la demoniaca *Notte di Valpurga*, e avviene in *Hochgebirg*, in «alta montagna», nell'atto quarto, la discussione su Divinità, ordine e caos e la conseguente funesta decisione di Faust di darsi alla filosofia dell'azione; ma è ancora fra *Bergschluchten*, fra «gole montane», boschi, rupi, nella solitudine, l'epilogo rasserenante del *Faust*. Friedrich **Hölderlin** scriveva in *Ritorno a casa* (1802) nello stesso anno dell'*Inno* di Coleridge: «In grembo alle Alpi la notte è chiara ancora, / La nuvola poetando cose di gioia, entra nella valle / Che s'apre, la copre agita e soffia, scherzando, / L'aria dei monti. A picco fra gli abeti /

risplende un raggio, svanisce lento / s'affanna e combatte il caos vibrante di gioia». Un ritorno a casa che è veramente dunque un ritorno poetico alle origini. Certo, fra le meraviglie della valle di Chamonix di Coleridge; o sui monti di Hölderlin, chi poteva rimanere ateo? La domanda posta da Coleridge, in altre prospettive e con altri umori, può certamente essere rovesciata, come capita, nella contemplazione di paesaggi montani, a Ugo **Foscolo** e a Giacomo **Leopardi** i quali, di fronte allo spettacolo della solitudine, dell'orrore, di quella premonizione di morte che è nell'orrorosa e caotica solitudine montana, si domandano, caso mai, come sia possibile non essere atei. L'antico orrore per la montagna come luogo selvaggio e inospitale, di pericolo, non è mai del tutto abbandonato, anzi è sempre ben dentro la poetica romantica: lo è in Coleridge e anche in Hölderlin, ma, come appare chiaramente dal suo frammento *Sophocles*, come luogo stesso della gioia, di ciò che vi è di più gioioso e che scaturisce dal lutto stesso. Anche per il Foscolo a sua volta assai rousseauiano dell'*Ortis* (anche questo pubblicato nel 1802, lo stesso anno dell'*Inno* del Coleridge), le montagne, le Alpi Marittime, sono davvero una sorta di *finis terrae*, e di soglia d'accesso all'oltrenatura. Nella prospettiva di Jacopo tuttavia non v'è gioia alcuna nel paesaggio montano, solo orrore e terrore, preannuncio di morte, di fine del viaggio della vita: «La Natura siede qui solitaria o minacciosa, e caccia da questo suo regno tutti i viventi [...]. Tutto è vestito di tristezza [...] null'altro posso sperare che il sonno eterno». Pochi anni dopo, in una prospettiva stranamente coincidente con quella delle genziane ai piedi del mortale ghiacciaio di Coleridge, nel «formidabil monte sterminator Vesevo», nel Vesuvio de *La Ginestra* (1836), «il fiore del deserto» in fitte famiglie gialle che cresce sul nero della roccia vulcanica, come la vita dalla morte stessa, è ciò che rimane, per Leopardi, nella stessa chiave metapoetica, della *Freude*, della gioia di Coleridge e Hölderlin, che nasce dal lutto. È questa una prospettiva davvero di lunga durata. Si pensi per esempio a una poesia di Antonia **Pozzi** che, a distanza di più d'un secolo, conserva i tratti di cui si è fin qui riferito, con effetti di grande suggestività: «Io fui nel giorno alto che vive / oltre gli abeti, / io camminai sui campi e monti / di luce- / Traversai laghi morti – ed un segreto / canto mi sussurravano le onde prigioniere – / passai su bianche rive, chiamando a nome le genziane/ sopite» (*Nevai*, 1934).

4. Ancora a quella domanda su cui si chiude l'*Inno* di **Coleridge** (chi, di fronte a tanta bellezza, può rimanere ateo?) risponde in modo provocatorio Percy Bysshe **Shelley** nel 1816. Il Monte Bianco, dopo l'apertura delle esplorazioni da parte di de **Saussure**, è ormai divenuto la meta di gite domenicali e di turismo infrasettimanale, il Lago Lemano e dintorni si sono fatti luoghi di visita obbligata e memoriale in una sorta di parco letterario rousseauiano. Così in un registro d'albergo in cui i visitatori lasciavano le proprie impressioni, anche Shelley lascia la sua traccia firmandosi, in greco, *atheos, philanthropos, demokratikos*. Un'altra mano scrisse proprio di seguito, come per un palinsesto bizzarro, un ulteriore commento, *moros*, e cioè pazzo. Nella valle di Chamonix, ad ogni modo, dopo una ascensione verso il ghiacciaio, Shelley in alcune lettere indirizzate a Thomas Love Peacock e poi nell'ode *Monte Bianco* (1816) approfondisce i tratti una volta definiti da Coleridge. Il ghiacciaio del Bianco, in particolare, quella corrente raggelata in un caos multiforme viene definita come un «destinato sentiero», ed è l'immagine della Storia stessa che il poeta contempla risalendo all'origine delle cose, alla divina scaturigine del

mondo, e del tempo. Non era un pensiero nuovo, Lord **Shaftesbury**, come rammenta Jean **Starobinski** ne *L'invenzione della libertà* (1964), allo stesso modo scrive in *Caratteristiche degli uomini, dei costumi, delle opinioni, dei tempi* (1711), che i montanari e coloro che arrischiano la vita per i dirupi montani si devono accorgere dalle distruzioni, dalle fessurazioni irreparabili della montagna diroccata che il mondo non è che un cumulo di rovine la cui fine non è lontana. Coloro che viaggiano in alta montagna vivono in un istante, e trascorrono tutte le epoche, ed esperimentano le forme perpetuamente mutanti delle cose, e la decrepitezza del globo. Alfred de **Vigny** in *La casa del pastore* (1844), come già ne *Il corno* (1824), mantiene fissi, o quasi, i tratti ossimorici, fra vita e morte, lutto e gioia, del modello descrittivo della montagna: «Montagna di gelo e di fiori, trono di due stagioni / La cui fronte è di ghiaccio e d'erba il piede». Alphonse de **Lamartine** in *Jocelyn* (1836), il romanzo in versi ambientato nelle Alpi savoie, in un luogo immaginario chiamato «*Valneige*», ancora ricorre agli stessi tratti, per esempio nella «*Deuxième époque – La grotte des Aigles*», quando, in data aprile 1793, descrive il paesaggio montano diviso fra fioritura di un luogo ameno remoto dalla vista dei più, e fascino del gelo mortale del ghiacciaio che si scioglie nel tumulto delle acque che precipitano a valle, e ancora Alfred de **Musset** in *Ricordo delle Alpi* (*Poesie*, 1833-52), contemplando il Monte Rosa, fra candore di neve e azzurro di cielo, camoscio e valanga, abissi e ghiacciaio spettrale, vi vede il simbolo della «eterna pace» al di sotto della quale si affannano e arrancano gli umani viaggiatori.

5. In quello stesso anno 1816 di cui si parlava come di un *annus mirabilis* per la definizione, in quanto oggetti letterari, del Vallese, del lago Lemano, oltre alle lettere di **Shelley** e alla composizione dell'Ode al *Monte Bianco*, su quelle stesse rive già così letterarie per via della *Nouvelle Héloïse*, si venivano tuttavia componendo altre opere importanti in un gruppo che comprendeva, oltre Shelley e Mary Godwin **Shelley**, anche George Gordon **Byron** e **Polidori**. Ci fu, racconta la stessa Mary Shelley in una prefazione del 1831 al suo *Frankenstein*, una scommessa in qualche uggioso giorno di pioggia, che ognuno del gruppo scrivesse una storia gotica. La storia scritta da Mary Shelley fu *Frankenstein*, pubblicato nel 1818. Gran parte dell'azione è collocata proprio nei sacri luoghi rousseauiani. Il Monte Bianco già inizia a occhieggiare nel romanzo fra lampi notturni corruschi e rispecchiamenti sereni sulle acque del Lemano al capitolo 7. Al capitolo secondo della parte seconda giunge la visita al ghiacciaio descritto nei termini gotico-alto-romantici di cui si è detto. Qui Frankenstein incontra la sua creatura, ne ascolta la bestemmia e la protesta contro il creatore. Insomma è ancora e sempre, in chiave di parodia tragica se si vuole, il problema metapoetico delle «madri» e della poesia come ricerca della propria origine, della tensione romantica verso l'*Ursprung*, l'«origine». Sempre nel 1816 Byron sulle rive del Lemano viene componendo il III canto del suo poema epico-lirico, *Il pellegrinaggio del cavaliere Aroldo* (1812-18) e la tragedia *Manfred* (1817). In entrambi, il Monte Bianco e il paesaggio del Vallese hanno forte pregnanza simbolica. Il III canto del *Cavaliere Aroldo* è come concepito nel segno genetico di quei luoghi: «Le Alpi sopra di me / [...] palazzi di Natura, vaste mura / [...] pinnacoli fra nubi, nevose / Troni d'Eternità in sale di ghiaccio / gelide e sublimi» (strofa 62). Il *Manfred*, che si potrebbe definire il *Faust* di Byron, è totalmente pensato sullo sfondo del ghiacciaio. Fra gli spiriti demoniaci evocati da Manfred uno è lo spirito del

Monte Bianco; la scena II è ambientata sulla Jungfrau, e Manfred è solo, sull'orlo del baratro, egli stesso panicamente partecipe dello spirito del luogo, e dunque egli stesso rupe e valanga, vertigine e precipizio, preso dal sublime senso della morte (cfr. II.ii). Lo stesso castello di Manfred è composto della materia della montagna e dei ghiacci. E il ghiacciaio viene ancora descritto esattamente nei termini dell'*Inno* di **Coleridge** come «lucente oceano», «frangenti raggelati nell'attimo», «immagine di vortici morti» (cfr. II.ii). Insomma, l'alta montagna e in particolare il Monte Bianco sono sicuramente segni importanti del trionfo del sublime che definisce la caratteristica comune della storia del Romanticismo europeo. Se si scorre l'antologia di Claire-Elie **Engel** che raccoglie, a partire dalla seconda metà del Settecento, una serie di rappresentazioni letterarie del Monte Bianco (*Monte Bianco, un'antologia*) ci si accorge presto della persistenza di questi tratti, fra gusto e poetica del gotico e del sublime. Johann Wolfgang **Goethe** ne *Il Viaggio in Italia* (1828) parla del Bianco come di una cosa dell'altro mondo, un vasto corpo scintillante senza radici terrene. Ann **Radcliffe**, autrice gotica per eccellenza, nel già ricordato *Romanzo della foresta* (1791) evoca nel Bianco una «oscura, cupa grandezza di inaccessibili regioni». Il Bianco è la sublimità della natura nella grandezza dell'opera di Dio. William **Beckford**, osservando il Bianco nel 1783 definisce tutto l'incanto azzurro e perlaceo delle sorgenti dell'Arveiron (*Sogni, pensieri della veglia e altre occorrenze*; ma si veda anche *Italy*, 1834). Ancora a metà Ottocento, il Bianco è percepito attraverso un paradigma gotico: in *Praeterita* (1885-89), John **Ruskin**, con riferimento a un viaggio del 1844, descrive il sorgere della luna sul ghiacciaio come una sorta di epifania. Quella luce è così intensa da confondere ogni cosa nel suo alone, un vero e proprio abbacinamento lunare come in un quadro di W.M. **Turner**, con l'origine definita, nel Bianco, come punto di fuga della prospettiva proprio dentro il cuore stesso della luce. Charles **Dickens**, e siamo al 1846, scrive in una sua lettera, dopo aver visitato il Bianco, di uno scenario stupendo e sublime. Per lui il Bianco è come una vera e propria enorme cattedrale gotica.

6. È esattamente ancora questo paradigma a rimanere saldo anche in Friedrich **Nietzsche** per il quale la filosofia è la scelta di vivere tra i ghiacci e le alte cime. *Zarathustra* a trent'anni va a vivere sui monti (*Così parlò Zarathustra*, 1883, *Introduzione*) «fra libere alture per l'anima che ha sete di libertà» laddove, tuttavia, «il gelo della solitudine fa tremare» (*Zarathustra*, I: «Del leggere e dello scrivere»), poiché a ogni grado dell'ascesa corrisponde un grado di sprofondamento, e più si tende verso l'alto, più si devono affondare le radici nelle tenebre. Ed è del resto evidente come ciò che si oppone al superamento dell'*Übermensch* sia il principio di gravità che non permette di ascendere verso la vetta. La solitudine del pensatore e del poeta, pensiero e poesia metaforizzati nell'arduo cammino dell'ascesa rimangono tratti costanti. Così se Clemente **Rebora** nel passo XIII dei *Frammenti lirici* (1913), già prima della conversione religiosa (1929) e dell'ordinazione sacerdotale (1936), definisce il proprio itinerario poetico ed esistenziale come un viaggio fra i monti alla ricerca della «lucente verità» verso e oltre la cima, anche dopo la conversione continua a descrivere la sua esperienza in modi analoghi. Ed è proprio l'esperienza della montagna a farsi esperienza di Dio, e richiamo metafisico come quando Rebora racconta di aver camminato in montagna, di aver sfiorato un crocefisso senza farvi caso, e di essersi accorto di aver perso il berretto, rimasto come segno ai piedi del crocefisso (*Curriculum vitae*, 1955).

Come scrive in una sua bellissima poesia Antonia **Pozzi**, salendo oltre i cembri, oltre i pini, sotto «il nudo cielo» dell'alta montagna, è Dio stesso a pronunciare il nostro nome (*Salire*, 1933). Ecco dunque che un altro aspetto rilevante parrebbe essere quello della separazione dal mondo, dello staccarsi dalla comune sorte della vallata che è uno dei tratti dominanti anche de *La montagna incantata* (1924) di Thomas **Mann**. Il Berghof, il sanatorio, sulla Montagna Incantata (Davos nel Canton dei Grigioni) da cui Hans Castorp che vi è andato a trovare il cugino, rimane catturato per sette anni, fino allo scoppio della Grande Guerra, è esattamente il luogo che definisce la diversità del soggetto e il suo distacco, la sua separazione dal tempo della valle, o la diversità del tempo montano dal tempo della valle (gli orologi a *Zauberberg* si fermano e si rompono); ma anche, tuttavia, la sua separazione dalla storia che è però evidentemente la causa della malattia da curare. È ovvio che in un senso almeno si tratta di una metafora della condizione dell'artista come condizione di isolamento ed eccezionalità, da scontare tuttavia, poiché quel mondo incantato che era sembrato buono e protettivo, infine si rivela come luogo incantato sì, ma da un cattivo incantesimo per il quale la vita rimane perennemente sospesa e non vissuta. Un esempio di declinazione del paradigma del ritorno alle origini è anche nell'*Elegia del monte Spluga* (1898, *Rime e Ritmi*, 1899) di Giosuè **Carducci**, un ritorno che, tuttavia, man mano che procede verso l'alto, si fa più amaro, aspro, nell'indurirsi di un paesaggio che, altrove, in Carducci, per esempio in *Piemonte* (1890, *Rime e ritmi*, 1899) è oleografico, celebrativo e ufficiale. Un altro viaggio verso l'origine, certo, e un'ascesa alle madri, oltre che, naturalmente, una discesa agli inferi e un altro viaggio metapoetico è certamente tutto l'itinerario «faustiano» di Dino **Campana** (*Canti orfici*, 1914). In particolare ci pare rinviare alla figura di cui stiamo parlando quel passo che, verso la chiusa della *Notte* – I, attacca con «Faust era giovane e bello», e che ha per sfondo un paesaggio alpino trasfigurato. Arrivato al limitare delle nevi, Faust viene amato da una fanciulla che lava e canta nella neve delle bianche Alpi, piene di un'armonia che scatuisce da «torrenti di cui udivo il canto nascente dall'infinito del sogno», in un paesaggio fantastico di «chiare gore e laghi estatici dell'oblio» si aprono le figurazioni di un'«antichissima libera vita», miti solari, antiche immagini, e rivive la forza misteriosa di «un mito barbaro». L'ascesa (ma anche la discesa vertiginosa) come itinerario al Parnaso, per così dire, è la chiave di lettura della *Piccozza (Odi e Inni*, 1906-13) di Giovanni **Pascoli**, in cui il poeta ripercorre metaforicamente le tappe della sua crescita poetica a iniziare evidentemente dal piccolo cimitero e dal culto dei morti che è *Myrica* (1891). Gabriele **D'Annunzio** nel *Commiato di Alcyone* (1903), tutto dedicato al profilo azzurro delle Apuane, trasfigura ogni monte in quell'antico monte metaforico che è il Parnaso, cui salgono, per «opposte balze», lui e Pascoli, per l'appunto, per ritrovarsi però sulla cima per innalzarvi «un inno». Non è diversa, la prospettiva di fondo, da cui ancora Antonia **Pozzi** trent'anni dopo guarda verso la cima. La montagna è sempre quella del Parnaso. L'ascesa è ardua, solitaria, pericolosa. In una poesia dedicata a Emilio Comici il 16 gennaio del 1936, la figura del rocciatore sospeso fra vuoto e pietra è sentita come un'anima gemella, uno che è a sua volta solitario poeta della vetta e dell'abisso.

7. Come è si visto fin qui, nella tradizione soprattutto lirica, la montagna si offre come spazio metafisico, metaforico, soprattutto metapoetico. Per quel che riguarda la

tradizione narrativa, nel romanzo, soprattutto il romanzo d'avventure, come constatava già Claire-Eliane **Engel** nella sua *Storia dell'alpinismo* (1950), la montagna ha avuto assai meno fortuna del mare, anche se a volte letteratura e cinema hanno trovato ambientazioni suggestive in alta montagna, come luogo di naufragi aerei e isola vera e propria sospesa fra le nubi in cui può prendere forma qualche utopia. Così, nel romanzo di James **Hilton**, *Orizzonte perduto* (1933), oltre una qualche altissima montagna dell'Himalaya sta un paese separato dalla storia e in cui la storia, il tempo, e la vecchiaia non esistono. Un racconto di Herbert George **Wells**, *La valle dei ciechi* (nell'omonima raccolta, 1911), è il contraltare del libro di Hilton. Fra i picchi andini un viaggiatore giunge a scoprire un paese di ciechi, anche questo isolato da ogni contatto con il resto del mondo, e in cui l'unico che vede può, pericolosamente, essere re. Naturalmente non si devono dimenticare celebri romanzi «di montagna», o in cui la montagna occupa uno spazio importante ma, nel complesso, a parte alcune eccezioni, fra tutti i libri ricordati dalla Engel nella sua *Storia dell'alpinismo*, pochissimi sono davvero memorabili: *Tartarino sulle Alpi* (1885) di Alphonse **Daudet**; *Piccolo sogno* (1911), e *L'oscuro fiore* (1911), di John **Galsworthy**, di ambientazione tirolese, *I falsari* in cui André **Gide** descrive la scalata dell'Allain. In Italia ricorderemo *Con me e con gli alpini* (1919) di Piero **Jahier**, la cui prospettiva è quella dell'opposizione fra la corruzione della città e l'incontaminata aria e umanità delle montagne; *Il mio Carso* (1912) di Scipio **Slataper**; *Il resoconto dell'escursione* (1914) di Giovanni **Boine**. Dino **Buzzati** è forse lo scrittore in cui più torna la montagna con tutte le sue valenze metaforico-simboliche. Si pensi a *Barnabo delle montagne* (1933) o al *Deserto dei Tartari* (1940). Non si tratta di un paesaggio realistico ma di un paesaggio metafisico che rinvia sempre alla traiettoria dell'esistere verso la morte. Questo può ricordare la figura d'esordio di *Le nevi del Kilimangiaro (Quarantanove racconti*, 1938) di Ernest **Hemingway**. In alto, verso la cima della montagna africana, fra le nevi eterne, c'è lo scheletro di un leopardo. Perché mai quel leopardo è andato a morire lassù? Non c'è risposta; o, se c'è, riguarda il senso o il non senso della vita come *quête* in un mondo orfano di Dio e in cui l'unico significato del salire, in chiave metapoetica, è l'ascesa stessa che estrania dal resto del mondo e rimane come segno enigmatico di un'esistenza che abbandona la vallata per avventurarsi verso la cima; come scrive Antonia **Pozzi** in una sua persistente chiave romantica e di poetica del sublime: «ebberi d'immenso / inalberiamo sopra l'irta vetta / la nostra fragilità ardente» (*Dolomiti*, 1929), anche dovendoci confessare, come dice il **Boine** del *Resoconto dell'escursione*, «che meta non c'è».

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Regola di San Benedetto* (sec. VI); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Beckford, W., *Italia, con cenni su Spagna e Portogallo (Italy with Sketches of Spain and Portugal*, 1834); Beckford, W., *Sogni, pensieri della veglia e altre occorrenze (Dreams, Waking Thoughts, and Incidents*, 1783); Boine, G., *Il resoconto dell'escursione* (1915); Bourrit, M.-T., *Descrizioni dei ghiacciai della Savoia (Descriptions des glaciers de Savoie*, 1773); Brun, F., *Chamonix al sorgere del sole (Chamonix beym Sonnenaufgang im Mai*, 1791); Buzzati, D., *Barnabo delle montagne* (1933); Buzzati, D., *Il deserto dei Tartari* (1940); Byron, G.G., *Il pellegrinaggio del cavaliere Aroldo (Childe Harold's Pilgrimage*, 1812-18); Byron, G.G., *Manfred. Poema drammatico (Manfred. A Tematic Poem*, 1817); Campana, D., *Canti orfici* (1914); Carducci, G., *Elegia del monte Spluga* (1898) in *Rime e ritmi* (1899); Carducci, G., *Piemonte* (1890) in *Rime e ritmi* (1899); Chevalier, J. - Gheerbrant, A., *Dizionario dei simboli (Dictionnaire des symboles*,

1969); Coleridge, S.T., *Inno prima del sorgere del sole* (*Hymn before Sunrise in the Vale of Chamouny*, 1802); D'Annunzio, G., *Commiato di Alcyone* (1903); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Daudet, A., *Tartarino sulle Alpi* (*Tartarin sur les Alpes*, 1885); Dickens, C., *Lettere* (*Letters*, 1846); Engel, C.-E., *Storia dell'alpinismo* (*A History of Mountaineering*, 1950); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802); Galsworthy, J., *L'oscuro fiore* (*The Dark Flower*, 1911); Galsworthy, J., *Piccolo sogno* (*The Little Dream*, 1911); Gide, A., *I falsari* (*Les Faux-monnayeurs*, 1925); Goethe, J.W., *Faust* (1808-32); Goethe, W. von, *Viaggio in Italia* (*Der Italienische Reise*, 1828); Haller, A. von, *Le Alpi* (*Die Alpen*, 1729); Hemingway, E., *Le nevi del Kilimangiaro* (*The Snows of the Kilimanjaro*) in *Quarantanove racconti* (*The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories*, 1938); Hilton, J., *Orizzonte perduto* (*Lost Horizon*, 1933); Hölderlin, F., *Ritorno a casa* (1802); Jahier, P., *Con me e con gli alpini* (1919); Lamartine, A. de, *Jocelyn* (1836); Leopardi, G., *La Ginestra* (1845, postumo); Mann, T., *La montagna incantata* (*Der Zauberberg*, 1924); Michaud, J., *Viaggio letterario al Monte Bianco* (*Voyage littéraire au Mont Blanc*, 1797); Musset, A. de, *Ricordo delle Alpi* (*Souvenir des Alpes*, 1851) in *Poesie* (*Poésies*, 1833-52); Nietzsche, F., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen*, 1883-84); Pascoli, G., *Myrica* (1891); Pascoli, G., *Piccozza in Odi e Inni* (1906-13); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Pozzi, A., *Dolomiti* (1929); Pozzi, A., *Salire* (1933); Radcliffe, A., *I misteri di Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794); Radcliffe, A., *Romanzo della foresta* (*The Romance of the Forest*, 1792); Rebora, C., *Curriculum vitae* (1955); Rebora, C., *Frammenti lirici* (1913); Rousseau, J.-J., *Giulia o la nuova Eloisa* (*Julie ou La nouvelle Héloïse*, 1761); Ruskin, J., *Praeterita* (1885-89); Saussure, H.-B., *Relazione di viaggio alla cima del Monte Bianco* (*Rélation abrégée d'un voyage au sommet du Mont Blanc*, 1787); Saussure, H.-B., *Viaggi nelle Alpi* (*Voyages dans les Alpes*, 1779); Seneca, L.A., *Fedra* (ca. 49-62); Seneca, L.A., *Tieste* (ca. 49-62); Shaftesbury, Lord, *Caratteristiche degli uomini, dei costumi, delle opinioni, dei tempi* (*Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, 1711); Shelley, M., *Frankenstein o il Prometeo moderno* (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818); Shelley, P.B., *Monte Bianco* (*Mont Blanc*, 1816); Slataper, S., *Il mio Carso* (1912); Starobinski, J., *L'invenzione della libertà* (*L'invention de la liberté*, 1964); Vigny, A. de, *La casa del pastore* (*La maison du berger*, 1844); Vigny, A. de, *Il corno* (*Le Cor*, 1824); Wells, H.G., *La valle dei ciechi* (*The Land of the Blind*, 1911); Whalley, T.S., *Monte Bianco. Poema epico irregolare* (*Mont Blanc. An Irregular Epic Poem*, 1788); Wordsworth, W., *Preludio* (*The Prelude*, 1850, postumo).

■ ALTRE OPERE: Bourrit, M.-T., *Descrizioni delle Alpi Pennine e Retiche* (*Descriptions des Alpes Pennines et Rhetiennness*, 1781); Bourrit, M.-T., *Lettere sul primo viaggio in cima al Monte Bianco* (*Lettres sur le premier voyage au sommet du Mont Blanc*, 1786); Bruhl, E., *Incidente alla Meije* (*Accident à la Meije*, 1947); Carbonnières, R. de, *Osservazioni sui Pirenei* (*Observations sur les Pyrénées*, 1789); Carbonnières, R. de, *Viaggio sulla cima del Monte Perduto* (*Voyage au sommet du Mont Perdu*, 1802); Dickens, C., *Impressioni d'Italia* (*Pictures from Italy*, 1846); Estaunié, E., *Il caso di Jean Bunant* (*Le Cas de Jean Bunant*, 1926); Giorgi Bertola, A. de', *Diari del Viaggio in Svizzera e Germania* (1787); Hervieu, P., *L'Alpe assassina* (*L'Alpe homicide*, 1885); Mason, A.E.W., *Acqua corrente* (*Running Water*, 1907); Mason, A.E.W., *La strada interrotta* (*The Broken Road*, 1910); Merrick, H., *Fuori dalla notte* (*Out of the Night*, 1957); Merrick, H., *Punto di rottura* (*The Breaking Strain*, 1950); Morin, J., *I regni del mondo* (*Les Royaumes du monde*, 1954); Noyce, W., *Gli dei sono in collera* (*The Gods are Angry*, 1957); Petrarca, F., *Epistolario* (*Ascesa al Monte Ventoux* in IV. 1; 1325-1374); Solitario delle Alpi (Ambrogio Viale), *Versi* (1793); Sonnier, G., *Un medico di montagna* (*Un Médecin de Montagne*, 1963); Zschokke, H.D., *Viaggio sui ghiacciai del cantone di Berna* (*Reise auf die Eisegebirg des Kantons Bern*, 1813); Zschokke, H.D., *Viaggio sul ghiacciaio della Jungfrau* (*Reise auf die Jungfrau Gletscher*, 1817).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Alpi Gotiche. L'alta montagna sfondo del revival medievale*, Torino, Edizioni del Museo della Mon-

tagna, 1998 (con particolare riferimento agli interventi di Breivini, F. - Cerruti, M. - Spaggiari, W. - Tamburini, L. - Domenichelli, M. - Quinsac, A.P.); AA.VV., *Letteratura dell'alpinismo*, Torino, Edizioni del Museo della Montagna, 1985; AA.VV., *Montagna e letteratura*, Torino, Edizioni del Museo della Montagna, 1983 (con particolare riferimento agli interventi panoramici di Scrivano, R. - Barberi Squarotti, G. - Pagliero, G. - Cuaz, M. - Tropea, M. - Crotti, I.); Assunto, R., *Il parterre e i ghiacciai*, Palermo, Novecento, 1984; Broc, N., *Les montagnes au siècle des lumières. Perception et représentation*, Paris, CTHS, 1991; Castelnovo, E., *Alpi Gotiche*, «Rivista Storica Italiana», LXXXIX (1967), pp. 182-194; Engel, C.E., *Mont Blanc. An Anthology*, Londra, Allen & Unwin, 1965; Engel, C.E., *Storia dell'alpinismo* (1950), Torino, Einaudi, 1965, con un'appendice di Mila, M., *Cento anni di alpinismo italiano*, e una folta bibliografia aggiornata al 1965; Monk, S.H., *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, New York, MLA, 1935; Nicolson, M.H., *Literary Attitudes toward Mountain*, in *Dictionary of the History of Ideas*, a c. di Wiener, P.P., New York 1973-4 (III); Nicolson, M.H., *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of Infinite*, Ithaca, Cornell UP, 1959; Rognoni, F., *Introduzione a P.B. Shelley, Opere*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995; Starobinski, J., *L'invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964; Tighenem, P.V., *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, Paris, Nizet, 1960; Veysseyre, C.L., *Les Alpes romantiques. Le thème des Alpes dans la Littérature Française de 1800 à 1850*, «Biblioteca del Viaggio in Italia», 4, Genève, 1981, 2 voll.; Zuccato, E. (a c. di), *Mont Blanc/Monte Bianco*, con prefazione di Bloom, H., Verbania, Tarara, 1996.

■ VOCI AFFINI: Arcadia; Bello, bellezza, sublime; Cosmo; Ghiaccio, neve; Gioia; Isola; Lutto; Natura; Sacro, divinità; Solitudine; Titanismo; Viaggio; Vulcano. MARIO DOMENICHELLI

Monumento. 1. I vestigi o i resti del passato che vengono conservati nella memoria collettiva sono una parte soltanto di quanto è esistito e avvenuto: il tempo e la memoria hanno operato su di essi, selezionandoli. Essi si presentano sotto due forme: i monumenti, cioè i materiali che trasmettono l'eredità del passato, e i documenti, cioè le testimonianze che vengono ritrovate e interpretate dagli storici.

La parola *monumento* (fr. *monument*; ingl. *monument*; sp. *monumento*; ted. *Monument* o *Denkmal*: letteralmente «segno per pensare, per ricordare») ha dietro di sé il termine lat. *monumentum*, che, come il verbo *monere* («far ricordare», «avvisare», «istruire») risale a una radice indoeuropea *men* che indica una delle funzioni della mente (*mens*): quella di ricordare, tenere memoria (lat. *memini*). Strettamente collegato era il termine greco *mnema*: un cippo o stele funebre. Questo è stato per tutta la storia uno dei significati principali del termine, indicando un oggetto, un ritaglio di terra, un segno simbolico che ha la funzione di mantenere vivo il ricordo di una persona morta. L'altro significato, che si è sviluppato dal precedente, è stato quello di un'opera, di architettura o scultura (un arco di trionfo, una colonna, un mausoleo, ecc.), o anche un testo scritto, che avesse uno scopo commemorativo di un avvenimento importante del passato. La parola *documento*, anch'essa derivata dal lat. *documentum*, collegato con il verbo *docere* («insegnare») è stato usato in campo giuridico, per indicare uno scritto che convalida o certifica la realtà di un fatto o di una condizione, in campo storico per indicare uno scritto che consente la ricostruzione di un avvenimento. A esso di solito viene attribuita (e così l'ha inteso la tradizione storiografica positivista dell'Ottocento) una obbiettività (un valore di prova e testimonianza), mentre al monumento viene attribuita una intenzionalità. La distinzione fra monumento e documento è stata criticata dagli storici moderni (Le Goff) i quali parlano di «storiografia totale» e puntano all'allargamento del concetto di docu-

mento (comprendendovi testi letterari, figurativi, archeologici, ecc.) e all'attribuzione, in definitiva, di un valore di monumento a qualsiasi significativo documento del passato e della memoria. La distinzione è stata invece ribadita da alcuni teorici della letteratura (Wellek), per i quali il monumento non è solo un segno di memoria (*Denkmal*) ma è caratteristica intrinseca dell'opera d'arte dotata di valore estetico e come tale appartenente a un'esperienza universale, fuori dal tempo, che le dà diritto di avere un suo posto in una galleria ideale di grandi capolavori. La distinzione non è sempre mantenuta. La grande raccolta di fonti della storia medievale tedesca è intitolata *Monumenta Germaniae Historica* (1826-76) e tende a trasformare le testimonianze, i documenti, del passato in patrimonio della storia e gloria nazionale. L'*Institutio* di Giovanni **Calvino** (1536), per esempio, viene definita «oltre che un monumento della teologia cristiana, un monumento della lingua francese»; oppure dei romanzi dello scrittore inglese Pelham Grenville **Wodehouse** che hanno a protagonista il personaggio di Jeeves si dice, in una enciclopedia, che «hanno eretto un monumento letterario «la leggendaria figura del maggiordomo inglese».

2. Il primo significato di cippo o stele funebre è largamente attestato nella letteratura greca. Già **Omero** (*Iliade*, 23 619; secc. IX-VIII a.C.) usa il termine *mnema* a proposito della sepoltura di Patroclo. Con lo stesso significato lo usa **Tucidide** (*La guerra del Peloponneso*, ca. 431-404 a.C.), anche se ne allarga l'ambito a qualsiasi opera artistica posta a memoria di un personaggio. Questo doveva essere anche l'argomento di un'opera interamente dedicata all'arte monumentaria, purtroppo perduta: *Peri mnematon* di **Diodoro di Atene** (sec. IV a.C.). Lunghi elenchi e minute descrizioni di luoghi e monumenti si incontrano nella *Periegesi della Grecia* (sec. II a.C.) di **Pausania**; egli estende il concetto di monumento a tutte le opere d'intento celebrativo ben al di là di quelle di carattere semplicemente funerario. Il *monumentum* latino riprende e arricchisce la definizione e soprattutto l'estensione del *mnema* greco. **Cicerone**, nel libro quinto delle *Tuscolane* (45 a.C.), a proposito della tomba di Archimede a Siracusa, parla di *monumentum* come costruzione commemorativa o funebre. Ma quando usa il termine nel *De Oratore* (40; 55 a.C.) lo riferisce a tutte le costruzioni e le opere intellettuali (anche quelle letterarie) di valore estetico tale da perpetuare il ricordo dell'epoca, dell'autore, del committente. Sullo stesso uso allargato del termine insisterà **Orazio** («*exegi monumentum aere perennius*», *Carmina* 3.30.1 del 23-13 a.C.), parlando della sua opera letteraria come di un *monumentum* e dando così avvio a un topos che avrà larga fortuna. È stato comunque **Vitruvio Pollione** (*De Architectura*, 25-23 a.C.) a sancire un punto fermo nella definizione del concetto per almeno tre secoli: anche gli edifici di pubblica utilità possono configurarsi come monumento, a perenne ricordo dell'epoca in cui furono costruiti.

3. L'avvento del cristianesimo ha introdotto un atteggiamento di ostilità verso i simulacri pagani e la gloria terrena che essi intendevano celebrare (**Tertulliano**: *Apologeticum*, 197 d.C e *De Idolatria*, 211 d.C.). *Monumentum* (e il volgare *monimento*) ritorna, quindi, a essere principalmente inteso come opera funeraria e onoraria. All'immagine simbolica dei monumenti pagani, degli imponenti *mausolei* si contrappone quella della tomba vuota di Cristo, che da una parte è una promessa di resurrezione e dall'altra il segnale che Cristo è dovunque, è nel cuore di ogni cristiano e non in un vuoto monumento. In contraddizione solo apparente con queste po-

sizioni, il cristianesimo edifica poi a sua volta i suoi monumenti (per esempio la Chiesa di Roma sopra la tomba presunta di Pietro). Essa, nell'agiografia e nella pratica liturgica, introduce l'adorazione delle reliquie ed esprime un nuovo culto per i segni terreni lasciati da Cristo (il santo sepolcro, la Sindone, il calice del Graal), dagli apostoli e dai santi, e delle persecuzioni e dei martiri da essi patiti. In **Dante Alighieri** «monimento» è sempre «tomba», «sepolcro». Nel *Convivio* (IV, XXII 14; del 1304-07), ad esempio, si dice che le Marie «andarono a trovare il Salvatore al monimento»; più avanti, monimento è metafora del mondo che è «recettaculo di corrutibili cose». Con l'umanesimo l'atteggiamento cambia: i monumenti antichi, riscoperti nelle città romane, i manoscritti ritrovati nei monasteri vengono raccolti con cura e devozione. Francesco **Petrarca** ha una posizione oscillante: mentre nella lettera al frate Giovanni Colonna (*Familiari* VI, 2; del 1341), che gli era stato compagno in alcune passeggiate fra gli antichi monumenti romani, dà espressione a quello che diverrà il sentimento delle rovine e della loro capacità di evocare le antiche glorie, in altri scritti (per esempio nei *Trionfi*, 1340-74), resta fedele alla lettura medievale e vede nei monumenti il segno della caducità delle cose terrene. Per gli umanisti il monumento torna invece a indicare tutto ciò che ci ricorda il glorioso passato e ci permette di imitarlo. Si pensi, in questo senso, all'*Itinerarium* (1426-43) di **Ciriaco d'Ancona** (Ciriaco de' **Pizziccolli**) o a certi passi dei *Commentarii* (ca. 1450) di Lorenzo **Ghiberti**. Inoltre, già alla fine del Quattrocento il monumento antico non solo è oggetto da ammirare, ma modello da imitare: si progettano grandi opere letterarie e architettoniche (spesso mai realizzate) per gli «uomini famosi»: principi, committenti, cavalieri, papi. Questa idea di monumento resterà viva a lungo, ispirerà in epoca neoclassica il culto per i grandi modelli greci e romani rilanciato da J.J. **Winckelmann** nella *Storia dell'arte nell'antichità* (1764) e dopo la riscoperta di Ercolano e Pompei diffonderà nella sensibilità collettiva un nuovo gusto archeologico e antiquario per il rispetto, la conservazione e l'imitazione dei monumenti antichi (basterà ricordare l'*Ode sopra un'urna greca*, 1820, di John **Keats**). Non mancherà, in questo nuovo gusto monumentale, la ricerca del bell'effetto e della foggia particolare, a scapito dell'originario intento celebrativo. Nel primo libro della *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco **Colonna** (1499), si descrive un monumento fantastico carico di riferimenti simbolici e allegorici, talmente contorto da confondersi con la foresta in cui si trova e talmente bizzarro da spaventare i viandanti. Monumento indica ormai un oggetto ricco di connotazioni diverse, grandioso nelle sue pretese adulatorie, ma anche assurdo nella sua polisemicità incontrollabile. Così, in Inghilterra William **Shakespeare**, in *La bisbetica domata* (94, III, 2, 94; del 1593), usa il termine *monument* quasi come sinonimo di mostruoso, meraviglioso.

4. Mentre continua a essere diffuso, anche nel mondo moderno, l'uso metaforico del termine *monumento* (Rainer Maria **Rilke** scriverà *I sonetti a Orfeo*, 1923, come monumento funebre per Wera Ouckann-Knoop; lo scrittore tedesco Rudolf **Binding**, nella sua autobiografia *Vita vissuta*, 1924, dedicherà un intero libro come monumento – *Denkmal* – alla memoria del padre), il monumento vero e proprio, fosse esso un monumento funebre (come quelli accolti nei cimiteri delle città, talvolta detti, appunto, cimiteri monumentali), oppure un monumento celebrativo eretto nella piazza di una città: un re a cavallo, una stele con lapide commemorativa, un grande altare della patria, entrerà concretamente nel paesaggio

letterario e in alcuni casi diverrà vero e proprio tema letterario.

È quanto succede, per esempio, in tutta la cosiddetta poesia sepolcrale (v. SEPOLCRI, CIMITERI), in cui l'oggetto concreto della tomba darà spunto a meditazioni malinconiche sulla morte, la perdita, la gloria: dall'*Elegia scritta in un cimitero di campagna* (1751) di Thomas **Gray** ai *Cimiteri* (1806, incompiuto) di Ippolito **Pindemonte** («Né già conforto solo, ma scuola ancora / sono a chi vive i monumenti tristi / di chi disparve»), al carme di Ugo **Foscolo** *Dei sepolcri* (1807). Ma per tutto l'Ottocento e il Novecento le città di tutto il mondo, e in particolare le piazze, si riempiono di archi di trionfo, monumenti di eroi a cavallo, monumenti ai caduti nel corso delle tante guerre. I monumenti si presentano spesso accompagnati da iscrizioni e versi di occasione, la loro progettazione o inaugurazione danno occasione alla composizione di poesie celebrative (dalla canzone di Giacomo **Leopardi** *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, 1818, ai numerosi testi di Giosué **Carducci**: per esempio *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*, 1884, o *Per il monumento di Dante a Trento*, 1896).

In alcuni testi letterari un monumento, per esempio una statua equestre (v. STATUA), è posto al centro della storia, investito di una funzione tematica importante. È il caso del poema di Alexander **Puškin** *Il cavaliere di bronzo* (1833, nel quale la statua di Pietro il Grande che domina la piazza principale di Pietroburgo influisce sulle pietose vicende di un giovane impiegato di nome Evgenij. È anche il caso del racconto fantastico di Vernon **Lee** *Amour Dure* (1892), nel quale campeggia la statua equestre del duca Roberto II di Urbania, la quale ha una peculiarità: quando il duca la fece sistemare nel cortile del palazzo ducale ordinò allo scultore di fondere in segretezza una statuina d'argento del suo genio familiare e la fece sistemare nella cavità del torso del cavallo. Il protagonista del racconto, il critico d'arte tedesco Spiridione Trepka viene travolto in un'avventura di amore e di morte in cui hanno parte anche la statua e la presunta statuina d'argento.

Un po' diverso è il caso del romanzo di Giuseppe **Dessi** *Il disertore* (1961), che racconta di un monumento ai caduti della prima guerra mondiale in un paese sardo e della vicenda di una madre che protegge disperatamente un segreto: il figlio, che viene celebrato dal monumento del paese come un eroico caduto di guerra, in realtà è morto da disertore, nascosto in montagna.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Monumenta Germaniae Historica* (1826-76).

Binding, R.G., *Vita vissuta* (*Erlebtes Leben*, 1927); Calvino, G., *Istituzioni della religione cristiana* (*Institutio christianae religionis*, 1536); Carducci, G., *Per il monumento di Dante a Trento* (1896); Carducci, G., *Presso l'urna di P. B. Shelley* (1884); Cicerone, M.T., *De oratore* (55 a.C.); Cicerone M.T., *Disputazioni tuscolane* (*Tusculanae disputationes*, 45 a.C.); Ciriaco d'Ancona, *Itinerarium* (1426-43); Colonna, F., *Hypnerotomachia Poliphili* (1499); Dante Alighieri, *Convivio* (1304-07); Dessi, G., *Il disertore* (1961); Diodoro di Atene, *Peri mnēmōton* (sec. IV a.C.); Foscolo, U., *Dei sepolcri* (1807); Ghiberti, L., *Commentarii* (ca. 1450); Gray, T., *Elegia scritta in un cimitero di campagna* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751); Keats, J., *Ode sopra un'urna greca* (*Ode on a Grecian Urn*, 1820); Lee, V., *Amour Dure* (1892); Leopardi, G., *Sopra il monumento di Dante* (1818); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 23 a.C.); Pausania, *Periegesi della Grecia* (sec. II a.C.); Petrarca, F., *Familiari* (*Familiares*, 1341); Petrarca, F., *Trionfi* (*Triumphs*, 1340-74); Pindemonte, I., *Cimiteri* (1806, incompiuto); Puškin, A., *Il cavaliere di bronzo* (1833); Rilke, R.M., *Sonetti a Orfeo* (*Sonette an Orpheus*, 1923); Shakespeare, W., *La bisbetica domata* (*The Taming of*

the Shrew, 1593-94); Tertulliano, *De idolatria* (ca. 211 d.C.); Tertulliano, *Apologeticum* (197 d.C.); Tuciddide, *La guerra del Peloponneso* (ca. 431-404 a.C.); Vitruvio Pollione, *De architectura* (25-23 a.C.); Winckelmann J.J., *Storia dell'arte nell'antichità* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764).

■ **ALTRE OPERE:** Byton, G.G., *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (*Childe Harolds' Pilgrimage*, 1812-18); Carducci, G., *Monumento ai fratelli Bandiera*, in *Intermittenze* (1877); Carducci, G., *Monumentomania*, in *Ceneri e faville*, serie III (1885-1905); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1306-21); De Filippo, E., *Il monumento* (1970); Doderer, H. von, *La scalinata* (*Die Stralldhofsteige*, 1951); Giannone, P., *Il Triregno ossia il regno del cielo, della terra e del papa* (1735); Masters, E.L., *Antologia di Spoon River* (*Anthology of Spoon River*, 1915); Pirandello, L., *Quando si è qualcuno* (1933); Ruskin, J., *Le sette lampade dell'architettura* (*The Seven Lamps of Architecture*, 1849); Spoerl, H., *La museruola* (*Der Maulkorb*, 1936); Verri, A., *Notti romane al Sepolcro degli Scipioni* (1792); Vodnik, V., *Il mio monumento* (1819); Voltaire, *Il poema di Fontenoy* (*Le poème sur la bataille de Fontenoy*, 1745).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Casari, R. - Lorandi, M. - Persi, U., Rodriguez Amaya, F. (a c. di), *Testo letterario e spazio architettonico*, Milano, Jaca book, 1996; *Enciclopedia generale dell'arte*, Firenze, Sansoni 1963; Foucault, M., *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971; Harrison, R.P., *The Dominion of the Dead*, The University of Chicago Press, 2003; Le Goff, J., *Documento/monumento* in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1978, vol. V, pp. 38-48; Wellek, R., *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1989; Zevi, B., *Architettura e storiografia*, Torino, Einaudi 1974; Zumthor, P., *Document et monument: A propos des plus anciens textes de langue française*, in «Revue des sciences humaines», 97, 1960, pp. 5-19.

■ **VOCI AFFINI:** Arte, artista; Luogo di culto; Memoria; Morti; Ricordi; Rovine; Sepolcri, cimiteri; Statua; Storia.

RUGGERO RAGONESE

Moralista. 1. Nell'uso italiano il *moralista* (ingl. *moralist*; fr. *moraliste*; sp. *moralista*) è inteso comunemente come qualcuno che pretende di giudicare secondo principi o criteri morali ciò che è estraneo alla morale, oppure che si atteggiava a intransigente censore, a fustigatore di costumi in nome di una rigida legge morale. L'idea è spesso connessa a una sfumatura di ipocrisia o di eccessivo formalismo, come è più evidente nella locuzione idiomatica «fare il moralista». Tuttavia, il significato primo del lemma è quello affermatosi nell'ambito della cultura francese verso la fine del Seicento, ma vivo anche in quella inglese: «moralista» è l'autore che tratta argomenti di carattere etico (si pensi a Michel de **Montaigne**, a Baltasar **Gracián** o a Anthony **Shaftesbury**) e, in particolare, è il filosofo o teologo morale; anzi fino all'Ottocento il termine è in concorrenza con «filosofo» *tout-court*. La distinzione fra i due significati del termine è molto chiara in tedesco, dove si ha *Moralist* per il significato tendenzialmente positivo, in riferimento a un personaggio che fa professione di filosofia morale, e *Moralprediger* per il significato tendenzialmente negativo.

2. Il *senex* barboglio e bacchettone, normalmente raggruppato dal furbo *adulescens* indifferente ai precetti paterni, è un personaggio ricorrente nella commedia classica. Paradigmatica in questo senso la produzione di **Menandro**, concentrata sulle vicissitudini amorose di giovani protagonisti, variamente ostacolati da genitori e rivali: nel *Misanthropo* (ca. 193-189 a.C.), per esempio, Cnemone prima si oppone al pretendente della figlia, poi, caduto in un pozzo e da questi tratto in salvo, indugia in una tirata morale contro se stesso, pur rimanendo scontroso nei confronti del giovane salvatore. Analogamente si caratterizza il padre severo e perennemente beffato nella *Mostellaria* di **Plauto** (inizio II sec. a.C.). **Terenzio**, invece, mette in scena due fratelli (*I Fratelli*, 160 a.C.), Demea e

Micione, l'uno vive in campagna con moglie e figli ed è rigido e severo, l'altro vive in città e ha convinzioni morali molto più aperte.

3. La letteratura europea, quella teatrale in particolare, eredita la funzionalità del personaggio del moralista negli intrighi comici, a partire dalla figura del *dottor bacchettone* della Commedia dell'arte. Nella trattazione del tema si dà molto rilievo all'ipocrisia, spesso a carattere sociale, che sarebbe connaturata a ogni atteggiamento moralista. Verso la costruzione di una vera e propria figura esemplare si muove **Molière**, col «falso devoto» protagonista del *Tartufo* (1665): costui nasconde la sua vera natura e i tanti delitti commessi, vivendo alle spalle di Orgone, di cui è ospite in qualità di direttore di coscienza e a casa del quale detta legge. Orgone, ingenuo e imbevuto di giansenismo, cieco all'evidenza, lo crede un sant'uomo e giunge al punto di volergli dare in moglie la propria figlia Giovanna, pur avendola già promessa a un giovane bello e leale. Su questi rapporti si basa l'intrigo, che verrà sciolto con lo smascheramento di Tartufo e il suo arresto da parte dell'autorità. Tartufo è divenuto figura esemplare di moralista ipocrita, più volte ripresa: si pensi al *Don Pilone ovvero il bacchettone falso* (1711) di Girolamo **Gigli**, il quale ha sviluppato il tema anche nel celebre libretto per Scarlatti *La Dirindina* (1715), usando la morale inequivocabilmente ipocrita di don Carissimo per realizzare una satira di costume contro il mondo del teatro musicale.

Diversa è la trattazione del tema nel teatro di Carlo **Goldoni**, che si articola in due fasi: nella prima, la figura del mercante Pantalone, intriso dei valori della società borghese e commerciale, è presentata in modo tutto sommato positivo e alcuni testi presentano interessanti aperture verso una nuova morale aperta e liberale (*Il filosofo inglese*, 1754-54), nella fase più matura della sua produzione (*I rusteghi*, 1760, *Sior Todero Brontolon*, 1762) si assiste, invece, a una trasformazione dell'«uomo prudente» in «rustego», cioè in ostinato e moralistico difensore di valori e costumi astratti ed arcaici. Diverso è il ruolo di Don Alfonso in *Così fan tutte* (1790) di **Mozart-Da Ponte**: egli non è un finto moralista ma piuttosto un «vecchio filosofo», che provoca e concerta l'intrigo delle due coppie di giovani secondo argomentazioni di tipo morale, come il «così fan tutte» che dà il nome all'opera, accolta con scandalo dal pubblico dell'epoca, soprattutto in relazione alla condizione sociale elevata delle due protagoniste.

Nel contesto di un genere differente, ovvero nel poema eroicomico *La secchia rapita* di **Tassoni** (1624), il Conte di Culagna è detto parodicamente «filosofo, poeta e bacchettone», con l'intenzione di deridere in lui vizi «comuni del secolo», come avverte l'autore in una prefazione; il personaggio rappresenta, cioè, l'idea del codardo vanaglorioso, e la sua presunzione intellettuale e morale non è mai verosimile, essendo falsata di continuo da paura e viltà eccessive.

4. Per tutto il Settecento, soprattutto in Francia, il termine moralista ha continuato ad avere significati abbastanza ambigui, come fosse ancora percepito come variabile di «filosofo». Per limitarsi agli esempi letterari, si può prendere l'*Emilio* (1762) di **Rousseau**, in cui ha significato nettamente peggiorativo: nel contesto della critica delle idee con cui si educano i bambini, infatti, gli educatori sono detti *sermonneurs*, *moralistes* e *pédants*. Una accezione più generale ricorre in **Beaumarchais**, che, nella *Prefazione alle Nozze di Figaro* (1785), polemizza contro i suoi critici moralisti ma egualmente invita lo spettatore a farsi moralista insieme all'autore. Testi-

monia due sfumature semantiche differenti Madame de **Staël** in *Delphine* (1802), ove moralista ha un senso normativo, si riferisce, cioè, all'autore che propone un messaggio edificante, perseguendo un fine moralizzatore, ma anche un senso più descrittivo, relativo, cioè, a colui che intende soltanto trattare di costumi.

5. Il caso di Rousseau permette di fare allusione all'impiego del tema nell'ambito della letteratura edificante destinata ai ragazzi. **Collodi**, che era esperto di narrazioni pedagogiche, fa del Grillo Parlante delle *Avventure di Pinocchio* (1883) il pedante che deve ricordare al burattino la dura realtà delle cose. Secondo un *topos* della tradizione favolistica (nella quale l'intento moralistico è stato a lungo testimoniato dalla presenza di una «morale» al termine del racconto) egli è l'animale parlante moralista e filosofo (come anche i pappagalli in *Giannettino*); è assimilato esplicitamente da Pinocchio alle figure pedagogiche classiche (padri e maestri, che ne sanno di più dei ragazzi), si esprime rigorosamente secondo i valori di una società precostituita in cui i giovani, controllando i propri impulsi e compiendo con abnegazione il proprio dovere, potranno inserirsi. Trattato con minore distanza, lo stesso tema compare in *Cuore. Libro per i ragazzi* (1886) di **De Amicis**, in cui si alternano pagine di diario del piccolo Enrico, che frequenta una scuola elementare di Torino, a pagine scritte, sullo stesso diario, dal padre e dalla madre, i quali intervengono in modo autoritario. Voce della morale ufficiale, maestri e genitori danno esempi edificanti, propongono regole di comportamento e sistemi di premi e punizioni: vi si ribella il «malvagio» Franti, suscitando la condanna di compagni, insegnanti e autore. Il tema è naturalmente presente in moltissima letteratura per l'infanzia: fra i casi più estremi, per gli atteggiamenti punitivi di ogni trasgressione al limite del sadismo, il famoso *Pierino Porcospino* (1876) dello scrittore tedesco Heinrich **Hoffman Donner**.

6. Il moralista novecentesco ripercorre molti dei sentieri cui si è fatto cenno fino a qui. Il bacchettone della commedia si ritrova per esempio nel colonnello Dagoberto della *Serenata al Vento* (1937) di Aldo **Finzi**, o, in ambito cinematografico, nel futuro suocero moralista del *Vizietto* (1978) di Edouard **Molinaro**, il cui il testo è a sua volta ispirato alla commedia *La gabbia dei pazzi* (1973) di Jean **Poiret**. Il tema della omosessualità, come condotta contro natura e moralmente riprovevole e le conseguenze che un tale atteggiamento ha sulla vita dei colpevoli, ricorre naturalmente in molti testi, dal *De Profundis* (1905, ediz. completa 1961) di Oscar **Wilde** a *Il balcone* (1956) di Jean **Genet** a *Gli occhiali d'oro* (1958) di **Basani**. Figure di tipi sociali connotati moralisticamente (il prete, il vecchio professore, il padre duro e repressivo) sono presenti in moltissimi romanzi e opere di teatro. Basterà una citazione esemplare: il film *Un sacco bello* (1979) di Carlo **Verdone**.

7. Un posto a sé merita il caso di Seneca-personaggio, la cui contraddittoria vicenda personale, unita alla forte esemplarità per cui era celebre, anche popolarmente, ne ha fatto uno stereotipo letterario, caratterizzato di volta in volta quale moralista severo, saggio sfortunato, brillante autore di massime, personaggio politico ambiguo e tragico. Già i suoi contemporanei ne drammatizzarono la vicenda: punti di riferimento imprescindibili sono gli *Annali* (110-120 d.C.) di **Tacito** e *Octavia*, la *fabula praetexta* pervenutaci nello stesso *corpus Senecanum*. Il personaggio comparirà in seguito nei drammi storici di ambiente neroniano, come *L'incoronazione di Poppea* (1643) di **Monteverdi**. **Dante** ne aveva invece privilegiato

il carattere dominante di filosofo morale nell'*Inferno* IV, con un calco del «moriger Seneca» di **Arrigo da Settimello**. Nel romanzo storico d'ambientazione classica e di argomento religioso, Seneca è protagonista di scambi epistolari con Ponzio Pilato in *Lettere di Ponzio Pilato, scritte durante il governatorato di Giudea, all'amico Seneca a Roma* (1928) di William Percival **Crozier**, o con san Paolo nelle pagine di *Paolo in Babilonia* (1956) di Curt **Hohoff**, o ancora discorre con la moglie di Pilato nella *Moglie del procuratore* (1956) di **Bono**. Un ruolo marginale ha il personaggio nei romanzi di ambiente neroniano, come nel famoso *Quo vadis?* di **Sienkiewicz**. Una biografia dotta, quasi tutta in prima persona è *Seneca, Imperatore senza porpora, filosofo, uomo di stato e cospiratore* (1975) di Hubertus zu **Löwenstein**. Con sfumature di ostilità il personaggio è trattato in *Io, Claudio e Il divo Claudio* (entrambi del 1934) di **Graves**, nonché in *Lausio il Cristiano* (1954) di Mika **Waltari**. **Bacchelli** scrisse i *Dialoghi di Seneca e di Burro* (1920), in cui i temi prevalenti sono l'ambiguità, la gravità di scelte inevitabili, il necessario sacrificio della coscienza in nome della ragion di stato. **Papini** in *Giudizio universale* (1944) segue la tradizione che mette in rilievo la doppiezza di Seneca. Negli atti unici contenuti in *Nerone è morto?* e *La sfinge* (1970) Miklós **Hubay** fa di Seneca un buffone senza scrupoli, la cui sapienza è manipolata da Nerone. Forse il testo moderno più noto è *La morte di Seneca* (1978) di Peter **Hacks**, dove ancora in chiave buffonesca si mette in scena la morte del filosofo, su contromodello della tragedia settecentesca *Seneca* di Ewald von **Kleist** (1759).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Ottavia* (*Octavia*, ca. 69 d.C.).

Arrigo da Settimello, *Elegia, o la miseria* (*Elegia, sive de miseria*, 1193); Bacchelli, R., *Dialoghi di Seneca e di Burro* (1920); Bassani, G., *Gli occhiali d'oro* (1958); Beaumarchais, P.A., *La folle giornata ovvero il matrimonio di Figaro* (*La folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, 1784); Bono, *La moglie del procuratore* (1956); Collodi, C., *Il viaggio per l'Italia di Giannettino* (1876); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Crozier, W.P., *Lettere di Ponzio Pilato, scritte durante il governatorato della Giudea, al suo amico Seneca a Roma* (*Letters of Pontius Pilate, Written during His Governorship of Judea to His Friend Seneca in Rome*, 1928); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); De Amicis, E., *Cuore* (1886); Finzi, A., *Serenata al Vento* (1937); Genet, J., *Il balcone* (1956); Gigli, G., *Don Pilone ovvero il bacchettone falso* (1711); Goldoni, C., *I rusteghi* (1760); Goldoni, C., *Il filosofo inglese* (1754-54); Goldoni, C., *Sior Toderò Brontolon* (1762); Graves, R., *Io Claudio* (*I. Claudius*, 1934); Graves, R., *Il divo Claudio* (*Claudius the God*, 1934); Hacks, P., *La morte di Seneca* (*Senecas Tod*, 1978); Hoffman Donner, H., *Pierino Porcospino* (*Der Struwwelpeter*, 1876); Hohoff, C., *Paolo in Babilonia* (*Paulus in Babylon*, 1956); Hubay, M., *La sfinge* (1970); Hubay, M., *Nerone è morto?* (1970); Kleist, E. von, *Seneca* (1759); Löwenstein, H. zu, *Seneca, imperatore senza porpora, filosofo, uomo di stato e cospiratore* (*Seneca, Kaiser ohne Purpur, Philosoph, Staatsmann und Verschwörer*, 1975); Menandro, *Misantropo* (sec. IV a.C.); Molière, *Tartufo* (*Tartuffe*, 1664); Molinaro, E., *Il viziutto*, cinema (1978); Monteverdi, C., *L'incoronazione di Poppea*, musica (1643); Mozart, W.A., *Così fan tutte*, musica (1790, libretto di L. Da Ponte); Papini, G., *Giudizio universale* (1944); Plauto, T.M., *Mostellaria* (ca. 193-189 a.C.); Poirer, J., *La gabbia dei pazzi* (*La cage aux folles*, 1973); Rousseau, J.J., *Emilio o dell'educazione* (*Emile ou De l'éducation*, 1762); Scarlatti, D., *La Dirindina*, musica (1715); Sienkiewicz, H., *Quo vadis?* (1894-96); Staël, Mme de, *Delphine* (1802); Tacito, C., *Annali* (*Annales*, ca. 115-117); Tassoni, A., *La secchia rapita* (1624); Terenzio, A.P., *I fratelli* (*Adelphoe*, 160 a.C.); Verdone, C., *Un sacco bello*, cinema (1979); Waltari, M., *Lausio il Cristiano* (1954); Wilde, O., *De Profundis* (1905, 1961).

■ ALTRE OPERE: Bianchi, G., *Il moralista*, cinema (1958); Brenntano, C., *Gockel, Hinkel e Gakeleia* (*Gockel, Hinkel und Gake-*

leia, 1816); Frascenucci, M., *La bacchettona* (1764); Gide, A., *L'immoralista* (*L'immoraliste*, 1902); Giunta, E., *I moralisti* (1998); Goldoni, C., *Il filosofo di campagna* (1754); Kästner, E., *Fabian: la storia di un moralista* (*Fabian: Geschichte einer Moralisten*, 1931); Landolfi, T., *Le due zitelle* (1946); Maggi, C.M., *Il falso filosofo* (1698); Morselli, G., *Uomini e amori* (1998); Nizan, P., *Antoine Bloyé* (1933); Orlandini, G. M., *Il marito giocatore e la moglie bacchettona* (1734); Piovene, G., *Pietà contro pietà* (1946); Sartre, J.P., *A porte chiuse* (*Huit clos*, 1944); Shakespeare, W., *Misura per misura* (*Measure for Measure*, 1603); Wieland, C.M., *Storia di Agatone* (*Geschichte des Agathon*, 1766-67).

■ BIBLIOGRAFIA: Batoli, A., *Scenari inediti della commedia dell'arte. Contributo alla storia del teatro popolare italiano*, Firenze 1880; Dionigi, I. (a c. di), *Seneca nella coscienza dell'Europa*, Milano 1999; Van Delft, L., *Le moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève 1982.

■ VOCI AFFINI: Adulterio; Borghesia; Consigliere; Educazione; Filosofo; Ipocrita, ipocrisia; Mancanza, peccato, errore, colpa; Ossessione, mania; Passione, desiderio; Pedante; Pettegolezzo; Puritanesimo; Ribellione; Saggezza, sapienza; Santità; Scuola; Vita di provincia; Zitella.

CLAUDIA ZUDINI

Morte. 1. Cessazione irreversibile delle funzioni vitali nell'uomo, negli animali e in ogni altro organismo vivente. La parola latina femminile *mors-mortem* (da cui derivano i termini in uso nelle lingue romanze: it. *morte*, fr. *mort*, sp. *muerte*, port. *morte*, rum. *moarte*) ha dietro di sé, come il verbo *mori* e i corrispondenti romanzi, la radice indoeuropea **mer-* (da cui anche il russo *smert'*, il serbo-croato e ceco *smrt* ecc.). Diversa l'origine del gr. *θάνατος* (di genere maschile) e del ted. *der Tod* (anch'esso maschile), così come dell'ingl. *death* (da cui *to die*) provenienti da un antico nordico *deyia* e da una radice indoeuropea **dhōu*. Nella mitologia dei popoli antichi la morte era spesso identificata con una divinità: presso i Greci e i Latini era figlio/figlia della Notte e aveva come fratello/sorella il Sonno. Non era una divinità oggetto di culto, ma fonte di grande timore. Questo spiega il frequente ricorso, nel linguaggio comune di tutte le culture, all'uso di eufemismi per esprimere la cessazione della vita. In latino, per esempio, dove esistevano molti sinonimi eufemistici di *mors* (*letum, obitus, interitus, exitus*) si preferiva la perifrasi *vixit* (è vissuto) per *mortuus est* (è morto). Lo stesso avviene nelle altre lingue: in italiano troviamo allora sinonimi come decesso, trapasso, riposo eterno o espressioni come: è spirato, è scomparso, è venuto meno, è venuto a mancare, si è spento, ci ha lasciato, è passato a miglior vita; in francese *décès, trépas*; in inglese *demise, decease, departure, to expire, to pass away*, ecc. Ma esistono anche forme deprecatorie, quasi di sfida di un tabù, come in italiano crepare, schiantare, tirare le cuoia, andare a ingrassare i cavoli, in francese *crever, claquer, casser sa pipe*; in inglese *to give up the ghost, to kick the bucket*; in tedesco *krepieren, verrecken*, ecc. Molte delle espressioni eufemistiche o deprecatorie fanno ricorso a metafore. Dello stesso tipo sono espressioni come andare o mandare all'altro mondo o in inglese *to reach the Jordan's bank* (giungere alle rive del Giordano, essendo quel fiume il punto di divisione fra il deserto e la terra promessa) o *to have an appointment in Samarra* (avere un appuntamento a Samarra), con riferimento a una vecchia storia araba, ripresa nel 1933 nella commedia di William Somerset **Maugham Sheppey**: nella storia si narra di un uomo che incontra la Morte in un giorno di mercato a Bagdad e scappa a Samarra; la Morte, a domanda, risponde: «Ero stupito di incontrarlo a Bagdad, perché avevo un appuntamento con lui a Samarra».

2. Tutte le culture umane si sono confrontate con i temi della finitezza della vita, dal passaggio o travalicamento

di una frontiera, dell'ipotesi di una esistenza ultraterrena e della possibilità o meno, per l'uomo, di iscriversi in un ordine cosmico. La concezione della morte, nella *Bibbia*, presenta notevoli differenze fra i libri più arcaici dell'Antico Testamento, quelli più recenti e, ancor più, i libri del Nuovo Testamento. Nella concezione più antica, la condizione mortale è assegnata all'uomo da Dio dopo il peccato originale (*Genesi* 2, 16, dove Dio dice ad Adamo: «puoi mangiare il frutto di qualsiasi albero del giardino, ma non quello dell'albero che infonde la conoscenza di tutto. Se ne mangerai sarai destinato a morire»). Gli Ebrei sono invitati a rassegnarsi alla morte come parte del disegno di Dio e a non credere nella comunicazione con i morti (*Levitico* 19, 28: «Non fatevi incisioni sul corpo in segno di lutto»; 20, 6: «Se un uomo consulta, in un modo o nell'altro, gli spiriti dei morti, il che è una forma di idolatria, io interverrò contro di lui e lo escluderò dal popolo d'Israele»). I popoli vicini credevano che i morti continuassero a vivere in un mondo sotterraneo e continuassero a comunicare con i viventi, ma il Dio di Israele ordinava di fuggire da ogni credenza magica, dalla consultazione degli spiriti o dalla interrogazione dei morti (*Deuteronomio* 18, 9-14); ciononostante quelle idee, considerate pagane, continuavano a infiltrarsi nella vita di Israele (*I Samuele* 28; *Isaia* 8, 19), così come erano presenti dei residui di concezioni pagane che attribuivano la morte all'intervento di forze maligne o diaboliche (*Giobbe* 18, 13; *Geremia* 9, 20-21: «La morte è entrata dalle nostre finestre, è penetrata nei nostri palazzi, ha falciato i bambini per strada...»). L'interpretazione che veniva data dalla storia di Adamo ed Eva era che, essendosi i primi uomini ribellati al loro creatore, a loro era negato qualsiasi accesso ulteriore all'Albero della vita. Gradualmente però a questa si affiancò un'altra interpretazione: forse l'ubbidienza poteva trovare un posto nel piano di Dio e la morte poteva essere rinviata indefinitamente e comunque essa poteva essere concepita come un'intrusione maligna nei piani divini. Visioni apocalittiche e speranze di riscatto e salvezza introdussero nuove dimensioni nel destino dell'uomo. I contatti con la cultura greca cambiarono l'antica concezione ebraica della creatura umana, che non distingueva fra corpo e anima, e introdussero l'idea di un'anima che aveva una sua esistenza e poteva vivere staccata dal corpo. La morte corporea poté allora essere considerata un male temporaneo, causato dal peccato, prodotto dal diavolo (*Sapienza* 1, 12-13; 2, 23-24). L'anima continuava a vivere ed eccezionalmente poteva anche ricostruire il corpo (resurrezione). Nel Nuovo Testamento viene fatta la distinzione fra la morte fisica, quella spirituale e quella eterna. La morte è il prodotto del peccato (**Paolo**, *Lettera ai Romani* 3, 23) e chi ha peccato è spiritualmente morto, separato da Dio che è la Fonte della vita spirituale. Ma Cristo, con la resurrezione, ha vinto la morte: fisica, spirituale ed eterna. Per i cristiani, redenti da Cristo, il giorno della morte sarà addirittura il *dies natalis*, cioè il giorno della nascita (alla vita eterna). Tutti coloro che non sono stati redenti da Cristo sono spiritualmente morti (*Lettera agli Efesini* 2, 1-3; *Lettera ai Colossesi* 2, 13), cioè condannati alla «seconda morte», alla morte eterna (*Apocalisse* 2, 11, 21, 8).

3. C'è un qualche parallelismo fra la concezione della vita e della morte degli antichi Ebrei e quella degli antichi Greci: in entrambi i casi viene espressa, attraverso il mito, l'idea di un mutamento avvenuto nel destino delle società umane, con l'arrivo della morte, venuta a sostituire una condizione primordiale di pienezza della vita.

Nel racconto di **Esiodo** (*Teogonia*; *Le opere e i giorni*, sec. VIII a.C.) la comparsa della prima donna, Pandora, nel contesto della rivalità fra uomini e dei, Prometeo e Zeus, ha come conseguenza che gli uomini, vissuti sino ad allora senza fatiche e malattie, divengano mortali (come si vede c'è qualche analogia con l'episodio di Adamo ed Eva). La morte diviene, specialmente nelle credenze popolari, una divinità, una specie di demone che non è degno di culto ed è anzi fonte di terrore, non tanto per il disfaccimento del corpo, quanto per la sua ineluttabile fine. Nell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.) di **Omero** la morte, che viene nominata insieme con la Moira nera (V, 85, 652), o accoppiata con il Sonno (XIV, 251; XVI, 454, 672, 682) è, non diversamente da come appare nella citata *Teogonia* di Esiodo, *Thanatos*, cioè un demone maschile, alato, figlio della Notte, fratello del Sonno, accomunato con la stirpe dei Sogni, il Destino, la Chere, la dea vendicatrice che segue come un'ombra le giovani vittime e le uccide a tradimento, nominata spessissimo nell'*Iliade* e contrapposta, nella sua tragicità macabra e distruttrice, all'ideale della «bella morte» e alla figura dell'eroe morto nel fiore degli anni, e quindi caro agli dei (come si legge in un frammento di **Menandro** tradotto da Giacomo **Leopardi**: «Muor giovane colui ch'al cielo è caro» e posto in esergo alla lirica *Amore e morte* del 1832). Connesse con queste sono tutta una serie di divinità infernali: Ecate, regina dell'Ade, che è epifania lunare di Artemide e colpisce a morte d'improvviso con le sue frecce; Persefone, le Erinii, le tre Moire (Parce per i romani) che filano la vita degli umani e determinano il momento in cui tagliarne il filo. Presso i Greci al momento della morte l'ANIMA (gr. *psyché*, v.) abbandonava il CORPO (gr. *soma*, v.) uscendo dalla bocca con l'ultimo respiro (oppure attraverso una ferita) e volava verso l'Ade (ma se il cadavere non riceveva sepoltura si riteneva che l'anima non trovasse pace nell'Aldilà). Al momento del trapasso era atto di affetto per una persona cara dare un ultimo bacio al morente per raccogliere l'anima e ospitarla nel proprio corpo. Spesso raffigurata come un uccello o una farfalla l'anima prendeva il volo guidata da Ermete (**Omero**, *Odissea*, secc. IX-VIII a.C., XXIV, 1-14). Nell'Aldilà, che era pensato come un luogo tenebroso, l'anima continuava a esistere ma come spettro, o immagine (*eidolon*), salvo il poter acquistare temporaneamente la vita bevendo il sangue di vittime, o l'apparire ai viventi, soprattutto in sogno.

Presso alcune religioni orientali (come il buddhismo), in molte religioni mistiche venute di moda anche a Roma nel periodo imperiale, nello gnosticismo – una dottrina eterodossa che si sviluppò nella cristianità nel corso del II e III secolo – e anche in alcune dottrine moderne di tipo teosofico si è concepita la morte come il passaggio verso una nuova forma d'esistenza. Tipica di alcune di queste religioni è la credenza nella metempsicosi. I rappresentanti della scienza moderna hanno a lungo sostenuto che la morte corrisponde al momento in cui cessano funzioni vitali come la respirazione e la circolazione del sangue (segnalata dal battito cardiaco). Questa teoria, tuttavia, ha cominciato a essere messa in discussione quando i progressi della medicina hanno reso possibili la respirazione, la circolazione sanguigna e il funzionamento cardiaco con l'aiuto di dispositivi meccanici. Per questo gli scienziati, da qualche tempo, preferiscono far coincidere il momento della morte con la cessazione irreversibile dell'attività cerebrale. I progressi della medicina hanno sollevato anche una serie di importanti questioni etiche: liceità dell'eutanasia, meriti e demeriti dell'accanimento terapeutico per tenere in vita una persona in coma, ecc.

4. Il tema della morte in combattimento ha grande spazio, naturalmente, nell'epica antica. Quasi sempre estremamente cruenta, ha una valenza etica di esaltazione dell'eroismo bellico, dell'energia guerresca che esplode e si realizza nello spargimento di sangue e nella violazione dei corpi. Omero è feroce in questo espressionismo epico, fondando moduli figurativi macabri come, per fare un solo esempio, il taglio verticale del corpo del nemico, che avrà un incremento iperbolico nel poema medievale e rinascimentale: «lo colpì con la lancia Achille divino, sulla testa che si spaccò a metà» (*Iliade* XX, 386-87). Più dettagliato è il **Virgilio** dell'*Eneide* (29-19 a.C.): «e con la spada gli taglia a metà la fronte fra le tempie gemelle e le imberbi mascelle con una enorme ferita [...]; in parti eguali il capo ricadde di qua e di là da entrambe le spalle» (IX, 750-51, 754-55). Nella *Canzone di Orlando* (sec. XI) la spada del paladino arriva a prodezze inverosimili: taglia elmo, capo e capigliatura, attraversa il volto fra gli occhi, scende giù addirittura fino agli inguini e non si ferma, trancia anche il cavallo (vv. 1326-1334). Questo motivo dell'iperbolica spadata diventa un *topos*, una formula, iterata nelle *chansons de geste* e nella poesia cavalleresca, giungendo intatta fino a Lodovico **Ariosto**: Ruggiero taglia a metà uomini e cavalli, mandandoli «in parte uguali al prato, / tanto da l'un quanto da l'altro lato» (*Orlando furioso*, 1516-32, XXVI, 21, 7-8). Torquato **Tasso** nella *Gerusalemme liberata* (1581) si mostrerà più parco, seguendo più da presso il modello virgiliano, non oltrepassando il collo nella letale discesa dell'arma. L'espressionismo macabro omerico è espressione di energia, trasvalutazione estetica di un'etica aristocratica e guerriera. Ma la morte in battaglia, con i suoi orrori, può essere anche traduzione di un pessimismo storico disperato e oltremodo cupo, come avviene nel poema di **Lucano** (*Farsaglia*, 62-65 d.C.), dove la morte violenta trionfa nelle sue forme più incredibili e ingegnose, dove i corpi vengono spezzati, bruciati, crivellati di lance, dove le uccisioni sono spettacolarizzate, moltiplicate, amplificate. Il tutto per enfatizzare l'aspetto caotico e mostruoso delle guerre civili, secondo una concezione della storia involutiva e auto-degradantesi. Naturalmente la visione moderna della guerra e della morte bellica è più spesso vicina al negativo lucaneo o alla tendenziale malinconia virgiliana che all'euforia omerica. Lo scempio dei corpi in battaglia è sentito tanto più atroce quanto più significativo della dimensione di mondo alla rovescia e di immoralità propria della guerra. Un esempio eclatante, e a suo modo «barocco» e lucaneo, è dato dal libro di Curzio **Malaparte** *La pelle* (1949). Un episodio del capitolo VI è una rielaborazione del motivo della morte per eviscerazione, spargimento degli intestini (topico nell'epica classica e medievale), risemantizzato in chiave di sofferenza *pietas* e disperata volontà di alleviare le sofferenze fisiche. Un giovane soldato americano ha il ventre squarciato: piuttosto che condurlo in infermeria, Malaparte fa in modo che il morente non venga portato via e inscena una grottesca pantomima per farlo sorridere, lasciandolo così morire dolcemente. «Sono disposto a tutto, a qualunque vigliaccheria, a qualunque eroismo, pur di non far soffrire un essere umano, pur di aiutare un uomo a non soffrire, a *morire senza dolore*» (corsivo nostro). La morte cruenta, crudele, non è più assumibile in chiave di esaltazione eroica o comunque di corretta espressione del guerriero. La morte atroce è un disvalore assoluto, l'uomo non deve subire la sofferenza, l'anestesia è l'unico obiettivo perché l'umanità non sia sconvolta e degradata. È la nostra morte, la morte contemporanea, anche in guerra: la guerra si fa «intelligente» perché risparmi, addolcisce, ferisce di meno e solo

quando necessario. Naturalmente si tratta di una relativa illusione, come le più recenti guerre del Golfo ci hanno televisivamente mostrato. In ogni caso, il nostro trionfo della morte è un trionfo silente dell'eutanasia, dell'analgesia. La GUERRA (v.) sporca la vorremmo alle nostre spalle. Come la macelleria della prima guerra mondiale, nucleo di insensatezza bestiale, così raccontata da tanti scrittori. Si pensi al Louis-Ferdinand **Céline** di *Viaggio al termine della notte* (1932) dove una concezione di fondo, per cui l'unica verità è nella morte e noi uomini siamo già putrefatti dalla nascita, trova palmare dimostrazione appunto nell'esperienza di guerra, lurida, cancrenosa, sporca come sporca è la vita. Non va, d'altra parte, trascurato il fatto che nel mondo antico e in quello dell'*ancien régime* lo spettacolo della morte (e della tortura, del martirio) era un'esperienza spesso quotidiana, spesso ostentata dal potere dello Stato quando procedeva alle impiccagioni pubbliche (v. **IMPICCAGIONE**) o ad altri supplizi di piazza, senza suscitare negli spettatori nessuna forma di repulsione, anzi spesso venendo seguiti dalle folle con una partecipazione macabra e morbosa.

5. Le relazioni fra vita e morte sono intense, nell'immaginario e nel pensiero occidentale, spesso in regime collusivo. Già **Eraclito**, in alcuni frammenti di oscura e pur nitida sconcertante assertività (fr. 21, 22), distingueva e identificava a un tempo la condizione di vivo e di morto; il pensiero pagano propose più volte, soprattutto nella divulgazione ciceroniana e senecana, il paradosso della morte che è vita e viceversa; si pensi al celebre passo del *Sogno di Scipione* di **Cicerone**, ove l'ombra beata dell'Africano maggiore rivela al giovane Scipione che «la vostra, che chiamate vita, è in realtà morte» (*La repubblica*, 51 a.C., VI, 3). Del resto già **Platone** nel *Fedone* (388-67 a.C., 67 e *passim*) aveva offerto una visione della vita come esercizio alla morte, coerentemente con una concezione del corpo come disvalore e carcere (*soma-sema*, corpo-tomba) che racchiude l'anima pronta a volare via verso la purificazione e la perfezione spirituale. Vita dunque come apparecchio alla morte, per il filosofo, e così per il cristiano, che vede nella vita una condanna e una morte quotidiana: «ogni giorno moriamo», rammenta **Paolo** di Tarso (*I Corinzi* 15, 31), sulla scia di **Seneca** (*Lettere a Lucilio*, 62-65 d.C., XXIV; *Sulla brevità della vita*, ca. 58 d.C., IV); si veda, per esempio, in *Nostalgia della morte* (1938) di Xavier **Villaurutia**, uno dei massimi poeti messicani, questa affermazione: «non c'è un'ora in cui io non muoia»; d'altronde il nostro Sergio **Corazzini**, nella *Desolazione del povero poeta sentimentale* (1906), scrive: «E muoio, un poco, ogni giorno». Nel trattato *Il bene della morte* (386), **Ambrogio** riassume quasi tutti gli elementi del pensiero cristiano sull'argomento: la morte è un bene, tranne quella del peccato, ovviamente, e il corpo è un carcere. Evoca così implicitamente ed esplicitamente luoghi canonici biblici, come le lamentazioni di Giobbe («sia maledetto il giorno in cui sono nato», *Giobbe*, 3, 3) o la sentenza dell'*Ecclesiastico* (4, 2-3): «Io proclamo beati i morti che ormai sono morti, più dei vivi che ancora vivono, e più felice di tutti e due è colui che ancora non è venuto al mondo», ma anche lo stesso Platone, il Cicerone delle *Tuscolane*, il Seneca degli scritti consolatori ecc. La morte fisica è fine luminosa, riposo, porto delle tranquillità, mentre la vita corporea è vera morte, rischio quotidiano di putrefazione dell'anima. Nello stesso periodo (380 d.C. circa), nell'ambito della patristica greca dei Cappadoci, **Gregorio di Nissa** scrive il *Discorso sui defunti*, dove sottolinea (par. 14) che «la morte è insita in questa vita» e che «la vita nella carne si rivela una palestra e un esercizio co-

stante della morte». L'identità morte-vita, o meglio l'inveramento e la negazione della morte in una realtà di vita vera sono garantiti ovviamente dalla morte e resurrezione di Cristo, talché il giorno della morte, per il cristiano, è giorno di (ri)nascita, *dies natalis*. L'asserto contraddittorio ma fecondo per cui vita è morte e viceversa nel medioevo cristiano viene quindi ripetuto spesso, fino a giungere a un cultore della retorica degli opposti coincidenti, Francesco **Petrarca** («questa morte che si chiama vita», *Canzoniere* 216, 11 ecc.) e poi, anche attraverso la meditazione neoplatonica e cabalistica di un Marsilio Ficino e di un Pico della Mirandola, nella Firenze laurenziana il tema si diffonde nella lirica petrarchista italiana ed europea, con dovizia di esempi. La morte, nella pastorale del **Tasso**, *Aminta* (1573), è un precipizio, una catabasi attraverso cui si risale a nuova vita e all'amore finalmente ricambiato: «precipitando Aminta ascende / al colmo, al sommo d'ogni contentezza» (atto V). Per Michel de **Montaigne** (*Essais* I, 20, secondo l'edizione del 1588 con le aggiunte a margine dell'autore) la vera filosofia, ovviamente, è meditazione della morte per liberarsi dalla paura di questa; d'altronde durante la vita siamo morenti e gli uomini devono riflettere: «La continua opera della vostra vita è costruire la morte. Siete nella morte mentre siete in vita». La formulazione del paradosso è qui in linea con la tradizione pagana piuttosto che con quella cristiana, ma l'esito retorico è il medesimo (Pascal giudicherà «francamente pagano» il pensiero di Montaigne sulla morte). Ancora nel 1838 Théophile **Gautier** pubblica i versi della *Commedia della morte*, ove nella seconda sezione, dal titolo *La morte nella vita*, si parla della morte che l'uomo vivente si porta dentro, tomba a se stesso (la sezione precedente, dal titolo *La vita nella morte*, narrava invece di defunti stravolti nei loro sepolcri senza pace, con gusto macabro romantico). Anche nella poesia novecentesca italiana troviamo segni eclatanti della denuncia di una vita intrisa di morte, come nella lirica *Il canto delle crisalidi* (1908) di Carlo **Michelstaedter**, morto suicida giovanissimo nel 1910: «Vita, morte, / la vita nella morte; / morte, vita, / la morte nella vita». L'uomo-crisalide esperisce una vita che non è vita se in essa c'è la morte, se è essa stessa morte. D'altra parte sarà Eugenio **Montale** a ripetere che la vita è «altra morte» (*Le occasioni*, 1939) per noi uomini, «i sedicenti vivi» (*Diario del '72*). E Martin **Heidegger** in *Essere e tempo* (1927) aveva svelato la banalità di una concezione della morte come semplice fatto conclusivo dell'esistenza, cogliendo l'autenticità di un «essere nel mondo» come «essere per la morte», del vivere come esperienza permanente della morte, della morte come possibilità tutta propria e peculiare dell'«esser-ci», del *Dasein*. Si ribalta in sostanza il mito epicureo-lucreziano per cui quando ci siamo non c'è la morte e quando c'è la morte non ci siamo (**Epicuro**, *Lettera a Menecio*, seconda metà del sec. IV a.C.): ci siamo perché c'è la morte. La morte non chiude la vita, ma la sostanzia. Per altri versi, ne è la realizzazione ultima, e non l'antitesi. Sono grosso modo le conclusioni sconcertanti cui perviene Sigmund **Freud** nel 1920, col suo saggio *Al di là del principio di piacere*, ribadite poi nel fondamentale *L'Io e l'Es* (1922). Freud individua l'esistenza di una pulsione di morte, accanto alla pulsione alla vita; anzi, sostiene che «la meta di tutto ciò che è vivo è la morte» (corsivo nel testo), cioè che l'impulso primario di ciò che vive è quello di tornare alla condizione originaria di non vivente, di inanimato, di inorganico. L'istinto di conservazione si riduce semplicemente «al fatto che l'organismo vuole morire solo alla propria maniera». La morte è dentro la vita e ne è motivazione e *target*; o meglio, «l'apparire della

vita sarebbe dunque la causa della continuazione della vita e al tempo stesso dell'aspirazione alla morte; e la vita stessa sarebbe una lotta e un compromesso fra queste due tendenze», come Freud scrive nell'*Io e l'Es*. La vita è insomma «impastata» di morte, volendo semplificare. O addirittura, secondo il Jean-Paul **Sartre** del dramma *Le mani sporche* (1948), si può essere autenticamente soltanto da morti, ove invece il vivere è finzione: «non c'è niente che io possa essere veramente altro che un morto con due metri di terra sopra. Il resto, ve lo dico io, è tutta commedia» (battuta di Hugo, quadro IV, scena VI).

6. L'osservazione dell'agonia e morte dell'uomo, senza distogliere lo sguardo, anzi, ficcando gli occhi nell'evento, può anche assumere una funzione ascetica, educativa, edificante: la contemplazione dell'agonia come meditazione intensa della morte. Una tradizione siffatta, nel mondo cristiano medievale, conosce infinite occasioni di espressione, dal **Pier Damiani** del *Ritmo sul giorno della morte* (sec. XI) al **Lotario di Segni** (poi papa Innocenzo III) che nel 1195 scrive il *Il disprezzo del mondo ossia la miseria dell'umana condizione*, testo fra i più celebri del filone del disprezzo del mondo. In testi simili viene descritta sovente l'agonia, in tutti i suoi più raccapriccianti particolari anatomici; anche Francesco **Petrarca**, nel *Secretum* (*Il mio segreto*, 1346-53) si allinea a questa tradizione: più attenta sarà l'osservazione, o la ricostruzione mentale, del processo della morte, più efficace sarà il beneficio spirituale. Questo invito a contemplare la morte nel suo terrifico fieri viene continuamente riproposto nella letteratura occidentale, dalle *Artes moriendi* (Arti di morire) rinascimentali (si pensi soltanto alla predica *Dell'arte del ben morire* tenuta da Girolamo **Savonarola** nel novembre 1496) fino agli spettacoli macabri dell'oratoria barocca. In età moderna, in un contesto di meditazione sulla morte estetizzante e laicizzata, Gabriele **D'Annunzio** propone una *Contemplazione della morte* (1912) dedicata alla scomparsa di Giovanni Pascoli e dell'amico Adolphe Bremond. Descrivendo la visita a quest'ultimo, vicino alla fine, riconosce la presenza patente della morte, «visibile come nelle danze macabre» (corsivo dell'autore). Tuttavia la reazione dannunziana davanti allo spettacolo dell'agonia non è ascetica, bensì vitalistica: la morte dell'amico è specchio in cui vedere, a contrasto, la propria energia vorticosa, titanica, creativa. La stessa dinamica si rileva nel *Compagno dagli occhi senza cigli* (1928), dove Gabriele osserva nel corpo dell'amico Dario, macerato dalla malattia di petto all'ultimo stadio, l'immagine con cui confrontarsi impavidamente senza mai «distogliere la pupilla» (come esortava Petrarca): «Ma guardalo, ma sopportalo intero. Ha uno specchio per te, perché tu vi ti miri, nel suo petto cavernoso». E, contemplando quel «crollo di ogni bene», la suprema sciagura, si esorta a vivere sempre più intensamente: «Artista, artista, ecco, tieni, mordi la vita». Brutale inversione di ogni *ars moriendi*. La morte visibile, anzi smaniosa di essere contemplata, è presente nelle prime pagine del capolavoro narrativo di Rainer Maria **Rilke**, i *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, pubblicati nel 1910. Si tratta della morte del nonno del protagonista, il vecchio ciambellano Christoph Brigge, malato di idropisia, enorme, straripante. La morte stessa urla attraverso di lui, con una sua voce muggente che reclama l'attenzione di tutti, per giorni, instancabile, la morte che vuole dare spettacolo di sé, con arrogante autorità. Ognuno ha una sua morte, suggerisce Rilke, una morte che si porta addosso durante la vita e che recita alla fine la sua *performance*. «Nessuno muore se non per la sua morte», aveva scritto **Seneca** (*Lettere morali a Lucilio*

LXIX, 6). «Per tutti la morte ha uno sguardo», scriverà Cesare **Pavese** nel 1950, l'anno del suo suicidio, nella lirica che forse più limpidamente ci parla di morte nel Novecento italiano, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Per Cesare la morte avrà gli occhi della Dea Bianca, della donna inutilmente amata, l'americana Constance Dowling, lontana e candida come la neve di Cervinia dove lo scrittore trascorse con lei una breve vacanza invernale. L'orrore del marcire corporeo, così esemplare nel libro sul *Disprezzo del mondo* di Lotario Di Segni, riviveva invece nella poesia espressionista novecentesca di un Gottfried **Benn**, soprattutto nella raccolta *Morgue* (1912) dove, con sapienza di anatomopatologo, l'autore visita corpi violati dal cancro, dal disfacimento, dal male evidente nella sua forma più impura e cupamente fisica. Fra astrazione e putredine procede dunque la *meditatio mortis* novecentesca. Un bisogno ossessivo e morboso di andare a vedere da vicino i cadaveri degli amici e conoscenti morti, fingendo un atteggiamento di dolore e di lutto, è registrato nel *Diario interiore e intimo* (1956-66, postumo) di Paul **Léautaud**.

7. La personificazione della morte, in contatto ora beffardo ora ammonitore con i vivi, affonda le sue radici in una lunga tradizione folclorica presente anche nel mondo classico, ed è poi onnipresente in un genere pittorico e poetico medievale: quello delle danze macabre, nelle quali è proprio la morte a osservare con sarcasmo i mortali, e non viceversa, come nelle *artes moriendi*. La tradizione delle danze macabre, iniziata in Francia con affreschi su chiese e monasteri, si è diffusa in tutta Europa e se ne trovano tracce in tutti i paesi, a Lubecca, a Berlino, a Basilea, a Clusone. La Morte trascina con sé i vivi, a qualunque ordine sociale appartengano, dai poveri agli imperatori e papi. Fra i testi più noti la celebre *Danza macabra* del teologo e predicatore Jean **Gerson**, composta nel 1425 e costituita da poesie che accompagnavano le scene dipinte da un pittore anonimo nel Cimitero degli innocenti a Parigi (andate distrutte); o l'altrettanto noto poemetto *Morso della mela*, di un anonimo francese della metà del Quattrocento, che allude al morso della mela di Eva e Adamo rinviando anche a un'etimologia popolare che pretendeva che la parola *mors*, morte, derivasse da *morsus*; o la *Danza della morte* castigliana, composta da un anonimo fra il 1393 e il 1406. Affondando le sue radici nella concezione medievale della morte, questi testi, a mano a mano che ci si avvicina al Rinascimento come ha dimostrato Alberto Tenenti, hanno affrontato il tema con una maggiore presenza dell'amore per la vita. Accanto alla danza macabra troviamo lo schema, iconografico e letterario, dell'antica e diffusissima leggenda dell'incontro dei tre morti coi tre vivi (si pensi ad esempio al *Detto dei tre morti e dei tre vivi*, ca. 1295, di Baudoin de **Condé**), illustrato nel grande affresco *Il trionfo della morte* (ca. 1340) nel Camposanto di Pisa attribuito a **Bufalmacco**; per quanto riguarda invece il modulo del trionfo della morte, cruciale risulta naturalmente l'apporto di **Petrarca** con i suoi *Trionfi* (1339-74), articolati in Trionfo dell'Amore, della Pudicizia, della Morte, della Fama, del Tempo, dell'Eternità. Nella letteratura medievale il testo più rappresentativo sulla morte unica vera trionfatrice del mondo è dato probabilmente dai *Versi della morte* del monaco cistercense **Hélinand de Froidmont**, composti fra il 1194 e il 1197. Qui uno dei motivi dominanti è quello sociale: la morte è la grande equiparatrice e livellatrice, non conosce differenze di censo e ignora ogni autorità temporale o ecclesiastica. D'altronde già **Orazio** aveva formulato il tipico motivo: «La morte pallida con piede giusto batte ai tuguri dei poveri

come alle torri dei regnanti» (*Odi* I, 4, 14-15, versi che Hélinand ha quasi tradotto in XXI, 1-4). E Severino **Boezio** nella *Consolazione della Filosofia* (II, vii, 12-14), ribatteva affermando che la morte adegua chi è in alto a chi è in basso, sprezzando la gloria umana. Nei *Versi della morte* di **Froidmont** si insiste sul ruolo sovversivo della morte, che ribalta ogni potere e si arroga lei stessa il solo, assoluto potere, sorta di sovrano feudale che assedia e assalta il mondo e lo «batte come una tela», sottomettendo indistintamente ogni vivente. Più malinconico il tono, ma analoghe alcune sequenze argomentative nel capolavoro spagnolo delle *Stanze per la morte del padre* (1477) di Jorge **Manrique**, dove ritroviamo il motivo della morte livellatrice, che tratta allo stesso modo papi, imperatori e guardiani di greggi; la nostra vita è come un fiume che va verso il mare della morte, tutto viene meno e il tempo disfa ogni cosa. Non manca il *topos* dell'*ubi sunt*: dove sono finiti tanti nobili cavalieri, tante gentili dame, tanti re e illustri nobiluomini? Modulo di ampia diffusione medievale (presente anche nel *Trionfo della Morte* del **Petrarca**, ma non ignorato neppure nella tradizione moderna), questo dell'*ubi sunt* è motivo ispiratore di celebri versi di un contemporaneo di Manrique, François **Villon**. Nel suo *Testamento* (1461-62) il tema del tempo e della morte e quello dell'*ubi sunt* dominano la composizione e in particolare la *Ballata delle dame del tempo che fu*: «ou sont les neiges d'antan» («dove sono le nevi di una volta»), si domanda Villon nel celebre *refrain*, per dirci che tutto svanisce col tempo, scompaiono le belle donne dell'antichità, le famose cortigiane, la sapiente Eloisa, le nobili regine nonché i gentiluomini, i regnanti, e il prode Carlomagno: «tutto rapisce il vento», è la malinconica certezza. Ritroveremo il motivo immutato, o quasi, nella *Antologia di Spoon River* (1915) di Edgar Lee **Masters**, il cui primo componimento (*La collina*) comincia proprio con l'*ubi sunt*: «Where are Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley [...]? All, all are sleeping on the hill» («Dove sono Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley [...]? Tutti dormono sulla collina»).

Nella poesia barocca l'osservazione di un mondo ovunque segnato da immagini di morte si fa ripetitiva a partire almeno, in ambito lirico italiano, da un celebre sonetto di Celio **Magno**, le cui *Rime* furono pubblicate nel 1600: «Trovo dovunque io giro'l guardo intento / trista imagin di morte». Motivi analoghi nei versi del poeta barocco tedesco Andreas **Gryphius**, fra i cui *Sonetti* (1663) si incontrano titoli come *Tutto è vanità* o *Miseria umana*, o in quelli del poeta metafisico inglese e decano della cattedrale di San Paolo John **Donne**, in composizioni come *L'apparizione*, *Il funerale* o *Un'anatomia del mondo* (pubblicate postume nel 1633 dal figlio con il titolo *Poesie*). Il tema ricorre anche nei suoi famosi *Sermoni*, fra cui l'ultimo da lui pronunciato nel febbraio del 1631 nel palazzo reale di Londra, *Duello della morte*, pochi giorni prima della sua scomparsa. Come raccontano gli astanti, il poeta oratore pareva un morto che parlasse della morte, come se la morte stessa personificata in un quasi agonizzante venisse davanti alla corte a parlare di sé. E il motivo del *cotidie morimur* (si muore ogni giorno) è ben presente nel *Duello*; anzi, la vita vi è descritta come una serie di morti, l'infanzia muore nella giovinezza, questa nella maturità ecc. Anche la nascita è un uscire dalla morte per entrare nella morte e insomma «tutto questo mondo altro non è che un universale cimitero, un'unica tomba comune». E la morte finale, comunque, è un ingresso nella putrefazione e nel disfacimento totale. Ovviamente gli uomini sono salvati in Cristo, ma l'immaginario barocco di una morte ubiqua e verminante resta saldo e ineludibile. Nella Spagna barocca il tema ha larghissimo corso.

Ci limitiamo a citare, tra le poesie di Luis de **Góngora y Argote**, pubblicate pochi mesi dopo la morte nel 1627 con il titolo *Opere in versi*, il famoso sonetto *Mentre per competere con i tuoi capelli*, e fra i sonetti (riuniti con le altre sue opere poetiche, dopo la morte, nel *Parnaso spagnolo*, 1648) di Francisco de **Quevedo** *La vita inizia tra lacrime e cacca*, con l'arrivo finale della morte nel sonetto *Contemplai le mura della patria mia* che si chiude con i versi «y no hallé cosa en que poner mis ojos / que no fuese recuerdo de la muerte»: «e non trovai cosa su cui posare gli occhi, / che non fosse ricordo della morte»; o, nei suoi *Sogni* in prosa (pubblicati nel 1627) il *Sogno dell'inferno*, nel quale si sostiene che ogni realtà mondana, anche la più insignificante, porta la cifra della morte: «l'abito che si consuma, la casa che cade, il muro che si screpola». La Morte personificata appare poi nel *Sogno della morte*, ma non come canonico scheletro semiputrefatto, e si presenta senza falce: la morte, infatti, non è in quegli ossami, non è in un miserabile teschio umano, ma è ben visibile nelle facce di tutti i viventi: «siete voi stessi la vostra morte», sostiene lo scrittore.

Nel Settecento, soprattutto nell'ambito della cosiddetta letteratura preromantica e sepolcrale, il commercio con la morte e con le sue icone di rovina e oscurità si fa frequente: dalle ancora barocche *Visioni* (1749-66) di Alfonso **Varano**, che si presentano come ammonizione severa contro il peccato, ai *Pensieri notturni sulla vita, la morte e l'immortalità* (1742-46) di Edward **Young**, meditazioni ispirate alla morte della moglie. Si perviene così alla «notte romantica», dove la morte e la notte sono in regime di quasi identità: basta pensare agli *Inni alla Notte* (1800) di **Novalis**, nei quali all'aspirazione alla vita eterna si accompagna una vera e propria «nostalgia della morte». Nell'Ottocento italiano il massimo poeta vernacolare, Giuseppe Gioachino **Belli**, popola il suo «monumento della plebe romana» di raffigurazioni della morte, come «la Commaraccia secca de Strada-Ggiulia», che «arza er rampino», lo scheletro con la falce che sgomenta i visitatori della chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte in via Giulia (sonetto *Er tisico*, 1833). Anche il tempo è definito «Nonno cor farcione», cioè con la grande falce, nel sonetto *La golaccia* (1834), dove si legge il molto barocco verso «la morte sta anniscosta in ne l'orloggi», la morte si cela negli orologi, motivo già di grande diffusione nella poesia meditativa secentesca sullo scorrere inesorabile del tempo. Altrove la morte è chiamata dal Belli, o meglio dal suo alter-ego popolano, «puttana», «porca», «co la coda», dotata cioè di una coda infame, l'eternità oltremondana infernale che a lei segue (sonetto *La morte co la coda*, 1846). La morte è dentro la vita, perché anche l'uomo vivo porta dentro la propria testa un teschio, insomma l'uomo vivo così come quello morto «ha una testa de morto in de la testa» (sonetto *Er cimiterio de la Morte*, 1832). La morte è il coronamento cupamente degno di una vita vissuta fra i mille mali che la sostanziano, dalla «puzza» della condizione prenatale alle peggiori esperienze della maturità, prigione, carcere, ospedale e così via (sonetto *La vita dell'Omo*, 1833). Il plebeo romano che parla per voce del Belli sembra disporsi nel solco della letteratura sul disprezzo del mondo che da Lotario Diacono al Settecento più funebre ha lamentato la fetida miseria dell'umana condizione. Nella lirica *Danza macabra dei Fiori del male* (1861) di Charles **Baudelaire**, la morte assume l'aspetto di uno scheletro dagli occhi «di vuoto e tenebre», ma abbigliato maliziosamente come una damina infiocchettata. E parla agli uomini vivi, dediti al piacere e al ballo: «Vous sentez tous la mort!» («puzzate tutti di morte!»). Ovunque, dalla Senna al Gange, la morte contempla gli umani imbellet-

tati e profumati e mescola alla loro stoltezza la sua gelida ironia. In alcuni testi (*Poesie*, pubblicate postume fra il 1890 e il 1920) della poetessa americana Emily **Dickinson**, la morte assume l'aspetto di un signore per bene, in marsina e cilindro, che viene con un carrozino a prenderla, nella sua casa nel villaggio congregazionalista della Nuova Inghilterra, per portarla a passeggio; oppure arriva d'improvviso e lei, dentro il suo cervello, mentre la chiudono nella bara, continua a sentire i rumori attutiti degli amici in lutto e dei becchini che la calano nella fossa. L'immaginario macabro novecentesco, da parte sua, si presenta sotto la forma grottesca della «bassa» quotidianità nel capitolo denominato *Ade* dell'*Ulysses* (1922) di James **Joyce**, in un episodio (capitolo VI) in cui il protagonista Leopold Bloom si reca a un funerale e la sua mente monologante va a fantasie di decomposizione, di cadaveri divorati dai topi e brulicanti di «un fottio di vermi». Tra le raffigurazioni della morte in età contemporanea, merita rilievo quella di Ernest **Hemingway** nel celebre racconto *Le nevi del Chilimangiaro* (1938), da cui Hollywood ha tratto nel 1952, per la regia di Henry **King**, un mediocre film a lieto fine con lo stesso titolo. Il protagonista hemingwayano sta morendo di cancro nel cuore dell'Africa e la morte lo visita a folate, come un vento freddo: alla fine gli si fa vicina, sul suo letto, con un alito orribile, ma senza forma, come un qualcosa che «semplicemente occupava spazio». Niente falce e teschio, fandonie, commenta il morente, e in breve quella morte maleodorante come una jena lo schiaccia e lo soffoca, fino alla liberazione, quando la sua anima potrà volare libera verso il candore assoluto del Chilimangiaro. La moglie del protagonista non si accorge di nulla: la morte a lui visibile se pure informe e fetida è soltanto la sua morte, non condivisibile e unica. Prima di Hemingway, nella narrativa di Joseph **Conrad**, la morte aveva preso l'aspetto di un negro agonizzante, nel romanzo *Il nero del «Narciso»* (1897): Jimmy Wait, malato di petto terminale, imbarcandosi sul «Narciso» crea scompiglio nell'equipaggio, imponendosi con tutta l'autorità capricciosa e terrificata della sua morte ineludibile e ostentata. Ha gli occhi azzurri invece la morte nel lager, incarnata in un aguzzino tedesco da Paul **Celan** nella lirica *Fuga di morte* (1945), in cui il termine fuga è usato anzitutto nel significato musicale. Gli ebrei bevono «nero latte dell'alba»; la morte è un aguzzino tedesco che alleva serpenti e mastini, un assassino-poeta che scrive versi alla sua Margarete dai capelli d'oro, mentre la donna ebrea, la sula-mita del *Cantico dei Cantici*, ha ormai i capelli di cenere. Che altro può dire più sulla morte il Novecento letterario, dopo questa poesia implacabile?

8. La letteratura si è sempre interessata alle morti non comuni, singolari, curiose e spettacolari: morti in cui la morte si rivela ingegnosa, alleata del fato o della casualità più fantasiosa. È il caso, per esempio, delle «insolite morti» che affliggono i soldati di Catone nel deserto africano, narrate da **Lucano** nel nono libro della sua *Farsaglia*. I morsi letali dei serpenti provocano un susseguirsi di morti terrificanti e stupefacenti, in un regime di crescendo orroroso-meraviglioso: c'è una morte che prosciuga da ogni umore vitale, una morte che liquefa il corpo, una che gonfia e dilata fino a rendere lo sfortunato milite un «globo» indifferenziato, una che trasforma il fisico in una enorme ferita sanguinosa e così via. Queste morti affrontate stoicamente sono tanto più atroci quanto più dimostrative della *virtus* romana esaltata da Marco Porcio Catone. Ideologia e spettacolo della morte, come spesso, fusi in unica motivazione. È invece uno spirito curioso e catalogatore che ispira **Valerio**

Massimo nell'elencare una serie di «morti non volgari» nella sua raccolta *Fatti e detti memorabili* (31-32 d.C.). Morti non comuni, dunque, tali da segnalarsi anche per le meditazioni morali che suscitano, o per la estrema singolarità dell'evento. Può essere semplicemente la morte per fulmine che capita a Tullo Ostilio, oppure la morte durante il rapporto sessuale, «fato supremo» di uomini voluttuosi, oppure la terribile fine di Euripide, sbranato da una muta di cani, o quella paradossale di Anacreonte soffocato da un acino d'uva passa. Possono essere suicidi particolari, come quello di chi riesce a darsi la morte trattenendo il respiro, estrema protesta nei confronti del potere che non può così esercitare la propria violenza su di lui. Ma possono essere anche morti grottesche, come quella di Eschilo: «un'aquila che reggeva una tartaruga con gli artigli, ingannata dal lucente riflesso del suo cranio calvo, lo scambiò per una pietra e vi sbatté sopra la testuggine, per spaccarla e mangiarne le carni morbide». O la morte per ridere, variante estrema di una serie di morti per troppa gioia: Filemone ride fino a morire per aver visto un asinello che si mangiava i suoi fichi e dopo aver detto una facezia in proposito. La morte per ridere, narrata anche per il pittore Zeusi da Sesto Pompeo **Festo** nel *Significato delle parole* (tardo sec. II d.C.), è la modalità letale riservata al «mezzogigante» Margutte, personaggio del poema *Morgante* (1460-83) di Luigi **Pulci**: lo scoppio di risa (Margutte esplode quasi letteralmente) è dovuto sempre a un comportamento animale bizzarro, qui una bertuccia che indossa gli zoccoli del personaggio. Nello stesso poema anche il protagonista, l'immenso Morgante, subisce una morte ridicola, giacché soccombe per essere stato morso da un minuscolo granchio. Collezione morti strane, sulla scia di Valerio Massimo e di altri autori, François **Rabelais** (*Gargantua e Pantagruelle*, 1532-64, IV, 17), che oltre a Filemone e Zeusi, evoca le grottesche vicende letali di molti altri come, per intenderci, quella di un tale che muore al cospetto dell'imperatore Claudio per aver trattenuto troppo a lungo un peto. Nella tradizione epigrammatica, può essere una morte singolare a originare una *pointe* brillante e sconcertante: «dove non si cela la morte, se l'acqua può sgozzare?», si domanda Marco Valerio **Marziale** (*Epigrammi*, 86-102 d.C., IV, 18), dopo aver narrato di un bimbo rimasto trafitto nella gola da un pezzo di ghiaccio affilato come una lama, caduto dall'alto di una volta presso il portico di Agrippa, in una Roma invernale quanto mai gelida e infida. La letteratura delle strane morti, in un certo senso, contraddice Aristotele che suggeriva di optare per il verosimile finto piuttosto che per un reale inverosimile: si tratta invece di cogliere eventi letali realmente accaduti, o documentabili, ma caratterizzati da tutta l'assurdità che talora la verità può permettersi. Così, nel cuore del realismo ottocentesco, un narratore come Émile **Zola** può collezionare morti che hanno dell'allucinato e del raccapricciante con la coscienza di chi propone un referto clinico: si pensi alla morte dell'alcolizzato nell'*Ammazzatoio* (1877), grottesco balletto inarrestabile di un agonizzante che sembra un pagliaccio, una maschera carnevalesca, protagonista di un'autentica parodia moderna, realistico-visionaria, della danza della morte. O si rammenti la morte ancora più sensazionale per autocombustione di Antonio Macquart nel *Dottor Pascal* (1893). O ancora la fine per vaiolo di Nanà (1880), emblema di seduzione il cui volto è ridotto a un «carnaio», un «ammasso di umori e di sangue», una specie di carogna, su cui restano fiammeggianti i capelli dorati. Ma l'autorità, in questo ambito, è certamente Jean **Richepin**, con le sue *Morti bizzarre* (1876), quattordici racconti in cui quattordici personaggi giungono infallibilmente alla

morte, quasi sempre incredibile, cruenta e anatomicamente paradossale. Sono vittime di un fato lucido e acre, crocifissi alle loro maniacali idee fisse e quindi agli esiti più devastanti e talora complicati, «non volgari», insomma, come avrebbe detto **Valerio Massimo Richepin**, amico di Verlaine e di Rimbaud, ammiratore del fantastico grottesco di Poe e della crudeltà di Barbey d'Aurevilly, è un frutto minore ma fascinoso di una cultura decadente dove la morte è interessante quasi solo se convulsa, ingegnosa e, appunto, bizzarra. Ma anche la morte «volgare», se raccontata con una ferrea volontà di dettagliata descrizione realistica, può trasformarsi in spettacolo sconvolgente. La morte per peste di don Rodrigo, nei *Promessi sposi* (1827-42) di Alessandro **Manzoni**, acquista un forte significato simbolico, di espiazione delle tante colpe commesse. O ancora la morte per ingestione di veleno, per esempio, narrata nelle ultime pagine di *Madame Bovary* da Gustave **Flaubert** (1857), o quella di Courtial in *Morte a credito* (1936) di Louis-Ferdinand **Céline**, personaggio che si è semplicemente fatto saltare le cervella con un fucile: resta il fatto però che per più di una pagina lo scrittore francese descrive il macello del corpo del suicida, la testa devastata, le canne dell'arma, ancora infilate in bocca, che attraversano il cranio sbriciolato e via così, in un crescendo di grottesco e atroce iperrealismo che rende questa umile squallida morte una malvagia sinfonia dell'orrore. Si pensi poi alla singolare ed emblematica morte dello scrittore Bergotte nella *Ricerca* di Marcel **Proust** (*La prigioniera*, 1923): dopo un grave attacco di uremia, Bergotte invece di starsene a riposo si reca a una mostra di pittura olandese per contemplare *La veduta di Delft*, celebre quadro di Vermeer, e in particolare «una piccola ala di muro così ben dipinta di giallo». Per scrutare da vicino la perfezione artistica celata in un dettaglio, Bergotte si immola, cadendo senza vita prima su un divano, poi a terra. È un sacrificio apparentemente irrazionale e inutile, ma di una perfezione pari soltanto a quella dell'arte di Vermeer. La morte, altrove, può essere moltiplicata, per accentuarne la crudeltà, per definire al meglio la condanna dell'uomo moderno alla disperazione: si pensi ai racconti del *Cammino di Paradiso* (1895) di Charles **Maurras**, testo caro allo storico della morte Philippe Ariès, o al romanzo *Al limite estremo* (1911) di Michail Petrovič **Arcybacev**, o a *Dalla morte al mattino* (1935), racconti dello statunitense Thomas **Wolfe**, o alla grottesca e fantascientifica vicenda del protagonista del racconto di Jack **London** *Le mille e una morte* (1899), costretto dal padre pazzo inventore a subire una interminabile serie di morti e risurrezioni tramite un apparecchio diabolico e sempre funzionante, finché con altrettanta inventiva il giovane non riuscirà a disintegrare il padre più che castratore.

9. Le morti drammatiche, convulse, sono care alla letteratura di tutti i tempi. Si muore male, e fondamentalmente si muore sempre soli (Blaise **Pascal**, *Pensieri*, 1670, n. 211). L'esperienza della morte non è condivisibile ed è irreversibile. Il sociologo tedesco Norbert Elias ha scritto un breve penetrante saggio, *Sulla solitudine del morente*, nel 1982, a quasi novant'anni di età. Egli vi sostiene che nei tempi andati si moriva in comunità, «in pubblico», mentre oggi la rimozione sociale e individuale della morte conduce a una estrema solitudine di chi muore. La morte in progressiva solitudine, nell'età contemporanea, è forse rappresentata al meglio da un racconto celeberrimo di Lev **Tolstoj**, *La morte di Ivan Il'ič* (1886). Il protagonista, un piccolo impiegato borghese, muore dopo un'agonia atroce, fra l'indifferenza e il fastidio dei familiari, curato soltanto dal contadino

servo Gheràssim, che in una scena di grande pathos tiene sulle proprie spalle le gambe del padrone per alleviargli le sofferenze fisiche. Mentre i borghesi vivono nella menzogna e allontanano lo spettro della morte in tutti i modi, il contadino ha familiarità e rispetto nei confronti della morte. Per lui il morire, come il vivere, non è desennantizzato ma naturale, e naturale è la solidarietà con il suo padrone che muore. Al culmine del racconto Tolstoj riesce a rappresentare, forse per la prima volta con tanta efficacia, cosa avviene nella mente del personaggio, quando entra nel tunnel della morte e solo alla fine vede apparire una luce. Non molto diversa la fine, in sostanziale solitudine, dopo un ultimo colloquio inconcludente con la figlia e con l'assistenza distratta e infastidita di un servitore, di Mastro Don Gesualdo, nel romanzo omonimo (1888-89) di Giovanni **Verga**. Il dolore sordo e profondo del morire in una società alienante è illustrato da pellicole memorabili, come per esempio il capolavoro di Akira **Kurosawa** *Vivere* (1952) o l'altrettanto straordinario e spiazzante film di Elio **Petri**, *I giorni contati* (1962), interpretato da un superlativo Salvo Randone. D'altra parte il cinema non rinuncia alla rappresentazione dell'agonia spesso straziante, vuoi nella *fiction* (si pensi a *La morte in diretta*, 1980, di Bertrand **Tavernier**, o a *Sussurri e grida*, 1973, di Ingmar **Bergman**), vuoi nel documentario (e allora si pensi al Wim **Wenders** che in *Nick's Movie - Lampi sull'acqua*, 1980, ha filmato gli ultimi giorni di vita del regista Nicholas Ray, ammalato di tumore). Ma si può anche morire bene. E non soltanto nel senso della bella morte ricercata in battaglia, dall'epica omerica alla mistica della morte delle destre novecentesche (fascisti, falangisti, guardia di ferro e le altre forme di fascismo, v. FASCISMO, FASCISMI) o alla morte gloriosa per liberare la patria (varie forme di resistenza, guerriglia, terrorismo, ecc.). Si può avere una morte serena, tranquilla, non convulsa. Come quella di Lorenzo de' Medici, narrata in una epistola di Angelo **Poliziano** a Iacobo Antiquario del 18 maggio 1492. La morte del giusto sarà una morte pacificata, luminosa e senza complicazioni macabre, come promette Roberto **Bellarmino** nella sua *Arte di ben morire* (1618). E come la descrive Daniello **Bartoli** nell'*Uomo al punto* cioè l'uomo in punto di morte (1657), «una morte fatta soavissimamente», agli antipodi di tanta morte atroce cara all'immaginario barocco. Morte lucida e finalmente savia e calma, dopo tante frenesie, quella del protagonista del *Don Chisciotte* (1605-15) di Miguel de **Cervantes**, sempre che la saggezza umana non sia stoltezza effettiva e viceversa. Una morte serena può essere la fine dei patriarchi antichi, dei classici educati allo stoicismo, dei santi cristiani, dei cavalieri medievali.

10. La letteratura dell'Ottocento, in tutti i paesi, è piena di scene di agonia e morte di personaggi nel loro letto, circondati dalle persone care, con forti elementi patetici. Va tenuto presente che nelle società tradizionali solo i poveri morivano abbandonati all'ospedale, mentre i personaggi delle classi elevate o borghesi morivano nel proprio letto, consentendo ai sopravvissuti una partecipazione attenta e commossa all'avvenimento. Le ultime parole pronunciate dai morenti, gli addii, la perdita della coscienza, le ultime ore angosciose, la differenza fra le morti serene e rappacificate con il mondo e quelle laceranti e lacerate, tutto viene registrato con ricchezza di dettagli. John **Ruskin** (in *Praeterita*, 1885-89) ha parlato di descrizione fatte «su modelli viventi, o meglio: morenti». Ne troviamo esempi in tutte le letterature: nelle lunghe pagine dedicate alla descrizione della morte di Giulia, affrontata con serena coscienza, nella *Nuova Eloisa*

(1761, parte VI, lettera XI del signor di Wolmar) di Jean-Jacques **Rousseau**; nelle scene d'agonia descritte nei romanzi di Honoré de **Balzac** (la morte tragico-patetica del vecchio Goriot, vista con gli occhi dello studente Rastignac in chiusura del romanzo *Papà Goriot*, 1834; la morte serena, dopo aver recuperato la virtù, la devozione religiosa e la bellezza angelica, di Mme de Mortsauf nel *Giglio nella valle*, 1835; la morte in piena coscienza, enumerando le sue ricchezze, del protagonista che dà il nome al romanzo *Gobseck*, 1840). O ancora, nelle numerose morti raccontate nei *Miserabili* (1862) di Victor **Hugo**, da quelle più serene a quelle più drammatiche a quelle più patetiche (come la morte della sorella di Gavroche in IV, XIV, VI), fra cui non manca neppure la morte pietosa di un cavallo (I, III, VII), un tema che verrà ripreso da Émile **Zola** in *La bestia umana* (1890) e da Lev **Tolstoj** nel racconto *Cholstomer* (1863). Si possono aggiungere, fra le numerose altre possibili, le morti raccontate dal grande romanziere russo fra cui, piena di commozione, la morte del principe Andrej in *Guerra e pace* (1863-69); oppure la descrizione, che si legge nelle *Confessioni di un italiano* (1867, postumo) di Ippolito **Nievo**, della morte della Pisana (capitolo XX), che si spegne serenamente, dicendo come ultime parole a Carlino «Eccomi! Ricordati, ti aspetto!...» e lui commenta: «Sentii un brivido passarmi per mezzo il cuore, era l'anima sua che nel partire risalutava la mia. Mi stringeva ancora per mano, le sue labbra sorridevano, gli occhi guardavano ancora; ma la Pisana era già salita ad avvertire le sue eterne speranze». Oppure le morti patetiche, seguite da malinconici funerali, che compaiono in *Cuore* (1886) di Edmondo **De Amicis** e si rafforzano con le parole della madre di Enrico, in occasione del giorno dei morti (2 novembre). Oltre a queste scene lacrimevoli se ne possono ricordare moltissime altre, senza trascurare le numerose descrizioni di trapasso che si svolgono sulle scene del teatro e soprattutto del melodramma dell'Ottocento (la morte di Violetta nella *Traviata*, 1853, di Giuseppe **Verdi**; quella dei due protagonisti nel *Tristano e Isotta*, 1865, di Richard **Wagner**; quella di Mimì, nella *Bohème*, 1896, di Giacomo **Puccini**, ecc.) o in quelle, spesso marcate da forte patetismo, dei romanzi di appendice. Un particolare rilievo ha il tema delle morti patetiche nel romanzo inglese dell'età vittoriana: la cultura di tradizione evangelica e anglicana si è spesso compiaciuta di dimostrare, in quei romanzi, che le persone dal cuore puro e dai sentimenti nobili muoiono in modo decoroso, sforzandosi di comportarsi «come si addice a un gentiluomo e a un cristiano». L'insistenza è posta sulla «preparazione spirituale» del morente, sulla morte bella e santa dei virtuosi e degli innocenti (spesso bambini), posta a contrasto con la morte orribile e straziante dei colpevoli o con la scena finale di riconciliazione con Dio dei peccatori pentiti. Frequentemente la persona morente provvede a esprimere le sue ultime volontà e chiede a tutti i presenti di darle un ultimo abbraccio e un ultimo bacio. A volte il morente sente delle musiche celestiali e ha la visione di una persona cara o un parente che viene a prenderlo per portarlo con sé in cielo. Fra le scene di morte più famose, spesso criticate per gli eccessi di patetismo, si possono ricordare la morte della piccola Nell in *La bottega dell'antiquario* (1840) di Charles **Dickens** o quella del piccolo Dombey nell'altro suo romanzo *Dombey e figlio* (1847-48), oppure la morte del colonnello Newcome in *La famiglia Newcome* (1853-55) di William **Thackeray**. La piccola Nell, nel romanzo di **Dickens**, muore fra le braccia del nonno, dopo aver baciato tutti i presenti. Il colonnello Newcome ha la visione di Dio, il grande maestro del cielo, dal quale si attende un premio

per la sua vita virtuosa: «Un curioso dolce sorriso si illuminò sul suo viso, egli alzò un poco il capo, e disse: «Presente»», come era solito fare a scuola, al momento dell'appello. Più controllata la morte nella pace del Signore del virtuoso Septimus Harding in *L'ultima cronaca di Barset* (1867) di Anthony **Trollope** o quella della paziente Milly Barton in *Scene di vita clericale* (1857) di George **Eliot**, mentre nello stesso romanzo Dempster, morendo, si abbandona a scene orribili e rimane sordo «a qualsiasi parola di amore e perdono». Una specie di parodia delle scene di morte serena, in mezzo ai familiari e alle persone care, è quella descritta da William **Faulkner** nel romanzo *Mentre morivo* (1930), dove la vecchia Addie Bundren agonizza e muore assistita dal marito e dai cinque figli, di cui uno costruisce la bara in legno sotto i suoi occhi: l'affetto dei cari è però molto scomposto e sconclusionato, la follia regna talmente in quella famiglia che morte e trasporto funebre della vecchia si trasformano in un grottesco e tragico teatro dell'irrazionalità violenta, sempre dominante, per Faulkner, nel sud degli States.

11. Viene dai miti antichi l'idea del connubio fra amore e morte, *Eros* e *Thanatos*, attrazione e ripugnanza. La morte, a volte immaginata come divinità maschile a volte come divinità femminile, si presenta spesso come potenza di suscitare il desiderio, di irretire e di uccidere. Elena è l'esempio massimo, come gli antropologi classicisti di scuola francese hanno illustrato; altri esempi sono le Sirene, in epoca medievale la *belle dame sans merci*, in epoca romantica la donna fatale. Modificando il mito canonico, Heinrich von **Kleist** nella *Pentesilea* (1808) fonde amore e morte, capacità di amare e di distruggere, nella figura della regina delle Amazzoni, che fa sbranare l'amato Achille dai suoi cani e partecipa attivamente e ferinamente allo scempio, affondando i denti nel petto bianco dell'eroe. Poi decide di morire, con la pura forza della sua volontà, in un suicidio senza armi e senza violenza se non psichicamente autolesiva. Il mito classico riferiva invece di un Achille che uccideva Pentesilea e poi, sopraffatto dal desiderio per il suo corpo, la possedeva morta in un accesso di necrofilia. La specializzazione nello scempio corporeo (lo *sparagmòs*) in regime di invasamento divino, di follia dionisiaca, è propria delle donne, come nelle *Baccanti* di **Euripide** (la tragedia fu rappresentata postuma probabilmente nel 405 a.C.), dove Agave e le altre donne fanno a pezzi Penteo, l'illuminista antidionisiaco per eccellenza. L'immagine mitica della donna, umana e/o divina, che seduce e squarcia, intriga e nuoce lascerà un segno nella fantasia di Cesare **Pavese**, come si legge soprattutto nel dialogo *La belva* (*Dialoghi con Leucò*, 1947); si può interpretare gran parte dell'opera di Pavese alla luce del complesso mito della Dea bianca, quale ce lo racconta la fantasia filologica di Robert **Graves** (*La dea bianca*, 1948, 1961). Ma fra le donne assassine archetipiche, oltre alle greche Clitennestra e, indirettamente nefasta, Elena, non si può dimenticare l'eroina biblica Giuditta che decapita Oloferne: tema caro in particolare alla fantasia barocca, come illustrano soprattutto, in area italiana, i dipinti di Artemisia **Gentileschi** che torna più volte sul tema (1612-13, 1620, 1625-27), moltiplicando il sangue e la determinazione della omicida rispetto al modello del **Caravaggio** (1599), la cui Giuditta appare più giovane e sgomenta; si pensi anche al teatro di Federigo **Della Valle** e alla sua tragedia *Giuditta* (composta forse fra il 1590 e il 1600, pubblicata in redazione definitiva nel 1627). Naturalmente l'elenco delle Giuditte letterarie è vasto, dalla *Giuditta* del bosniaco Marko **Marulić** (1501) alla moderna *Giuditta*

(1841) del romantico tedesco Christian Friedrich **Hebbel** ecc., senza dimenticare anche le occorrenze nel teatro musicale, come la celeberrima *Giuditta trionfante* di Antonio **Vivaldi** (1716).

12. La morte è collegata al simbolismo femminile dell'acqua e della terra: rispetto alla morte-femmina-medusa, alla spietata sirena, alla *femme fatale*, abbiamo qui un immaginario di «morte materna» (Morin). Il legame dell'acqua con il femminile materno (in ambivalenza nascita-morte) è ampiamente illustrato nell'opera con cui Karl Gustav **Jung** segnò il suo distacco dal freudismo ortodosso, *Simboli e trasformazioni della libido* (1912). Ma le fantasie acquatiche esplicitamente o implicitamente correlate a significazioni di morte sono presenti nelle letterature di tutte le età; è Gaston Bachelard a ricordarci (*Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e nascita*, 1966) che l'acqua è il «cosmo della morte». Naturalmente le prime immagini che vengono alla mente sono quelle di morte per acqua, materialmente intesa, come affogamento, suicidio o naufragio. Esempio in questo universo la morte di Ofelia nella scena VII dell'atto IV di *Amleto* (1600-1601) di William **Shakespeare**: la follia impedisce alla fanciulla di difendersi dal pericolo; caduta nelle acque del fiume è «incapable of her own distress» («inconsapevole del suo rischio»), o forse si crede creatura acquatica, nel proprio elemento («induced unto that element»: «cresciuta in quell'elemento»). Ma le vesti si gonfiano e la trascinano verso il fondo limaccioso. L'acqua è dunque familiare, dolcemente accogliente e dolcemente mortifera. L'immagine di Ofelia che annega, impasto di languore, erotismo, preziosità floreale, estetismo mortuario, verrà ripresa, con gusto ossessivo, dalla poesia decadente e dalla pittura preraffaellita (si pensi ai versi di Laforgue, Rodenbach, Govoni, o al quadro *Ofelia* dipinto da John Everett **Millais** nel 1852). L'acqua ha dunque un ruolo di attrazione, seduce e trascina con sé verso il fango dei fondali, verso l'abisso. Nel mito greco abbiamo soprattutto l'esempio del giovinetto Ila, amato da Ercole, attirato dalle ninfe invaghiate di lui nel profondo di un lago o di un fiume dove si era recato ad attingere acqua: si vedano per esempio le *Argonautiche* (80-93 d.C., III, 521 sgg.) di Gaio **Valerio Flacco**. Le ninfe in realtà conferiscono a Ila l'immortalità: ecco che l'elemento acquatico-femminile induce una morte che è passaggio a condizione superiore; anche Glauco, è noto, da pescatore della Beozia si trasforma in divinità acquatica, morendo come uomo e rinascendo come dio. Il mito, raccontato da **Ovidio** (*Metamorfosi*, 3-8 d.C., XIII, 904 sgg.), fu reinterpretato in chiave negativa da **Platone** (presentato come contaminazione dell'anima in *Repubblica*, 388-367 a.C., 611c-d,) e positiva (trasumanamento) da **Dante** nel *Paradiso* (I, 67-69). Altre storie mitiche e fiabesche in cui compare il tema dell'acqua e della morte sono quelle di Narciso (**Ovidio**, *Metamorfosi* III, 339 sgg.) e quella di Ondina (Friedrich de la Motte **Fouqué**, *Ondina*, 1811). Le acque moderne sono intrise di morte: sono paludi, fossati o acque di mulini, sono canali di città come Bruges o Venezia, in romanzi dove la morte è presente già nel titolo: *Bruges la morta* (1892) di Georges **Rodenbach**, *La morte a Venezia* (1912) di Thomas **Mann**. L'esempio novecentesco più celebre di morte per acqua è dato poi certamente dalla quarta breve sezione della *Terra desolata* (1922), il poemetto di Thomas Stearns **Eliot**. Il brano ha appunto per titolo *Death by water*, Morte per acqua; a morire nel mare è Phlebas il fenicio, sorta di alter-ego dell'autore prefigurante per lui il rischio di una sorte analoga (la cartomante ha avvertito: temi la morte per acqua). L'affondamento nell'acqua

comporta l'oblio e lo spolpamento delle ossa in «whispers» («sussurri»). I versi eliotiani si propongono come una forma di epigrafe sepolcrale, tipo *Antologia Palatina*, e si concludono infatti con un canonico invito a meditare sulla sorte di Phlebas che fu già bello e alto e vivo come ora chi lo visita passando sull'immensa tomba marina. Una morte smemorante, questa di Phlebas, che certamente non configura un'allegoresi di rigenerazione, di morte e rinascita. Phlebas non è Glauco, non rinasce a nuova vita subacqueo-divina. Si spegne nel vortice della disidentità, perdendosi, trasformandosi in una lisca-scheletro e poi in un dimentico grumo di nulla. Nell'immaginario cinematografico, dove la morte per acqua ha naturalmente il suo cospicuo spazio, si pensi almeno all'ossessionato Peter **Greenaway** del film *Giochi nell'acqua* (1988), in cui tre donne uccidono i loro mariti in una geometrica e insieme barocca mistione di numerologia e mortifera acquaticità; lo stesso regista aveva realizzato nello stesso anno un documentario sugli affogati nella Senna: *Morte nella Senna* (1988), in cui la mania catalogatrice si univa con quella mortuaria.

13. La consolazione per chi è colpito dalla morte di una persona cara, quella che Sigmund **Freud** ha chiamato l'«elaborazione del lutto» (in *Lutto e malinconia*, 1917) è un *topos*, anzi, un vero genere letterario, pagano e cristiano; si pensi alla *Consolazione a Marcia*, dopo il 38 d.C.) di **Seneca**, rivolta alla figlia di Cremuzio Cordo per confortarla della perdita di un figlio, oppure al trattato di **Cipriano** di Cartagine *Sul morire*, in cui l'autore consola ed esorta i cartaginesi, afflitti dall'epidemia di peste del 252-53 d.C., in una linea perfettamente stoico-cristiana. Anche molta letteratura rivolta ai martiri si traduce in un invito a trarre consolazione e gaudio dal supplizio che coronerà la loro vita di perfetti cristiani. Un esempio celebre è dato da **Tertulliano** nel suo opuscolo *Ai martiri* scritto verso il 197 per un gruppo di cristiani confessi in attesa dell'esecuzione. Il grande retore cartaginese invita i sacrificandi ad affrontare con serenità la spada, o la croce, o le belve, o il fuoco, insomma «ogni fantasia del carnefice nell'escogitare tormenti», certi che riceveranno la palma della gloria ultraterrena imitando la passione del modello supremo, Cristo. E proprio alle corone che rifulgono sul capo dei martiri ingegnosamente suppliziati dai persecutori è intitolato il capolavoro di **Prudenzio**, *Sulle corone* (secc. IV-V d.C.). Con un linguaggio poetico di barocco splendore, lo spagnolo Prudenzio canta lo sfascio corporeo minuzioso e raccapricciante fatto subire ai martiri lieti, gloriosi e impavidi da parte di imperatori e carnefici deformati e allucinati per l'odio demoniaco che li sfibra. Spesso Prudenzio gareggia con modelli classici macabri; si pensi per esempio al supplizio di Sant'Ippolito, trascinato dai cavalli, per cui l'emulazione ha per oggetto il magniloquente **Seneca** della *Fedra* (62-65 d.C.), che a sua volta amplificava non poco l'immaginario cruento offerto da **Euripide** nel suo *Ippolito* (428 a.C.). Su questa scia si porrà ovviamente Jean **Racine** con la sua *Fedra* (1677), ma eliminando quasi del tutto l'oltranza macabra nella descrizione della morte del giovinetto, che avviene fuori scena ed è raccontata da Teramene (atto V, scena VI): l'«immagine crudele» della rovina del corpo bellissimo giovane non si compiace di analiticità orrorosa, ma si arresta su un tono di malinconico, luttuoso lamento. Tornando al tema consolatorio, inconsolabili quant'altri mai sembrano le perdite di bambini o giovinetti: la morte dei fanciulli è motivo principe di pateticità. Si può impietrire letteralmente di dolore per la perdita dei giovani figli, come accade a Niobe nella narrazione che ne fa **Ovidio** (*Metamorfosi* VI, 146 sgg.): il lutto

eccede la fisiologia umana e trascende nella geologia, salvo per lo stillare delle lacrime, perenne, dalla roccia. Infinite le occorrenze letterarie di disperazione o consolazione per la morte di un figlio: pensiamo ai carmi latini (*Iambici*, in *Carmina*, pubblicati postumi nel 1505-12) del raffinatissimo poeta umanista Giovanni **Pontano** per la morte del figlio Lucio; alle *Rime* per la morte del figlio Osmino (1710) di Pier Iacopo **Martello**, che riveste il suo dolore di smaltato classicismo arcadico; pensiamo ancora al Giosuè **Carducci** della celebre lirica *Pianto antico* (1871), per la morte del figlioletto Dante di tre anni: qui, diversamente da *Funere mersit acerbo* (1870), scritta per la medesima occasione, l'impreziosimento classicistico e patetico del lutto è negato, o se vogliamo rastremato fino a una asciuttezza di rara disperazione. Resta soltanto la negazione della vita e della dolcezza, l'unica realtà è la non materna «terra fredda» e «negra». La morte dei fanciulli diventa motivo per un acutizzarsi splendidamente morboso e nervoso del patetico in certo **Pascoli**, come quello dell'*Aquilone* (in *Primi poemetti*, 1904), dove il motivo classico della fortuna di morir giovinetti si inverte in una moderna versione controllata e sublimata dell'amore per i fanciulli mercé un delirio di pianto e dolcezza. Il dolore e l'orrore possono anche essere miscelati nel rimpianto per bimbi morti prima di nascere: nell'*Etèra* (in *Poemi conviviali*, 1904-05) la cortigiana Myrrhine giunge nell'oltretomba e vi trova, fra asfodeli e narcisi, «i figli suoi, che non volle», informi ombre più informi del nulla, «lattei, rugosi», che fuggono al vederla come rospicini. Ma la morte dei fanciulli innocenti è da sempre sentita come il più conturbante interrogativo senza risposta, come il mistero inspiegabile in un mondo che perde così ogni salvezza possibile. Si tratta quasi di un'ossessione per Fëdor Michailovič **Dostoevskij**, come si apprende dal cruciale dialogo fra Alioscia e Ivàn nei *Fratelli Karamazov* (1880): dov'è Dio, se i bimbi soffrono e muoiono? Un'immagine è poi confitta nella mente dello scrittore russo, quella di una bambina che si toglie la vita impiccandosi, dopo aver subito la violenza di un uomo: si veda ad esempio la confessione di Stavrogin nella parte finale dei *Demoni* (1873). Il musicista Gustav **Mahler** scrive fra il 1901 e il 1904 i cinque *Canti dei bambini morti*, su testo di Friedrich **Rückert**, che aveva perso due figli piccoli: la stupenda, rarefatta composizione di Mahler risulterà crudelmente profetica, giacché il suo figlio primogenito morirà di lì a poco per scarlattina. La morte dei ragazzi porta lo sgomento e incrina il cosmo nonchè la comunità; la splendida lirica di Georg **Trakl** *Al fanciullo Elis* (1913) lascia però sullo sfondo l'interrogazione fondamentale religiosa e sembra abbracciare il punto di vista stupefatto e sgranato del morto, dei suoi occhi «lunari», occhi di un fantasma di giacinto nel cui corpo fruga un monaco dalle dita di cera. La visionarietà sinistra e azzurra di questo capolavoro in versi spegne ogni pathos e fa della morte del giovinetto un indecifrabile miracolo di smemoratezza, cupo e luminoso come la «nera rugiada» che gli cola alle tempie. Di perfetto patetismo è invece la narrazione della morte del piccolo Usepe nella *Storia* di Elsa **Morante** (1974), bimbo epiletico, sorta di innocente e santo, figura dolcemente dostoevskijana; l'enigma della morte si identifica *in toto* con la morte dei bambini, come ci illustra un altro personaggio del romanzo che sarebbe piaciuto all'autore dell'*Idiota*, Davide Segre: «Chi ammazza un altro, ammazza sempre un bambino!». E se Dio, stando al vangelo di Luca (in esergo nella *Storia*), ha rivelato le verità non agli adulti saggi ma ai bambini, che egli uccide spesso inspiegabilmente, di sicuro ha rivelato loro che non c'è alcuna rivelazione.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Apocalisse* (sec. I d.C.); *Canzone di Rolando* (*Chanson de Roland*, sec. XI); *Danza della morte* (*Dança de la muerte*, ca. 1393-1406); *Deuteronomio* (fine sec. IV a.C.); *Ecclesiastico* (sec. II a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Geremia* (sec. VI a.C.); *Giobbe* (sec. V a.C.); *Isaia* (sec. VI a.C.); *Levitico* (fine sec. IV a.C.); *Morso della mela* (*Mors de la Pomme*, metà sec. XV); *Samuele* (sec. VI a.C.).

Ambrogio, *Il bene della morte* (*De bono mortis*, 386); Arcybashev, M.P., *Al limite estremo* (1911); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Balzac, H. de, *Gobseck* (1840); Balzac, H. de, *Il giglio nella valle* (*Le lys dans la vallée*, 1835); Balzac, H. de, *Papà Goriot* (*Père Goriot*, 1834); Bartoli, D., *L'uomo al punto cioè l'uomo in punto di morte* (1657); Baudelaire, C., *Danza macabra*, in *I fiori del male* (*Danse macabre*, in *Les fleurs du mal*, 1861); Bellarmino, R., *Arte di ben morire* (*De arte bene moriendi*, 1618); Belli, G.G., *Er cimiterio de la Morte* (1832); Belli, G.G., *Er tisico* (1833); Belli, G.G., *La golaccia* (1834); Belli, G.G., *La morte co la coda* (1846); Belli, G.G., *La vita dell'Omo* (1833); Benn, G., *Morgue* (1912); Bergman, I., *Sussurri e grida*, cinema (1973); Boezio, A.M.T.S., *La consolazione della filosofia* (*De consolazione Philosophiae*, 524); Buffalmacco, *Il trionfo della morte*, pittura (ca. 1340); Caravaggio (pseud. di Michelangelo Merisi), *Giuditta e Oloferne*, pittura (1599); Carducci, G., *Funere mersit acerbo* (1870); Carducci, G., *Pianto antico* 1871); Celan, P., *Fuga di morte* (*Todesfuge*, 1945); Céline, L.F., *Morte a credito* (*Mort à crédit*, 1936); Céline, L.F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Cicerone, M.T., *La repubblica* (*De republica*, 54 a.C.); Cipriano di Cartagine, *Sul morire* (*De mortalitate*, 252-53); Condé, B. de, *Il detto dei tre vivi e dei tre morti* (*Le dit des trois vifs et de trois morts*, fine 1295); Conrad, J. (pseud. di Józef Korzeniowski), *Il negro del «Narciso»* (*The Nigger of the «Narcissus»*, 1897); Corazzini, S., *Desolazione del povero poeta sentimentale* (1906); D'Annunzio, G., *Contemplazione della morte* (1912); D'Annunzio, G., *Il compagno dagli occhi senza ciglio* (1928); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); De Amicis, E., *Cuore* (1886); Della Valle, F., *Iudit* (ca. 1590-1600); Dickens, C., *Dombey e figlio* (*Dombey and Son*, 1847-48); Dickens, C., *La bottega dell'antiquario* (*The Old Curiosity Shop*, 1840); Dickinson, E., *Poesie* (*Poems*, post., 1890-1920); Donne, J., *Duello della morte* (*Death's Duell*, 1631); Donne, J., *L'apparizione, Il funerale, Un'anatomia del mondo*, in *Poesie* (*The Apparition, The Funeral, An Anatomy of the World*, in *Poems*, post., 1633); Dostoevskij, F.M., *I demoni* (1873); Dostoevskij, F.M., *I fratelli Karamazov* (1880); Eliot, G. (pseud. di Marian Evans), *Scene di vita clericale* (*Scenes of a Clerical Life*, 1857); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Epicuro, *Lettera a Menecio* (seconda metà sec. IV a.C.); Eraclito, *Frammenti* (secc. VI-V a.C.); Esiodo, *Le opere e i giorni* (sec. VIII a.C.); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Euripide, *Baccanti* (405 a.C.); Euripide, *Ippolito* (428 a.C.); Faulkner, W., *Mentre morivo* (*As I Lay Dying*, 1930); Festo, S.P., *Il significato delle parole* (*De verborum significatu*, tardo sec. II d.C.); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Freud, S., *Al di là del principio di piacere* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920); Freud, S., *L'io e l'Es* (*Das Ich und das Es*, 1922); Freud, S., *Lutto e malinconia* (*Trauer und Melancholie*, 1917); Fouqué, F. de La Motte, *Ondina* (*Undine*, 1811); Gautier, T., *La commedia della morte* (*La comédie de la morte*, 1838); Gentileschi, A., *Giuditta*, pittura (1612-13, 1620, 1625-27); Gerson, J., *Danza macabra* (*Danse macabre*, 1425); Góngora y Argote, L. de, *Mentre per competere con i tuoi capelli*, in *Opere in versi* (*Mientras por competir con tu cabello, in Obras en verso*, 1627); Graves, R., *La dea bianca* (*The White Goddess*, 1948); Greenaway, P., *Morte nella Senna*, cinema (*Death in the Seine*, 1988); Greenaway, P., *Giochi nell'acqua*, cinema (*Drowning by numbers*, 1988); Gregorio di Nissa, *Discorso sui defunti* (380); Gryphius, A., *Tutto è vanità, Miseria umana*, in Sonnetti (*Es ist alles eitel, Menschliches Elende*, in *Sonette*, 1663); Hebbel, C.F., *Giuditta* (*Iudith*, 1841); Heidegger, M., *Essere e tempo* (*Sein und Zeit*, 1927); Hélinand de Froidmont, *Versi della morte* (*Vers de la mort*, 1194-97); Hemingway, E., *Le nevi del Chilimangiaro* (*The Snows of Kilimanjaro*, 1938); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1862); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922) Jung, K.G., *Simboli e trasformazioni della libido* (*Wandlungen und Symbole der Libido*, 1912);

King, H., *Le nevi del Chilimangiaro*, cinema (*The Snows of Kilimanjaro*, 1952); Kleist, H. v., *Pentesilea* (*Penthesilea*, 1808); Kurosawa, A., *Vivere*, cinema (1952); Léautaud, P., *Diario interiore e intimo* (*Journal intérieure et intime*, post., 1956-66); Leopardi, G., *Amore e Morte* (1832); London, J., *Le mille e una morte* (*A thousand deaths*, 1899); Lotario di Segni, *Il disprezzo del mondo ossia la miseria dell'umana condizione* (*De contemptu mundi sive de miseria humanae conditionis*, 1195); Lucano, M.A., *Farsaglia* (*Pharsalia*, 62-65 d.C.); Magno, C., *Le rime* (1600); Mahler, G., *Canti dei bambini morti*, musica (*Kindertotenlieder*, 1901-04, libretto di F. Rückert); Malaparte, C., *La pelle* (1949); Mann, T., *La morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1912); Manrique, J., *Stanze per la morte del padre* (*Coplas dobles dedicadas a la muerte de su padre*, 1477); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827-42); Martello, P.J., *Rime* (1710); Marulić, M., *Giuditta* (*Judita*, 1501); Marziale, M.V., *Epigrammi* (*Epigrammata*, 86-102 d.C.); Masters, E.L., *Antologia di Spoon River* (*Spoon River Anthology*, 1915); Maurras, C., *Il cammino di Paradiso* (*Le Chemin de Paradis*, 1895); Maugham, W.S., *Sheppey* (1933); Menandro, *Frammenti* (secc. IV-III a.C.); Michelstaedter, C., *Il canto delle crisalidi* (1908); Millais, J.E., *Ofelia*, pittura (*Opheelia*, 1852); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1585-88); Montale, E., *Diario del '72* (1973); Montale, E., *Le occasioni* (1939); Morante, E., *La Storia* (1974); Nievo, I., *Confessioni di un italiano* (post., 1867); Novalis (pseud. di Friedrich von Hardenberg), *Inni alla notte* (*Hymnen an die Nacht*, 1800); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 23-13 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri* xv, 3-8 d.C.); Paolo di Tarso, *Lettera ai Colossesi* (sec. I d.C.); Paolo di Tarso, *Prima Lettera ai Corinzi* (sec. I d.C.); Paolo di Tarso, *Lettera agli Efesini* (sec. I d.C.); Paolo di Tarso, *Lettera ai Romani* (sec. I d.C.); Pascal, B., *Pensieri* (*Pensées*, 1670); Pascoli, G., *Etèra*, in *Poemi conviviali* (1904-05); Pascoli, G., *L'aquilone*, in *Primi poemetti* (1904); Pavese, C., *La belva*, in *Dialoghi con Leucò* (1947); Pavese, C., *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1950); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1335-74); Petrarca, F., *Il mio segreto* (*De secreto conflictu curarum mearum*, 1346-53); Petrarca, F., *Trionfi* (*Triumphs*, 1339-74); Petri, E., *I giorni contati*, cinema (1962); Pier Damiani, *Ritmo sul giorno della morte* (*Rhythmus de die mortis*, sec. XI); Platone di Atene, *Fedone* (388-67 a.C.); Platone di Atene, *Repubblica* (388-367 a.C.); Poliziano (pseud. di Agnolo Ambrogini), *Epistola a Iacobo Antiquario* (dalle *Epistolae*, 18 maggio 1492); Pontano, G., *Iambici* (in *Carmina*, post., 1505-12); Proust, M., *La prigioniera* (*La prisonnière*, 1923); Prudenzi, A.C., *Sulle corone* (secc. IV-V d.C.); Puccini, G., *Bohème*, musica (1896); Pulci, L., *Morgante* (1460-83); Quevedo, F. de, *Sogno dell'inferno, Sogno della morte*, in *I sogni* (*Sueño del Infierno, Sueño de la muerte*, in *Los Sueños*, 1626); Quevedo, Francisco de, *La vita inizia tra lacrime e cacca, Contemplai le mura della patria mia*, in *Parnaso spagnolo* (*La vida empieva en lagrimas y caca, Miré los muros de la patria mía*, in *Parnaso español*, 1648); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1677); Richépin, J., *Morti bizzarre* (*Morts bizarres*, 1876); Rilke, R.M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910); Rodenbach, G., *Bruges la morta* (*Bruges la morte*, 1892); Rousseau, J.J., *Giulia o La nuova Eloisa* (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761); Ruskin, J., *Praeterita* (1885-89); Sartre, J.P., *Le mani sporche* (*Les mains sales*, 1948); Savonarola, G., *Dell'arte del ben morire* (1496); Seneca, L.A., *Consolazione a Marcia* (*Consolatio ad Marciam*, dopo il 38 d.C.); Seneca, L.A., *Fedra* (*Phaedra*, ca. 62-65 d.C.); Seneca, L.A., *Lettere morali a Lucilio* (*Epistulae morales ad Lucilium*, ca. 62-65); Seneca, L.A., *Sulla brevità della vita* (*De brevitate vitae*, ca. 55 d.C.); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Tasso, T., *Aminta* (1573); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Tavernier, B., *La morte in diretta*, cinema (*La mort en direct*, 1980); Tertulliano, Q.S.F., *Ai martiri* (*Ad martyres*, ca. 197); Thackeray, W., *La famiglia Newcome* (*The Newcomes*, 1853-55); Tolstoj, L.N., *Cholstomer* (1863); Tolstoj, L.N., *Guerra e pace* (1863-69); Tolstoj, L.N., *La morte di Ivan Iljič* (1886); Trakl, G., *Al fanciullo Elis* (*An den Knaben Elis*, 1913); Trollope, A., *L'ultima cronaca di Barset* (*The Last Chronicle of Barset*, 1867); Valerio Flacco, G., *Argonautiche* (*Argonauticon libri*, 80-93

d.C.); Valerio Massimo, *Fatti e detti memorabili* (*Memorabilium factorum et dictorum libri*, 31-32 d.C.); Varano, A., *Visioni* (1749-66); Verdi, G., *La traviata*, musica (1853); Verga, G., *Maestro Don Gesualdo* (1888-89); Villaurutia, X., *Nostalgia della morte* (*Nostalgia de la muerte*, 1938); Villon, F., *Il testamento* (*Le Testament*, 1461-62); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Vivaldi, A., *Giuditta trionfante*, musica (*Juditha triumphans*, 1716); Wagner, R., *Tristano e Isotta*, musica (*Tristan und Isolde*, 1865); Wenders, W., *Nick's Movie - Lampi sull'acqua*, cinema (*Nick's Movie - Lightning over Water*, 1980); Wolfe, T., *Dalla morte al mattino* (*From Death to Morning*, 1935); Young, E., *Pensieri notturni sulla vita, la morte e l'immortalità* (*Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, 1742-46); Zola, É., *La bestia umana* (*La bête humaine*, 1890); Zola, E., *L'ammazzatoio* (*L'assommoir*, 1877); Zola, E., *Il dottor Pascal* (*Le docteur Pascal*, 1893); Zola, É., *Nanà* (1880).

■ ALTRE OPERE: *Antologia Palatina* (sec. X); Baldung Grien, H., *La morte e la fanciulla*, pittura (*Der Tod und das Mädchen*, 1517); Baruffaldi, G., *Ressurga da la tumba avara e lurda* (1713, falsificazione di una canzone quattrocentesca); Beckett, S., *Malone muore* (*Malone meurt*, 1952); Bergman, I., *Il settimo sigillo*, cinema (1956); Berto, G., *Il male oscuro* (1964); Boccaccio, G., *I casi degli uomini illustri* (*De casibus virorum illustrium*, 1355-60); Bossuet, J.B., *Sermone sulla morte* (*Sermon sur la mort*, post., 1772-78); Broch, H., *La morte di Virgilio* (*Der Tod des Vergil*, 1945); Brontë, C., *Jane Eyre* (1847); Brontë, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); Bruegel, P. il Vecchio, *Trionfo della morte*, pittura (*Triumph des Todes*, ca. 1562); Burns, R., *La morte e il dottor Hornbook*, in *Poesie* (*Death and Dr. Hornbook*, in *Poems*, 1786); Carducci, G., *Mors* (1877); Dürer, A., *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, pittura (*Ritter, Tod, und Teufel*, 1513-14); Evreinov, N.N., *La gaia morte* (1921); Euripide, *Alceste* (438 a.C.); García Lorca, F., *Lamento per Ignazio* (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 1935); Gaskell, E., *Mary Barton* (1848); Gaskell, E., *Ruth* (1853); Gosse, E., *Ballata delle città morte* (*Ballade of Dead Cities*, 1896); Hemingway, E., *Morte nel pomeriggio* (*Death in the Afternoon*, 1931); Holbein, H. il giovane, *La danza della morte*, pittura (*Der Totentanz*, 1526); Jones, J., *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1962); Landor, W.S., *La morte di Artemidora*, in *Elleniche* (*The Death of Artemidora*, in *Hellenics*, 1846-47); Lattanzio, L.C.F., *Le morti dei persecutori* (*De mortibus persecutorum*, ca. 318); Leopardi, G., *Appressamento della morte* (1816); Leopardi, G., *Canti* (1835); Lucrezio Caro, T., *La natura* (*De rerum natura*, sec. I a.C.); Malick, T., *La sottile linea rossa*, cinema (*The thin red line*, 1998); Marias, J., *Domani nella battaglia pensa a me* (*Mañana en la batalla piensa en mí*, 1994); Oliphant, M., *La moglie del pastore* (*The Minister's Wife*, 1869); Oliphant, M., *Le signore Lindores* (*The Ladies Lindores*, 1882-83); Oliphant, M., *Una rosa in giugno* (*A Rose in June*, 1874); Petrarca, F., *I rimedi della diversa sorte* (*De remediis utriusque fortunae*, ca. 1354-66); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Poe, E.A., *Racconti straordinari* (*Tales of Grotesque and Arabesque*, 1840); Resnais, A., *L'amore a morte*, cinema (*L'amour à mort*, 1984); Rilke, R.M., *Nuove poesie* (*Neue Gedichte*, 1907-08); Romano, L., *Nei mari estremi* (1987); Schubert, F., *La morte e la fanciulla*, musica (*Der Tod und das Mädchen*, 1817, testo di M. Claudius); Sciascia, L., *Il cavaliere e la morte* (1989); Sofocle, *Trachinie* (458-38 a.C.); Tarchetti, I.U., *Fosca* (1869); Truffaut, F., *La camera verde*, cinema (*La chambre vert*, 1978); Wood, H., *East Lynne* (1861); Yonge, C., *L'eredità di Redclyffe* (*The Heir of Redclyffe*, 1855).

■ BIBLIOGRAFIA: Ariès, P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi* (1975), Roma-Bari 1989; Ariès, P., *Storia della morte in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri* (1975), Milano 1978; Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e nascita* (1966), Como 1987; Baracchini, C. - Castelnovo, E. (a c. di), *Il Camposanto di Pisa*, Torino 1996; Baudrillard, J., *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), Milano 1979; Belmont, N., *Vita/Morte*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XIV, Torino 1981; Braet, H. - Verbeke, W. (a c. di), *Death in the Middle Ages*, Louvain 1983; Cavicchia-Scalamonti, A., *Tempo e morte*, Napoli 1991; Constantini, M. (a c. di), *La mort en ses miroirs*, Paris 1990; Davies, D.J., *Morte, riti, credenze. La retorica dei riti funebri* (1996), Torino 2000; Delehay, H., *Les passions des Mar-*

tyrs et les genres littéraires, Bruxelles 1966; Di Nola, A.M., *La morte trionfata. Antropologia del lutto*, Roma 1995; Di Nola, A.M., *La nera signora. Antropologia della morte*, Roma 1995; Dollimore, J., *Death, desire and loss in Western culture*, New York 1998; Dubruck, E., *The theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, London-Paris 1964; Elias, N., *La solitudine del morente* (1982), Bologna 1985; Favre, R., *La mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des lumières*, Lyon 1978; Fromm, E., *Anatomia della distruttività umana* (1973), Milano 1975; Grezzo, M.P., *La morte nella letteratura italiana*, Padova 1995; Gigliucci, R., *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, Anzio 1994; Gnoli, G. - Vernant, J.P. (a c. di), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-Paris 1982; Hayslip, B. - Peveto, C.A., *Cultural Changes in attitudes toward death, dying, and bereavement*, New York 2005; Hinard, F. (a c. di), *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, Caen 1987; Holubetz, M., *Death-Bed Scenes in Victorian Fiction*, in «English Studies», 1986, pp. 14-34; Huizinga, J., *Autunno del Medioevo* (1919), Firenze 1966; Jankélévitch, V., *La mort*, Paris 1966; Jankélévitch, V., *Pensare la morte* (1994), Milano 1995; Kott, J., *Mangiare dio* (1970), Milano 1990; Llewellyn, N., *The art of death: visual culture in the English death rituals 1500-1800*, London 1991; Lombardi Satriani, L.M. - Meligrana, M., *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Palermo 1989; Loraux, N., *Il femminile e l'uomo greco* (1989), Roma-Bari 1991; Martineau-Génieys, C., *Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris 1978; Morin, E., *L'uomo e la morte* (1951), Roma 2002; Noys, B., *The Culture of Death*, Oxford 2005; Pellegrini, E., *Necropoli immaginarie. Le rappresentazioni della morte in alcune opere di Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoevskij e Tolstoj*, Firenze 1996; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1930; Prieur, J., *La morte nell'antica Roma* (1986), Genova 1991; Raffaelli, R., *Rappresentazioni della morte*, Urbino 1987; Redondo, A. (a c. di), *La peur de la mort en Espagne au siècle d'or. Littérature et iconographie*, Paris 1993; Rivera, J.A., *El concepto de la muerte en la poesia romántica española*, Madrid 1959; Rousset, J., *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone* (1981), Bologna 1985; Rudolf, R., *Ars Moriendi*, Köln-Graz 1957; Sordi, M. (a c. di), «*Dulce et decorum est pro patria mori*». *La morte in combattimento nell'antichità*, Milano 1990; Taylor, J.H.M. (a c. di), *Dies illa. Death in the Middle Ages*, Liverpool 1984; Tenenti, A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1957; Tenenti, A., *La vita e la morte attraverso l'arte del XV secolo*, Napoli 1996; Thomas, L.V., *Antropologia della morte* (1975), Milano 1976; Thomas, L.V., *La mort*, Paris 1988; Urbani, J.D., *Morte*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. IX, Torino 1980; Van Gennep, A., *Riti di passaggio* (1909), Torino 1981; Vernant, J.P., *L'individuo, la morte, l'amore* (1989), Milano 2000; Vigo, P., *Le danze macabre in Italia*, Livorno 1878; Vovelle, M., *La morte e l'Occidente dal 1300 ai nostri giorni* (1983), Roma-Bari 1988; Vovelle, M., *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris 1974; Weinrich, H., *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine* (2004), Bologna 2006; Weir, R.F. (a c. di), *Death in Literature*, New York 1980; Ziegler, J., *Les vivants et la mort*, Paris 1975.

■ VOCI AFFINI: Acqua; Amore; Anima; Assassinio di congiunti; Assassinio passionale; Attentato, assassinio politico; Bacio; Corpo; Destino, fato; Duello; Fantasma, spettro; Fascismo, fascismi; Funerale; Guerra/Pace; Impiccagione; Martirio, martire; Morti; Notte; Resurrezione; Sogno/Incubo; Sonno/Risveglio.

ROBERTO GIGLIUCCI

Morti. 1. L'espressione «i morti» (ingl. *the dead*; fr. *les morts*; ted. *die Toten*; sp. *los muertos*) si riferisce non meramente a chi è morto, deceduto, ma spesso o ai cari estinti, a quelli che i latini deificavano come *lares*, quelli che in inglese si chiamano *the loved ones*, «i poveri morti», i famigliari, certo, ma anche per estensione gli amici defunti. Spesso in italiano, famigliarmente si dice infatti «il povero Marco» per esempio, per indicare una persona cara deceduta, invece di usare il burocratico «fu»

dinnanzi al nome del morto. Il mondo della morte rappresenta da questo punto di vista il mondo degli affetti perduti, ma, rappresenta anche, simmetricamente, uno spaventoso mondo oltre la vita. «I morti» possono tornare sotto forma di spettri nella vita, per ripossederla. Il mondo dei morti dunque pare da sempre delinearsi come dialettica tra questi due estremi emotivi dell'amore e degli affetti famigliari e amicali perduti e della paura per un mondo incognito gelido, buio e ostile.

In un importante libro intitolato *The Dominion of the Dead* (2003), Robert Pogue **Harrison** ha scritto che «la cultura si perpetua attraverso il potere dei morti», perché nel regno degli umani, «i morti e i non ancora nati sono alleati naturali», tanto che dal loro rifugio postumo – ovunque esso sia – essi costringono noi vivi ad essere un circoscritto punto di collegamento.

2. Ineluttabile quanto impenetrabile la morte ha generato infiniti riti e manipolazioni simboliche dei cadaveri, costruendo per difesa, per consolazione, speranza, compensazione rispetto alla perdita e al lutto, diversissime architetture fantastiche dell'aldilà dove i morti, in svariate forme (anime, spiriti, ombre), continuano a esserci. Raffigurare i defunti è certamente uno strumento antagonistico e di resistenza nei confronti della morte. Alcune culture li immaginano identici e conservati nell'oltretomba, altre, invece, ve li immaginano diversi e trasfigurati. I morti hanno i loro spazi: c'è il luogo fisico dove si compie il rito, tumulazione o cremazione; c'è lo spazio mentale della memoria individuale e collettiva; e c'è l'architettura molteplice dell'oltre, dove i morti/spiriti traslocano, dove vanno i trapassati. La continuità fra i vivi e i morti si articola nella contiguità di spazi e di forme. La tomba, in Occidente, assume le fattezze di una seconda casa e il cimitero si costruisce come città parallela. Le chiese, i monumenti funebri, i recinti sepolcrali, scandiscono percorsi urbani per i quali nella sua stessa storia la città dei vivi accoglie in sé la città dei morti e ne coltiva la memoria. Col tempo, questo stretto rapporto spaziale è profondamente mutato. La centralità fisica del luogo dei morti nella città dei viventi, ha ceduto il posto, a cominciare dalla rivoluzione francese (e con l'editto napoleonico che spostava i cimiteri fuori dalle mura dei centri abitati), a una vera e propria estradizione dei defunti, culminata nei cimiteri-grattacieli o negli anonimi colombarii della asettica, globalizzante civiltà capitalistica. Come scrive Edgar **Morin**, in *L'uomo e la morte* (1970): «Il mondo dei morti, come un continente alla deriva si sta allontanando sempre di più dal mondo dei vivi». Forse per questo Italo **Calvino**, nelle *Città invisibili* (1972), inventa in *Eusapia* una città parallela dei morti. Gli abitanti di Eusapia, hanno riprodotto per i loro morti una copia sotterranea della città in cui i morti continuano le proprie occupazioni, con la possibilità di un rovesciamento di prospettiva: «Dicono che questo non è solo adesso che accade: in realtà sarebbero stati i morti a costruire l'Eusapia di sopra a somiglianza della loro città. Dicono che nelle due città gemelle non ci sia più modo di sapere quali sono i vivi e quali i morti».

3. L'esperienza della morte non si può raccontare, può oggettivarsi solo come immagine del cadavere dell'altro: un corpo inquietante, poiché, come scrive **Thomas** (1978), «in un'ottica realista, i morti non esistono o non esistono più, né qui, né là, né altrove». I morti sono «un'equivalenza ontologica fra ciò che esiste e ciò che non esiste» (**Urbain**, 1978). In *Il ponte di Saint Luis Rey* (1927) di **Thorton Wilder**, la metafora del ponte indica il legame indissolubile che lega il mondo dei vivi a quello dei morti. Dei morti si dice che se ne sono andati, che

sono trapassati: se ne afferma l'assenza, negando così il loro non esistere più. Essi, del resto, possono ancora comunicare con noi; possono ritornare a visitarci, proteggerci, o farci del male, possono essere spiriti benefici come la fatina dai capelli turchini di *Pinocchio* di Carlo **Collodi** (1883), che si presenta al burattino come già morta fin dal loro primo incontro, oppure presentarsi come *undead*, vampiri, zombi, o tornare per infestare la vita stessa, le case dei viventi, il loro stesso essere. Se per il poeta inglese Philip **Larkin**, i morti sono coloro che non sentono più nulla: «Niente vista, niente udito, / Né tatto o gusto o olfatto, niente con cui pensare / Niente con cui amare o legarsi, / L'anestetico da cui nessuno rinviene» (*Fading*, 1977). Spesso i defunti sono invece immaginati e rappresentati come agitati dalle passioni, dalle sofferenze, dai desideri e dalle paure che furono della loro vita.

4. «Nel lungo periodo saremo tutti morti»; «siamo tutti condannati a morte»: nei morti non possiamo che vedere il nostro individuale divenire. La paura della decomposizione, del dissolversi e tramutare del corpo, con cui si perde ciò che siamo, spiega le modalità rituali con cui si tratta il cadavere che può essere distrutto, nascosto, oppure conservato. La cremazione è la forma di distruzione più diffusa, ma non esclude una forma di conservazione. I Romani conservavano le ceneri in urne, e così facevano gli Zapotечи del Messico, mentre in altre culture si disperdono le ceneri nell'acqua o nel vento. Il corpo del morto può anche essere mangiato dai superstiti sicché nel loro stesso corpo possa continuare a vivere il corpo del defunto. Il morto può essere conservato per imbalsamazione, mummificazione, e più di recente, per criogenazione. Il tipo di occultamento più diffuso fra le varie culture è ovviamente la sepoltura, spesso in un luogo deputato a tal fine. Ma anche la sepoltura ha componenti simboliche, spesso si dice il morto torna alla terra, alla madre da cui ha avuto origine.

5. Nello spazio letterario che forse è, come suggerisce Maurice **Blanchot**, lo spazio stesso della morte: «un'apertura su ciò che è quando non c'è più mondo, quando non c'è ancora mondo», o lo spazio che si costruisce intorno all'irrepresentabile della morte, il morto diviene spesso la rappresentazione stessa della morte, la personifica. Nella Grecia antica era un cavaliere nero di nome Caronte; nel Medioevo europeo lo scheletro con la falce; per l'Ottocento romantico il dolce e accogliente angelo della fine. In varie mitologie donna e morte sono congiunte. La morte entra nel mondo attraverso la donna; e ne assume spesso l'immagine. Questa concezione, comune a diverse aree culturali, è connessa alla funzione riproduttiva della donna, che ne ha fatto simmetricamente anche la vestale delle estreme soglie. Un importante studio di Elisabeth **Bronfen**, *Over Her Dead Body* (1992), affronta la questione dei rapporti fra morte e femminilità e cominciare col dimostrare come il corpo della donna abbia rappresentato nel corso dei secoli, nell'immaginario occidentale, il luogo superlativo dell'alterità, fino a concretizzarsi nelle «rappresentazioni della donna morta». Nella fiaba di *Biancaneve* dei fratelli **Grimm** (*Fiabe*, 1812-22) è il corpo femminile di una morta apparente in una bara di vetro a suscitare il desiderio del principe. Principio di poetica di Edgar Allan **Poe** è che la quintessenza della bellezza sia una bella donna morta (*La filosofia della composizione*, 1846), e Mario **Praz** ne *La carne, la morte e il diavolo* (1950) mostra la diffusione di questa immagine della bellezza in morte esemplificata al femminile nella letteratura europea. Nella poesia di Dante Gabriel **Rossetti** *Il ritratto*

(1870), il ritratto della giovane morta non solo ne rende immortale l'immagine, ma funge da specchio della mortalità dell'artista e dello spettatore che è la fonte stessa della poesia: moderna trasformazione, del motivo stilnovistico della donna amata che, morta, diviene musa ispiratrice. Può, ovviamente, essere vero anche il contrario. Charles Robert **Maturin**, in *Melmoth l'errante* (1820), racconta la storia di un bel giovane che ha venduto il suo sangue per salvare la famiglia dalla miseria e muore dissanguato per divenire un'icona della bella morte: «Quella bellezza cadaverica che la luce della luna rendeva degna del pennello di un Murillo, di un Rosa, o di qualcuno di quei pittori che, ispirati dal genio della sofferenza, si compiacevano di rappresentare le più squisite forme umane alla fine dell'agonia. Un San Bartolomeo scorticato con la pelle che pende come un elegante drappaggio, un San Lorenzo bruciato sulla graticola che esibisce la sua bella anatomia in mezzo a schiavi nudi». Dal compiacimento estetizzante si passa in alcuni casi alla provocazione della perversione contronatura esibita e intellettualizzata. Il tema dell'«accoppiamento coi morti» diventa abbastanza frequente nel Settecento illuminista e postilluminista, trovando vette estetiche, per fare un esempio, nell'opera del divin marchese **De Sade**. Un altro esempio può essere ricavato dal *Manoscritto trovato a Saragozza* dello scrittore polacco Jan **Potocki** (1805), ma si ritrova anche, per allusione, in *Cime tempestose* (1847) di Emily **Brontë**. È tradizionale il motivo della sposa morta che ritorna nel corpo di una seconda donna: dalla *Ligeia* di Edgar Allan Poe (1838) a *Bruges la morta* di Georges Raymond **Rodenbach** (1892), al film *Vertigo* (1958), e a *Rebecca la prima moglie* (1940) di Alfred **Hitchcock**. Nel Novecento vi sono riscritture in chiave femminile di tutto questo repertorio della scrittura maschile. Virginia **Woolf** resuscita la sorella di Shakespeare in *Professioni per le donne* (1929); May **Sarton** in *Lettera da Chicago* (1953) usa la morte dell'antenata per rinascere come poeta. In questo quadro si può persino leggere – come suggerisce Elisabeth Bronfen in *Death, Femininity and the Aesthetic* – «il suicidio stesso come forma di scrittura femminile» da *Lady Lazarus* (1962) di Sylvia **Plath** a *La morte di Silvia* (1966) di Anne **Sexton**; *Lady Oracolo* (1976) di Margaret **Atwood**. *Le macchine infernali del desiderio* (1972) di Angela **Carter** è una rivisitazione in chiave parodica del luogo comune dell'amata che, come nel *Canzoniere* (1374) di Francesco **Petrarca** o nella *Divina Commedia* dantesca (1306-21), dopo la morte, diventa musa ispiratrice e tramite per ascendere al cielo dei beati.

6. Diceva Walter **Benjamin**, parlando dell'universo romanzesco, che «lo scrittore si serve della morte per togliere di mezzo i personaggi che non gli servono più». I morti letterari hanno le loro categorie: suicidi, morti ammazzati, fantasmi, insepolti, c'è chi muore spettacolarmente e chi se ne va in punta di piedi, chi si decompone ancora in vita (come, per esempio, *Il Signor Munster*, in *Casa, la vita* (1943), di Alberto **Savinio**, che riprende un poco *Il caso del signor Waldemar* (1845) di **Poe**). L'inconscio di ognuno di noi – secondo Freud – non concepisce la propria morte e fa, invece, della morte dell'altro lo spettacolo della morte. In Occidente – scrive Philippe **Ariès** – «la coscienza di morire si è confusa con la coscienza del male» e con il progressivo affermarsi della civiltà dell'individualismo si è venuto articolando un processo di deritualizzazione e rimozione: i morti sono diventati, nella società moderna, corpi osceni. Essi sono una sorta di nuovo tabù (Cfr. G. **Gorer**, *Pornografia della morte*, 1956). Così i morti sono al tempo stesso entità

iperreali e simulacri, e in tale veste essi partecipano in modo consistente alla comunicazione spettacolare di massa. Negli ultimi anni, come una sorta di compensazione all'interdetto sociale posto sul morire e i morti, molto cinema svolge il tema dei morti, come per esempio *Ghost* (1990) di Jeff **Zucker** e *Always* (1989) di Steven **Spielberg**, che hanno al centro l'elaborazione di lutto, le fantasie di persistenza in vita del caro estinto che si risolvono con l'accettazione della perdita. L'album di canzoni di Lou **Reed** uscito nel 1992, *Magic and Loss*, dedicato a esperienze di lutto personale, fa pensare che, di fronte all'interdetto sociale l'arte venga ampliando lo spazio della morte che del resto le è originario, proprio per riempire il vuoto lasciato dal crollo della ritualità, e della rimozione della morte.

7. Nella società occidentale contemporanea, fatte salve le inevitabili sopravvivenze arcaiche della mentalità magico-religiosa, i morti non sono più vittime e agenti di una qualche forza irrompente dall'aldilà, essi non sono che «residui», «scarti sociali», rifiuti. C'è una splendida immagine di Alberto **Savinio**, nella prefazione a *Casa, la vita*, dove i corpi di uomini senza più pinta vitale né desiderio, rimasti come a vegetare sull'acqua stagnante della vita, vengono risucchiati dalla morte in veste di aspirapolvere. Anche Gregor Samsa, nelle *Metamorfosi* (1916) di Franz **Kafka**, tramutatosi in scarafaggio viene gettato nella spazzatura da una serva efficiente e distratta. Nella modernità il culto della memoria in cui continuano a vivere i morti, si oppone al suo complemento e cioè la rimozione. La memoria, naturalmente, pone l'altra questione: di ciò che il morto ha lasciato, dell'«eredità del morto» sia nel senso materiale che in quello spirituale. Sono questi i due versanti: da una parte «la roba» del Mazzarò di Giovanni **Verga**, o anche tutto il *bric-à-brac* funebre di Gabriele **D'Annunzio** (una specie di inestinguibile «appetito di possesso»), dall'altra la *pietas* di Giovanni **Pascoli** in *Myricae*, o, di converso, il rimorso di Stephen, nel primo capitolo dell'*Ulisse* (1922) di James **Joyce**, con Stephen che ripensa alla madre morta che con l'ultimo respiro chiede invano al figlio di inginocchiarsi e pregare. Il morto è anche nelle cose che gli sopravvivono come le scarpe sformate di Jacob, in *La camera di Giacobbe* (1922) di Virginia **Woolf**, o l'ironico, commovente catalogo che ne fa Guido **Ceronetti** in *La stanza del morto* (*Compassioni e disperazioni*, 1987).

8. Se la morte è ciò di cui non si può avere esperienza diretta, l'inconcepibile per eccellenza, si capisce bene come la sua immagine diventi per forza di cose, nella maggior parte delle culture, lo specchio dell'alterità assoluta, l'assenza che essa implica è lo spazio in cui riemerge il rimosso: il luogo del *revenant*, dell'*undead*, del vampiro a cominciare da *Il vampiro* di **Polidori** (1816), o da *Carmilla* di Joseph Sheridan **Le Fanu** (1872), o da *Dracula* di Bram **Stoker** (1897), per arrivare in tempi recenti a *Intervista col vampiro* di Anne **Rice** (1976), ma anche alle «vampirelle» avvenenti e sessualmente attivissime della produzione fumettistica. A questi *revenant* si accompagnano le legioni dei morti viventi, da *The Being*, il mostro costruito con pezzi di cadaveri, nel *Frankenstein* di Mary **Shelley** (1818). I morti ritornano, persecutori e vendicativi, a vagare sulla terra. Solo per fare un esempio significativo, si può menzionare la silloge di Stephen **King**, Robert R. **McCammon**, Ramsey **Campbell**, *Il libro dei morti* (2001). Ma anche si può rimandare il lettore al romanzo di Raymond **Derek**, *Come vivono i morti* (1999). Di contro, se la città dei morti è diventata un continente alla deriva, questa negazione ha comportato sempre più la perdita di una distinzione forte, produ-

cendo contaminazioni pericolose. Le nostre città – scrive Jean **Baudrillard** in *Lo scambio simbolico e la morte* (1976) – si sono trasformate in non-luoghi abitati da morti viventi, perché in loro regna la logica del consumo che è una logica di morte e di distruzione (sono fioriti film su strade e grandi magazzini infestati da zombi perennemente affamati). Il commercio con l'oltretomba finisce molto spesso col contaminare l'invisibile col visibile, e l'immaginario con il reale. Henry **James**, in *Giro di vite* (1898), rimane in bilico tra evocazione soprannaturale e delirio psicologico della protagonista, quando faceva entrare in scena quelli che chiamava suggestivamente «gli intrusi», coloro che tornano dal mondo dei morti per perseguire un'azione di dominio e di perversione. Fa parte di questo esercito di mostri, la variegata fenomenologia dei fantasmi che abitano le zone del fantastico letterario, ma che infestano ironicamente anche alcuni settori della letteratura realistica. Una ricca catalogazione ed esplorazione è stata fatta da Ferdinando **Amigoni** nel volume *Fantasmi* (2003), fra parodico *revival* gotico e sapienza psicoanalitica, in un disorientante gioco dei codici che risponde alla geniale formula di Tommaso **Landolfi** che affermava: «un mondo senza fantasmi è invivibile».

9. Pierre **Brunel**, ne *L'évocation des morts et la descente aux enfers* (1974), analizza forme diverse e schemi opposti nella rappresentazione del rapporto coi morti: discesa e ascensione, verticalità e orizzontalità, andata e ritorno, passività e azione. Per quanto concerne l'ascesa e la discesa, scrive: «In entrambi i casi i riti sono utilizzati per abolire la distanza che separa i vivi dai morti.» Sono riti di tipo congiuntivo che possono apparire sorprendenti se si pensa che i riti funebri sono volti a scongiurare la permanenza dell'anima del defunto. Il tema del viaggio nell'oltretomba e dell'interrogazione dei morti ha una lunga tradizione. Basti ricordare solo la discesa di Orfeo nel mondo sotterraneo alla ricerca della amata Euridice (**Virgilio** nelle *Georgiche*, IV, 481-4 del 37-29 a.C.; **Ovidio** nelle *Metamorfosi*, X, 41-6 del 3-8 d.C.). Così l'inferno pagano ebbe la sua leggenda in ciò che si può chiamare il riposo dei dannati. In ambito cristiano c'è la *Visio Pauli*, che narra della discesa di Cristo fra i peccatori, un racconto edificante che dette vita a una tradizione minore studiata con acribia da Arturo **Graf** in *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo* (1905) e che ebbe poi la sua consacrazione nel viaggio oltremondano del poeta, nella *Divina Commedia* dantesca. Il viaggio verso il mondo dei morti e l'interrogazione dei morti ha il suo paradigma nel libro XI dell'*Odissea* omerica (secc. IX-VIII a.C.), la *Nekyia*. Vi si narra il viaggio di Ulisse sino ai confini del profondo oceano, colà dove è il paese dei Cimmerii, e dove abita l'anima dell'indovino Tiresia, che l'errante vuole interrogare. Le anime dei morti sono simulacri privi di forza, di parola e di memoria. Le ombre acquistano maggior grado di attività vitale e possono rispondere all'interrogante solo bevendo il sangue sacrificale. In **Omero** troviamo un'altra traccia del viaggio nel mondo dei morti alla fine del libro XI dell'*Odissea* con il passo che presenta le punizioni esemplari dei titani: Minosse, Orione, Tantalo e Sisifo. In molti autori latini – da **Orazio** a **Fedro**, da **Petronio** a **Lucrezio**, a **Virgilio** (nel canto VI dell'*Eneide*, 29-19 a.C.) – rimane fissa l'immagine dei tormenti infernali dei dannati, divisi per lo più in due serie: quella dei dannati celebri, della tradizione eroica, e l'altra, la serie infinita delle anime comuni. Ma occorre precisare che uno dei grandi motivi della rappresentazione dei morti, forse il più suggestivo e universalmente diffuso, è quello del «colloquio coi defunti».

L'opera fantastica di **Luciano**, il *Dialoghi dei morti*, (ca. 160) cerca di ridare vita *in extremis* alla tradizione classica, ormai insidiata dall'imminente crisi dell'impero romano e dall'impetuoso successo del Cristianesimo. Luciano esplora il regno dell'irrazionale e della morte, del Nulla, e da questo non-luogo – che è metafora forse della catastrofe imminente dell'Impero – fa giungere la «voce dei morti», contraffatta come in uno scherzo infantile, dove si rovescia il rapporto fra vita e morte, realtà e illusione, in un Ade cupamente democratico, che riproduce al suo interno la *reductio ad unum*. Come dice il ritornello – «qui non ci sono altro che teschi». Spesso per ascoltare la voce dei morti bisogna scendere nell'oltretomba. Fra le versioni moderne della discesa agli inferi si possono ricordare *Una stagione in inferno* (1873) di Arthur **Rimbaud**, *Cuore di tenebra* (1902) di Joseph **Conrad**, *Viaggio al termine della notte* (1932) di Céline, alcune pagine di delirio nichilistico dello scrittore rumeno Emile **Cioran**, soprattutto di *Sommario di decomposizione* (1966). Si pensi anche a *Il cacciatore Gracco* (1917) di Franz **Kafka**, la cui barca funebre è condannata a solcare, per una disattenzione del nocchiero, le acque terrene, senza mai raggiungere le rive dell'oltre, sicché Gracco culla la propria solitudine con lo sguardo perso su un mare senza orizzonte. Il motivo dell'«interrogazione dei morti» riemerge anche nella prospettiva rigorosamente materialistica del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (1824), nelle *Operette morali* di Giacomo **Leopardi**: «Che fummo? / Che fu quel punto acerbo / Che di vita ebbe nome?». In questo caso è il punto di vista dei morti ad avere importanza, ed è un punto di vista rovesciato sull'illusorietà della vita. Ma c'è anche una futilità della morte, come c'è una futilità della vita: Fëdor **Dostoevskij**, in *Bobok. Ricordi di un tale* (1873), narra di un letterato che, girando in un cimitero, si addormenta su una lapide, e in uno strano dormiveglia sente i morti di sotto che chiacchierano. E non sono discorsi sull'aldilà, ma i più stupidi, frivoli cicalecci e maldicenze che si possono immaginare, eppure anche nella futilità c'è un mistero impenetrabile: «Per esempio qui c'è un tale che è già quasi tutto decomposto, ma ogni sei settimane circa borbotta all'improvviso una parola senza senso, "bobok, bobok"». Il punto di vista dei morti può essere venato anche da una struggente nostalgia e da echi metafisici, come negli *Epitaffi* de *La sabbia e l'angelo* (1946) di Margherita **Guidacci**, una catena di micro-auto-requiem, di ninne-nanne che i morti recitano per se stessi. Si pensi anche alle *Elegie Duinesi* (1922) di Rainer Maria **Rilke** come riflessione sulla morte e sui poveri morti ancora come riflessione sull'illusorietà del vivere. I paesaggi dove si aggirano questi morti sono spesso quinte teatrali di un improbabile altrove, fatto di tempo incorruttibile e di silenzio insondabile, da cui vengono le voci dei morti come lancinante nostalgia per la vita. Il dialogo nella memoria con il morto apre dunque le porte dell'oltre vita nello spazio del ricordo e dell'immaginario personale o collettivo. Si pensi al sonetto *In morte del fratello Giovanni* (1803) di Ugo **Foscolo** e ai *Colloqui con mio fratello* (1925) di Giani **Stuparich**. Nel romanzo *L'ora di tutti* (1962), Maria **Corti** ha ricreato una specie di *Spoon River* salentina, in cui rievocando storicamente l'assedio dei turchi a Otranto e la sanguinosa, eroica resistenza degli abitanti, l'autrice rivive gli eventi attraverso il punto di vista e la voce dei morti. Luigi **Pirandello**, nella novella *Notizie dal mondo* (1901), affronta il motivo della non elaborazione del lutto e del perenne contatto coi morti, per cui Tommaso giorno dopo giorno si ostina a raccontare all'amico morto le vicende del mondo. I morti, nella loro «quieta polvere», abitano anche la poesia di Emily

Dickinson, perduta in un *blind imaginig*, sigillata nella sua spasmodica solitudine, dove è possibile l'osmosi e l'interscambio fra le due dimensioni: «Morire senza morte / vivere senza vita / il più duro miracolo che alla fede si addita». C'è tutta una tradizione di poesia sepolcrale in cui i morti vengono visti nel mondo che hanno perduto e che li ha perduti e nel quale continuano a vivere tramite il culto della memoria. La «voce dei morti» ritorna nella ininterrotta tradizione degli epitaffi, dagli epigrammi sepolcrali della *Antologia Palatina* (dal sec. IV a.C. alla tarda età bizantina) alla *Antologia di Spoon River* (1915) di Edgar Lee **Masters**. Il romanzo storico spesso si articola come una sorta di interrogazione dei morti, e nell'intento di far risuonare e ritornare le voci dei poveri morti macinati dalla storia, le voci non registrate dell'infrastruttura. Questo è assai chiaro in Alessandro **Manzoni**, così come nel Charles **Dickens** di *Una storia tra due città* (1859). Allo stesso modo il neostorico contemporaneo, come scrive Stephen Greenblatt vuole «parlare con i morti» (*Shakespearean Negotiations*, 1988). Chiaramente di marca orfica è la poetica espressa da Margaret **Atwood**, in *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing* (2002): la scrittura è motivata dalla paura e dal fascino nei confronti della morte, dal desiderio di «compiere un rischioso viaggio verso l'oltretomba per riportare indietro qualcuno e qualcosa, strappandolo alla morte». Adrienne **Rich**, in *Esplorando il relitto* (1973), mentre discende all'Ade, dice: «Le parole sono mappe».

10. Il tema della decomposizione fisica e quello della *vanitas*, della fugacità del tempo, il senso della caducità dei beni mondani, nel Quattrocento, alimentano una sensibilità laica che genera da un lato, nell'iconografia, la «danza macabra» (dove ciascuno si trova di fronte al proprio cadavere), e dall'altro porta alcuni scrittori a esprimere un forte amore della vita terrena (si ricordino almeno le *Vigilie dei morti* di **Nesson** (1383-1439) e il *Ballate e testamenti* di François **Villon** (1462). La crisi delle coscienze, nel secolo decimoquinto, si polarizza intorno alla morte e al cadavere. Se c'è chi insiste su motivi moralistici e pedagogici, inabissandosi nella contemplazione della putredine e dell'annichilimento fisico in direzione nettamente antiterrena (il *memento mori* che nel Seicento europeo si fa genere vero e proprio), c'è proprio attraverso l'immagine della dissoluzione del corpo, afferma l'amore per la vita. Nel Seicento i gesuiti diventano gli artefici della grande scenografia barocca della morte, della potente parata del lutto, della quale i morti sono i primi attori. Come la pittura e la letteratura, il teatro inglese o francese del sec. XVII finisce col rivelare un'inclinazione per le «scene dei sepolcri» e per il tema del «morto apparente», del defunto che si risveglia (si pensi a *Romeo e Giulietta* di William **Shakespeare**, 1594-95, per esempio), ma il tema della sepolta viva giungerà fino al romanticismo (si pensi al **Poe** del *Crollo della casa Usher*, 1840). Ma in Shakespeare e nel teatro del suo tempo spesso la scena è proprio la scena dei morti. Così torna il morto padre di Amleto a chiedere vendetta, così lo spettro di Banquo va ad ossessionare Macbeth; così, spesso, come in *Tragedia spagnola* (ca. 1585) di Thomas **Kyd**, o in *Il bambino scambiato* (1612?) di Thomas **Middleton** e W. **Rowley** la prima scena e il prologo si svolgono nel territorio dei morti come a dire che la morte torna sempre a infettare la vita e, come nella tragedia classica, nel destino degli Atridi, la morte e i morti continuano la loro esistenza nei viventi e ne compromettono il presente e il futuro. Anche il romanzo fantastico e psicoanalitico dell'illustratore praghese Alfred **Kubin**,

intitolato *L'altra parte* (1898), che tanto impressionerà Kafka e i Surrealisti, inscena, in una fluttuante e febbrile architettura-fantasma, una continua osmosi fra realtà, sogno e regno dei morti. Dai cadaveri, il dottor Frankenstein, il moderno Prometeo di Mary **Shelley**, ha ricavato il segreto della vita: animare la materia. Anche qui, come in **Sade**, il mondo dell'uomo e quello della natura sono nemici. È ossessivo quasi ovunque, nell'Ottocento europeo, il motivo della «morte apparente» e del «morto-vivo». Da una parte abbiamo le vivisezioni e le «degenerazioni» naturalistiche, dall'altra iniziano i compiacimenti estetizzanti, che comunque coltivano, come Joris-Karl **Huysmans** in *Controcorrente* (1884), artificiose e orride bellezze.

11. Il morto che è memoria, rituale, personale e collettivo, è anche il cadavere. Si pensi al *Cristo morto* (1480-90) di Andrea **Mantegna**. Il divino incarnato nello scandalo della morte. Lo specchio dell'immanenza sarà poi presente nella *Morte della Madonna*, con le gambe gonfie, del **Caravaggio** (1605-06); e ancora verrà dilatato nell'immagine quasi sensuale del *Cristo velato* (1753) del **Sanmartino**, custodito a Napoli, nella barocca Cappella Sansevero. Il motivo del cadavere trova interessanti sviluppi nella letteratura dell'Ottocento come rappresentazione dei poveri resti, o del cadavere sporco, dei terrore dell'agonia (si pensi alla fine di *Madame Bovary* di Gustave **Flaubert** (1857) o alla morte dell'*Ivan Il'ic* tolstojano (1886), alla morte di mastro don Gesualdo nell'omonimo romanzo di Giovanni Verga (1889). Soprattutto alla scena dell'obitorio nella *Teresa Raquin* di **Zola** (1867), l'odore insipido della carne dilavata, la nausea, la carne che tinge dei colori della putrefazione. Il fascino della morte e dell'orrore della morte ben si esprime in *Il dottore e i diavoli* (1953) di Dylan **Thomas**, in cui un celebre professore di anatomia di Edimburgo che si procurava cadaveri facendo uccidere vagabondi e mendicanti: «Le mie lezioni – dice il protagonista in un lungo monologo – saranno molto frequentate, in principio. I giovani proveranno per me una sinistra attrazione: venire da me sarà pericoloso e eccitante, come pranzare con un vampiro...». In *Una lezione di anatomia* di Arturo **Loria**, (*La scuola di ballo*, 1932), un giovane monatto è terrorizzato davanti al corpo squartato di un uomo sul tavolo anatomico, e percepisce nella manipolazione del cadavere da parte della scienza medica l'ultimo oltraggio, l'estrema espropriazione.

12. Il ricorso a piagnone, a prefiche, a donne che «sanno piangere» gratuitamente o dietro compenso sul cadavere, ha una diffusione molto ampia anche presso le popolazioni di diverso livello etnologico e risale, per l'Europa e per l'Italia in particolare, a precedenti latini, greci o nordici. Il «lamento funebre» è presente nella poesia colta e nella poesia popolare. Ma il vero riscatto del corpo morto è avvenuto nell'ottica tipicamente romantica e ottocentesca della dilatazione sentimentale: nella cosiddetta «morte del tu». In fondo, però, si deve precisare che le lamentazioni funebri sono antiche quanto il mondo e sono diffuse in tutte le culture. Dalle Antigoni ripiegate sul corpo del fratello morto (da **Sofocle** a **Brecht**) alla vera e propria *nekuomanteia* pascoliana, dove si assiste a una inesauribile, incestuosissima *evocazione dei morti*, attraverso la scrittura poetica che, come un rito, annulla ogni distanza. I poveri morti pascoliani non vogliono saper nulla, non vogliono ricordare ma, in realtà, non sanno dimenticare la vita, il mondo degli affetti famigliari, gli oggetti, le umili cose di una volta e tornano indefinitamente nella memoria per riaffermare la persistenza di quel mondo di ricordi, del luttuoso mondo in-

fantile del poeta. Si pensi, solo per fare qualche esempio da altre opere della letteratura europea contemporanea, al *Compianto per Ignacio Sánchez Mejías* (1935) di Federico **García Lorca**, dove si descrive la «veglia della salma» e si contempla con fissità allucinata la fine di una vita intensa e forte come la corrida. E ancora si ricordi *La cerimonia degli addii* (1984) di Simone De **Beauvoir**, che parla della fine di Sartre, e parla di lui con lui: «Siete in trappola, non ne uscite e io non vi raggiungerò: se anche mai mi seppelliranno al vostro fianco, tra le vostre ceneri e i miei resti non vi sarà comunicazione alcuna». Ma anche si ponga mente all'opera, progettata e rimasta allo stato di abbozzo *Per una tomba di Anatole* (1879) di Stéphane **Mallarmé**, che piange il figlio morto, fra immaginazione trasfiguratrice e cadute nel pesante scenario sensibile del lutto: «momento in cui bisogna / rompere con il / ricordo vivente, / per seppellirlo / – chiuderlo nascondendolo / nella bara – con / le brutalità della / deposizione / contatto rude, ecc.». I *Sonetti a Orfeo* (1923) di Rainer Maria **Rilke**, scritti per la morte di una ballerina adolescente svolgono il tema del compianto e della memoria: «s'adagiò nel letto del mio orecchio. // E in me dormì. E tutto era il suo sonno». Rilke è anche il grande cantore del motivo tipicamente decadente del «ritorno dei morti», un motivo che diventa ossessivo negli splendidi *Requiem*: «Ho morti io e li lascio andare / stupito nel vederli così consolati, / così presto a casa nell'esser morti, così tranquilli / Tanto diversi dalla loro fama. Soltanto tu, tu torni / indietro: mi sfiori, ti aggiri, vuoi / urtare qualcosa, che risuoni di te / e ti tradisca». Il poeta, legato alla tradizione orfica, considera la morte «l'altra metà del frutto», e anche «lo spazio interiore del mondo». A tratti, però, diventa anche il desolato descrittore di Morgue: «Giacciono, pronti, lì: come in attesa / di un atto estremo, che li riconcili/ tutti fra loro e che li avvinca, uniti, / con palpito concorde a questo gelo». Viene in mente, per contrasto, il terzo atto di *Piccola città* (1938) di Thornton **Wilder**, che ci offre un interessante esempio del motivo che si può sinteticamente definire «la verità dei morti», un'opera in cui compare Emily che si risveglia morta nel cimitero del paese e si mette a parlare con gli altri morti conosciuti, e dice di voler rivivere almeno un giorno di quelli che ha passato sulla terra, almeno uno. Poi, rivivendo il giorno del suo dodicesimo compleanno, parla con la madre che non capisce, e vuol cogliere tutta l'intensità di un momento che probabilmente non è mai stato così intenso. Ci parlano di stelle e bui mari, dal mondo della memoria, anche gli annegati dalle loro tombe marine oscure come miniere, in *Sotto il bosco di latte* di Dylan **Thomas**. I *morti* (ne *I dublinesi*, 1914) di James **Joyce**, racconta di Gabriel Conroy che si avvicina e sfiora lo spazio della morte, il territorio dei morti cogliendo la loro «effimera e tremolante esistenza» nella quale la sua stessa identità rischia di perdersi.

13. Se si esclude la letteratura agiografica e edificante di stampo ottocentesco sugli eroi del Risorgimento e poi di marca nazionalistica sui caduti della prima guerra mondiale (di cui si può ricordare esemplarmente il volume di Francesco **Santoliquido**, *La sagra dei morti: elegia per gli eroi italiani caduti nella grande guerra* (1935), troviamo dopo la prima guerra mondiale una vera e propria letteratura alta, di memorialistica e di reinvenzione letteraria, che dà vita a una particolare categoria definibile come «gli scrittori della guerra». Da **Remarque** (*Niente di nuovo sul fronte occidentale*, 1928) a Henri **Barbusse** (*Il fuoco*, 1916); da **Céline** (*Viaggio al termine della notte*, 1932) a Carlo Emilio **Gadda** (*Giornale di guerra e di prigionia*, 1955); da Pietro **Jahier** (*Con me e con gli alpini*,

1919) a Giuseppe **Ungaretti** (*Il porto sepolto*, 1917) e a Giani **Stuparich** (*Guerra del '15*, 1931), e ancora Ernest **Hemingway** (*Addio alle Armi*, 1929), l'idea della morte, la paura che essa ispira, i cadaveri sfraccellati dei soldati sul campo di battaglia, le carneficine dei senza nome, fanno sì che si consumi definitivamente il capovolgimento e la liquidazione della *bella mort* romantica che discende del resto dall'antica figura del guerriero morto nella letteratura classica (Omero, Esiodo, Erodoto, Callimaco), quella che Jean-Pierre **Vernant** ha chiamato «la morte rossa» (*La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, 1985). La morte di Ettore prematura e gloriosa, come quella di tutti gli eroi, fa del suo cadavere nella polvere, coperto di sangue, l'emblema della bellezza eroica e della bella morte a cui aspira ogni giovane eroe. Viene in mente il trittico espressionista di Otto **Dix** che, provocatoriamente conferisce alla morte dei soldati sembianze da ciclo della Passione. Georges **Bernanos**, scrittore e polemista cattolico tra i più intransigenti, rievocando i massacri della guerra civile spagnola, in *I grandi cimiteri sotto la luna* (1938) ancora una volta proclama il tremendo potere della morte sulla vita stessa «Bisogna espiare per i morti. Bisogna riparare per i morti, affinché ci liberino a loro volta. La riconciliazione dei vivi non è possibile se non dopo la riconciliazione dei morti».

14. Pirandello dà un largo spazio ai morti come protagonisti nell'intera sua opera, sia teatrale che narrativa, operando, come ha acutamente sostenuto Giovanni Macchia una equivalenza abbastanza stretta fra personaggi e *revenant*, in quello spazio della tortura definito dal palcoscenico o dalla pagina bianca. Lo scrittore siciliano definiva efficacemente i morti come «i pensionati della memoria», rivendicando loro il supremo diritto di nidificare nella calotta cranica dei sopravvissuti. In questo campo tematico, quello del *culto mentale dei morti*, occupa un posto speciale nella letteratura occidentale del Novecento il racconto *L'altare dei morti* (1895) di Henry **James**. Al centro del lungo racconto è la passione del lutto, fra consacrazione e fanatismo. Il protagonista, George Stransom, si affaccenda quieto nel culto della memoria dei defunti. Di fronte alla volgarità dei vivi, che si esibiscono in una luce sfacciata, viene esaltata la suprema signorile reticenza e discrezione dei defunti difesi dal beneficio della sparizione. «Il culto dei morti» ha forti connessioni con la poesia elegiaca e quella sepolcrale, e, in un senso la poesia stessa, avendo a che fare con la memoria, il passato, il perduto, spesso si può definire come parte del culto dei morti. Questo è particolarmente chiaro, per esempio con per l'*Elegia scritta in un cimitero di campagna* (1751) di Thomas **Gray**, ma anche in *Le notti* (1742-46) di Edward **Young** e nella lunga tradizione occidentale che giunge fino alle elegie americane novecentesche come la già citata serie di *Spoonriver* di E.L. **Masters** o *L'ode ai caduti confederati* (1926) di Allen **Tate**, o *Il cimitero dei quaccheri a Nantucket* (1946) di Robert **Lowell**. Nell'elegia di Gray si riflette su «*the frail memorials*», «*the rude gravestone*», e sulla morte non degli eroi e dei grandi, ma degli umili, nei *Sepolcri* di Ugo **Foscolo** (1807), al contrario è la morte dei grandi, degli eroi che richiede il culto collettivo della memoria su cui si fonda l'identità nazionale. Nella stessa chiave di Gray, a distanza di due secoli, ritorna il cimitero campestre, dei poveri cari in *Myrica* (1891) di Giovanni **Pascoli**. *Il caro estinto* (1948) di Evelyn **Waugh** mette in parodia il culto dei morti in un romanzo che si articola come satira della società americana proprio a partire dal punto di vista cimiteriale.

Anche Jean-Paul **Sartre**, in *Morti senza tomba* (1946) ha indagato sul mobile discrimine che separa e unisce i vivi e i morti, e così Giuseppe Antonio **Borgese** in un romanzo del 1929, *I vivi e i morti*. Ma una delle metafore più potenti ce l'ha data Danilo **Kiš**, con la raccolta di racconti *L'enciclopedia dei morti* (uscita in traduzione italiana nel 1988), dove, nel racconto omonimo, fa riferimento a una meravigliosa opera in migliaia di volumi in cui sono ammesse soltanto le voci riguardanti persone che non compaiono in nessun'altra enciclopedia (una specie di «enciclopedia degli sconosciuti», sulla scia dell'idea di Virginia **Woolf** che avrebbe voluto comporre una serie di «Biografie degli oscuri» del resto assai in linea con una poetica spesso frequente nel romanziere storico). Un sistema fuori da ogni altra macchina della memoria collettiva, che organizza e cataloga le masse sterminate degli uomini ignoti che in quel libro si ritrovano raffigurati «in un'incredibile amalgama di concisione enciclopedica e di eloquenza biblica», davvero lo sterminato mondo dei morti.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Antologia Palatina* (ca. sec. XI).

Atwood, M., *Lady Oracolo* (*Lady Oracle*, 1976); Barbusse, H., *Il fuoco* (*Le Feu*, 1916); Beauvoir, S. de, *La cerimonia degli addii* (*La cérémonie des adieux*, 1984); Bernanos, G., *I grandi cimiteri sotto la luna* (*Les grands cimetières sous la lune*, 1938); Borgese, G.A., *I vivi e i morti* (1929); Brontë, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); Calvino, I., *Le città invisibili* (1972); Caravaggio, *Morte della Madonna*, pittura (1605-06); Carter, A., *Le macchine infernali del desiderio* (*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, 1972); Céline, L.F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Ceronetti, G., in *La stanza del morto*, in *Compassioni e disperazioni* (1987); Cioran, E., *Sommario di decomposizione* (1966); Collodi, C., *L'avventura di Pinocchio* (1883); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Corti, M., *L'ora di tutti* (1962); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Derek, R., *Come vivono i morti* (*How the Dead Live*, 1999); Dickens, C., *Una storia tra due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Dostoevskij, F.M., *Bobok*. Ricordi di un tale (1873); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Foscolo, U., *Dei sepolcri* (1807); Foscolo, U., *In morte del fratello Giovanni* (1803); Gadda, C.E., *Giornale di guerra e di prigionia* (1955); García Lorca, F., *Compianto per Ignacio Sánchez Mejías* (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 1935); Gray, T., *Elegia scritta in un cimitero di campagna* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751); Grimm, J. e W., *Biancaneve* (*Schneewittchen*), in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Guidacci, M., *La sabbia e l'angelo* (1846); Hemingway, E., *Addio alle Armi* (*A Farewell to Arms*, 1929); Hitchcock, A., *Rebecca, la prima moglie*, cinema (1940); Hitchcock, A., *Vertigo*, cinema (1958); Huysmans, J.K., *Controcorrente* (*À rebours*, 1884); Jahier, P., *Con me e con gli alpini* (1919); James, H., *L'altare dei morti* (*The Altar of the Dead*, 1895); James, H., *Giro di vite* (*The Turn of the Screw*, 1898); Joyce, J.A., *I morti* (*The Dead*), in *Gente di Dublino* (*Dubliners*, 1914); Joyce, J.A., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kafka, F., *Il cacciatore Gracco* (*Der Jäger Gracchus*, 1917); Kafka, F., *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1916); King, S. - McCammon, R.R. - Campbell, R., *Il libro dei morti* (*Book of the Dead*, 2001); Kiš, D., *L'enciclopedia dei morti* (1983); Kubin, A., *L'altra parte* (*Die andere Seite*, 1898); Kyd, T., *Tragedia spagnola* (*The Spanish Tragedy*, ca. 1585); Larkin, P., *Fading* (1977); Le Fanu, J.S., *Carmilla* (1872); Leopardi, G., *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie in Operette morali* (1824); Loria, A., *Una lezione di anatomia in La scuola di ballo* (1932); Lowell, R., *Il cimitero dei quaccheri a Nantucket* (*The Quaker Graveyard in Nantucket*, 1946); Luciano, *Dialoghi dei morti* (ca. 160); Mallarmé, S., *Per una tomba di Anatole* (*Pour un tombeau d'Anatole*, 1879); Mantegna, A., *Cristo morto*, pittura (1480-90); Masters, E. L., *Antologia di Spoon River* (*Anthology of Spoon River*, 1915); Maturin, C.R., *Melmoth l'errante* (*Melmoth the Wanderer*, 1820); Middleton, T. - Rowley, W., *Il bambino scambiato* (*The Changeling*, 1612?); Morin, E., *L'uomo e la morte* (*L'homme et la mort*, 1970); Nes-

son, P. de, *Vigilie dei morti* (*Vigiles des morts*, 1383-1439); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P. *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, 2-17 d.C.); Pascoli, G., *Myricae* (1891); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Pirandello, L., *Notizie dal mondo* (1901); Plath, S., *Lady Lazarus* (1962); Poe E.A., *Il crollo della casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1840); Poe, E.A., *Il caso del signor Waldemar* (*The Facts in the Case of Mr. Waldemar*, 1845); Poe, E.A., *La filosofia della composizione* (*The Philosophy of Composition*, 1846); Poe, E.A., *Ligeia* (1838); Polidori, J.W., *Il vampiro* (*The Vampire*, 1816); Potocki J., *Manoscritto trovato a Saragozza* (*Le manuscrit trouvé à Saragosse*, 1805); Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1950); Reed, L., *Magic and Loss*, musica (1992); Remarque, E.M., *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (*Im Westen Nichts Neues*, 1929); Rice, A., *Intervista col vampiro* (*Interview with the Vampire*, 1976); Rich, A., *Esplorando il relitto* (*Diving Into the Wreck*, 1973); Rilke, R.M., *Elegie duinesi* (*Duineser Elegien*, 1922); Rilke, R.M., *Sonetti a Orfeo* (*Sonnettes an Orpheus*, 1923); Rimbaud, A., *Una stagione in inferno* (*Une saison en enfer*, 1873); Rodenbach, G.R., *Bruges la morta* (*Bruges-la-Morte*, 1892); Rossetti, D.G., *Il ritratto* (*The Portrait*, 1870); Sanmartino, G., *Cristo velato*, scultura (1753); Santoliquido, F., *La sagra dei morti: elegia per gli eroi italiani caduti nella grande guerra* (1935); Sartre, J.P., *Morti senza tomba* (*Morts sans sépulture*, 1946); Savinio, A., *Il Signor Munster in Casa, la vita* (1943); Sarton, M., *Lettera da Chicago* (*Letter from Chicago*, 1953); Sexton, A., *La morte di Silvia* (*Silvia's Death*, 1966); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Shelley, M.W., *Frankestein o il Prometeo moderno* (*Frankestein or the Modern Prometheus*, 1818); Spielberg, S., *Always*, cinema (1989); Stoker, B., *Dracula* (1897); Stuparich, G., *Colloqui con mio fratello* (1925); Stuparich, G., *Guerra del '15* (1931); Tate, A.J.O., *L'ode ai caduti confederati* (*Ode to the Confederate Dead*, 1926); Thomas, D., *Sotto il bosco di latte* (*Under the Milk Wood*, 1954, postumo); Thomas, D., *Il dottore e il diavolo* (*The Doctor and the Devils*, 1959); Tolstoj, L.N., *La morte di Ivan Il'ic* (1886); Ungaretti, G., *Il porto sepolto* (1917); Villon, F., *Ballate e testamenti* (*Ballades et testaments*, 1461-62); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (*Georgicon*, libri IV, 37-29 a.C.); Waugh, E., *Il caro estinto* (*The Loved One*, 1948); Verga, G., *Mastro-don Gesualdo* (1889); Wilder, T., *Il ponte di Saint Luis Rey* (*The Bridge of San Luis Rey*, 1927); Wilder, T., *Piccola città* (*Our Town*, 1938); Woolf, A.V., *La camera di Giacobbe* (*Jacob's Room*, 1922); Woolf, A.V., *Professioni per le donne* (*Professions for Women*, 1929); Young, E., *Le notti* (*The Complaint; or Nights Thoughts on Life, Death, and Immortality*, 1742-46); Zola, E., *Teresa Raquin* (*Thérèse Raquin*, 1867); Zucker, J., *Ghost*, cinema (1990).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Amigoni, F., *Fantasma*, Milano, Bollati Boringhieri, 2003; Ariès, P., *L'uomo e la morte dal medioevo ad oggi* (1977), Bari, 1980; Atwood, M., *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; Baudrillard, J., *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), Milano, Feltrinelli, 1979; Baumann, Z., *Il teatro dell'immortalità* (1992), Bologna, Il Mulino, 1995; Beauvoir, S. de, *Tous les hommes sont mortels*, Paris, Gallimard, 1946; Bertazzoli, R., *Pensieri sull'ignoto. Poesia sepolcrale e simbologia funebre tra Sette e Ottocento*, Verona, Fiorini, 2002; Boitani, P., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1972; Bonfiglioli, P., *Il «ritorno dei morti» da Pascoli a Montale*, in *Pascoli*, Atti del convegno nazionale di studi pascoliani 1962, Santarcangelo di Romagna, STEM-Maggioli, 1965, pp. 55-72; Bronfen, E., *Death and Representations*, London, Routledge, 1987; Bronfen, E., *Over Her Dead Body. Death Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992; Brunel, P., *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, Sedes, 1974; Cresti, A., *Percorsi di seduzione e di morte nel mito e nell'arte*, Trento, l'Editore, 1990; D'Antuono, N., *Amore e morte in «Senilità»*, e altro su Svevo, Salerno, Laveglia Editore, 1987; Elias, N., *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino, 1985; Fuchs, W., *Le immagini della morte nella società moderna* (1969), Torino, Einaudi, 1973; Gigliucci, G., *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, Anzio, De Rubéis, 1994; Gorer, G., *Death, Grief, and Mourning*, New York, 1977; Greenblatt, S., *Shakespearean Ne-*

gotiations, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988; Harrison, R.P., *The Dominion of the Dead*, Paris, Le Pommier, 2003; Jankélévitch, V., *La Mort*, Paris, Flammarion, 1966; Mazzarella, A., *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio*, Napoli, Liguori, 1983; Pascal, C., *La morte e l'aldilà nel mondo pagano*, Genova, 1987; Pellegrini, E., *Necropoli immaginarie. Le rappresentazioni della morte in Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoevskij e Tolstoj*, Firenze, Le Lettere, 1996; Pinguet, M., *La morte volontaria in Giappone* (1984), Milano, Garzanti, 1985; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze, Sansoni, 1943; Puppa, P., *La morte in scena. Rosso di San Secondo*, Napoli, Guida, 1986; Rolfs, D., *The Last Cross. A History of the Suicide Theme in Italian Literature*, Ravenna, Longo, 1981; Tenenti, A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1957; Thomas, L.V., *Antropologia della morte* (1975), Milano, Garzanti, 1976; Thomas, L.V., *Le cadavre*, Paris, Éditions Complexe, 1980; Vernant, J.P., *La morte negli occhi: figura dell'Altro nell'antica Grecia* (1985), Bologna, Il Mulino, 1987; Vovelle, M., *La morte e l'occidente* (1983) Bari, Laterza, 1987; Ziegler, J., *Les vivants et la mort*, Paris, Seuil, 1975; Zubenka, P., *Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni: dal lutto alla «meditatio mortis»*, in De Signoribus, E. - Capodaglio E. Paoli, F. (a c. di), *Nell'opera di Giorgio Caproni*, numero speciale di «Istmi», 5-6 (1999), pp. 53-124.

■ **VOCI AFFINI:** Campo di concentramento; Cenere; Dannazione; Decapitazione; Demone; Fantasma, spettro; Farfalla; Funerale; Guerra/Pace; Guerre civili; Impiccagione; Infanticidio; Invisibilità; Lutto; Memoria; Morte; Mummia; Naufragio; Necrofilia; Ombra; Orrore; Patibolo, pena capitale; Peste, pestilenza; Resurrezione; Sangue; Sepolcri, cimiteri; Sepolto vivo, sepolta viva; Strage; Suicidio; Tenebre; Teschio; Vampiro; Vendetta; Violenza; Vittima.

ERNESTINA PELLEGRINI

Mostro. 1. Il mostro è certamente uno dei personaggi che si incontrano più di frequente nella storia letteraria del mondo occidentale, e al contempo uno dei più ambigui, sfuggenti e multiformi. La stessa radice etimologica del termine (indoeuropea) contiene segnali di ambivalenza: il *monstrum* latino indica sia un prodigioso segno degli dei – da cui derivano il verbo «mostrare», cioè far vedere, rendere manifesto, e il nome «mostra», cioè esibizione, rassegna di oggetti presentati al pubblico – sia un fenomeno contro natura o innaturale, da cui hanno origine «mostruoso» e «mostruosità».

Nel linguaggio comune è facile incontrare entrambi i significati del termine: si dice «sei un mostro» sia per elogiare la bravura dell'interlocutore sia per esprimere un giudizio morale negativo sul suo operato; si usa l'espressione «mostro sacro» per comunicare ammirazione mista a riverenza e soggezione; la «mostruosità» è l'altra faccia della «meraviglia» dei colonizzatori di fronte al Nuovo Mondo, un sentimento di sospensione delle categorie morali sempre in bilico – come già insegnava Montaigne a proposito dei racconti sul cannibalismo – tra le fantasie di dominio e la vergogna dell'orrore; e la parola «mostro» è associata a livello etico a termini quali *serial killer*, maniaco sessuale e brutto – dei quali è più o meno sinonimo sia nella trasposizione letteraria e cinematografica della cronaca nera (la letteratura *pulp* su Jack lo Squartatore e sul «mostro di Firenze» e, nel cinema, film classici come *M*, *il mostro di Düsseldorf* di Fritz Lang, 1931, o più recenti come *Il silenzio degli innocenti* di Jonathan Demme, 1991, e *Il mostro* di Roberto Benigni, 1994) – e a livello estetico alla categoria del brutto e del deforme. In quest'ultima accezione, il termine «mostro» è spesso riferito ai prodotti della tecnologia e del progresso (il treno come «mostro d'acciaio», la metropoli come un mostro dalla testa enorme, dal corpo sproporzionato, con milioni di teste e di occhi).

Questa intrinseca e ineluttabile doppiezza del mostro ne ha sempre accompagnato le rappresentazioni, dall'anti-

chità al medioevo e dal rinascimento all'età contemporanea, separando solo tramite confini molto tenui e transitori il mondo animale da quello umano, e situandosi costantemente nella linea d'ombra fra l'orrore e il sublime. Inoltre, «mostro» può essere tanto l'immensamente grande (il dinosauro, detto appunto «mostro» preistorico) quanto l'infinitesimamente piccolo (il virus, il microbo, l'atomo o la particella subatomica).

Nel mondo classico il «mostro» conviveva in modo esemplare con la razionalità e la bellezza: l'antagonismo fra Apollo e Dioniso – ovvero il conflitto tra la «forma» e l'eccesso, l'armonia e la sproporzione – spesso veniva risolto tramite sconfinamenti di razza e di genere, metamorfosi, ibridizzazioni. Basti pensare a tutte le contaminazioni metamorfiche della mitologia (Medusa, il Minotauro e le raffigurazioni dell'uomo-Toro e del dio-Toro, le Erinni, la Gorgone, la Chimera, Polifemo, le sirene, i fauni, i satiri, i centauri, i ciclopi), che la dicono lunga sulla natura polimorfica del mostro e sulla sua elevata versatilità. Abitatore indifferentemente di case, palazzi, grotte e labirinti, il mostro della mitologia classica impersona le pulsioni irrazionali dell'uomo, non represses o rimosse dalla coscienza, ma strenuamente coesistenti col suo pensiero razionale.

Anche in tempi più recenti il mostro continua a popolare l'immaginazione collettiva e le arti, e pur spostandosi in una posizione più marginale seguita a essere rappresentato come parte integrante della percezione umana del mondo. Si pensi alle maschere della commedia aristofanesca, alle *Metamorfosi* (ca. 3-8 d.C.) di Ovidio e all'*Asino d'oro* (sec. II) di Apuleio; agli animali a margine dei codici miniati, alle grottesche della pittura, alle raffigurazioni del diavolo (il serpente, il drago, l'asino selvatico, la scimmia e tutti i mostri già evocati nell'*Apocalisse*, 96 d.C.); ai bestiari medievali, a *La regina delle fate* (1590; 1609) di Edmund Spenser, al corpus di William Shakespeare e in particolare al Calibano de *La Tempesta* (1611-1612); alle creature simbolicamente mostruose (e pur così vicine al sublime) evocate da poeti come William Blake e John Milton o da pittori come J.H. Fuseli; alle balene, agli orchi e ai draghi delle fiabe (che a loro volta hanno alimentato tutta una letteratura popolare dedicata al «mostro» di Loch Ness, il mitico abitatore solitario dell'omonimo lago scozzese, oppure allo Yeti, altrettanto solitario abitatore dei ghiacciai dell'Himalaya), fino agli antenati dei mostri biocibernetici e biogenetici (qualche esempio nel cinema: l'automa in *Metropolis*, 1926, di Fritz Lang; i cloni ne *L'invasione degli ultracorpi*, 1956, di Don Siegel; l'androide e i replicanti in *Blade Runner*, 1982, di Ridley Scott, tratto dal romanzo di Philip K. Dick *Il cacciatore di androidi*) e alle creature post-organiche neomitologiche individuate dalla più recente critica letteraria femminista (le *liminaliens* segnalate da Liana Borghi, i «corpi transorganici» di Tiziana Macri, l'«oncotopo» di Donna Haraway).

Se da un lato il mostro è dunque un «segno» visibile – di una trasformazione, di una deformità, di una diversità congenita o provocata, di un «processo» piuttosto che di un oggetto – d'altro canto esso/a (egli? ella?) è il «segno» di un'umanità equivocata o perduta, di una sperimentazione riuscita solo in parte, di un progetto fallito. Di qui il movimento opposto rispetto a quello del «mostrare»: ovvero il nascondere, il celare la mostruosità là dove non possa essere vista (il Cottolengo, il villaggio dei lebbrosi, il reparto dei malati terminali).

2. La letteratura ha affrontato le problematiche relative al mostro fondamentalmente da due prospettive principali.

La prima è quella della produzione di genere (poesia, fiaba, romanzo gotico, storia dell'orrore o di fantasmi, racconto poliziesco e d'avventura); la seconda è quella che nel corso del tempo si è appropriata della metafora della mostruosità per costruire una rete via via più approfondita e complessa di discorsi sull'identità, sull'inconscio, sulla diversità. Parallelamente, le arti figurative hanno seguito un percorso simile, privilegiato dall'indubbio impatto che questa tematica ha a livello iconografico. Nel cinema, poi, si contano almeno quattrocento titoli riferibili al «mostro», e su internet vi sono specifici siti.

Non si può non iniziare questo excursus con **Dante**, il creatore de *La Divina Commedia* (1306-1321) e soprattutto, per quanto concerne i «mostri», dei 34 canti dell'*Inferno*. I mostri che vi si incontrano – già annunciati, dopo tutto, dalle prime tre belve (la lonza, il leone e la lupa) in cui si imbatte Dante all'inizio del suo «cammino» – sono per lo più allegorici, e sottolineano una topografia morale degenerata ovvero il percorso della dannazione. Alcuni di essi sono desunti dalla mitologia pagana (Caronte, Cerbero, Minos, Pluto, Flegiàs, le Furie, i Centauri Nesso e Chirone, le Arpie, Caco, i Giganti, ecc.); altri dalle Sacre Scritture (Lucifero, Caifas); altri ancora sono grotteschi personaggi d'invenzione, spesso dai nomi caricaturali (Cagnazzo, Barbariccia). Uno dei mostri più famosi è Gerione, già collegato a miti infernali nella letteratura classica (**Virgilio** l'aveva collocato tra i mostri a custodia dell'Averno, *Eneide*, 29-19 a.C.; VI, 279). Inutile dire che la mostruosità contagia anche molti di coloro che scontano nell'*Inferno* la pena eterna per i loro peccati: basterà ricordare Pier della Vigna e la selva dei suicidi (canto XIII), e il mostruoso compenetrarsi dell'uomo e della bestia nei corpi trasmutati dei ladri-serpi (canti XXIV-XXV).

Passando dalla poesia alla prosa, anche la fiaba, le leggende popolari, la *fantasy* e la *science fiction* o fantascienza pullulano di mostri: ve ne sono sia di geneticamente stabili, come la balena di *Le avventure di Pinocchio* (1883) di Carlo **Collodi**, il coccodrillo di *Peter Pan* (1904) di James **Barrie**, i draghi del *Beowulf* (secc. VII-VIII) e della tradizione cavalleresca, gli orchi delle fiabe e la *baba-jaga* delle favole russe, l'Ippogrifo dell'*Orlando Furioso* (1516) Ludovico **Ariosto**, o i numerosi mostri-ciattoli che popolano la saga di John Roland Reuel **Tolkien**; sia di metamorfici o mutanti, come il classico principe vittima di un incantesimo che lo ha trasformato in rospo (*Il Principe Ranocchio* dei fratelli **Grimm**) o in animale orribile (*La Bella e la Bestia*, di cui la versione più nota è quella di Madame Leprince de **Beaumont**, 1757), e che solo l'amore di una fanciulla potrà riportare al suo stato naturale; sia di libere ibridazioni come i personaggi de *I Viaggi di Gulliver* di Jonathan **Swift** (1726) o *Alice nel Paese delle Meraviglie* (1865) di Lewis **Carroll**. La fantascienza ha aggiunto a questa categoria un genere particolare di mostri, ovvero le creature extraterrestri che a varie riprese e sotto molteplici forme minacciano la già precaria armonia del pianeta Terra. Fare un elenco sarebbe impossibile: ci si limiterà pertanto ad alcuni esempi tra i film «classici» che più traducono non solo l'ansia esistenziale dell'uomo, ma anche le sue paure di volta in volta relative ai conflitti internazionali, al comunismo, all'ecologia o all'autodistruzione del Pianeta. Ne *La cosa da un altro mondo* (1951) di Christian **Nyby**, una spedizione americana nel Polo Nord è minacciata da un mostro vampiresco precipitato sulla Terra insieme al suo disco volante; ne *La Cosa* (1982) di John **Carpenter**, un mostro riportato alla vita dalle radiazioni e capace di assumere qualsiasi sembianza minaccia un gruppo di scien-

ziati in Alaska; ne *Il giorno dei trifidi* (1962) di Steve **Sekely**, innocue pianticine danno luogo a smisurati mostri transorganici a causa della caduta di misteriose meteoriti; in *Alien* (1979) di Ridley **Scott**, una creatura mostruosa si impadronisce del corpo degli esseri umani. Dopo la parentesi «familiare» dei mostri spaziali benintenzionati de *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977) di Steven **Spielberg**, e di *E.T. l'extraterrestre* (1982) dello stesso Spielberg, tra i film più recenti compaiono di nuovo malvagi mostri spaziali in *Independence Day* (1996) di Roland **Emmerich**, marziani assassini in *Mars Attacks!* (1997) di Tim **Burton**, e mostri capaci di assumere qualsiasi forma e dimensione in *Men in Black* (1997) di Barry **Sonnenfeld**. In ultimo, un rapido accenno ai mostri che popolano i cartoni animati per bambini, da *Mazinga* a *Goldrake* ai vari *transformers* fino ai *Pokémon*, contrazione di *pocket monsters* o «mostri tascabili»: 150 personaggi ibridi, metà insetti e metà dinosauri nelle intenzioni del loro creatore giapponese (Satoshi **Tajiri**) il quale, dopo averli inventati nel 1995, li ha visti sbarcare con successo negli U.S.A. e di lì imporsi sugli schermi di tutto il mondo.

Di indiretta derivazione fiabesca, i racconti gotici e dell'orrore mettono in scena mostri impalpabili, creature paurose per il fatto che non si vedono ma lasciano tracce, o che si incontrano solo in modo intermittente: a questa categoria appartengono alcuni tipi di spettri e fantasmi (è bene sottolineare che non tutti i fantasmi sono mostri: lo spettro del padre di Amleto non appartiene certo a questa categoria), i morti redivivi o *zombies*, i vampiri, i licantropi. Il meccanismo che regola il comportamento di questi mostri è sempre la strategia della paura: creature ambivalenti, intermediari fra la notte e il giorno, ovvero fra il mondo reale e l'oltretomba, essi devono incutere spavento ai mortali per affermare la propria superiorità, per ribadire la propria unicità nel potersi muovere a piacimento da una dimensione all'altra, spesso giungendo ad assalire fisicamente le vittime designate. Alcuni esempi. Nella letteratura: *Ligeia* (1898) di Edgar Allan **Poe**; *L'Horla* (1886) di Guy de **Maupassant**; *Carmilla* (1871) di Joseph Sheridan **Le Fanu**; *Dracula* (1897) di Bram **Stoker**. Nel cinema: *La notte dei morti viventi* (1968) di George A. **Romero**, *Nosferatu, il principe della notte* (1979) di Werner **Herzog**; *Un lupo mannaro americano a Londra* (1981) di John **Landis**; *Poltergeist - Demoniache presenze* (1982) di Tobe **Hooper**.

Il cinema ha inoltre ideato creature mostruose ormai entrate nel mito, come l'americano King Kong, il gigantesco gorilla catturato nei dintorni di Sumatra il quale, portato a New York, semina panico e distruzione e si rifugia infine sulla cima dell'Empire State Building (*King Kong*, 1933, di E. **Schoedsack**) e il giapponese *Godzilla*, l'enorme mostro anfibio risvegliato dagli esperimenti atomici e così chiamato dal nome di un feroce dio marino (il film originale giapponese, *Gojira*, è del 1954; l'adattamento americano per il mercato occidentale, *Godzilla il re dei mostri*, è del 1956; *Godzilla* arriva sugli schermi italiani nel 1957). Nel mondo puramente animale, ma con forti tinte allegoriche, citiamo invece la balena bianca di *Moby Dick* (1851) di Herman **Melville**, con i suoi pronipoti di terra (nel romanzo *Il bisonte bianco* di Richard **Sale**, 1975) e di mare (l'«animalone sgomentevole» e la mostruosa, fetida carogna dell'orca immortale che dà la morte nel romanzo *Horcynus Orca* di Stefano **D'Arrigo**, 1975; e, nel cinema, *Lo squalo*, 1975, di Steven Spielberg, e *L'orca assassina*, 1977, di Michael **Anderson**).

Due appendici interessanti di questo gruppo sono costituite dalle *chimères et monstres fantastiques* puntualmente individuate da Garavini all'interno degli *Essais* di

Michel de **Montaigne** (1588) e dal *Manuale di zoologia fantastica* (1957) di Jorge Luis **Borges**, in cui l'autore argentino cataloga 80 creature mitologiche e non, occidentali e orientali, col suo sguardo imperturbabilmente visionario: dal Golem a Cerbero, dallo *squonk* al *centote-ste*, dalla Fenice al Grifone, dall'Ippogrifo alla Sfinge, i mostri scelti da Borges (a cui egli ne aggiungerà altri 34 in un'edizione successiva intitolata *Il libro degli esseri immaginari*, 1968) sono una carrellata composita non solo di ritratti ma anche di metafore che percorrono tutta la storia della civiltà umana e della letteratura.

Al contrario, il mondo del romanzo poliziesco e d'avventura, così come quello del *thriller*, predilige mostri solidi e ben ancorati alla realtà fenomenologica. Al di là di ogni timore o suggestione irrazionale, i mostri che vi si incontrano non sono mai fantasmi né potenze oscure, ma nemici in carne e ossa: animali, come nel caso dello scimmione ne *I delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe (1841) o del cane ne *Il mastino dei Baskerville* (1902) di Arthur Conan **Doyle**, o più spesso uomini e donne che hanno usato la loro astuzia per ideare un cosiddetto delitto della camera chiusa, inscenare un apparente intervento soprannaturale, o alimentare l'autosuggestione dei presenti. Del resto, il famoso pittore spagnolo Francisco **Goya** (1746-1828) intitolò una tavola dei suoi *Capricci* «Il sonno della ragione genera mostri» molto tempo prima che fosse inventato Sherlock Holmes.

3. La produzione di gran lunga più ricca è senz'altro quella che esula dalle strettoie dei generi e si occupa del «mostro» e del «mostruoso» in senso meno letterale. All'interno di questa, sono stati qui individuati cinque tipi principali: la creatura, il diverso, il doppio, il femminile, l'invisibile.

Per «creatura» si intende un essere creato, costruito, o manipolato geneticamente dall'uomo. Uno degli archetipi è *Il Golem* (1915), il fantoccio d'argilla citato fin dalla Bibbia (Salmo 138, verso 16) e tramandato nella sua forma classica dall'austriaco Gustav **Meyrink**. Secondo la leggenda, il Golem era stato creato dai rabbini in epoca medievale mediante una formula segreta; era un gigantesco mostro d'argilla, e appariva all'incirca ogni trent'anni nel ghetto di Praga, seminando il terrore fra gli ebrei che lo vedevano come l'immagine dei loro persecutori. Il Golem di Meyrink, invece, è sfuggente e incorporeo, può diventare invisibile e, alla stregua di un vampiro o dell'Horla, si nutre dei corpi dei viventi. Più che la paura delle persecuzioni, questo Golem incarna già una paura più moderna: quella della perdita dell'integrità dell'io.

Facendo un passo indietro, incontriamo il famoso «mostro» di Frankenstein, ovvero l'essere creato artificialmente (ma a partire da materiale umano autentico proveniente da cadaveri dissezionati) dal dottor Frankenstein nell'omonimo romanzo di Mary **Shelley** (*Frankenstein*, 1818), un romanzo che pur essendo generalmente classificato come «gotico» è già proiettato verso la modernità. Particolarmente significative sono le pagine in cui il mostro, prima di vendicarsi per essere stato respinto, si appella accoratamente a Frankenstein: «Ricordati che io sono la tua creatura; dovrei essere il tuo Adamo, ma sono piuttosto l'angelo caduto [...] Ovunque intorno a me vedo felicità, da cui io solo sono irrevocabilmente escluso!» Il dramma della creatura che non viene accettata dal suo creatore fa del mostro un personaggio in piena crisi esistenziale, e questa è forse una delle ragioni dell'enorme successo del romanzo, che ha ispirato numerose riscritture e una lunga serie di film: dall'epoca del muto (tre adattamenti, di cui uno italiano) a oggi, pas-

sando per la famosa interpretazione miliare di Boris Karloff (James **Whale**, 1931), fino al celebre *Frankenstein Junior* (Mel **Brooks**, 1974) e al più recente *Frankenstein di Mary Shelley* (Kenneth **Branagh**, 1994), si contano almeno quaranta titoli.

Il tema dello scienziato che vuole sostituirsi al Creatore – ovvero il mito del moderno Prometeo – viene esplorato con risultati similmente drammatici in un altro romanzo inglese di epoca successiva, *L'isola del dottor Moreau* (1896) di Herbert **Wells**. Qui, però, il medico non si cimenta con l'anatomia e il trapianto di organi umani, ma piuttosto con tecniche di vivisezione che egli sperimenta su diversi tipi di animali per creare una razza di bestie artificialmente evolute simili all'uomo. I «mostri manufatti» di cui egli si circonda sulla sua isola sono contraddistinti da una dolorosa e agghiacciante deformità, da un «tocco diabolico» che preme costantemente per riemergere e cancellare ogni precedente tentativo di umanizzazione. È superfluo osservare come in questo romanzo Wells non solo tratti il problema della mostruosità in un modo assolutamente moderno, ma sollevi – con grande anticipo sui tempi – il problema etico della manipolazione del corpo. Manipolazione che troviamo spinta all'eccesso nel racconto di Roald **Dahl** *William e Mary* (1960), il cui protagonista, condannato a morire entro breve tempo, accetta la proposta del suo medico di far restare in vita, dentro una bacinella, il proprio cervello collegato a un occhio mediante un nervo ottico, o nel film di Peter **Greenaway** *Lo zoo di Venere* (1985), dove due zoologi gemelli compiono ripugnanti innesti e trapianti su se stessi e sulla donna che amano.

Quanto all'eredità della creatura mostruosa, è bene ricordare un altro archetipo dei vari cloni e androidi che popolano il mondo postmoderno (compreso il recente CD-rom *Creatures*, grazie al quale ognuno può far nascere, adottare, nutrire e far riprodurre esseri viventi artificiali chiamati Norn, in grado di acquisire il linguaggio e di interagire con gli umani, e la cui durata media di vita è 15 ore di gioco). Si tratta del *robot*, l'automa meccanico inventato da Karel **Čapek**, il cui dramma *RUR* (*Rossum's Universal Robots*, 1920) andò in scena la prima volta a Praga nel 1921 con la regia di V. **Novak**. Il *robot* (dal ceco «robota», cioè faticaccia, sfinimento, a sua volta legato al russo *rob*, schiavo) può essere considerato in un certo senso il progenitore dei *cyborg*.

Un altro tipo di mostro è quello che, per bruttura o deformità fisica, viene percepito come «altro» da sé, come il «diverso». Appartengono a questa schiera Quasimodo, il celebre campanaro del romanzo di Victor **Hugo** *Notre-Dame di Parigi* (1831); Erik, costretto fin da bambino a indossare una maschera per occultare il suo deforme aspetto fisico ne *Il Fantasma dell'Opera* di Gaston **Leroux** (1910); e, nel film *Elephant Man* (1980) di David **Lynch**, il giovane John Merrick, colpito da neurofibrosi cranica e usato come attrazione da fiera, nonché vittima di violenze e umiliazioni (un simile «uomo elefante» era stato ritratto fin dal 1616 nel *De monstruorum* dall'illustratore Fortunio **Liceti**: ma qui il punto di vista è capovolto, è infatti il punto di vista del «mostro» che osserva gli altri). In tutti e tre i casi, la paura del mostro viene esorcizzata attraverso la metafora dell'emarginazione sia sociale sia affettiva (l'aspetto «mostruoso» di questi personaggi è reso ancor più drammatico quando essi provano un amore disperato per donne bellissime).

Questi ritratti di «diversi» sono mostri di un tipo particolare, ossia i cosiddetti *freaks*: segni viventi di una fallita compresenza armoniosa di tutti gli elementi del cosmo, essi sono creature rifiutate dal mondo «normale» e dunque appartenenti a un'eterogenea e sfuggente «anorma-

lità». Spesso utilizzati come fenomeni da circo, puri oggetti da esibire, incarnano nella loro persona le due caratteristiche contraddittorie della natura doppia del «mostro» – esclusione e spettacolarità. Un capitolo a parte meriterebbe la letteratura sull'omosessualità, in quanto quest'ultima è spesso vista come un mostro interiore eppure visibile in un contesto in cui, come sottolinea Rosi Braidotti, la normalità è definibile come il grado zero della mostruosità e l'«altro» è il diverso a cui è proibito assomigliare.

Man mano che ci si avvicina al Novecento, cresce l'inquietudine esistenziale legata alla nozione di identità. È così che nasce Hyde, il mostro malefico creato dal famoso dottor Jekyll di Robert Louis **Stevenson** (*Lo strano caso del dottor Jekyll e di mister Hyde*, 1886) che altri non è se non la faccia oscura di se stesso, l'«altra» metà dell'io. Mentre la psicanalisi freudiana scompone l'individuo in Io, Es, Id e Super Io, la letteratura non può che assistere a una mostruosa frammentazione dell'identità: «l'uomo non è uno, bensì due. Dico due perché la condizione del sapere di cui sono in possesso non mi permette di spingermi oltre tale punto. [...] è possibile avanzare la supposizione che verrà il giorno in cui si scoprirà che l'uomo è unicamente un puro agglomerato di soggetti diversi, multiformi e indipendenti gli uni dagli altri». L'ombra del *Doppelgänger* – il «doppio» che è alla base di molte novelle del secolo, da *Gli elisir del diavolo* (1816) di Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann** e *Il sosia* (1846) di Fëdor **Dostoevskij** a *La vittima* (1947) di Saul **Bellow** – si riverserà poi senza argini sul cinema, da *Shining* (1980) di Stanley **Kubrick**, a *Face Off* (1997) di John **Woo**, dove la schizofrenia dei personaggi diventa una vera e propria manifestazione simbolica del «perturbante» in senso freudiano. E la tipica nevrosi della modernità scaturisce almeno in parte proprio dalla visione dell'altro sé: «la natura umana... l'orrido mostro dal grugno insanguinato» (Virginia **Woolf**, *La signora Dalloway*, 1925).

Il «mostro» femminile suscita una serie di considerazioni a parte. Legato per lunga tradizione alla stregoneria, alla possessione demoniaca, alla donna come mostro incantatore (Circe, Lilith o l'«altra Eva»), esso riflette la doppia percezione del corpo femminile come mostruoso di per sé (il corpo gravido deforme di cui parla Rosi Braidotti, la «creatura pelosa» della poesia *Mostro* di Robin **Morgan**) e il corpo femminile dell'anti-madre (la strega dal potere non fecondante ma antigerminativo, la donna-vampiro della letteratura gotica, la lesbica della poesia postmoderna femminista).

Mentre la metamorfosi viene a rappresentare, per l'uomo e la donna moderni in crisi, un tipo particolare di allucinazione (*Il pasto nudo* di William **Burroughs**, 1959) o di snaturamento fisiologico – *La metamorfosi* (1916) di Franz **Kafka**, dove Gregor Samsa si sveglia una mattina trasformato in scarafaggio; e, sulla scia di questi, *Il rinoceronte* (1959) di **Ionesco**, *Le lenti azzurre* (1959) di **Daphne du Maurier**, *Il seno* (1972) di Philip **Roth**, *Troisimi* (1996) di Marie **Darrieussecq** e il film *La mosca* (1986) di David **Cronenberg** – l'ultima frontiera della mostruosità è, paradossalmente, l'invisibilità: quando il mostro cessa di essere visibile, è proprio allora che esso/egli si manifesterà in tutta la sua valenza distruttrice. La paura del nulla, del vuoto, è alla base del potere che il mostro invisibile esercita sul lettore/spettatore: del resto, già ne *L'uomo invisibile* (1897) di Wells si leggeva: «Tutti erano preparati a vedere cicatrici, deformità e ogni tipo di orrore, ma non il nulla!».

Fra le tendenze del secolo XX vi è quella di rappresentare il mostro invisibile come un'emanazione dell'incon-

scio, ovvero come il mostro che non solo è la nostra parte «cattiva» (come Hyde) ma che si configura come una forza immane, non umana, distruttrice dell'intero universo. Nel film *Il pianeta proibito* (Fred Acland **Wilcox**, 1956) un mostro invisibile e capace di riformulare costantemente la propria struttura molecolare deve la sua esistenza a una macchina sofisticata in grado di materializzare i pensieri malvagi del subconscio umano. Troviamo altri mostri invisibili in un'infinità di racconti precedenti, fra cui *Che cos'era?* (1859) di **O'Brien**, *Possono accadere queste cose?* (1893) di Ambrose **Bierce**, *L'orrore delle altezze* di **Doyle** (1913), *Il colore venuto dallo spazio* (1927) di Howard Phillips **Lovcraft**, anche se in tutti questi casi manca una vera e propria connotazione di tipo esistenziale.

Di recente, il mostruoso in letteratura (nel campo sia della fantascienza sia della narrativa postmoderna in genere) si è andato arricchendo delle istanze fascinosi e contraddittorie portate avanti dalla manipolazione genetica: le promesse di immortalità, il progetto di costruzione postumana o transumana, l'ansia della degenerazione entropica, la performatività del corpo e la problematizzazione sessuale, il dibattito sulla mostruosità come fenomeno di emancipazione o regressione.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Apocalisse* (96); *Beowulf* (secc. VII-VIII); *Goldrake*, cinema (*Ufo Robot Grendizer*, 1975).

Anderson, M., *L'orca assassina*, cinema (*Orca - Killer Whale*, 1977); Apuleio, *L'asino d'oro o Metamorfosi* (*Metamorphoses*, sec. II); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Barrie, J.M., *Peter Pan* (1904); Beaumont, M.-J., Mme de, *La bella e la bestia* (*La belle et la bête*, 1757); Bellow, S., *La vittima* (*The Victim*, 1947); Benigni, R., *Il mostro*, cinema (1994); Bierce, A., *Possono accadere cose del genere?* (*Can Such Things Be?*, 1893); Borges, J.L., *Manuale di zoologia fantastica* (*Manual de zoología fantástica*, 1957); Borges, J.L., *Il libro degli esseri immaginari* (*El libro de los seres imaginarios*, 1968); Branagh, K., *Frankenstein di Mary Shelley*, cinema (1994); Brooks, M., *Frankenstein Junior*, cinema (1974); Burroughs, W., *Il pasto nudo* (*The Naked Lunch*, 1959); Burton, T., *Mars Attacks!*, cinema (1997); Capek, J., *RUR* (*Rossum's Universal Robots*, 1920); Carpenter, J., *La cosa*, cinema (*The Thing*, 1982); Carroll, L., *Alice nel paese delle meraviglie* (*Alice in Wonderland*, 1865); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Cooper, M.C. - Schoedsack, E., *King Kong*, cinema (1933); Cronenberg, D., *La mosca*, cinema (*The Fly*, 1986); D'Arrigo, S., *Horcynus Orca* (1975); Dahl, R., *William e Mary* (*William and Mary*, 1960); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-1321); Darrieussecq, M., *Troisimi* (1996); Demme, J., *Il silenzio degli innocenti*, cinema (*The Silence of the Lambs*, 1991); Dick, P.K., *Blade Runner* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968); Dostoevskij, F.M., *Il sosia* (1846); Doyle, A.C., *Il mastino dei Baskervilles* (*The Hound of the Baskervilles*, 1902); Doyle, A.C., *L'orrore delle altezze* (*The Horror of the Heights*, 1913); Du Maurier, D., *Le lenti azzurre* (*The Blue Lenses*, 1959); Emmerich, R., *Independence Day*, cinema (1996); Go Nagai, *Mazinga*, cinema d'animazione (*Mazinger*, 1972); Goya, F., *Capricci*, pittura (*Capriccios*, 1799); Greenaway, P., *Lo zoo di Venere*, cinema (1985); Grimm, J. e W., *La Bella e la Bestia in Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-1822); Herzog, W., *Nosferatu, il principe della notte*, cinema (1979); Hoffmann, E.T.A., *Gli elisir del diavolo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1816); Honda, I., *Godzilla*, cinema (*Gojira*, 1954); Hooper, T., *Poltergeist - Demoniache presenze*, cinema (1982); Hugo, V., *Notre-Dame di Parigi* (*Notre-Dame de Paris*, 1831); Ionesco, E., *Il rinoceronte* (*Le rhinocéros*, 1959); Kafka, F., *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1916); Kubrick, S., *Shining*, cinema (1980); Landis, J., *Un lupo mannaro americano a Londra*, cinema (1981); Lang, F., *Il mostro di Düsseldorf*, cinema (1931); Lang, F., *Metropolis*, cinema (1926); Le Fanu, J.S., *Carmilla* (1872); Leroux, G., *Il fantasma dell'Opera* (*Le fantôme de l'Opéra*, 1910); Liceti, F., *De monstruorum*, illustrazione (1616); Lovcraft, H. P., *Il colore venuto dallo spazio* (*The Colour Out of Space*, 1927); Lynch, D., *Ele-*

phant Man, cinema (1980); Maupassant, G. de, *L'Horla* (Le Horla, 1886); Melville H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Meyrink, G., *Il Golem* (*Der Golem*, 1915); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essai*, 1588); Morgan, R., *Mostro*; Morse, T. - Honda, I., *Godzilla, il re dei mostri*, cinema (*Godzilla King of the Monsters*, 1956); Novak, V., *Il robot*, cinema (1921); Nyby, C., *La cosa da un altro mondo*, cinema (1951); O'Brian, F.J., *Che cos'era? (What Was It?)*, 1859; Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Poe, E.A., *I delitti della Rue Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841); Poe, E.A., *Ligeia* (1838); Romero, G.A., *La notte dei morti viventi*, cinema (1968); Roth, P., *Il seno* (*The Breast*, 1972); Sale, R., *Il bisono bianco* (*The White Bison*, 1975); Satoshi Tajiri, *Pokémon*, cinema d'animazione (1998); Scott, R., *Alien*, cinema (1979); Scott, R., *Blade runner*, cinema (1982); Sekely, S., *Il giorno dei trifidi*, cinema (1962); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-1612); Shelley, M. W., *Frankenstein o il Prometeo moderno* (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818); Siegel, D., *L'invasione degli ultracorpi*, cinema (1956); Sonnenfeld, B., *Men in Black*, cinema (1997); Spenser, E., *La regina delle fate* (*The Faerie Queene*, 1590; 1609); Spielberg, S., *E.T. l'extraterrestre*, cinema (1982); Spielberg, S., *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, cinema (1977); Spielberg, S., *Lo squalo*, cinema (*Jaws*, 1975); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, 1886); Stoker, A.B., *Dracula* (1897); Swift, J. *Viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Wells, H.G., *L'isola del dottor Moreau* (*The Island of Dr. Moreau*, 1896); Wells, H.G., *L'uomo invisibile* (*The Invisible Man*, 1897); Whale, J., *Frankenstein*, cinema (1931); Wilcox, F.A., *Il pianeta proibito*, cinema (1956); Woo, J., *Face Off*, cinema (1997); Woolf, A.V., *La signora Dalloway* (*Mrs Dalloway*, 1925).

■ ALTRE OPERE: Afanas'ev, A.N., *Racconti popolari russi* (1855-64); Benni, S., *I meravigliosi animali di Stranalandia* (1984); Calvino, I., *Racconti fantastici dell'Ottocento* (1983); Hardenberg, Achaz von, *I rinogradi di Harald Stümpe e la zoologia fantastica* (*Bau und Leben der Rhinogradentia*, 1981); Hoffmann, E.T.A., *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, 1817); Hoffmann, E.T.A., *L'automa* (*Die Automate*, 1814); Hugo, V., *L'uomo che ride* (*L'homme qui rit*, 1869); Koontz, D., *Mostri* (*Watchers*, 1987); Savater, F., *Creature dell'aria* (*Criaturas del aire*, 1979).

■ BIBLIOGRAFIA: Abruzzese, A., *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti*, Roma 1979; Albertazzi, S., *Il punto su: La letteratura fantastica*, Bari 1995; Asimov, I., *Il mostro subatomico*, Milano 1993; Auerbach, N., *The Woman and the Demon*, Harvard, Harvard UP, 1982; Auerbach, N., *Women and Other Glorified Outcasts*, New York, Columbia UP, 1986; Bettelheim, B., *Il mondo incantato* (1976), Milano 1977; Borghi, L., *Liminaliens and Others - But Mostly Vamps, Dragons, and Women's Sfs in Critical Studies on the Feminist Subject*, a c. di Covi, G., Trento 1997; Braidotti, R., *Madri, mostri e macchine* (1994), a c. di Crispino, A.M., Roma 1996; Camilleri, R., *I mostri della ragione. Dai greci al Sessantotto: viaggio tra i deliri di utopisti e rivoluzionari*, Milano 1997; Caronia, A., *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Roma 1985; Cerini, G., et al. (a c. di), *Metamorfosi, mostri, labirinti*, Roma 1991; Cohen, J.J. (a c. di), *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis 1996; Dijkstra, B., *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, Oxford 1986; Eco, U., *Il nostro mostro quotidiano*, in *Apocalittici e integrati*, Milano 1964; Fiedler, L., *Freaks* (1978), Milano 1981; Freud, S., *Il perturbante* (1919), Roma 1991; Garavini, F., *Mostri e chimere. Montaigne, il testo e il fantasma*, Bologna 1991; Gould, S.J., *Quando i cavalli avevano le dita. Misteri e stranezze della natura* (1983), Milano 2000; Greenblatt, S., *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo* (1992), Bologna 1994; Haraway, D., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1991), Milano 1995; Haraway, D., *Testimone_moderata@Femaleman@incontra_OncotopoTIM: Femminismo e tecnoscienza* (1997), a c. di Borghi, L., Milano 2000; La Polla, F., *Sogno e realtà nel cinema di Hollywood*, Bari 1987; Lovecraft, H.P., *L'orrore soprannaturale in letteratura* (1927), Roma-Napoli 1989; Macri, T., *Il corpo postorganico. Sconfinamento della per-*

formance, Genova 1997; Mazzocut Mis, M., *Il mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Milano 1992; Petrocchi, G., *L'inferno di Dante*, Milano 1998; Ramorino, F., *Mitologia classica illustrata*, Milano 1988; Rutelli, R., *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli 1984; Santarcangeli, P., *Il libro dei labirinti*, Milano 1984; Sarno, A., *Il cinema dell'orrore*, Roma 1996; Tagliasco, V., *Dizionario degli esseri umani fantastici e artificiali*, Milano 1999; Todorov, T., *La letteratura fantastica* (1970), Milano 1977.

■ VOCI AFFINI: Animali fantastici; Creature magiche; Licanthropia; Magia, stregoneria; Maschera; Mummia; Orrore; Paura.

ALESSANDRA CALANCHI

Mulino. La presenza del mulino (ingl. *mill*, ted. *Mühle*, fr. *moulin*, sp. *molino*, lat. tardo *molīnu(m)* da *mōla*, mola), del mugnaio (e della mugnaia) nel paesaggio sociale della vita di villaggio propria della società contadina ha inciso abbastanza profondamente nell'immaginario collettivo e ispirato molte rappresentazioni pittoriche (con particolare insistenza nella pittura fiamminga), poetiche, romanzesche. Il mulino (ad acqua o a vento) era spesso collocato ai margini del villaggio, in un paesaggio a volte idillico a volte selvaggio di boschi e di acque. Il mugnaio era una figura un po' appartata e solitaria, in rapporto con la vita dei campi e dei suoi prodotti, ma anche con una sua professionalità tecnica e industriale, una sua capacità un po' magica di trasformare il grano in farina, il lavoro dei contadini in guadagno (suo), spesso anche con una qualche maggiore cultura e una qualche capacità di distacco critico (fino ad esprimere, nel Cinquecento, qualche figura anticonformista). La mugnaia, non direttamente implicata nel lavoro del marito o del padre, talvolta alloggiata in una casetta vicino al mulino, ha spesso assunto connotati di misteriosità e di bellezza.

Colpisce la forte presenza del mulino, del mugnaio e dell'asino nei canti del folclore, nelle fiabe e nei racconti popolari (dai *fabliaux* medievali alle *Favole*, 1668-1693) di Jean de **La Fontaine** ad alcune notissime prose dei fratelli **Grimm** come *Il povero garzone di mugnaio e il fratellino*, *La ninfa nello stagno*, *Il tavolino magico*, *L'asino d'oro* e *La mazza nel sacco* dalle *Fiabe* (1812-15). Su questa linea si arriva a quella specie di favole rovesciate e parodistiche che sono i racconti umoristici attraverso disegni e versi rimati di Wilhelm **Busch**, come per esempio *L'ultimo scherzo di Max e Moritz* (1865), o *Il contadino e il mugnaio a vento* (1885), che in parte si riallaccia all'episodio famoso del duello contro i mulini a vento nel *Don Chisciotte* di Miguel de **Cervantes** (1605-1615). La parodia anti-cavalleresca di Cervantes subisce un'ulteriore degradazione: da una parte c'è il mugnaio con le sue astuzie, dall'altra il contadino sciocco e il suo asino che rimane attaccato a una pala del mulino.

Il mulino, con il suo sapore di antico e di fiabesco, ha anche ispirato la poesia europea dell'epoca moderna e romantica – come *L'anellino spezzato*, dalle *Poesie* (1836) di Joseph **Eichendorff**, o *Il mio cuore, il mio cuore è triste*, dal *Libro dei canti* (1827) di Heinrich **Heine**, che sono stati frequentemente messi in musica –, mentre la bella mugnaia vi ha preso un posto abbastanza rilevante a partire da alcune poesie di Joham Wolfgang **Goethe** (come *Il nobile ragazzo e la mugnaia* o la ballata *Il tradimento della mugnaia*).

Anche nella narrativa realistica dell'Otto e del Novecento i mulini e i mugnai hanno trovato un loro posto, portandosi dietro la loro atmosfera idillica e campagnola. Lo sfondo idillico è particolarmente accentuato nelle *Lettere dal mio mulino* (1869) di Alphonse **Daudet**, una serie di racconti in cui l'ambientazione poetica della Provenza e la nobile figura del vecchio mugnaio Maestro Cornille servono a creare un'atmosfera austera e malin-

conica; o nel romanzo *Il mulino di Frau* (1895) di Eugène **Le Roy**, che ha per protagonista un dignitoso mugnaio, mezzo borghese e mezzo contadino, che ripercorre la storia delle campagne del Périgord con una partecipazione degna di Rousseau. Decisamente più tragica e realistica la storia che George **Eliot** ha ambientato in un mulino dell'Inghilterra rurale e bigotta, *Il mulino sulla Floss* (1860): la storia d'amore fra Maggie, la protagonista, e Stephen Guest si chiude con una drammatica scena di inondazione e la morte dei due giovani abbracciati. Un ampio arco di tempo, che va dalle guerre napoleoniche alla prima guerra mondiale, dalle vicende risorgimentali alle lotte sociali del nuovo secolo, fa da sfondo alle vicende raccontate da Riccardo **Bacchelli** nella trilogia *Il Mulino del Po* (1938-40). Al centro i destini di varie generazioni di una stessa famiglia, quella degli Scacerni, e un mulino, costruito da Lazzaro Scacerni nel primo Ottocento.

■ OPERE CITATE: Bacchelli, R., *Il Mulino sul Po* (1938-40); Busch, W., *Il contadino e il mugnaio a vento* (*Der Bauer und der Windmüller*, 1885); Busch, W., *L'ultimo scherzo di Max e Moritz* (*Leizter Streich von Max und Moritz*, 1865); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte* (*Don Quijote de la Mancha*, 1605-1615); Daudet, A., *Lettere dal mio mulino* (*Lettres de mon moulin*, 1869); Eichendorf, J.K. v., *L'anellino spezzato* (*Das zerbrochene Ringlein*, 1836); Goethe, J.W., *Il nobile ragazzo e la mugnaia* (*Der Edelknabe und die Müllerin*, av. 1832); Eliot, G., *Il mulino sulla Floss* (*The Mill on the Floss*, 1860); Goethe, J.W., *Il tradimento della mugnaia* (*Der Müllerin Verrat*, av. 1832); Grimm, J.L.K. - Grimm, W.K., *Il povero garzone del mugnaio e il gattino*; *La ninfa nello stagno*; *Il tavolino magico*; *L'asino d'oro e la mazza nel sacco*, in *Fiabe* (*Der arme Müllerbursch und das Kätzchen*; *Die Nixe Im Teich*; *Tischlein, deck dich*; *Goldesel und Knüttel aus dem Sack*, in *Kinder- und Hausmärchen*, 1812-15); Heine, H., *Il mio cuore, il mio cuore è triste* in *Libro dei canti* (*Mein Herz, Mein Herz ist Traurig*, in *Buch der Lieder*, 1827); La Fontane, J. de, *Favole* (*Fables*, 1668-1693); Le Roy, E., *Il mulino di Frau* (*Le moulin de Frau*, 1895).

■ BIBLIOGRAFIA: Ginzburg, C., *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976³; Schiender, T. (a c. di), *Alte Mühlen in Mythen, Märchen und Erzählungen*, München, 1988.

REMO CESERANI

Mummia. 1. Sin dal medioevo, e ancora nel Sei e Settecento, la «Mummia d'Egitto» figurava tra i principali rimedi della medicina occidentale, per la diffusa credenza che le mummie egizie avessero un forte potere curativo, dovuto al bitume con cui erano preparate. Solo nell'Ottocento, tuttavia, la mummia fa il suo ingresso trionfale nell'immaginario occidentale, quando in seguito alla Campagna d'Egitto condotta da Napoleone Bonaparte nel 1798 si pongono le fondamenta della moderna egittologia. Grazie al ritrovamento della Stele di Rosetta nel 1799 e al genio di Jean-François **Champollion**, che con la *Lettera a M. Dacier* nel 1822 divulga il segreto della scrittura geroglifica, l'egittologia acquista la dignità di disciplina accademica e diviene oggetto di una moda che influenza le arti decorative, la pittura, la letteratura. Inoltre la mummia, la cui vitalità sembra più sospesa che interrotta, ben si presta a indagare quella dimensione della morte che l'ondata illuminista ha svuotato del tradizionale significato cristiano. Nel 1827 Giacomo **Leopardi** pubblica il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, ove a ricevere il dono della parola non sono mummie egizie, ma i preparati anatomici che il medico olandese Frederyk **Ruysch**, vissuto a cavallo tra Sei e Settecento, allestiva con tecniche d'imbalsamazione. Il dialogo filosofico e grottesco consente al poeta di confrontarsi col timore della morte, rivelandone l'infondatezza, poiché essa è naturale quanto il sonno e la vita.

Alla voga delle antichità egizie s'ispira invece un racconto di Théophile **Gautier**: *Il piede di mummia* (1840), il cui protagonista acquista presso un antiquario un grazioso piede che dovette appartenere alla mummia di una giovane, con l'intenzione di farne un fermacarte. L'oggetto si anima però nel corso della notte e con crescente stupore del protagonista una figura di donna fa ingresso dalla finestra: è la principessa Hermonthis, che reclama la sua estremità. Prontamente l'eroe gliela offre, chiedendola poi in sposa, ma posta la differenza d'età (i 3000 anni di lei contro i 27 di lui) il faraone padre della principessa rifiuta il consenso. Il giovane si risveglia il mattino convinto di aver sognato, ma scopre al posto del piede il ciondolo di cui la principessa gli ha fatto dono. Se in queste pagine Gautier si accosta al fantastico in tono umoristico, il successivo *Romanzo della mummia* (1858) è dominato dal gusto erudito e trae sostanza dalle opere di egittologia uscite in Francia intorno alla metà del secolo: la *Storia delle usanze funebri e delle sepolture dei popoli antichi* (1857) di Ernest **Feydeau**, che collaborò con l'autore come consulente per lo sfondo storico, il *Catalogo ragionato e storico delle antichità scoperte in Egitto* (1826) di Joseph **Passalacqua**, e ancora resoconti di viaggio come il *Viaggio in Oriente* (1851) di Gérard de **Nerval** e *Il Nilo: Egitto e Nubia* (1853) di Maxime **Du Camp**. Il prologo racconta la spedizione compiuta nella Valle dei Re da Lord Evandale e dallo studioso tedesco Rumphius. In una tomba ancora inviolata giace la mummia d'una donna di straordinaria bellezza, accanto alla quale è posato un papiro in caratteri geroglifici. Lord Evandale riporta con sé in Inghilterra la mummia e il suo sarcofago e grazie al papiro ricostruisce la storia della giovane, che costituisce il romanzo vero e proprio. Tahoser, figlia del gran sacerdote Pétamounoph, è amata dal faraone, ma ama in segreto l'ebreo Poëri, che è tuttavia innamorato di una donna della sua religione: Ra'hel. Questo poligono amoroso s'intreccia con le vicende bibliche: le dieci piaghe d'Egitto, la liberazione degli ebrei, il passaggio del Mar Rosso, la distruzione dell'armata egizia, sommersa dalle acque. Morto il faraone, è Tahoser a prendere il potere, anche se di lì a poco muore. Del suo ricordo s'innamora Lord Evandale, che per restarle fedele rifiuta di sposarsi. I complessi rituali egizi volti a preservare il corpo oltre la vita ispirano dunque a Gautier due vicende in cui l'amore è indifferente alla barriera della morte – tema che ricorre in opere dell'autore quali *La morta innamorata* (1836) e *Arria Marcella, ricordo di Pompei* (1852).

Al registro ironico ci riconduce *Quattro chiacchiere con una mummia* (1845) di Edgar Allan **Poe**, ove l'interesse per le antichità egizie si salda a quello per il galvanismo. Sulla scorta degli esperimenti condotti a fine Settecento sui cadaveri dei condannati a morte, nel tentativo di rianimarli con l'elettricità, Poe immagina che un gruppo di studiosi connetta una pila voltaica ai nervi di una mummia, riuscendo a rianimarla. Grazie alla mediazione di egittologi che agiscono da interpreti i protagonisti dialogano con la mummia, i cui giudizi sul progresso scientifico e politico della società ottocentesca rendono esplicito il carattere satirico del racconto.

Sulla suspense e sull'esitazione tipica del fantastico tra provvisorie spiegazioni razionali e rivelazioni soprannaturali è giocato *La mummia* (1892) di Arthur Conan **Doyle**, ambientato nella Oxford del 1884, dove uno studente di egittologia scopre il segreto di ridare vita a una mummia – vicenda che evoca i temi della conoscenza proibita e dell'apparizione perturbante di una creatura sinistramente prossima all'umano. La civiltà egizia, coi suoi complessi preparativi per l'oltretomba, è inoltre al

centro di un film del terrore per la regia di Karl **Freund**: *La mummia* (1931, di cui sono usciti numerosi *remakes*). Im-Ho-Tep è un sacerdote, sepolto vivo per aver tentato di richiamare in vita l'amata principessa Anch-es-en-Amon. Dopo 3700 anni il sacerdote riemerge dal passato per attuare il suo piano, che questa volta coinvolge la bella archeologa Helen, sosia della principessa. In anni recenti al tema è tornato l'americana Anne **Rice** con *La mummia* (1989).

Riconducibile a quella gamma del fantastico che volge al meraviglioso, per il motivo della vita oltre la morte, il tema mostra almeno due volti, legati al carattere sessuato della mummia, che nella variante femminile è capace di suscitare l'amore a distanza di secoli, mentre in quella maschile è portatrice di pericolo e distruzione.

■ OPERE CITATE: Champollion, J.-F., *Lettera a M. Dacier* (*Lettre à M. Dacier*, 1822); Doyle, A.C., *La mummia* (Lot No. 249, 1892); Du Camp, M., *Il Nilo: Egitto e Nubia* (*Le Nil: Egypte et Nubie*, 1853); Feydeau, E., *Storia delle usanze funebri e delle sepolture dei popoli antichi* (*Histoire des usages funéraires et des sépultures des peuples anciens*, 1857); Freund, K., *La mummia*, cinema (*The Mummy*, 1931; sceneggiatura di Wilcox Putnam, N.); Gautier T., *Arria Marcella, ricordo di Pompei* (*Arria Marcella, souvenir de Pompéi*, 1852); Gautier T., *La morta innamorata* (*La morte amoureuse*, 1836); Gautier, T., *Il romanzo della mummia* (*Le roman de la momie*, 1858); Gautier, T., *Piede di mummia* (*Le pied de momie*, 1840); Leopardi, G., *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (1827), in *Operette Morali* (1827; 1834; 1836); Nerval, J. de, *Viaggio in Oriente* (*Voyage en Orient*, 1851); Passalacqua, J., *Catalogo ragionato e storico delle antichità scoperte in Egitto* (*Catalogue raisonné et historique des antiquités découvertes en Egypte*, 1826); Poe, E.A., *Quattro chiacchiere con una mummia* (*Some Words with a Mummy*, 1845); Rice, A., *La mummia* (*The Mummy*, 1989).

■ BIBLIOGRAFIA: Basset, N., «Quand la momie depouille ses bandelettes: du conte Le pied de momie au Roman de la momie», in AA.VV., *Autour du roman*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990; Bernard, C., *Demomification et remomification de l'histoire: Le Roman de la momie de Théophile Gautier*, «Poétique», Vol. 22, N. 88 (Novembre 1991), pp. 463-86; Glover, D., *Vampires, mummies, and liberals*, Durham, Duke UP, 1996; Hawthorne, M.C., *Dis-Covering the Female: Gautier's Roman de la momie*, «The French Review», Vol. 66, N. 5 (April 1993), pp. 718-29; Williams, M., *The Voice in the Text: Poe's Some Words with a Mummy*, «Poe Studies», Vol. 16, N. 1 (June 1983), pp. 1-4.

■ VOCI AFFINI: Morti; Mostro; Oltretomba; Sepolto vivo, sepolta viva.

MAURIZIO ASCARI

Musa, ispirazione. 1. Nella mitologia greca e latina le Muse (gr. *Mousai*, lat. *Musae*, fr. *Muses*, ingl. *Muses*, sp. *Musas*, ted. *Musen*) erano le dee ispiratrici, in origine del canto, più tardi dei diversi generi poetici, delle arti e delle scienze. Figlie di Zeus e di Menmosine (la Memoria), originarie della Pieria (alle falde del monte Olimpo), erano naturalmente collegate con Apollo, dio della musica, della poesia e dell'arte, e spesso lo accompagnavano come Coro. Erano di norma evocate dai poeti all'inizio delle loro composizioni. Coloro che ardivano competere con la Musa (come successe alle Sirene) erano severamente puniti.

Nella tradizione poetica dell'Occidente l'idea di fondo connessa con il tema della musa e dell'ispirazione letteraria è la seguente: il merito dei versi del poeta non è suo, bensì del suo ispiratore o patrono. A diverse latitudini affiora la medesima idea di libro. Per i teologi musulmani, il *Corano* precede la creazione del mondo, non solo è stato scritto da Dio ma ne costituisce un attributo; così per lo Spirito Santo è stata una bella responsabilità sovrintendere al complesso di scritture che chiamiamo *Bibbia*. Nella nostra mitologia moderna, al posto delle muse

o di uno spirito divino, preferiremmo piuttosto rifarci a un «inconscio».

È bene operare, fin da subito, una distinzione categoriale tra una concezione astratta delle muse e la personificazione storicamente concreta dell'ispirazione. Un fondamentale nesso tra la Musa ispiratrice e una compiuta teoria della poesia esiste fin dai primordi. Si tratta del mito del «divino furore» del poeta, esposto originariamente nel *Fedro* (sec. IV a.C.) di **Platone** e tornato a nuova vita nelle riflessioni intorno all'Eros creatore del Rinascimento italiano, dopo una lunga circolazione sotterranea e intessuta di rimandi ai classici. **Raffaello** Sanzio, nella *Camera della Segnatura* (1508-11), ha fissato in maniera indelebile i caratteri dell'ispirazione mistica del nume. In questa dimensione estetica, la poesia nasce per invasamento (e di nuovo si incrementano le facoltà delle Muse), e quindi per un contatto magico nella sua essenza. Ne *I Promessi sposi* (1840-42) del sobrio e rigoroso **Manzoni** non mancano ironie, molto fini, sulla condizione del poeta come «esaltato» (ossia «bizzarro» e «balzano»).

2. La storia delle religioni antiche conosce le Muse come divinità delle sorgenti, talvolta equiparate alle Ninfe vere e proprie. Il loro numero, dapprima impreciso, finì per essere fissato in nove. Le imprecisioni riguardano talvolta anche gli attributi divini: è da notare che la Musa Talia simboleggia l'abbondanza ed è anche una delle Cariti, una delle «dee danzanti sotto la luna» che la mitologia romana conosce con il nome di Grazie. Ognuna delle Muse aveva il compito di presiedere a un'arte particolare: Clio, colei che rende celebri, fu messa in relazione alla storiografia; Euterpe, colei che rallegra, regnava invece sui flauti; Talia, la festiva, proteggeva la commedia, mentre Melpomene, la cantante, regnava sui canti funebri e sulla tragedia. Tersicore, colei che ha diletto nella danza, proteggeva l'arte della lira; Erato, colei che suscita desideri, la danza; Polimnia, ricca di inni, esercitava la propria influenza sui racconti; Urania, la celeste, sulla conoscenza delle stelle; infine Calliope, era la più importante delle Muse, perché a lei venne assegnato il genere più nobile della poesia – quello epico. Le Muse erano strettamente collegate al dio della musica e della poesia, ossia ad Apollo: secondo il mito Apollo amò Talia e Urania e si credeva che dimorasse insieme alle nove sorelle nel Parnaso, il celebre monte della Focide.

3. Nella società greca arcaica la Musa è la personificazione concreta dell'ispirazione letteraria, una sorta di mito religioso primitivo che sovrintende a un compiuto sistema delle arti. In **Omero** le è affidato il compito di ispirare al poeta le cose che egli ha da esporre nell'ambito del poema epico; nella memoria dei lettori sono rimaste impresse le invocazioni in apertura dell'*Iliade* e dell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) – poemi che hanno, come è noto, alcuni caratteri distintivi ma che sotto il profilo di questo tema letterario si comportano in maniera identica. Tuttavia è forse il «catalogo delle navi», nel II libro dell'*Iliade*, l'esempio più compiuto di quella che era l'ottica degli antichi, non del tutto coincidente con quella dei moderni. Il primo compito delle Muse ispiratrici è quello di legittimare la missione del poeta come educatore; ed è analoga la funzione anche in **Pindaro** (*Pitiche*, ca. 462 a.C.) e soprattutto in **Esiodo** (*Teogonia*, sec. VIII a.C.), che dichiara di voler ammaestrare gli uomini, di «dire la verità» in sintonia con l'ispirazione promessa delle Muse. Nella figura della Musa avviene dunque una fusione di sacro ed esemplare. Il mondo latino, in generale, recepisce e incrementa questa visione. Le Muse greche equivalgono alle *Camene* latine, ma si pensi alla maturità raggiunta e al grado di consapevolezza di un autore

come **Ennio** che (negli *Annali*, sec. I a.C.) sceglie di abbandonare il «riversamento» latino dell'idea greca e decide di chiamare le Camene semplicemente «Muse», liquidando così i riflessi lessicali di una lingua «rozza» e adattando il pantheon greco al rustico mondo italico. **Cicerone** connette l'attività delle Muse non solo con la poesia, ma con ogni manifestazione superiore di vita spirituale: ossia fa della Musa un simbolo del vivere umanistico nel suo insieme. Invece e ben al di là del dono della poesia, **Virgilio** chiede alle dotte sorelle addirittura la spiegazione delle leggi cosmiche (*Georgiche*, II; 37-29 a.C.). Le Muse non trovarono facile collocazione nello schema di distinzione dei generi letterari (la celebre *rota Vergilii*), anche se rimasero più spesso patrono della poesia pastorale o bucolica: lo dimostra il persistente ricorso del tema del «boschetto caro alle Muse». Ma il punto decisivo resterà comunque un altro. L'invocazione alle Muse serve a innalzare il tono nei punti culminanti della narrazione letteraria. Ecco un secondo nodo del sistema letterario delle Muse, che intatto si conserverà nella tradizione dei poemi epici, nella *Divina Commedia* (1306-21) e altrettanto nei romanzi cavallereschi, pur con tutta l'ironia che ha voluto e saputo disporre **Ariosto** nell'*Orlando Furioso* (1516, 1532). Vale la pena di dire a questo punto che il tema della Musa è spesso connesso con la figura retorica dell'invocazione: nel suo interno, c'è spazio anche per qualche presa di distanza, o per qualche svalutazione parodistica, come avviene nel caso di **Orazio**, che sceglie per sé un'ironica Musa *iocosa*.

4. Nel corso del Medioevo le Muse vengono via via cristianizzate, minimizzate o sostituite. Qui si scorge la radice di un mutato atteggiamento verso la creazione artistica e l'ispirazione letteraria; il poeta comincia a indirizzarsi al proprio genio. Ora è il rifiuto delle Muse a diventare topico. Il tema retorico del «rifiuto delle Muse» caratterizza molta parte della poesia cristiana, antica e medievale, ma non solo. Quando il poeta latino **Persio** dichiarò di essere un «semipagano» non immaginava che questo spunto sarebbe servito da detonatore per una serie funambolica di reinterpretazioni cristiane, tipiche dell'allegorismo medievale – che si possono, per esempio, riscontrare in **Chaucer** o nei poemi classici che a questo nodo concettuale si richiamano esplicitamente, come *La regina delle fate* (1590-96) di Edmund **Spenser**. Anche se in parte preceduto dalle disparate interpretazioni della «rinascita» del XII secolo, si può dire che sia **Dante** a restituire dignità letteraria alle Muse. Per lui (*Purgatorio*, XXII e XXIX) esse sono «nutrici» e «sacro-sante vergini». La natura scabrosa dell'impresa «mai prima tentata» spinge Dante a costruire una serie di immagini letterarie per giustificare la propria ispirazione poetica (oltre che, di nuovo, la propria missione educatrice): compaiono le associazioni tra il comporre e il navigare e tra il comporre e il volo (destinate, specie la prima, a grande fortuna europea). Qualche volta alla musa pagana si sostituisce decisamente l'ispirazione dello Spirito Santo: è il caso dell'invocazione alla Madonna come musa ispiratrice nei cantari di *Febus-el-forte* o nelle «Sacre rappresentazioni» fiorentine del Quattrocento. Il tentativo di funzionalizzare le muse in senso religioso accomuna le personalità di **Tasso** e di **Milton**; con la *Gerusalemme liberata* (1581) e il *Paradiso perduto* (1667) prende voce, per la prima volta, una musa ormai completamente cristiana. Ma si misura nel Tasso tutta la difficoltà di questo estremo tentativo di sintesi: la poetica di Tasso si conforma faticosamente all'aristotelismo moralizzante della Controriforma. La sua Musa parla cristiano, è vero, ma non ispira più il poeta come in Omero

o in Virgilio, gli «reca a mente» semplicemente la materia del suo canto. È dunque una musa che si è ampiamente spogliata di certi attributi religiosi consoni alla prima età delle sue apparizioni: prima di umanizzarsi definitivamente, di «democratizzarsi», vivrà una seconda intensa stagione di difficoltosi rilanci, o di accantonamenti – di sperimentalismi che, pur rimanendo sostanzialmente nel solco della tradizione, non disdegnano soluzioni disarmoniche. Le Muse del poeta macaronico **Folengo** (nel poema epico *Baldus*, 1517-21) sono sorelle dalle «mani grasse» che, oltre a ispirare la materia del canto, imboccano letteralmente a suon di gnocchi, lasagne e robusti sughi. Un medesimo dialogo con la cultura popolare si ritrova nell'incisione della *Fortuna* (1501-02) di Albrecht **Dürer**, oltre che nel *Gargantua e Pantagruel* (1532-64) di **Rabelais**, cinquecentesco trionfo della musa gastronomica. Le Muse compaiono spesso nelle poesie di **Ronsard** (*Amori, Odi*, 1550), non solo per garantire la serietà dell'argomentazione, ma nuovamente come figure di pienezza e di abbondanza, capaci di dispensare «copiose» perifrasi: più precisamente, si distingue nella produzione di Ronsard un primo periodo dove le Muse simboleggiano il furore apollineo dell'ispirazione poetica e un secondo periodo, dove le Muse sono come «esiliate» e costrette a mendicare per sopravvivere. Ci sono poi autori che imprimono ulteriori strappi all'immagine e alla teoria dell'ispirazione musaica: per esempio, G.B. **Lomazzo**, che nei suoi *Rabisch* (1589) descrive un «Parnaso delle Muselle». Indice di un'altra importante tendenza moralistico-dogmatica è invece il tema di Cristo come Orfeo nel *Divino Orfeo* (1663) di **Calderón de la Barca**: una sintesi di istituti classici (il cantore per eccellenza caro alle Muse) con lo spirito cristiano della modernità. Un sondaggio importante della tenuta letteraria delle Muse e del fatto che esse non influiscono solo sulla poesia si trova infine in **Montesquieu**; lo *Spirito delle leggi* (1748) il suo capolavoro, si serve di una «classica» invocazione alle Muse, per aprire il II libro.

5. Durante il Settecento e l'Ottocento la personificazione della Musa conosce un rilancio attraverso il riferimento al culto delle Grazie (in Antonio **Cesari** e soprattutto in Ugo **Foscolo**) e successivamente con l'aggiornamento tematico, la ripresa dell'argomento presso i romantici. Nell'Ottocento alcuni classicisti rimpiangono poeticamente le Muse, altri fanno leva sul principio «musaico» per trovare nuove e più ardite forme di ispirazione; questo è un secolo polveroso, e le muse sono ormai un oggetto desueto. Così le immagina e le descrive Théophile **Gautier**, in veste di poeta («*Le château du souvenir*»): le nove sorelle sono come una corte stravolta, che piange sopra un «Pindo sbiadito». Alcune versioni romantiche dell'ispirazione letteraria aggiungono ai temi danteschi quello del vento (per esempio, in **Coleridge**, o in **Shelley**, *Ode al vento dell'Ovest*, 1819 – ma è importante anche il tema dell'ARPA EOLIA, v.). Più in generale, l'eroina romantica, la donna romantica è vista o immaginata come musa. Si potrebbe cominciare dall'Azzalerina del Prati (connessa con il tema della Foresta / Incantesimo) oppure dalla Lara del *Dottor Živago* (1957) di **Pasternak**, per toccare Diotima nell'*Iperione* (1793-99) di **Hölderlin**, Hedda Gabler di **Ibsen**, e in ultimo la Candida di **Shaw** e la Foscara de *Il Fuoco* (1900) di **D'Annunzio**. Non mancano le interpretazioni decadenti e le rappresentazioni grottesche della Musa: per esempio «Torva è la Musa. Per l'Italia nostra / Corre levando impetuosì gridi / Una pallida giostra / Di poeti suicidi» (Arrigo **Boito**, 1877) oppure «Giace anemica la Musa / sul giaciglio de' vecchi metri: / a noi, giovani, apriamo i vetri, / rinnoviamo l'aria

chiusa» (**Gnoli**, 1903). Una continuazione dell'idea di «musa romantica» è da vedersi nella figura della *femme fatale* del cinema *noir* classico, o anche di autori come **Truffaut** (*Jules e Jim*, 1961; *La mia droga si chiama Julie*, 1969). La musa è diventata democratica o per dire diversamente, domestica. Christoph **Wieland**, illuminista tedesco con una sottile vena satirica, invita nell'*Oberon* (1780), la musa a sedersi accanto a lui sul divano e narrare, tranquillamente e in bell'ordine. Non si potrebbe pensare a niente di più opposto alle teorie dell'ispirazione letteraria come «invasamento». Il ciclo di sviluppo del tema delle muse ha definitivamente toccato un punto di non-ritorno. Non ha più niente di divino, né di eroico la musa a cui si richiama **Balzac**, in uno dei suoi romanzi, *La Musa del dipartimento* (1843). Le Muse (ancora con la lettera maiuscola) parlano con gli uomini anche nel dialogo omonimo di Cesare **Pavese** (*Dialoghi con Leucò*, 1947) che è una vera festa della fantasia e della memoria. Sempre a una musa (denominata *Domna* o *Minne Midons*, secondo una maniera stilnovistica) si rivolge un'appassionata e preziosa raccolta poetica di Giovanni **Giudici** (*Salutz*, 1986) – un'autentica lettera epica che consapevolmente si richiama ai modelli della poesia trobadorica. Una delle ultime apparizioni delle muse in senso classico avviene invece in un'atmosfera di studiato silenzio, in una città come Ferrara, tipica per certe sue sospensioni metafisiche, per certe «padane» assenze: il riferimento è al famoso quadro di **De Chirico**, *Le Muse inquietanti* (1916). Da un altro versante, Thomas **Gray** compose un'ode pindarica sul «progresso della poesia», un vero e proprio salvataggio delle antiche Muse; ma lo sforzo di salvare le Muse insiste anche nel trapiantarle nell'Artide o ai Tropici (come nell'*Omeros* di Derek **Walcott**), mentre toccò a William **Blake** congedarsi dalle «Nove Belle» in un alto e commosso lamento («Che sia sulla vetta ombrosa dell'Ida»). Tuttavia si può essere dell'avviso che qualcosa valga ben più delle acque dell'Elicona: Samuel **Butler**, invocò un boccale di birra come fonte di ispirazione poetica (*Hudibras*, 1663) – e bisogna aggiungere che la Musa indulgeva volentieri alla birra sin dall'età carolingia.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Bibbia*; *Corano* (610-631). Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Balzac, H. de, *La Musa del dipartimento* (*La muse du département*, 1843); Blake, W., *Alle muse* (*To the Muses*), in *Bozzetti poetici* (*Poetical Sketches*, 1783); Boito, A., *Il libro di versi* (1877); Butler, S., *Hudibras* (1663); Calderón de la Barca, P., *Il divino Orfeo* (*El divino Orfeo*, 1663); D'Annunzio, G., *Il fuoco* (1900); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1306-21); De Chirico, G., *Le Muse inquietanti*, pittura (1916); Dürer, A., *Fortuna*, incisione (*Das große Glück*, 1501-2); Ennio, *Annali* (*Annales*, sec. I a.C.); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Folengo, T., *Baldus* (1517-21); Gautier, T., *Smalti e cammei* (*Emaux et camées*, 1852); Giudici, G., *Salutz* (1986); Gnoli, D., *Fra terra e astri* (1903); Hölderlin, F., *Iperione o L'eremita in Gracia* (*Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, 1793-99); Ibsen, H., *Hedda Gabler* (1891); Lomazzo, G.B., *Rabisch* (1589); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Milton, J., *Il paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Montesquieu, H.M. de, *Lo Spirito delle leggi* (*L'esprit des lois*, 1748); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Pasternak, B.L., *Il dottor Živago*, (1957); Pavese, *Dialoghi con Leucò* (1947); Pindaro, *Le Pitiche* (sec. VI a.C.); Platone, *Fedro* (sec. IV a.C.); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Raffaello Sanzio, *Camera della segnatura*, pittura (1508-11); Ronsard, P. de, *Amori* (*Les amours*, 1552); Ronsard, P. de, *Odi* (*Odes*, 1550); Shelley, P.B., *Ode al vento dell'ovest* (*Ode to the West Wind*, 1819); Spenser, E., *La regina delle fate* (*The Faerie Queene*, 1590; 1596); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1575); Truffaut, F., *Jules e Jim*, cinema (*Jules et Jim*, 1961); Truffaut, F., *La mia droga si chiama Julie*, cinema (*La sirène du Mississippi*,

1969); Virgilio Marone, P., *Georgiche*; Walcott, D., *Omeros* (1997); Wieland, C.M., *Oberon* (1780).

■ **ALTRE OPERE:** Benjamin, W., *Sull'ebbre* (*Über Hascisch*, 1975); Cervantes, M. de, *La Galatea* (*Primera parte del la Galatea*, 1585); Cruz, J. de la, *La decima musa* (*Musa Décima*, 1689); Dante Alighieri, *Vita nuova* (1294); De Musset, A., *Le notti* (*Les nuits*, 1835-37); De Quincey, T., *Confessioni di un oppioman* (*Confessions of an English opium eater*, 1821); Di Costanzo, A., *Rime* (av. 1591); Ducic, J., *Alla musa in Poesie in prosa* (1908); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Foscolo, U., *Alla Musa* (1803); Foscolo, U., *Dei sepolcri* (1807); Foscolo, U., *Le Grazie* (1812-22); Gray T., *Elegia di un cimitero campestre* (*An Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751); Gray, *Ode sul progresso della poesia* (*The Progress of Poesy*, *Pyndaric Ode*, 1754); Guinizzelli, G., *Al cor gentile rempaira sempre Amore* (sec. XIII); Keller, G., *Sette leggende* (*Sieben Legenden*, 1872); Manzoni, A., *Urania* (1809); Milton, J., *Lycidas* (1637); Montale, E., *Diario del '71 e del '72* (1974); Ortesta, C., *La nera costanza* (1985); Picasso, P., *Guernica*, pittura (1937); Ponchon, R., *La Muse au cabaret* (1920); Pound, E., *Cantos* (1973, postumo); Quevedo, F. de, *Le tre ultime muse castigliane* (*Las tres últimas musas castellanas*, 1670); Saba, U., *Versi militari* (1908); Stazio, P.P., *Tebaide* (ca. 80-92); Stratone, *Alla Musa Paidica*, libro XII dell'*Antologia palatina* (sec. II d.C.); Vida, M.G., *Il gioco degli scacchi* (*Scacchia ludus*, ca. 1513); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Agamben, G., *La parole e il fantasma in Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1993, pp. 71-155; Anceschi, L., *Che cosa è la poesia?*, Bologna 1998; Cave, T., *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, Paris 1997; Curtius, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1992, pp. 253-277; Jeanneret, M., *Des mets et des mots*, Paris 1988; Seppilli, A., *Poesia e magia*, Torino 1982; Starobinski, J., *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, Torino 1995; Tatarkiewicz, W., *Storia di sei Idee*, Palermo 1993; Wind, E., *L'eloquenza dei simboli*, Milano 1993.

■ **VOCI AFFINI:** Arpa eolia; Arte, artista; Bello, bellezza, sublime; Creazione; Figure mitologiche; Gloria; Immortalità; Magia, stregoneria; Musica, canto; Poesia, poeta; Sogno/Incubo; Tessitura, filatura; Voce; Volo.

STEFANO GULIZIA

Musica, canto. 1. Musica e canto sono stati collegati fra loro sin dalle prime fasi della vita umana organizzata in società. Per musica si intende infatti l'arte di combinare insieme i suoni, prodotti da strumenti musicali o dalla voce umana, seguendo leggi e convenzioni diverse a seconda dei luoghi e delle epoche. La parola *musica* (fr. *musique*; sp. *música*; ingl. *music*; ted. *Musik*) deriva dal lat. *mūsica(m)*, sottinteso. *ārte(m)*: ossia «arte delle Muse», secondo il modello gr. *mousiké téchne*, su cui il latino è calcato. Il termine greco definiva, ancora nel V secolo a.C., non solo l'arte dei suoni, ma anche la poesia e la danza, cioè i mezzi di trasmissione di una cultura che fino al IV secolo a.C. fu essenzialmente orale. Quella cultura si manifestava e si diffondeva attraverso pubbliche esecuzioni nelle quali non solo la parola, ma anche la melodia e il gesto avevano una funzione determinante; non è casuale che la locuzione greca *mousikòs anér* (da cui deriva il lat. *mūsicum*, «music») designasse l'uomo colto, in grado di recepire il messaggio poetico nella sua interezza. La parola *canto* (greco *oidé*, lat. *cantus*, fr. *chant*, sp. *canto*) riferita all'espressione della voce umana (ma anche degli uccelli), fondata su una melodia o su un ritmo capaci di rendere i più diversi stati d'animo, deriva dal verbo di area romanza *cantare*, frequentativo del lat. *canēre*, che aveva il significato di «cantare con la voce». L'etimologia svela il significato originario magico-religioso del canto. Il termine latino *carmen* («carne, poesia»), derivato dalla radice di *cano* («canto»), indicava la forma ritmica dell'espressione e il suo significato magico: esso era, infatti, il responso dell'oracolo, il vaticinio, la formula magico-religiosa espressa in cadenza ritmica. Ca-

neri si diceva anche degli oracoli che davano i loro responsi in versi (**Virgilio**, *Eneide*, II, 124; 29-19 a.C.); mentre *cantus* era il canto della maga (**Tibullo**, *Elegie*, I, II, 45; I, 8; sec. I a.C.). Da *carmen* deriva il fr. *charme* e *enchanter*, corrispondente all'it. «incantesimo» e «incantare». Nell'antico ted. *kalan* (anglosassone *galan*) significa tanto «cantare» quanto «incantare». Il gr. aveva *ado* («canto»), da cui il derivato «aedo» (*aoidós*, «cantore»): esso significava originariamente «incantazione, scongiuro». In greco la cerimonia magica di purificazione e di incantesimo e il canto relativo era chiamata *paíëon*, *paíön* («che guarisce, soccorritore») ed era attribuito ad Apollo, il purificatore, o di Asclepio, dio della medicina. Di qui, poiché all'incantesimo si mescolava la lode del dio per la guarigione ottenuta o da ottenersi, deriva il *peana*, che poi divenne il canto di ringraziamento, di vittoria. Non diversa l'origine lontana della parola di origine germanica *Sing* (da cui il verbo tedesco *singen*: «cantare» e *Gesang*: «canto», e anche gli inglesi *to sing*: «cantare» e *song*: «canto»): esse derivano dal protogermanico **sengwanan*, a sua volta derivato da una radice indoeuropea **sengwh-*: «cantare, fare un incantesimo».

2. Nelle culture arcaiche e primitive, al canto e alla musica, così come alla DANZA (v.), sono attribuiti significati di ordine magico e una funzione pratica, vitale e insostituibile. La musica e il canto sono legati a ogni aspetto della vita sociale e accompagnano complessi rituali e cerimonie religiose, feste e riunioni collettive: ninne-nanne, canti per nascite e matrimoni, canti funebri, canti di guerra, canti e filastrocche che accompagnavano i giochi infantili. I canti e la musica sono connessi al senso dell'aldilà e del divino, in quanto l'ispirazione è quasi sempre dovuta agli spiriti dei morti, o alla possessione di spiriti animali: il ritmo, la voce e l'accompagnamento di strumenti musicali contribuiscono alla formazione di un fervido clima di attesa, una concentrazione ossessiva e allucinatoria, che favorisce un'atmosfera di mistico fervore e agisce psicologicamente su colui che invoca la divinità. Gli sciamani e gli stregoni delle civiltà arcaiche conoscevano i canti per la pioggia, oppure cantavano per favorire la crescita delle piante o quando si seminava il grano. I cosiddetti «canti di lavoro», presenti in tutta la storia fino alla modernità, nascono come forma di azione diretta, volta a potenziare l'azione del piantare o del raccogliere, in cui il fattore magico sembra dovuto all'imitazione dei rumori e del ritmo che effettivamente accompagnano il lavoro (si pensi ai canti degli schiavi neri nelle piantagioni di cotone della Louisiana, dai quali si è poi sviluppato sul finire del XIX secolo il *blues*). Nelle antiche civiltà, la materia del canto era proprietà personale del cantore: costui non era soltanto un uomo con una buona voce, ma uno cui l'insegnamento e la posizione venivano trasmessi dalle precedenti generazioni, secondo una tradizione lineare; il cantore intonava canzoni ereditate e quelle che lui stesso aveva composte. Il canto, infatti, non rimaneva inalterato e il cantore, che era in rapporto con le forze del sopramondo o dell'aldilà, poteva mutarlo quando era ispirato a farlo. In Cina e nell'India Veda, gli inni sacri rimanevano proprietà delle famiglie, corporazioni, gruppi sacerdotali che li componevano e se ne riservavano l'uso. Nel libro indiano *Nāṭya Veda* (200 a.C.) dello pseudo-autore **Bharata**, la «musica vocale» è consacrata al dio Brahma, mentre la «musica terrena», cioè il canto d'amore e la musica strumentale, viene collegata con il culto del dio Shiva. Nel cinese *Libro dei Canti* (secc. VI-V a.C.), attribuito a **Confucio**, implicazioni etiche e sociali legano musica e canto.

Le fiabe e le leggende popolari raccontano di strumenti musicali foggianti dal corpo di esseri mitici. Il motivo dell'«osso che canta», dell'osso cioè, di una persona uccisa, spesso a tradimento, da cui qualcuno, per lo più un pastore, foggia un flauto, la cui voce denuncia un misfatto, è un motivo di fiaba molto esteso (un esempio nella fiaba *L'osso che canta*, dei fratelli Jakob e Wilhelm **Grimm**, del 1812-15). Un motivo affine è quello del «giunco che canta», che appare in molte testimonianze della cultura popolare, e darà il titolo alla raccolta di canti popolari *Il corno magico del fanciullo* (1806-08) di Clemens **Brentano**, più tardi ripresi da Gustav **Mahler** nelle composizioni musicali *Il corno magico del fanciullo* (1892-98); il motivo (imparentato con il mito della cornucopia) si può, come quello dell'«osso che canta», far risalire ai riti iniziatici dei giovinetti che si celebravano all'epoca tribale. Le ossa che parlano, che invocano e accusano, sono ossa umane o animali trasformate in strumenti parlanti: cetre, zampogne, zufoli, violini ricavati da ossa e tendini, che costringono tutti a danzare senza fine (collegandosi così al motivo della danza macabra). Alla categoria di tali fiabe appartiene *Il pifferaio di Hamelin* (1812-15), anch'esso raccolto dai fratelli Grimm, che porta con sé e fa scomparire prima i topi del villaggio di Hamelin, poi tutti i fanciulli incantandoli con la musica.

3. Del legame originario, sia liturgico che secolare, fra canto, parola poetica e musica offre testimonianze significative il testo biblico. Nella *Genesi* (4, 21; sec. IV a.C.) è menzionato Jubal, un discendente di Caino, che viene presentato come il primo suonatore di strumenti: egli è il «padre» di tutti coloro che suonano la lira (*kinnor*) e il flauto (*ugab*). I riferimenti all'uso della musica e del canto, in occasione di feste, è frequente. Nel corso delle battaglie venivano cantati inni marziali. In occasione della sconfitta del Faraone (*Esodo*, 15, 1-21; sec. IV a.C.) Mosè e gli Ebrei cantarono un inno in onore del Signore, quindi Miriam, sorella di Aronne, prese in mano un tamburello e guidò le donne in un canto e una danza. Canti festosi venivano intonati in occasione di vittorie (*Giudici*, 5; secc. VI-V a.C.) e lamenti funebri in onore di eroi caduti (2 *Samuele*, 1, 19-27; secc. VIII-VII a.C.). Con l'avvento della monarchia davidica e l'accentramento dei culti nel Tempio di Gerusalemme la musica e i musicisti di professione cominciarono a operare sia nelle feste di corte (*Re*, 1, 34 e 39-40; secc. VII-VI a.C.), sia nelle cerimonie religiose (1 *Cronache*, 15 e 16; sec. V a.C.). Quando il popolo israelita andò in esilio a Babilonia, portò con sé una raccolta di circa 150 canti o *salmi*, così detti dal greco *psalmos*, derivato dal verbo *psallo*: «far vibrare la corda di uno strumento per accompagnare il canto», con cui è stato tradotto dai Settanta il termine ebraico *mizmor*: canto (dal greco *psalterion*: «strumento a corde» deriva anche il nome con cui viene spesso chiamato il libro: *salterio*). I salmi, che venivano cantati nelle diverse circostanze della vita religiosa – per celebrare dio o il re, per le preghiere, suppliche e richieste di aiuto, per le espressioni di riconoscenza dopo le vittorie – sono stati attribuiti dalla tradizione al re David, al quale si riferiscono effettivamente alcuni di essi (per esempio 34, 1 e 51, 2) e del quale la *Bibbia* racconta che fu introdotto alla corte di Saul come suonatore di cetra (1 *Samuele*, 16, 17-18; sec. XI a.C.) e in più occasioni lo rappresenta mentre compone canti, danza e suona (per es. 2 *Samuele*, 6, 5); gli studiosi, tuttavia, pensano in realtà che i *Salmi* siano stati composti in periodi diversi nella storia del popolo di Israele (dal X al II secolo a.C.). Un caso particolare e che ha fatto molto discutere è quello di un altro libro della *Bibbia*, il *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.), una

raccolta di canti d'amore fra un uomo e una donna, di grande potenza lirica, attribuita per tradizione a Salomone, ma ritenuta dagli studiosi di composizione successiva al periodo dell'esilio babilonese (ca. secc. VII e VI a.C.). Per giustificare la presenza di questi testi nella Bibbia, se ne è dato tradizionalmente un'interpretazione allegorica, leggendo come espressione dell'amore fra l'uomo e Dio. Gesù Cristo ha cantato e citato i *Salmi* (Marco, 14, 26; 15, 34). I primi cristiani li usavano nella preghiera (Atti, 4, 24-26). Le comunità ebraiche e quelle cristiane nel corso dei secoli seguenti continuarono la pratica del canto liturgico (ricorrendo sempre più al termine *inno*: dal greco *hymnéō*: «cantare»). Nel Medioevo quello dei *Salmi* fu il libro della Bibbia più conosciuto e popolare. Se ne fecero traduzioni in tutte le lingue. E molti inni vennero composti a imitazione dei salmi biblici, in particolare nel mondo protestante.

4. Nella Grecia antica, la musica era presente in tutti i momenti della vita associata del popolo, nelle cerimonie religiose, nelle gare agonali, nelle feste solenni, nei simposi. Durante le feste pubbliche erano eseguite le composizioni corali: ai generi più antichi, come il peana (*paían*) in onore di Apollo, si aggiunsero l'inno (*hymnos*) in onore degli dèi; il *prosódion*, intonato durante le processioni; il *parthénion*, eseguito da un coro di ragazze e il ditirambo (*dithýrambos*), il canto dionisiaco. Fra gli altri generi, lirici o corali, si ricordano gli *epinici*, omaggi canori per i vincitori dei giochi (celebri i quattro libri di odi scritte da **Pindaro**, nel V secolo a.C., in onore degli atleti), gli *imenei*, canti intonati durante i matrimoni, e i *tréni*, o lamenti funebri: come quello straziante di Teti, la madre di Achille, che nell'*Iliade* di **Omero** (secc. IX-VIII a.C.) piange con le altre Nereidi la futura morte del figlio (XVIII, vv. 50-64); o, nello stesso libro, gli Achei si disperano per la morte di Patroclo, mentre il Pelide dà inizio al compianto funebre (vv. 314-322) e ancora, nella parte conclusiva, durante le esequie di Ettore, Andromaca manifesta il suo dolore per la morte del compagno attraverso una canzone luttuosa (XXIV, 720-745). Agli strumenti sono legati motivi mitici, spesso paurosi e cruenti. Nell'*Inno a Ermes* (vv. 33-38; secc. VIII-V a.C.), si racconta come il dio abbia costruito la sua cetra dal corpo di una tartaruga viva. Incontrando l'animale, apostrofato come «ministro [...] dei sortilegi», il dio ne sguaccia il midollo vitale e se ne fa strumento di «dolcissimo [...] canto». È evidente, come abbiamo già detto, la connessione tra l'aspetto magico e la musica. Apollo riceve in dono da Ermes la cetra che l'ha ammalato e dà in cambio in dono l'oracolo delle Trie (474-481; 543-557). Anche del flauto, strumento posseduto da Apollo, si racconta un mito violento. Marsia sfida il dio al flauto e, per punizione, vinto da lui, ne è scuoiato vivo. Marsia, rappresentato sotto forma di sileno o satiro, errava con la dea afflitta per la morte di Attis, cantando sul flauto «l'aria della madre» (riportato da **Erodoto**, *Storie*, VII, 26; sec. V a.C.). Uno strumento musicale in uso nei riti misterici greci, legati al culto di Dioniso, è il rombo. **Eschilo**, negli *Edoni* (framm. 57; sec. V a.C.), lo descrive come un tamburo dal suono simile ai muggiti del toro, che dà i brividi e fa impazzire. Nei misteri dionisiaci, il rombo è uno dei «giocattoli» coi quali il bambino Dioniso è adescato dai Titani, che lo uccideranno. Il rombo era usato anche negli incantesimi d'amore e, secondo Pindaro (*Pitica* IV, 211, sec. V a.C.), l'avrebbe inventato Afrodite insegnando a Giasone ad adoperarlo. La zampogna (*sýrinx*) era tradizionalmente attribuita a Pan, divinità demoniaca dei boschi. Dopo un lungo inseguimento della ninfa Siringa, questa si era trasformata in

canna, e Pan aveva creato il suo strumento musicale da essa: dalle canne continua il lamento di Siringa (**Ovidio**, *Metamorfosi*, I, 694-712; 3-8 d.C.). Col canto, Arione arresta i torrenti e ferma i lupi, e i cani giacciono con le lepri, i cervi con la leonessa; gettatosi tra i flutti per sfuggire i pirati, è salvato da un delfino e placa col suo canto le onde del mare (Ovidio, *Fasti*, II, 83-118; 14-18 d.C.). Il potere e il mistero del canto vengono celebrati soprattutto nel mito di Orfeo, mitico poeta tracio, la cui musica aveva il potere di ammansire le fiere e di sconvolgere gli elementi della natura, inducendo gli alberi e le pietre a muoversi: così Pindaro, *Pitica* IV, 176; Eschilo, *Agamennone*, 1629-30 (458 a.C.); **Euripide**, *Le Baccanti*, 561-564 (ca. 407 a.C.); **Diodoro Siculo**, *Biblioteca storica*, IV, 25 (ca. 60-30 a.C.). La bellezza e l'amore, ma anche la sofferenza e il dolore del mondo erano gli elementi principali del suo canto, capace di immergersi totalmente nella vitalità della natura ma anche di vincere la morte e di ribaltare il destino degli uomini. Dopo **Virgilio**, che descrive Orfeo come un amante tragico (*Georgiche*, IV; 37-30 a.C.), e Ovidio, che narra le avventure dell'eroe, dalla perdita di Euridice fino al tragico incontro con le Baccanti, che lo fanno a pezzi (*Metamorfosi*, X, 1-77, XI, 1-85), il mito passa attraverso le rivisitazioni medievali e umanistiche (Agnolo **Poliziano** ne fece un dramma: *La fabula di Orfeo*, del 1480), e quelle in chiave musicale (nell'*Orfeo* di Claudio **Monteverdi**, del 1607, e nell'*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald **Gluck**, del 1762). Numerose le opere teatrali e narrative che ripresero il mito fino all'interpretazione moderna, che parte da Rainer Maria **Rilke**, il quale nei *Sonetti ad Orfeo* (1923) ribadisce il profondo legame esistente fra canto e magia, fra parola e mondo soprannaturale; inaugurando anche la tradizione «orfica» di poesia, cioè la celebrazione della parola come musica. Tra le versioni cinematografiche del mito si ricordano l'epopea surreale *Orfeo* (1950) di Jean **Cocteau**, che mette in scena il dissidio tra il poeta, affascinato dalla morte, e la società borghese; e *Orfeo negro* (1959) di Marcel **Camus**, ambientato in Brasile, di cui va ricordata la splendida colonna sonora firmata da Antonio Carlos Jobim, Luis Bonfá e Vinícius de **Moraes**, autore anche del dramma *Orfeu da Conceição* (1956) su cui era basato il film.

Della stretta connessione esistente fra canto, musica e rituali sociali forniscono prove evidenti i poemi di Omero. Alla loro origine orale allude la parola «canto» con cui si indicano le sezioni delle narrazioni antiche in poesia (in alternanza con il termine «libro», che alludeva alla versione cartacea o papiracea – in questo caso più propriamente «rotolo»). Il termine è rimasto in vigore a lungo, sia per manoscritti destinati alla lettura, come la *Divina commedia* (1306-21) sia per opere destinate alla recitazione in pubblico, come i «cantari», o che ne mantenevano la finzione, come i poemi cavallereschi di **Pulci**, **Boiardo** o **Ariosto** o i poemi epici dell'epoca rinascimentale. Nell'*Iliade*, i rappresentanti degli Achei sono invitati nel santuario di Apollo a Crisa, per far cessare la pestilenza che aveva colpito il loro esercito sotto le Mura di Troia: dopo aver restituito la figlia al sacerdote Crise e dopo aver compiuto il sacrificio espiatorio, placano l'ira del dio intonando in coro il peana (I, 472 e sgg.). Anche Achille canta accompagnandosi con la *phorminx*, lo strumento a corda degli aedi, per alleviare la pena del suo animo (IX, 185-89). Nelle scene di vita agreste e cittadina raffigurate da Efesto sullo scudo di Achille, suonatori e cantori accompagnano le scene nuziali, il lavoro dei campi, le danze dei giovani (XVIII, 490 ss). Nell'*Odisea* hanno un notevole rilievo le figure degli «aedi» o «citaristi» Femio di Itaca e Demodoco di Corcira: sono veri e

propri artigiani del canto, la cui opera è indispensabile perché i banchetti siano degni della nobiltà degli invitati o per accompagnare le danze atletiche durante la festa popolare dei Feaci. Essi hanno un repertorio di canti ampio e collaudato, che i loro abituali ascoltatori conoscono e apprezzano (I, 377 ss; VIII, 487 ss): sono onorati come depositari del sacro dono delle Muse (l'ispirazione) e come artefici capaci di esporre con proprietà ed efficacia gli argomenti che le stesse dee suggeriscono. Odisseo ascolta presso i Feaci il cantore Demodoco che canta le gesta degli Achei e il cavallo di Troia (VIII, 72-103). Il pianto di Odisseo, indotto dalle personali memorie ma anche dalla perfetta *performance* dell'aedo (perciò definito «glorioso»), ne sottolinea gli effetti cognitivo-emozionali. Il canto continuava a possedere un potere magico, come dimostra l'episodio dei figli di Autolico, che col canto (*epodé*) riescono a sanare la ferita di Odisseo (*Od.*, XIX, 455-58); mentre, nel celebre episodio delle Sirene, il canto è legato al tema della conoscenza. La voce delle sirene non è solo armoniosa, ma è rivolta all'unico che può sentirla: e la lusinga non sta tanto nelle lodi, ma nel promettere quella conoscenza di cui Odisseo è avido: «Noi tutto sappiamo [...] e tutti conosciamo gli eventi». La soluzione astuta di farsi legare all'albero della nave e di otturare con la cera le orecchie dei compagni permette a Odisseo di udire il canto, senza correre il rischio del naufragio (XII, 144-213). Il motivo della pericolosità del canto torna nell'evocazione che fa **Eschilo** nelle *Eumenidi* (458 a.C.) della potenza evocativa del canto-incantesimo: sopra la vittima si innalza una «nenia dissennatrice», folle, un «inno delle Furie», scervo di musica, senza lira, che avvince gli animi umani. Il canto diviene qui misura della potenza paurosa dovuta agli elementi ritmici dell'espressione magica (vv. 328-333).

La tragedia greca, nata da un'arcaica cerimonia dedicata a Dioniso e divenuta la forma letteraria per eccellenza, veicolo di miti antichi ma anche rito collettivo dell'Atene del V secolo, faceva grande spazio alla musica e al canto. Le parti cantate (monodie, duetti) si alternavano al dialogo parlato e i canti corali avevano un'importanza strategica, tanto che il coro aveva un luogo riservato: l'orchestra. Nelle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide il coro aveva il compito di dialogare con i protagonisti, ma anche di commentare le luttuose vicende narrate sulla scena. Per Eschilo le parole del coro avevano spesso valore religioso, poiché tentavano di penetrare i segreti delle cose e del mondo (il primo stasimo dell'*Agamennone*, per esempio, è un vero e proprio canto liturgico). **Sofocle** derivava invece la musicalità e il lirismo dei suoi cori dai canti profani: lontano dalla sacralità eschilea, il canto corale giungeva a esprimere le intime angosce dei personaggi. Euripide, quindi, assegnava alle melodie un proprio ambito di svolgimento nei momenti di particolare acme drammaturgico. Molteplici i riferimenti in Eschilo: nei *Persiani* (v. 937; 472 a.C.) l'inno per il ritorno di Serse è definito «grido infelice»; nel *Prometeo incatenato* (v. 575; 460 a.C.) Io ricorda il canto «che dà il sonno» suonato dalla zampogna di canna, il canto serale del pastore che chiude le pecore nell'ovile. Le vergini tebane che costituiscono il coro dei *Sette contro Tebe* (v. 139; 467 a.C.) si rivolgono agli dèi con una preghiera che è un «acuto lamento»; quando i corpi di Eteocle e Polinice sono portati in scena, il coro intona l'inno lugubre delle Erinni e l'odioso peana dell'Ade (vv. 867-70). Durante il compianto di Antigone e Ismene, il coro ricorda il canto acuto che fu intonato dalle Arai, le Maledizioni, come canto di vittoria sulla stirpe di Edipo (vv. 953-55). Nell'*Agamennone* il coro intona il canto di vaticinio (v. 979) al ritorno in patria del protagonista, oscuramente

presago di ciò che deve accadere. Cassandra, folle invasa dal dio, modula i suoi deliri profetici in «canti acuti» (v. 1153). Nelle *Coefore* (v. 115; 458 a.C.) il canto lamentoso delle schiave che compongono il coro è un canto persiano, cioè un canto di origine barbarica. Nelle *Eumenidi* viene intonato l'inno delle Erinni, un canto di disperazione di minaccia «che lega la mente, senza lira, che dissecca e prosciuga i mortali», usato contro Apollo (vv. 329-345). Riferimenti sono anche nelle tragedie di Sofocle: nell'*Aiace* (v. 698; 456-55 a.C.) il coro invita Pan a guidare le danze di Misia, in onore della Gran Madre: le danze dei Coribanti. Nelle *Trachinie* (ca. 430-425 a.C.), il coro di allegrezza per il ritorno di Eracle è definito «peana»: l'accompagnamento musicale è affidato all'aulo (*aulòs*), lo strumento a fiato di cui è messo in evidenza il «bel suono» (*kallibóan*) e il potere di fascinazione psicologica. Anche in Euripide sono frequenti i richiami ai canti: nell'*Eracle* (v. 108; 421-14 a.C.) il coro si presenta come «cantore di lamenti». Elettra intona un «pianto notturno» in forma di canto per il padre (v. 141). Più avanti, il coro invita il protagonista a intonare il «canto di vittoria» (v. 864). Contro la musica euripidea si scaglia l'ironia di **Aristofane**. Nelle *Rane* (405 a.C.) egli mette in bocca a Eschilo accuse violente contro Euripide quando gli fa dire che le arie euripidee avrebbero imitato «le canzoni delle puttanelle» (v. 1300). Euripide sarebbe stato un «collezionista di monodie cretesi» (v. 849). Una critica polemica e ostile non gli perdonava l'audacia di aver riempito i suoi drammi di arie popolari, esotiche, con il solo scopo di coinvolgere emozionalmente il pubblico: la sua musica dissacrava il carattere solenne e severo delle antiche armonie. Il poeta comico **Ferecrate**, nel *Chirone* (secc. V-IV a.C.) fa pronunciare a un personaggio femminile, la Musica, un atto di accusa contro chi cerca delle innovazioni fuori dalla tradizione. La Musica si lamenta di tutti gli oltraggi subiti, ponendo l'accento sulle confusioni delle armonie e sulle nuove tecniche dell'accordatura degli strumenti.

La connessione tra canto e musica era proposta anche nell'opera dei lirici d'età arcaica, che scrivevano poesie per il canto e curavano attentamente metro e ritmo. **Alcmane** (framm. 140; sec. VII. a.C.) si dimostra orgoglioso della propria perizia di imitare il canto «di tutti gli uccelli»; **Saffo** (framm. 19; secc. VII-VI a.C.), nel descrivere le nozze di Ettore e Andromaca, evoca una Troia inedita, una città in festa e perciò sonora, in cui il suono dei flauti si mescola alla cetra, e il fragore dei crotali con la voce delle vergini in festa, «invocando il peana», il canto in onore di Apollo. **Anacreonte** (framm. 65; ca. 570 - 480 a.C.) sottolinea gli elementi gioiosi della sua poesia, mentre **Teognide** (I, 943-44; secc. VI-V a.C.) celebra la bellezza e la delicatezza della musica sotto la protezione degli dèi: «canterò, pregando gli Immortali»; **Meleagro** (framm. 29 e 30; sec. IV a.C.) vede nella musica la naturale compagna dell'amore, che persuade al desiderio e alla bellezza; Pindaro all'inizio della *Olimpica II* invoca gli inni «signori della cetra», volendo significare la soggezione della musica alla poesia. Fonte suprema di un'armonia che rende perfetta la parola, la musica («il suono divino / dei versi») immortala il poeta e chiunque sia oggetto del canto (*Nemea*, IX).

Un capitolo significativo della storia della musica greca è dato dalla trattatistica filosofica e tecnica sull'argomento. Secondo il racconto fattone nelle *Vite dei filosofi* (VIII, 3; prima metà del sec. III d.C.) di **Diogene Laerzio**, Pitagora e i suoi seguaci dedicarono molta attenzione ai fenomeni acustici e musicali, considerandone le consonanze come modelli di quell'armonia, concepita come accordo, equilibrio di elementi diversi, che essi identi-

cavano con l'anima dell'uomo e con il principio del cosmo. La concezione pitagorica venne valorizzata da **Platone**: nella *Repubblica* (IV, 424c; 388-367 a.C.), per esempio, viene ricordato Damone, maestro e consigliere di Pericle, che aveva approfondito l'indagine sugli effetti della musica sull'animo dell'uomo. Le idee di Damone, secondo cui la musica ha una funzione educativa positiva per il comportamento valoroso in guerra e saggio in pace, esercitano una profonda influenza sulla dottrina musicale di Platone, che accoglie le sue considerazioni sull'*ethos* delle armonie musicali in rapporto all'educazione. A differenza di Platone, che aveva espulso dalla sua città ideale ogni forma di arte mimetica, **Aristotele** negli ultimi capitoli della *Politica* (VIII, 1339b, 10 e ss.) dà una valutazione positiva della musica. Egli afferma che l'educazione musicale deve procurare all'uomo un dignitoso godimento nei periodi di riposo, oltre che favorire lo sviluppo di un carattere moralmente irreprensibile e guidarlo alla saggezza. Nella *Poetica* (1447b 28; 334 a.C.), egli indica come strumenti della mimesi tragica il ritmo, l'armonia e il metro e quando, nell'ultimo capitolo, pone a confronto la tragedia e l'epos per giudicare quale delle due forme di mimesi sia la più efficace, giunge alla conclusione che la tragedia è superiore perché può giovare della musica, la quale è un mezzo idoneo per procurare piacere negli spettatori (1462a 14; 1450a-b). I trattati antichi sulla musica contengono, oltre definizioni ed enunciati teorici, anche considerazioni sul valore educativo della musica. **Aristide Quintiliano**, per esempio, nel trattato *Sulla musica* (secc. II-IV d.C.) afferma che nella musica (*mousiké*) la melodia e il ritmo senza le parole non possono avere una funzione etica. Il legame tra musica e psiche umana si ritrova nel *De musica* (sec. I a.C.) di **Filodemo di Gadara**. Nel secondo libro del suo trattato l'autore afferma che dialettica e retorica possono giovare all'anima solo se la trovano già purificata dalla musica. Nei primi capitoli del secondo libro egli definisce la musica come la disciplina-guida per l'educazione dell'elemento irrazionale dell'anima (II, 3).

5. Anche a Roma tutte le forme poetiche erano destinate all'esecuzione cantata con accompagnamento strumentale: canti sacrali (*carmina saliorum*), canti conviviali (*carmina convivialia*), canti in onore dei generali vittoriosi (*carmina triumphalia*), lamentazioni funebri (*neniae*). Connessi ai riti magici e religiosi erano gli *axamenta*, con cui i sacerdoti di Marte accompagnavano le danze durante le feste della primavera in onore del dio della guerra (come ricorda per esempio **Orazio**, *Epistole*, II, 1, 86-87; 20-13 a.C.). Le streghe di cui parlano Orazio (*Epodi*, V, 45 e ss.; ca. 30 a.C.) e **Virgilio** (*Bucoliche*, VIII, 68; ca. 42-39 a.C.) operano col «canto» e coi «carmi». Secondo **Ennio** (*Annali*, framm. 155; sec. II a.C.), i fauni, divinità delle selve, cantavano «rozzi versi». Il canto e la musica accompagnavano anche il teatro popolare dei *Fescennini* e delle farse paesane (*Atellane*), che lasciavano ampia libertà di improvvisazione agli artisti «istrioni» (*bistriones*, da *ister* che presso gli Etruschi indicava il danzatore). Il teatro comico di **Plauto** (secc. III-II a.C.), pur mantenendo la divisione greca tra parti recitate (*deverbia*) e parti cantate (*cantica*), annullò la necessità del coro come intermezzo lirico, sostituendolo con esecuzioni strumentali. L'interesse del pubblico romano si polarizzò sui *recital* dei musici e dei cantanti: celebri erano personaggi come Roscio, che **Cicerone** nomina come cantante comico (*L'oratore*, I, 60; 55 a.C.). Queste forme di ammirazione per gli interpreti costituiscono uno dei motivi dell'affermazione di nuovi generi di spettacolo costruiti sulla musica e sul canto: incentrati sulla *perfor-*

mance di un solista. In epoca imperiale, affluirono a Roma un gran numero di cantanti e strumentisti provenienti dalla Grecia, dall'Egitto e dalla Siria. **Ovidio** nei *Rimedi d'amore* (vv. 753-56; 1-2 d.C.) ricorda alcune orchestre formate da tibie, cetre, zampogne e percussioni che accompagnavano le pantomime. Per Orazio la musica era conforto di fronte all'incertezza del destino (*Epo-do* XIII). Nel poemetto *Attis* (64-54 a.C.), **Catullo** colorava di malinconia la musica legata al culto di Cibele, ponendola in linea col triste destino del personaggio. La musica connessa al culto di Iside, fatta di «sistri di bronzo, d'argento e anche d'oro» viene celebrata da **Apuleio** nelle *Metamorfosi o L'asino d'oro* (libro X; dopo il 158 d.C.). Una reazione a questo inquinamento esotico della cultura musicale greco-romana viene da tentativi di ridare lustro a generi solistici di antica tradizione, come la citarodia e la citaristica, da parte di alcuni imperatori: **Svetonio** nella *Vita dei Cesari* (119-121 d.C.) racconta che Nerone istituì agoni musicali e partecipò a competizioni citarodiche (*Nerone*, 20) e che Vespasiano scritturò alcuni citarodi celebri, ai quali pagò compensi molto elevati, nonostante la sua proverbiale parsimonia (*Vespasiano*, 19). La musica come accompagnamento del banchetto compare nel *Satyricon* (ca. 60 d.C.) di **Petronio**. I musici d'occasione non suonano, ma strimpellano (28); mentre i servi cantano senza interruzione, qualunque sia la loro incombenza in quel momento, immergendo l'intera scena in una sorta di colonna sonora ininterrotta, che fa pensare a un corale da pantomima piuttosto che a «un triclinio di gente per bene» (31).

6. Nella tradizione germanica, il canto è anch'esso riconducibile a un tipo di ispirazione funebre e magica. Odino è il dio dei morti ma anche il dio dell'ispirazione poetica. Il legame tra incantesimo e canto si trova nell'*Edda poetica* (sec. XII), in cui si dice che Odino apprende «nove canti maggiori», cioè nove potenti canti magici. Nel canto eddico *Vetamskevidha* egli scende nella casa di Hel (cioè agli Inferi) e canta il canto magico dinanzi al tumulto della Vala per evocarla. Il legame tra canto e memoria si trova nel *Beowulf* (vv. 867 e ss.; fine sec. VII). In seguito all'uccisione del mostro Grendel, uno dei cavalieri prende a cantare le gesta dell'eroe: costui è uomo dalla parola eloquente che ricorda un grande numero di storie del passato. **Beda il Venerabile**, nella *Storia ecclesiastica dell'Inghilterra* (libro IV, cap. XXIV; scritta circa nel 731), accenna al vecchio pastore Caedmon, che non aveva mai appreso l'arte poetica, cui apparve nella sua stalla, durante il sonno, una persona che gli disse di cantare una canzone. Così egli divenne poeta. Nel *Kalevala*, la raccolta di ballate epico-mitologiche (*rune*) della tradizione finlandese compilata nel 1835 da Elias **Lönnrot**, l'eroe Kullervo (canti XXXI-XXXVI) costruisce un piffero con l'osso di una vacca, un campanello con la zampa di Tuomikki e una tromba con lo stinco di Kirjo. Anche in questo caso lo strumento musicale viene foggato dal corpo dell'essere mitico o dell'animale ucciso. Sempre nel *Kalevala* il giovane Wäinämöinen (canti XVI-XVII) deve costruirsi un battello. Si fa portare la quercia abbattuta, la taglia e si mette al lavoro «cantando», ossia pronunciando incantesimi magici col canto.

7. Nell'età medievale, l'Europa assiste alla creazione e al perfezionamento della musica sacra: la forma principale di canto liturgico è quello *gregoriano*, tradizionale espressione canora della Chiesa romana che è giunta pressoché invariata fino alla nostra epoca. Il canto gregoriano, il cui nome deriva da un antifonario di melodie antiche fatto copiare da **Gregorio Magno** alla fine del VI secolo, è una composizione monodica priva di accompa-

gnamento strumentale: eseguito da cantori specializzati e comprendente un *corpus* di testi letterari derivati da un primitivo rito gallo-romano, esso resterà la più importante forma di canto liturgico praticata dalla comunità dei cristiani, almeno fino alla nascita della polifonia in epoca umanistica. Una variegata produzione si sviluppa anche in ambito profano: alcuni noti manoscritti medievali tramandano i testi dei *Carmina Cantabrigiensia* (sec. XII) e dei *Carmina Burana* (sec. XIII), composizioni latine di carattere goliardico spesso parodiche nei confronti del canto religioso oppure volte all'esaltazione dei piaceri della vita (i *Carmina burana* verranno musicati dal compositore bavarese Carl Orff nel 1937). Elementi della cosmologia neopitagorica e neoplatonica sono presenti nel *De institutione musicae* (500-507 d.C.) di Severino Boezio. Egli opera una distinzione tra *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentorum*: la prima è l'armonia dell'universo che nasce dal movimento degli astri e dei cieli e non può essere percepita da orecchio umano; la seconda è l'armonia che tempera nell'uomo l'elemento corporeo e l'elemento spirituale; la terza è la musica delle voci e degli strumenti (I, 2). L'idea della musica come armonia dell'universo è presente nella poesia di Dante (*Paradiso*, I, 76-82) e vivrà a lungo, fino a William Shakespeare (*Il mercante di Venezia*, V, I, 1596-97) e a Gabriele D'Annunzio (*Il piacere*, III, 3, 1889, citando Shelley); quella della musica come produzione piacevole della voce umana e degli strumenti compare invece già in Francesco Petrarca, del quale si sa che aveva una bella voce e suonava il liuto e che prestò attenzione in più occasioni ai piacevoli effetti della musica sull'animo umano (*Lettere familiari*, XIII, 8: a Francesco di Santi Apostoli, 1352; *I rimedi dell'una e dell'altra fortuna*, I-XIII, 1354-60). Diretta manifestazione della devozione popolare sono le *laudi*, cantate dalle confraternite religiose e strettamente congiunte alla progressiva affermazione della lingua volgare: facendo ricorso a un lessico semplice ed esaltando la bellezza del creato, le compagnie dei cosiddetti «laudesi» si sforzarono di incentivare la fede e la devozione presso le fasce più basse della gerarchia sociale. Il più famoso dei «giullari di Dio» è Francesco d'Assisi, che redige il suo *Cantico delle creature* nel 1224, ispirandosi proprio al genere della lauda, la cui struttura è formata da una serie di strofe con ritornello accompagnate dalla musica. La preghiera rivolta al Creatore, composta di versetti assonanzati di facile comprensione, deriva dai salmi biblici dedicati alle lodi di Dio e rappresenta il primo eccezionale documento di una lirica religiosa che troverà in Jacopone da Todì un interprete di altissimo livello, autore di *Laudi* (av. 1306) che riconducono la forma entro più rigide strutture formali e la caricano di un forte espressionismo. Contemporaneamente, le lingue volgari si fanno strumento di diffusione di concetti profani, quali l'amore e la bellezza delle donne. Con i trovatori, ovvero i poeti-musicisti che diffondono nuovi generi lirici nelle corti della Provenza (lingua d'oc), in Catalogna e nell'Italia settentrionale, ma anche nella Francia del nord (lingua d'oïl), si trasmettono nuovi ritmi, più vivaci ed elaborati, che nascono dal contatto fra la poesia e la musica, generalmente accompagnata dalla danza. Il primo trovatore di cui si abbiano notizie è il duca d'Aquitania Guglielmo IX autore di celebri *Canzoni* (sec. XII): la poesia provenzale costituisce l'archetipo europeo della poesia d'amore, come del resto dimostrano le eleganti composizioni di Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn e Arnaut Daniel, capaci di sottili indagini psicologiche. Nel periodo compreso fra il 1100 e il 1300 vengono definite nuove forme liriche, che avranno influenza in tutta Europa: la canzone cortese più

nota è la *canço* (o *chanson*), in cui l'esperienza amorosa viene trattata utilizzando modi raffinati ed ermetici, poi c'è il *sirventes*, componimento a sfondo sociale e politico, il *planh*, lamento funebre dai tratti assai simili al sirventese, l'*alba* (o *aube*), ovvero un canto licenzioso, in genere riferito alla separazione mattutina degli amanti, infine la *pastorela*, che è un dialogo fra il poeta e una pastorella, anch'esso di contenuto erotico. L'aspetto più significativo dell'arte trobadorica è il profondo legame esistente fra testo e melodia: la produzione cortese si fonda, infatti, sulla presenza simultanea della musica e della poesia e realizza un connubio destinato a durare molto a lungo nella tradizione occidentale. Lo dimostrano le diverse trasformazioni dell'originaria *canço* occitanica, che diviene via via la *canzone* italiana, le *cantigas de amigo* spagnole, il *Minnelied* dei *Minnesänger* tedeschi (da *Minne*: «amor cortese» e *Lied* o *Sang*: «canto»): fra i più noti Walther von der Vogelweide. Le forme della poesia volgare sono comunque assai numerose: accanto alla poesia lirica, ci sono forme più narrative, come i *lai*, componimenti diffusi dai giullari già dal XI secolo, la *chanson de geste*, di contenuto eroico e romanzesco, da cui si svilupperanno nel Tre e Quattrocento i *cantari* italiani. Adirittura leggendaria è la figura di Tristano, che nei romanzi a lui dedicati (a cominciare dal *Tristan*, ca.1170, del raffinato poeta Thomas, che visse alla corte di Eleonora d'Aquitania) viene presentato come guerriero impavido ed eccellente suonatore d'arpa. Durante il XIV secolo si assiste a una vera e propria riforma musicale, come lasciano intendere le espressioni di *ars antiqua* e *ars nova* utilizzate da alcuni manuali comparsi all'inizio del secolo: nell'*Ars novae musicae* (1320) di Johannes de Muris (cui va affiancato anche l'analogo trattato *Ars nova*, anch'esso del 1320, di Philippe de Vitry) viene formalizzato il cambiamento avvenuto nella notazione, che peraltro ebbe un notevole effetto sui rapporti metrici fra testo e musica. Alla canzone monodica degli antichi trovatori va sostituendosi un sistema polifonico, inaugurato dalla scuola di Notre Dame e poi diffusosi in Italia e in Gran Bretagna. Nel Quattrocento la polifonia raggiunge la sua massima espressione tecnica, grazie all'apporto dei maestri delle Fiandre che cominciarono a diffondere la loro arte e la loro scienza contrappuntistica in tutta Europa. Contemporaneamente, l'Italia si specializza nella musica profana: durante le feste cortigiane si eseguono canzoni d'amore, ma anche frottole, strambotti, mottetti. Uno dei più celebri improvvisatori del secolo è Serafino Aquilano, autore di testi che musicava e cantava lui stesso: vissuto a Napoli, dove fu istruito da musicisti fiamminghi, si trasferì a Roma e poi presso le varie corti italiane, dove scrisse strambotti e frottole (in *Rime*, 1502), che rivelano una grande facilità di composizione. Al di fuori dei contesti aristocratici ferve la produzione di canti carnascialeschi che irridono agli antichi principi dell'amore cortese, focalizzando l'attenzione sulle funzioni corporali più basse, secondo quel gusto della parodia e del rovesciamento che è tipico del Carnevale.

8. L'attitudine al canto, insieme a quella per la musica e per la danza, diviene una delle qualità del gentiluomo moderno: nel *Cortegiano* (1528) di Baldassar Castiglione «cantare» è uno dei principali passatempi dell'aristocrazia, che raffina le sue abitudini e i suoi modi attraverso una ferrea educazione del corpo e della voce. Un elogio dell'arte musicale, praticata dagli eroi antichi e indicata come virtù dell'«om ben istituito», è infatti contenuto nel I libro del trattato cinquecentesco; più avanti, il canto (la «modulazione») sarà invece evocato come strumento di consolazione e di conforto alle fatiche dei «lavoratori

de' campi», delle «contadinelle», dei «miseri marinari», finanche dei «prigionieri» ridotti in ceppi e in catene. Anche Ludovico **Ariosto** si sofferma a descrivere la scena di un banchetto, allietato da un concerto di strumenti musicali e di «dilettevoli suoni» (*Orlando furioso*, VII, 19; 1532), oppure evoca il «dolce canto», capace di intenerire i cuori, di Olimpio della Serra, (XVI, 72), figura gentile modellata sul virgiliano Creteo, cantore di battaglie e di eroi (*Eneide*, libro IX, vv. 774-777). Durante il Rinascimento, il «canto a cappella» rappresenta il genere tipico della Chiesa di Roma, che verrà tuttavia perfezionato a Venezia, grazie agli esperimenti di **Andrea e Giovanni Gabrieli**, i quali introdurranno l'uso degli strumenti contribuendo a un maggiore dinamismo musicale. Il più grande polifonista del secolo, educato alla scuola romana, è **Pierluigi da Palestrina**, autore di 103 messe. Sul fronte della musica profana, il mottetto cade in disuso, mentre giunge a eccezionale perfezione il madrigale, di argomento amoroso ma anche spirituale: alla fine del secolo esso fu concepito addirittura per cinque o sei voci. Insieme a Bartolomeo **Tromboncino**, attivo compositore di frottole, fra i più autorevoli madrigalisti italiani ricordiamo **Gesualdo da Venosa**, Luca **Marenzio**, Claudio **Monteverdi** (il quale, all'interno del melodramma, teorizzerà due diversi stili di canto, uno «spianato» per i personaggi di natura umana, e l'altro «fiorito» per le divinità che compaiono sulla scena), mentre belga è il grande compositore **Orlando di Lasso**, che utilizza materiali diversi, ricavati da canzoni, madrigali e altri testi profani, e li adatta alle cinque parti della messa.

Presso la corte di Francia, era molto diffusa l'abitudine di ascoltare un cantore o un menestrello durante i pasti: il poeta **Mellin de Saint-Gelais**, infatti, era solito cantare davanti ai sovrani i suoi versi, accompagnandosi con la musica di un liuto. L'arte di quest'ultimo seppe influenzare notevolmente la canzone, definendo nuovi generi musicali quali, ad esempio, la *voix de ville*, villanella d'origine cittadina che univa insieme poesia e danza. In questa direzione si mossero, ancora in Francia, il poeta **Jean-Antoine de Baïf** e il compositore **Claude Le Jeune** che definirono il genere della *chansonnette mesurée*, composizione per quattro voci in stile omofonico secondo i dettami dell'Accademia di Palazzo di cui essi facevano parte. Alla fine del secolo, prese il posto della *chanson* polifonica un genere nuovo: l'*air de cour*, che, ottenendo una popolarità eccezionale, divenne progressivamente il genere prediletto dei salotti francesi del Seicento, sinonimo insieme di grazia e di raffinatezza. La nascita del melodramma è invece legata a un gruppo di letterati fiorentini che si riunivano in casa di Giovanni Bardi del Vernio e che per questo assunsero il nome di Camerata de' Bardi (o fiorentina): teorizzando una perfetta simbiosi fra musica e parola, secondo il modello dell'antica tragedia greca, i musicisti Jacopo **Peri**, Giulio **Caccini**, Vincenzo **Galilei** e i poeti Ottavio **Rinuccini** e Gabriello **Chiabrera** misero a punto, sul finire del secolo XVI, un sistema canoro che valorizzava il ruolo dell'interprete, lasciando spazio al testo e alle emozioni, agli «affetti» da esso suscitati. Alla base della tecnica del *recitar cantando* stava dunque la necessità di sottolineare le capacità espressive del linguaggio umano e di imitare i sentimenti evocati dal testo poetico. Tale innovazione fu ripresa dall'opera barocca romana e veneziana, anche se la monotonia di uno stile canoro che si rifaceva al progettato recupero del teatro antico, a fronte di una dimensione tutta strumentale e virtuosistica del canto, fu ben presto soppiantata da una diversa e più ricca musicalità. Nel melodramma la voce sottolinea i contenuti del testo; lo spettacolo diventa sublime sintesi di musica, canto, danza, e

le scene vengono arricchite da numerose invenzioni tecniche atte a suscitare la meraviglia degli spettatori. L'abilità di cantanti e strumentisti s'ingegna a riprodurre la natura, ma anche le passioni, i sentimenti, le emozioni attraverso un'arte che mira alla rappresentazione stilizzata della poesia. Di questa raffinatissima tecnica, accompagnata da un gusto per il meraviglioso e per l'artificio, ci fornisce un esempio Giovan Battista **Marino**, nell'*Adone* (VII, 32 e segg.; 1623), dove troviamo un elogio del canto dell'usignolo, «sirena de' boschi» ed emblema barocco della vocalità, e poi la descrizione di una gara canora fra l'uccello e un suonatore di liuto (*ivi*, 40 e segg.). Sempre nell'*Adone* (VII, 88), il Marino non si sottrae all'omaggio nei confronti di due celebri cantanti dell'epoca, Adriana Basile e «Florinda», alias Virginia Ramponi, la cui fama ci dà la misura dell'importanza acquisita dal virtuosismo canoro in epoca barocca. Accanto alle liriche dei maggiori poeti dell'epoca e ai capolavori del genere pastorale: ovvero l'*Aminta* del **Tasso** (1573), il *Pastor fido* del **Guarini** (1590) e il *Sacrificio* del **Beccari** (1554), nasce un vero e proprio genere di poesia per musica redatto da numerosi letterati che tendono a specializzarsi in questo settore. Negli stessi anni, Jean-Baptiste de **Lulli**, musicista alla corte del Re Sole, crea un'opera più vicina al gusto francese e più coerente da un punto di vista drammatico, non concedendo peraltro al «belcanto» lo spazio previsto all'interno del melodramma italiano. Alla musica sacra appartiene l'oratorio d'argomento biblico derivato dalla lauda polifonica, mentre, in ambito profano, si diffonde la *cantata*, modellata sul madrigale cinquecentesco, che comprende un recitativo e un'aria, successivamente accompagnati da un clavicembalo.

9. Nel Settecento l'opera in musica muta stile e acquisisce una maggiore essenzialità scenica, dando comunque luogo a discussioni, dibattiti e progetti di riforma: alla razionalizzazione del melodramma concorse l'attività di Apostolo **Zeno** e di Pietro **Metastasio**, che vollero concentrare le loro attenzioni sul libretto e sugli aspetti contenutistici del testo scritto, veicolo di valori astratti e di antiche virtù eroiche, mentre a favore di un recupero dell'antica purezza classica intervennero Ranieri de' **Calzabigi** e Christoph W. **Gluck**, che operarono a stretto contatto, giungendo a teorizzare la necessità di un lavoro comune fra musicista e librettista. Fu inoltre la rappresentazione parigina nel 1752 della *Serva padrona* di Giovan Battista **Pergolesi** ad accendere la celebre *querelle* tra i fautori dell'opera francese e i sostenitori dell'opera buffa italiana, che si proponeva come un modello più libero, senz'altro aperto all'apporto di nuove idee. Gli spettatori si mostravano poi particolarmente interessati alle diverse personalità dei cantanti come all'universo teatrale di cui essi facevano parte. Proprio a un musicista e letterato italiano, Benedetto **Marcello**, dobbiamo un delizioso testo satirico che mette in ridicolo il mondo del melodramma: *Il teatro alla moda* (1720) è infatti dedicato ai vizi e alle meschinità di cantatrici e impresari, troppo spesso malati di divismo e particolarmente tirannici nei confronti dei compositori. Sempre una cantante è la protagonista del romanzo di Pietro **Chiari** *La cantatrice per disgrazia*, pubblicato a Venezia nel 1754: la storia è quella di una fanciulla, Giustina, che decide di intraprendere una carriera teatrale persuasa da un'amica, avviandosi tuttavia a un completo fallimento, riscattato dal matrimonio finale con l'antico seduttore. Ancora presso una cantatrice, Barbara, si ritrovano gli innamorati protagonisti della commedia in tre atti *Gli Amori di Zelinda e Lindoro* di Carlo **Goldoni** (prima parte di una trilogia che comprende *La gelosia di Lindoro* e *Le inquietudini di*

Zelinda, tutte del 1763, quindi degli anni parigini di Goldoni). Infine, alcuni trattati, come quello di Pier Francesco **Tosi**, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723, e quello di Giovanni Battista **Mancini**, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, 1777, attestano l'attenzione rivolta al canto nel corso del secolo e ci offrono uno strumento prezioso per ricostruire la storia della tecnica vocale.

10. Nel primi anni dell'Ottocento, in epoca romantica, la musica, e in particolare la musica strumentale, prende un posto centrale nel pensiero filosofico, nell'esperienza estetica e nell'immaginario collettivo. Se Jean-Jacques **Rousseau** nel *Discorso sull'origine delle lingue* (postumo) aveva sostenuto che musica e linguaggio avevano un'origine comune e che il linguaggio della musica, pur essendo inarticolato, era «vivido, ardente, appassionato», e comunque aveva continuato a preferire la musica vocale a quella strumentale; se Immanuel **Kant** nella *Critica del giudizio* (1790) aveva sostenuto, in accordo con i gusti del tempo, che la musica strumentale era «più piacere che cultura» e «rivolta ai sensi piuttosto che alla ragione», quindi più adatta all'intrattenimento piacevole che al pensiero profondo, nel giro di poco tempo l'opinione diffusa cambiò nettamente. Friedrich **Schiller**, Friedrich **Schelling**, Wilhelm Heinrich **Wackenroder**, Ludwig **Tieck**, **Novalis**, **Jean Paul**, Friedrich **Schlegel**, alcuni partendo dalle basi stesse del discorso di Kant ma mostrandosi aperti alla nuova sensibilità, tutti mostrarono una nuova e grande attenzione per la musica strumentale. Questa a sua volta cercò di sviluppare al massimo le sue capacità espressive e mirò a diventare l'organo stesso attraverso cui si esprimeva la natura (v. ARPA EOLIA). Uno dei primi romantici, Wilhelm Heinrich **Wackenroder**, in *La meravigliosa vita musicale del compositore Joseph Berglinger* (1797), mise in scena una figura straordinaria di musicista, che, quando è immerso nel suo mondo di suoni, dimentica tutte le volgarità del mondo. Un altro protagonista della scena letteraria tedesca, Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann**, fu lui stesso musicista (compositore fra l'altro dell'opera, basata su una leggenda popolare tedesca, *Undine*, 1816) e in onore di Mozart assunse, al posto del nome di battesimo Wilhelm, quello di Amadeus. Egli diede grande spazio alla rappresentazione della musica e a curiose figure di musicisti nei suoi racconti (dal *Cavalier Gluck*, 1809 a *Kreisleriana*, 1814). Inoltre, recensendo nel 1810 la *Quinta sinfonia* di Beethoven, rovesciò decisamente il giudizio kantiano e sostenne la musica strumentale essere «la forma d'espressione artistica più elevata che ci fosse, poiché apriva agli ascoltatori il regno dell'infinito: un mondo che non ha nulla in comune con quello esteriore dei sensi». Un ruolo molto importante venne assegnato alla musica nella metafisica di **Schopenhauer**. Una vera «dichiarazione d'amore» per la musica è in una poesia di un giovane amico di Franz **Schubert**, anche lui di nome Franz, e cioè Franz von **Schober**: *Alla musica*, che fu musicata da Schubert nel 1817: «Du holde Kunst, in wie viel grauen Stunden, / Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt / Hast du mein Herz zu warmer Lieb entzündet, / Hast mich in eine beßre Welt entrückt!» («Tu arte incantevole, in quante ore grigie, / quando il feroce cerchio della vita ci avvolge, / hai infiammato il mio cuore aprendolo a un caldo amore, / mi hai trasportato in un mondo migliore»). In seguito alla nuova centralità della poesia nella sensibilità romantica prese un posto molto rilevante nella cultura del tempo anche il canto: la parola *canto* comparve sempre più spesso nel titolo dei componimenti poetici, dal *Canto notturno del viandante* (1780) di **Goethe** al *Canto notturno di un pastore errante del-*

l'Asia (1829) e al titolo stesso della raccolta dei *Canti* (1831-35) di Giacomo **Leopardi**. In tutta la sua opera Leopardi si sofferma sul canto delle fanciulle, dei contadini, degli artigiani, dei volatili (le cui capacità vocali sono peraltro celebrate nell'operetta morale *Elogio degli uccelli*) e ne sottolinea tutto il potere evocativo, connesso all'amore, al ricordo personale, alla memoria del tempo ormai trascorso. Il canto che si alza nella quiete della sera o della notte diventa un tema intensamente poetico, come per esempio nei versi conclusivi de *La sera del dì di festa* (1820) di Leopardi: «ed alla tarda notte / un canto che s'udia per li sentieri / lontano morire a poco a poco, / già similmente mi stringeva il core», o in una poesia di Joseph von **Eichendorff**, *Sehnsucht* (Nostalgia, 1834): «Zwei junge Gesellen gingen / Vorüber am Bergeshang, / Ich hörte im Wandern sie singen / Die stille Gegend entland» (Due giovani garzoni camminavano / lungo il pendio della montagna / Sentii che nel camminare essi cantavano / nella quiete del paesaggio»). Importante fu anche, in periodo romantico, il recupero della poesia popolare o popolareggiante: dai *Canti di Ossian* (1765) di James **Macpherson**, alle raccolte di ballate narrative o di liriche popolari in tutta Europa, cui si ispirarono, per esempio, in Inghilterra William **Blake**, autore dei *Canti dell'innocenza* (1789) e dei *Canti dell'esperienza* (1794), con cui volle riprodurre le due opposte tendenze dell'animo umano, attraverso un affresco visionario di straordinaria evidenza pittorica (come le incisioni che li accompagnavano), in Scozia Robert **Burns**, autore di *Poesie* (1786) in dialetto scozzese e di rielaborazioni di canti tradizionali, accompagnati da musiche, per il *Museo musicale scozzese* (1793-1818) di James **Jonson**. Imprese simili si ebbero in tutta Europa. La collaborazione stretta fra poesia, musica e canto ha dato, in questa stagione, i suoi frutti più maturi nella grande tradizione tedesca del *Lied*, con i maggiori musicisti tedeschi impegnati a mettere in musica le più belle poesie della loro letteratura. Nei romanzi di Honoré de **Balzac** il mondo della musica che si suona nei salotti parigini e dell'opera che si mette in scena nei teatri di tutta Europa fa da sfondo alle vicende narrate. Ciò avviene specialmente in alcuni testi pubblicati fra il 1830 e il 1840 (per esempio *Sarrasine*, 1831, in cui lo scultore che dà il nome al romanzo si innamora di Zambinella, scoprendo troppo tardi che si tratta di un castrato; *Gambara*, 1837, che ha per protagonista Paolo Gambara, un compositore che insegue il sogno di un'irrealizzabile opera perfetta e vive a Parigi con la moglie Mariannina, ricamatrice; *Massimilia Doni*, 1839, ambientato a Venezia, dove fra i personaggi compare una grande cantante della Fenice, la Tinti). Nella società borghese dell'Ottocento la musica era un mezzo per le donne di esprimere la loro educazione, gentilezza e grazia fisica. Nei romanzi si incontrano molto di frequente giovani donne che suonano il pianoforte, l'arpa o altro strumento, o cantano, e così esprimono la loro personalità, la capacità salottiera, la felicità domestica. Si va da *Jane Eyre* (1847) di Charlotte **Brontë** a *Ragione e sentimento* (1811) e *Orgoglio e pregiudizio* (1813) di Jane **Austen** a molti romanzi francesi, inglesi, italiani, tedeschi, russi dell'Ottocento, a cui va affiancata una tendenza contraria, che tende a dare alla figura femminile della musicista o della cantante connotati inquietanti di potenza fantastica, seduttrice e a volte diabolica: in questo caso si va da alcuni racconti di E.T.A. Hoffmann (per esempio *Don Giovanni*. *Favolosa avventura accaduta a un Viaggiatore Entusiasta*, 1813) via sino al romanzo fantascientifico *L'Eva futura* (1886) di Philippe-Auguste-Mathias, conte di **Villiers de l'Isle-Adam**, in cui un giovane si innamora di una bellissima cantante,

sublime, ma insensibile; al lungo racconto *Spirite* (1866) di Théophile **Gautier**, in cui un pianoforte suonato da mani invisibili serve da tramite per l'apparizione di un fantasma; al romanzo *Trilby* (1894) di George du **Maurier**, che ha per protagonista una modella di artisti che cade sotto l'influsso mesmerico di un musicista tedesco-polacco, Svengali, il quale la trasforma in una cantante di successo. Nel caso di Lev **Tolstoj** è l'ascolto stesso della musica che passa dall'essere considerato come una delle esperienze più commoventi (per esempio in *La felicità domestica*, 1859, II, I) a esperienza pericolosa che rischia di far perdere il controllo di sé (*La sonata a Kreutzer*, 1889). Sono numerosi gli esempi di testi narrativi e teatrali in cui fa la sua comparsa un suonatore di qualche strumento musicale: citiamo soltanto il racconto di Franz **Grillparzer** *Il povero musicante* (1848), storia di un violinista di strada che, trovandosi ad assistere a una piena rovinosa di un fiume, si scuote e mette in salvo dei bambini; e il racconto *Bouvard*, della breve raccolta *Amore nell'arte* (1867) di Iginio Ugo **Tarchetti**: storia drammatica di un giovane violinista che attinge le sfere più pure della bellezza artistica, suonando e componendo musica, ma è impedito dalla sua deformità e bruttezza fisica a conoscere l'amore.

Nell'ambito del teatro musicale, dopo la straordinaria esperienza a fine Settecento dei capolavori di **Mozart**, si assiste nei primi decenni dell'Ottocento all'incontrastata egemonia del teatro musicale rossiniano: **Stendhal** in *La vita di Rossini* (1823) offre la testimonianza più illuminante sull'ultima fase del belcanto. A essa si contrappone la ricerca intrapresa dai compositori di lingua tedesca, i quali, rifiutando il razionalismo settecentesco, creano un'opera dai contenuti decisamente romantici, legati ai motivi leggendari della tradizione nazionale. La vocalità operistica conoscerà il suo trionfo nel corso del XIX secolo, grazie alle innovazioni di Vincenzo **Bellini**, di Gaetano **Donizetti** e poi di Giuseppe **Verdi**: il canto diventerà l'espressione di un *pathos* lirico che costituirà il tema portante del dramma romantico italiano, spesso destinato a un finale tragico caro alla sensibilità popolare. L'opera lirica moderna nasce quindi in ambito romantico e tende a liberarsi degli schemi della tradizione operistica barocca e settecentesca, dando origine alla nuova opera buffa italiana, all'*opéra comique* e alla *grand-opéra* francesi, al *Singspiel* tedesco. Il concepimento e il superamento di tale tendenza si avrà con il «Musikdrama» di Richard **Wagner** (*L'opera d'arte dell'avvenire*, 1849), inteso a realizzare l'ideale romantico della fusione delle arti (parola, musica, danza) in un'entità superiore di spettacolo, *Gesamtkunstwerk* («opera d'arte totale»), a imitazione della tragedia greca. Non mancano, nel grande repertorio dell'opera dell'Ottocento, i casi in cui protagonisti delle vicende sono musicisti o cantanti: si pensi al *Trovatore* (1853) di Giuseppe Verdi o ai *Maestri Cantori di Norimberga* (1868) di Richard Wagner, che mette in scena il personaggio cinquecentesco di Hans Sachs. La musica di Wagner suscitò echi molto profondi nella letteratura del tempo e portò musica e letteratura ad avvicinarsi forse più che non fosse mai prima avvenuto. Diamo solo due esempi: quello della scrittrice francese George **Sand**, che spesso si lamentò di non essere lei stessa musicista, ma si legò a molti musicisti (fra cui Liszt e Chopin), cercò di imitare in alcune sue opere (*Il contrabbandiere*, 1837; *Le sette corde della lira*, 1839) la struttura musicale e scrisse romanzi come *Consuelo* (1845) e *La contessa di Rudolstadt* (1852) in cui le citazioni musicali, le opere e i comportamenti dei musicisti hanno un ruolo centrale; e quello della scrittrice inglese George **Eliot**. Pianista lei stessa, la Eliot fu continua-

mente in rapporto con la musica del suo tempo: conobbe Liszt a Weimar, sentì suonare Schumann, incontrò Wagner e Rubinstein; nel 1855 scrisse il primo articolo uscito su un giornale inglese per esaltare la musica di Wagner. La musica è presente in tutti i suoi romanzi: in *Middlemarch*, *Studio sulla vita di provincia* (1872) sono molto frequenti le metafore musicali, le riflessioni sulla musica e sul posto che essa ha nella vita e sensibilità di una donna, i suoi effetti conturbanti, la contrapposizione tra la musica facile di Offenbach e quella della grande tradizione. Il forte connubio che caratterizza, in epoca simbolista, la poesia e la musica porta alle composizioni di Claude **Debussy** su testi di Charles **Baudelaire** (*Cinque poesie*), di Gabriel **Fauré** su quelli di Paul **Verlaine** (*Cinque melodie*, 1891) e ancora di Maurice **Ravel** su parole di Stéphane **Mallarmé** (*Tre poesie*, 1913). Negli stessi anni, tentando una riattualizzazione del mito classico, Giovanni **Pascoli** colloca in apertura dei *Poemi conviviali* (1904) una «cantatrice», simbolo d'amore e di morte. La figura della cantante continua comunque ad essere un personaggio-chiave di alcuni testi letterari come di alcune *pièces* teatrali, che ne enfatizzano il ruolo e il prestigio all'interno della società. Celebre fu, nella Roma umbertina, Lina Cavalieri, che portò in auge la romanza italiana, per poi divenire soprano lirico e attrice di cinema (tuttavia il consenso pubblico per le esibizioni virtuosistiche dei cantanti fu un fenomeno particolarmente diffuso fin dal Settecento, come attesta la fortuna del castrato Farinelli, dotato di un talento canoro prodigioso. Successivamente, quando l'opera divenne spettacolo popolare, enorme fu il successo di soprani o tenori quali, ad esempio, Jenny Lind ed Enrico Caruso). Sulla scena dell'opera, appaiono, invece, la cantatrice Gioconda, protagonista dell'omonimo dramma lirico di Amilcare **Ponchielli** (1876) tratto da Victor Hugo, e la dama del belcanto Tosca, che dà nome all'opera di Giacomo **Puccini** (1900) ispirata al testo drammatico di Victorien Sardou. Sul fronte del teatro popolare, attorno alla metà dell'Ottocento, si afferma la *chanson* francese, anima dei *cafés-concert* e dei *cabaret*: il mondo del *café-chantant*, in versione provinciale e degradata, è rappresentato in una novella di Giovanni **Verga**: *Artisti da strappazzo* (1887).

11. Il quadro dei rapporti fra musica, canto e letteratura nel Novecento registra grandi cambiamenti: la musica non è più solo esperienza e intrattenimento familiare (la sonata al pianoforte, il concerto da camera) o accompagnamento di cerimonie sacre e civili, ma, sulla scia dei grandi concerti ottocenteschi di **Chopin**, **Liszt**, **Rubinstein**, diventa soprattutto fruizione collettiva nelle grandi sale o addirittura, con il divismo, l'affermazione di gruppi come i **Beatles** o i complessi rock, dei cantautori, dei folk-singers ecc., grande fenomeno di massa che celebra i suoi trionfi nei festivals, negli stadi, nei grandi raduni giovanili (Woodstock). L'arrivo, d'altra parte, dei mezzi di riproduzione (i dischi, la radio, la televisione, i compact disk, gli auricolari, l'ipod, l'internet, ecc.) ne permette la fruizione capillare e individuale. Al teatro d'opera borghese dell'Ottocento, con le sue capitali (la Scala a Milano, lo Staatsoper a Vienna, l'Opéra a Parigi, il Covent Garden a Londra, il Metropolitan a New York, ecc.), ai grandi festival di Bayreuth, Salisburgo, Edimburgo, ecc. si contrappongono gli spettacoli elitari delle avanguardie: la musica dodecafonica, i balletti russi di Diaghilev, le serate futuriste, la musica elettronica. Molte delle esperienze musicali del secolo hanno avuto un collegamento assai stretto con la letteratura. Ricordiamo, per esempio, l'importante innovazione che si è

avuta quando Arnold **Schönberg** ha composto il *Pierrot Lunaire* (1912), manifesto dell'espressionismo musicale: quest'opera si presenta come una «visione sonora» in cui il canto operistico tradizionale lascia il posto a un canto parlato, affiancato da otto strumenti musicali. Se ne ricava un effetto stranianti e allucinato che riproduce la crisi del mondo moderno agli albori della Grande guerra. Sullo sfondo del modernismo e poi dell'espressionismo tedesco si collocano la collaborazione teatrale fra il poeta e drammaturgo tedesco Hugo von **Hofmannsthal** e il compositore Richard **Strauss**, che produsse numerose opere, fra cui *Il cavaliere della rosa*, 1911 e *La donna senz'ombra*, 1919 e la collaborazione, anch'essa teatrale, fra il drammaturgo Bertolt **Brecht** e il compositore Kurt **Weill** (marito della famosa cantante Lotte Lenya), che fruttò numerose musiche di scena e vere e proprie opere, come *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* (1930) o *L'opera da tre soldi* (1928). Anche nell'ambito della riscoperta o nuova creazione di musica popolare, letteratura e musica andarono spesso a braccetto. Ricordiamo, fra i numerosi esempi possibili, la tradizione spagnola in cui confluiscono insieme tradizione popolare andalusa e letteratura classica, avendo a principale sostenitore Federico **García Lorca**, che non solo organizzò, insieme al compositore Manuel **De Falla**, un festival di *cante jondo*, ma volle dedicare al celebre canto gitano, considerato l'unico erede diretto del canto primitivo dei popoli orientali, il *Poema del cante jondo* (1931), espressione romantica del sentimento collettivo di un popolo. Molto importante (perché quelle esperienze esercitarono un influsso vastissimo in tutto il mondo) la tradizione dei neri d'America, che lanciò nuove forme sonore: i *blues*, che riprendevano i canti profani dei lavoratori africani, riadattati alla condizione della schiavitù e tradotti nella lingua inglese dei dominatori. Insieme a questo nuovo genere, legato alle prime forme di autodeterminazione dei neri, nacquero gli *spirituals* e i *gospels*, canti religiosi in cui la musica era spesso accompagnata da movimenti del corpo, e il *jazz*, sorto dalla contaminazione fra elementi europei ed africani e modulato su ritmi e suoni che lasciavano ampio spazio all'improvvisazione.

Ma ci sono casi in cui la musica e il canto entrarono più profondamente in rapporto con i temi e i procedimenti dell'opera letteraria. Nel romanzo di E. M. **Forster** *Casa Howard* (1910) c'è una pagina famosa (capitolo V) in cui una delle protagoniste, Helen, ascolta un'esecuzione della *Quinta sinfonia* di Beethoven, traduce i suoni nelle immagini e nei pensieri della sua mente, ha l'impressione che la musica le abbia riassunto «tutto ciò che le era accaduto o poteva accaderle nella vita». Marcel **Proust** nella *Recherche* introduce un famoso episodio musicale, che diviene uno dei temi ricorrenti del romanzo. Già nel primo volume (*Dalla parte di Swann*, 1913), durante una serata di musica presso i Verdurin, seduto accanto a Odette, Swann viene per la prima volta colpito da una frase musicale di una sonata per violino e pianoforte, che ha su di lui un effetto simile a quello della *madeleine* per il protagonista del libro e diventa nella sua mente una ricorrente ossessione. Vinteuil, l'autore della sonata, è un personaggio inventato da Proust. Molti dei commentatori hanno identificato questo pezzo di Vinteuil con la *Sonata in la maggiore* (1886) di César **Franck**; altri hanno suggerito come modello una *Ballata* di Gabriel **Fauré** o un'immaginaria composizione di **Wagner**. Altri ancora pensano che si tratti di una pura creazione di Proust, pensata per illustrare il suo universo musicale. Un altro scrittore inglese, Aldous **Huxley**, che era fornito di una eccellente cultura musicale, si cimentò nella scrittura di un romanzo di satira sociale: *Punto contro punto* (1928),

uno dei suoi migliori, che vuole riprendere, come indica già il titolo, nella struttura stessa e nella trama la struttura dell'arte della fuga di Bach (storie che si intrecciano di intellettuali inglesi che si affannano intorno ai grandi temi della nascita, dell'amore, della morte). La storia stessa si apre con la descrizione di un concerto in cui viene eseguita la *Suite in si minore* di Bach, in cui «le parti vivono una vita separata; si toccano, i loro sentieri si incrociano, si combinano per un momento creando un'armonia apparentemente finale e perfetta, solo per separarsi di nuovo». Il grande romanziere tedesco Thomas **Mann**, in uno dei suoi capolavori, *Dottor Faustus: La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn, raccontata da un amico* (1948) tratteggia la figura di uno studente di teologia divenuto compositore, il quale fa un patto con il diavolo che gli permetta di operare per 24 anni come genio musicale in cambio della sua anima e della capacità di amare il suo prossimo. Il romanzo ha un evidente significato allegorico e intende rappresentare, attraverso la reincarnazione musicale di Faust, il percorso distruttivo che portò la Germania a scatenare la seconda guerra mondiale. Al personaggio d'invenzione Leverkühn Mann attribuisce l'invenzione della dodecafonia (nella realtà risalente a Schönberg). Come in altri suoi romanzi alla musica viene attribuita un'affinità con l'irrazionale, l'anti-umano, il romantico desiderio della morte. Lo scrittore austriaco Heimito von **Doderer** ha sistematicamente preso ispirazione dalla musica nell'organizzazione stessa dei suoi lavori narrativi: oltre a usare titoli come *Overture*, *Rapsodia*, *Divertimento* e *Variazione* per i suoi racconti e romanzi, ha applicato al complesso della sua opera romanzesca il concetto di «romanzo sinfonia» e «romanzo totale» e, scrivendo il *Romanzo n. 7*, rimasto incompiuto, ha esplicitamente indicato, già nel titolo, che si ispirava al ciclo delle sinfonie di Beethoven. Lo scrittore cubano Alejo **Carpentier**, musicologo prima ancora che romanziere, studioso della musica d'avanguardia europea e di quella popolare cubana, collegato strettamente in letteratura con le esperienze del surrealismo francese, del realismo magico e dello stile neobarocco sudamericano, autore di libretti d'opera e balletti, ha introdotto la musica in molti dei suoi romanzi, in particolare si è ispirato alla *struttura* musicale per i suoi esperimenti narrativi: così per esempio nel romanzo *I passi perduti* (1953) il protagonista è di professione etnomusicista e fa ricerche su strumenti musicali arcaici; la tessitura narrativa fa un uso frequente di metafore musicali e soprattutto cerca di riprodurre nella struttura un impianto analogo a quello di una composizione musicale: la sinfonia, il contrappunto tipico dell'arte della fuga. La musica è presente in varia forme in tutta l'opera di Carpentier: nel romanzo breve *La caccia* (1956) tutte le azioni sanguinose avvengono durante una esecuzione di 46 minuti della terza sinfonia (*Eroica*) di Beethoven. Al tempo stesso scrittore e compositore (di concerti, preludi per pianoforte, canzoni), come era stato nell'Ottocento E. T. A. **Hoffmann**, è stato il prolifico scrittore inglese Anthony **Burgess**. Il suo romanzo più noto, tradotto in film da Stanley **Kubrick** nel 1971, è *L'arancia meccanica* (1962): rappresentazione satirica di un mondo di violenza e perversione, il cui l'antieroe-adolescente, Alex, è al tempo stesso un'incarnazione del male e un appassionato della musica di Beethoven. In tutta l'opera della scrittrice afro-americana, premio Nobel, Toni **Morrison** la musica ha un ruolo preminente. Lei stessa ha più volte rievocato la presenza molto intensa della musica nella sua infanzia e nell'esperienza delle comunità nere d'America e ha dichiarato essere la musica, specialmente la musica d'improvvisazione, come il jazz, forse la forma ideale del-

l'arte. La musica viene da lei usata sia come elemento strutturale sia come elemento simbolico in parecchi dei suoi romanzi e racconti, in particolare nei tre che alludono già nel titolo al tema musicale: *Canto di Salomone* (1977), *Recitativo* (1983) e *Jazz* (1992). In tutte e tre i casi la musica, presente nel tessuto metaforico e simbolico delle storie, offre anche un modello strutturale alla narrazione. Anche lo scrittore austriaco Thomas **Bernhard**, noto per i suoi romanzi e drammi molto forti e provocanti nei temi e innovativi nelle strutture formali, ha avuto un rapporto tutt'altro che secondario con la musica. Uno dei suoi romanzi più noti, *Il soccombente* (1983), primo di una trilogia dedicata alle arti (musica, dramma e pittura) è per l'appunto dedicato alla musica. Il romanzo si basa su un rapporto immaginario fra il pianista Glenn Gould e due dei suoi compagni negli studi che si vedono costretti a rinunciare alle loro ambizioni di fronte al genio incomparabile di Gould. Uno commette suicidio e l'altro, che è l'ossessionato, auto-ironico narratore, si esprime in un lungo ininterrotto monologo, senza capoversi, ritirandosi nell'oscurità.

12. L'iconografia testimonia della grande importanza della musica nella vita umana. A parte numerose testimonianze dell'arte musicale antica, conservate nella statuaria greca (*Etera che suona l'aulós*, conservata a Palazzo Altamps, Roma) e nella pittura etrusca (i celebri *Suonatori*, 470 a.C., Tomba dei leopardi a Tarquinia) o in mosaici d'età romana (come quello che ritrae i *Musici ambulanti*, II sec., conservato nel Museo Archeologico di Napoli), molti soggetti pittorici moderni sono mutuati dai racconti della mitologia greca: come Orfeo (**Bronzino**, **Moreau**, **De Chirico**), la contesa musicale tra Apollo e Marsia (Pietro **Novelli**, Diego de **Ribeira**), le Muse (**Mantegna**, **Raffaello**, **Ingres**) ecc. Le numerose allegorie che rappresentano la musica ne sottolineano le origini divine e i rapporti con le armonie cosmiche: così nell'*Allegoria della musica* di Dosso **Dossi** (1522) o ne *La divina ispirazione della musica* di Nicolas **Régnier** (1640), fino a *La musica* (1895) di Gustav **Klimt**. Nell'ambito della ritrattistica di gruppo, poi, la musica interviene spesso a testimoniare la cultura raffinata, l'equilibrio e l'intesa degli amanti (come nei soggetti iconografici delle allegorie dei sensi o dei concerti campestri). Nelle nature morte, nel soggetto iconografico delle «Vanitas» barocche compaiono spesso strumenti riversi o appoggiati in modo apparentemente casuale, che rappresentano la natura effimera della musica. Frequentemente raffigurata nella ceramica vascolare greca, il soggetto della lezione di musica entra a far parte, nel XVII secolo, delle scene tipiche della pittura europea: da Johannes **Vermeer** (*Lezione di musica*, 1662), a Federico **Zandomenighi** (*La lezione di canto*, 1885-90), fino a Henry **Matisse** (*La lezione di piano*, 1916). La musica e la sua esecuzione trovano spazio nel soggetto del concerto, in cui la prassi musicale fa sì che le voci e i vari strumenti si coordinino tra loro per ricreare una superiore armonia: dal *Suonatore di liuto* (1595-96) di Michelangelo da **Caravaggio** ai *Tre musicisti* (1617-18) di Diego **Velásquez**, a *Il concertino* di Pietro **Longhi** (1741). *Performances* musicali o di canto compaiono nei quadri di Giambattista **Tiepolo**, Gaspare **Traversi**, Giacomo **Balla**, Marc **Chagall**, Pablo **Picasso** e di molti altri. Ai *café-chantant* e ai loro protagonisti sono dedicati molti quadri dei pittori impressionisti, da Edouard **Manet**, a Pierre-Auguste **Renoir**, a Edgar **Degas**.

13. La storia di un giovane ebreo innamorato della musica dei neri di Harlem è il soggetto del primo film sonoro della storia del cinema: *Il cantante di jazz* (1927) di Alan **Crosland**, che deve la sua fama alle *performances* del-

l'attore protagonista, lo showman Al Jolson. Il passaggio dal cinema muto a quello sonoro è stato poi raccontato da un celebre film musicale, *Cantando sotto la pioggia* (1952) diretto da Stanley **Donen** e Gene **Kelly**, il quale spicca, insieme a Debbie Reynolds, per le sue capacità di interprete canoro e di vivacissimo ballerino. Infine, analoga alla passione per la danza di alcuni personaggi cinematografici votati all'arte e disposti, per essa, anche a morire, è la vocazione di una delle due protagoniste del film di Krzysztof **Kieślowski**, *La doppia vita di Weronica* (1991): pur avendo una malformazione al cuore, Weronica, la ragazza polacca interpretata dall'attrice Irène Jacob, decide infatti di non rinunciare alla musica e al canto, avviandosi al supremo sacrificio di sé. Numerosissimi i film aventi per oggetto la vita dei grandi musicisti, dei conduttori di orchestra, dei complessi e dei cantanti del passato. Quella della vita di un compositore è stato un vero e proprio genere nella storia del cinema. Tra i soggetti: Bach (*Cronaca di Anna Magdalena Bach*, 1967, di Jean-Marie **Straub**), Mozart (*Amadeus*, 1984, di Milos **Forman**), Beethoven, Schubert, Berlioz, Chopin (*L'eterna armonia*, 1944 di Charles **Vidor**), Wagner, Čaikovskij, Gershwin (*Rapsodia in blu*, 1945, di Irving **Rapper**). Tra i film a sfondo musicale ricordiamo soltanto *L'angelo azzurro* (1930) di Josef von **Sternberg**, dal romanzo *Professor Unrat* (1905) di Heinrich **Mann**, *Intermezzo* (1939) di Gregory **Ratoff**, *Il violinista sul tetto* (1971) di Norman **Jewison**, *Cabaret* (1972) di Bob **Fosse**, *Sinfonia d'autunno* (1978) di Ingmar **Bergman**, *Il pianista* (2002) di Roman **Polanski**, *Piano Blues* (2003) di Clint **Eastwood**. Fra i trattamenti più originali del tema nel cinema ricordiamo i film a cartoni animati *Fantasia* (1940) di Walt **Disney** e *Yellow Submarine* (1958) di George **Dunning** con i Beatles: due esperimenti di trascrizione in immagini delle composizioni musicali, e *Prova d'orchestra* (1979) di Federico **Fellini**: allegoria della società italiana, attraverso la rappresentazione di una anarchica ribellione di un'orchestra a un arrogante direttore tedesco.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Atti degli Apostoli* (ca. 80-90 d.C.); *Beowulf* (fine sec. VII); *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.); *Carmina Burana* (sec. XIII); *Carmina Cantabrigiensia* (sec. XII); *Edda poetica* (sec. XII); *Esodo* (sec. IV a.C.); *Etera che suona l'aulós*, scultura (ca. sec. V a.C., Palazzo Altamps, Roma); *Genesi* (sec. IV a.C.); *Giudici* (secc. VI-V a.C.); *Inno a Ermete* (secc. VIII-V a.C.); *Libri dei Re* (secc. VII-VI a.C.); *Libri delle Cronache* (sec. V a.C.); *Musici ambulanti*, mosaico (sec. II, Museo Archeologico di Napoli); *Salmi* (secc. X-II a.C.); *Samuele* (sec. XI a.C.); *Suonatori*, pittura (470 a.C., Tomba dei Leopardi a Tarquinia); *Vangelo di Marco* (65-70).

Alcmane, *Poesie* (sec. VII a.C.); Anacreonte (*Poesie*, sec. VI a.C.); Apuleio, *Metamorfosi o L'asino d'oro* (dopo il 158 d.C.); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Aristide Quintiliano, *Sulla musica* (ca. secc. II-IV d.C.); Aristofane, *Rane* (405 a.C.); Aristotele, *Poetica* (334 a.C.); Aristotele, *Politica* (sec. IV a.C.); Austen, J., *Orgoglio e pregiudizio* (*Pride and Prejudice*, 1813); Austen, J., *Ragione e sentimento* (*Sense and Sensibility*, 1811); Balzac, H. de, *Gambara* (1837); Balzac, H. de, *Massimilia Doni* (1839); Balzac, H. de, *Sarrasine* (1831); Beccari A., *Sacrificio* (1554); Beda il Venerabile, *Storia ecclesiastica dell'Inghilterra* (*Historia Ecclesiastica Britanniae*, ca. 731); Bergman, I., *Sinfonia d'autunno*, cinema (1978); Bernhard, T., *Il soccombente* (*Der Untergeber*, 1983); Blake, W., *Canti dell'esperienza* (*Songs of Experience*, 1794); Blake, W., *Canti dell'innocenza* (*Songs of Innocence*, 1789); Boezio, S., *De institutione musicae* (500-507 d.C.); Brentano, C., *Il corno magico del fanciullo* (*Des Knaben Wunderhorn*, 1806-08); Brontë, C., *Jane Eyre* (1847); Burgess, A., *L'arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1962); Burns, R., *Poesie, principalmente in dialetto scozzese* (*Poems Chiefly in the Scottish Dialect*, 1786); Camus, M., *Orfeo negro*, cinema (*Orfeu Negro*, 1959); Caravaggio, *Il suonatore di liuto*, pittura (1595-96); Carpentier, A., *I passi perduti* (*Los pasos perdidos*, 1953);

Carpentier, A., *La caccia* (*El acoso*, 1956); Castiglione, B., *Il Cortegiano* (1528); Catullo, G.V., *Carmini* (*Carmina* 64-54 a.C.); Chiari, P., *La cantatrice per disgrazia* (1754); Cicerone M.T., *L'oratore* (*De oratore*, 55 a.C.); Cocteau, J., *Orfeo* (*Orphée*, 1950); Confucio, *Libro dei Canti* (secc. VI-V a.C.); Crosland, A., *Il cantante di jazz*, cinema (*The Jazz Singer*, 1927); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1899); Dante Alighieri (*Divina Commedia*, 1306-21); Debussy, C., *Cinque poesie*, musica (*The Jazz Singer*, 1887-89, su testi di C. Baudelaire); Diodoro Siculo, *Biblioteca storica* (ca. 60-30 a.C.); Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* (prima metà del sec. III d.C.); Disney, W., *Fantasia*, cinema (1940); Doderer, H. von, *Romanzo n. 7* (*Roman n. 7*, incompiuto, av. 1966); Donen, S. - Kelly, G., *Cantando sotto la pioggia*, cinema (*Singing in the Rain*, 1952); Dossi, D., *Allegoria della musica*, pittura (1522); Dunning, G., *Yellow Submarine*, cinema (1958); Eastwood, C., *Piano Blues*, cinema (2003); Eichendorff, J. von, *Nostalgia* (*Sehnsucht*, 1834); Eliot, G., *Middlemarch. Studio sulla vita di provincia* (*Middlemarch. A Study on Provincial Life*, 1872); Ennio, *Annali* (*Annales*, sec. II a.C.); Erodoto, *Storie* (450-425 a.C.); Eschilo, *Agamennone* (458 a.C.); Eschilo, *Coevole* (458 a.C.); Eschilo, *Edoni* (sec. V a.C.); Eschilo, *Eumenidi* (458 a.C.); Eschilo, *Persiani* (472 a.C.); Eschilo, *Prometeo incatenato* (460 a.C.); Eschilo, *Sette contro Tebe* (467 a.C.); Euripide, *Eracle* (421-14 a.C.); Euripide, *Le Baccanti* (dopo il 406 a.C.); Fauré, G., *Cinque melodie*, musica (*Cinq mélodies*, 1891 su testi di P. Verlaine); Fellini, F., *Prova d'orchestra*, cinema (1979); Ferecrate, *Chirone* (secc. V-IV a.C.); Filodemo di Gadera, *Sulla musica* (*De musica librorum quae extant*, sec. I a.C.); Forman, M., *Amadeus*, cinema (1984); Forster, E. M., *Casa Howard* (*Howard's End*, 1910); Fosse, B., *Cabaret*, cinema (1972); Francesco d'Assisi, *Cantico delle creature* (1224); Franck, C., *Sonata in la maggiore*, musica (1886); García Lorca, F., *Poema del cante jondo* (1931); Gautier, T., *Spirite* (1866); Gluck, C.W., *Orfeo ed Euridice*, musica (1762, su libretto di Ranieri Calzabigi); Goethe, J.W., *Canto notturno del viandante* (*Wanderers Nachtlied*, 1780); Goldoni, C., *Gli Amori di Zelinda e Lindoro* (1763); Gregorio Magno, *Antifonario* (fine sec. VI); Grillparzer, F., *Il povero musicante* (*Der arme Spielmann*, 1848); Grimm, J. e W., *Il pifferaio di Hamelin* (*Der Rattenfänger*, 1812-15); Grimm, J. e W., *L'osso che canta* (*Der singende Knochen*, 1812-15); Guarini, B., *Pastor Fido* (1590); Guglielmo IX d'Aquitania, *Canzoni* (*Chansons*, sec. XII); Hoffmann, E.T.A., *Kreisleriana* (1814); Hoffmann, E.T.A., *Il cavalier Gluck* (*Ritter Gluck*, 1809); Hoffmann, E.T.A., *Don Giovanni. Favolosa avventura accaduta a un Viaggiatore Entusiasta* (*Don Juan, Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetan*, 1813); Hoffmann, E.T.A., recensione alla *Quinta sinfonia* di Beethoven, in «Allgemeine Musikalische Zeitung» (1810); Hoffmann, E.T.A., *Undine*, musica (1816); Huxley, A., *Punto contro punto* (*Point Counter Point*, 1928); Jacopone da Todi, *Laudi* (av. 1306; 1490 postumo); Jewison, N., *Il violinista sul tetto*, cinema (*Fiddler on the Roof*, 1971); Johannes de Muris, *Ars novae musicae* (1320); Jonson, J., *Museo musicale scozzese* (*Scots Musical Museum*, 1793-1818); Kant, I., *Critica del giudizio* (*Kritik der Urtheilskraft*, 1790); Kieślowski, K., *La doppia vita di Weronica*, cinema (1991); Klimt, G., *La musica*, pittura (*Die Musik*, 1895); Kubrick, S., *L'arancia meccanica*, cinema (*A Clockwork Orange*, 1971); Leopardi, G., *Canti* (1831-35); Leopardi, G., *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829); Leopardi, G., *Elogio degli uccelli in Operette Morali* (1827; 1834; 1836); Leopardi, G., *La sera del dì di festa* (1820); Longhi, P., *Il concertino*, pittura (1741); Lönnrot, E., *Kalevala* (1835); Macpherson, J., *I canti di Ossian* (*The Poems of Ossian*, 1765); Mahler, G., *Il corno magico del fanciullo*, musica (*Des Knaben Wunderhorn*, 1892-98); Mancini, G.B., *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (1777); Mann, H., *Il professor Unrat* (*Professor Unrat*, 1905); Mann, T., *Dottor Faustus: La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn, raccontata da un amico* (*Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, 1948); Marcello, B., *Il teatro alla moda* (1720); Marino, G.B., *Adone* (1623); Matisse, H., *La lezione di piano*, pittura (*La Leçon de piano*, 1916); Maurier, G. du, *Trilby* (1894); Meleagro, *Poesie* (sec. IV a.C.); Monteverdi, C., *Orfeo*, musica (1607); Moraes, V. de, *Orfeu da Conceição* (1956); Morrison, T., *Canto di Salomone* (*Song of Solomon*, 1977); Morrison, T., *Jazz* (1992); Mor-

rison, T., *Recitativo* (*Recitatif*, 1983); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Epistole* (20-13 a.C.); Orazio Flacco, Q., *Epodi* (ca. 30 a.C.); Orff, C., *Carmina burana*, musica (1937); Ovidio Nasone, P., *Fasti* (14-18 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Rimedi d'amore* (1-2 d.C.); Pascoli, G., *Poemi conviviali* (1904); Pergolesi, G.B., *La serva padrona*, musica (1752); Petrarca, F., *I rimedi dell'una e dell'altra fortuna* (*De remediis utriusque fortune*, 1354-60); Petrarca, F., *Familiari* (*Familiares* o *Familiarium rerum libri*, 1325-66); Petronio Arbitro, T.G., *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Pindaro, *Epinici* (sec. V a.C.); Pindaro, *Nemea* (sec. V a.C.); Pindaro, *Olimpica II* (sec. V a.C.); Pindaro, *Le Pitiche* (ca. 462 a.C.); Platone, *Repubblica* (388-367 a.C.); Plauto, T.M., *Commedie* (secc. III-II a.C.); Polanski, R., *Il pianista*, cinema (*Le pianiste*, 2002); Poliziano, A.A., *La fabula di Orfeo* (1480); Ponchielli, A., *Gioconda*, musica (1876); Proust, M., *Dalla parte di Swann* (*Du côté de chez Swann*, 1913) in *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Pseudo Bharata, *Nāṭya Veda* (200 a.C.); Puccini, G., *Tosca*, musica (1900); Rapper, I., *Rapsodia in blu*, cinema (*Rhapsody in Blue*, 1945); Ratoff, G., *Intermezzo*, cinema (1939); Ravel, M., *Tre poesie*, musica (*Trois poèmes*, 1913, su testi di S. Mallarmé); Régnier, N., *La divina ispirazione della musica*, pittura (*L'inspiration divine de la musique*, 1640); Rilke, R.M., *Sonetti ad Orfeo* (*Sonette an Orpheus*, 1923); Rousseau, J.J., *Discorso sull'origine delle lingue* (*Discours sur l'origine des langues*, av. 1778); Saffo, *Poesie* (secc. VII-VI a.C.); Sand, G., *Consuelo* (1845); Sand, G., *Il contrabbandiere* (*Le Contrebandier*, 1837); Sand, G., *La contessa di Rudolstadt* (*La Comtesse de Rudolstadt*, 1852); Sand, G., *Le sette corde della lira* (*Les sept cordes de la lyre*, 1839); Schober, F. von, *Alla musica* (*An die Musik*, 1817, musicata da F. Schubert); Schönberg, A., *Pierrot Lunaire*, musica (1912); Serafino Aquilano, *Rime* (1502); Shakespeare, W., *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*, 1596-97); Sofocle, *Aiace* (456-55 a.C.); Sofocle, *Trachinie* (ca. 430-425 a.C.); Stendhal, *La vita di Rossini* (*La vie de Rossini*, 1823); Sternberg, J. von, *L'angelo azzurro*, cinema (*Der blaue Engel*, 1930); Straub, J.M., *Cronaca di Anna Magdalena Bach*, cinema (*Chronik der Anna Magdalena Bach* 1967); Strauss, R., *Il cavaliere della rosa*, musica (*Die Rosenkavalier*, 1911, su libretto di H. von Hofmannsthal); Strauss, R., *La donna senz'ombra*, musica (*Die Frau ohne Schatten*, 1919, libretto di H. von Hofmannsthal); Svetonio Tranquillo, C., *Vita dei Cesari* (119-121 d.C.); Tasso, T., *Aminta* (1573); Tarchetti, I. U., *Bouvard* (1867); Teognide, *Poesie* (secc. VI-V a.C.); Thomas, *Tristan* (ca. 1170); Tibullo, A., *Elegie* (sec. I a.C.); Tolstoj, L., *La felicità domestica* (1859); Tolstoj, L., *La sonata a Kreutzer* (1889); Tosi, P. F., *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723); Velásquez, D., *Tre musicisti*, pittura (*Tres músicos*, 1617-18); Verdi, G., *Il trovatore*, musica (1853); Verga, G., *Artisti da strapazzo* (1887); Vermeer, J., *Lezione di musica*, pittura (1662); Vidor, C., *L'eterna armonia*, cinema (*A Song to Remember* 1944); Villiers de l'Isle-Adam, P.A.M., conte di, *Eva futura* (*L'Eve future*, 1886); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (ca. 42-39); Virgilio Marone, P., *Eneide* (29-19 a.C.); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (*Georgicon libri IV*, 37-29 a.C.); Vitry, P. de, *Ars nova notandi* (1320); Wackenroder, W.H., *La meravigliosa vita musicale del compositore Joseph Berglinger* (*Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, 1797); Wagner, R., *I maestri cantori di Norimberga*, musica (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868); Wagner, R., *L'opera d'arte dell'avvenire* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849); Walther von der Vogelweide, *Poesie* (secc. XII-XIII); Weill, K., *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, musica (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1930, testo di B. Brecht); Weill, K., *L'opera da tre soldi* (*Die Dreigroschenoper*, 1928, testo di B. Brecht); Zandomenighi, F., *La lezione di canto*, pittura (1885-90).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Sir Orfeo* (ca. 1330-40).

Agostino, A., *De Musica* (secc. IV-V, incompiuto); Anouhil, J., *Euridice* (1942); Aretino, P., *I sette salmi della penitente di David* (1534); Aristosseno di Taranto, *Elementi armonici* (sec. IV a.C.); Aristotele, (attribuiti a), *Problemi musicali* (sec. V); Bachmann, I., *Malina* (1971); Baldwin, J., *Sonny's Blues* (1957); Braddon, M. E., *Il segreto di Lady Audley* (*Lady Audley's Secret*, 1862); Bufalino, G., *Il ritorno di Euridice* (1996); Calderón de la Barca, P., *Il divino Orfeo* (*El divino Orfeo*, sec. XVII); Calvino,

I., *Cosmicomiche* (1968); Cather, W., *La casa del professore* (*The Professor's House*, 1925); Collins, W., *La donna in bianco* (*The Woman in White*, 1860); Eliot, G., *Daniel Deronda* (1886); Eliot, G., *Il mulino sulla Floss* (*The Mill on the Floss*, 1860); Eliot, G., *La leggenda di Jubal* (*The Legend of Jubal*, 1870); Fontane, T., *Effi Briest* (1895); Gellio, A., *Notti attiche* (sec. II); Hardy, T., *Il violinista dei reels* (*The Fiddler of the Reels*, 1893); Hardy, T., *Sotto il verde bosco* (*Under the Greenwood Tree*, 1871); Hoffmann, E.T.A., *La disfida dei cantanti* (*Der Kampf der Sänger*, 1818); Hoffmann, E.T.A., *L'avventura della notte di San Silvestro* (*Die Abenteur der Sylvesternacht*, 1815); Hurston, Z. N., *I loro occhi guardavano Dio* (*Their Eyes Were Watching God*, 1937); Huxley, A., *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Huxley, A., *La storia farsesca di Richard Greenow* (*The Farical History of Richard Greenow*, 1920); Huxley, A., *Musica di notte* (*Music at Night*, 1931); Jáuregui, J. de, *Orfeo* (1624); Jean Paul, *Anni acerbi* (*Die Flegeljahre*, 1804-05); Kafka, F., *Josefine la cantante ossia il popolo dei sorci* (*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, 1923-24); Marot, C., *Salmi* (*Trente Psalmes*, 1541); Théodor de Bèze, *Salmi* (*Psalms*, 1551); Metge, B., <http://www.britannica.com/memberlogin> *Il sogno* (*Lo Somni*, 1398); Pérez de Montalbán, J., *L'Orfeo in lingua castigliana* (*El Orfeo en lengua castellana*, 1624); Petry, A., *La strada* (*The Street*, 1946); Platone, *Timeo* (dopo il 361 a.C.); Pound, E., *Canti pisani* (*Pisan Cantos*, 1948); Raimondi, G., *Orfeo all'inferno* (1922); Rinuccini, O. - Peri, J., *Euridice* (1600); Santucci, L., *Orfeo in Paradiso* (1967); Savinio, A., *Orfeo vedovo* (1950); Schiller, F., *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-96); Schnitzler, A., *Verso la liberazione* (*Der Weg ins Freie*, 1909); Sikelianos, A., *Ditirambo della Rosa* (1932); Tebaldeo, A., *La tragedia di Orfeo* (*Orpheus tragoedia*, sec. XVI); Tennyson, A. lord, *I mangiatori di Loto* (*The Lotus-Eaters*, 1833); Teocrito, *Idilli* (sec. III a.C.); Vega Carpio, L.F. de, *Il marito più costante* (*El marido más firme*, 1625); Verlaine, P., *La buona canzone* (*La Bonne Chanson*, 1870); Walker, A., *Il colore viola* (*The Color Purple*, 1982); Wyatt, T., *Salmi penitenziali* (*Penitential Psalms*, 1594).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Albert, C., *Tönende Bilderschrift. Musik in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2002; Alder, E. - Hauck, D., *Music and Literature: Music in the Works of Anthony Burgess and E.M. Forster*, Tübingen 2005; Benson, S., *Literary Music: Writing Music in Contemporary Fiction*, Aldershot 2006; Bloemsaat-Voerknecht, L., *Thomas Bernhard und die Musik: Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register*, Würzburg 2006; Bonds, M.E., *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton 2006; Buchholz, T., *Musik im Werk Heimito von Doderers*, New York 1996; Bush, R.E., «*The Art of the Fugue*»: *Musical Presence in Alejo Carpentier's «Los pasos perdidos»*, in «*Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*», 1985, pp. 129-51; Caduff, C., *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003; Castanet, P.A., *Regards sur Balzac et la musique*, Paris 2000; Celenza, A.H., *Hans Christian Andersen and Music. The Nightingale Revealed*, Aldershot 2005; Celletti, R., *Il canto*, Milano 1989; Celletti, R., *Storia del belcanto*, Firenze 1986; Chapple, G. - Hall, F. - Schulte, H. (a c. di), *The Romantic Tradition: German Literature and Music in the Nineteenth Century*, Lanham 1992; Ciani, M. G. - Rodighiero, A., *Orfeo. Variazioni sul mito*, Venezia 2004; Cocchiara, G., *Genesi di leggende*, Palermo 1941; Comotti, G., *La musica nella tragedia greca*, in *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio* (Trento, 28-30 marzo 1988), a c. di L. de Finis, Firenze 1989, pp. 43-61; Cupers, J.L., *Aldous Huxley et la musique: à la manière de Jean-Sébastien*, Bruxelles 1985; Di Stefano, G., *La vita come musica: il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Venezia, Marsilio 1991; Donovan, S. - Elliott, R. (a c. di), *Music and literature in German romanticism*, Rochester 2004; Firchow, P., *Mental Music: Huxley's «Point Counter Point» and Mann's «Magic Mountain» as Novels of Ideas*, in «*Studies in the Novel*», 1977, pp. 518-36; Frazer, J.G., *Il ramo d'oro* (1922), tr. it. Torino 1973; Fubini, E., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino 1974; Fuller, S. - Losseff, N. (a c. di), *The Idea of Music in Victorian Fiction*, Burlington, VT

2004; Gentili, B. - Pretagostini, R. (a c. di), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988; Goddard, F., *La voce. Tecnica e storia del canto dal gregoriano al rock*, Padova 1985; Greuner, S., *Schmerzton: Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Hamburg-Berlin 1990; Grimm, J., *Deutsche Mythologie*, Göttingen 1835; Henson, K.K., *Beyond the Sound Barrier: the Jazz Controversy in Twentieth-Century American Fiction*, New York, Routledge, 2003; Jankelevitch, V., *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel 1968; Jimoh, A.Y., *Spiritual, Blues, and Jazz People in African American Fiction: Living in Paradox*, Knoxville 2002; Kolleritsch, O. (a c. di), *Die Musik, das Leben und der Irrtum: Thomas Bernhard und die Musik*, Wien 2000; Landi, M., *Il mare e la cattedrale: il pensiero musicale nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé*, Pisa 2001; Landi, M., *L'arco e la lira: musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese*, Pisa 2006; Leuschner, P.E., *Orphic Song with Daedal Harmony: die «Musik» in Texten der Englischen und Deutschen Romantik*, Würzburg 2000; Leventhal, J.H., *Echoes in the Text: Musical Citation in German Narratives from Theodor Fontane to Martin Walser*, New York 1995; Magnani, L., *La musica in Proust*, Torino 1978; Martineau, J., *La physiologie musicale balzacienne*, in «*Année Balzacienne*», XVIII (1997), pp. 71-90; Mattli, C., *Der Tod der Primadonna: der Mensch als Instrument im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns*, Bern - New York 2003; «*Music & Letters*», rivista specializzata pubblicata a Oxford dal 1920; Powell, D.A., *While the Music Lasts: the Representation of Music in the Works of George Sand*, Lewisburg [Pennsylvania], 2001; Propp, V., *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946), Torino 1949; Schafer, R., Murray, E. T. A. Hoffmann and Music, Toronto 1975; Seppilli, A., *Poesia e magia*, Torino 1962; Simawe, S.A. (a c. di), *Black Orpheus: Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*, New York 2000; Sousa Correa, D. da, *George Eliot, Music and Victorian Culture*, Houndmills 2003; Spitzer, L., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, tr. it., Bologna 1967; Suhamy, H., *Aldous Huxley et la musique*, in Naugrette, J.P. (a c. di), *Musique en texte*, Nanterre 1997 pp. 129-42; Theilacker, J., *Der erzählende Musiker: Untersuchungen von Musikerzählungen des 19. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zur Entstehung der deutschen Nationalmusik*, Frankfurt 1988; Tintori, G., *La musica di Roma antica*, Lucca 1996; Wallace, R.W. - MacLachlan, B. (a c. di), *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Roma 1991; Waschinsky, A., *Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1989; Weiner, M.A., *Arthur Schnitzler and the Crisis of Musical Culture*, Heidelberg 1986; Weliver, P. (a c. di), *The Figure of Music in Nineteenth-Century British Poetry*, Aldershot 2005; Weliver, P., *The Musical Crowd in English Fiction, 1840-1910: Class, Culture, and Nation*, Basingstoke 2006; Weliver, P., *Women Musicians in Victorian Fiction, 1860-1900: Representations of Music, Science, and Science in the Leisured Homes*, Aldershot 2000.

■ **VOCI AFFINI:** Arpa eolia; Campana; Danza; Festa nuziale; Musa, ispirazione; Poesia, poeta; Strumenti musicali; Teatro; Voce.

PAOLA COSENTINO - STEFANO MANFEROLOTTI

Mutismo. 1. Il fenomeno del mutismo (dal lat. *mutus*, di origine onomatopeica; fr. *mutisme*; ingl. *dumbness*, *muteness*, *mutism*; ted. *Stummheit*, *Schweigen*; sp. *mutismo*, *mudez*) è stato oggetto di attenzione sin dall'antichità come dimostrano da una parte le numerose norme religiose e giuridiche riguardanti i muti nella *Bibbia* e nel *Talmud*, dall'altra le descrizioni presenti nei principali trattati di medicina della tradizione classica. Sia Ippocrate che Celso e Galeno, però, non colgono la relazione con la sordità e fanno essenzialmente dipendere il mutismo dall'irrigidimento della lingua che, serrata all'interno della bocca, non permetterebbe l'emissione di suoni. **Aristotele**, invece, nella *Storia degli animali* (sec. IV a.C.) constata che i muti sono anche sordi – ripreso poi da **Plinio il Vecchio** nella *Storia Naturale* (77 d.C.) –, ma nei *Problemi* (sec. IV a.C.) riconduce questo fatto al rapporto dei disturbi della fonazione e dell'udito con le

patologie polmonari. Forse il solo Alessandro di Afrodisia, vissuto tra il sec. II e III d.C., arguì che era la sordità la principale causa del mutismo, ma non riuscì a controbilanciare la spiegazione predominante. Da un punto di vista tematico, questa situazione ha comportato una prima evidente conseguenza nella diffusione, soprattutto in epoca antica, del duplice motivo dell'irrigidimento della lingua come punizione divina e del corrispondente prodigio dello scioglimento della lingua. Il testo più ricco di esempi al riguardo è senz'altro la *Bibbia*: nell'*Antico Testamento* si legge che la Sapienza divina farà parlare i muti (*Sapienza*, secc. II-I a.C.; 10, 21) mentre nella variante del castigo divino rientrano i casi di Ezechiele, cui il Signore impedisce di parlare per punire i peccati di Israele (*Ezechiele*, 593-571 a.C.; 4, 26), e di Eliodoro, che viene colpito da mutismo per aver osato profanare il tempio di Gerusalemme (*Secondo libro dei Maccabei*, secc. II-I a.C.; 3, 26). Nel *Nuovo Testamento* è Zaccaria a essere punito per aver dubitato delle parole dell'Arcangelo Gabriele venuto ad annunciargli la prossima nascita del figlio Giovanni Battista (*Luca*, 90; 1, 20) mentre la guarigione di un muto è uno dei miracoli di Gesù (*Luca*, 11, 14). Nella tradizione classica, oltre al mito di Filomela cui fu tagliata la lingua dal cognato Tereo affinché non rivelasse di essere stata da lui violentata (cfr. il Libro VI delle *Metamorfosi* di **Ovidio**, 2-8 d.C.), celebre è il mutismo del secondogenito di Creso, ultimo re dei Lidi, salito al trono verso il 560 a.C. e deposto da Ciro. Si tratta di un racconto di cui esistono numerose varianti a partire da quella contenuta nel primo libro delle *Storie* (sec. V a.C.) di **Erodoto**: Creso sta per essere ucciso per errore da un Persiano, ma viene salvato dal figlio muto che riesce per la prima volta a parlare e a gridare il nome del padre. In realtà, il racconto contiene un'oscillazione tra «muto» (*àfonos*) e «sordomuto» (*kofós*) che si trasmette anche alla *Ciropedia* (secc. V-IV a.C.) di **Senofonte** e alle *Notti Attiche* (ca. 170 d.C.) di Aulo **Gellio**.

2. Il «grado zero» del mutismo costituisce il punto di partenza per uno sviluppo metaforico che, più o meno ancorato alla lettera del fenomeno, si districa in una estesa gamma di varianti. **Dante Alighieri** ne fornisce un esempio con il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, compreso nella *Vita Nuova* (1291-95), in cui si legge che al saluto di Beatrice «ogne lingua deven tremando muta». Il serrarsi della lingua rappresenta qui il segno tangibile della capacità salvifica della donna angelo: il valore dell'intervento divino è rovesciato e il mutismo non è più un castigo, ma un segno della grazia del Signore. L'insufficienza delle parole umane di fronte alla grazia di Dio, di carattere mistico (cfr. VOCE), è esplicitamente rappresentata nel canto XXXI del *Paradiso* (*La divina commedia*, 1306-21) quando Dante ammutolisce contemplando la Candida Rosa. Di contro, a dimostrazione della varietà delle associazioni tematiche, l'aggettivo «muto» ricorre frequentemente nell'*Inferno* per descrivere l'abissale oscurità della dannazione eterna. In questo caso, peraltro, Dante recupera l'etimologia del termine latino *mutus* che inizialmente era usato in riferimento agli animali e agli oggetti e solo in seguito fu riferito anche agli uomini privi di parola. Anche la caratterizzazione della retorica di Armida, lungamente descritta nel Canto IV della *Gerusalemme Liberata* (1581) di Torquato **Tasso**, rientra nella sfera d'azione del diabolico: la sua «muta eloquenza» è strumento infernale per distogliere i guerrieri cristiani dalla missione in Terra Santa. Nelle *Rime* (1570) Tasso offre anche una ricca casistica di usi del mutismo nella lirica d'amore: *Costei vuol ch'ami e taccia* dispiega la situazione dell'amante impossibilitato a parlare; in *La*

bella aurora mia, *ch'in negro manto* accade invece il contrario: è l'amore che ha sciolto la «lingua muta» e reso il poeta capace di tessere versi in lode della propria donna; in *Mal gradite mie rime, in vano spese* il poeta offeso si propone di disdegnare la donna con il proprio mutismo. Altro *topos* lirico è quello che associa il mutismo alla cecità e alla sordità come già in **Guittone d'Arezzo** (*Rime*, sec. XIII): *Eo sono sordo e muto ed orbo fatto e Abi, quant'ho che vergogni e che doglia aggio* descrivono la situazione di infelicità del poeta amante mentre nel sonetto *In fede mia*, *che 'n amor grande aiuto* egli auspica di perdere parola, vista e udito per soffrire di meno. Particolare è il caso di *Madonna mia, quel di ch'Amor consente* di Guido **Guinizzelli** (sec. XIII) dove i tre aggettivi si inseriscono in una serie di *adynata* a garantire l'impossibilità da parte del poeta di cambiare i propri sentimenti verso la donna amata. In secondo luogo, si devono distinguere i casi di mutismo finto o apparente, di solito di durata temporanea per quanto lunga, dai casi di mutismo vero e proprio. Così, finto muto è Masetto da Lamporecchio nel *Decameron* (1349-51) di Giovanni **Boccaccio**, la cui vicenda può essere letta come una parodia del mutismo tutto spirituale determinato dal saluto della donna angelo: Masetto, fingendosi muto, potrà infatti lavorare in un convento di monache e diventare il loro amante collettivo. Apparente e legato al tempo della prova è il mutismo della protagonista della fiaba *I sei cigni* (1812-15) di Jakob e Wilhelm **Grimm**, che narra di come la sorella di sei bambini trasformati in cigni per l'incantesimo della loro matrigna, oltre a vari altri accidenti che le capitano, sopporti anche la prova di non parlare per i sette anni che le sono necessari per cucire loro sei camicie. Una variante veneziana, raccolta da Giuseppe **Bernari** nel 1893, è rappresentata da *La sorella muta per set'ani* che Italo **Calvino** trascrisse nel 1956 nelle *Fiabe italiane* intitolandola *Muta per sette anni*: i fratelli sono solo due e sono stati fatti prigionieri dal diavolo in persona, ma simile è il meccanismo della prova e delle peripezie che la sorella deve affrontare.

3. Nel Settecento, con la crescita del *coté* empirico del dibattito sulla lingua, il mutismo torna al centro dell'attenzione come dimostrano le varie discussioni sulla possibilità di inserire nel consorzio sociale i ragazzi selvaggi o lo speciale interesse riservato al linguaggio gestuale come fonte di autenticità comunicativa. L'esempio più significativo è costituito dalla *Lettera sui sordi e sui muti a uso di coloro che sentono e che parlano* (1751) di Denis **Diderot**, ma la rilevanza di questo filone speculativo è dimostrata dal successo della pantomima e dalla presenza di vari muti nel melodramma francese di primo Ottocento come *Il cane di Montargis* (1814) di Guilbert de **Pixerécourt** o *La muta di Portici* (1828) di Daniel-François-Esprit **Auber**. In questi testi, in cui il muto è solitamente un innocente popolano incapace di difendersi, l'eredità settecentesca è rimotivata alla luce del populismo linguistico romantico; nel Novecento, invece, secolo in cui ricerche linguistiche e crisi del linguaggio convivono, viene recuperata in chiave metaforica l'idea della negazione bloccante della lingua serrata e il mutismo diviene allegoria dell'incomunicabilità umana (v. PAROLA). Testo spartiacque può essere considerato il mutismo traumatico dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925; 1916 col titolo *Si gira*) di Luigi **Pirandello** in cui il protagonista, operatore cinematografico, perde la parola dopo aver assistito alla scena raccapricciante di una tigre che sbrana l'attore principale, a sua volta assassino della diva del film. Lo shock di Serafino rappresenta, cioè, l'ammutilire dell'uomo moderno di fronte al pro-

gresso economico e allo sviluppo della tecnologica, che comprende anche la nascente industria cinematografica. Si tratta di un itinerario tematico che è amplificato in *I muti* (1957) di Albert **Camus** racconto in cui il mutismo definisce la condizione di impotenza di una squadra di operai che sono costretti a riprendere la loro *routine* lavorativa dopo avere invano protratto un inefficace sciopero. Ne *La muta* (1964) di Tommaso **Landolfi**, la problematica dell'incomunicabilità, invece, è rimotivata in ragione dell'aura di mistero che avvolge il rapporto tra uomo e donna: sebbene quello della giovane da cui il protagonista è attratto appaia come un caso di mutismo *tout court*, la mancanza di parola rappresenta l'apice della condizione sfuggente dell'eterno femminile, a tal punto che il desiderio di possesso maschile si tramuta in un desiderio di distruzione dell'essere femminile amato. Altrettanto misterioso, ma legato al meraviglioso, è il mutismo che colpisce i commensali di *Il castello dei destini incrociati* (1973) di Italo **Calvino**, in cui lo sperimentalismo narrativo dell'autore si intreccia con le ricerche semiologiche sulla cartomanzia in voga in quegli anni: pretesto della comunicazione attraverso le carte è infatti la perdita della parola da parte dei personaggi lungo il passaggio nella foresta incantata.

4. La tematizzazione del mutismo come metafora dello spaesamento dell'uomo moderno raggiunge un'alta potenza espressiva nei codici artistici che uniscono testo scritto e rappresentazione: il teatro e il cinema, in cui in modo molto efficace nel Novecento emerge la particolare tenacia del personaggio non parlante. Il mutismo viene infatti a costituire un'orgogliosa difesa della propria personalità e della propria visione del mondo come si nota in *Le voci di dentro* (1948) di Eduardo **De Filippo** dove il personaggio dello zio si esprime soltanto sputando e facendo scoppiare razzi in segno di protesta verso la meschina miseria della sua vita. Risale al secondo dopoguerra anche *Madre coraggio* (1949) di Bertolt **Brecht**, dove la figura della figlia muta costituisce un delicato contrappunto alla loquela aggressiva e disperata della madre, e dà forma a un esemplare caso di mutismo traumatico che si offre a denuncia allegorica delle inumane condizioni della guerra. Per quanto riguarda il cinema, infine, devono essere segnalati *La scala a chiocciola* (1946) di Robert **Siodmak**, *Persona* (1966) di Ingmar **Bergman** e *Lezioni di piano* (1993) di Jane **Campion**, tutti e tre incentrati su personaggi femminili. Il primo rimotiva l'antico *topos* dello scioglimento della lingua alla luce della lezione della cinematografia espressionista tedesca: ne risulta un'atmosfera claustrofobica che aderisce perfettamente alla costrizione del mutismo traumatico della protagonista, prossima vittima designata di un *serial killer* che prende di mira donne affette da menomazioni fisiche. Il film di Bergman – che già aveva messo in scena un caso di finto mutismo in *Il volto* (1958) – è incentrato invece sul rapporto tra un'attrice che ha rinunciato a parlare e la

sua infermiera: mettendo ciascuna in gioco il proprio ruolo esistenziale e sociale, all'interno di una trama imperniata sugli effetti del doppio, le due inscenano una dialettica continua tra *fiction* e realtà che smaschera le convenzioni della comunicazione umana. Nel film della Campion, infine, ambientato nella Nuova Zelanda di fine Ottocento, la protagonista – la cui vicenda è ispirata ad un'amica di Charlotte **Brontë** – è muta dall'età di sei anni e ha scelto per esprimersi il proprio talento pianistico. Anche in questo caso, quindi, il mutismo deriva da un orgoglioso ripiegamento su di sé del personaggio e simbolizza il conflitto tra individuo e società.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Bibbia*; *Ezechiele* (593-571 a.C.); *Maccabei* (secc. II-I a.C.); *Sapienza* (secc. II-I a.C.); *Vangelo di Luca* (90).

Aristotele, *Problemi* (*Problemata*, sec. IV a.C.); Aristotele, *Storia degli animali* (*Historia animalium*, sec. IV a.C.); Auber, D.F.E., *La muta di Portici* (*La muette de Portici*, 1828); Bergman, I., *Il volto*, cinema (1958); Bergman, I., *Persona*, cinema (1966); Bernari, D.G., *La sorella muta per sette anni* in *Fiabe popolari veneziane* (1893); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-51); Brecht, B., *Madre Coraggio e i suoi figli* (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1949); Calvino, I., *Il castello dei destini incrociati* (1973); Calvino, I., *Muta per sette anni* in *Fiabe italiane* (1956); Campion, J., *Lezioni di piano*, cinema (*The Piano*, 1993); Camus, A., *I muti* (*Les muets*, 1957); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Vita Nuova* (1291-95); De Filippo, E., *Le voci di dentro* (1948); Diderot, D., *Lettera sui sordi e sui muti a uso di coloro che sentono e che parlano* (*Lettre sur les sourdes et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, 1751); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Gellio, A., *Notti Attiche* (*Noctes Atticae*, ca. 170 d.C.); Grimm, J. e W., *Fiabe* (*Kinder-und Hausmärchen*, 1812-22); Guilbert de Pixérécourt, *Il cane di Montargis* (*Le chien de Montargis*, 1814); Guinzelli, G., *Rime* (sec. XIII); Guittone d'Arezzo, *Rime* (sec. XIII); Landolfi, T., *La muta* (1964); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, 2-8 d.C.); Pirandello, L., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916 e 1925); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis Historia*, 77 d.C.); Senofonte, *Ciropedia* (secc. V-IV a.C.); Siodmak, R., *La scala a chiocciola*, cinema (*The Spiral Staircase*, 1946); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Tasso, T., *Rime d'amore* (1570).

■ **ALTRE OPERE:** Andersen, H.Ch., *La sirenetta* (*Den lille Havfrue*, 1836); Celan, P., *La svolta del respiro* (*Atemwende*, 1967); Coetzee, J.M., *Foe* (1986); Maraini, D., *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990); Melville, H., *Bartleby, lo scrivano* (*Bartleby, the Scribener*, 1853); Moscato, M., *Festa al celeste e nubile santuario in L'angelico bestiario* (1991); Tourneur, J., *Le catene della colpa*, cinema (*Out of the Past*, 1947).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Brooks, P., *L'immaginazione melodrammatica* (1976), Parma 1985; Di Blasio, V., *Il sordomuto nel Talmud e nella Bibbia*, Bologna 1969; Di Blasio, V., *Il sordomuto nell'antichità, nella letteratura Greca, nel Corano*, in Bologna, Roma Antica, 1972; Formigoni, L., *L'esperienza e il segno*, Roma 1990.

■ **VOCI AFFINI:** Angelo; Astuzia; Calunnia; Cecità; Cinema; Conversazione; Conversione; Lingua; Malattia; Medico, medicina; Menomazione.

ELENA PORCIANI

N

Nano. 1. Per *nano* (fr. *Nain*; sp. *Enano* – dal gr. *Nanos*, con la mediazione del latino *Nanus*-, ingl. *Dwarf*, ted. *Zwerg*, entrambi di origine indoeuropea) siamo soliti designare una persona di statura particolarmente bassa, talvolta afflitta da sproporzione degli arti ridotti in rapporto al corpo. L'anomalia del nanismo, alterando l'aspetto dei soggetti, crea una particolare figura sociale ai margini della normalità, ideale buffone, oggetto di scherno o di morbosa curiosità. Esistono inoltre varie leggende di nanismo indotto dai *comprachicos*, persone in grado di arrestare la crescita dei bambini per farne nani adatti alla vendita, secondo una tradizione che Victor **Hugo** ripercorre nell'*Uomo che ride* (1869).

2. Se nel Medio Evo aveva preso piede l'immagine attribuita a **Bernardo di Chartres** (sec. XII) dei nani sulle spalle dei giganti, che rappresenta la necessità dell'uomo contemporaneo, piccolo e incompleto in sé, di arrampicarsi sulle «spalle» della tradizione per raggiungere il sapere, in generale, la funzione del nano in letteratura sembra essere quella di incarnare modelli parodici e deformanti dei valori istituiti da una determinata società, fungendo quasi da ombra distorta degli eroi convenzionali. Così ad esempio nella letteratura cortese, nel *Lancillotto* (seconda metà del sec. XII) di **Chrétien de Troyes** il protagonista, pur di ottenere informazioni su Ginevra, accetta la proposta infamante di farsi trasportare su una carretta guidata da un nano, che funge da parodia del modello di perfezione fisica e morale incarnato dai cavalieri. Da oggetto di derisione, dunque, il nano può divenire derisore, sia come caricatura di particolari tipi letterari sia come schernitore di figure di più alto prestigio del suo. Il primo è il caso di Margutte (nel *Morgante*, 1483, di Luigi **Pulci**), bizzarro gigante-nano che ha smesso volontariamente di crescere (XVIII, 113: «ed ebbi voglia anch'io d'esser gigante, / poi mi penti' quando al mezzo fui' giunto: / vedi che sette braccia sono appunto») e che diventa per questo deformazione grottesca del tema del gigante. Del secondo caso troviamo invece esempio in una novella di Ludovico **Ariosto** inserita al canto XXVIII dell'*Orlando furioso* (1532; ma la novella compariva già nelle edizioni del 1516 e 1521 e godette di fortuna autonoma dal poema), in cui la regina sposata con uno degli uomini più belli del mondo viene sedotta e gravemente umiliata da un nano di corte orrendo e volgare.

3. In epoca barocca il nano, oltre ad essere spesso presente in pittura, diventa non di rado oggetto del desiderio erotico tipico del periodo, che rivaluta bruttezze e meraviglie: pensiamo al sonetto amoroso *La bella nana* (1648) di Giovan Leone **Sempronio**, oppure al *Nano gobbo, bravo, innamorato, di nome «Amico»* (1662) di

Bernardo **Morando**, in cui un nano prende direttamente la parola per elogiare il proprio minuscolo corpo.

Ed è proprio lo scarto dalla norma personificato dal nano a diventare, nell'era dei lumi, anche occasione per denunciare il relativismo di ogni punto di vista e la assoluta naturalità di tutti i fenomeni di natura, compresi i più inconsueti. Di questa opportunità narrativa è esempio *I viaggi di Gulliver* (1726) di Jonathan **Swift**, il cui protagonista, senza mai mutare di dimensione, appare ora come gigante in un mondo di nani nella terra di Lilliput, ora come nano in un mondo di colossi a Brobdingnag: qui inoltre Gulliver si scontrerà più volte con il nano di corte, il quale lo tormenterà con scherzi feroci attraverso cui sfogare finalmente, su qualcuno più piccolo di lui, la rabbia per l'inferiorità nel proprio mondo.

Con la sua conformazione corporea tozza e compatta, il nano genera inoltre un'idea di solidità e stabilità che si può associare a livello archetipico con le forze della terra e della pietra. Egli compare di frequente nella narrativa tradizionale o fantastica (vedi il genere *fantasy*) come rappresentante di un popolo di minatori o artigiani del metallo, schietti e dotati di saggezza pratica: tali sono i celeberrimi protagonisti di *Biancaneve e i sette nani* (1812) dei fratelli Jacob e Wilhelm **Grimm** (immortalati dall'omonimo film di D. **Hand** e W. **Disney** del 1937; ripresi in chiave grottesca nel romanzo *La ratta*, 1986, di Günter **Grass**); tali nello *Hobbit* (1937) di John Ronald Reuel **Tolkien**, dove un gruppo di nani viene condotto all'avventura dalla promessa di un tesoro. Tolkien inoltre nel *Signore degli anelli* (1954-55) farà del nano Gimli uno dei personaggi principali della storia; mentre nel *Silmarillion* (1977) racconta la creazione mitica della razza dei nani ad opera del fabbro Aulë. Il lato più oscuro e avido della natura dei nani è rappresentato invece, nell'*Anello del Nibelungo* (1852-74) di Richard **Wagner**, da Alberich, il quale scambia il proprio amore con l'oro del Reno (il che ci fa pensare anche al nano di Friedrich **Nietzsche** che in *Così parlò Zarathustra*, 1883-84, si oppone all'oltreuomo accovacciandosi sulle sue spalle. Più generale crogiuolo di forze magiche e naturali, figura di confine tra l'umanità e gli spiriti dei campi e delle foreste, è il nano eponimo di un racconto di Ivan **Turgenev**, *Kas'jan di Krasivaja Meč'* in *Memorie di un cacciatore* (1852).

4. È soprattutto dal Novecento che il nano, visto non più come semplice oggetto di scherno o meraviglia, bensì come essere umano completo e consapevole della propria diversità, diventa elemento disturbante nell'immaginario collettivo e, per questo, accusatore e contrappunto dell'umanità presunta normale; e non si può ignorare in questo cambio di prospettiva l'influenza del cinema, con opere di cruda determinazione quali *Freaks* (1932) di

Tod **Browning**, tratto dal racconto *Speroni* (1923) di Tod **Robbins**, o *Anche i nani hanno cominciato da piccoli* (1970) di Werner **Herzog**. Il nano gobbo Fischerle di *Auto da fé* (1935) di Elias **Canetti**, ad esempio, è simbolo della meschina avidità della società contemporanea. Ne *Il tamburo di latta* (1959) di Günter **Grass**, il protagonista Oskar Matzerath decide di rimanere nano (al pari di Margutte) come gesto di ribellione all'autorità paterna, finendo per racchiudere in sé tutti i punti di vista strani della società, dalla pazzia (verrà rinchiuso in manicomio) all'arte (poserà come modello di scultura e diverrà infine compositore). Analogamente ne *Il nano* (1944) di Pär **Lagerkvist** è il minuscolo segretario di una corte rinascimentale italiana a raccontare gli intrighi di palazzo invisibili ai cortigiani, trasfigurandovi gli orrori e la disumanizzazione della Seconda Guerra Mondiale. In *Malcolm* (1959) di James **Purdy** un nano, vittima di un fallimentare matrimonio di comodo, diviene rappresentante e denunciante delle ipocrisie del ceto medio contemporaneo. Ma ancora a questa altezza storica la figura del nano può diventare oggetto di comicità, specie in rapporto alla caricatura e alla satira: nel testo teatrale *Il Fanfani rapito* (1975) Dario **Fo** prende in giro il senatore del titolo rappresentandolo in scena come un nano.

5. Grazie all'apporto della fantascienza infine, il rimpicciolimento dell'essere umano può diventare una minaccia che grava sull'uomo comune, che dalla propria quotidianità viene gettato nell'alienazione sociale ed esposto a inattesi pericoli (pensiamo a film come *La bambola del diavolo*, 1936, di T. **Browning** o *Dr. Cyclops*, 1940, di E. **Shoedsack**). Il più notevole esempio letterario è *Due millimetri al giorno* (1956) di Richard **Matheson** (da cui il film *Radiazione BX distruzione uomo*, 1957, di J. **Arnold**), il cui protagonista, in seguito all'esposizione ad una nube radioattiva, inizia a restringersi fisicamente, perdendo a poco a poco sia il rispetto sia l'affetto di amici e parenti, e dirigendosi, nel finale, verso la solitaria esplorazione di un misterioso mondo subatomico. Un rimpicciolimento futuro dell'intera umanità è profetizzato invece nel *Lungo meriggio della Terra* (1961) di Brian **Aldiss** oltre che negli *Uomini nei muri* (1968) di William **Tenn**.

■ **OPERE CITATE:** Aldiss, B., *Il lungo meriggio della Terra* (*The Long Afternoon of Earth*, 1961); Ariosto, L., *Orlando Furioso* (1516-32); Arnold, J., *Radiazione BX distruzione uomo*, cinema (*The Incredible Shrinking Man*, 1957); Browning, T., *Freaks*, cinema (1932); Browning, T., *La bambola del diavolo*, cinema (*The Devil-Doll*, 1936); Canetti, E., *Auto da fé* (*Die Blendung*, 1935); Chrétien de Troyes, *Lancelotto o Il Cavalier della carretta* (*Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, sec. XIII); Fo, D., *Il Fanfani rapito* (1975); Grass, G., *Il tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*, 1959); Grass, G., *La ratta* (*Die Rättin*, 1986); Grimm, J. e W., *Biancaneve e i sette nani* (*Schneewittchen*) in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Hand, D. - Disney, W., *Biancaneve e i sette nani*, cinema (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937); Herzog, W., *Anche i nani hanno cominciato da piccoli*, cinema (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970); Hugo, V., *L'uomo che ride* (*L'homme qui rit*, 1869); Lagerkvist, P., *Il nano* (*Dvärgen*, 1944); Matheson, R., *Due millimetri al giorno* (*The Shrinking Man*, 1956); Morando, B., *Nano gobbo, bravo, innamorato, di nome «Amico»* (1662); Nietzsche, F., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883-84); Pulci, L., *Morgante* (1483); Purdy, J., *Malcolm* (1959); Robbins, T., *Speroni* (*Spurs*, 1923); Sempronio, G.L., *La bella nana* (1648); Shoedsack, E., *Dr. Cyclops*, cinema (1940); Swift, J., *I viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Tenn, W., *Gli uomini nei muri* (*Of Men and Monsters*, 1968); Tolkien, J.R.R., *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-55); Tolkien, J.R.R., *Il Silmarillion* (*The Silmarillion*, 1977); Tolkien, J.R.R., *Lo hobbit* (*The Hobbit, or There and Back Again*, 1937); Turgenev, I.S., *Kas'jan di Krasi-vaja Meč in Memorie di un cacciatore* (1852); Wagner, R., *L'anello del Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*, 1852-74).

■ **ALTRE OPERE:** Alexander, L., *Il libro dei Tre* (*The Book of Three*, 1964); Argento, D., *Nonbosonno*, cinema (2000); Bakshi, R., *Il signore degli anelli*, cinema (*The Lord of the Rings*, 1978); Bazzoni, G.B., *Il sotterraneo di Porta Nuova* (1832); Brooks, T., *La canzone di Shannara* (*The Wishesong of Shannara*, 1985); Brooks, T., *La spada di Shannara* (*The Sword of Shannara*, 1977); Brooks, T., *Le pietre magiche di Shannara* (*The Elfstones of Shannara*, 1982); Browning, T., *I tre*, cinema (*The Unholy Three*, 1925); García, R., *Le cose che so di lei*, cinema (*Things You Can Tell Just by Looking at Her*, 2000); Hamilton, G., *L'uomo dalla pistola d'oro*, cinema (*The Man with The Golden Gun*, 1974); Howard, R., *Willow*, cinema (1988); Hume, F., *La stanza del nano* (*The Dwarf's Chamber*, 1896); Hunt, P., *Gulliver nel paese di Lilliput*, cinema (*Gulliver's Travels*, 1977); Kirchoff, M. - Niles, D., *L'ordalia di Flint* (*Flint, the King*, 1990); Lowry, M., *Sotto il vulcano* (*Under the Volcano*, 1947); Lynch, D., *Fuoco cammina con me!*, cinema (*Twin Peaks - Fire Walk With Me*, 1992); Mare, W. de la, *Memorie di una nana* (*Memoirs of a Midget*, 1921); Miller, G. - Ogilvie, G., *Mad Max oltre la sfera del tuono*, cinema (*Mad Max Beyond Thunderdome*, 1985); Morris, W., *Osborne e il nano* (*Of Wethermel and the Child Osborne*, 1855); Porter, K.A., *La nave dei folli* (*Ship of Fools*, 1962); Roach, J., *Austin Powers, la spia che ci provava*, cinema (*Austin Powers: The Spy Who Shagged Me*, 1999); Rodari, G., *I nani di Mantova* (1980); Ross, T., *L'ottavo nano* (*The Eighth Dwarf*, 1979); Schlöndorff, V., *Il tamburo di latta*, cinema (*Die Blechtrommel*, 1979); Scott, W., *Il nano nero* (*The Black Dwarf*, 1816); Steno, *Piedone d'Egitto*, cinema (1980); Volponi, P., *Il pianeta irritabile* (1978).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Adelson, B., *The Lives of Dwarfs: Their Journey from Public Curiosity towards Social Liberation*, NJ, Rutgers University Press, 2005; Fiedler, L., *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto* (1978), Milano, Garzanti, 1982; Schottler, G., *Elfi, gnomi, nani e folletti - Dizionario del Piccolo Popolo*, Milano, Garzanti, 1995.

■ **VOCI AFFINI:** Buffone, clown; Corpo; Creature magiche; Gigante, titano; Menomazione.

MARCO ARNAUDO

Narcisismo. 1. A partire da Freud (che lo aveva mutuato dagli psichiatri Nücke e Havelock Ellis), il termine *narcisismo* (fr. *narcissisme*, ingl. *narcissism*, ted. *Narzissmus*, tutti derivati dal personaggio mitologico Narciso, gr. *Narkissos*, lat. *Narcissus*) designa l'amore verso l'immagine di se stesso. È un concetto complesso, che indica sia uno stadio infantile primario di autosufficienza, sia un investimento nevrotico della carica libidica verso il soggetto e non verso l'oggetto. La psicanalisi postfreudiana (Lacan, Kohut) lo ha ulteriormente sviluppato, inquadrandolo nella costruzione dinamica dell'io attraverso l'identificazione con l'altro. Nella critica letteraria il termine investe tanto i contenuti quanto le tecniche espressive, e quindi ogni forma di riflessione della letteratura su se stessa.

2. Nelle *Metamorfosi* (sec. I a.C.) **Ovidio** ci presenta la prima versione estesa sia del mito di Narciso sia del tema del narcisismo. Narciso era un giovane di straordinaria bellezza, che provava una resistenza ostinata per ogni forma di eros; dopo aver fatto soffrire schiere di ragazzi e di ragazze, e dopo aver fatto morire la ninfa Eco (la cui storia è incastonata nel racconto principale, creando effetti di simmetria), viene punito dalla dea della vendetta, Nemese, che gli suscita l'amore per un oggetto impossibile da conquistare: la propria immagine. Il racconto ovidiano è chiaramente articolato in due tempi: nel primo Narciso è ancora vittima inconsapevole dell'illusione, mentre nel secondo prende lentamente coscienza di come il suo amore abbia una natura paradossale e intransitiva, struggendosi e consumandosi fino alla morte e all'improvvisa metamorfosi in fiore. Si tratta dunque di un desiderio prima inconscio, poi pienamente consapevole di tutta la sua tragica ambiguità, espressa tramite uno straordinario virtuosismo retorico, che sfrutta tutte le possibili figure di duplicazione (allitterazioni, anafore,

ecc.) e l'alternanza fra senso attivo e senso passivo. Ovidio dà infatti uno spazio corposo alle valenze trasgressive di questo mito, molto evidenti se si tiene presente la natura prettamente sociale dell'eros antico. L'emergenza dei contenuti repressi, che riguardano soprattutto la passività e la fuggevolezza di Narciso, è comunque velata da vari meccanismi di censura, e in particolare dall'uso di tratti comici e di elementi metaletterari, che ruotano intorno al motivo dell'illusione.

L'elemento moralistico e didascalico che in Ovidio era quasi del tutto assente – anche la metamorfosi finale non ha un carattere punitivo: Narciso continuerà ad amare la propria immagine persino all'Ade – diventa invece dominante in età medievale e moderna. Gli autori che hanno ripreso il mito di Narciso si sono quindi focalizzati molto meno sul desiderio narcisistico, e molto più sul valore di monito contro gli eccessi dell'amor proprio e dell'orgoglio intellettuale, e contro la *vanitas* dell'illusione e dell'apparenza. Come ha sostenuto Paul **Zweig**, nella cultura occidentale l'amore di sé, e quindi l'individualismo che resiste alla socializzazione, è una vera e propria eresia, che serpeggia in aree marginali, come il pensiero gnostico, la setta dei Fratelli del Libero Spirito, la tradizione dell'amore cortese, per poi riesplodere in figure chiave della meditazione filosofica, come **Montaigne**, **Cartesio**, **Rousseau**, **Kierkegaard**. Fra le opere che hanno letto la storia di Narciso in chiave allegorica spiccano, nel XIII secolo, la versione di Guillaume de **Lorris** del *Roman de la Rose* (II, 1437-1508; scritto fra il 1225 e il 1280); nel XIV secolo le *Genealogie degli dei* di **Boccaccio**. Destinato come sempre ad avere un ampio successo, il sonetto di **Petrarca** *Il mio adversario in cui veder solete* (45) introduce un nuovo elemento topico: l'immagine della donna amata che si appaga della propria bellezza riflessa nello specchio (da sempre oggetto con connotazione femminile), mentre il mito di Narciso ha funzione ammonitrice contro la sterilità di un simile autocompiacimento. Tre secoli dopo un altro dedicatario di uno straordinario corpus lirico, il ragazzo a cui sono rivolti alcuni fra i più celebri *Sonetti* (1609) di **Shakespeare**, sarà egualmente raffigurato in termini di bellezza autosufficiente fascinosa ma sterile: il narcisismo è infatti tipicamente un tratto femminile e/o adolescenziale.

Con Shakespeare siamo dunque al Seicento, che mostra una consonanza profonda con la tematica narcisistica (anche nell'arte figurativa, se si pensa al celebre quadro di **Caravaggio**), in sintonia con nuovi modelli di soggettività, esemplificati da un personaggio chiave come Amleto. Gérard **Genette** è giunto a individuare un vero e proprio «complesso barocco di Narciso», vivo soprattutto nella poesia lirica (**Sponde**, **Saint Amant**, **Tristan l'Hermite**, Théophile de **Viau**): il riflesso acquatico diventa figura dell'instabilità del reale e della labilità vertiginosa delle forme (una vertigine comunque sempre controllata e cosciente). Anche in questo caso però, più che il desiderio narcisistico sono i motivi annessi del paradosso e dell'illusione a essere al centro della poetica barocca, come avviene anche in altri generi letterari quali il poema mitologico (*l'Adone* di **Marino**), o la commedia pastorale (*Eco e Narciso* di **Calderón de la Barca** del 1661 – musicato nel 1734 da Francesco **Corradini** – che dà comunque uno spazio inedito alla follia di Narciso), mentre *l'auto sacramental Il divino Narciso* di Juana Inés de la **Cruz** (1680c) intesse un'altra lettura allegorica di stampo positivo – presente anche nella poesia religiosa, nella manualistica e nell'emblematica – che fa di Narciso una figura di Dio innamorato della sua creazione e dell'uomo (il legame fra narcisismo e creatività diventerà poi centrale, come si vedrà fra poco, in tutt'altro contesto).

Con il XVIII secolo e con la grande cesura storica prodotta dalla rivoluzione industriale il riuso del mito di Narciso cambia completamente di segno. Il pensiero filosofico mette in grande rilievo il valore dell'autocoscienza e dell'autoconoscenza, da **Shaftesbury** a **Rousseau**, che ne tratta nella Prefazione (1753) all'edizione di un suo dramma giovanile, *Narciso o l'amore di sé* (ca. 1740), in cui il protagonista si innamora del proprio ritratto in abiti femminili, di cui non riconosce l'identità (quindi con una femminilizzazione che rende accettabile la componente omoerotica del mito, come già nella variante antica riportata da **Pausania**, 9, 31, 7-8), secondo cui Narciso era innamorato della sorella gemella). La visione negativa e allegorica è ancora comunque viva, come nel poema *Narciso o l'isola di Venere* (1769, postumo) di **Malfilâtre**. Sarà poi con il soggettivismo del romanticismo tedesco che Narciso diventa simbolo dell'artista e della sua creatività, ad esempio nel romanzo *Lucinde* (1799) di Friedrich **Schlegel**, in cui l'amore per la propria immagine rientra in una celebrazione panteistica dell'eros in chiave antiborghese. Questo processo giunge al culmine, un secolo dopo, nel simbolismo francese: il *Trattato di Narciso* (1899) del giovane André **Gide** esalta la condizione di isolamento autosufficiente dell'artista, che è capace di trascendere l'apparenza e contemplare l'essenza; la figura greca è inoltre contaminata da Gide con l'Adamo biblico (che aveva già subito una rilettura narcisistica nel poema epico *Il paradiso perduto* di **Milton** del 1667). Il tema di Narciso ricorre ossessivamente in tutta l'opera di Paul **Valéry**, come simbolo di un rapporto intenso ma fragile fra io e corpo, fra coscienza e apparenza: da un sonetto del 1890 intitolato *Narcisse parle*, poi rielaborato e pubblicato nel 1920, ai *Frammenti di Narciso* (in *Charmes*, 1922), dal testo per la *Cantate du Narcisse* (1943) della compositrice Germaine **Tailleferre** del celebre Gruppo dei Sei, al poema in prosa *L'angelo* del 1945. Motivi simili ricorrono anche nel racconto decadente ed esotico *Narkiss* (in *Princesse d'avorio e di ebbrezza*, 1902) di Jean **Lorrain**, in alcune liriche di Henry de **Regnier**, e nella sua prosa *Narciso e la sua immagine* (in *Scene mitologiche*, 1924). Infine, abbiamo un'ultima rifrazione dell'equivalenza fra narcisismo e scrittura nella narrativa postmoderna, nel romanzo *La casa dell'allegria* (1968) di John **Barth**, in cui l'amore intransitivo di Narciso condensa la natura labirintica di ogni comunicazione.

Già nel romanzo greco troviamo una raffigurazione del narcisismo del tutto svincolata dal mito. I protagonisti delle *Efesiache* di **Senofonte Efesio** (sec. II d.C.) sono adolescenti del tutto refrattari all'eros e paghi della loro divina bellezza: una chiusura autoerotica destinata a sciogliersi nel topico innamoramento al primo sguardo. Questo schema viene poi ripreso e sviluppato dal romanzo barocco: nel *Calloandro fedele* (1652) di Giovanni Ambrosio **Marini** la coppia di amanti è formata da due ragazzi identici, spesso scambiati l'uno per l'altra grazie all'armatura cavalleresca; apparso in sogno al protagonista, il dio Amore gli preannuncia l'innamoramento mostrandogli uno specchio (con un'eco della teoria platonica per cui l'amante si specchia nell'occhio dell'amato), mentre in tutto il romanzo l'amore di se stessi è esplicitamente esaltato come pulsione nobile e naturale.

Tanto nel romanzo greco quanto nel romanzo barocco il narcisismo si configura comunque come una fase transitoria, legata all'ambiguità dell'adolescenza e destinato a sublimarsi in una relazione matura. Una piena tematizzazione del desiderio narcisistico si ha invece nella grande narrativa borghese dell'Otto-Novecento, dove è praticamente onnipresente e interferisce con tutte le relazioni

affettive e sociali, soprattutto nelle opere dominate dall'introspezione, come i romanzi di Henry **James** o la *Recherche* (1914-27) di Marcel **Proust**. È una letteratura caratterizzata dalla frantumazione dell'identità, dalla tensione fra io e mondo, e fra gli ideali del soggetto e la loro realizzazione. Anche in questo caso le punte più marcate si trovano nell'ambito dell'estetismo a cavallo fra i due secoli: *Il ritratto di Dorian Gray* (1891) di Oscar **Wilde** ha al suo centro un amore per la propria bellezza che vuole trascendere i limiti del tempo, grazie all'artificio magico di far invecchiare il dipinto; mentre nella *Morte a Venezia* (1912) Thomas **Mann** dà un'ultima grande raffigurazione della bellezza adolescenziale come forma divina di autosufficienza, che provocando una passione violenta mette in crisi i canoni estetici dello scrittore protagonista (alla fine del capitolo 4, il sorriso del giovane Tadzio è equiparato al sorriso di Narciso che si specchia nella fonte, in preda alla seduzione di se stesso). Il secondo Novecento mostra una chiara predilezione per i personaggi chiusi in un solipsismo monologico, che hanno quindi forti tangenze con il tema del narcisismo: è il caso delle opere di Thomas **Bernhard**, in particolare *Perturbamento* (1967), in cui il flusso affabulatorio del protagonista si proietta verso un ascoltatore empatico, secondo un meccanismo tipico della nevrosi narcisistica, a cui faceva già cenno Freud, quando definiva il ruolo dell'analista nei confronti del paziente simile a quello di uno specchio.

■ **OPERE CITATE:** Barth, J., *La casa dell'allegria. Storie da stampare, incidere su nastro, recitare* (*Lost in the Funhouse. Fiction for Print, Tape, Live Voice*, 1968); Bernhard, T., *Perturbamento* (*Verstörung*, 1967); Boccaccio, G., *La Genealogia di gli Dei de Gentili* (*Genealogia deorum gentilium*, ca. 1350-60); Calderón de la Barca, P., *Eco e Narciso* (*Eco y Narciso. Comedia*, 1661); Corradini, F., *Eco e Narciso*, musica (1734); Cruz, J.I. de la, *Il divino narciso* (*El Divino Narciso*, ca. 1680); Gide, A., *Trattato di Narciso* (*Traité de Narcisse*, 1899); Lorrain, J., *Narkiss*, in *Principesse d'avorio e di ebbrezza* (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, 1902); Lorris, G. de - Meung, J. de, *Romanzo della Rosa* (*Roman de la Rose*, 1225-1280); Malfilâtre, J.-C. L. Clinchamps de, *Narciso nell'isola di Venere* (*Narcisse dans l'île de Vénus*, 1769 postumo); Mann, T., *La morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1912); Marini, G.M., *Calloandro Fedele* (1652); Marino, G.B., *L'Adone* (1623); Milton, J., *Il paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Ovidio Nasone, P. *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Pausania, *Periegesi della Grecia* (sec. II); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum Vulgarium Fragmenta*, 1374); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Regnier, H. de, *Narciso e la sua immagine* (*Narcisse et son image*) in *Scene mitologiche* (*Scènes mythologiques*, 1924); Rousseau, J.-J., *Narciso o l'amore di sé* (*Narcisse ou l'amour de soi-même*, ca. 1740); Schlegel, F., *Lucinde* (1799); Senofonte Efesio, *Le vicende efesie di Anzia ed Abrocome* (sec. II d.C.); Shakespeare, W., *Sonetti* (*Sonnets*, 1609); Tailleferre, G., *Cantate du Narcisse*, musica (1943); Valéry, P., *Frammenti di Narciso* in *Charmes* (1922); Valéry, P., *Narcisse parle* (*Narcisse parle*, 1890-1920); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891).

■ **ALTRE OPERE:** Bouhèlier, S.-G. de, *Discorso sulla morte di Narciso o l'imperiosa metamorfosi* (*Discours sur la Mort de Narcisse ou l'Impérieuse Métamorphose*, 1895); Lezama Lima, J., *Morte di Narciso* (*Muerte de Narciso*, 1937).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Adams J. - Williams, E. (a c. di), *Mimetic Desire. Essays on Narcissism in German Literature from Romanticism to Post-Modernism*, Columbia (South Carolina) 1995; Alcorn, M.W. jr., *Narcissism and Literary Libido. Rhetoric, Text, and Subjectivity*, New York 1994; Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque* (1942), Como 1987; Bermann, J., *Narcissism and the Novel*, New York 1990; Bettini, M., *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992; Brooks Bouson, J., *The Empathic Reader. A Study of the Narcissistic Character and the Drama of the Self*, Cambridge (Mass.) 1989; Curi, U., *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano, 1995; Favre, Y.A., *Narcisse*, in *Dictionnaire de mythes littéraire*,

a c. di P. Brunel; Freud, S., *Introduzione al narcisismo* (1914), in *Opere* 7, Torino 1975; Genette, G., *Figure. Retorica e strutturalismo* (1966), Torino 1969; Goldin, F., *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca 1967; Grunberger, B., *Il narcisismo* (1971), Torino 1998; Hamilton, V., *Narciss and Oedipus. The Children of Psychoanalysis*, London 1993; Hadorn, R., *Narziss. Der Mythos als Metapher von Ovid bis heute*, Freiburg-Würzburg 1984; Kochhar-Lindgren, G., *Narcissus Transformed. The Textual Subject in Psychoanalysis and Literature*, Pennsylvania State University 1993; Kohut, H., *Narcisismo e analisi del sé* (1971), Torino 1976; Lacan, J., *Scritti* (1966), Torino 1974; Mancia, M., *Nello sguardo di Narciso. Saggi su memoria, affetti, creatività*, Bari 1990; Orłowski, U e R., *Narziss und Narzissmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*, München 1992; Pellizzer, E., *Narciso e le figure della dualità*, in Bettini, M. (a c. di), *La maschera il doppio il ritratto*, Bari 1991; Punter, D., *The Romantic Unconscious. A Study in Narcissism and Patriarchy*, New York 1990; Resta, C., *Il sogno di Narciso. Figure dell'assenza*, Milano 1983; Russell, J., *Hamlet and Narcissus*, Newark-London 1995; Schapiro, B., *The Romantic Mother. Narcissistic Patterns in Romantic Poetry*, Baltimore 1983; Vinge, L., *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967; Zweig, P., *L'eresia dell'amore di sé. Storia dell'individualismo sovversivo nella cultura occidentale* (1968), Milano 1984.

■ **VOCI AFFINI:** Acqua; Adolescenza; Androgino; Corpo; Doppio, sosia; Identità/Agnizione; Illusione; Innamoramento; Metamorfosi; Omoerotismo; Passione, desiderio; Specchio.

MASSIMO FUSILLO

Narrazione. 1. Il termine *narrazione* (fr. *narration*; ingl. *narration, telling*; ted. *Erzählung, Geschichte*; sp. *narración*) fa riferimento ad almeno tre diverse nozioni che, pur presentando evidenti zone di tangenza, vanno mantenute distinte. In un primo significato (quello più specifico e pertinente), *narrazione* designa un evento o, per essere più precisi, un atto di enunciazione: l'atto narrativo produttore di un racconto e, per estensione, la situazione reale o fittizia in cui esso si colloca (G. Genette, *Figure* III). Si tratta dunque del narrare come fatto in sé: qualcuno racconta qualcosa, attraverso un qualunque canale, rivolgendosi a uno o più destinatari. In un secondo significato, *narrazione* designa invece il prodotto di questo atto di enunciazione: la relazione, orale o scritta, di vicende reali o immaginarie considerate nel loro svolgimento temporale. Qui *narrazione* è sinonimo di racconto, nel suo senso più generale. In un terzo significato, infine, *narrazione* designa un componimento letterario in prosa o in versi a carattere narrativo, che può coincidere con diversi generi, dalla novella al romanzo, dall'epos al poema cavalleresco. Considerare la *narrazione* dal punto di vista tematico, in una qualunque delle accezioni individuate, solleva alcune questioni preliminari che investono tanto i processi di tematizzazione nella lettura e nell'interpretazione di un testo, quanto la stessa possibilità di identificare e circoscrivere un tema nella sua specifica singolarità.

Un testo letterario in cui sia tematizzata (o tematizzabile) la *narrazione* è un testo che parla in qualche modo di se stesso, che mette in scena se stesso: i suoi dispositivi, le sue strutture interne, il suo funzionamento, il suo valore sociale, il suo statuto fittizio e/o letterario. In questo senso, la *narrazione* come tema appartiene a un orizzonte più ampio, che possiamo definire il carattere riflessivo o speculare della letteratura, la sua disponibilità ad autorappresentarsi e indagarsi dall'interno, portando alla luce il retro del disegno, le molle e i congegni della macchina testuale, la dinamica della sua produzione e della sua ricezione. Ma quando un testo letterario parla di se stesso? Sono possibili, a questo proposito, due diverse prospettive. Si può sostenere che qualunque testo letterario parli in primo luogo di se stesso e che il porre l'ac-

cento su di sé costituisca l'essenza stessa della letterarietà: la narrazione costituirebbe allora il tema (o uno dei temi) di qualunque testo letterario a carattere narrativo e la riflessività l'autentica vocazione di tutta la letteratura. In una prospettiva più ristretta e circostanziata, viceversa, si possono individuare indici specifici a partire dai quali la narrazione è tematizzata in maniera più o meno consapevole e si rende leggibile come un tratto distintivo che emerge con particolare rilevanza all'interno di determinati testi. È questa seconda prospettiva che guiderà la nostra ricognizione.

Gli indici che rimandano al tema della narrazione possono essere raggruppati per dare forma ad alcune sceneggiature privilegiate. In primo luogo, la rappresentazione dell'atto narrativo e del racconto che ne è il prodotto, dei suoi effetti sullo stesso emittente e sui destinatari (con particolare – ma non esclusivo – riferimento alla narrazione orale). In secondo luogo, la messa in scena, all'interno del testo, di un racconto letterario, nella forma di un'opera pensata, teorizzata, commentata, costruita, letta, talvolta con riferimento a particolari generi, forme o modelli della tradizione. In entrambi i casi, la costellazione tematica messa a fuoco non solo si interseca con una serie di nozioni teoriche o addirittura tecniche, come enunciazione, voce, livello narrativo, metalessi, finzione, rappresentazione, parodia, che sono altrettanti elementi a partire dai quali la narrazione può essere riconosciuta come tema, dunque come nucleo di un percorso ermeneutico, ma coincide in parte con quel fenomeno che va sotto il nome di *mise en abyme*: vale a dire la presenza, all'interno di un'opera, di un frammento che intrattiene con l'opera stessa un rapporto di analogia (L. Dällenbach, *Il racconto speculare*).

I confini tra i nuclei tematici individuati si riveleranno spesso labili, e per ognuno di essi il percorso storico che tratteremo porterà necessariamente a privilegiare alcuni momenti-chiave. Inoltre tali nuclei non esauriscono certamente le possibilità di messa a tema della narrazione (come mostra un saggio recente di Gerald Prince, *Narrative as Theme*, che muove da criteri in parte diversi e propone dunque un diverso corpus di testi). Essi costituiscono però modalità paradigmatiche in cui il tema emerge con particolare forza e densità: visibile, riconoscibile, nominabile in maniera tale da poter essere difficilmente eluso nella lettura.

2. È nella mimesi della narrazione orale, in tutte quelle situazioni in cui un personaggio della diegesi prende la parola e narra una storia di fronte ad altri personaggi, che l'atto narrativo diviene oggetto di un investimento tematico sostanziale, indagato nelle sue implicazioni e nel suo significato. Si tratta di un elemento presente fin dalle origini della letteratura. Nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) di **Omero** tutti raccontano, l'atto narrativo è messo in scena innumerevoli volte: Nestore, Elena e Menelao a Telemaco, le ombre dei morti a Odisseo durante il viaggio nell'Ade, gli aedi Femio e Demodoco, quest'ultimo offrendo all'ospite di Alcinoos una sorta di compendio dell'*Iliade*; e, più di ogni altro, lo stesso Odisseo, protagonista e narratore insieme, prima raccontando le sue avventure ai Feaci (e così all'intero uditorio del poema omerico), poi – una volta giunto a Itaca – costruendo la serie dei racconti menzogneri attraverso i quali amministra il proprio ritorno e la propria vendetta. Terminato il racconto ai Feaci, Alcinoos giustamente dichiara che Odisseo ha narrato «come un aedo»; ed è sintomatico che, alla fine del canto XXI, quando Odisseo si accinge a battere i Proci nella gara con l'arco, una similitudine paragoni quell'arco a una cetra. Per Tzvetan Todorov, del

resto, il tema dell'*Odissea* non è il ritorno di Ulisse, ma i racconti che formano il poema, l'*Odissea* stessa (T. Todorov, *Poetica della prosa*).

Con il racconto di Odisseo alla corte dei Feaci Omero sembra fondare un vero e proprio topos della tradizione epica – l'eroe che narra le sue avventure di fronte a un uditorio regale – e, insieme, un dispositivo tecnico che ritroveremo in tutta la storia letteraria: la narrazione di secondo grado e la strategia dell'incastonatura. Topos e dispositivo verranno ripresi nell'*Eneide* (29-19 a.C.), dove **Virgilio** li colloca in posizione inaugurale: nel libro I, Didone chiede a Enea la narrazione relativa alla guerra di Troia che occuperà i libri II e III e che era stata in qualche modo anticipata dalle immagini sullo stesso tema che Enea osserva appena giunto nel tempio innalzato da Didone alla dea Giunone.

Il tema della narrazione – già nella letteratura antica – non è limitato ai soli generi narrativi. Il critico francese Jean Ricardou, per esempio, ha visto nelle due profezie dell'oracolo che compaiono nell'*Edipo re* (430-425 a.C.) di **Sofocle** – quella che spinge Laio ad allontanare Edipo per non esserne ucciso e quella che spinge Edipo a lasciare la corte di Corinto, dove è stato accolto, per non uccidere colui che ritiene erroneamente suo padre – gli autentici motori dell'azione tragica e una testimonianza del potere del racconto, dove l'accento è posto però sull'enunciato e sul suo contenuto più che sull'atto produttore: se ascoltate fino in fondo, quelle profezie potrebbero impedire la tragedia e, nello stesso tempo, esse determinano l'azione nel suo passo inesorabile, rendendo possibile che Edipo e Laio si incontrino senza riconoscersi. Sono, alla lettera, gli strumenti del destino (J. Ricardou, *L'histoire dans l'histoire*).

La messa in scena della narrazione orale, della produzione e della ricezione del racconto, ha un ruolo decisivo anche nel romanzo antico dei primi secoli, dove risponde a molteplici esigenze estetiche e funzionali. Nell'*Asino d'oro* di **Apuleio** (II secolo d.C., noto anche con il titolo *Metamorfosi*), non solo la narrazione di primo grado è frequentemente interrotta dai racconti prodotti da diversi personaggi che il narratore-protagonista Lucio incontra sulla sua strada, racconti che, almeno nella prima parte (si vedano, per esempio, quello di Aristomene nel libro I o quello di Telifrene nel libro II), annunciano e duplicano dall'interno i temi del meraviglioso, della magia e della metamorfosi su cui è strutturato l'intero romanzo; ma sin dall'incipit, centrato sull'opposizione tra lettura e ascolto, tra occhio e orecchio, l'*Asino d'oro* gioca sul rapporto tra oralità e scrittura, tra performance narrativa e libro. Anche *Le Etiopiche* di **Eliodoro** (secc. III o IV d.C.) utilizza ampiamente la narrazione orale. Il romanzo scandaglia le possibilità insite nel racconto di secondo grado con funzione analettico-esplicativa già sfruttato da Omero e ribadisce il rapporto tra atto narrativo e attestazione del sé: le narrazioni intercalate dei diversi personaggi rispondono nella maggioranza dei casi alla domanda «chi sei?» e, ancora sulla scorta di Omero, non escludono la possibilità di crearsi, attraverso il racconto, identità fittizie.

3. Elementi riconducibili alla costellazione tematica della narrazione e del racconto sono rintracciabili tanto nei cicli cavallereschi del XII e XIII secolo, quanto nei *fabliaux* medievali (secc. XII-XIV). È nella letteratura del XIV secolo, tuttavia, che quella costellazione viene sottoposta a una nuova articolazione e a un nuovo investimento, che ne ampliano il campo di significazione e le valenze. *La divina commedia* (iniziata 1306-7) si presenta alla lettura come una narrazione che ne contiene mille

altre, come una proliferazione di racconti: i personaggi del poema dantesco sono portatori di una storia, sono – applicando una celebre definizione di Todorov (*Poetica della prosa*) – «uomini-racconto», dominati da una coazione a narrare che la più discreta sollecitazione basta ad innescare, quando non si aziona spontaneamente; a cui si accompagna, da parte di **Dante**, la coazione a interrogare e ad ascoltare, perché quei racconti sono gli elementi costitutivi di un percorso di salvezza. Ma l'invenzione più rilevante è la serie di racconti inseriti all'interno di una cornice costruita osservando rigorosamente i principi della verosimiglianza, ossia in un contesto che giustifica e motiva le singole *performances* narrative, mettendoci di fronte a una vera e propria fenomenologia della narrazione, come accade nei *Racconti di Canterbury* (1387-1400) e soprattutto nel *Decameron* (1349-1351), ai quali bisogna aggiungere la raccolta araba delle *Mille e una notte* (ca. 1400) che assume la sua forma canonica intorno al 1400, anche se in Europa sarà conosciuta solo a partire dai primi anni del XVIII secolo grazie alla traduzione francese di Antoine Galland.

Sia nel *Decameron* che nelle *Mille e una notte*, il contenuto diegetico della cornice è particolarmente rilevante ed ha importanti implicazioni per ciò che riguarda la messa a tema dell'atto narrativo: nel primo, un gruppo di giovani decide di sfuggire alla peste che sta devastando Firenze rifugiandosi in una villa fuori città e impegnandosi in varie occupazioni piacevoli, tra cui il racconto di storie, che trasformerà ogni giorno i dieci giovani in altrettanti narratori; nelle seconde, la follia del sultano, che in seguito al tradimento della moglie ha deciso di uccidere ogni mattina la donna sposata la sera precedente, è guarita dalla figlia del visir, Shahrazàd, che ogni notte narra al sultano una storia interrompendosi ad un punto culminante e sospendendo così, per mille notti, la sua esecuzione. Nel *Decameron*, dunque, il racconto consente di vincere o di attraversare il tempo della peste, mentre nelle *Mille e una notte* Shahrazàd, grazie al racconto, guadagna tempo e interrompe il ciclo della morte. In entrambi i casi, la narrazione ha funzioni di esorcismo e si configura come un rito laico, svolto secondo un preciso cerimoniale, che prevede un orario, un luogo, una forma: nel *Decameron*, il tema ogni giorno diverso su cui verteranno i racconti, il re o la regina di ogni giornata incaricati di amministrare i turni narrativi e moderare la fase del commento alla fine di ogni seduta; nelle *Mille e una notte*, la presenza, nella camera nuziale, della giovane sorella di Shahrazàd, che ogni notte sollecita o innesca il racconto con una frase rituale, sempre la stessa, o il gioco con le armi del *suspense*, implicito ma istituzionalizzato, che ingiunge a Shahrazàd di interrompersi ogni volta all'avvicinarsi dell'alba. È l'ordine della narrazione che si contrappone al disordine temporaneo del mondo.

La raccolta araba presenta ed amplifica elementi tematici e strutturali che saranno destinati a grande fortuna nei secoli successivi, soprattutto nell'Ottocento: l'incastonatura, già presente in **Omero**, diventa vertiginosa: la cornice contiene il racconto di Shahrazàd, il quale ne contiene un altro, il quale ne contiene a sua volta un altro, e così via; il valore esemplare del racconto (che svolge un ruolo decisivo anche nel testo di Boccaccio); la sua funzione terapeutica; e soprattutto l'atto narrativo e la storia che da esso scaturisce come merce di scambio. I racconti, nelle *Mille e una notte*, sono un patrimonio che può essere tramandato, scambiato, dilapidato; con una storia si può comprare la vita.

4. Lo schema del *Decameron* è ripreso, a due secoli di distanza, nell'*Eptamerone* di **Margherita di Navarra**

(1558), dove la brigata dei personaggi-narratori si riunisce in attesa che una tempesta abbia fine. Più vicino al modello di Eliodoro è invece il romanzo barocco, come *L'Astrea* di Honoré d'Urfé (1607-1627), dove di volta in volta i personaggi prendono la parola per narrare la loro storia. Ma, come ha mostrato Jean Rousset (*Narcisse romancier*), in altri testi – per esempio *Clelia* di Mlle de **Scudéry** (1654-1660) – si verifica un fenomeno per certi versi inedito: un personaggio incarica un altro di narrare la propria storia, perché l'etica mondana si oppone a qualunque confessione; attraverso questo narratore di secondo grado in veste di testimone, il tema della narrazione si arricchisce di valenze e di connotazioni: l'impossibilità di conoscere e dire se stessi, il carattere sospetto e potenzialmente inattendibile di ogni racconto autobiografico.

La rappresentazione della narrazione orale e l'inserimento, nella tessitura del romanzo, di una serie di racconti intercalati si ritrova anche nei due maggiori romanzi del XVII secolo: *Don Chisciotte* (1605-15) e *La Principessa di Clèves* (1678). Il teatro, d'altro canto, mette ripetutamente a tema il potere del racconto, come dimostrano la narrazione a carico di Teramene che compare nella *Fedra* di **Racine** (1677) o il lungo racconto con cui Prospero – nella *Tempesta* di **Shakespeare** (1611-12) – narra alla figlia Miranda la sua storia e le restituisce così un passato e un'identità; ed è significativo che Otello, nel dramma omonimo (1604-05), insensibile evidentemente agli scrupoli dei personaggi di Mlle de Scudéry, conquisti il cuore di Desdemona narrandole le sue avventure. Quel potere è celebrato anche in alcune *Favole* di **La Fontaine** (1668-1694): nella *Virtù delle favole*, per esempio, il popolo ascolta distratto e indifferente i discorsi di un oratore, il quale riesce a catturare l'attenzione della piazza solo quando comincia a narrare una storia (la storia di una rondine e di un'anguilla, dunque una favola di La Fontaine). Argomento dell'apologo è qui la forza pragmatica della rappresentazione narrativa.

Anche il romanzo del Settecento ricorre – sebbene forse meno sistematicamente – al procedimento che consiste nel fare di alcuni personaggi altrettanti narratori mettendo in scena l'atto narrativo alla stregua di una qualunque altra azione. Nelle *Memorie e avventure di un uomo di qualità* di **Prévost** (1728-31), il signor de Renoncourt riferisce come il cavaliere des Grieux gli abbia narrato i suoi amori con Manon in una locanda di Calais (e il lungo racconto a carico di des Grieux sarà pubblicato autonomamente già nel 1733 con il titolo *Manon Lescaut*). Nonostante il tentativo di preservare nel testo la mimesi della narrazione orale (alla fine della prima parte, veniamo informati che il cavaliere ha impiegato più di un'ora per arrivare fino a quel punto), de Renoncourt – prima di cedere la parola al narratore di secondo grado – dichiara di avere trascritto la storia «subito dopo averla ascoltata»: lo statuto del racconto è ambiguo, il testo (scritto) rappresenta un'oralità già diventata scrittura nella finzione. O, ancora, nelle *120 giornate di Sodoma* del Marchese de **Sade** (1785), prima che la grande orgia nel castello in Svizzera cominci, vengono scelte quattro narratrici che si avvicinano a raccontare numerose storie di perversione ai quattro organizzatori: il racconto qui anticipa, duplica e prepara il godimento, consente di accedervi attraverso una paradossale pedagogia. Ma l'esempio più interessante è certamente quello costituito da *Jacques il fatalista e il suo padrone* di **Diderot** (1778-80): la trama e la narrazione principali sono costantemente sottoposte a battute di arresto a causa dei racconti intercalati dei personaggi (talora anche dello stesso narratore di primo grado, ma sempre improntati al

modello e agli statuti dell'oralità) che interrompono il flusso con continue digressioni. Se Walter Benjamin ha visto nel romanzo una delle cause del tramonto della narrazione, qui la narrazione sembra prendersi la sua rivincita, frantumando l'ordine temporale, contrapponendosi alla struttura unitaria del testo, diventando uno degli strumenti chiave per realizzare un anti-romanzo e giocare una partita provocatoria con i lettori. Inoltre, tutti gli elementi che caratterizzano la narrazione orale sono messi a tema: dal rapporto di compresenza tra narratore e uditorio, al contratto che li lega, alla trasmissione del racconto, alle storie come patrimonio condiviso di una comunità.

5. Il procedimento del racconto nel racconto e la rappresentazione della narrazione saranno oggetto di un massiccio reinvestimento nel XIX secolo: la narrativa ottocentesca sembra caratterizzarsi per la volontà di scrivere quel rito – invisibile e occultato nella comunicazione scritta – nel testo, per rifletterlo e indagarlo, come mostrano *Cime tempestose* di Emily **Brontë** (1847), dove gran parte della narrazione è affidata alla voce di Nelly Dean (e all'orecchio di Lockwood che l'ascolta), *Manoscritto trovato a Saragozza* di Ian **Potocki** (1805), o *Il medico di campagna* di **Balzac** (1833), vero e proprio tessuto di narrazioni orali tenute insieme da qualche breve segmento di racconto, tra le quali spicca il racconto delle gesta di Napoleone a carico del veterano Goguelat, «narratore ufficiale» del cantone: racconto che trasforma la storia francese in epos popolare, che tutti conoscono e che tuttavia vogliono sentire ripetere, recitato la notte in un fienile di fronte a un uditorio di contadini e scandito da formule rituali.

Sono soprattutto le forme brevi – da testi di misura ibrida come *La sonata a Kreutzer* di **Tolstoj** (1887-89) a quel genere che affonda le radici nella tradizione novellistica e che viene quasi completamente reinventato nel XIX secolo, la *short-story* – a mettere in scena la *performance* narrativa; un fenomeno ampiamente testimoniato da **Hoffmann**, **Barbey d'Aureville**, **Hawthorne**, **Maupassant**, **Kipling**, **Storm**, ancora Balzac. E proprio Balzac è tra coloro che hanno indagato in maniera più attenta l'atto narrativo e le sue molteplici implicazioni, tanto dal punto di vista della produzione quanto da quello della ricezione. In alcuni testi esemplari – i racconti e romanzi brevi *Sarrasine* (1830), *Gobseck* (1830), *L'albergo rosso* (1831), *Il colonnello Chabert* (1832), *Facino Cane* (1836), *La banca Nucingen* (*La Maison Nucingen*, 1838), *Honorine* (1843), ma anche i romanzi *La pelle di zigrino* (1831) e *La musa del dipartimento* (1843) – Balzac ha ampliato straordinariamente la fenomenologia della narrazione: dal contesto in cui si svolge il rito narrativo al regime di scambio che – come ha sottolineato Roland Barthes in *S/Z*, coniando la nozione di «racconti-contratto» – ne è alla base, in un'economia di domanda e di saturazione; dal rapporto di complicità che si stabilisce tra narratore e ascoltatore, alle diverse funzioni che il racconto può svolgere e ai suoi effetti sulla cornice, vale a dire sulla situazione nella quale l'atto narrativo ha luogo: il racconto può imprimere una determinata svolta a una situazione, può modificare un punto di vista, può agire come rivelatore, come detector che consente di sondare i sentimenti degli ascoltatori e di portare alla luce la verità, o come un virus che si trasmette in virtù dell'ascolto.

Non mancano testi che indagano la zona ambigua che si situa tra scrittura e oralità e giocano proprio a spostare o a mettere in questione quel confine: nel *Giro di vite* di Henry **James** (1898), Douglas legge ad alta voce di fronte al suo piccolo uditorio il resoconto scritto dall'istitutrice,

resoconto che però egli in precedenza aveva appreso dalla voce dell'istitutrice stessa, con ogni probabilità prima che questa lo consegnasse alle pagine di un quaderno; in *Benito Cereno* di **Melville** (1856), il racconto destinato a sciogliere gran parte degli enigmi giunge al lettore nella forma di una trascrizione (e traduzione dallo spagnolo) della deposizione rilasciata oralmente da Don Benito al notaio incaricato dal tribunale, racconto attraverso cui viene anche messo a tema e interrogato problematicamente lo statuto fittizio del testo; nei *Fratelli Karamazov* di **Dostoevskij** (1879-80), la storia del grande inquisitore che Ivan narra ad Aljoša al tavolo di un'osteria è presentata dallo stesso Ivan come un «poema» non ancora scritto ma già pensato e addirittura memorizzato. E analoghi giochi di confine si incontrano nel romanzo di **Stevenson** *Il relitto* (1889-90) o nel racconto di Balzac *Un principe della bohème* (1840). In ogni caso, che sia la rappresentazione di una *performance* narrativa o assuma forme più complesse, in cui si intrecciano e si confondono oralità e scrittura, il racconto di secondo grado a carico di un personaggio-narratore accentua sempre la dimensione polifonica e plurivoca del testo: emerge un'altra voce, in concorrenza a quella del narratore principale, che può essere più o meno caratterizzata stilisticamente, fino alla costruzione di un vero e proprio idioletto.

È Joseph **Conrad** a raccogliere e a sviluppare questa frastagliata eredità. Dai lunghi romanzi come *Lord Jim* (1900), *Nostramo* (1904) o *Caso* (1914), ai testi più brevi come *Gioventù* (1898) o *Cuore di tenebra* (1902), fino agli innumerevoli racconti (tra cui bisogna ricordare almeno *Falk*, 1903, o *Racconto*, 1925, postumo), Conrad ha fatto della mimesi della narrazione orale uno dei tratti costitutivi di quello che potremmo chiamare il suo alfabeto. Da una parte, e soprattutto nei romanzi, l'avvicinarsi di narratori a cui sono delegati singoli segmenti narrativi della vicenda – e le cui voci sono spesso incastonate una dentro l'altra – è un mezzo che consente di frantumare la linearità temporale e di circondare il nucleo eventuale di una serie di schermi che dissolvono ogni garanzia di attendibilità. Dall'altra, Conrad mette ripetutamente in scena la figura del narratore come testimone (Marlow, narratore di secondo grado che ritorna in diversi testi, ne è l'emblema), come sopravvissuto, depositario di una storia che è sempre insieme la sua e quella di un altro, tematizzando la possibilità di trasmettere – attraverso il racconto – l'esperienza. Stretto è il legame tematico, in tutta la sua opera, tra la narrazione e il mare, elemento presente anche in Melville e le cui radici possono essere fatte risalire all'*Odissea*: luogo per eccellenza della transitorietà, il mare cancella le origini, un grande spazio d'acqua separa le parole dai fatti o dalla verità e favorisce la proliferazione narrativa.

La produzione e la ricezione di un racconto, la sua interpretazione, il suo effetto sul destinatario, la possibilità stessa di raccontare, continuano ad essere messi a tema durante tutto il Novecento. Nel *Processo* (1924) di **Kafka**, dove la «Leggenda del guardiano» che il sacerdote racconta a Joseph K. nel duomo funziona in maniera esplicita come parabola o *exemplum* sui rapporti dell'uomo con la Legge, specchio (opaco o forse solo inefficace) offerto dall'ecclesiastico al personaggio, in una prossemica dove alla tradizionale vicinanza tra narratore e destinatario si sostituiscono la distanza e la separatezza. Nella potenza del racconto celebrata in *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927) di **Proust**, dove gli amori tra Swann e Odette narrati in *Un amore di Swann* non solo prefigurano ma determinano la relazione tra il personaggio-narratore e Albertine, come egli stesso di-

chiara in una pagina di *Sodoma e Gomorra*. Nei racconti di Karen **Blixen** – *Sette storie gotiche* (1934), *Racconti d'inverno* (1942), *Ultimi racconti* (1955), *Capricci del destino* (1958) –, che costituiscono una ininterrotta e consapevole riflessione sul significato della narrazione, sul rapporto tra realtà e finzione, sulla costruzione narrativa come strumento cognitivo, come forma di conoscenza. Riprendendo i fili della grande tradizione novellistica (il *Decameron* e soprattutto *Le mille e una notte*, a cui in molti testi viene fatto esplicito riferimento) per scompagnarli, Blixen ribadisce la complicità strutturale tra racconto come forma letteraria e oralità. E, più recentemente, nel *Bacio della donna ragno* di Manuel **Puig** (1976), l'atto narrativo diventa atto di rivolta e l'ascolto una forma di resistenza; o, nelle *Linee d'ombra* di Amitav **Gosh** (1988), l'io narrante vive nel ricordo e nel mito di Tridib, cugino di suo padre, grande narratore, dispensatore di storie, di aneddoti, di notizie storiche, di descrizioni, e lungo l'intero romanzo il tema della narrazione si salda a quello del viaggio, reale e immaginario.

La tematizzazione della narrazione può servirsi anche di soluzioni sperimentali innestate sulla convenzione (e sulla tradizione) del racconto nel racconto, come accade nel *Castello dei destini incrociati* di **Calvino** (1973), dove un gruppo di viaggiatori giunti in un castello dopo aver attraversato un bosco e molte avventure scoprono di avere perso la parola e sono ridotti a raccontare le loro storie servendosi della immagini impresse su un mazzo di tarocchi. Il testo si svolge tutto nel segno di questo ossimoro che coniuga due termini apparentemente inconciliabili: narrazione orale e silenzio.

6. La seconda sceneggiatura che abbiamo individuato è la messa a tema della narrazione nella sua forma letteraria. Già nell'*Odissea*, a distinguere Femio e Demodoco da tutti gli altri personaggi che di volta in volta prendono la parola per raccontare, c'è il loro essere narratori nel senso professionale del termine: possiedono un patrimonio narrativo tradizionale da cui attingono la materia dei loro racconti e – come si può supporre – un insieme di procedimenti per narrarli. E nella novella che apre la sesta giornata del *Decameron*, il cui argomento è proprio la cattiva esecuzione della *performance* narrativa da parte di un narratore occasionale, le cui goffaggini, ripetizioni, inesattezze e sciatte espressioni provocano in Madonna Oretta un malessere addirittura fisico, i protocolli violati alludono a un modello quasi letterario. È opportuno, tuttavia, circoscrivere il campo in maniera più rigorosa. Considereremo dunque letteraria una narrazione definita come tale in termini istituzionali, scritta, il cui supporto di circolazione è il libro (o il manoscritto destinato potenzialmente alla pubblicazione), la cui produzione e la cui ricezione sono momenti distinti nel tempo e nello spazio, vissuti spesso in solitudine, comunque nella dimensione privata, diversamente da quanto accade nella narrazione orale, dove tali momenti sono invece simultanei, compresenti, collettivi.

La divaricazione tra momento della produzione e momento della ricezione che caratterizza la narrazione scritta determina anche una diversa declinazione del tema all'interno dei testi: l'accento viene posto, di volta in volta, sull'attività di scrittura – costruzione o progetto di un'opera, poetica che la ispira, figura dell'autore – o sull'attività di lettura – interpretazione dell'opera, effetti sui destinatari, fenomenologia del lettore. Seguiremo la messa a tema della narrazione letteraria attraverso questi due aspetti fondamentali, che naturalmente possono essere entrambi presenti in uno stesso testo, che talvolta possono addirittura sovrapporsi (la lettura come forma

di ri-scrittura) e che tuttavia rimangono concettualmente distinti. Cercheremo anche di individuare alcune costanti nelle modalità in cui scrittura e lettura vengono tematizzate, nel senso e nei valori che la cultura letteraria ha attribuito a queste attività, concentrando l'indagine sul romanzo moderno. Questo non significa che la rappresentazione del racconto letterario, della sua produzione o della sua ricezione, sia assente in altri generi o in altre epoche. Tra i precursori più illustri, si dovrebbe citare almeno *La divina commedia*, dove (nel V canto dell'*Inferno*) Paolo e Francesca riconoscono l'attrazione illecita che li spinge l'uno verso l'altra leggendo insieme la storia di Lancillotto del Lago e dei suoi amori con la regina Ginevra: **Dante** attribuisce dunque a una narrazione letteraria, a un libro, quelle funzioni di detonatore, di ausilio e mediatore del desiderio che, nella storia di Lancillotto e Ginevra, sono in parte affidate a un personaggio, Galehaut. Ma è indubbio che nel romanzo modernamente inteso il tema acquisti una rilevanza e venga scandagliato con un'attenzione senza precedenti: non solo strumento di quell'autoconsapevolezza che caratterizza il genere, ma cifra di una società in cui – grazie a una serie di trasformazioni (alfabetizzazione, scolarizzazione, diffusione della stampa, nascita del pubblico) – lettura e scrittura diventeranno esperienze sempre più trasversali, quotidiane, capillari: parte del senso comune.

7. Proprio nell'episodio di Paolo e Francesca è presente un nucleo tematico destinato ad essere ripreso successivamente nel romanzo, dove svolgerà una funzione decisiva: il potere e gli effetti destabilizzanti della lettura, lettura che già nel testo di Dante inizia a configurarsi come attività pericolosa, in grado di spezzare l'ordine sociale, indurre comportamenti trasgressivi, disintegrare le barriere tra il dominio della realtà e quello del sogno, del desiderio, della finzione. *Don Chisciotte* di **Cervantes**, testo fondatore della tradizione romanzesca moderna, individua negli effetti della lettura il motivo generatore dell'intera vicenda: la lettura dei romanzi cavallereschi, di quelle storie di nobili imprese, provoca in Don Chisciotte la follia, ossia la volontà di realizzarli, facendosi cavaliere errante, diventando, in altre parole, personaggio letterario, e trasfigurando in termini letterari la realtà che lo circonda (la bacinella di un barbiere può diventare un elmo, un mulino a vento può diventare un gigante...). E se molto presto la sua biblioteca viene coerentemente data alle fiamme, la follia di Don Chisciotte appare nondimeno contagiosa, poiché i personaggi della seconda parte del romanzo hanno letto la prima e in base a quella giudicano e interpretano il Don Chisciotte che hanno di fronte, misurandone la fedeltà al modello letterario fissato nella prima parte, e liquidando come falso e inattendibile il *Chisciotte* di Avellaneda, pubblicato nel 1614, dunque un anno prima che uscisse la seconda parte ad opera di Cervantes.

La lettura di un racconto letterario può funzionare anche come esperienza di rispecchiamento, in cui il personaggio si trova di fronte a una sorta di profezia o di compendio della sua propria storia, che si è fatta libro prima di essere vissuta o conclusa. È quanto accade nell'*Enrico di Ofterdingen* di **Novalis** (1802) al personaggio eponimo quando, nella grotta dell'eremita, si imbatte nel volume antico scritto in una lingua a lui ignota ma nelle cui illustrazioni riconosce se stesso, dettagli della sua storia, l'eremita e la stessa grotta in cui si trova in quel momento, fino all'anticipazione – inequivocabile anche se in molti punti enigmatica – di episodi futuri della sua vita. Ritroviamo una dinamica analoga nel racconto di Edgar Allan **Poe** *Il crollo della casa Usher* (1839) con una straor-

dinaria intensificazione dell'effetto drammatico prodotta non solo dalla inquietante e minuziosa coincidenza tra quanto il personaggio-narratore legge nel libro che ha in mano (il *Mad Trist* di Sir Launcelot Canning) e quanto accade nella stanza in cui si trova, ma dalla quasi perfetta simultaneità tra i due ordini di fenomeni.

Lo specchio può essere offerto anche al lettore reale, che vede messa in scena la propria esperienza di consumatore di testi romanzeschi, come avviene nella *Musa del dipartimento* di **Balzac**, di cui abbiamo già parlato, dove vengono descritti minuziosamente i vari aspetti della ricezione letteraria. Un gruppo di personaggi si trova fra le mani alcuni fogli delle bozze di stampa di un romanzo, *Olimpia o le vendette romane*; il gioco è allora quello di leggerli ad alta voce e di ricostruire, a partire da frammenti sconnessi, una vicenda, una storia. Attraverso questo gioco, Balzac tematizza il carattere essenziale di ogni lettura (leggere è *sempre* ricostruire un testo a partire da lacerti), il lavoro rischioso delle interpretazioni, i processi di presupposizione e di decodifica, le diverse reazioni delle diverse tipologie di lettori, esibendo addirittura il racconto letterario nella sua veste tipografica, materiale (le bozze).

8. La lettura come esperienza rischiosa e destabilizzante, il contagio o addirittura la corruzione prodotta dalla narrazione letteraria (consumata in solitudine, vale la pena di sottolinearlo ancora, e quindi fuori da ogni controllo sociale) che abbiamo visto in azione in *Don Chisciotte*, ritornano nel romanzo di Jane **Austen** *L'Abbazia di Northanger* (1818): la giovane protagonista incorre in una serie di disavventure e di equivoci causati dalla lettura dei romanzi gotici, dal desiderio di conformare la propria esistenza a quei modelli (primo fra tutti, *Il castello di Otranto* di Horace **Walpole**, 1764). Ma è *Madame Bovary* (1856) di **Flaubert** a riprendere questo motivo conferendogli una nuova risonanza, dove diventano centrali il legame tra romanzo e adulterio, la rievocazione in chiave critica di un mito romantico dell'amore già ampiamente codificato, le donne come pubblico privilegiato del romanzo e come soggetti per eccellenza esposti agli effetti prodotti dalla lettura: tutti elementi che il testo di Flaubert condensa nella figura di Emma Bovary e nel suo destino, insieme tragico e banale, di lettrice che vuole vivere la letteratura (essere l'amante, l'adultera, la donna perduta, l'avventuriera, la viaggiatrice misteriosa che approda di notte in una locanda) e cerca ripetutamente di allestire intorno a sé un racconto letterario destinato ogni volta a sgretolarsi, infine a distruggerla. E in un racconto di Henry **James**, *Qui c'è una storia* (1902), troviamo un personaggio femminile, accanita lettrice di romanzi di adulterio, che sembra replicare a distanza di anni a Emma Bovary, proponendo una strada opposta: la lucida volontà di differenziare la vita dal modello letterario, di sottrarsi a quel programma narrativo, a quel racconto potenziale e già scritto innumerevoli volte, che incombe sul destino femminile.

I rischi connessi all'esperienza della lettura, tuttavia, non sono necessariamente legati all'incapacità di tenere distinte la realtà e la finzione, alla volontà – caparbia fino alla follia – di rendere veri, attuali, i modelli letterari. La lettura può essere pericolosa in termini – potremmo dire – assoluti. È all'incirca la situazione a cui dà forma Henry James in un altro racconto, molto celebre, *La cifra nel tappeto* (1896), dove un gruppo di personaggi si accanisce sull'opera di un romanziere per strapparne il segreto, per coglierne il cuore (il senso) che, secondo l'autore, essa custodisce inviolato. È una partita estenuante e pericolosa: prosciuga le energie, e la vittoria acquista

connotazioni sinistre, poiché tutti coloro che arrivano a possedere quel segreto sono destinati – nel racconto – a morire.

Il motivo del libro come agente di morte, della lettura come contagio, è al centro del *Nome della rosa* (1980) di U. **Eco**, spogliato però di ogni riferimento al carattere narrativo del testo (in questione è infatti l'ipotetica seconda parte della *Poetica* di **Aristotele**, ca. 334 a.C., incentrata sul comico), e trova una delle sue matrici in un racconto delle *Mille e una notte*, la *Storia del visir del re Yunàn e del saggio Dubàn*, in cui a un sovrano ingrato il saggio Dubàn consegna un volume dalle pagine incollate le une alle altre, che il re tenterà di sfogliare umettandosi le dita, assorbendo così il veleno in esse contenuto e andando incontro a una rapida morte: con la differenza che in questo caso si tratta di pagine completamente bianche. Nelle *Mille e una notte*, universo brulicante di racconti, dei quali si attestano più volte le virtù terapeutiche, il libro che corrompe e uccide è quello che non contiene alcun segno, che non narra alcuna storia.

L'ambigua funzione che può assumere la narrazione letteraria nella vicenda di un personaggio è presente come tema anche nell'*Impiego del tempo* di Michel **Butor** (1956), dove il romanzo giallo *L'assassinio di Bleston* che a un certo punto il personaggio-narratore si trova fra le mani diventa la guida insidiosa, poco attendibile o forse solo travisata del suo soggiorno nella città di Bleston. La lettura del romanzo si carica di rischi e viene circondata di rocambolesche avventure anche in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo **Calvino** (1979), che tematizza il desiderio di romanzesco da parte dei lettori (e due personaggi fondamentali del libro si chiamano appunto Lettore e Lettrice), ma anche la difficoltà, nel tardo Novecento, di produrre, di scrivere ancora il romanzesco, come sembrano testimoniare i numerosi incipit narrativi di cui è impossibile trovare il seguito: seguito che Lettore e Lettrice si affannano a cercare ma che non arrivano mai a leggere. Nel testo di Calvino, la dimensione della lettura e quella della scrittura si specchiano l'una nell'altra, si fronteggiano, e contrappunto del Lettore e della Lettrice è la figura di Silas Flannery, alla ricerca di un romanzo da scrivere, un romanzo che la Lettrice aspetta e di cui lo scrittore, munito di un cannocchiale, vorrebbe cogliere il riverbero nello sguardo e nei gesti di lei.

Anche per ciò che riguarda la rappresentazione dell'atto della scrittura, *Don Chisciotte* costituisce un punto di riferimento imprescindibile e un testo inaugurale. Numerose sono le allusioni che rimandano alla messa in scena della scrittura del romanzo – non un romanzo qualsiasi, con un titolo fittizio, che nessun lettore (reale) leggerà mai, ma lo stesso *Don Chisciotte*, o il suo simulacro nella finzione – in un gioco vertiginoso in cui si moltiplicano i richiami alla seconda parte ancora da scrivere, disseminati nella seconda parte che stiamo leggendo: presente e futuro si scambiano le parti, i rapporti si rovesciano e Sancho e il suo padrone si mettono alla ricerca di avventure per fornire materia narrativa all'autore, figura moltiplicata e oggettivata di volta in volta nel narratore eterodiegetico, in Cide Hamete, autore del manoscritto arabo che del romanzo costituirebbe la fonte, o nel traduttore di quello stesso manoscritto.

9. La produzione del racconto letterario diventa un tema centrale, sottoposto a continue rivisitazioni, soprattutto a partire dall'Ottocento. Da *Anni acerbi* di Jean **Paul** (1804-1805), in cui i due fratelli Vult e Walt progettano di scrivere insieme un «doppio romanzo», e durante una discussione sul titolo viene proposto – e bocciato – anche quello di *Anni di scapigliatura*, al racconto di **Poe** *Come*

scrivere un articolo alla *Blackwood* (1838) in cui il personaggio grottesco di Psyche Zenobia studia a fondo il metodo per scrivere un racconto sensazionale (i cui modelli, citati da Mr. Blackwood, hanno titoli come *Il morto vivente* o *Diario di un medico defunto*) e finisce per raccontare la sua stessa decapitazione ad opera della lancetta di un grande orologio, realizzando alla lettera le prescrizioni del suo mentore. Da *Illusioni perdute* di **Balzac** (1837-43), in cui l'intero sistema del mercato letterario (autori, editoria, giornali, testi) è oggetto di indagine e di rappresentazione, dove vediamo non tanto come un romanzo viene scritto, corretto, riscritto, ma come si fa merce, come viene venduto e pubblicizzato, quanto viene pagato, cos'è – in questo mercato – un autore, come viene costruita o distrutta una reputazione; fino ai numerosi «racconti della vita letteraria» di Henry **James** (oltre a *La cifra nel tappeto*, di cui abbiamo già parlato, *La lezione del maestro*, 1884; *Greville Fane*, 1892; *Mezza età*, 1893; *La morte dell'idolo*, 1894; *La prossima volta*, 1895), che tematizzano, in modi ogni volta diversi, il conflitto tra letteratura e vita e al tempo stesso proseguono le riflessioni di **Balzac**, individuando però un divario incolmabile fra le leggi del mercato editoriale e la scrittura letteraria nel senso più alto. Da *Caccia tragica* di **Čechov** (1884-85), dove il romanzo vero e proprio – la storia di Kamišev, del conte, di Urbenin, di Olga e del suo assassinio – è inserito in una cornice narrativa in cui lo stesso Kamišev va a consegnare il manoscritto a un direttore di giornale che – oltre a penetrarne il segreto, a individuare la lacuna all'interno della narrazione – lo commenta e lo presenta ai lettori (fittizi e reali) giudicandolo sulla base di protocolli letterari, di nozioni di estetica romanzesca; fino a *Sixtine* di Remy de **Gourmont** (1890), dove il personaggio si fa scrittore (nella finzione) della sua propria storia.

10. Nel XX secolo, la rappresentazione dell'atto della scrittura e del testo che ne è il prodotto viene investita di nuove responsabilità semantiche, in quella svolta autoriflessiva e autocritica che caratterizza, in generale, l'arte e la letteratura del Novecento e che coincide con la crisi del realismo. Mettere in scena la scrittura all'interno del testo narrativo diventa, in maniera esplicita e programmatica, un modo per interrogarsi su cos'è la finzione letteraria, su cos'è il romanzo e come funziona, o di superare l'impasse della rappresentazione facendo di quell'impasse l'oggetto stesso della rappresentazione, e approdando a quella forma di romanzo-saggio la cui matrice può essere identificata proprio in *Don Chisciotte. La fonte sacra* di Henry **James**, pubblicato nel 1901, può fornire una simbolica data di inizio di questo processo. Nel testo, l'anonimo narratore in prima persona cerca di scoprire quali rapporti intercorrano tra alcuni personaggi, e la vicenda che egli tenta di ricostruire è continuamente assimilata a una storia letteraria, la sua attività viene sempre più a coincidere con quella di un costruttore di romanzi; cogliere gli autentici rapporti che legano i personaggi che lo circondano diventa progressivamente creare, inventare quei rapporti, proprio come un romanziere scandaglia e indaga la materia narrativa durante la scrittura. Ciò che in James, tuttavia, si presenta ancora in termini metaforizzati, diventa letterale nella *Ricerca del tempo perduto* di **Proust**, dove nell'ultima parte (*Il tempo ritrovato*) il narratore che dice io si accinge alla scrittura della sua grande opera, in cui confluiranno, riorganizzate e trasfigurate, le esperienze narrate fino a quel momento: quell'opera annuncia la storia appena letta, che si conclude con il suo momento inaugurale, vale a dire alle soglie del lavoro della scrittura. E il modello proustiano del

testo che si chiude sul «libro a venire», sull'annuncio di un racconto che è (o che somiglia molto a) quello appena concluso, sarà ripreso da Michel **Butor** nella *Modificazione* (1957). Ma nel testo di Proust bisogna anche ricordare la figura del romanziere Bergotte, che costituisce un altro canale attraverso cui si manifestano, nell'estetica della *Ricerca*, i temi della scrittura e della lettura.

Una parte consistente dell'opera di **Gide** deve essere interpretata come un'incessante tematizzazione dell'esperienza della scrittura, una riflessione sul romanzo – sulle sue possibilità, sui suoi procedimenti, sulle sue convenzioni – svolta dentro al romanzo (reale) e attraverso il romanzo (fittizio): in *Paludi* (1895) e soprattutto nei *Falsari* (1925). Nella figura dello scrittore Édouard, impegnato a scrivere un romanzo che si intitola naturalmente *I falsari* e che l'autore vorrebbe puro, liberato dal peso dei fatti, delle contingenze, in una parola del realismo, Gide ha concentrato il conflitto insanabile tra le ragioni della rappresentazione e quelle del linguaggio, dell'arte. La scrittura (e soprattutto la scrittura narrativa) è messa a tema anche nel *Maestro e Margherita* di **Bulgakov** (1928-40), attraverso il romanzo su Ponzio Pilato a cui lavora il maestro e di cui leggiamo interi capitoli, intercalati alla narrazione principale, in *Punto contro punto* di **Huxley** (1928), in cui non solo viene rappresentato lo scrittore Philippe Quarles, in cui non solo leggiamo il suo diario, ma si immagina addirittura che nel romanzo di Quarles, scrittore fittizio, compaia a sua volta un romanziere; o ancora, nella *Nausea* (1938) di **Sartre**, dove però è la narrazione storica ad essere messa in scena (e in questione). Ma è stato sicuramente **Borges** a proporre di questo tema una delle versioni più singolari. In una serie di racconti (nelle raccolte *Finzioni*, 1944; *L'Aleph*, 1949; *Il manoscritto di Brodie*, 1970; *Il libro di sabbia*, 1975), ha disseminato (descrivendole, compendiandole, citandole) una molteplicità di opere letterarie immaginarie, spesso inconcepibili e vertiginose dal punto di vista strutturale, delle quali ha tracciato la storia, talvolta la filologia, la ricezione, inventando una sorta di letteratura parallela e fittizia che è anche un lungo discorso critico sulla letteratura «reale» e sui rapporti tra realtà e finzione romanzesca.

La vocazione autoriflessiva di cui stiamo rintracciando le manifestazioni rimane un tratto cruciale nella letteratura del secondo Novecento, nucleo costante sottoposto a innumerevoli varianti. Nella *Vita istruzioni per l'uso* di Georges **Perec** (1978), la messa a tema della costruzione del romanzo non avviene attraverso la scrittura ma attraverso la pittura: è il quadro a cui lavora il pittore Valène, quadro impossibile, che allude al tempo stesso alla pienezza e al nulla, a costituire lo specchio del testo nella finzione. E in *Foe* di **Coetzee** (1986) è uno dei personaggi, Susan Barton, a mettersi alle costole di uno scrittore, Daniel Foe, perché raccolga e narri la storia del suo naufragio, dell'isola, di Cruso, di Venerdi, restituendo a quella storia (e a lei stessa come personaggio) una consistenza perduta o mai posseduta che solo la letteratura può dare. Attraverso il personaggio di Venerdi, che non può parlare perché gli è stata misteriosamente mozzata la lingua, ma che ha ancora le dita e con quelle può formare le lettere sulla carta, Coetzee mette anche in questione il mito della narrazione orale come origine, come momento primario cui la scrittura deve necessariamente seguire: la parola scritta è forse la sola cosa che potrà far parlare il silenzio di Venerdi e narrare una storia che letteralmente non ha voce.

11. Le due fondamentali sceneggiature che abbiamo proposto non esauriscono però il potenziale campo di inda-

gine. È necessario considerare anche una serie di manifestazioni dallo statuto più problematico: quegli inserti – definiti generalmente metatestuali o metanarrativi – in cui il narratore di primo grado riflette sulla propria attività, sul testo che ne è il prodotto, delle fonti di cui dispone, sui protocolli a cui si conforma il suo racconto, rivolgendosi direttamente al narratario attraverso indicazioni di regia, commenti, digressioni, spiegazioni, appelli. La narrazione, infatti, è forse il solo elemento che appartiene tanto all'universo «che si racconta» quanto a quello «dove si racconta» (G. Genette, *Figure* III); che accomuna due piani per altri versi rigorosamente distinti. Al suo grado zero, la narrazione emerge potenzialmente come tema ogni volta che l'enunciazione viene in primo piano, disseminando le sue tracce nell'enunciato. Nella dichiarazione con cui esordisce la voce narrante nell'*Eneide* («Le armi canto e l'uomo che per primo dalla terra di Troia esule raggiunse l'Italia»), o in quella, a molti secoli di distanza, con cui si apre l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto («Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese io canto»; 1532), l'incipit non si limita a metterci di fronte un insieme di eventi (le imprese di Enea, la pazzia di Orlando) ma porta per un istante in superficie l'atto narrativo che li riferisce o li produce: io canto.

Negli inserti metanarrativi a carico di un narratore «in terza persona», la narrazione viene fatta oggetto di discorso senza passare attraverso la rappresentazione: ci troviamo fuori dalla diegesi, nella zona impalpabile e non localizzabile in cui si situa l'atto narrativo, non nel territorio della storia, quello a cui appartengono i personaggi e i fatti narrati. Le cose non si lasciano definire in maniera altrettanto netta nel caso di un narratore in prima persona, un narratore che è anche un personaggio della storia e che quindi appartiene – almeno in quanto personaggio – alla diegesi. A rigore, nemmeno in questo caso l'atto narrativo che produce il racconto è rappresentato di fronte a noi (il testo vi potrà semmai alludere), sebbene la continuità ontologica tra narratore e storia possa talvolta far dimenticare la soglia che separa il narrato dalla narrazione. E questo è vero anche quando il racconto viene assunto come opera letteraria o pseudo-letteraria (come nelle *Memorie di un uomo di qualità*, per esempio, che abbiamo già citato, narrate dal marchese di Renoncourt): il narratore in prima persona si presenterà, in quel caso, come l'autore fittizio del testo, ma non come un personaggio rappresentato nell'atto di raccontare o di scrivere. Tuttavia, quanto più gli inserti metanarrativi diventano massicci, ripetuti, costanti, tanto più il narratore – che sia esterno o interno all'universo del racconto – finisce per mettere in scena se stesso, per concentrare su di sé l'attenzione del lettore, rischiando di fare concorrenza alla rappresentazione propriamente intesa, quella che ha come oggetto la materia della storia.

Si tratta di un fenomeno costante nella letteratura narrativa e conosciuto sin dall'antichità. Il romanzo pastorale di **Longo Sofista** *Dafni e Cloe* (II o III secolo d.C.) si apre con un *Proemio* in cui la voce narrante riferisce come nell'isola di Lesbo si sia imbattuto in un bellissimo dipinto che rappresentava vicissitudini amorose e come, a furia di contemplarlo, abbia sentito il desiderio di trascrivere il contenuto delle immagini e si sia messo alla ricerca di qualcuno in grado di illustrarglielo: il racconto costruisce dunque, attraverso un unico gesto, il mito della sua propria genesi e la fonte da cui il narratore ha ricavato la materia della narrazione. E il riferimento a una fonte fittizia caratterizza anche la tradizione del romanzo cavalleresco, come illustra la figura di Turpino nell'*Orlando furioso*, «che tutta questa istoria dice» (canto XXIII), ripetuta-

mente citato in veste di testimone e autorità narrativa, o talvolta smentito, sempre con chiaro intento ironico.

12. Ma è stato certamente il romanzo moderno a fare degli inserti metanarrativi una pratica sistematica e un proprio tratto distintivo. E, in questa prospettiva, occorre considerare ancora una volta il testo fondatore, *Don Chisciotte*. Dalla lunga interpolazione narrativa del capitolo IX della I parte, con cui il narratore interrompe bruscamente la storia del cavaliere per narrare la ricerca del seguito del manoscritto di Cide Hamete, ai segmenti in cui la voce narrante emerge per organizzare la regia del racconto, dai commenti sulla qualità delle singole avventure di Don Chisciotte alle dichiarazioni con cui si vuole giustificare l'inserimento (e la funzionalità) dei numerosi racconti intercalati che interrompono la trama principale, fino alla riflessione sulla letteratura e sui suoi limiti che accomuna narratore e personaggi, il romanzo di Cervantes offre una campionatura ricchissima di tali pratiche.

Don Chisciotte può essere considerato testo fondatore di una duplice tradizione: tanto del realismo più illusionista, quanto della linea anti-romanzesca, che mira al sabotaggio della coerenza della trama, dell'illusione, della verosimiglianza. Nel Settecento (ma prima bisognerebbe citare almeno *Il romanzo comico* di **Scarron**, 1651-57) è proprio l'esperienza dell'anti-romanzo, così come si manifesta nella *Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* di **Sterne** (1760-67) o in *Jacques il fatalista e il suo padrone* (1796) di **Diderot**, a moltiplicare gli inserti in cui la narrazione viene fatta oggetto di discorso e di riflessioni, spesso in termini ironici e paradossali. Attraverso dialoghi con il narratario, riferimenti ai protocolli della poetica classica e rinascimentale, lo svelamento delle convenzioni romanzesche, la denuncia del carattere fittizio (inventato, arbitrario) del racconto, le continue interferenze tra la temporalità dell'atto narrativo e quella degli eventi raccontati, la narrazione che è supposta produrre il testo viene tematizzata, in parallelo e spesso in antagonismo al contenuto evenemenziale della storia (la vita di Tristram, le avventure di Jacques e del suo padrone). Considerazioni in parte analoghe si possono estendere anche a un testo dallo statuto più incerto, *Tom Jones* di **Fielding** (1749), che non appartiene a pieno titolo alla linea dell'anti-romanzo ma in cui il capitolo che apre ognuna delle otto parti si presenta nella forma di un saggio sul romanzo e sulla narrazione: con la differenza che Fielding tenta di tenere sotto controllo la proliferazione del discorso metanarrativo chiudendolo in una zona di sicurezza, affinché non invada il territorio del racconto propriamente inteso (cosa che nondimeno avviene ripetutamente, poiché quel discorso emerge anche in altre zone del testo).

Nel XIX secolo, il discorso che assume come proprio oggetto la narrazione si carica di responsabilità diverse, talvolta opposte, rispetto alla teoria e alla pratica del romanzo. Può essere messo al servizio di quel progetto realista che fa del romanzo il genere che assomma in sé le funzioni della storia, della sociologia, della psicologia sociale, dell'antropologia: è ciò che avviene, per esempio, nelle pagine che aprono *Papà Goriot* di **Balzac** (1834), dove il narratore riflette sullo statuto della narrazione, sul suo valore di verità, sui suoi potenziali destinatari e sulla loro capacità (o incapacità) di comprendere la storia che sta per essere raccontata; in *Middlemarch* di George **Eliot** (1871-72), dove il racconto è frequentemente interrotto dagli interventi diretti della voce narrante, che spesso toccano i temi della narrazione, la commentano, dichiarano la difficoltà di dipanare e comprendere i de-

stini dei personaggi, giustificano le transizioni narrative attraverso le diverse linee dell'intreccio o i passaggi dalla prospettiva di un personaggio a quella di un altro; o, ancora, in quel passo dei *Promessi sposi* (1840-42) di A. Manzoni, in cui il narratore, dopo aver riferito l'addio che Lucia dà ai monti, richiama l'attenzione sulla propria attività di traduttore dei pensieri e dei sentimenti del personaggio («Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia...»).

13. Gli interventi metanarrativi, tuttavia, possono anche servire un intento, o produrre un effetto, di segno contrario, consentendo di giocare con lo statuto fittizio del testo e la verosimiglianza. Appartengono a questa tipologia tutti quegli inserti – molto frequenti in romanzieri come Thackeray o Trollope – in cui il narratore si rivolge al narratorio per discutere con lui della svolta impressa alla storia, della collocazione spaziale degli eventi, del registro utilizzato per narrarli (comico, sentimentale, alto o basso), suggerendo sistematicamente che il racconto potrebbe in ogni momento essere diverso, ribadendone quindi il carattere fittizio e non necessario, spezzando l'illusione referenziale. Il fatto che queste forme di auto-commento compaiano all'interno di testi ascrivibili di diritto alla tradizione del realismo, mostra tutta la loro ambiguità; ed è significativo che un autore come Zola tenda ad eliminarle.

Gli inserti possono addirittura moltiplicarsi quando a raccontare è un narratore in prima persona, spesso dotato di una identità, un nome, un fisionomia, un carattere, impegnato in una confessione che lo spinge a rivolgersi confidenzialmente al suo narratorio per catturarlo in un rapporto di complicità; una confessione che può diventare essa stessa argomento di discorso, come abbiamo già visto nel caso di *Tristram Shandy*. Nel genere fantastico (nei racconti di Poe, George Eliot, Gautier, Mérimée, Maupassant, Tarchetti, o in testi di confine come *Fosca*, 1869, ancora di Tarchetti) – che, secondo la morfologia delineata da Todorov nella *Letteratura fantastica*, utilizza preferibilmente la prima persona – l'orientamento del narratore verso la sua stessa narrazione acquista un ruolo e una centralità supplementari: chi deve raccontare un evento la cui natura è incerta, forse soprannaturale e mostruosa, non può che interrogarsi sulla propria capacità (e – più in generale – sulla capacità del linguaggio) di rendere un'esperienza inclassificabile, indicibile, che sembra smentire le leggi della scienza e il senso comune. Oppure le istanze possono sdoppiarsi, e accanto all'estensore delle memorie fittizie può comparire un editore, altrettanto fittizio, che presenta il racconto e talvolta smentisce il narratore, mettendone in forse l'attendibilità, spesso attraverso note esplicative e di commento: così accade, per esempio, nel romanzo di Thackeray *Barry Lyndon* (1856), che riprende il modello settecentesco del manoscritto ritrovato rivisitandolo in una chiave che mira a mettere al centro il problema della credibilità del narratore e della trasparenza del suo atto narrativo.

Si può affermare che la volontà sistematica di proiettare la narrazione in primo piano sia un tratto che caratterizza tutta la narrativa del Novecento: come se l'atto narrativo avesse perso ogni residua innocenza e ormai fosse possibile compierlo solo assumendone tutta la portata problematica: attraverso il tramonto dell'onniscienza, a favore di soluzioni che impongono drastiche riduzioni alla facoltà dell'istanza narrativa, che la rendono precaria e sospetta, sempre pronta ad interrogare se stessa; o lasciando il posto a voci prive di autorità, di identità, de-localizzate, come in *Compagnia* di Beckett (1980): «Una

voce giunge a qualcuno nel buio. Immaginare». Dal Proust di *Alla ricerca del tempo perduto* e lo Svevo di *La coscienza di Zeno* (1923) fino al *nouveau roman* e all'esperienza del postmoderno, passando attraverso Mann e Faulkner, il romanzo mette in questione l'attività narrativa che dovrebbe costituire il fondamento, il motore, e garantirne l'intera impalcatura. Come ha mostrato Musil nell'*Uomo senza qualità* (1930-1933, incompiuto), scrivere il semplice incipit «era una bella giornata d'agosto dell'anno 1913» non è più possibile. Il racconto diventa la registrazione di questi continui ingorghi, e la celebrazione dello «spirito della narrazione» che troviamo all'inizio dell'*Eletto* di Thomas Mann (1951) – ubiquo, incorporeo e onnipresente, nella cui penna confluiscono tutte le lingue – non può che apparire ironica, o caricarsi di significati ambivalenti.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Fabliaux* (secc. XII-XIV); *Le mille e una notte* (ca. 1400).

Apuleio, *L'asino d'oro* o *Metamorfosi* (*Metamorphoses*, sec. II); Ariosto, L., *Orlando Furioso* (1516, 1532); Aristotele, *Poetica* (ca. 334 a.C.); Austen, J., *L'Abbazia di Northanger* (*Northanger Abbey*, 1818); Balzac de, H., *Papà Goriot* (*Le père Goriot*, 1834); Balzac, H. de, *Facino Cane* (1836); Balzac, H. de, *Gobseck* (1830); Balzac, H. de, *Il colonnello Chabert* (*Le colonel Chabert*, 1832); Balzac, H. de, *Il medico di campagna* (*Le médecin de campagne*, 1833); Balzac, H. de, *La banca Nucingen* (*La Maison Nucingen*, 1838); Balzac, H. de, *L'albergo rosso* (*L'Auberge rouge*, 1831); Balzac, H. de, *La musa del dipartimento* (*La muse du département*, 1843); Balzac, H. de, *La pelle di zigrino* (*La peau de Chagrin*, 1831); Balzac, H. de, *Illusioni perdute* (*Les illusions perdues*, 1837-43); Balzac, H. de, *Onorina* (*Honorine*, 1843); Balzac, H. de, *Sarrasine* (1830); Balzac, H. de, *Un principe della bohème* (*Un prince de la bohème*, 1840); Beckett, S., *Compagnia* (*Compagnie*, 1980); Blixen, K., *Capricci del destino* (*Anecdotes of Destiny*, 1958); Blixen, K., *Racconti d'inverno* (*Winter's Tales*, 1942); Blixen, K., *Sette storie gotiche* (*Seven Gothic Tales*, 1934); Blixen, K., *Ultimi racconti* (*Last Tales*, 1955); Boccaccio, G., *Decamerone* (ca. 1349-51); Borges, J. L., *L'Aleph* (*El Aleph*, 1949); Borges, J.L., *Il libro di sabbia* (*El libro de arena*, 1975); Borges, J.L., *Il manoscritto di Brodie* (*El informe de Brodie*, 1970); Brontë, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); Bulgakov, M., *Il maestro e Margherita* (1928-40); Butor, M., *L'impiego del tempo* (*L'emploi du temps*, 1956); Butor, M., *La modificazione* (*La modification*, 1957); Calvino, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); Čechov, A., *Caccia tragica* (1884-85); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, 1605-15); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1387-1400); Coetzee, J.M., *Foe* (1986); Conrad, H., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Conrad, J., *Gioventù* (*Youth*, 1898); Conrad, J., *Caso* (*Chance*, 1914); Conrad, J., *Falk* (1903); Conrad, J., *Lord Jim* (1900); Conrad, J., *Nostramo* (1904); Conrad, J., *Racconto* (*The Tall*, 1925, postumo); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-1321); Diderot, D., *Jacques il fatalista e il suo padrone* (*Jacques le fataliste et son maître*, 1778-80); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879-1880); Eco, U. *Il nome della rosa* (1980); Eliodoro, *Le etiopiche* (secc. III o IV); Eliot, G., *Middlemarch* (1871-72); Fielding, H., *Tom Jones* (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1856); Gide, A., *I falsari* (*Les faux-monnayeurs*, 1925); Gide, A., *Le paludi* (*Paludes*, 1895); Gourmont, R. de, *Sixtine. Romanzo della vita cerebrale* (*Sixtine*, 1890); Huxley, A., *Punto contro punto* (*Point Counter Point*, 1928); James, H., *Qui c'è una storia* (*The Story in It*, 1902); James, H., *Giro di vite* (*The Turn of the Screw*, 1898); James, H., *Greville Fane* (1892); James, H., *La cifra nel tappeto* (*The Figure in the Carpet*, 1896); James, H., *La fonte sacra* (*The Sacred Fount*, 1901); James, H., *La lezione del maestro* (*The Lesson of the Master*, 1884); James, H., *La morte dell'idolo* (*The Death of the Lion*, 1894); James, H., *La prossima volta* (*The Next Time*, 1895); James, H., *Mezza età* (*The Middle Years*, 1893); Jean Paul, *Anni acerbi* (*Flegeljahre*, 1804-05); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*, 1924, postumo); La Fayette, M.me de, *La Principessa di Clèves* (*La Princesse de Clèves*, 1678); La Fontaine, J.

de, *La virtù delle favole (Le pouvoir des fables)* in *Fiabe (Fables, 1668-1694)*; Longo Sofista, *Dafni e Cloe* (secc. II o III d.C.); Mann, T., *L'eleto (Der Erwählte, 1951)*; Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Margherita di Navarra, *Eptamerone (Heptaméron, 1558)*; Melville, H., *Benito Cereno* (1856); Musil, R. *L'uomo senza qualità (Der Mann ohne Eigenschaften, 1930-33, incompiuto)*; Novalis, *Enrico di Ofterdingen (Heinrich von Ofterdingen, 1802)*; Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (sec. IX- VIII a.C.); Perec, J., *La vita: istruzioni per l'uso (La vie mode d'emploi, 1978)*; Poe, E.A., *Come scrivere un articolo alla Blackwood (How to Write a Blackwood Article, 1838)*; Poe, E.A., *La caduta della casa Usher (The Fall of the House of Usher, 1839)*; Potocki J., *Manoscritto trovato a Saragozza (Le manuscrit trouvé à Saragosse, 1805)*; Prévost, A.F., *Memorie e avventure di un uomo di qualità (Mémoires et aventures d'un homme de qualité, 1731)* o *Manon Lescaut (Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut, 1731, 1733, 1753)*; Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto (À la recherche du temps perdu, 1914-27)*; Puig, M., *Il bacio della donna ragno (El beso da la mujer araña, 1976)*; Racine, J., *Fedra (Phèdre, 1677)*; Sade, D.A.F., marchese di, *Le 120 giornate di Sodoma (Les 120 journées de Sodome, 1785, 1931, postumo)*; Sartre, J.P. *La nausea (La nausée, 1938)*; Scarron, P., *Il romanzo comico (Le roman comique, 1651-57)*; Scudéry, G. de, *Clelia (Clélie, 1654-60)*; Shakespeare, W., *La tempesta (The Tempest, 1611-12)*; Shakespeare, W., *Otello (Othello, 1604)*; Sofocle, *Edipo re* (430-25 a.C.); Stevenson, R.L., *Il relitto (The Wrecker, 1889-90)*; Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Tarchetti, I.U., *Fosca* (1869); Thackeray, W.M., *Le memorie di Barry Lyndon (The Memoirs of Barry Lyndon Esq., 1856)*; Tolstoj, L., *La sonata a Kreutzer* (1887-89); Urfé, H. d', *Astrea (Astrée, 1607-27)*; Virgilio Marone, P., *Eneide (Aeneis, 29-19 a.C.)*; Walpole, H., *Il castello d'Otranto (The Castle of Otranto, 1764)*.

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969; Auerbach, E., *La tecnica di composizione della novella*, Roma-Napoli, Teoria, 1984; Bachtin, M., *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979; Barth, J., *Tales Within Tales Within Tales*, in Id., *The Friday Book*, New York, Putnam's Sons, 1984; Barthes, R., *La serie di azioni*, in Id., *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991; Barthes, R., *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973; Benjamin, W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962; Bernardelli, A., *La narrazione*, Bari, Laterza, 1999; Blanchot, M., *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969; Bonomi, A., *Lo spirito della narrazione*, Milano, Bompiani, 1994; Booth, W.C., *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996; Bres, J., *Le récit oral*, Montpellier, Praxler, 1994; Brooks, P., *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford, UK & Cambridge, USA, Blackwell, 1994; Brooks, P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995; Calvino, I., *I livelli di realtà in letteratura*, in Id., *Saggi critici*, t. I, Milano, Mondadori, 1995; Cavarero, A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997; Chraïbi, A., *Les à-côté du récit ou l'enchâssement à l'orientale*, «Poétique», 1999, 117; Dällenbach, L., *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994; Genette, G., *Frontiere del racconto*, in Id., *Figure II*, Torino, Einaudi, 1972; Genette, G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976; Genette, G., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987; Kilito, A., *L'occhio e l'ago. Saggio sulle «Mille e una notte»*, Genova, il Melangolo, 1994; Lavagetto, M., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992; Marin, L., *Le Récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978; May, G., *Les Mille et une nuits d'Antoine Galland*, Paris, PUF, 1986; Mazet, L., *Récit(s) dans le récit: l'échange du récit chez Balzac, «L'Année balzacienne»*, 1976; Mazzacurati, G., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996; Mitchell, W.J.T. (a c. di), *On Narrative*, Chicago & London, Chicago University Press, 1980; Nash, C. (a c. di), *Narrative in Culture*, London & New York, Routledge, 1994; Prince, G., *Narrative as Theme*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992; Rabau, S., *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000; Reid, I., *Narrative Exchanges*, London, Routledge, 1991; Ricardou, J., *L'histoire dans l'hi-*

stoire, in Id., *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967; Rousset, J., *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1986; Rousset, J., *Une Situation d'échange rapproché. La double entrée chez Balzac*, in Id., *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990; Said, E.W., *Conrad: The Presentation of Narrative*, in Id., *The World, the Text, and the Critic* (1984), London, Vintage, 1991; Segre, C., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974; Šklovskij, V., *Com'è fatto il Don Chisciotte*, in Id., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976; Todorov, T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977; Todorov, T., *Poetica della prosa*, Roma-Napoli, Teoria, 1989.

■ VOCI AFFINI: Avventura; Cinema; Creazione; Ideale/Reale; Intrigo, trama; Inventore; Letteratura; Lingua; Manoscritto; Musica, canto; Oratore; Parola; Poesia, poeta; Scrittura.

DONATA MENEGHELLI

Nascita. 1. Presso tutte le popolazioni la nascita e la prima infanzia dell'individuo sono accompagnate da una serie di riti più o meno complessi. Questi, secondo la nota classificazione di **Van Gennep**, sono riconducibili a due tipologie principali: riti di protezione (operazioni magiche per allontanare gli spiriti maligni dal bambino e dalla madre) e riti di passaggio, comprendenti a loro volta riti di separazione (del bambino rispetto alla madre), margine e integrazione (nella famiglia e nella società). Rientrano ad esempio nella prima di queste tre sottocategorie il trattamento riservato alla placenta e al cordone ombelicale, e nella terza il battesimo e l'imposizione del nome. Ciò significa che la nascita fisiologica non coincide con la nascita sociale, con l'accettazione del nuovo nato nella comunità, perché questa avviene solo dopo il compimento del rituale prescritto. Tali osservazioni di carattere etnologico e antropologico si rivelano utili anche per l'analisi del tema della nascita in letteratura: non si dovrà infatti intendere per nascita solo il momento che segue immediatamente il parto, ma anche tutto ciò che lo precede e lo segue, dal concepimento all'introduzione del nuovo nato nella famiglia e nella comunità.

Un altro fattore generale da tenere presente in campo letterario è la presenza di temi ricorrenti nei miti e nel folklore dei vari popoli, soprattutto per quanto riguarda la nascita prodigiosa di divinità o eroi culturali. Tra questi temi si possono qui ricordare almeno la nascita di un mortale da una divinità, da una vergine (Gesù, Buddha, Perseo), da un solo genitore, da una sostanza vegetale o dalla terra, rappresentata nelle religioni più arcaiche come una divinità femminile in grado di generare esseri non solo vegetali, ma anche animali; o, ancora, la presenza di creature benigne o maligne che presiedono alla nascita (soprattutto nel mito e nella fiaba) e i doni che vengono portati al nuovo nato (dai Magi nella tradizione cristiana, dalle fate nella fiaba, dagli dei nel mito di Pandora).

2. Nella mitologia classica sono molto frequenti le nascite prodigiose di divinità o di eroi. Enea, figlio di Anchise e Afrodite, e Achille, figlio di Peleo e della ninfa Teti, assieme a tanti altri, sono nati da un genitore mortale e da un altro divino. La Notte, secondo **Esiodo** (*Teogonia*, secc. VIII-VII a.C.), genera senza unirsi ad alcuno numerosi figli, tra cui il Sonno, i Sogni e le Moire. Era, secondo una tradizione riportata da **Ovidio** nei *Fasti* (8 d.C.), genera Marte senza il concorso del marito, mentre questi concepisce e dà alla luce Atena completamente da solo. Zeus, se anche non è l'unico genitore di Dioniso, svolge certo nella sua nascita un ruolo che va ben al di là di quello semplicemente paterno: egli, infatti, si cuce nella coscia il feto partorito prematuramente da Semele e ne porta a termine la gestazione. Tra gli esseri generati dalla

terra possiamo ricordare i Giganti, nati dalla terra fecondata col sangue colato dai genitali di Urano, gli Sparti, nati dai denti di drago seminati da Cadmo, e la nuova stirpe di uomini nata dopo il diluvio dalle pietre che Deucalione e sua moglie gettano dietro di sé. La credenza che l'uomo possa essere generato dal mondo vegetale è una sorta di idea di fondo nel sostrato religioso europeo; la si trova, ad esempio, nel mito germanico di Odino, Vili e Vè che tagliano tronchi d'albero per farne degli uomini. Tracce di questa idea sono presenti nel mito riportato da Esiodo (*Opere e Giorni*, sec. VIII-VII) per cui la prima coppia umana sarebbe stata generata da legno di frassino, o in quello di Adone, nato dall'albero della mirra in cui era stata trasformata sua madre, come racconta Ovidio nelle *Metamorfosi* (8 d.C.). Molto diffuso è anche il mito della creazione dei primi uomini tramite fabbricazione di statue cui viene donata la scintilla della vita. La prima donna viene fabbricata da Efesto, per ordine di Zeus, con acqua e fango, e viene chiamata Pandora in quanto ciascuno degli dei le ha fatto un dono, mentre i primi uomini, secondo **Apollodoro** (*Biblioteca*, sec. II d.C.), sono stati plasmati da Prometeo con acqua e terra; in modo non molto dissimile da questo, naturalmente, viene creato anche Adamo secondo la *Genesi*. Il bambino appena nato può avere un comportamento già adulto, rivelando così gli aspetti più tipici del suo carattere (Ermes, nato di mattina, si mette nel pomeriggio a suonare la cetra e la sera va a rubare le mandrie di Apollo, mentre Artemide, nella *Biblioteca* di Apollodoro, aiuta la madre Latona, che l'ha appena data alla luce, a partorire il secondogenito Apollo), e può presentare caratteristiche fisiche straordinarie, sia in senso positivo che negativo (Minerva che nasce già adulta dalla testa di Giove, i mostruosi Ciclopi figli di Gea). Il nome dei personaggi può essere motivato da circostanze particolari: Afrodite, secondo Esiodo (*Teogonia*), viene da *afròs*, schiuma, perché la dea è stata generata dalla schiuma sviluppatasi attorno ai testicoli di Urano tagliati da Crono e caduti nel mare.

Un sottotema particolarmente importante, in quanto si ritrova con grande frequenza nella letteratura sia antica che moderna, è quello della predizione riguardo al nascituro o al neonato, che nel mito può presentarsi sotto forma di segno, responso oracolare o sogno: l'oracolo di Delfi, ad esempio, predice che il re Laio sarà ucciso da suo figlio (Edipo), e che Acrisio, re di Argo, perirà per mano del suo futuro nipote (Perseo, figlio di Danae); poco prima della nascita di Paride, sua madre Ecuba sogna di partorire un tizzone ardente che incendia e distrugge la città. La predizione può esser fatta anche dalle Moire (Parche), le filatrici del destino che pare fossero in origine demoni della nascita. Esse, come scrive tra gli altri Ovidio nelle *Metamorfosi*, si presentano ad Altea sfinita dal parto e le predicono che suo figlio Meleagro vivrà tanto quanto il ceppo che arde sul fuoco in quel momento. Tale mito, una tra le poche testimonianze della primitiva funzione delle Moire, esprime in maniera esemplare un'idea che sta alla base di quasi tutti i racconti sulla nascita: quella che il destino del personaggio sia determinato una volta per tutte nel momento stesso in cui egli viene al mondo.

3. La storia della nascita di Gesù, così come ci è stata tramandata dalla tradizione popolare, non deriva da un'unica fonte, ma dalla mescolanza di diversi racconti; oltre ai dati contenuti nei *Vangeli* di **Matteo** e **Luca**, infatti, vi si trovano alcuni particolari provenienti dai *Vangeli apocrifi*, come la credenza che Gesù sia nato in una grotta e sia stato posto tra un bue e un asino. Il racconto

più completo si trova comunque nel Vangelo di Luca, che mette in parallelo le due nascite quasi speculari di Gesù e di Giovanni il Battista: entrambi sono concepiti in maniera miracolosa, Gesù da una vergine e Giovanni da una donna vecchia e sterile, e sono preannunciati ai rispettivi genitori da un angelo che impone loro un nome. C'è però un elemento fondamentale che differenzia le due vicende: mentre Giovanni nasce nell'ambiente agiato di una casa sacerdotale ed è subito accolto da parenti e amici di famiglia, il piccolo Gesù viene deposto su una mangiatoia ed è adorato da semplici pastori. Le umili circostanze che accompagnano la nascita di Gesù, fondamentali per comprendere il suo significato cristiano, sono però controbilanciate dalla presenza del divino: un angelo appare in cielo per annunciare la nascita del Salvatore, seguito da un'enorme schiera angelica che canta le sue lodi a Dio.

4. Nelle opere biografiche, encomiastiche e storiche della letteratura greca e latina la nascita dei più importanti personaggi si accompagna ai *topoi* della *patria*, del *genus* e dei prodigi (segnì o sogni premonitori), come avviene ad esempio nel caso di Ciro e di Pericle (**Erodoto** *Storie*, sec. V a.C.) o di Alessandro (**Plutarco**, *Vite parallele*, 105-115). Le prime vite dei santi tendono invece a rifiutare questi *topoi* per concentrarsi su quello che è il vero *dies nativitatis* secondo l'ottica cristiana, il momento in cui il santo abbandona la vita mondana. Il modello pagano sarà però ripreso dalle biografie più tarde e arricchito con quello cristiano della nascita di Gesù, da cui deriva in primo luogo il motivo dell'annuncio. La *Leggenda aurea* di **Jacopo da Varazze** (1255-66), che raccoglie gran parte della tradizione agiografica precedente, eredita da essa molti elementi tradizionali, come il riferimento alla condizione sociale, morale e religiosa (pagana o cristiana) dei genitori, la descrizione dei prodigi e dei sogni profetici che accompagnano o preannunciano la nascita del loro figlio e la rappresentazione del neonato come *puer senex* dal comportamento già adulto e responsabile. Il sogno premonitore della madre incinta si ritrova anche nel XII canto del *Paradiso* di **Dante**, in cui S. Bonaventura, rifacendosi a schemi agiografici, narra la vita di S. Domenico.

5. Nella fiaba il tema della nascita è generalmente privo di ogni legame con la sessualità: i figli vengono al mondo in seguito a preghiere, all'espressione di un desiderio o all'ingestione di cibo. Spesso una donna esprime il desiderio di avere un figlio, anche se questo dovesse essere una pianta, un frutto o un animale, e viene accontentata con fin troppa precisione (*La mortella* di Giambattista **Basile**, in *Pentamerone*, 1634-36; *La ragazza mela* di Italo **Calvino**, in *Fiabe italiane*, 1956). Il cibo dal potere fecondante si ritrova ad esempio in *Pomo e scorzo* (Calvino), in cui due donne danno alla luce due bambini dopo aver mangiato una mela, e in *Ivan il bovino* (Aleksandr Nikolaevič **Afanas'ev**, *Racconti popolari russi*, 1855-64), nato dopo che la madre ha mangiato un pezzo di pesce, in modo molto simile a quanto accade in una delle fiabe (*Bimbi d'oro*) dei fratelli **Grimm** (1812-22). Il tema dell'essere umano fabbricato artigianalmente, che abbiamo già incontrato nel mito, si ritrova ad esempio in *Pinto Smalto* (Basile) e in *Pinocchio* di Carlo **Collodi** (1880). Nella fiaba di Basile una ragazza si fabbrica un fidanzato impastandolo come se fosse una torta, mentre in quella di Collodi il burattino di legno dotato di vita è nato da un pezzo di legno intagliato da Geppetto (cfr. i miti sull'origine degli uomini dal mondo vegetale). Molto diffuso è anche il tema dei doni per il neonato, fatti di solito dal padrino e dalla madrina (Grimm, *La morte madrina*; Afa-

nas'ev, *Il cavallo magico*; Calvino, *La schiavotta*) o dalle fate (Charles Perrault, *La bella addormentata nel bosco*, 1697).

6. La tradizionale rappresentazione della nascita prodigiosa, con tutto il suo repertorio di portenti, miracoli e meraviglie, subisce un'esilarante deformazione parodica nel *Gargantua e Pantagruel* (1532-52) di Rabelais. Gargantua, rimasto per ben undici mesi nel ventre materno, come uno dei figli di Poseidone, è costretto a nascere venendo fuori dall'orecchio sinistro di sua madre perché questa si è fatta una gran mangiata di trippa, e appena nato grida che vuole da bere. Pantagruel, il cui nome significa «tutto assetato», viene chiamato in questo modo perché nato in un periodo di terribile siccità e perché, secondo lo spirito profetico di suo padre, è destinato a diventare il dominatore degli assetati. Un segno, del resto, pare confermare questa ipotesi: prima della nascita di Pantagruel escono dal ventre di sua madre cammelli e dromedari carichi di sale, anguille salate, aglio e cipolle. Anche Baldo, lo scapestrato protagonista dell'omonimo poema di Teofilo Folengo (1517), nasce come un vero e proprio eroe degno di compiere grandi imprese: sua madre Baldovina lo partorisce da sola, senza alcun aiuto, nella stamberga di un contadino, e subito dopo il parto si alza per lavarlo e farglielo. Baldo, dal canto suo, non piange come tutti gli altri bambini, ma sorride e si sforza persino di parlare a sua madre. Più di due secoli dopo Laurence Sterne, nel suo *Tristram Shandy* (1760-1767), ribalterà l'immagine tradizionale dell'eroe destinato alla felicità fin dal momento in cui viene al mondo per rappresentare un antieroe nato sotto i peggiori auspici. Tre sono, secondo le originali convinzioni del padre di Tristram, gli elementi che garantiscono la salute e la felicità del nascituro: il concepimento; il parto, in cui deve essere assolutamente evitato lo schiacciamento del cranio, sede dell'anima; l'imposizione del nome, capace di esercitare influenze maligne o benigne sull'individuo. Ebbene, tutte e tre queste tappe della nascita – il cui racconto occupa i due terzi del volume – si rivelano tragiche per Tristram: durante il suo concepimento si verifica una dispersione degli spiriti animali, durante il parto il medico gli schiaccia il naso col forcipe e al momento del battesimo gli viene imposto per sbaglio il nome di Tristram, aborrito dal padre, al posto dell'altisonante Trismegisto.

7. Con l'avvento del romanzo moderno la nascita perde quasi completamente il suo carattere prodigioso per essere rappresentata in maniera realistica. L'eroe del romanzo, infatti, tende a perdere progressivamente la sua aura mitica per trasformarsi in un uomo comune, e il suo valore non si misura più in base a un'origine divina o in qualche modo legata alla divinità, ma in base alla condizione sociale (nobiltà, ricchezza) della famiglia in cui nasce o alle sue capacità individuali. Nonostante questo, però, la credenza che le circostanze in cui un individuo è nato possano influire in modo determinante sul suo destino continua a riemergere in varie opere. Ne è un esempio quel racconto di Honoré de Balzac, *Il figlio maledetto* (1836), che comincia con la nascita di un bambino accompagnata da foschi presagi. Étienne, nato sette mesi dopo il matrimonio dei suoi genitori a causa di un parto prematuro, ma sospettato dal suo terribile padre di essere figlio illegittimo, porterà sempre su di sé, in senso sia fisico che morale, il marchio della sua nascita. In condizioni tragiche avviene anche la nascita di Oliver Twist, nell'omonimo romanzo di Charles Dickens (1837-38), che si presta però ad abbondanti spunti comici e parodici: Oliver viene al mondo in uno squallido ospizio per i poveri, e l'unica persona ad assistere a tale evento, oltre

al medico condotto, non è una fata o un qualche essere benevolo, ma una vecchia ubriaccona. Il nome Oliver non gli viene imposto dalla madre, morta subito dopo il parto, ma dal messo parrocchiale che assegna il nome agli orfanelli seguendo l'ordine alfabetico. In un altro romanzo di Dickens, *David Copperfield* (1849-50), il giorno e l'ora in cui nasce l'eroe, un venerdì a mezzanotte in punto, vengono interpretati dalle vicine di casa come un segno del suo destino infelice. David nasce avvolto nell'amnio, che qualche anno dopo, con suo grande imbarazzo, verrà offerto come premio alla vecchia vincitrice di una lotteria di paese. Anche stavolta l'unica persona ad assistere alla nascita non è una creatura benevola, ma la stramba zia Betsey, convinta senza ombra di dubbio, per una sorta di (errato) presentimento, che il nuovo nato sarà una bambina; così ella se ne va, piena di indignazione, non appena si scopre che si tratta di un maschio.

8. La nascita prodigiosa sussiste tuttavia anche in epoca moderna nella letteratura fantastica e nelle opere che si rifanno al mito o al folklore. Nel romanzo di Mary Shelley *Frankenstein o il Prometeo moderno* (1818) un essere umano viene creato già adulto da un geniale scienziato, in modo molto simile a quanto accade per la nascita del primo uomo in diversi miti. Il «padre» dell'orribile creatura, però, la ripudia fin dal momento in cui viene alla luce, astenendosi persino dal darle un nome: il mostro rimarrà infatti significativamente privo di nome per tutto il romanzo e quindi, per riprendere Van Gennepe, di qualsiasi integrazione nella società. Altri interessanti esempi di nascita prodigiosa si trovano in due romanzi futuristi, *Mafarka il futurista* (1910) di Filippo Tommaso Marinetti e *Il codice di Perelà* (1911) di Aldo Palazzeschi. Mafarka genera il figlio Gazurmah senza il concorso della donna, intagliando una giovane quercia su cui cosparge una mistura in grado di trasformare le fibre vegetali in carne. Una volta che la «gestazione» di Gazurmah è stata portata a termine in una gabbia fatta appositamente costruire a questo scopo, Mafarka gli trasferisce la sua anima attraverso la bocca con un bacio. Perelà, invece, come spiega il primo capitolo intitolato «L'utero nero», è un uomo di fumo formatosi nel camino di una casa in cui vivono tre donne, che egli chiama le sue madri. L'idea che l'utero materno sia una sorta di recipiente sostituibile con qualsiasi altra cosa si trova già, come abbiamo visto, nella mitologia antica (v. ad esempio la nascita di Bacco cucito nella coscia di Zeus).

Un caso di nascita prodigiosa in versione metaromanzo si trova nell'opera più nota di Flann O'Brien, *Una pinta di inchiostro irlandese* (1939). Qui le vicende di uno studente universitario si alternano a quelle da lui scritte e inventate, che hanno per protagonista un autore di romanzi in cerca di personaggi da reclutare per il suo nuovo libro. Questi personaggi vengono presi a prestito da altri romanzi o creati dal loro autore come fossero persone in carne ed ossa: un articolo di giornale annuncia che lo scrittore Trellis ha dato alla luce un personaggio di nome Furriskey, alto circa un metro e settantacinque ed in perfetta salute.

Ricordiamo inoltre che la nascita prodigiosa può assumere connotati demoniaci (Patrik Süskind, *Il profumo*, 1985), specie nelle opere cinematografiche che si rifanno al genere horror (*Rosemary's baby*, 1968, regia di Roman Polanski); in questi film, così come in quelli di fantascienza, è frequente anche il tema della nascita del mostro (*Alien*, 1979, regia di Ridley Scott).

9. Il tema della nascita può naturalmente comparire in qualsiasi punto di un'opera, ma è certo più facile trovarlo

all'inizio o alla fine. La nascita dell'eroe acquista infatti un'importanza particolare in almeno due strutture narrative: quella biografica, che parte solitamente dai natali dell'eroe per terminare con la sua morte, e quella incentrata sull'origine sconosciuta dell'eroe, scoperta al termine del racconto per caso o in seguito a una ricerca. Tra le moltissime opere basate su questo tipo di trama basterà qui citare, a titolo di esempio, le commedie antiche basate sull'agnizione, l'*Edipo re* di **Sofocle** (430-425 a.C.) e il *Tom Jones* di Henry **Fielding** (1749). Non tutti i «trovatelli», però, devono compiere lunghe peripezie prima di ritrovare i loro genitori: l'eccezione più nota è sicuramente quella di Mosè (*Esodo*), che poco dopo essere stato abbandonato da sua madre viene nuovamente affidato a lei, per volontà della madre adottiva, affinché gli faccia da nutrice.

10. La rappresentazione della nascita, infine, è molto diffusa non solo nei testi letterari, ma anche nelle arti figurative, che si ispirano soprattutto ai racconti mitologici e biblici. Tra i soggetti mitologici più noti si trovano *Danae*, la madre dell'eroe Perseo, fecondata da Zeus in forma di pioggia d'oro, raffigurata tra gli altri da **Tiziano** (circa 1545) e Gustav **Klimt** (1905-1908), e *La nascita di Venere*, di cui una delle interpretazioni più famose è quella di **Botticelli** (1485). La Bibbia ha fornito moltissimi temi all'iconografia, dalla nascita di Cristo, con tutti gli episodi ad essa connessi (annunciazione, adorazione dei Magi, adorazione dei pastori, ecc.) a quella della Madonna (**Ghirlandaio**, *Natività della Vergine*, 1485-1490) e di Giovanni il Battista (**Tintoretto**, *La nascita di San Giovanni Battista*, 1554-1555).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Vangeli apocrifi* (secc. II e IV d.C.); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Afanas'ev, A.N., *Il cavallo magico in Racconti popolari russi* (1855-64); Afanas'ev, A.N., *Ivan il bovino in Racconti popolari russi* (1855-64); Apollodoro, *Biblioteca* (sec. II d.C.); Balzac, H. de, *Il figlio maledetto* (*L'enfant maudit*, 1836) in *La commedia umana* (*Comédie humaine*, 1834-42); Basile, G., *La mortella in Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille o Pentamerone* (1634-36 postumo); Botticelli, F., *Nascita di Venere*, pittura (1485); Calvino, I., *La ragazza mela in Fiabe italiane* (1956); Calvino, I., *La schiavotta, in Fiabe italiane* (1956); Calvino, I., *Pomo e scorzo, in Fiabe italiane* (1956); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1880-1883); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1306-1321); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Dickens, C., *Oliver Twist* (1837-38); Erodoto, *Storie* (*Historiae*, sec. V a.C.); Esiodo, *Opere e Giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Fielding, H., *Tom Jones* (*The history of Tom Jones, a foundling*, 1749); Folengo, T., *Baldus* (1517); Ghirlandaio, *Natività della Vergine*, pittura (1485-1490); Grimm, J. e W., *Bimbi d'oro in Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Grimm, J. e W., *La morte madrina in Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Jacopo da Varazze, *Legenda aurea* (1255-66); Klimt, G., *Danae*, pittura (1905-1908); Marinetti, F.T., *Mafarka il futurista* (*Mafarka le futuriste*, 1910); O'Brien, F., *Una pinta di inchiostro irlandese* (*At Swim Two Birds*, 1939); Ovidio Nasone, P., *Fasti* (8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Palazzeschi, A., *Il codice di Perelà* (1911); Perrault, C., *La bella addormentata nel bosco* (*La belle au bois dormant*), in *I racconti di Mamma Oca* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697); Plutarco, *Vite parallele* (*Bioi paralleloi*, 105-115 d.C.); Polanski, R., *Rosemary's baby*, cinema (1968); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Scott, R., *Alien*, cinema (1979); Shelley, M.W., *Frankenstein o il Prometeo moderno* (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818); Sofocle, *Edipo re* (430-25 a.C.); Sterne, L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, 1760-67); Süskind, P., *Il profumo* (*Das Parfum*, 1985); Tintoretto, *La nascita di Giovanni Battista*, pittura (1554-1555); Tiziano, *Danae*, pittura (ca. 1545).

■ ALTRE OPERE: Artaud, A., *Eliogabalo o l'anarchico incoronato* (*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, 1934); Balzac, H., *Memorie di due giovani sposi* (*Mémoires de deux jeunes mariées*, 1841); Beato Angelico, *L'annunciazione*, pittura (ca. 1449); Botticelli, F., *Natività di Cristo*, pittura (1500); Bronzino, A., *Natività di Cristo*, pittura (1564); Burton, T., *Edward mani di forbice*, cinema (*Edward Scissorhands*, 1990); Carracci, L., *L'annunciazione*, pittura (ca. 1485); Cicerone, M.T., *De divinatione* (sec. I a.C.); Correggio, *Danae*, pittura (ca. 1531-1532); Correggio, *L'adorazione dei pastori*, pittura (ca. 1530); Dix, O., *Neonato sulle mani*, Ursus, pittura (1927); Dürer, A., *Natività*, pittura (ca. 1498-1504); Fidia, *Nascita di Atena*, bassorilievo (metà V sec a.C.); Firdusi, *Libro dei re* (1010); Gentileschi, O., *Mosè salvato dalle acque*, pittura (1633); Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni il Battista*, pittura (ca. 1486-1490); Giulio Romano, *La nascita di Apollo e Diana*, disegno (1533-1534); Gossaert, J., *Danae*, pittura (1527); Grass, G., *Il tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*, 1959); Isocrate, *Evagora* (ca. 365 a.C.); Klee, P., *Il parto*, pittura (1944); Kubrik, S., 2001: *Odissea nello spazio*, film (2001: *A Space Odyssey*, 1968); Landolfi, T., *La moglie di Gogol in Racconti* (1961); Leonardo da Vinci, *L'adorazione dei Magi*, pittura (1481-82) Leonardo da Vinci, *L'annunciazione*, pittura (ca. 1492); Longfellow, H.W., *La canzone di Hiawhata* (*The Song of Hiawhata*, 1855); Lotto, L., *Annunciazione*, pittura (ca. 1527); Malot, H., *Senza famiglia* (*Sans famille*, 1878); Michelangelo, *La creazione di Adamo*, pittura (1511-12); Milton, J., *Il paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Ngugi Wa Thiong'o, *Il fiume attraverso* (*The River Between*, 1965); O'Brien, F., *La miseria in bocca* (*An Béal Bocht*, 1941); Pennac, D., *La prosvendola* (*La petite marchande de prose*, 1990); Péc, G., *Sono nato* (*Je suis né*, 1990); Pisano, N., *Annunciazione, Natività e pastori*, bassorilievo (1260); Plinio, *Storia naturale* (*Naturalis historia*, 77 d.C.); Poussin, *La nascita di Adone*, disegno (*La naissance de Adon*, 1622-1623); Poussin, N., *La nascita di Bacco*, disegno (*La naissance de Bacchus*, 1657); Pseudo-Calistene, *Vita di Alessandro Magno* (*Historia Alexandri Magni*, ca. secc. VII-VIII d.C.); Redon, O., *Nascita di Venere*, pittura (*Naissance de Vénus*, 1912); Rubens, P.P., *Annunciazione*, pittura (1583-1587); Rubens, P.P., *La nascita di Maria de' Medici*, pittura (1622-25); Rushdie, S., *I figli della mezzanotte* (*Midnight's Children*, 1980); Saramago, J., *Il vangelo secondo Gesù* (*Evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991); Sarto, A. del, *Natività della Vergine*, pittura (1514); Spielberg, S., A.I., cinema (*A.I. Artificial Intelligence*, 2001); *Storia augusta* (*Historia augusta*, sec. IV); Svetonio, *Vite dei Cesari* (*De vita Caesarum*, 121 d.C.); Tintoretto, *Danae*, pittura (1557-1558); Tiziano, *La nascita di Adone*, pittura (av. 1508); Tiziano, *Venus Anadyomene*, pittura (ca. 1525); Van der Weyden, R., *L'annunciazione*, pittura (ca. 1435); Veronese, *Mosè salvato dalle acque*, pittura (ca. 1550).

■ BIBLIOGRAFIA: Belmont, N., *Les signes de la naissance*, Paris 1971; Bettini, M., *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*, Torino 1982; Borsari, M. - Francesconi, D. (a c. di), *Venire al mondo*, Modena 2003; Cocchiara, G., *Il paese di cuccagna e altri studi di folklore*, Torino 1965; Giannarelli, E., (a cura di), *Bambini santi*, Torino 1991; Ferrari, A., voce *Nascita in Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino 1999; Kerényi, K., *Il fanciullo divino*, in Jung, C.G. - Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (1942), Torino 1972, pp. 47-106; Propp, V., *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946), Torino 1985; Ranisio, G., *Venire al mondo*, Roma 1996; Rank, O., *Il mito della nascita dell'eroe* (1909), Milano 1987; Rank, O., *Il trauma della nascita* (1924), Rimini 1972; Thompson, S., *Motive-index of folk literature*, Bloomington 1955; Van Gennep, A., *I riti di passaggio* (1909), Torino 1981.

■ VOCI AFFINI: Creazione; Destino, fato; Famiglia; Figlia; Figlio; Genitali; Infanzia; Madre; Morte; Padre.

VERONICA BONANNI

Naso. 1. *Naso* (ingl. *nose*, fr. *nez*, sp. *nariz*, ted. *Nase*), come tutti i termini relativi alle principali parti del corpo, copre un'area semantica molto ampia in cui certe estensioni, usi figurati e slittamenti metonimici non sono privi di rapporti con la presenza e la funzione del tema in letteratura: «naso», nella sua vasta rosa di significati, denota infatti una serie di qualità umane che trascendono

l'aspetto fisico, come l'intuito, la perspicacia, la prontezza, l'abilità, il giudizio (nelle espressioni «avere naso» o «avere naso fino»). Innumerevoli sono poi le espressioni idiomatiche usate nel linguaggio comune, come «ficcare il naso», «prendere per il naso», «restare con un palmo di naso», «dare di naso».

2. Il naso, insieme agli occhi e alla bocca, è senz'altro uno dei tratti fondamentali nella fisiognomica dei personaggi letterari, e come tale può essere investito di vari significati e funzioni nei procedimenti di caratterizzazione. È però solo in ragione di un determinato regime di rappresentazione che il naso riesce ad assumere un'effettiva, spesso determinante rilevanza tematica: la sua «carnosa» consistenza ne fa infatti un elemento estremamente concreto, legato alla materialità del corpo, che esula dalla sfera del sublime e che tende a gravitare nel dominio della letteratura «bassa», comica, burlesca, realistica, parodica. Non per niente, il naso è il tratto del volto che più si presta alle deformazioni, alle esagerazioni e alle caricature, sia in ambito letterario che figurativo (basta pensare alle teste grottesche disegnate da **Leonardo da Vinci**, o alla tradizionale immagine antisemita dell'ebreo con il naso adunco), e come tale rientra in un immaginario profondamente radicato nella cultura popolare, nel mondo delle feste, del carnevale, delle farse e degli spettacoli di piazza (si pensi alla commedia carnevalesca del Cinquecento di Hans **Sachs**, intitolata *La danza dei nasi*). Michail Bachtin, nel suo studio su François **Rabelais** (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, 1965), sottolinea che il «motivo del naso» è uno dei «motivi grotteschi più diffusi nella letteratura mondiale», perché il «realismo grottesco» trova una sua espressione tipica nella rappresentazione iperbolica di tutte le protuberanze, ramificazioni ed escrescenze con le quali il corpo va oltre se stesso, si sporge oltre i propri confini, si apre al mondo esterno e agli altri corpi. Così, in *Gargantua e Pantagruelle* (1532-64) troviamo nasi enormi, crescite mostruose del naso, e perfino una dotta disputa sul naso di frère Jean, che è così grande e bello – come spiega lui stesso, alludendo alle teorie di un famoso chirurgo del Cinquecento, Ambroise **Paré** – perché la sua balia aveva il seno tenero, e «il naso vi sprofondava come nel burro» (I, xl). Anche il *Don Chisciotte* (1605-15) di Miguel de **Cervantes**, nella sua irripetibile miscela di sublime e di grottesco, presenta un episodio in cui il naso assume un ruolo di primo piano: è l'incontro tra Don Chisciotte e il Cavaliere degli Specchi (II, xiv), il cui scudiero è dotato di un naso «di smisurata grossezza» che fa ombra a tutto il corpo e che lo rende talmente brutto da infondere in Sancho un incontrollabile terrore (si verrà poi a sapere che il naso è di cartapesta verniciata e che lo scudiero è un amico di Sancho travestito, interprete a suo modo di quel continuo gioco tra realtà e finzione, identità e ruolo, volto e maschera su cui si regge l'intero romanzo).

3. Lo stesso Bachtin ha spiegato che nelle immagini grottesche – come del resto nel folclore, nelle fiabe, nel linguaggio comune, e anche nella psicoanalisi – la protuberanza più o meno sviluppata del naso tende a sostituire un'altra protuberanza del corpo umano, cioè il fallo, con una relazione simbolica che definisce uno dei principali assi semantici nella configurazione del tema. «*Noscitur ex naso quanta sit asta viri*»: in questo detto popolare viene compendiata una credenza, diffusa nel Medioevo e nel Rinascimento, secondo cui la dimensione e la forma del naso permettono di stabilire la taglia e la potenza del membro virile. Il naso diventa allora un indicatore simbolico della virilità, e la perdita o la mutilazione del naso

una rappresentazione eufemistica della castrazione. È ovvio però che l'identificazione naso-fallo può apparire più o meno esplicita a seconda degli stili, dei generi letterari, dei contesti storico-culturali in cui i testi vengono prodotti e diffusi. A un livello minimo di trasposizione si trovano ad esempio alcune espressioni del folclore, come una fiaba toscana raccolta nel 1869 da Angelo de **Gubernatis**, *Pimpi ignudo*. Il protagonista, rimasto nudo dopo essere stato derubato dei vestiti, viene azzannato dal cane di un macellaio, che gli porta via il naso; sfigurato, Pimpi si rifugia in casa e per la vergogna va a nascondersi nel forno, ma la moglie, che nel frattempo è rientrata e si è accorta della sua mutilazione, decide di bruciarlo. Allo stesso modo, la regina descritta in una fiaba dei **Grimm**, *Fernando fedele e Fernando infedele* (pubblicata nel 1812), vuole liberarsi del marito «perché non ha naso», e significativamente decide di ucciderlo tagliandogli la testa (un altro simbolo della castrazione).

4. Ben più ironico e sofisticato è il funzionamento del tema in alcuni testi del Settecento, nei quali il naso viene comunque esposto al rischio di essere ferito, deformato, mutilato, asportato. Il secondo capitolo di *Zadig* di **Voltaire** (1748), ad esempio, narra l'espedito escogitato da Zadig per dimostrare l'ipocrisia e la vacillante fedeltà della moglie Azora. Zadig, fingendosi morto, lascia infatti che Azora entri in confidenza con un suo connivente amico, Cador, che simula una malattia per la quale è richiesto un rimedio tanto indispensabile quanto bizzarro: applicare sul punto dolente il naso di un uomo appena morto. Dopo qualche esitazione, Azora si arma di rasoio e si reca presso la tomba del suo sposo, che però sorge improvvisamente dalla bara «tenendosi il naso con una mano e fermando il rasoio con l'altra». Ma è soprattutto nel *Tristram Shandy* di Laurence **Sterne** (1760-67) che il tema diventa uno degli elementi focali della trama quanto mai eccentrica del romanzo. Il naso rientra infatti tra le numerose, balzane ossessioni coltivate dal padre di Tristram Shandy, la cui fede nelle formidabili virtù dei grandi nasi viene alimentata, oltre che dalla tradizione di famiglia, da un'enorme massa di studi, libri, trattati e teorie sulla «questione dei nasi», nonché da una lunga novella inserita nel romanzo (libro IV) che narra la vicenda di un forestiero capace di turbare i sonni dell'intera Strassburgo per le smisurate dimensioni del suo naso. Se dunque il successo, la fortuna, la fantasia, la forza, insomma tutte le doti di un uomo sono direttamente proporzionali alla grandezza del suo naso, nulla potrebbe affliggere maggiormente Mr Shandy dell'incidente occorso durante la nascita del figlio Tristram, la cui preziosa appendice è rimasta schiacciata «dalle cucchiaini del forcipe» (III, xxx-IV, viii). L'ironia di Sterne, che gioca continuamente su doppi sensi, equivoci e allusioni, giungerà poi a mettere in scena un simmetrico, non meno sgradevole incidente in cui Tristram, intento a orinare dal davanzale, resterà vittima di una finestra a ghigliottina male assicurata (V, xvii).

5. Se nella narrativa realista dell'Ottocento il naso ha in genere una funzione caratterizzante per la fisiognomica dei personaggi (si pensi al naso «vermiglio» e «rubicondo» di Azzecagarbugli ne *I promessi sposi*, 1840-1842), è soprattutto nei testi più influenzati dai modi e dalle forme del fantastico che il tema assume una piena, spesso sorprendente rilevanza. *Il naso* di Nikolaj **Gogol** (1835), in questo senso, è forse il caso più pertinente e significativo. Il racconto mette in scena un'eventualità presente nell'immaginario grottesco ed evocata anche da **Sterne**, cioè che il naso possa separarsi dal corpo e condurre una vita indipendente. È proprio ciò che succede, sullo

sfondo della vita impiegatizia di Pietroburgo, all'assessore di collegio Kovalèv, il cui naso prende ad aggirarsi con tanto di uniforme e cappello piumato in vari luoghi della città, tra i vani tentativi del suo legittimo possessore di recuperare quel fondamentale contrassegno della propria identità. In Gogol' il naso diventa così un ironico, grottesco attributo della dignità e del prestigio sociale, la cui assenza non può che provocare sconcerto, vergogna e un fortissimo senso di inadeguatezza e alienazione, se è vero che «senza naso lo sa il diavolo che cos'è, un uomo: uccello non è, cittadino nemmeno, è solo qualcosa da prendere e buttar fuori della finestra!». Gli eventi successivi narrati da Gogol' – il ritrovamento del naso, la difficoltà di riattaccarlo, infine la sua ricomparsa sul volto di Kovalèv – ricordano per certi versi *Il naso di un notaio* di Edmond About (1862), incentrato sul trapianto chirurgico di un naso che continua a vivere in simbiosi con il suo vecchio possessore, facendosi rosso vermiglio quando questi si dà all'alcool, e giungendo infine a decomorsi dopo la sua morte.

6. Un discorso a parte va fatto per quel singolarissimo miscuglio di fiaba e romanzo, realistico e fantastico, che è il *Pinocchio* di Carlo Collodi (1883). Qui, il naso assume la funzione di un segnale, di una spia spropositata e indiscreta: è un'appendice «impertinente» che di nuovo, come in Gogol', si rende autonoma rispetto al suo padrone, ne elude completamente il controllo e agisce e «parla» al di sopra di lui. Il naso infatti comincia a crescere a dismisura già quando Geppetto dà forma al burattino (cap. III), si allunga di «quattro dita» di fronte a un *trompe-l'œil* dipinto sul muro (cap. V), per poi diventare, durante il divertito interrogatorio della Fata, un implacabile e capriccioso indicatore di bugie, appunto bugie «che hanno il naso lungo», tanto lungo da impedire a Pinocchio di muoversi o di fuggire (xvii).

7. È sullo scorcio dell'Ottocento che il tema del naso trova un'altra delle sue più celebri manifestazioni letterarie, nel *Cyrano de Bergerac* (1897) di Edmond Rostand. La singolare figura di Cyrano de Bergerac trova infatti il suo tratto distintivo, attraverso un continuo svariare di toni e di umori, dal grottesco al sublime, dal caricaturale al patetico, proprio nel naso: ora «terribile» attributo di un soldato spavaldo e insolente (I, 2); ora «maledetta» e «grossolana» protuberanza di un amante patetico e incompreso, che si sente escluso dalle gioie d'amore (I, 5); ora, infine, motivo prettamente comico sul quale intessere una virtuosistica sequenza di variazioni, veri e propri esercizi di stile in cui il naso si presta alle più stravaganti descrizioni, metafore, analogie (I, 4). Per Rostand, il naso funziona quindi come un contrassegno di identità e come un indicatore del carattere, se è vero che un gran naso è «indizio / di un uomo buono, affabile, cortese, liberale, / di coraggio e di spirito» (I, 4). Ed è sempre sulla relazione naso-identità, già evidente in Gogol', che si gioca un'importante manifestazione novecentesca del tema, in *Uno, nessuno e centomila* (1925-26) di Luigi Pirandello. Il «primo germe» del male che condurrà Vitangelo Moscarda all'alienazione e alla follia è infatti la scoperta inattesa, davanti allo specchio, di un difetto al naso, che pende vistosamente verso destra, senza che il suo possessore se ne fosse mai accorto. Se dunque – riflette Moscarda – non conosciamo neppure il nostro corpo, neppure le cose che più intimamente ci appartengono, come il naso, significa che l'immagine di noi stessi è pericolosamente falsata, difratta tra la nostra prospettiva e quella degli altri, e che rischia quindi di sfaccettarsi all'infinito tra i centomila «estranei» che affollano il nostro vacillante io.

■ OPERE CITATE: About, E., *Il naso di un notaio* (*Le Nez d'un notaire*, 1862); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); De Gubernatis, A., *Pimpi ignudo*, in *Le novelline di S. Stefano* (1869); Gogol', N., *Il naso* (1835); Grimm, J. e W., *Fernando fedele e Fernando infedele* (*Ferdinand getreu und Ferdinand Ungetreu*) in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-1822); Manzoni, A., *I Promessi Sposi* (1827, 1840-1842); Pirandello, L., *Uno, nessuno e centomila* (1925-26); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Rostand, E. de, *Cyrano di Bergerac* (*Cyrano de Bergerac*, 1897); Sachs, H., *La danza dei nasi* (sec. XVI); Sterne, L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, 1760-67); Voltaire, *Zadig* (1748).

■ ALTRE OPERE: Akutagawa, R., *Il naso* (1915); Belli, G.G., *Er naso in I sonetti* (1830-47); Burchiello, D., *Io vidi un Naso fatto a bottoncini* in *Rime* (1400-40); Burchiello, D., *Se tutti i Nasi avessin tanto cuore* in *Rime* (1400-40); Burchiello, D., *Un Naso padovano è qui venuto* in *Rime* (1400-40); Calvino, I., *Il naso d'argento* in *Fiabe italiane* (1956); Carroll, L., *Pepe e porcello* (*Pig and Pepper*) in *Alice nel paese delle meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865); Catullo Gaio, V., *Carmi* (*Carmina*, 64-54 a.C.); Grimm, J. e W., *San Giuseppe nel bosco* in *Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-1822); Leprince de Beaumont, J.M., *Il principe Desiderio e la principessa deliziosa* (*Le Prince Désir et la Princesse Mignonne*); Marziale, *Epigrammi* (*Epigrammata*, 86-101); Nerucci, G., *I fichi brogiotti*, in *Sessanta novelle popolari montalesi* (1880); Pirandello, L., *Dal naso al cielo* (1925), in *Novelle per un anno*; Poe, E.A., *Lionizing* (1850); Rushdie, S., *I figli della mezzanotte* (*Midnight Children*, 1980); Šostakovič, D.D., *Il naso*, musica (dal racconto di N.V. Gogol'); Tassoni, A., *La secchia rapita* (1624).

■ BIBLIOGRAFIA: Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Torino 1979; David, A., *An Iconography of Noses: Directions in the History of a Physical Stereotype*, Houston 1985; Freud, S., *Feticismo* (1927) in *Opere*, vol. X, Torino 1978; Michel, F.B., *Du nez*, Paris 1993; Zappeler, L., *The Natural History of the Nose*, New York 1976.

■ VOCI AFFINI: Buffone, clown; Burattini, marionette; Corpo; Occhi; Volto.

FEDERICO BERTONI

Natale. 1. Al termine it. *Natale*, corrispondono il fr. *Noël*; l'ingl. *Christmas*; il ted. *Weihnachten*; lo sp. *Navidad*. La tradizione di festeggiare la nascita di Cristo risale al secondo secolo, e solo nel quarto venne fissata nel calendario liturgico cristiano la data del 25 dicembre, facendo coincidere la festa cristiana con le festività propiziatorie del solstizio d'inverno, di origine pagana, nelle quali, proprio nel momento della massima distanza della Terra dal Sole, viene evocata la luce e la conseguente rinascita della natura, attraverso l'illuminazione dei boschi con fuochi e fiaccole. La nascita di Cristo, dunque, più che la sua resurrezione, viene associata alla rinascita del mondo dalle tenebre e dalla morte. In tutto il periodo cristiano la festa ha sempre rivestito grande importanza, e ha fatto nascere tradizioni diverse (tra cui canti e rappresentazioni popolari), che costituiscono un insieme notevole nel folklore di tutti i popoli occidentali. Una di queste tradizioni, tra le più diffuse, è quella di scambiarsi doni, o quantomeno di fare dono ai più poveri di oggetti utili o cibo. L'usanza è presente già nel Medioevo, ed è connessa con l'idea che l'avvento di Gesù sulla Terra debba essere un'occasione festiva per tutti, e di manifestazione evidente della carità cristiana. Probabilmente dalla contaminazione tra la figura di San Nicola (già dal Medioevo protettore dei poveri ed elargitore di doni) e la figura dell'inglese *Father Christmas*, vecchietto che incarna lo spirito del Natale, nasce il personaggio di Santa Claus (dall'americanizzazione dell'olandese *Sint Klaes*), descritto per la prima volta a New York da Clement Clark Moore in un poemetto natalizio (*Una visita di San Nicola*, 1822).

2. La nascita di Cristo è raccontata in maniera molto sintetica nei *Vangeli* canonici: solo il *Vangelo di Matteo* (80-90) e il *Vangelo di Luca* (90) ne parlano, e solo Luca, brevemente, riporta le circostanze del censimento di Augusto, della nascita di Gesù in una stalla di Betlemme e della prima adorazione da parte dei pastori della zona. Sono i *Vangeli apocrifi* (secc. II e IV d.C.), invece, che riferiscono notizie dettagliate sulla famiglia di Gesù, sulla sua nascita e sui suoi primi giorni di vita. È ispirandosi a questi testi che, a partire dal X secolo, si cominciò a rappresentare in maniera drammatica la nascita di Cristo, dapprima all'interno della liturgia della notte di Natale (come ampliamento della formula *Quem quaeritis in praesepe*, a sua volta ricalcata sul tropo pasquale *Quem quaeritis in sepulcro*), poi in maniera autonoma, nelle *Sacre rappresentazioni* della Natività diffuse in tutta Europa. Attori di questi primi drammi medievali sono, oltre ai personaggi sacri (Maria, Giuseppe, l'angelo Gabriele, Gesù), i re Magi, re Erode e un numero variabile di pastori che, per la loro natura profana, si prestano ad essere oggetto di ampliamenti narrativi e di intrecci via via più complicati, tanto che nelle rappresentazioni successive (dei secc. XVII e XVIII) essi diventano i veri protagonisti dell'evento della Natività. Sempre traendo spunto dalla narrazione dei *Vangeli apocrifi*, e attraverso la contaminazione con altre tradizioni, nacque in Europa, e in particolare nelle regioni meridionali, l'usanza di riprodurre la Natività con statue e oggetti di vario materiale, a cui si diede il nome di *presepe*, dal latino *praesepe*, mangiatoia. L'artigianato popolare europeo, e in particolare quello italiano, ha nelle statue del presepe una delle sue massime espressioni (secondo la tradizione, il primo presepe nella storia sarebbe quello di Greccio, voluto da San Francesco d'Assisi). Parallelamente, anche nelle arti figurative il tema della Natività è, tra i temi di argomento religioso, uno dei più ricorrenti in Europa, dal Medioevo sino alla fine dell'età moderna.

3. A partire dal sec. XIX, i festeggiamenti e le tradizioni natalizie diventano tema di opere letterarie, in particolare in area anglosassone. In Inghilterra e negli Stati Uniti, in concomitanza con la diffusione della stampa periodica, è usanza pubblicare nel periodo natalizio fascicoli contenenti canti, filastrocche, storielle e veri e propri racconti sul Natale, alcuni dei quali rivolti ai bambini, e spesso illustrati. In questo genere di letteratura si cimentano anche scrittori di rilievo, tra cui Charles **Dickens** e William **Thackeray**, che pubblicano poi in volume i loro *Racconti di Natale* (1848 e 1854). I cinque racconti di Dickens sono emblematici della funzione che il Natale assume nella cultura moderna. Esso è occasione per arrestare il ritmo usuale della vita, per creare artificialmente, e poi vivere, un'atmosfera in cui le mostruosità umane (dei singoli e della società) sembrano temporaneamente sospese, in cui l'uomo, in uno spazio di tempo dilatato, si dedica alla propria rigenerazione morale. I personaggi dei racconti di Dickens subiscono attraverso il Natale una vera rigenerazione: l'avarro Scrooge diventa un allegro vecchietto tutto dedito alla famiglia in *Canto di Natale* (1843); il facchino delle *Campane* (1844), passando attraverso visioni fantastiche, riscopre la serenità dell'affetto della figlia, turbato in precedenza da preoccupazioni economiche.

Proprio il genere fantastico, durante tutto l'Ottocento, utilizza in modo particolare il tema del Natale, sfruttando il suo carattere di «sospensione della normalità». I tradizionali giocattoli presenti sulla tavola imbandita per il Natale ispirano i racconti *Mastro Pulce* (1822) e *Schiaccianoci e il re dei topi* (1816) di Ernst Theodor Amadeus

Hoffmann. Essi diventano giocattoli animati nella fantasia della piccola Maria protagonista dello *Schiaccianoci* e diventano misteriosamente l'avvio di una intricata e meravigliosa serie di avventure per il trentenne Pellegrino Tyss nel *Mastro Pulce*. La reale atmosfera natalizia, con l'abete addobbato, la tavola ricca di doni e di frutti, il profumo di marzapane nell'aria, il teatro dei burattini per i bambini, fa scaturire sequenze di immagini e vicende fantastiche. Anche in uno dei racconti di Nicolaj **Gogol'** delle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, *La vigilia di Natale* (1833), la vicenda, che ha per protagonisti allo stesso tempo diavoli, streghe e gente comune, prende avvio da una realistica descrizione di una vigilia di Natale, nella campagna russa coperta di neve e addobbata con le tradizionali decorazioni.

Tra le fiabe tradizionali vi sono intrecci in cui il Natale è tema dominante. *La bambina dei fiammiferi* di Hans Christian **Andersen** (1848) racconta la morte a causa del freddo e l'assunzione in cielo di una bambina proprio nel periodo natalizio, e la sua visione di un abete addobbato, le cui luci le permettono di riscaldarsi, è un'immagine chiave delle sue allucinazioni. Un intreccio simile è ripreso da Fëdor **Dostoevskij** nel racconto *Il ragazzo e l'albero di Natale* (1876), in cui si racconta di un fanciullo morto di freddo e asceso in Paradiso.

4. Nella tradizione realistica dell'Otto e Novecento, le festività natalizie sono spesso una tappa che scandisce la vita dei personaggi, che permette di confrontare il passato con la situazione presente, o di riunire in uno stesso luogo tutti i membri di una famiglia e descrivere i loro status sociali, le loro fortune o la loro decadenza. Tra i romanzi che raccontano le vicende familiari di più generazioni, tipico è il caso de *I Buddenbrook* (1901) di Thomas **Mann**, in cui la cena della vigilia e il pranzo di Natale segnano il riunirsi di tutto il clan, nel rispetto di tradizioni immutabili. L'ultimo Natale è descritto con gli occhi del piccolo Hanno, che si incanta, come i bambini dei racconti fantastici, di fronte alla tavola imbandita e ai misteriosi giocattoli incartati, senza accorgersi del dramma familiare che si sta consumando intorno a lui. Momento di aggregazione familiare, e quindi di verifica e «confessione» degli intrighi e delle colpe di ciascuno, il periodo natalizio è il tempo in cui si svolgono gli eventi nella commedia *Natale in casa Cupiello* (1931) di Eduardo **De Filippo**. Intorno al capofamiglia intento a realizzare con passione il tradizionale presepe, «giocattolo» che gli permette di prendere le distanze dalle vicende che coinvolgono la famiglia, si dispiegano tutti gli intrecci in cui è coinvolto il gruppo, sino al momento finale in cui, cedendo ad una sorta di delirio, il capofamiglia stesso riesce a convincere il figlio della bellezza della propria opera.

5. Anche molti testi lirici, soprattutto nel Novecento, descrivono atmosfere natalizie, tradizioni familiari, presepi, spesso evocando momenti dell'infanzia del poeta. Particolarmente attratto da questo tema è Guido **Gozzano** (ad esempio, nelle liriche *Natale* e *Il frutteto*), il quale dedica anche un testo dalle forme di cantilena popolare alle vicende della natività (*La Notte Santa*).

La poesia religiosa cristiana, infine, descrive il Natale come il momento di massimo avvicinamento di Dio agli uomini. Esempio è uno degli *Inni Sacri* di Alessandro **Manzoni**, *Il Natale* (1813).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Vangeli apocrifi* (secc. II e IV d.C.); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Andersen, H.C., *La bambina dei fiammiferi* (1848); De Filippo, E., *Natale in casa Cupiello* (1931); Dickens, C., *Campane* (Bells, 1844); Dickens, C., *Racconto di Natale* (*A Christmas Carol* in

Prose, 1843); Dostoevskij, F., *Il ragazzo e l'albero di Natale* (1876); Gogol', N., *La vigilia di Natale in Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (1833); Gozzano, G., *Il frutteto* (1905); Gozzano, G., *La notte Santa* (av. 1916); Gozzano, G., *Natale* (1917, postumo); Hoffmann, E.T.A., *Mastro Pulce* (*Meister Floh*, 1822); Hoffmann, E.T.A., *Schiaccianoci e il re dei topi* (*Nussknacker und Mausekonig*, 1816); Mann, T., *I Buddenbrook: decadenza di una famiglia* (*Die Buddenbrook*, 1901); Manzoni, A., *Il Natale* (1813); Moore, C.C., *Una visita da San Nicola* (*A Visit from Saint Nicholas*, 1822); Thackeray W.M., *Il libro di Natale di Mr. M.A. Titmarsh* (*The Christmas Books of Mr. M.A. Titmarsh*, 1854).

■ ALTRE OPERE: Capra, F., *La vita è meravigliosa*, cinema (*It's a Wonderful Life*, 1946); Čechov, A., *Natale* (1900); Conrad, J., *Natale al mare* (*Christmas Day at the Sea*, 1923); Dostoevskij, F., *Il ragazzo e l'albero di Natale* (1876); Dostoevskij, F., *La festa di Natale e un matrimonio* (1848); Gozzano, G., *Un Natale a Ceylon e altri racconti indiani in Verso la cuna del mondo* (1912-13); Irving, W., *Vecchio Natale* (*Old Christmas*, 1819) in *Il libro degli schizzi* (*The Sketch Book of Geoffrey Crayon*, 1819); Manzoni, A., *Il Natale* (1813); Metastasio, *Per la festività del Santo Natale* (1727); Tolkien, J.R.R., *Le lettere di Babbo Natale* (*The Father Christmas Letters*, 1977); Turoldo, D.M., *Natale 1988 in Note di teologia sulle cose ultime* (1999).

■ BIBLIOGRAFIA: Bargellini, P., *Il Natale nella Storia, nella Leggenda e nell'Arte*, Firenze 1960; De Bartholomaeis (a c. di), *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze 1943; De Simone, R., *Il presepe popolare napoletano*, Torino 1998; Douhet, J., *Dictionnaire des mystères* (1854), Losanna 1977; Moraldi, L. (a c. di), *Gli apocrifi del Nuovo Testamento*, Torino 1994; Musummarra, C., *La sacra rappresentazione della natività nella tradizione italiana*, Firenze 1957; Naumann, M.T., *Dostoevskij's «The Boy at Christ's Christmas Tree Party»: a Paraphrase of Andersen's «The Little Match Girl»*, «Revue de littérature comparée», 1981, luglio-dicembre, pp. 317-330; Ravasi, G. (a c. di), *Concerto di Natale. Racconti per venticinque notti di attesa*, Milano 1999; Renier (a c. di), *Il Gelindo: dramma sacro piemontese*, Torino 1896; Samuelson, S., *Christmas: an annotated bibliography*, New-York-London 1982; Società biblica di Ravenna (a c. di), *La Bibbia concordata*, Milano 1982.

■ VOCI AFFINI: Dono; Famiglia; Festa; Ghiaccio, neve; Gioco; Luce/Buio; Messia; Nascita.

FEDERICA VEGLIA

Natura. 1. Il termine *natura* (fr. *nature*, ingl. *nature*, sp. *naturaleza*, portogh. *natureza*, ted. *Natur*) deriva dal lat. *natura*, collegato con *nasci* (nascere), *natus* (l'essere nato), quindi dall'indoeuropeo **gene* (dare la vita; vedi *genus*, *generatio*), analogo perciò al greco *physis*, dal verbo *phyein* (generare, produrre, far crescere, far nascere) a sua volta derivante dall'indoeuropeo **bheu* (esistere, crescere). Dallo stesso termine greco *physis*, *phisike* sono derivati il latino *physica*: studio della natura, filosofia o scienza naturale e *physicus*: filosofo naturale, scienziato (da cui i termini corrispondenti delle lingue moderne, compreso l'ingl. *physician*: uomo capace di guarire dalle malattie). Due, già in latino, i significati principali di *natura*: 1) la costituzione, la proprietà, la qualità naturale di cose e uomini, e nel caso di questi ultimi: il carattere, l'indole, la disposizione naturale (ma anche degli uomini in quanto trasmettono la vita – si tenga presente che la parola *nazione* ha la stessa origine etimologica, per cui è stato possibile mettere in rapporto fra loro i termini greci di *physis* e di *polis*: città, comunità dei cittadini); 2) il complesso degli esseri viventi, dei fenomeni operanti nel mondo in quanto aventi in sé un principio costitutivo che ne stabilisce l'ordine e le regole; più generalmente l'insieme delle forze che operano nel mondo, spesso immaginate sotto forma personificata (e rappresentate e sentite di volta in volta come meraviglia, mistero, o minaccia – che può manifestarsi attraverso paesaggi naturali straordinari, fecondità, bellezza, ma anche attraverso cataclismi, terremoti, eruzioni vulcaniche); quindi ancora

l'ambiente fisico in cui si sviluppa la vita, poco condizionato o modificato dall'intervento dell'uomo (operante in rapporto di collaborazione, o di opposizione, con la civilizzazione introdotta dall'uomo, e con l'insieme delle sue attività, capacità, conoscenze: la cultura). È alla tematizzazione del significato numero due che dedicheremo soprattutto questa voce, anche se c'è un rapporto evidente fra i due significati e se ci sono state modificazioni significative, nel corso della storia, proprio nella concezione e rappresentazione di quel rapporto. Tipica delle società più antiche e delle culture in esse dominanti, infatti, non è tanto la separazione fra cosmo e uomo a cui ci ha abituato la modernità, quanto la loro riunione in un insieme integrato a carattere fondamentalmente sacro. D'altro canto, anche all'interno di ogni cultura avanzata, la dinamica della rappresentazione del rapporto uomo-natura non può non proporre l'irrisolto ibridismo dell'essere umano che, pur essendo prodotto naturale, evidenzia una capacità di progettazione e di conoscenza che lo ha progressivamente condotto, soprattutto in epoca moderna, a rappresentarsi come ente autonomo, separato dal sostrato materiale da cui si è formato e dalle sue leggi, passando così da una situazione di immersione panica nella *Natura mater* (la natura come madre nel cui grembo adagiarsi) a una situazione in cui l'uomo si mette davanti alla natura come «padrone» e «possessore». Sul piano storico va aggiunto che nella riflessione filosofica e culturale sul rapporto fra uomo e natura si è assistito a un movimento centripeto: da un'attenzione maggiormente concentrata sui fenomeni esterni dell'universo (e infatti l'astronomia è stata una delle scienze più antiche), si è gradatamente passati, e non senza molte difficoltà, a uno studio più ravvicinato del mondo biologico e del posto che in esso occupa l'uomo.

2. Le culture più antiche testimoniano una visione in cui i fenomeni naturali, di cui l'uomo è parte, sono concepiti come *mana*, cioè come manifestazione di un potere essenzialmente magico e sacrale. Nel poema di *Gilgamesh* (III millennio a.C.) i fiumi, il mare, i monti, le foreste, i corpi celesti sono l'espressione di forze divine, le cui norme e la cui volontà sfuggono alla comprensione e al controllo degli uomini. Emergono nello stesso tempo i primi elementi di una concettualizzazione più articolata, soprattutto nella distinzione tra fenomeni naturali favorevoli all'uomo e fenomeni e ambienti naturali a lui ostili, e tra civiltà e mondo selvaggio. Il compagno di Gilgamesh, Enkidu, è l'uomo primordiale, che vive fra gli animali e si comporta come loro: egli entra nel mondo civilizzato quando si accoppia con una prostituta e viene accolto nella città, diventando l'amico di Gilgamesh. Ma è facile vedere che in storie di questo tipo ciò che conta non è un'inesistente idea di natura in senso moderno, bensì il favore delle forze divine, che la comunità si deve propiziare mediante precise norme rituali affinché il suo mondo ordinato possa sussistere, rimanendo diviso dalla sfera in cui le potenze sacre si manifestano senza controllo. Nella tradizione vedica si ritrova un'analogia comprensione olistico-religiosa del rapporto fra uomo e natura. Nell'inno alla terra, il *Prithvi Sukta* nell'*Atharva Veda* (ca. 800 a.C.) la terra è spazio sacro e viene invocata come «madre» di cui l'uomo è «figlio». Nella *Bibbia*, e in particolare nell'*Antico Testamento*, Dio non è il semplice ordinatore del mondo, come sarà nel pensiero greco, bensì il creatore sia del cielo sia della terra, che rimane trascendente rispetto a tutte le sue creature, come illustrato all'inizio del *Genesi* (1, 1; 1, 26-28; 2, 3; 2, 7; 15-24) sec. IV a.C., e nei *Salmi* (8, 3-8), ca. secc. X-II a.C. E infatti nella *Bibbia* non c'è un termine per indicare la

natura e non sono del tutto ben delimitati neppure i termini che indicano la terra (*eretz*) e il mondo (*'olam*), che in un *Salmo* risultano appaiati, quasi sinonimi: «Del Signore è la terra con le sue ricchezze, / il mondo con i suoi abitanti. / Lui l'ha fissata sopra i mari, / l'ha resa stabile sopra gli abissi», 24, 1-4). Il mondo e l'umanità sono opera della creazione divina (che viene misticamente rappresentata, attraverso il tema dell'amore, nel *Cantico dei cantici* (forse sec. X a.C., uno dei libri più misteriosi del grande libro) e l'idea del ruolo permanente di Dio come creatore impedisce agli Ebrei di concepire la natura come un'entità indipendente. L'umanità non è mai in grado di varcare l'abisso che la separa da Dio: tale discontinuità può venire colmata solo dalla libera iniziativa di Dio, che vuole il dialogo e l'alleanza con l'uomo. La natura perciò si svuota del suo carattere arcaicamente sacrale, ed è concepita come sottomessa all'uomo, interlocutore privilegiato di Dio.

3. Nella cultura greca si trovano ancora molti elementi comuni all'antica concezione sacrale e magica della natura. Nella figura mitologica di Pan, mezzo uomo e mezzo animale, si compendia la dimensione liminale delle forze naturali: Pan, al tempo stesso distruttore e rigeneratore, personifica il prorompere degli istinti sessuali, come espressione di una forza disordinata primigenia, da cui però emergono le prime forme di costituzione umana e culturale (l'allevamento degli animali, la musica). È in Grecia che comincia un po' alla volta a formarsi un concetto di natura in qualche misura paragonabile al nostro. In *Omero* il termine *physis* risente ancora di un significato di tipo magico, venendo usato per indicare il potere di un'erba che permette a Odisseo di contrastare l'incantesimo di Circe (*Odissea*, X, 303; secc. IX-VIII a.C.). Ciò che porterà a un'idea più complessa e organica di natura è il diverso grado di iniziativa attribuito nella cultura ellenica all'individuo, come già dimostra l'esempio di Odisseo: mentre in Mesopotamia l'individuo è in balia di poteri terribili e misteriosi e in Egitto è sottomesso alla rigida organizzazione gerarchica che consente di sfruttare le piene del Nilo, in Grecia abbiamo un peculiare senso dell'autonomia dell'agire umano, da collegarsi agli sviluppi della tecnica (produzione delle armi, sviluppo dell'agricoltura, fondazione di città e di strutture politiche, costruzione di mura capaci di mettere al riparo le comunità cittadine dall'ambiente circostante e di piegare la natura a proprio vantaggio) e anche alla molteplicità di centri politici che è caratteristica di questa cultura. Pur sottomesso agli dèi, l'uomo greco riesce a modificarne l'ordinamento, come attesta il mito di Prometeo (*Esiodo*, *Le opere e i giorni*, *Teogonia*, entrambe sec. VIII a.C.). Questo ruolo umano più attivo ha importanti ripercussioni conoscitive e, attraverso la filosofia presocratica e lo studio della natura (*physiologia*), si propone di avere una conoscenza del mondo, dei suoi componenti materiali, delle leggi che lo governano. La *physis* è l'insieme di tutte le cose che nascono e periscono, la totalità degli esseri regolata da leggi che l'uomo può scoprire mediante la sua capacità di conoscere, il suo *logos*. Il cosmo greco, da questo punto di vista, esprime su scala più larga l'organizzazione della *polis*, con la sua rotazione di cariche secondo la quale tutti i cittadini devono partecipare in misure uguali alla vita pubblica (*isonomia*). Nella natura, fonte e oggetto del *logos* dell'uomo, si manifesta l'ordinamento divino del mondo, ma si riflettono anche gli stati d'animo della persona, come avviene nella poesia lirica. Quando *Saffo* in uno dei suoi *Frammenti* lirici (secc. VII-VI a.C.) paragona l'amore che la sconvolge al vento che investe le querce in montagna riconosce in se

stessa le forze divine che reggono la realtà, divenendone spettatrice e insieme protagonista. Ciò nondimeno l'uomo greco sa di non poter controllare veramente la *physis*, né fuori né dentro di sé. Nella tragedia attica la componente naturale ha spesso questa funzione di sfondo nel quale l'uomo riconosce la sua unicità e nello stesso tempo i limiti che egli non potrà mai annullare, come avviene nel *Prometeo incatenato* (ca. 460 a.C.) di **Eschilo**. Il coro dell'*Antigone* (ca. 441 a.C.) di **Sofocle** celebra il potere tremendo dell'uomo, in grado di dominare tutti gli altri esseri esistenti in natura, ma non il regno dei morti che inesorabile lo attende (vv. 332-64). Dietro il concetto di morte vi è, nel concreto svolgersi della vicenda tragica, la violenza che gli uomini si infliggono gli uni agli altri, e che essi sono incapaci di superare. La *physis* esterna è perciò l'impossibilità di dominare e svelare la propria stessa *physis*, mistero invalicabile della rappresentazione tragica. Queste connotazioni drammatiche, riprese dalla riflessione relativistica dei sofisti, si sarebbero smorzate, senza peraltro trovare risposta, nella razionalizzazione filosofica del IV secolo a.C., che cerca di recuperare un senso più rassicurante e stabile del mondo, dapprima con la visione finalistica della natura teorizzata nel *Timeo* (ca. 360 a.C.) di **Platone**, e poi con la grande sintesi scientifica ed enciclopedica del mondo naturale attuata da **Aristotele** (*Metafisica*, IV secolo a.C.; e altre opere). Aristotele distingue fra gli elementi della natura, che hanno come loro sostanza un principio di vita e movimento, gli elementi ingenerati ed eterni, oggetto di studio della metafisica e della matematica e gli elementi prodotti attraverso l'arte dell'uomo. Ogni cosa naturale, secondo lui, è caratterizzata da un principio immanente che la spinge alla realizzazione della sua essenza; sulla base di una concezione organicistica e finalistica che considera l'universo conforme a un ordine necessario e armonico, che include in sé anche le azioni dell'uomo, in quanto per Aristotele la legge morale è una legge «naturale» e l'uomo saggio deve «seguire la natura». (Da qui una tradizione, che è continuata per secoli, a fondare i sistemi etici e morali del comportamento umano sulle cosiddette «leggi di natura»). Opposta a questa visione vitalistica, che è stata di Aristotele e dopo di lui degli stoici, è la concezione meccanicistica e materialistica che della natura hanno avuto gli atomisti (**Democrito**, anzitutto, il cui pensiero ci è giunto frammentario nel *Corpus Democriteum*, IV secolo a.C.) e poi gli Epicurei, cioè i seguaci del filosofo **Epicuro**, la cui opera ci è giunta solo in parte o per frammenti, fra cui il trattato *Sulla natura delle cose* (secc. IV-III a.C.). La cultura greca, così come quella latina che si è mossa sulle sue orme, ci ha lasciato concezioni contrapposte della natura: da una parte una natura selvaggia, minacciosa, abitata da forze oscure, addomesticata a fatica dal lavoro dell'uomo, dall'altra una natura dolce, gradevole, amica dell'uomo (*locus horridus* contro *locus amoenus*); da una parte una natura organicistica e finalistica come nella visione metafisica di Platone e Aristotele, dall'altra parte una natura materialistica, governata dal caso, sostanzialmente nemica come nella splendida rappresentazione poetica della filosofia epicurea della natura nel poema *De rerum natura* (*La natura*, 53 a.C.) di **Lucrezio**: in cui la forza generativa della *physis* è celebrata con un entusiasmo che è razionale e immaginativo insieme (celebrazione della ragione e della dea Venere; consapevolezza della forza devastatrice della natura; sfiducia nel progresso dell'umanità): l'uomo è sottoposto alle rigorose leggi della materia ma, con la forza di penetrazione della sua conoscenza, può raggiungere le «barriere fiammanti del mondo». La cultura greca ci ha inoltre lasciato

due grandi miti, anch'essi contrapposti: da una parte il mito dell'età dell'oro, della stagione felice della vita umana svolta sullo sfondo di una natura benigna e favorevole (questo mito è stato raccontato da **Esiodo** in *Le opere e i giorni*, vv. 109 e segg.; secc. VIII-VII a.C., da **Platone** nel *Crizia*, 109b, e segg.; dopo il 361 a.C., da **Virgilio** nella IV Ecloga delle *Bucoliche*, 42-39 a.C., e da **Ovidio** nelle *Metamorfosi*, I, 89 e segg.; 3-8 d.C.; esso ha una qualche analogia con il mito ebraico dell'Eden); dall'altra, il mito delle origini feroci e ferine della razza umana, costretta a faticare per sopravvivere, a provare tutti i terrori possibili suscitati dalla vita nei boschi, a sviluppare lentamente la civiltà e l'incivilimento, a inventare il fuoco e altri strumenti per controllare le forze della natura (è la ricostruzione di **Lucrezio** in *De rerum natura*, V, 1361 e segg.).

La cultura romana ha ereditato il retaggio greco declinandolo secondo la peculiare visione pragmatica e politica che caratterizzava quella civiltà. Il senso greco della natura è ritornato, come abbiamo visto, nel grande affresco filosofico di Lucrezio, ma la natura cosmica di Lucrezio diventa nelle *Georgiche* (37-30 a.C.) di **Virgilio** rievocazione della vita di campagna, espressione dell'esigenza di sicurezza e di pace di una società potente ma in balia delle guerre civili: nell'apparente finalità didascalica, il libro di Virgilio illustra l'intimo equilibrio che l'uomo dovrebbe e vorrebbe raggiungere con il cosmo mediante il proprio lavoro. Al dominio mondiale di Roma corrispondeva inoltre il desiderio di esplorare e catalogare tutti i fenomeni naturali in grandi opere enciclopediche che continuarono le ricerche degli eruditi ellenistici: massimo esempio di questa tendenza è la *Naturalis historia* (58-79 d.C.) di **Plinio il Vecchio**. Ma la civiltà romana era anche percorsa da sintomi di disagio crescente: con il graduale esaurirsi della forza ideologica del mondo antico veniva meno anche la fiducia nelle leggi del mondo naturale. Nella *Pharsalia* (59-65 d.C.) di **Lucano** la natura appare come un insieme di forze misteriose e mostruose a cui corrisponde, con un'enfasi tragica che acquista toni quasi barocchi, il dilagare spaventoso della violenza umana. L'unica alternativa a questa interpretazione drammatica sembra essere il rifugiarsi irreali negli stilemi sempre più stanchi della poesia bucolica.

4. Con le correnti neoplatoniche diffuse in epoca ellenistica e con il cristianesimo la concezione della natura è cambiata radicalmente. Nella concezione, per esempio, di **Plotino** (*Enneadi*, sec. III d.C.), il principio ultimo del reale nell'Universo è l'Uno, che è trascendente e indefinibile (e infatti dell'Uno si può solo dire quello che non è). Da esso discende l'Intelletto (*Nous*), che è al tempo stesso essere e pensiero, intelligenza e intelligibile, ed è la sede delle Idee. Dall'Intelletto discende l'Anima universale, per poi digradare verso la materia, che è intesa come mero non essere. La natura, per Plotino, rappresenta l'Anima nella sua forma inferiore, perché rivolta verso lo stesso non essere: essa è vista come «Anima fuori di sé». Questa concezione neoplatonica della natura, a volte accompagnata ad atteggiamenti di tradizione stoica, conteneva forti elementi di svalutazione della realtà sensibile della natura, sentita come nettamente inferiore a Dio e al mondo superiore delle idee. Il Cristianesimo, pur avendo una visione abbastanza complessa della natura, e a volte anche nettamente diversa da quella neoplatonica, ne risentì in molte occasioni gli influssi. Frequenti, negli autori cristiani dei primi secoli, le dichiarazioni di disprezzo per il mondo naturale a vantaggio della vera vita, che attende il fedele dopo la morte: si va dall'esperienza dei padri che andarono a vivere come eremiti nel deserto,

scegliendo l'ascetismo (**Palladio**, *Storia lausiaca*, 419-20) a testi come il *De contemptu mundi* (*Il disprezzo del mondo*, 1195) di Lotario **Di Segni**, papa Innocenzo III. La tendenza dominante del pensiero cristiano, tuttavia, dalla patristica alla scolastica, è quella che distingue con forza il creatore dal creato: l'idea dominante è che la natura non emana dall'Uno, ma è creata da un Dio a essa trascendente. La scolastica, che si affermò ampiamente nella cultura cristiana nel corso del basso Medioevo, ha fatto propria la distinzione, di origine averroista e confermata dalla riscoperta di Aristotele, fra *natura naturata* e *natura naturans*, la seconda delle quali entità ha goduto di particolare attenzione: l'uomo e la natura, creati da Dio, nonostante il peccato originale, mantengono la somiglianza con Dio e sono al centro del creato. Dio stesso, secondo il racconto evangelico, si è fatto uomo, non per immergersi nella natura creata, bensì per portare al suo interno un'altra «natura» trascendente, la sua, che ha abilitato l'uomo a salvarsi a patto che accettasse l'iniziativa di Dio. Quest'unione delle due nature in Cristo non toglie valore al corpo e alla vita terrena, ma anzi consente di svincolarne il valore assoluto rispetto a qualunque regolarità cosmica, facendone il centro di un dramma integralmente morale e storico. Proprio il concetto di storia differenzia nettamente, nel pensiero cristiano, l'agire umano dal mondo naturale, contrariamente a quanto avveniva nel mondo antico, per il quale la storia finiva per essere sempre riassorbita dalla visione inglobante del cosmo.

Questo spiega la ricchezza e la libertà dell'approccio verso la natura che caratterizza il mondo influenzato dal cristianesimo. Nelle *Confessioni* (397-401) sant'**Agostino** interroga tutte le creature, di cui vede la bellezza, perché gli dicano dov'è Dio, e ogni volta si sente rispondere che Dio non è in nessuna delle cose create, che possono dare solo un'immagine per analogia del mistero trascendente di Dio: è questa la tesi illustrata nel trattato teologico *Sulla trinità* (399-419). È frequente in Agostino una metafora che avrà grande fortuna: quella del «libro della natura»: «Altri, per trovare Dio, leggono un libro. È un gran libro la stessa bellezza del creato: guarda, considera, leggi il mondo superiore e quello inferiore. Dio non ha tracciato con l'inchiostro lettere per mezzo delle quali tu lo potessi conoscere. Davanti ai tuoi occhi ha posto ciò ch'egli ha creato. Perché cerchi una voce più forte? Esclamano a te rivolti il cielo e la terra: «Io sono opera di Dio»» (*Sermoni*, 391-415, 68, V, 6; vedi anche *Contra Faustum*, 397-98, XXXII, 20; *Confessioni*, libro XIII). **Curtius** (*Letteratura europea e medioevo latino*, pp. 354-385; 1948) e **Blumenberg** (*La leggibilità del mondo*, 1981) hanno ricostruito la storia di questa grande metafora, dagli autori protocristiani e medievali (**Giovanni di Salisbury**, **Dante**) a quelli del Rinascimento europeo (**Paracelso**, **Galileo**, **Montaigne**, **Shakespeare**, **Campanella**, **Thomas Browne**, **Cartesio**, **Bacone**, **Milton**, **Donne**) a quelli dell'enciclopedismo illuministico e del preromanticismo europeo (**Diderot**, **Voltaire**, **Rousseau**, **Goethe**). Basterà qui citare gli esempi di Dante, che nel suo poema (*Divina Commedia*, 1306-21), ricorre continuamente alla metafora del libro, del volume, della scrittura, sino a quella della divinità, nella quale è contenuto tutto ciò che per l'universo si squaderna (*Paradiso*, XXXIII).

Tornando alla concezione cristiana da cui tutte queste metafore e idee hanno preso le mosse, possiamo rilevare come in essa, accanto allo sforzo mistico di trascendere la natura, interpretata come un vincolo che impedisce all'anima di congiungersi con Dio, vi sia una curiosità peculiare verso i fenomeni naturali, visti come testimonianza della grandezza di Dio. Ciò si avverte, per esem-

pio, nel singolare amore per gli animali presente in alcuni asceti e in un'opera storica e teologica come le *Storie contro i pagani* (417-18) di **Paolo Orosio**. Il *Cantico dei cantici* diventa, a partire dall'interpretazione spirituale di **Origene** (*Commentario al Cantico dei Cantici*, III sec. d.C.), la sintesi che consente di rappresentare concretamente, nell'amore dell'anima verso Dio, il mistero delle due nature perfettamente unite in Cristo, vero compimento del disegno della creazione. Il Medioevo dà un importante sviluppo a questa concezione della natura. Nel *Cantico delle creature* di san **Francesco** (prima metà del XIII secolo) proprio l'affermazione della trascendenza di Dio permette di riconoscere la presenza all'interno di ogni creatura, ossia di riconoscere l'amore assoluto che ha portato alla creazione del mondo. La *Divina commedia* di Dante rappresenta, nelle sue varie parti, le diverse possibili definizioni di natura legate alle scelte morali dell'uomo posto di fronte alla divinità: alla natura pervertita e rovesciata dell'*Inferno*, espressione del rifiuto diabolico della salvezza, segue la natura ridente e vitale del *Purgatorio*, in cui il mondo si vede restituito all'armonia delle leggi volute da Dio, e la natura luminosa e stellare del *Paradiso*, che, piegando in chiave simbolica la cosmologia del tempo, diventa «indiamiento» dell'intero creato, contemplazione finale del mistero della doppia natura di Cristo.

Il mondo naturale diventa nel medioevo classificazione enciclopedica di animali, piante, pietre preziose e repertorio vivente di simboli, come testimoniano i bestiari, gli erbari e i lapidari del tempo (a cominciare dal *Physiologus*, secc. II-III d. C.) e il realismo allegorico di tante rappresentazioni dell'arte romanica. Forte della sua fiducia metafisica nell'opera divina, il medioevo sviluppa anche un interesse crescente per i fenomeni naturali considerati in se stessi, recuperando, soprattutto attraverso la cultura araba, la scienza greca, ma con un accento sul potere accordato all'uomo da Dio che era sconosciuto sia al mondo classico sia alla cultura islamica. Il primo trattato scientifico in volgare nasce sotto il segno di questa concezione: *La composizione del mondo colle sue cascioni* (1282) di **Ristoro d'Arezzo** descrive il mondo naturale, sulla base di autori come **Aristotele**, **Avicenna**, **Averroé** e con particolare attenzione a problemi di carattere astronomico e geografico. (Alcune opinioni di Ristoro furono poi confutate da Dante nella sua *Quaestio de aqua et terra*, 1320). Giovanni **Boccaccio**, nel *Decameron* (1349-53), e anche in altre sue opere, non trascura di rappresentare le bellezze naturali e tuttavia le carica spesso, con sensibilità ancora medievale, di valori allegorici (si possono mettere a confronto, da questo punto di vista, le descrizioni realistiche di molte novelle con la rappresentazione in parte realistica in parte allegorica, della cornice). Lo stesso **Petrarca**, che nelle sue liriche e nelle opere in prosa ha spesso dato voce a un sincero amore per la natura, non si è sottratto alla tradizione allegorica, e suona persuasiva una lettura simbolica della sua famosa lettera a Dionigi da Borgo San Sepolcro (*Familiari*, IV, 1, 1325-66), scritta probabilmente nel 1252-53, che descrive l'ascesa, il 26 aprile 1336, sul monte Ventoso in Provenza.

5. La concezione della natura, già avviata, con spirito scientifico pre-moderno, in epoca tardo-medievale con l'*Opus maius* (1266-68) di Ruggero **Bacone** e con l'occamismo della seconda metà del Trecento si trasforma e sviluppa nel Rinascimento. Richiamandosi a motivi platonici, presocratici e stoici e ispirandosi inoltre a concezioni magiche e animistiche dell'universo, la visione rinascimentale prende una forte coloritura panteistico-vitali-

stica. Per Marsilio **Ficino** (*Teologia platonica*, 1482) il mondo ha dentro di sé un'anima: per **Pico della Mirandola** l'uomo è la creatura dinamica capace di conoscere tutte le cose, la vera chiave di volta dell'intero universo (*La dignità dell'uomo*, 1486); ogni influsso astrologico è da lui escluso con vigore, a sottolineare la libertà di azione che ha l'uomo sul mondo (*Dispute contro l'astrologia divinatrice*, 1494); per **Leonardo** da Vinci l'essere umano è un microcosmo che riproduce in sé l'intera natura e come tale è rappresentato nel disegno dell'uomo vitruviano; l'uomo quindi è pienamente autorizzato a intervenire sulla natura imitandone i meccanismi e le leggi (come nel caso del volo degli uccelli), così da migliorare e ampliare le proprie possibilità di esistenza; per **Gerolamo Cardano** (*Della varietà delle cose*, 1567) la natura tutta è animata e persino i metalli sono da considerare «sepoltura delle piante». In **Nicola Cusano**, **Bernardino Telesio**, **Tommaso Campanella** e **Giordano Bruno** si fa strada una nuova visione della natura, che si distanzia dall'aristotelismo scolastico e recupera, accanto a Platone e ai neoplatonici, anche i filosofi presocratici, la tradizione lucreziana e quella stoica, concependo la natura come una realtà immanente, a volte attribuendole una forza vitale, un'anima (come attestano le esperienze magiche e alchimistiche), spesso limitandone la percezione a quella offerta dai sensi e considerandola quindi accessibile all'esperienza e alla ragione. Bernardino Telesio, per esempio, elaborò una sua interessante teoria dell'evoluzione naturale senza presupposti metafisici (*Sulla natura delle cose secondo i loro propri principi*, 1586), che, abolendo l'antica dicotomia fra mondo organico e mondo inorganico e affidando ogni conoscenza alla percezione immediata dei sensi, anticipava alcune posizioni della teoria moderna. Attaccato da Francesco **Patrizi**, Telesio venne difeso da Tommaso Campanella, il quale, soprattutto nelle prime opere (*La filosofia dimostrata con i sensi*, 1591) fu molto influenzato da Telesio. In seguito si avvicinò a posizioni più decisamente neoplatoniche: per lui il libro della natura (*Del senso delle cose e della magia naturale*, 1620) non era scritto in caratteri geometrici, come sosteneva **Galileo**, ma era un organismo vivente, immanente e pieno di segreti. Le posizioni più ardite, in materia, furono quelle di **Giordano Bruno**. Egli fu tra i primi ad accettare la tesi eliocentrica del nostro universo, ma elaborò l'idea di un universo fatto di materia e spirito, mosso da una forza ispiratrice immanente, monistico e al tempo stesso infinito e moltiplicabile all'infinito (*Della causa, principio, ed uno*, 1584; *De l'infinito universo e mondi*, 1584).

Restavano vivi, nella cultura del Rinascimento, i grandi modelli mitologici del passato, quello dell'età dell'oro e quello, contrapposto, dell'evoluzione faticosa della civiltà umana a partire da una primitiva condizione naturale ferina, dominata dalla dura fatica per la sopravvivenza. Prevalsa, naturalmente, nella generale atmosfera platonizzante, l'idea delle origini felici e della progressiva decadenza delle società umane: se ne trova una formulazione umanisticamente molto equilibrata nei *Saggi* (1580-88) di Michel de **Montaigne** il quale attribuiva alla natura una capacità di ragionevolezza e armonia che la civiltà moderna ha progressivamente corrotto. E tuttavia non mancarono i seguaci dell'altra tradizione, di origine epicurea e lucreziana. La si avverte, per esempio, nella concezione della natura umana sviluppata da Niccolò **Machiavelli**, che usa frequentemente immagini tratte dalle scienze naturali, dalla biologia e dalla medicina per rappresentare la vita dello Stato, le forze che si scontrano nella storia e i conflitti interiori dell'uomo e in un'opera satirica incompiuta, intitolata a un animale dalla

forte presenza tematica in letteratura: *L'Asino* (cap. VIII, 1512-13) ragiona su quanto di animalesco c'è, per natura, nell'uomo: considerazioni disincantate che trovano eco e corrispondenza in Ludovico **Ariosto**, che, come risulta dagli accenni a Ercole e ad altri antichi miti nell'*Orlando furioso* (1532) e da alcune delle favole raccontate nelle *Satire* (1517-25), ha mostrato una netta predilezione per la visione pessimistica sulla vita degli uomini primitivi e sul faticoso processo dell'incivilimento con i suoi persistenti problemi morali (virtù contro violenza, astuzia contro prevaricazione, saggezza contro follia); mentre una vivida illustrazione di questa nuova idea «naturalistica» dell'umanità ci viene fornita dall'opera pittorica di **Piero di Cosimo**, che in alcuni cicli sulla storia degli uomini primitivi o sulle storie di Bacco (sec. XVI) ha rappresentato la barbarie primitiva, la scoperta del fuoco, la scoperta del miele e della vita, ecc. In teorici della politica come Machiavelli e Francesco **Guicciardini** (e più tardi **Hobbes** e molti altri) un concetto fondamentale è quello delle caratteristiche «naturali» dell'uomo (ambizione, cupidigia, infedeltà, ecc.) che le istituzioni politiche devono sforzarsi di mettere sotto controllo e semmai di utilizzare in funzione del bene comune, incoraggiando il bisogno naturale dell'uomo di vivere liberamente ed esercitare la virtù. Machiavelli parla a lungo di questo problema nel *Principe* (1517) e nei *Discorsi* (1531), Francesco Guicciardini ne fa l'argomento del *Dialogo del Reggimento di Firenze* (1521), in cui gli interlocutori discutono sulla natura del popolo fiorentino (come tale portato alla libertà) e anche su una sua possibile «seconda natura» (che poteva spingerlo ad accettare un governo di tipo autoritario). Diversa da quella derivante dalla linea lucreziana fu invece la concezione della natura e degli uomini primitivi (i «bestioni» delle grandi foreste) di Giambattista **Vico** (*La scienza nuova*, 1730): una concezione molto suggestiva e profondamente poetica, destinata a esercitare un forte influsso sui romantici e sulla filosofia moderna.

Nel frattempo, la speculazione scientifica si muoveva gradualmente dal mondo della magia a quello dell'indagine metodica dei segreti della natura: ciò avvenne, dapprima con **Francesco Bacone**, e poi, in forma matematica, con **Galileo**, **Keplero** e **Cartesio**. La natura, che per Galileo era un immenso libro scritto in caratteri geometrici (*Il saggiaiore*, 1623), si rivelava un universo privo di gerarchie ontologiche, senza più distinzione tra mondo celeste e realtà sublunare, mentre la Terra veniva spodestata dalla sua posizione al centro del cosmo (*Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, 1632). La conseguente dilatazione del mondo, costruita attraverso programmi scientifico-filosofici, e avvalorata dall'esplorazione di nuovi continenti caratterizzati da una natura «incontaminata» e «selvaggia», riproponeva in forma originale gli antichi dilemmi sulla natura dell'uomo già presenti nella tragedia greca. Nei drammi di William **Shakespeare** all'infinito della natura corrisponde l'infinito delle passioni umane: la nuova percezione dell'universo sottolinea la responsabilità dei personaggi e l'unicità del dramma morale e storico in cui sono coinvolti; il modello cosmologico e magico-simbolico non si impone più da sé come nel medioevo, ma, pur essendo ancora presente, deve passare attraverso l'azzardo e la sfida delle scelte umane. La complessa allegoria naturale della *Tempesta* (1611-12) pone al centro del dramma sia la capacità della conoscenza umana di trascendere e controllare le forze naturali tramite i poteri magici di Prospero, sia il potere nascosto di quelle forze di ribellarsi e di rivelare le motivazioni non sempre limpide degli interventi della ragione e del potere. Le poesie metafisiche (*Poesie*, 1633)

di John **Donne**, se da una parte recuperano la simbologia naturale della grande tradizione cristiana, dall'altra dimostrano che, in quell'immenso insieme di simboli nulla è più garantito: le meraviglie del macrocosmo devono essere conquistate attraverso la lotta che si svolge nel microcosmo dell'anima. E se l'universo è il teatro dell'agire umano, e la natura può essere essa stessa teatro («il teatro della natura»), allo stesso modo il teatro diviene rappresentazione dell'universo. Ai repertori naturali del medioevo si sostituiscono i «gabinetti delle curiosità», le raccolte di meraviglie e bizzarrie della natura. I pittori, con particolare originalità i fiamminghi, inaugurano un nuovo soggetto: quello della «natura morta». La cultura barocca è percorsa dalle vertigini di una realtà che le sperimentazioni della scienza stanno scoprendo infinita, nella duplice direzione dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo: l'uomo rinascimentale diventa la fragile canna pensante di **Pascal**, sospesa fra due abissi, ma decisa a riconoscere nell'infinito della scienza l'infinito della natura divina (*Pensieri*, 1669).

6. All'inizio del Settecento la rivoluzione scientifica appare compiuta, così come l'affermazione, nella ricerca, del metodo induttivo-deduttivo di derivazione galileiana. Il concetto stesso di natura acquisisce una posizione centrale in tutta la speculazione scientifica e filosofica, ma anche in ogni momento della riflessione intellettuale e dello sviluppo dell'immaginario: si può addirittura, per questo periodo, parlare di una «ideologia della natura», sulla base della quale si modella una nuova immagine della società e dell'uomo. Ebbe grande fortuna, in tutto il secolo, l'immagine che Isaac **Newton** (*Principi matematici della filosofia naturale*, 1687) aveva dato dell'universo: un congegno funzionante secondo immutabili leggi matematiche, che la ragione umana può riconoscere e ricostruire. La visione meccanicistica del mondo che la scienza moderna sviluppa, se da un lato sembra ribadire, per l'armonia, la simmetria e la regolarità delle leggi che la governano, la presenza di un artefice che l'abbia creata (ispirando la corrente di pensiero cui venne dato il nome di *deismo* e che si caratterizzò per l'idea che ci fosse un raccordo tra filosofia naturale e religione e che si potesse parlare di una «religione naturale», alternativa alle religioni rivelate), dall'altro affaccia però la possibilità lucreziana di una natura nata dal caso, coincidente con la materia (si va dalle posizioni scettiche di David **Hume** [*Dialoghi sulla religione naturale*, 1749-51] alle posizioni apertamente materialistiche di d'**Holbach**, che, come altri pensatori del tempo, sostenne [*Sistema della natura*, 1770] che «l'universo, quel vasto assemblaggio di tutto ciò che esiste, presenta solo materia e movimento: il tutto offre alla nostra contemplazione nient'altro che un'immensa, ininterrotta successione di cause ed effetti»). Il punto di frattura epistemologica che ha inaugurato la modernità era stato anticipato dal *cogito* cartesiano. Nella sua separazione di *res cogitans* e *res extensa*, René **Descartes** (*Discorso sul metodo*, 1637) divide nettamente il dominio corporale, visto come grande meccanismo immanente, e l'attività spirituale del soggetto conoscente: il mondo naturale appare così agli occhi dell'uomo come dimensione «altra», manipolabile a piacere. La natura come meccanismo diventa l'immagine dominante, istituzionalizzata della filosofia illuministica del Settecento: l'*Enciclopedia* di **Diderot** e **D'Alembert** definisce la natura come l'intero meccanismo di interazione dei corpi fisici, compreso il corpo umano, concezione che trova un'esemplificazione emblematica ne *L'uomo-macchina* di **La Mettrie** (1748). La concezione settecentesca della natura porta a compimento molte delle avventure consoci-

tive dei secoli precedenti, ma con l'esigenza di ricomporre in un nuovo equilibrio le spinte e le curiosità che avevano travolto la cosmologia tradizionale. Dall'idea meccanicistica dell'universo, che nei casi estremi portò ad applicare modelli meccanici anche alla materia vivente, derivò una conseguenza durevole: fu avviato il progetto, tipicamente moderno, dell'utilizzo della natura a scopi pratici (se era una macchina, bastava conoscerne i congegni e imparare a maneggiarli) e, per così dire, dello sdoppiamento della natura, in una «natura prima», quella che ci sta intorno, e in una «natura seconda», artificiale, quella costruita dall'uomo (e che diventa *cultura*): a questo tipo di concezione si può riportare anche la distinzione fra ciò che è *naturale*, ciò che è *innaturale* (e che viola le *leggi della natura*) e ciò che è *sovranaturale*. Garante del nuovo equilibrio, e protagonista della rivoluzione scientifica, era la ragione umana, intesa dall'illuminismo quale unico strumento di conoscenza e controllo all'interno di una realtà immanente. E se la scienza prendeva il posto della metafisica, la letteratura, dopo gli estremi del barocco, cercava di conquistare una visione più rassicurante e raccolta anche della natura, quale appare nell'esperienza dell'*Arcadia* (si vedano, per esempio, le *Rime degli Arcadi*, 1716-80) oppure in tanta poesia descrittiva di tipo pastorale diffusa in tutta Europa. In molte di queste rappresentazioni idealizzate della natura (dal poema inglese *Le stagioni*, 1726-30, di James **Thompson**, agli *Idilli*, 1756, del poeta svizzero Salomon **Gessner**, in cui la natura diviene un orto o un giardino, senza asprezze ed eccessi di ogni tipo, alle odi *La salubrità dell'aria*, 1754, e *La vita rustica*, 1790, di Giuseppe **Parini**, che segnano il passaggio da una concezione idillica della natura a una più concretamente legata alla vita sociale) si manifesta il recupero nostalgico di un mondo che sta per scomparire, incalzato dagli sviluppi della civiltà urbana, mercantile, industriale. La realtà naturale, d'altra parte, è sempre meno la manifestazione della presenza divina, e sempre più la proiezione delle esigenze dell'uomo, delle sue aspirazioni ideologiche a migliorare la società, a costruirsi un ambiente naturale perfettamente funzionale e sottomesso (un esempio di questa disposizione può essere ravvisato nel *Robinson Crusoe* di Daniel **Defoe**, 1719), arrivando a esprimere il desiderio di fuggire dagli spazi affollati della modernità. Come ci mostra anche l'evoluzione del gusto pittorico, l'ambiente naturale diventa PAESAGGIO (v.) nel senso moderno del termine: *locus amoenus* (v. LUOGO AMENO) da contemplare e godere con l'occhio. È in questo periodo che i viaggi di esploratori, navigatori, curiosi, scienziati della natura e dell'uomo (come il francese Louis-Antoine de **Bougainville**, autore di un *Viaggio attorno al mondo negli anni 1766, 1767, 1768 e 1769*, del 1770) scoprirono, soprattutto nelle isole del Pacifico, zone di natura selvaggia e incontaminata, abitata da «buoni» selvaggi (v. SELVAGGIO), e le descrissero come luoghi edenici e paradisiaci, riprendendo così con nuova veste l'antico mito dell'età dell'oro (Bougainville portò a Parigi da Tahiti il polinesiano Ahutoru, che divenne una grande attrazione. Il suo viaggio ispirò a Denis **Diderot** il *Supplemento* al viaggio di Bougainville, 1772, una critica radicale dei fondamenti culturali della società europea). È in questo periodo, inoltre, che si creano i grandi parchi, sia pubblici che privati, come perfetti scenari teatrali in cui la natura viene addomesticata estetizzandosi. Nasce la moda dei giardini (v. GIARDINO) all'inglese, cioè di giardini che si presentano volutamente come opera casuale e capricciosa della natura. E se già nel passato si era avvertita la contrapposizione fra vita di città e vita in villa, a contatto con la natura, ora si viene formando il concetto moderno della

villeggiatura, intesa come ritorno salutare e riposante a una realtà originaria e incontaminata (nelle *Smanie della villeggiatura*, 1761, Carlo **Goldoni** analizza con sorridente ironia questa moda, che fornisce un nuovo sfondo e pretesto al ricorrente ma inesauribile intreccio dei desideri umani e fornisce una variante più moderna dell'antico rapporto fra villa e città).

Vanno tuttavia segnalate due importanti novità, che si svilupparono nella seconda metà del Settecento: a) una terribile catastrofe naturale, il terremoto che distrusse Lisbona nel 1755, incrinò in molti pensatori la visione positiva e ottimistica della natura allora prevalente: se Dio si identificava, come ritenevano i deisti, con la natura, come si spiegavano le catastrofi naturali? Come si poteva conciliare il dolore patito da tanti innocenti con l'esistenza di un Dio giusto? Queste domande si pose **Voltaire** in un suo testo poetico: il *Poema sul disastro di Lisbona* (1756) che ebbe larghissima diffusione e suscitò lunghi dibattiti in tutta Europa. b) Si ebbe la progressiva affermazione di una teoria diversa e alternativa, quella della natura come materia vivente e spontaneità creatrice. Tipica la posizione di **Diderot**, che fu anche di altri intellettuali illuministi (Pierre-Louis de **Maupertuis**, **Buffon**). Diderot da giovane si era formato sulla filosofia di Newton, sui principi del deismo e sugli studi fisico-matematici, ma poi progressivamente elaborò una concezione della natura radicalmente diversa. Egli si rivolse alle scienze che indagavano la materia nella sua corporeità e contribuì (*Pensieri sull'interpretazione della natura*, 1753; *Il sogno di D'Alembert*, 1769), alla rappresentazione della natura come incessante trasformazione di materia vivente. Sulla scia di queste riflessioni, nella seconda metà del Settecento al modello meccanicistico della natura si sostituì un modello biologico, quello di una natura-organismo vivente. È la concezione di Jean-Jacques **Rousseau**, che non a caso rispose al poema di Voltaire sulla catastrofe di Lisbona con una lettera (*Lettera sulla Provvidenza*, 1756) in cui sosteneva la tesi secondo cui la responsabilità del fatto luttuoso era degli uomini che avevano abbandonato la natura per andare a vivere concentrati nelle città. Nell'intera opera di Rousseau la natura è esaltata quale sfera originaria in cui si manifesta la bontà dell'uomo prima che la società l'abbia corrotto. La *physis* dei greci, depurata dalla razionalità della scienza, diviene in lui garanzia di innocenza, abbandono a una spontaneità dimenticata, scoperta del sentimento (dall'«uomo meccanico» all'«uomo sensibile», nella formulazione di Sergio **Moravia**). Ma questa concezione della natura primigenia rimane in Rousseau più una proiezione simbolica che un vero e proprio programma politico, considerato che nel *Progetto di costituzione per la Corsica* (1765) la geografia naturale della regione viene vista in termini economico-utilitaristici, come risorsa da sfruttare secondo un programma strettamente razionalistico. In definitiva l'idea di una natura incontaminata e paradisiaca serve a Rousseau soprattutto in senso retorico, come immaginario termine di paragone all'interno della più ampia critica nei confronti della società e delle sue istituzioni. Indicativa delle possibilità e dei problemi estetico-letterari offerti dall'indagine sulla natura fra Sette e Ottocento è l'opera di **Goethe**, in cui l'interpretazione finalistica della realtà naturale, esemplificata dai suoi studi di botanica e sulla teoria dei colori, riesce solo a rappresentare, non veramente a risolvere i conflitti che la sua stessa indagine letteraria ha rivelato: nel romanzo *Le affinità elettive* (1809), dietro la simbologia dell'attrazione fra gli elementi naturali, si cela l'alchimia ancor più pericolosa del desiderio impossibile; nel grande dramma di *Faust* (1808-1832) sono rappresentati, nella vicenda di un intellettuale e filosofo na-

turale, i rischi di chi vuole strappare sino in fondo alla natura i suoi segreti.

7. Si avverte, nelle posizioni che danno l'avvio alla concezione romantica della natura, un che di paradossale: a mano a mano che il rapporto fra natura e cultura tendeva a privilegiare quest'ultima e gli interventi di manipolazione da parte dell'uomo (agricoltura industriale, utilizzazione delle risorse naturali, rapace sfruttamento di terre e uomini nelle colonie, estesa urbanizzazione, ecc.) si facevano più vasti e sistematici, respingendo progressivamente ai margini del mondo le zone dove la natura restava incontaminata, i ceti intellettuali elaboravano immagini mitiche della natura sulla sua forza vitale costruendo sistemi filosofici, sulle sue meravigliose bellezze sistemi estetici. È stata, questa, la grande contraddizione della modernità, come afferma Bruno **Latour**: il distacco epistemologico fra cultura e natura, mentre costruiva la percezione estetica del naturale come «spettacolo» o come riserva di memorie private, non impediva al tempo stesso di continuare a manipolare la natura attraverso l'appropriazione e la trasformazione tecnica. Nell'Inghilterra, per esempio, cioè nel paese che inaugurò la rivoluzione industriale, si diffuse contemporaneamente la visione «pittorresca» del naturale, cristallizzato in una sua dimensione illusivamente atemporale. Un esempio tipico è quello dei cosiddetti poeti «laghisti», i romantici inglesi William **Wordsworth**, Samuel Taylor **Coleridge** e Robert **Southey**. Wordsworth e Coleridge, nelle *Ballate liriche* (1798), attraverso una rappresentazione stilizzata in cui pastorale e pittoresco si mescolano, costruirono l'immagine di una natura non conflittuale rispetto all'uomo, anzi sentita come potenza evocatrice e nutritrice, in termini sia fisici che fantastici. Anche quando piange la morte di una giovane fanciulla (nella breve ballata «*A Slumber Did My Spirit Seal*», 1798-99) Wordsworth trova consolazione nel fatto che essa è andata a far parte della natura vivente. Contemplativo è anche il rapporto con la natura selvaggia ed esotica che viene rappresentato da Coleridge nella *Ballata del vecchio marinaio* (1798), anche se rimane, tipicamente, uno iato percettivo che corrisponde alla soggettività non risolta dell'artista romantico: l'ambiente misterioso e selvaggio in cui viaggia il protagonista risulta essere l'insufficiente metafora delle passioni che dominano l'interiorità del poeta e i suoi rapporti sociali. La stessa funzione svolgono i luoghi esotici del continente americano nel romanzo di René de **Chateaubriand**, *Atala* (1801), che racconta gli amori di due «selvaggi» indiani nelle plaghe della Louisiana con l'intento di dimostrare che può esserci armonia fra le scene della natura, il sentimento religioso e le passioni del cuore umano. Ma è stato soprattutto nella Germania del romanticismo e dell'idealismo che è stata ampiamente recuperata la concezione vitalistica e metafisica della natura (in polemica con la concezione ancora formale e matematica kantiana), arrivando a interpretarla come manifestazione produttiva dello spirito che alla fine si perde nell'indistinzione dell'identità originaria (Friedrich Wilhelm **Schelling**, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, 1800); o, in una versione fortemente polemica contro l'idealismo hegeliano dominante, come manifestazione della Volontà di vivere che per sussistere ha bisogno di divorare continuamente i suoi figli (Arthur **Schopenhauer**, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1819). A conferma della centralità dell'idea di natura nella concezione romantica possiamo ricordare che già Johann Gottfried von **Herder** (*Frammenti sulla nuova letteratura tedesca*, 1766-67) aveva coniato il termine di *Naturpoesie* (poesia naturale), in contrapposi-

zione con quello di *Kunstpoesie* (poesia artificiale), per designare i testi (canti, fiabe, racconti) della tradizione orale e popolare, considerati «naturali», perché spontanea espressione del popolo, a differenze dei testi di origine colta. Il termine venne ripreso dai fratelli Jakob e Karl **Grimm**, i grandi raccoglitori del patrimonio tedesco delle fiabe di magia, e poi via via da molti teorici del romanticismo, a cominciare da Friedrich **Schlegel**. Inoltre, per esprimere questa idea di una creatività spontanea, non solo della natura umana, ma della stessa realtà naturale, ha avuto grande diffusione, nella poesia romantica europea, l'immagine dell'arpa eolia (v.): lo strumento musicale che, mosso dal vento, dava espressione ai palpiti stessi della natura.

Un episodio importante nella storia del tema è rappresentato da Giacomo **Leopardi**, per il quale il concetto di natura è stato una presenza costante della riflessione e della creazione poetica: una riflessione che si riallaccia ai pensatori antichi e moderni della linea lucreziana e materialistica che abbiamo già più volte incontrato e che è accostabile per più di un aspetto al coevo pensiero di Schopenhauer. La concezione leopardiana della natura è passata attraverso fasi successive, che a un esame attento appaiono come ampliamenti progressivi di una riflessione sostanzialmente unitaria. Una prima fase è stata definita dagli studiosi come «pessimismo soggettivo», determinato dalle esperienze esistenziali del poeta, dalla sua fragilità fisica, dalla vita che fu costretto a condurre in famiglia; viene sottolineato il volto benigno della natura che, provando pietà per le creature umane, nutrive la loro fantasia con le illusioni. Anche per gli Antichi la vita era fatta di sofferenza e l'infelicità esisteva anche allora, però essi non ne erano consapevoli e si lasciavano trasportare dalle illusioni, per loro ancora vigorose e non del tutto smentite dall'esperienza. Una seconda fase è stata detta del «pessimismo storico». Nei Moderni le illusioni ormai sono svanite e la ragione le ha smascherate. La vita dei moderni è fatta di consapevolezza della realtà nuda e cruda della sofferenza e dell'infelicità; essi possono solo provare nostalgia per le illusioni degli Antichi. La terza fase è stata detta del «pessimismo cosmico». Allargando la sua indagine alla significazione più generale della natura intesa come nuda esistenza, Leopardi ora ne sottolinea l'aspetto cosmico di indifferente processo generatore che non vuole la felicità dei suoi figli e li fa nascere alla sofferenza, di meccanismo crudele che ha come solo scopo la prosecuzione della specie e la conservazione del mondo non curandosi del dolore che provoca. Queste posizioni sono rappresentate in molte, famosissime pagine dello *Zibaldone* (1817-32, pubblicato postumo nel 1898), nei *Canti* (1818-1837, pubblicazione completa postuma nel 1845), nelle *Operette morali* (1827-34), negli altri suoi scritti. Nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829-30), per esempio, egli dichiara con decisione: «Questo io conosco e sento, / che degli eterni giri, / che dell'essere mio frale, / qualche bene o contento / avrà fors'altri, a me la vita è male». Nel *Discorso sopra la poesia romantica* (1818), riprendendo un pensiero di **Eraclito**, egli scrive: «e infatti la natura non si palesa ma si nasconde, sì che bisogna con mille astuzie e quasi frodi, e con mille ingegni e macchine scazarla e pressarla e tormentarla e cavarle di bocca a marcia forza i suoi segreti». Nel *Dialogo di Plotino e Porfirio* (1827), sul tema del suicidio, egli sostiene che l'uomo è condannato alla sofferenza, ma una legge di natura vuole che egli viva, stoicamente, nonostante tutto. Nell'ultimo dei *Canti*, la *Ginestra* (1836) Leopardi propone, come rimedio al suo pessimismo cosmico, un patto di solidarietà degli uomini nel dolore, unica via d'uscita ai mali della modernità.

Un caso particolarmente interessante è offerto dalla storia della cultura nordamericana. Proprio in questo paese, mentre i fenomeni dell'urbanizzazione e dello sfruttamento industriale si stavano espandendo (in città come Boston, Filadelfia, New York), un gruppo di intellettuali, a cui venne dato il nome di «trascendentalisti», riprese alcune delle concezioni dell'idealismo romantico, e si fece sostenitore dell'idea che esiste uno stato spirituale ideale che «trascende» il mondo fisico ed empirico e si realizza soltanto attraverso una conoscenza intuitiva, nel dichiarato proposito di esaltare la natura contro i pericoli della civiltà moderna. L'inizio del movimento si fa risalire alla pubblicazione, avvenuta anonimamente nel 1836, del saggio di Ralph Waldo **Emerson** intitolato appunto *Natura*. Per Emerson la natura non è governata da una divinità superiore e apprendibile dall'uomo solo attraverso gli insegnamenti dell'esperienza, ma è essa stessa una entità divina universale che noi conosciamo intuitivamente in uno stato di innocenza. Sintesi di religiosità puritana e spirito romantico, la filosofia di Emerson concilia l'anima individuale con il mondo naturale, in una corrispondenza fra microcosmo e macrocosmo in cui l'uomo ritorna a essere l'elemento centrale. Emerson fu inoltre il primo intellettuale ad accogliere con entusiasmo l'opera poetica di Walt **Whitman**, che aveva dato alle stampe nel 1855 *Foglie d'erba*: una grande raccolta di testi poetici in cui il rapporto con la natura si pone come contatto sensualmente vivo e diretto, che fa ritrovare al singolo la più piena espressione del «sé». Consapevole del principio di corruzione e di falsità della vita moderna distorta dall'organizzazione tecnologica, ed emblema di un contatto rinnovato con la natura, è l'opera di uno scrittore che si è ispirato alle idee dei trascendentalisti: Henry David **Thoreau**. In *Walden* (1854), Thoreau racconta del suo esperimento di andare a vivere «nella natura», lontano dalla società in una capanna sul Walden Pond, sostenendosi con i soli suoi mezzi, cercando di ricondurre la vita ai suoi fatti essenziali. L'esperimento di Thoreau, che volutamente scartava ogni mediazione sociale, fu caratterizzato da un forte individualismo anarchico, che continuò ad agire a lungo sull'immaginario americano.

Da atteggiamenti e spunti di questo tipo nasce un vero e proprio filone di *environmentalist writing*, di autori impegnati a raccontare la loro esperienza privata in luoghi incontaminati e deserti al riparo dalla civilizzazione, esempi che mostrano le profonde contraddizioni della costruzione culturale e sociale degli Stati Uniti, in bilico fra individualismo esasperato e costruzione di contesti sociali estremi (ne sono un esempio i numerosi scritti sui paesaggi californiani di John **Muir**).

8. Mentre nella letteratura romantica, e in tanti scritti di viaggio e descrizione di paesi esotici in cui la natura pareva rimanere incorrotta dall'avanzare della civiltà moderna (si va dai romanzi d'ambiente esotico di **Bernardin de Saint-Pierre** e **Pierre Loti**, alla ricerca di possibili ultimi eden nelle isole del Pacifico di Herman **Melville**, Robert Louis **Stevenson** e del pittore Paul Gauguin, alle esplorazioni della Polinesia, delle plaghe selvagge dell'Africa e del Sud America da parte di etnologi e antropologi, da Bronislaw **Malinowski** a Claude **Lévi-Strauss**, dalla natura cercata come sfondo di avventure esotiche di scrittori popolari come Karl **May** ed Emilio **Salgari**, e da tanti autori di film hollywoodiani, via via fino alle ultime descrizioni di paesaggi marginali e intatti, fra Argentina e Australia, che ci ha lasciato lo scrittore inglese Bruce **Chatwin**), negli ambienti scientifici e culturali dell'Ottocento, in piena atmosfera positivista, tornava a es-

sere dominante una concezione della natura come realtà neutra, da studiare e classificare con l'aiuto delle scienze naturali e da trasformare e manipolare attraverso la tecnologia. Hanno grande sviluppo le antiche scienze della fisica e della biologia (quest'ultima con innovazioni teoriche che segnano un'epoca dopo la pubblicazione, nel 1859, dell'*Evoluzione della specie* di Charles **Darwin**) e di scienze nuove come la geografia antropologica (J.G. **Herder**, P. **Vidal de la Blache**, ecc.), che studia i rapporti fra l'ambiente naturale e le culture umane. Dall'opera di Darwin e degli scienziati del tempo prende forma una nuova immagine della Natura come forza possente e trasformatrice a disposizione dell'uomo che ne sapeva comprendere i meccanismi e le leggi regolatrici, ma al tempo stesso viene modificato il rapporto fra uomo e natura. Tutta la possibile residuale centralità dell'uomo nella vasta struttura naturale è stata cancellata: l'uomo appare ormai solo come un anello nel complesso dinamismo metamorfico delle specie animali.

Informati dal clima positivista (August **Comte**, Herbert **Spencer**, ecc.) molti degli autori del naturalismo francese, così come più tardi del verismo italiano, hanno cercato di coordinare, come ha spiegato **Calvino**, «natura e storia» nelle loro costruzioni romanzesche. Già Honoré de **Balzac** si era presentato, nei grandi romanzi della *Comédie humaine*, come «colui che scopre la vitalità naturale, quasi biologica delle grandi città. La Parigi di Balzac è la vera città giungla». Ma sono stati Gustave **Flaubert**, Guy de **Maupassant** e soprattutto Émile **Zola**, nei romanzi del ciclo dei *Rougon-Macquart* e già con l'iniziativa di pubblicare quello che è considerato il manifesto del naturalismo, la raccolta di novelle di vari autori intitolata *Le serate di Médan* (1880), a cercare di analizzare il rapporto fra natura e storia, natura e società, ispirandosi alle idee della scienza positivista. Nel caso di Zola e di altri scrittori naturalisti e veristi, l'opera letteraria ha cercato di prendere a prestito alcuni dei metodi di lavoro degli scienziati (narrazione sperimentale, metodo deduttivo, inchiesta per raccogliere dati e documenti, ecc.). I personaggi di Zola sono determinati nei loro comportamenti e nelle loro tragiche vicende dalle leggi dell'ereditarietà e portano dentro di sé gli impulsi e gli istinti arcaici della natura umana e della sua origine animale. Questa drastica riduzione narrativa è confrontabile, per affinità e per contrasto, con il materialismo storico e dialettico di Karl **Marx** e Friedrich **Engels**, che si differenzia sia dall'esaltazione della natura propria dei romantici, sia dall'appiattimento del positivismo, di cui condivide peraltro il richiamo a Darwin. Nel saggio *Dialettica della natura* (1925, postumo) Engels critica le semplificazioni della scuola romantica come di quella positivista: «Oggi tutta la natura è distesa davanti ai nostri occhi come un sistema di nessi e di processi chiarito e compreso almeno nelle sue linee fondamentali. [...] Concezione materialistica della natura non significa altro se non, semplicemente, concezione della natura quale essa è, senza apporti estranei».

Nella letteratura del secondo Ottocento e del primo Novecento tornano ad apparire, pur mascherate dalle nuove forme culturali e ideologiche del tempo, le due concezioni contrapposte: quella ottimistica che punta sulle potenzialità di trasformazione della natura, della società e della vita umana offerte dal progresso scientifico e tecnologico (è il caso dello scrittore inglese Rudyard **Kipling**, nei suoi *Libri della giungla*, 1894-95, che vede nell'opera di incivilimento, soprattutto dei popoli delle colonie, culturalmente arretrati ma pieni di qualità potenziali, un progetto emancipativo, come unico destino possibile e auspicabile per l'uomo) e quella pessimistica, che avanza

molti dubbi sui progressi della civiltà moderna e sulla distruzione che essa porta con sé di valori, tradizioni, equilibri fra uomo e natura (è il caso di due altri scrittori inglesi: Thomas **Hardy**, ne *Il ritorno al paese* del 1878, *Gli abitanti del bosco*, 1887, ecc., e D. H. **Lawrence**, in *Donne in amore*, 1920, *L'amante di Lady Chatterley*, 1928, ecc.; o di un grande scrittore russo come Lev **Tolstoj**, si pensi ad esempio *Anna Karenina*, 1877, che alle forme di corruzione portate dal mondo moderno contrappose i valori genuini della tradizione russa contadina, molto più vicina alla natura, a una natura di tipo roussoviano, delle altre classi della società). Tenzialmente pessimistici, decisamente critici dell'impresa coloniale britannica e del rapporto civilizzazione/natura, ma anche al tempo stesso rispettosi dell'etica collettiva della società britannica (rappresentata dalle leggi che governano la vita dei marinai su una nave, in lotta contro gli elementi della natura) sono i romanzi di Joseph **Conrad**, come *Lord Jim* (1900) e *Cuore di tenebra* (1902). In quest'ultimo in particolare, la foresta congolese appare come il luogo di una rivelazione: il fallimento del programma morale e di civilizzazione europeo. La contrapposizione fra la civiltà occidentale e la natura primigenia dell'Africa rivela come la barbarie e il cuore selvaggio del mondo siano lo specchio occultato della violenza e avidità del programma coloniale europeo. Un'altra grande parabola di rifiuto vitalistico della civiltà viene dal contesto americano è *Il richiamo della foresta* (1903) di Jack **London**, in cui il protagonista, il cane Buck, diventa consapevole della necessità di realizzare il suo destino di creatura selvatica abbandonando i vincoli della domesticazione. La contrapposizione, teorizzata pochi anni prima in Europa da Friedrich **Nietzsche** in termini più metafisici, è tra la ferocia civilizzata dell'uomo, fondata sulla copertura e il tradimento, e la ferocia «innocente», ossia anteriore a ogni distinzione morale, del mondo preumano, visto come modello ideologico di palingenesi storica.

9. I filoni principali della letteratura del Novecento sono caratterizzati da un lato dal rifiuto del modello di descrizione naturale proposto dalla scienza, col conseguente rifiuto di ogni discorso sulla natura e il conseguente recupero spirituale o esistenziale di un'esperienza non mediata da protocolli scientifici; dall'altro da un atteggiamento critico verso quei testi che si erano confrontati con il problema della rappresentazione della natura in modo idealizzato e romantico. In realtà, la progressiva urbanizzazione e denaturalizzazione dell'Europa aveva contribuito a relegare l'incontro con la natura ai margini dell'esperienza individuale e quindi anche del discorso letterario. Da una parte, il gesto eterodiretto della sfida e della rivolta estetica e ideologica del Futurismo tendeva a radicalizzare questa dimensione di trasformazione tecnologica del mondo, così da sostituire tutto il naturale con l'artificiale, con la meccanizzazione della vita dell'uomo; dall'altra, il paesaggio europeo, piagato dalla prima guerra mondiale e dall'incipiente stagione totalitaria, emergeva attraverso la parola poetica di Thomas Stearns **Eliot** come *La terra desolata* (1922), correlativo oggettivo di una civiltà in piena decadenza spirituale, in cui anche il gesto rigeneratore della primavera viene a capovolgersi: «aprile è il più crudele dei mesi». I due antichi e contrastanti modelli: di un rapporto armonioso, edenico, fra uomo e natura, oppure di un conflitto crudele fra i due, dell'uomo per assoggettare la natura o della natura per prevalere con le sue forze possenti, in modo catastrofico sull'uomo (terremoti, maremoti, eruzioni vulcaniche), riempiono le cronache della vita ordinaria, nutrono di sé movimenti di pensiero e proposte di azione politica

(progetti di costruzione di grandi opere di ingegneria per costruire dighe, ponti, rendere abitabili i deserti, desalinizzare le acque dei mari, colonizzare altri pianeti; progetti ecologici di preservazione dei sistemi di vita del pianeta, conservazione di foreste vergini e grandi fiumi, ecc., ecc.), ispirano un'ampia produzione saggistica e filosofica ma anche letteraria, soprattutto nel territorio della fantascienza, che conosce i due generi contrapposti dell'avventura ingegneristica e tecnologica, spesso intinta di elementi di UTOPIA (v.) e della rappresentazione apocalittica della fine dei mondi (da Isaac **Asimov** a Stephen **King**, al film *Il giorno dopo*, 1983, di Nicholas **Meyer**, ai tanti altri film sull'argomento).

Il rovesciamento disforico della relazione con il naturale è visibile anche nelle opere della grande letteratura, per esempio ne *La nausea* (1938) di Jean-Paul **Sartre**. L'ansia esistenziale del protagonista, Roquentin, si trasforma in requisitoria contro il tentativo di razionalizzazione scientifica, mentre la natura, nella forma metonimica di un sasso o di una radice, sembra essere al di là di qualsiasi spiegazione, radicalmente inaccessibile. Alla fine Roquentin rimane rinchiuso nella vischiosità del tessuto urbano, della città come emblema di una nuova antropologia snaturata, mentre tutto attorno l'immagine di una vegetazione selvaggia e ostile minaccia come un cancro l'ordine sociale, segno di una catastrofe imminente nevroticamente e inutilmente esorcizzata. Ne *Il signore delle mosche* (1954) di William **Golding** non c'è più spazio per il mito ormai logoro del «buon selvaggio», ma solo per quei demoni di violenza, crudeltà e superstizione che abitano nel cuore di tutti gli uomini, anche in quello di un gruppo di ragazzini. Il programma conoscitivo e emancipativo della scienza, nella sua esasperata ricerca di accedere agli enigmi della natura, viene rivisitato ne *I fisici* (1962) di Friedrich **Dürrenmatt**, come il paradigma di una ragione trasformativa del mondo che non può che precipitare verso la propria autodistruzione.

La natura rimaneva, d'altra parte, al centro della rappresentazione letteraria in quei paesi in cui, per ragioni di contesto geografico, è parte essenziale dell'identità nazionale, come avviene ne *Il Viaggio meraviglioso di Nils Holgersson attraverso la Svezia* (1906-07) di Selma **Lagerlöf**. Questo ambiente rivela tutte le sue potenzialità di rappresentazione simbolica dell'uomo moderno nei romanzi dello scrittore norvegese Knut **Hamsun**, come *Pan* (1894) e *Il risveglio della terra* (1917), in cui la natura primigenia e essenziale del Nord rappresenta la ribellione disperata dell'uomo contro l'utilizzabilità funzionale del razionalismo borghese (le posizioni conservatrici spinsero Hamsun a farsi sostenitore del nazismo). Particolarmente fecondo è il combinarsi delle tradizioni extra-europee sulla natura con i moduli narrativi di matrice occidentale, come nel caso del rapporto sottilmente armonico e ritualizzato con i luoghi naturali tipico della cultura giapponese, che trova una delle sue più poetiche espressioni moderne nei romanzi di Yasunari **Kawabata**, in particolare modo *Il Paese delle Nevi* (1937) e *Il suono delle montagne* (1954). La mediazione della natura nella costruzione identitaria nazionale è particolarmente evidente in Brasile, che ha costruito le proprie categorie di autocomprensione e autodefinizione attraverso la dialettica urbanità/natura selvaggia. Un testo esemplare a questo proposito è *Macunaîma* (1928) di Mário de **Andrade**, il cui protagonista è figura liminale tra il naturale e il mitologico. All'inizio del romanzo Macunaina abbandona la «giungla vergine» e si dirige verso San Paolo, ma alla fine l'elemento mitico prevale su quello storico: il protagonista ritorna nella foresta e si trasforma in una costellazione. Altro luogo naturale che nella tradizione

letteraria del Brasile incorpora la dualità di cultura e natura è il *sertão*: la sterminata regione non coltivata del nord del paese. Da *Os sertões* (1832) di Euclides da **Cunha** fino all'epico affresco del *Grande sertão* (1956) di João Guimarães **Rosa**, le vaste pianure aride del fiume São Francisco hanno simboleggiato una più ampia riflessione sull'identità nazionale brasiliana.

L'esperienza letteraria italiana risente, soprattutto all'inizio del XX secolo, di una cultura regionale legata a contesti culturali e antropologici premoderni. Caratteristica comune a molti scrittori italiani, ancorché con risultati stilistici e tematici molto diversi fra loro, è la mitologizzazione dell'ambiente naturale e del paesaggio d'origine. Dalle *Novelle della Pescara* (1902) e *La figlia di Iorio* (1904) di Gabriele **D'Annunzio** alle *Novelle per un anno* (1922) di Luigi **Pirandello**, dai romanzi di Cesare **Pavese** a *Conversazione in Sicilia* (1938-39, 1941) di Elio **Vittorini**, sino ad includere testi anomali come *La pietra lunare* (1939) di Tommaso **Landolfi**, *Horcinus Horca* (1975) di Stefano **D'Arrigo** o *L'infinito lunare* (1998) di Giuseppe **Bonaviri**, la natura viene sorpresa nella sua dimensione di emblema mitico-arcaico, in una fissità fisico-antropologica. Chi si distacca invece da questa emblematicità, per trasformarla in esplorazione geografico-antropica è Andrea **Zanzotto**, che nella sua poesia, a partire dalla raccolta *La Beltà* (1968) fino a *Meteo* (1996), ha ricomposto il paesaggio come fenomeno di ibridazione fra natura e storia, come schermo su cui si iscrivono le tracce del passaggio dell'uomo (il termine zanzottiano «paesaggire» rinvia a questa disposizione). Uno dei prosatori che hanno tentato con più insistenza una mediazione culturalmente attenta e consapevole fra natura e storia, è Italo **Calvino**. Protoecologista è la saga di Cosimo ne *Il barone rampante* (1957), con esiti peraltro satirici e paralizzanti, mentre più dichiaratamente epistemologica è la polarizzazione dei personaggi ne *Il cavaliere inesistente* (1959), dove alla razionalità scorporata, tutta visiva e mentale, di Agilulfo viene contrapposta la fisicità primordiale, in continuo movimento trasformativo e materiale di Gurdulù. Parabole sulla progressiva alienazione dell'uomo-cittadino dal contesto naturale circostante sono anche i racconti di *Marcovaldo* (1963). Da ricordare il rapporto intensissimo con la natura che, con sensibilità tutta veneta e novecentesca, contraddistingue la narrativa di Guido **Piovene**, per esempio ne *I falsi redentori* (1949) e ne *Le stelle fredde* (1970), dove l'ambiente naturale è lo specchio potentemente stilizzato della lotta che i personaggi devono ingaggiare con la loro più intima e tormentosa natura, in attesa di un inconcepibile, trascendente perdono.

La cultura del tardo Novecento sembra infine portare a esiti contrastanti, che ripropongono in forme nuove le stratificazioni e le antinomie del concetto di realtà naturale. Da un lato vi è la tendenza a una vera cancellazione della natura, ovvero alla sua trasformazione in simulacro, in pura immagine, persa ormai nel labirinto dei dati e delle informazioni digitali, con un'esasperazione crescente dell'ibridismo uomo-macchina (i romanzi cyberpunk di William **Gibson** e Bruce **Sterling** ne sono l'esempio più avanzato e ideologicamente consapevole). Dall'altro vi è la volontà di recupero di una disposizione premoderna: l'uomo contemporaneo non vorrebbe più concepirsi come separato dalla natura, ma sentirsi parte integrante, in senso prima biologico che spirituale. La natura diventa *oikos*, dimora, nicchia ecologica, come teorizzato dalla nuova etica ambientale e da quella «ecocritica», sviluppatasi soprattutto in ambito statunitense, che riporta il rispetto della natura al centro degli interessi umani e letterari (fra gli autori più noti Annie **Dillard**,

Edward **Abbey**, Barry **Lopez**, Terry Tempest **Williams**, Wallace **Stegner**). In realtà la più celebre elaborazione teorica di questa disposizione ecologista, *Gaia* (1979) di James **Lovelock**, può considerarsi per alcuni aspetti complementare a quella sorta di metafisica dell'informazione elaborata, attraverso l'idea di una «noosfera», culminante in una «cristosfera», dal gesuita Pierre **Teilhard de Chardin**, che in *Il fenomeno umano* (1955) vede l'uomo come il momento in cui la natura prende coscienza di se stessa. L'uomo è l'organismo biologico attraverso cui la natura diventa consapevole della sua esistenza, del suo essere complicato strumento computazionale, grande meccanismo differenziale che per sua «natura» crea strumenti sempre più sofisticati di elaborazione di informazioni, in vista però di una finalità che sfugge ai criteri della ragione tecnico-scientifica tradizionale. I racconti distopici di Gibson e Sterling in questo senso possono essere visti come il calco negativo, la versione paradossale e problematica, delle teorie sulla natura di Lovelock e Teilhard de Chardin.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Atharva Veda* (ca. 800 a.C.); *Bibbia*; *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.); *Genesi* (sec. IV a.C.); *Gilgamesh* (III millennio a.C.); *Rime degli Arcadi* (1716-80); *Physiologus* (II-III sec. d. C.); *Salmi* (ca. secc. X-II a.C.).

Agostino di Ippona, *Contro Fausto* (*Contra Faustum*, 397-398); Agostino di Ippona, *Sermoni* (*Sermones*, 391-415); Agostino di Ippona, *Confessioni* (*Confessiones*, 397-401); Agostino di Ippona, *La trinità* (*De trinitate*, 399-419); Andrade, M. de, *Macunaíma* (1928); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Ariosto, L., *Satire* (1517-25); Aristotele, *Metafisica* (sec. IV a.C.); Bacone, R., *Opus maius* (1266-68); Balzac, H. de, *La commedia umana* (*La comédie humaine*, 1830-47); Boccaccio, G., *Decamerone* (1349-53); Bonaviri, G., *L'infinito lunare* (1998); Bougainville, L. A. de, *Viaggio attorno al mondo negli anni 1766, 1767, 1768 e 1769* (*Voyage autour du monde pendant les années 1766, 1767, 1768 et 1769*, 1770); Bruno, G., *De l'infinito universo e mondi* (1584); Bruno, G., *Della causa, principio, ed uno* (1584); Calvino, I., *Il barone rampante* (1957); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1959); Calvino, I., *Marcovaldo* (1963); Campanella, T., *La filosofia dimostrata coi sensi* (*Philosophia sensibus demonstrata*, 1591); Campanella, T., *Del senso delle cose e della magia naturale* (*De sensu rerum et magia naturali*, 1620); Cardano, G., *La verità delle cose* (*De rerum varietate*, 1557); Chateaubriand, F. R. de, *Atala* (1801); Coleridge, S.T. - Wordsworth, W., *Ballate liriche* (*Lyrical Ballads*, 1798); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798); Conrad, J., *Lord Jim* (1900); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); D'Annunzio, G., *Novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *Figlia di Iorio* (1904); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Quaestio de aqua et terra* (1320); Darwin, C., *L'origine della specie* (*The Origins of Species*, 1859); D'Arrigo, S., *Horcinus Horca* (1975); Da Cunha, E., *Gli uomini del sertão* (*Os sertões*, 1902); Defoe, D., *La vita e le straordinarie, sorprendenti avventure di Robinson Crusoe* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719); Democrito, *Corpus Democriteum* (sec. IV a.C.); Descartes, R., *Discorso sul metodo* (*Discours de la méthode*, 1637); Diderot, D. - D'Alembert, J.B., *Enciclopedia* (*Encyclopédie*, 1751-65); Diderot, D., *Pensieri sull'interpretazione della natura* (*Pensées sur l'interprétation de la nature*, 1753); Diderot, D., *Supplemento al viaggio di Bougainville* (*Supplément au voyage de Bougainville*, 1772); Diderot, D., *Il sogno di D'Alembert* (*Le rêve de D'Alembert*, 1769); Di Segni, L. (papa Innocenzo III), *Il disprezzo del mondo ossia La miseria della condizione umana* (*De contemptu mundi sive De miseria humanae conditionis*, 1195); Donne, J., *Poesie* (*Poems*, 1633); Dürrenmatt, F., *I fisici* (*Die Physiker*, 1962); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Wasteland*, 1922); Emerson, R.W., *Natura* (*Nature*, 1836); Engels, F., *Dialettica della natura* (*Dialektik der Natur*, 1925, postumo); Epicuro, *Sulla natura delle cose* (secc. IV-III a.C.); Eschilo, *Prometeo incatenato* (ca. 460 a.C.); Esiodo, *Le opere e i giorni* (sec. VIII a.C.); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Ficino, M., *Teologia platonica* (1482); Francesco d'Assisi, *Cantico delle creature*

(sec. XIII); Galilei, G., *Il saggiaiore* (1623); Galilei, G., *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632); Gessner, S., *Idilli* (*Idyllen*, 1756); Goethe, J.W., *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809); Goethe, J. W., *Faust* (1808-32); Golding, W., *Il signore delle mosche* (*The Lord of the Flies*, 1954); Goldoni, C., *Le smanie della villeggiatura* (1761); Hamsun, K., *Pan* (1894); Hamsun, K., *Il risveglio della terra* (1917); Hardy, T., *Il ritorno al paese* (*The Return of the Native*, 1878); Hardy, T., *Gli abitanti del bosco* (*The Woodlanders*, 1878); Herder, J. G. von, *Frammenti sulla nuova letteratura tedesca* (*Fragmente über die neueredeutsche Literatur*, 1766-67); Holbach, P. H. T. d', *Sistema della natura* (*Système de la nature*, 1770); Hume, D., *Dialoghi sulla religione naturale* (*Dialogues Concerning the Natural Religion*, 1749-51); Kawabata, J., *Il Paese delle Nevi* (1937); Kawabata, J., *Il suono delle montagne* (1954); Kipling, R., *I libri della giungla* (*The Jungle Books*, 1894-95); Lagerlöf, S., *Il Viaggio meraviglioso di Nils Holgersson attraverso la Svezia* (1906-07); La Mettrie, J. O. de, *L'uomo-macchina* (*L'homme-machine*, 1748); Landolfi, T., *La pietra lunare* (1939); Lawrence, D.H., *Donne in amore* (*Women in Love*, 1920); Lawrence, D.H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928); Leopardi, G., *Discorso di un italiano sulla poesia romantica* (1818); Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri* (1817-32); Leopardi, G., *Operette morali* (1823-32); Leopardi, G., *Canti* (1818-37, 1845 postumo); London, J., *Il richiamo della foresta* (*The Call of the Wild*, 1903); Lovelock, J., *Gaia: un nuovo sguardo alla vita sulla terra* (*Gaia: A New Look at Life on Earth*, 1979); Lucano Anneo, M., *Farsaglia* (*Pharsalia*, 59-65 d.C.); Lucrezio Caro, T., *La natura* (*De rerum natura*, 53 a.C.); Machiavelli, N., *L'asino* (1512-17); Machiavelli, N., *Il Principe* (1517); Machiavelli, N., *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1531); Meyer, N., *Il giorno dopo, cinema* (*The Day After*, 1983); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1580-88); Newton, I., *Principi matematici della filosofia naturale* (*Philosophiæ naturalis principia mathematica*, 1687); Omero, *Odissea* (sec. IX-VIII a.C.); Origene, *Commentario al Cantico dei cantici* (sec. III d.C.); Orosio, P., *Storie contro i pagani* (*Historia adversus paganos*, 417-18); Palladio, *Storia lausiaca* (*Historia Lausiaca*, 419-20); Parini, G., *La salubrità dell'aria* (1754); Parini, G., *La vita rustica* (1790); Pascal, B., *Pensieri* (*Pensées*, 1669); Petrarca, F., *Lettere familiari* (*Rerum familiarum libri*, 1325-66); Pico della Mirandola, *La dignità dell'uomo* (*De hominis dignitate*, 1486); Pico della Mirandola, *Dispute contro l'astrologia divinatrice* (*Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, 1494); Piovene, G., *I falsi redentori* (1949); Piovene, G., *Le stelle fredde* (1970); Pirandello, L., *Novelle* (1922); Platone, *Timeo* (ca. 360 a.C.); Platone, *Crizia*, (dopo il 361 a.C.); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis historia*, 58-79 d.C.); Plotino, *Enneadi* (sec. III d.C.); Ristoro d'Arezzo, *La composizione del mondo colle sue cascioni* (1282); Rosa, J.G., *Grande sertão* (1956); Rousseau, J.J., *Lettera sulla Provvidenza* (*Lettre sur la Providence*, 1756); Rousseau, J.J., *Progetto di costituzione per la Corsica* (*Projet de constitution pour la Corse*, 1765); Saffo, *Liriche* (secc. VII-VI a.C.); Sartre, J.P., *La nausea* (*La nausée*, 1938); Schelling, F.W., *Sistema dell'idealismo trascendentale* (*System des transcendentalen idealismus*, 1800); Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Sofocle, *Antigone* (ca. 441 a.C.); Telesio, B., *Sulla natura delle cose secondo i loro propri principi* (*De rerum natura iuxta propria principia*, 1586); Teillard de Chardin, P., *Il fenomeno umano* (*Le Phénomène Humain*, 1955); Thompson, J., *Le stagioni* (*The Seasons*, 1726-30); Thoreau, H.D., *Walden o la vita nei boschi* (*Walden or the Life in the Woods*, 1854); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1877); Vico, G., *La scienza nuova* (1730); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (42-39 a.C.); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (37-30 a.C.); Vittorini, E., *Conversazione in Sicilia* (1938-39, 1941); Voltaire, *Poema sul disastro di Lisbona* (*Poème sur le désastre de Lisbonne*, 1756); Whitman, W., *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*, 1855); Wordsworth, W., *Un sonno diede al mio spirito un sigillo* (*A Slumber Did My Spirit Seal*, 1798-99); Zanzotto, A., *La Beltà* (1968); Zanzotto, A., *Meteo* (1996); Zola, É., *Le serate di Médan* (*Les soirées de Médan*, 1880); Zola, É., *I Rougon-Macquart* (*Les Rougon-Macquart*, 1870-1893).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Inno omerico ad Afrodite* (secc. VIII-V a.C.).

Alcmane, *Frammenti lirici* (VII sec. a.C.); Bacon, F., *Novum Organum* (1620); Bernardin de Saint-Pierre, J. H., *Paolo e Virginia* (*Paul et Virginie*, 1788); Boccaccio, G., *Ninfale fiesolano* (1345-46); Borelli, G., *Praxis medica* (1696); Brown, T., *Religio Medici* (1643); Buffon, G.L. Leclerc, conte di, *Storia naturale* (*Histoire Naturelle*, 1749-88); Buffon, G. L. Leclerc, conte di, *Le epoche della natura* (*Les époques de la nature*, 1778); Burnett, T., *Teoria sacra della terra* (*Telluris theoria sacra*, 1681-89); Chatwin, B., *In Patagonia* (1977); Chatwin B., *Le vie dei canti* (*The Songlines*, 1987); Conrad di Megenberg, *Libro della natura* (*Buch der Natur*, 1350); Cusano, N., *La dotta ignoranza* (*De docta ignorantia*, 1440); Donne, J., *Poesie* (*Poems*, 1633); Eichendorff, J. von, *Scene della vita di un fannullone* (*Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1826); Freud, S., *Totem e tabù* (*Totem und Tabu*, 1913); Giovanni da Salisbury, *Policratico* (*Polycraticus*, sec. XII); Hawthorne, N., *Il romanzo di Valgioiosa* (*The Blithedale Romance*, 1852); Kepler, J., *Le armonie del mondo* (*Harmonices mundi*, 1617); Lévi-Strauss, C., *Tristi tropici* (*Tristes tropiques*, 1955); Loti, P., *Rarab* (1880); Malinowski, B., *Argonauti del Pacifico occidentale* (*Argonauts of the Western Pacific*, 1922); Marx, K. - Engels, F., *La sacra famiglia* (*Die heilige Familie*, 1845); Maupertuis, P.L., *Veneri fisica* (*Vénus physique*, 1745); Melville, H., *Typee* (1846); Milton, J., *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Paracelso, T., *Il Paragrano* (*Opus paragrani*, 1530); Quarles, F., *Emblemi* (*Emblems*, 1635); Ray, J., *La sapienza di Dio manifestata nelle opere della creazione* (*The Wisdom of God Manifested in the Works of Creation*, 1691); Rousseau, J.J., *Giulia o la Nuova Eloisa* (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761); Sabunde, R., *Teologia naturale o Libro delle creature* (*Theologia naturalis seu Liber Creaturarum*, 1436); Serres, M., *Il contratto naturale* (*Le contrat naturel*, 1990); Spinoza, B., *Ethica more geometrico demonstrata* (1552-75); Stevenson, R. L., *I mari del Sud* (*The South Seas*, 1896, postumo); Stifter, A., *Il sentiero nel bosco* (*Der Waldsteig*, 1845); Stoppani, A., *Lo studio della natura come elemento educativo* (1878); Teocrito, *Idilli* (sec. III a.C.); Tournier, M., *Venerdì o il limbo del Pacifico* (*Vendredi ou le limbe du Pacifique*, 1967); Truffaut, F., *Il ragazzo selvaggio*, cinema (*L'enfant sauvage*, 1969); Voltaire, *Candide* (1759).

■ BIBLIOGRAFIA: *La concezione della natura nella scienza attuale, nella poesia, nella filosofia*. Convegno nazionale, Napoli, Loffredo, 1995; Ahrens, G. - Hans, U.S. (a c. di), *Englische und Amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert*, Tübingen, Narr, 1984; Anstey, P. - Schuster, J.A. (a c. di), *The science of nature in the Seventeenth century: patterns of change in early modern natural philosophy*, Dordrecht, Springer, 2005; Arz, M., *Literatur und Lebenskraft: Vitalistische Naturforschung und bürgerliche Literatur um 1800*, Stuttgart, M&P Verlag, 1996; Baricalla, V., *Natura e cultura occidentale: tra mondo antico ed età moderna*, Bologna, Perdisa, 2002; Bate, J., *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, Londra, Routledge, 1991; Bertone, G., *Lo sguardo escluso*, Novara, Interlinea, 1999; Bloch, O. (a c. di), *Philosophies de la nature: actes du colloque tenu à l'Université de Paris I, Paris, Sorbonne*, 2000; Blumenberg, H., *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981; tr. it. *La leggibilità del mondo: il libro come metafora della natura*, Bologna, Il Mulino, 1989; Boyde, P., *L'uomo nel cosmo: filosofia della natura e poesia in Dante* (1983), Bologna, Il Mulino, 1984; Buell, L., *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995; Brooks, P., *Speaking for Nature: How Literary Naturalists from Henry Thoreau to Rachel Carson Have Shaped America*, Boston, Houghton Mifflin, 1980; Calvino, I., «Natura e storia nel romanzo» in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980; Casini, P., *L'universo-macchina. Origini della filosofia newtoniana*, Bari, Laterza, 1969; Casini, P., *La natura*, Milano, ISEDI, 1975; Cassirer, E., *An essay on man*, New Haven, Yale University Press, 1944; Clough, W. O., *The Necessary Earth: Nature and Solitude in American Literature*, Austin, University of Texas Press, 1964; Collingwood, R. G., *The Idea of Nature*, Oxford, Clarendon Press, 1945; Curtius, E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), Firenze, La Nuova Italia, 1992; Daniels, S., *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*, Princeton, Princeton University Press, 1993; Daston, L. - Pomata, G., (a c. di), *The faces of nature in*

Enlightenment Europe, Berlin, BWV, 2003; Deane, C. V., *Aspects of 18th Century Nature Poetry*, Londra, Cass, 1967; Debus, A. G., *Man and Nature in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978; Dionigi, I., *Lucrezio: le parole e le cose*, Bologna, Patron, 1992; Economon, G. D., *The Goddess Natura in Medieval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1972; Ehrard, J., *L'idée de nature en France dans la première moitié de 18. siècle*, Paris, Bibl. générale, 1963; Elder, J., *Imagining the Earth: Poetry and the Vision of Nature*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1985; Ernst, G., *Religione, ragione e natura: ricerche su Tommaso Campanella e il tardo Rinascimento*, Milano, Angeli, 1991; Ernst, G., *Tommaso Campanella: il libro e il corpo della natura*, Roma-Bari, Laterza, 2002; Febvre, L., *La terre et l'évolution humaine*, Paris, Michel, 1922; Ficara, G., *Il punto di vista della natura: saggio su Leopardi*, Genova, Il melangolo, 1996; Finch, R. - Elder, J., *The Norton Book of Nature Writing*, New York, W. Norton, 1990; Foerster, N., *Nature in American Literature*, New York, Macmillan, 1927; Giacomoni, P. - Muller-Funk, W. - Frigo, G.F. (a c. di), *Pensare la natura: dal romanticismo all'ecologia*, Milano, Guerini Studio, 1998; Glotfelty, C. - Fromm, H. (a c. di), *The Ecocriticism Reader*, Athens, University of Georgia Press, 1996; Gloy, K. - Burger, P. (a c. di), *Die Naturphilosophie im deutschen Idealismus*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1993; Harris, R. W., *Reason and Nature in the Eighteenth Century, 1714-1780*, London, Blandford Press, 1968; Harrison, R. P., *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago, University of Chicago Press, 1992; Hiebert, T., *The Yahwist's landscape: nature and religion in early Israel*, New York, Oxford University Press, 1996; Hornaday, C.L., *Nature in the German Novel of the Late Eighteenth Century, 1770-1800*, New York, Columbia University Press, 1940; Latour, B., *Nous n'avons jamais été modernes: Essais d'anthropologie symétrique*, Parigi, La Découverte, 1991; Leach, E., *Natura/cultura*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, vol. IX, 1988; Lenoble, R., *Per una storia dell'idea di natura*, Paris, Albin Michel (1969), Napoli, Guida, 1974; Lovejoy, A. O., *La grande catena dell'essere (The Great Chain of Being, 1936)*, Milano, Feltrinelli, 1981; Lovejoy, A. O., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1948; Micheli, G., *Natura*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, vol. IX, 1988; Modersohn, M., *Natura als Gottin im Mittelalter: ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin, Akademie Verlag, 1997; Modiano, R., *Coleridge and the concept of nature*, London, Macmillan, 1985; Moravia, S., *Dall'«homme machine» all'«homme sensible»*. Meccanicismo, animismo e vitalismo nel secolo XVIII, in «Belfagor», XXIX (1974), pp. 633-48; Murphy, P. D. (a c. di), *Literature of Nature. An International Sourcebook*, Chicago-London, Fitzroy Dearborn, 1998; Oelschlaeger, Max., *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology*, New Haven, Yale University Press, 1991; Pisanti, T., *La veste di Dio: la natura da Emerson a Frost*, Salerno, Edisud, 1990; Placella, V. (a c. di), *Leopardi e lo spettacolo della natura: atti del Convegno internazionale, Napoli 17-19 dicembre 1998*, Napoli, L'orientale, 2000; Platz, N.H. - Fiddelke, B. - Unfried, A. (a c. di), *Sustaining the Earth: An Anthology of Green Poems in English*, Kiel, L&F Verlag, 1998; Roemer, Bert van de, *Neat nature: The Relation between Nature and Art in a Dutch Cabinet of Curiosities from the Early Eighteenth Century*, in «History of Science», XLII (2004), pp. 47-84; Rotondi Secchi Tarugi, L. (a c. di), *L'uomo e la natura nel Rinascimento*, Milano, Nuovi orizzonti, 1996; Salisbury Joyce, E. (a c. di), *The Medieval World of Nature: A Book of Essays*, New York, Garland, 1993; Soule, M. E. (a c. di), *Reinventing Nature?: Responses to Postmodern Deconstruction*, Washington, Island Press, 1995; Thomas, K., *Man and the Natural World: Changing Attitudes in England: 1500-1800*, London, Penguin Books, 1984; Valli, M. (a c. di), *La natura, il corpo, la cultura: alla ricerca della natura nella cultura occidentale*, Imola, Bologna University Press, 1995; Vogel, S., *Against Nature: The Concept of Nature in Critical Theory*, Buffalo, State University of New York Press, 1996; Wall, D. (a c. di), *Green History: A Reader in Environmental Literature, Philosophy and Politics*, Londra, Routledge, 1993; Whitehead, A. N., *Il concetto della natura (The Concept of Nature, 1920)*, Torino, Einaudi, 1948; Willey, B., *La cultura inglese del Seicento e del Settecento* (1940), Bologna, Il Mulino, 1982; Young, R. B., *The*

Discourse of Human Nature: The Science of Man in Eighteenth century Britain, Glasgow, University of Strathclyde, 2004.

■ VOCI AFFINI: Alberi; Bosco, foresta; Caccia; Campagna; Contadini; Cosmo; Eden; Esotismo; Giardino; Luogo ameno; Luogo selvaggio; Magia, stregoneria; Metamorfosi; Morte; Nascita; Paesaggio; Poesia, poeta; Selvaggio; Utopia; Vacanze.

PIERPAOLO ANTONELLO - GIUSEPPE FORNARI

Naufragio. 1. Il tema del naufragio (fr. *naufnage*; ingl. *shipwreck* o *wreck*; sp. *naufragio*; ted. *Schiffbruch*) si collega in maniera evidente, a partire dall'etimologia stessa del termine a quello del viaggio in mare e a una sua possibile drammatica conclusione. In tutte le epoche lo spazio marino è stato solcato da imbarcazioni destinate a collegare luoghi distanti, a mettere in comunicazione genti diverse, a trasportare merci e uomini altrimenti irrimediabilmente separati. Una tale mobilità acquatica contiene già in sé il rischio del fallimento, del perdersi in un ambiente naturale da sempre affascinante per l'uomo, in un mai risolto rapporto di odio-amore; da qui nasce l'esperienza reale del naufragio, di cui sono testimoni le migliaia di relitti sparsi per tutti i mari e gli oceani della terra, e da qui nasce anche la riflessione sul naufragio, lungo filo rosso che attraversa tutta la letteratura occidentale, con personaggi e testi esemplari, divenuti a volte paradigmatici per qualsivoglia esperienza umana di perdita e di disastro.

2. Nella continua relazione tra la realtà e la sua elaborazione sulla pagina scritta l'inizio non poteva che avere luogo in quell'angolo di Mediterraneo che è il Mar Egeo, e da subito la narrazione del naufragio si lega a un personaggio cruciale per la cultura europea: Odisseo (**Omero**, *Odissea*, secc. IX-VIII a.C.); è il primo grande naufrago e con lui già si definiscono alcune coordinate sostanziali. L'eroe, nel suo viaggio di ritorno da Troia, incappa per ben tre volte nell'ira di Poseidone e la furia del mare viene descritta con metafore ed iperboli che la configurano come un eccesso, un'esperienza oltre i limiti dell'umano, destinata a sconfinare nel divino, nel misterioso, nell'incontrollabile. Le conseguenze del naufragio non sono univoche, aprono al protagonista prospettive diverse: dapprima segnano la perdita delle navi e dei compagni e dunque la solitudine cui il naufrago viene condannato, poi la provvisoria salvezza deve essere pagata con la rinuncia a una volontà propria, come avviene nell'isola di Calipso, e infine Odisseo si ritroverà nudo, più simile a un animale che a un uomo, gettato sulle rive dell'isola dei Feaci, da dove potrà poi rimettersi in viaggio verso Itaca. Solitudine, impotenza, nudità si pongono così fin dall'inizio come caratteri propri del naufrago, e nel caso del poema omerico essi appaiono come passaggi obbligati, come prove da superare per riguadagnare la fiducia degli dèi e poter ritrovare Penelope e l'isola dei padri.

Odisseo rappresenta una figura chiave per tutta la cultura classica e le sue avventure marine sono state splendidamente raffigurate anche nelle arti plastiche e figurative (basti ricordare a tale proposito i gruppi scultorei della Villa di Tiberio a Sperlonga, o le decorazioni dei vasi greci ed etruschi), ma il suo ruolo centrale viene confermato anche dal fascino che le sue avventure hanno esercitato durante l'antichità, tanto da causare riprese in chiave parodica (Petronio), apertamente fantastica (Luciano) o il riutilizzo del tema specifico del naufragio come prova necessaria per il conseguimento del lieto fine (il romanzo ellenistico).

Il *Satyricon* di **Petronio** (ca. 60 d.C.) si configura infatti come una rilettura in forma satirica di tutto il materiale dell'*Odissea*; anche qui i protagonisti naufragano più

volte, ma nessuna delle caratteristiche del poema omerico sembra essere rispettata: la solitudine diviene una litigiosa compagnia, la furia divina delle onde un rumore spaventoso, comunque incapace di smuovere il cattivo poeta dalle sue solitarie meditazioni, per concludersi con un approdo sulla terra quasi peggiore del disastro marino. Se dunque Ulisse deve superare prove e pericoli per ritornare in patria, per gli anti-eroi di Petronio non c'è spiaggia amica disposta ad accoglierli, e ogni porto nasconde un nuovo intrigo e una inattesa avventura. La stessa tensione verso il sorprendente e il meraviglioso lo si può rintracciare nella *Storia vera* di **Luciano** (sec. II d.C.), anch'essa modellata sul tema del viaggio di Odisseo: la capacità inventiva dell'autore moltiplica luoghi ed esperienze e inaugura due temi che avranno grande fortuna nei secoli a venire. I protagonisti della *Storia vera* vengono infatti inghiottiti da un pesce gigantesco, all'interno del quale si trovano addirittura isole e città, e poi vivranno un naufragio «aereo», quando la loro nave verrà trasportata in aria da venti impetuosi e incontrollabili: elementi questi che esprimono ormai un desiderio di superare gli stretti limiti del conosciuto, di varcare il limite delle Colonne d'Ercole e di perdersi in un naufragio lontano da qualsiasi idea di tragedia, in un «mare incognito» che inizia ad affascinare marinai e lettori della tarda antichità.

Un desiderio assai simile si ritrova nel romanzo ellenistico, genere di straordinaria diffusione in cui i protagonisti delle storie vengono trascinati in avventure senza fine, con un'attenzione del tutto particolare al viaggio per mare, e ai suoi conseguenti pericoli, come si può apprezzare in particolare nel *Leucippe e Clitofonte* (sec. II d.C.) di **Achille Tazio** e nelle *Storie Etiopiche* (sec. III) di **Eliodoro**. I testi pervenuti fino a noi testimoniano un notevole successo di pubblico della narrativa d'avventura tra il II e il IV secolo d.C. e in essa si coagula tutto il materiale romanzesco disperso nella letteratura classica, e il tema del naufragio raccoglie e combina tutte le fonti possibili: dunque Omero, ma anche **Euripide**, con il collegamento tra la storia d'amore sfortunata e il naufragio come scioglimento dell'intreccio (*Ippolito*) o i viaggi esplorativi delle *Argonautiche* (ca. 260-215 a.C.) di **Apolonio Rodio** e delle *Storie* erodotee (sec. V a.C.). L'eredità della cultura classica potrà passare allora non tanto attraverso i modelli originari, destinati nell'alto Medioevo a un lungo periodo di oblio, quanto invece grazie a quelle riscritte fantasiose e inverosimili che sono i romanzi ellenistici.

Contributo altrettanto importante alla costruzione del tema del naufragio viene dalla *Bibbia*. La figura del naufrago torna spesso nella letteratura sapienziale come immagine del fedele lontano da Dio, o attaccato dai nemici che ne provocano la temporanea disgrazia. Lo svolgimento compiuto del tema si ha poi in uno dei libri più brevi, ma anche più curiosi e complessi, quello di *Giona* (sec. V-IV a.C.), il profeta recalcitrante che si rifiuta di andare a Ninive, come gli aveva ordinato il Signore, e per tale motivo incappa prima in una terribile tempesta, poi viene inghiottito da un grande animale marino, per finire risputato su una spiaggia da cui potrà riprendere il suo viaggio verso la grande capitale. Il libro di *Giona* ha avuto una lunghissima storia di commenti e interpretazioni, dalla Patristica fino ai nostri giorni, e inserisce nel tema del naufragio un motivo di notevole rilevanza, soprattutto per l'uso che se ne farà fino a tutto il Rinascimento: il disastro in mare diviene infatti il passaggio obbligato per riconoscere la volontà di Dio, e solo quell'esperienza estrema permette a Giona di recuperare il senso e il valore della sua vocazione. Il «passaggio per

acqua» prefigura allora, come leggeranno i Padri della Chiesa, il Battesimo e l'episodio evangelico della tempesta sedata non potrà che confermare una tale interpretazione figurale, rinforzata ancor più dal racconto delle disavventure nautiche di Paolo nell'isola di Malta, episodio degli *Atti degli Apostoli* che servirà in qualche modo da incunabolo di molte narrazioni posteriori.

Altro filone legato al naufragio nell'antichità, è quello che Hans Blumenberg ha denominato «naufragio con spettatore», in cui la riflessione acquista un ruolo preminente. Il secondo libro de *La natura* (ca. 53 a.C.) di **Lucrezio** si apre infatti con una grandiosa immagine di tempesta marina, osservata però dalla tranquillità della spiaggia, da una posizione in cui il saggio potrà meditare sulle ragioni delle cose e sulla relazione che si può avere con esse o, come avviene con Seneca e gli stoici, sulla vanità dell'agitarsi nel mondo. Il naufragio osservato da lontano permette allora di coglierne il valore ermeneutico, di apprezzarne la qualità di esperienza conoscitiva unica, in quanto in essa le capacità dell'uomo e la forza della natura vengono spinte all'estremo, in una tensione che porta con sé un inevitabile progresso della conoscenza, come si potrà apprezzare anche nell'abbondante uso che della metafora nautica faranno altri filosofi, da **Montaigne** a **Pascal**, da **Nietzsche** a **Wittgenstein**.

3. L'Età Media eredita questo complesso di materiali e inizia un lavoro di trasformazione e di arricchimento che parte dall'allargamento degli orizzonti geografici. Il declino economico dell'alto Medioevo non favorisce gli spostamenti via mare nel Mediterraneo, ma nello stesso tempo lo spazio dell'esperienza storica si amplia: da una parte verso il Mare del Nord, dall'altra con l'irrompere degli Arabi e dei loro vasti commerci tra Medio Oriente, Africa e Oceano Indiano. Da tali esperienze storiche nascono due testi anonimi di grande fascino, punti di riferimento imprescindibili per la riflessione sul tema del naufragio: la *Navigazione di San Brandano* (sec. XI) e i racconti di Sindbad nelle *Mille e una Notte* (sec. XV). Le diverse versioni della storia del monaco irlandese San Brandano riprendono il valore salvifico dell'esperienza della navigazione (qui il naufragio è temuto, ma alla fine sempre sventato) aggiungendovi un tono penitenziale, di espiazione dei peccati (nel testo germanico la colpa è quella della perdita di un libro di cui si dovrà riscrivere il testo) che apre la prospettiva del racconto in maniera inattesa: le figure mostruose via via incontrate nel viaggio divengono immagini dei pericoli morali in cui i monaci-marinai possono cadere, e delle lezioni che da quegli incontri si potranno trarre. Le narrazioni delle avventure di Sindbad raccolgono una lunga e ricca tradizione di racconti che nel mondo arabo riprende le avventure greche (una traduzione dell'*Odissea* è conosciuta fin dal IX secolo) e la arricchisce grazie alle molteplici esperienze dei mercanti e degli esploratori in regioni lontane e sconosciute. Le peripezie del marinaio naufragato per ben sette volte aprono così la prospettiva geografica in senso universale, se è vero che in quelle pagine si avvertono ricordi di Giava e delle isole dell'Oceano Indiano, ma consolidano anche una visione del naufragio come passaggio necessario verso un miglioramento della propria esistenza: Sindbad cresce in esperienza e in ricchezza dopo ogni avventura, e alla fine potrà raccontare le sue esperienze come un esempio da seguire, soprattutto laddove si esaltano le doti di astuzia e di curiosità mai sazia del protagonista. Il naufragio delle *Mille e una Notte* è allora il tempo della meraviglia, dello straordinario, in cui la sopravvivenza si lega indissolubilmente non solo al guadagno materiale, ma in maniera ancora più centrale,

alla possibilità di raccontare, di condividere con altri il proprio spazio vitale.

In tale senso appare assai simile il ruolo del naufragio nel *Decameron* (1349-53) di Giovanni **Boccaccio**: si ritrovano, soprattutto nella seconda giornata, disavventure marine che si concludono con la salvezza dei protagonisti, i quali riescono anzi a migliorare la propria condizione proprio grazie all'iniziale perdita di ogni fortuna. Alatiel e Landolfo Rufolo, Cimone e Gostanza sono gli eroi di queste novelle, e nelle loro storie si rintraccia uno schema che proviene in linea diretta dal romanzo alessandrino: un iniziale progetto di viaggio, che contiene in sé tutto un cambiamento di vita, viene bruscamente interrotto da un naufragio inatteso, un evento che costringe il (o la) protagonista a trasformarsi completamente (anche più volte nella stessa novella, come accade alla giovane e bella Alatiel), per recuperare solo alla fine l'itinerario originario, ormai arricchito di una impagabile conoscenza della vita e del mondo. Nelle pagine di Boccaccio si muove infatti un mondo di mercanti, di pirati, di giovani principesse che vivono il naufragio come occasione irripetibile di nuove esperienze, quando non di un vero e proprio esercizio della furbizia, come avviene con lo sfortunato Landolfo, che dopo tante disgrazie imparerà a ottenere il massimo risultato proprio nel momento di maggiore difficoltà.

Un legame tenace tra naufragio e conoscenza emerge anche dalle pagine dantesche, e in primo luogo dal notissimo episodio di Ulisse nell'*Inferno*. L'appello del navigatore per eccellenza ai suoi compagni rimette in gioco ancora una volta quel collegamento mentale, tra l'ignoranza del rimanere a terra, e la superiore sapienza legata al viaggio in mare: il disastro annunciato che ne segue non contraddice però quella premessa, ma ne rafforza al contrario il senso, quando al «folle volo» ulissico si sostituisce l'«itinerario» che dalla «selva oscura» (anche qui raggiunta per uno «smarrimento», un naufragio terrestre dalle forti valenze simboliche) porta **Dante Alighieri** verso la conoscenza assoluta.

4. Tutte le pagine fin qui ricordate si ricollegano all'esperienza reale del viaggio in mare, ma in diverse maniere lo trasfigurano per trasformarlo in esempio, in motivo di riflessione e di esortazione morale. Con l'esperienza delle grandi esplorazioni oceaniche, dal periplo dell'Africa alla scoperta dell'America, fino alla circumnavigazione del globo, il racconto si cala nella prima persona, e immediatamente lo scenario si arricchisce di una miriade di elementi nuovi e sorprendenti. L'europeo che vive l'esperienza del naufragio cinquecentesco ha infatti dietro di sé tutti i punti di riferimento prima ricordati, modelli ricavati dalla vita reale e dalla frequentazione dell'immaginario, ma tutto questo bagaglio culturale verrà ampiamente superato dall'impatto con il Mondo Nuovo; il viaggio oceanico e i pericoli che in esso si celano rappresentano in effetti una novità assoluta: gli eventi atmosferici assumono intensità spropositate, le distanze divengono infinitamente maggiori rispetto agli angusti confini mediterranei, gli eventuali superstiti approdano su coste mai toccate in precedenza, oltretutto abitate da popolazioni mai viste prima di allora. Antonello Gerbi ha potuto allora descrivere il naufragio atlantico come una catastrofe che sconvolge la struttura economica e tecnica vigente, senza annullare, per un caso fortunato, la vita del sopravvissuto. Cancella i suoi condizionamenti storici e giuridici e lo rende un semplice essere naturale. Il naufragio rappresenta il passo più rapido dalla realtà all'utopia, dalla Società alla Natura, dal Passato al Futuro. Tra le numerose testimonianze bisognerà ricordare in particolare la *Let-*

tera Rarissima (1503) di Cristoforo **Colombo**, i *Naufragi* (1542) di Alvaro **Núñez Cabeza de Vaca**, *La mia prigionia fra i cannibali* (1557) di Hans **Staden**, oltre al libro dedicato ai naufragi nella *Storia Generale delle Indie* (1526) di Gonzalo **Fernández de Oviedo** e ai capitoli narrativi dei *Commentari Reali* (1609-17) di Garcilaso de la **Vega**, detto **el Inca**: tutti testi in cui il punto di vista del naufrago si pone con evidenza assoluta. Se infatti alla metà del Cinquecento il naufragio non è più una grande novità, il sopravvivere rappresenta ancora un'avventura singolare, e la narrazione autobiografica può proporsi come storia, come *exemplum* dal quale trarre significativi insegnamenti. I narratori non si limitano però alla sola finalità edificante, pur tenendola sempre nella dovuta considerazione: la provvidenza divina li ha salvati non tanto grazie a miracolosi interventi, quanto piuttosto allargando progressivamente le loro capacità di muoversi in un mondo estraneo, elevando al massimo grado la capacità di adattarsi alla differenza e all'alterità.

5. Accanto alle storie delle straordinarie imprese dei *conquistadores* si svilupperà una parallela «letteratura del disastro», una riflessione che affronta con estremo realismo i molteplici fallimenti sperimentati dagli europei in continenti per loro ignoti. I naufragi, causa spesso primaria degli insuccessi di tanti navigatori, lasciano dietro di sé un'eredità che si rivelerà preziosa: nei territori americani inizia a disperdersi una composita folla di superstiti, di scampati alle tragedie marittime che disegnano una possibilità ulteriore di approccio al Nuovo Mondo, non solo come conquistatori, o missionari, o amministratori, ma come creoli, meticci, mulatti, o semplicemente come europei perduti, assimilati in forme strane e affascinanti al mondo indigeno.

Le narrazioni dei naufragi americani (e in misura minore quelli africani, raccolte soprattutto dai portoghesi) si collegano direttamente alla nascita della passione per il romanzesco, all'affermarsi dei *picaros* e dei vagabondi come eroi narrativi, all'interrogarsi della cultura europea sull'esistenza dell'isola di Utopia: raccontare il proprio naufragio permette di creare uno spazio indefinito, e per questo carico di conseguenze, in cui si ridisegnano le relazioni con l'alterità, a partire da una posizione di uguaglianza raggiungibile solo grazie alla perdita della premienza che l'europeo si era fino ad allora autoattribuito. In tale prospettiva perde anche di valore il paradigma del «naufragio con spettatore», ormai ribaltato completamente: il saggio non è più colui che osserva da lontano, ma chi ne è coinvolto in prima persona, capace di trasformare il disastro in scrittura, la tragedia in motivo di conoscenza. Le prime tracce di una tale ormai definitivamente moderna concezione del naufragio si ritrovano nel teatro seicentesco, in Spagna nelle opere di **Tirso de Molina** e **Calderón de la Barca**, ma è soprattutto con **William Shakespeare** che il tema trova una compiuta rappresentazione scenica. Se infatti nel *Pericle* (1608), nel *Racconto d'Inverno* (1610-11) o nel *Mercante di Venezia* (1596-97) il dramma marino viene narrato e si pone come causa degli eventi scenici, ne *La Tempesta* (1611-12) esso riveste una funzione centrale, tanto da aprire addirittura la rappresentazione. Il naufragio si rivelerà poi come un artificio, un gioco dell'arte magica di Prospero, il protagonista, e l'isola in cui approdano i superstiti come un luogo in cui provare i sentimenti e i progetti degli uomini: non più dunque Utopia, e nemmeno Eldorado, ma uno spazio da cui ricominciare con le proprie forze, una terra incognita dove tutto è possibile.

6. Sull'isola de *La tempesta* shakespeariana vive anche Calibano, simbolo di un'alterità appena scoperta e an-

cora tutta da decifrare, d'ora in poi elemento inseparabile dal naufragio, così come il riferimento al luogo insulare: saranno questi infatti gli elementi caratteristici di quella sintesi magistrale che è il *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel **Defoe**. Il protagonista di quel fortunatissimo romanzo è stato spesso presentato come figura esemplare dell'uomo moderno, illuminato, capace di ricostruire, grazie all'ingegno, alla forza e alla saggezza, uno spazio vitale in un luogo deserto, frequentato solo da cannibali per i loro pasti rituali. La descrizione minuziosa delle opere costruite da Robinson diventa dunque un'esaltazione della forza di sopravvivenza dell'essere umano, anche in situazioni estreme, e della sua capacità di addomesticare anche gli spazi naturali più ostili, e come tale appare come l'inizio di quel lungo itinerario che porterà l'uomo occidentale a occupare il globo terrestre anche nei suoi angoli più sperduti. Alcuni elementi presenti nel libro di Defoe lo configurano però in modo ancora più complesso e problematico; Robinson raccoglie infatti tutte le tradizioni precedenti e le utilizza in modo nuovo; innumerevoli sono gli incunaboli possibili dell'avventura nell'isola sconosciuta, e i continui richiami dell'autore alla natura «provvidenziale» delle disgrazie che colpiscono il protagonista rivelano la volontà esplicita di fornire un testo «esemplare» ai propri lettori. Crusoe ricapitola il passato e sembra voler affermare che non esiste più naufragio che non possa essere superato, che quella antica paura del mare poteva essere ormai considerata vinta. In realtà quella solida fiducia illuminista non troverà più espressione letteraria nei secoli a venire e le molte riscritture delle avventure di Robinson ne metteranno allo scoperto gli aspetti oscuri, o perfino tragici, come in un gioco di recupero e di contemporanea negazione della figura del naufrago di Defoe. Il naufragio diverrà così il momento cruciale attraverso cui irromperà la novità, la crisi, e ovviamente la morte: uno spazio-tempo liminare dove ogni legge umana perde il suo senso e il suo significato, come avevano sperimentato i Cabeza de Vaca e gli altri naufraghi americani, e la natura si prenderà delle inattese rivincite. Sarà Gulliver, solo pochi anni dopo, ad aprire nuovi scenari: non più isole deserte stavolta, ma mondi straordinari, che ricordano quelli della *Storia Vera* di Luciano o le visioni di San Brandano, se non fosse che i Lillipuziani, e ancor più i saggi cavalli Houyhnhnm, mettono in discussione quella fiducia robinsoniana, fino al punto da far dubitare Gulliver sull'opportunità di ritornare in patria: il mare crea allora la lontananza necessaria per osservare il proprio mondo con l'occhio critico di chi ha attraversato la perdita della nave, e dunque di ogni legame con la solidità della terra ferma.

Il Settecento inglese vede inoltre l'inizio di un altro genere destinato ad avere una grande fortuna: il poema dedicato ad un evento reale, a un naufragio di cui si erano occupate le cronache; William **Falconer** pubblica infatti nel 1762 *Il naufragio*, legato all'esperienza della nave «Britannia», scomparsa al largo della Grecia pochi anni prima. L'intreccio tra realtà e linguaggio poetico viene risolto dal marinaio-poeta grazie a una precisione quasi tecnica, che esalta l'adesione ai modelli neoclassici imperanti, e permette nello stesso tempo l'emergere di una forte nota di compassione nei riguardi delle vittime del mare, con degli squarci inattesi su una «poesia dei sentimenti» già pre-romantica, e soprattutto introduce nel discorso sul naufragio la presenza inevitabile della morte. A partire da questi anni, e poi lungo tutto il diciannovesimo secolo, il naufragio non sarà infatti più esperienza positiva di conoscenza, ma tragedia irrimediabile, figura drammatica della fine, sia nel romanzo che nei numerosi

richiami della poesia, in una lunga teoria di drammi marini: dal «Saint-German» che trascina con sé la Virginia del romanzo di **Bernardin de Saint-Pierre** (*Paolo e Virginia*, 1788), alla *Ballata del vecchio marinaio* (1798) di Samuel Taylor **Coleridge**, dai protagonisti dei racconti di **Poe** ai versi di Charles **Baudelaire** e Arthur **Rimbaud**, fino a giungere all'epilogo grandioso del *Moby Dick* (1851) di Herman **Melville** tutto sembra convergere verso una connotazione funesta del naufragio, visivamente concretizzata ne *Le Radeau de la Méduse* (1817-18) di **Géricault**, uno dei quadri più noti di tutto l'Ottocento.

7. Una visione di tale genere presuppone evidentemente una reale moltiplicazione dei naufragi reali, dovuta alla crescita esponenziale del viaggio per mare in quegli anni, ma si collega anche ad un rapporto più complesso e difficile con il mondo naturale, mondo di cui il mare è figura potente e costantemente polisemica. Per tale ragione allora la lunga lotta di Achab con la Balena Bianca rimane probabilmente come l'immagine più significativa del naufragio ottocentesco, anche perché **Melville** la inserisce in una ampia riflessione che parte da Giona e arriva all'Illuminismo, e la sua conclusione rivela non solo la violenza indomabile delle forze naturali, ma anche la sottile attrazione che esse esercitano sull'uomo, tanto da trascinarlo in un vortice cui nessuno sembra poter resistere, come il Maelström di Edgar Allan **Poe**, altra figura imprescindibile dell'immaginario del secolo. La problematicità del rapporto con la natura si ritrova anche in testi apparentemente meno complessi, quali ad esempio il *Pi-nocchio* (1883) di Carlo **Collodi** o i romanzi di Jules **Verne** in cui maggiore spazio viene dedicato alle avventure di mare. Il burattino di legno rivive l'esperienza dell'enorme Pescecane, da cui uscirà ormai rinsavito e per lui il mare sarà lo spazio acquatico di una nuova nascita, mentre gli eroi di Verne si confrontano, da *Ventimila leghe sotto i mari* (1869-70) a *L'Isola Misteriosa* (1874), con la costante presenza di forze misteriose e indecifrabili, di un Capitano Nemo che riassume in sé tutte le potenzialità della natura, quasi come un personaggio di Poe trasportato nella narrativa d'avventura. Di fronte a una tale sequela di disastri l'Ottocento esalta però anche l'eroismo umano, soprattutto negli episodi in cui l'equipaggio si sacrifica per mettere in salvo i passeggeri innocenti, tema che più volte si ripete nei resoconti di naufragi reali (il caso più conosciuto è quello del «*Birkenhead*», affondato al largo del Capo di Buona Speranza), e che mette in evidenza la possibilità di vincere gli elementi attraverso la scrittura del ricordo, quella memoria collettiva che eleva eroi sconosciuti ad esempi sociali, come avviene in forma paradigmatica nell'ultimo racconto del *Cuore* (1886) di Edmondo **De Amicis**. Questa esaltazione conosce evidentemente anche l'altra faccia della medaglia: quella dei marinai pavidì, o incapaci, che abbandonano la nave prima della tragedia, e qui l'esempio più significativo resta quello del *Lord Jim* (1900) di Joseph **Conrad**, e proprio in Conrad, grande autore di «racconti di mare e di costa» in cui numerosi sono i «naufragi eventuali» sempre fortunatamente evitati, si susseguono personaggi che portano poi su di sé un indelebile marchio d'infamia, in avventure in cui si accumulano eventi negativi in maniera esponenziale, quasi che la fuga dal naufragio reale li consegni a un naufragio esistenziale senza speranza (*Cuore di tenebra*, *Il Negro del Narcisso*, *Tifone*). Nel panorama ottocentesco appare allora del tutto anomala la posizione di Giacomo **Leopardi** che con un solo verso, quello di chiusura de *L'Infinito* (1825), apre una prospettiva davvero inusuale: il

«dolce naufragio» in una dimensione spazio-temporale dalle coordinate indefinibili rimane come sfida ancora aperta, una via ulteriore tutta da percorrere.

Nella letteratura italiana compaiono poi negli stessi anni altre storie di naufragio, non meno drammatiche, come quello che affonda la «Provvidenza» di Padron 'Ntoni ne *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga, e con la barca dei pescatori di Acitrezza sembra scomparire tutto un mondo di valori arcaici e tradizionali, o come la rilettura nel «Paolo e Virginia» che propone Guido Gozzano (*Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio* in *I colloqui*, 1911) in cui la morte della giovane protagonista diviene segno di una liminare possibilità del discorso poetico, di una «metapoesia» già novecentesca.

8. La stessa visione rimane ben presente anche nel corso del ventesimo secolo, ma l'era della tecnologia e della modernità trionfante si apre con un naufragio, quello del «Titanic», dalla straordinaria valenza simbolica: dopo quell'evento nulla sembra poter essere ancora detto, come affermerà molti anni dopo Hans Magnus Enzensberger nel poema forse più complesso dedicato al grande piroscafo scomparso nelle acque di Terranova. La pur numerosa serie di naufragi novecenteschi sembra in effetti recuperare, con scoperte valenze simboliche, miti e racconti del passato: la «morte per acqua» nella *Terra Desolata* (1922) di T.S. Eliot riprende un tema classico, Jean Giraudoux e Michel Tournier riscrivono la storia di Robinson con il pensiero rivolto al tema delle isole felici nel Pacifico di Stevenson e Gauguin, mentre al contrario H.G. Wells e William Golding racchiudono nello spazio angusto dell'isola gli orrori delle aberrazioni della scienza e dell'impossibilità della convivenza tra gli uomini.

La novità del ventesimo secolo è allora quella dei naufragi «aereonautici»: piloti costretti ad atterrare in posti lontani da tutto, abbandonati a sé stessi nei deserti o in alta montagna, come racconta Antoine de Saint-Exupéry nei suoi più bei romanzi (*Corriere del Sud*, 1928; *Volo di notte*, 1931) fino a trasportarlo nel *Piccolo Principe* (1943), il suo racconto più conosciuto. L'esperienza del volo stacca però l'idea del naufragio dal mare, suo elemento naturale privilegiato, e lo trasforma in qualcosa di diverso, conservandone solo alcuni aspetti (la solitudine, la perdita del supporto della tecnologia, la volontà di sopravvivenza, il finale a volte tragico), e spalanca la prospettiva a naufragi del tutto nuovi, come quelli della fantascienza, in «*Odissea nello spazio*» in cui navicelle spaziali si perdono negli spazi infiniti.

Gli ultimi naufraghi della letteratura novecentesca saranno allora personaggi che osservano, oltre a narrare, la loro vita avventurosa con lo sguardo disincantato di chi conosce Ulisse e Robinson, e ha letto Cabeza de Vaca e Conrad: Maqroll il Gabbaiere, protagonista di una serie di romanzi del colombiano Alvaro Mutis, e Corto Maltese, indimenticabile marinaio disegnato dalla matita di Hugo Pratt, chiudono la galleria degli eroi del mare convocando nelle loro storie gli infiniti riferimenti che si è cercato qui di riassumere, quasi che l'ultimo naufragio possibile sia quello tra le pagine di carta, e che davvero ormai nulla possa essere aggiunto alle storie di mare e di costa, almeno fino al prossimo naufragio epocale.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*; *Giona* (secc. V-IV a.C.); *Le mille e una notte* (sec. XV); *Navigazione di San Brandano* (*Navigatio sancti Brendani*, sec. XI).

Achille Tazio, *Le avventure di Leucippe e Clitofonte* (secc. II-III); Apollonio Rodio, *Le Argonautiche* (sec. III a.C.); Bernardin de Saint-Pierre, J.H., *Paolo e Virginia* (*Paul et Virginie*, 1788); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Coleridge, S.T.,

La ballata del vecchio marinaio (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Colombo, C., *Lettera rarissima* (1503); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Conrad, J., *Il negro del «Narciso»* (*The Nigger of the «Narcissus»*, 1898); Conrad, J., *Lord Jim* (1900); Conrad, J., *Tifone* (*Typhoon*, 1903); Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (1306-21); De Amicis, E., *Cuore* (1886); Defoe, D., *Robinson Crusoe* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719); Eliodoro, *Le Etiopiche*, (sec. III-IV d.C.); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Enzensberger, H.M., *L'affondamento del Titanic* (*Der Untergang der Titanic*, 1978); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Falconer, W., *Il naufragio* (*The Shipwreck*, 1762); Fernández de Oviedo, G., *Storia generale e naturale delle Indie* (*Historia general de las Indias*, 1526); Géricault, T., *La zattera della Medusa*, pittura (*Le radeau de la Méduse*, 1817-18); Gozzano, G., *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio* in *I colloqui* (1911); Leopardi, G., *L'infinito* (1825); Luciano, *Storia vera* (sec. II d.C.); Lucrezio Caro, T., *La natura* (*De rerum natura*, sec. I a.C.); Melville H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Núñez Cabeza de Vaca, A., *Naufragi* (*Naufragios*, 1542); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Petronio Arbitro, T.G., *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Poe, E.A., *Una discesa nel Maelström* (*A Descent into the Maelström*, 1841); Saint-Exupéry, A. de, *Corriere Sud* (*Courrier Sud*, 1928); Saint-Exupéry, A. de, *Il piccolo Principe* (*Le petit prince*, 1943); Saint-Exupéry, A. de, *Volo di notte* (*Vol de nuit*, 1931); Shakespeare, W., *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*, 1596-97); Shakespeare, W., *Il racconto d'inverno* (*The Winter's Tale*, 1610-11); Shakespeare, W., *La Tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Pericle, principe di Tiro* (*Pericles, Prince of Tyre*, 1608); Staden, H., *La mia prigionia tra i cannibali* (*Warhaftig Historia*, 1557); Swift, J., *Viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Vega, G. de la, *Commentari reali* (*Comentarios reales de los incas*, 1609-17); Verga G., *I Malavoglia* (1881); Verne, J., *L'isola misteriosa* (*L'île mystérieuse*, 1874); Verne, J., *Ventimila Leghe sotto i mari* (*Vingt Mille lieues sous les mers*, 1869-70).

■ ALTRE OPERE: Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-1532); Camões, L. de, *I Lusitani* (*Os Lusitadas*, 1572); Clarke, A.C., 2001: *Odissea nello spazio* (2001: *a Space Odyssey*, 1968); Conrad, J., *Al limite estremo* (*The End of the Tether*, 1902); Euripide, *Elena* (412 a.C.); Giraudoux, J., *Susanna e il Pacifico* (*Suzanne et le Pacifique*, 1921); Golding, W., *Il signore delle mosche* (*Lord of Flies*, 1954); Gomes de Brito, *Storia tragico-marittima* (1735-36); Hopkins, G.M., *Il naufragio del Deutschland* (*The Shipwreck of the Deutschland*, 1876); Mutis, Á., *L'ultimo scalo del Tramp Steamer* (*La ultima escala del Tramp Steamer*, 1988); Poe, E.A., *Il racconto di Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838); Poe, E.A. *Manoscritto trovato in una bottiglia* (*A Manuscript Found in a Bottle*, 1833); Pratt, H., *La ballata del mare salato* (1967); Tournier, M., *Venerdì o i limbi del Pacifico* (*Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1969); Verne, J., *I figli del Capitano Grant* (*Les enfants du Capitaine Grant*, 1867-68); Wells, H.G., *L'isola del Dottor Moreau* (*The Island of Doctor Moreau*, 1896).

■ BIBLIOGRAFIA: Blumenberg, H., *L'ansia si specchia sul fondo* (1987), Bologna 1989; Blumenberg, H., *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*. (1979), Bologna 1985; Boitani, P., *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992; Di Maio, M. (a c. di), *Naufragi. Storia di un'avventurosa metafora*, Milano, 1994; Lanciani, G., *Tempeste e naufragi sulla via delle Indie*, Roma, 1991; Sannia Nowé, L. - Viridis, M. (a c. di), *Naufragi*, Atti del convegno di studi - Cagliari, 8-10 Aprile 1992, Roma 1993.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Acqua; Attesa; Avventura; Destino, fato; Luogo selvaggio; Manoscritto; Mappa, carta; Mare; Nave; Ritorno; Selvaggio; Tempesta; Viaggio.

STEFANO TEDESCHI

Nausea. 1. Per *nausea* (fr. *nausée*, sp. *náusea*, ingl. *nausea*, ted. *Übelkeit* in senso fisico e *Ekel* in senso figurato) intendiamo uno stato fisio-patologico caratterizzato da un senso di vuoto allo stomaco, solitamente accompagnato da vertigini e da irregolarità del ritmo cardiaco. Per estensione e in senso figurato, il termine indica di-

sgusto o ribrezzo nei confronti di comportamenti, qualità morali, spirituali o estetiche, giudicati aberranti o non conformi a parametri comunemente accettati come validi. Il termine rinvia etimologicamente (gr. *nausía*, da *naus*: nave; lat. *nausea*[*m*]) al mal di mare o a una situazione d'instabilità fisica. Immanuel **Kant** ha esemplarmente descritto nella sua *Antropologia* (1798, libro III, parte I) gli effetti fisici che si collegano alla nausea e le reazioni emotive, definite «istantanee», che l'accompagnano; in un passo precedente (libro I, parte I) ha invece fornito le coordinate per comprendere come il disgusto, suo sinonimo, possa essere ritenuto una forma di *tedio esistenziale* (imparentato con la MALINCONIA, v., e l'*accidia*) che interessa tanto l'individuo impegnato in un'attività sentita come gravosa, quanto il soggetto incline all'inerzia: in quest'ultimo caso si può parlare anche di un sentimento di NOIA (v.). Nella filosofia di Jean-Paul **Sartre** nausea è l'esperienza metafisica dell'assurdità dell'esistenza e della totale equivalenza delle possibilità esistenziali.

2. Per i Padri della Chiesa e per i grandi asceti del primo millennio, la *fuga mundi* non era dettata da un disgusto scaturito da un'indomabile ostilità nei riguardi del mondo sensibile ed era collegata con la malattia e il turbamento dell'anima che veniva chiamata «accidia». Il disprezzo nei confronti delle gioie materiali, legate al corpo, lasciava il posto alla compassione nei confronti della natura decaduta. Tuttavia, le terribili condanne di **Lotario di Segni**, poi papa **Innocenzo III**, espresse nei confronti degli uomini soggetti alle tentazioni della carne nel *De contemptu mundi* (1575), attingono a un vasto repertorio di immagini che rinviano alla prima accezione della nausea: quella che indica lo schifo provocato dal contatto con persone e oggetti immondi. Una mescolanza di sentimenti di ripugnanza per il mondo della carne e per il proprio corpo e di esaltazione e slancio mistico si incontra in numerose testimonianze (che comprendono svenimenti, nausea, anoressia) che provengono da figure femminili di monache del Seicento: per esempio nelle testimonianze autobiografiche lasciate da suor **Isabel de Jesús** (1586-1684).

3. Nel corso dell'Ottocento, conclusasi la grande stagione dell'estetica del bello di stampo classicista ed esauritasi la fiducia nella filosofia come sistema concettuale capace di prefigurare programmi di razionalizzazione della realtà storica, Arthur **Schopenhauer** esplicita, in *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818), il suo rifiuto dell'idealismo hegeliano, definendolo «ciarlatanerìa», e dichiara la necessità che l'uomo distrugga in sé la volontà di vivere seguendo il principio della *noluntas*. Il filosofo matura nel suo pensiero anche l'idea che l'arte possa essere paragonata a un «delitto perfetto»: il male e il dolore si trasformano nella loro immobilità in «fiori del Male», come suggerisce il titolo della raccolta di poesie di Charles **Baudelaire** (1857), che nella composizione dedicata in apertura al lettore ricorda l'inganno della seduzione di «oggetti repellenti» (*Al lettore*, v. 14) – di cui il componimento *Una carogna* (XXIX) rappresenta l'acme, facendo pensare subito per analogia al disgusto di fronte all'annegato del *Battello ebbro* (1871) di Arthur **Rimbaud** – e ricorda l'incombere sull'esistenza del più terribile dei mostri: la noia. La poesia della decomposizione e tutti i sintomi patologici del romanticismo possono essere riassunti in uno dei *topoi* ricorrenti, già presenti nella letteratura classica e in quella medievale e rinascimentale: quello della *vetula* – la vecchiaia dall'abominevole aspetto –, il cui motivo ritornerà a popolare le opere riflessioni di autori come Friedrich **Nietzsche**, Sigmund

Freud, Georges **Bataille** e Julia **Kristeva** (v. il saggio di Winfried Menninghaus). Ma già Karl **Rosenkranz** aveva aperto un capitolo sociale sul «nauseante» nell'*Estetica del Brutto* (1853) ricordando che agli scarti materiali di una città come Parigi, nota per il suo labirinto fognario, si poteva associare l'idea del declino della civiltà, di cui Honoré de **Balzac** aveva fornito ampia anticipazione nella galleria dei personaggi e dei loro vizi nella *Commedia umana* (1842-48). La sollecitazione a reazioni di nausea e disgusto attraverso la messa in scena, nel romanzo, nella pittura e nelle opere teatrali (e poi cinematografiche) del ripugnante, dell'orripilante, dell'irrepresentabile ha preso sempre più spazio nell'Ottocento e nel Novecento tra Naturalismo, Decadentismo ed Espressionismo: basti ricordare le immagini di ributtante efficacia che si incontrano, per citare alcuni esempi, nel *Ventre di Parigi* (1873) e in altri romanzi della saga dei Rougon-Macquart di Émile **Zola**, in novelle di Gabriele **D'Annunzio** come *Il cerusico di mare* (1903), in romanzi sulla vita sordida della grande città come *I lanciamfiamme* (1931) dello scrittore argentino Roberto **Arlt**, nell'atroce *Viaggio al termine della notte* (1932) di Louis-Ferdinand **Céline**, in film come *Il porcile* (1969) di Pier Paolo **Pasolini** o *La grande abbuffata* (1973) di Marco **Ferreri**.

4. In molte di queste opere la nausea è pensata soprattutto come reazione del lettore o dello spettatore a scene ripugnanti. La nausea come tema, e in particolare come tema filosofico (collegato con l'esperienza esistenziale del vuoto, del nulla, della mancanza di certezze e punti di riferimento), fa la sua comparsa soprattutto nella letteratura del Novecento, anche se era già pienamente anticipata da Friedrich **Nietzsche**, che in *Così parlò Zarathustra* (1883), si rivolge attraverso le parole del saggio a tutti gli uomini che soffrono «per la grande nausea» causata dalla morte del vecchio Dio – che nessun nuovo Dio ha ancora sostituito – e intona il *Canto della Melanconia*. Sono numerose le testimonianze di autori che reagiscono alla paralisi della volontà e al disgusto di fronte alla decomposizione della cellula sociale – sempre scanditi dalle guerre e dai loro esiti catastrofici –, con la rappresentazione di un sentimento di nausea nel soggetto. Basta pensare a poesie come *Morgue* (1912) di Gottfried **Benn** o come *Il canto d'amore di Alfred Prufrock* (1915) di Thomas Stearns **Eliot** e, soprattutto, alla *Metamorfosi* (1916) di Franz **Kafka** che mostra allegoricamente gli aspetti ripugnanti di una vita familiare vuota e priva di qualsiasi autenticità e la sua trasformazione in qualcosa che è al tempo stesso banale e mostruoso, e a *La nausea* (1938) di Jean-Paul **Sartre**, vero trattato filosofico sul carattere assurdo dell'esistenza, quando la coscienza è costretta a vivere il mondo come pura «apparenza». Ciò che caratterizza il diaristico «eroe» di questo romanzo, è il sentimento dell'«essere di troppo» in un mondo dominato da una universale «gratuità», e in cui l'esistenza è un'immensa «gelatina». Il linguaggio entra in crisi, e ciò che esso porta con sé, ossia la stessa identità, per un soggetto che viva l'inconciliabilità con l'esterno, trovandosi da solo a fronteggiare un mondo sentito ostile nell'uniformità del suo conformismo e nell'incomprensibile esteriorità delle sue leggi, e la cui potenza di straniare, alienare, rendere irriconoscibile, s'infiltra nella stessa sfera dell'inanimato che circonda l'io (il ristretto mondo di oggetti che giungono ad apparire animati di vita propria).

■ OPERE CITATE: Arlt, R., *I lanciamfiamme* (Los Lanzallamas, 1931); Balzac, H. de, *La commedia umana* (*Comédie humaine*, 1842-48); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857); Benn, G., *Morgue* (1912); Céline, L.-F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au but de la nuit*, 1932); D'Annunzio,

G., *Il cerusico di mare in Novelle della Pescara* (1903); Eliot, T.S., *Il canto d'amore di Alfred Prufrock* (*The Love Song of Alfred Prufrock* (1915); Ferreri, M., *La grande abbuffata*, cinema (1973); Kafka, F., *Metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1916); Kant, I., *Antropologia dal punto di vista pragmatico* (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefasst*, 1798); Lotario di Segni (Innocenzo III), *De contemptu mundi* (1575); Nietzsche, F.W., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883-85); Pasolini, P.P., *Porcile*, cinema (1968); Rimbaud, A., *Il battello ebbro* (*Le bateau ivre*, 1870-71); Rosenkranz, K., *Estetica del Brutto* (*Ästhetik des Hässlichen*, 1853); Sartre, J.P., *La nausea* (*La nausée*, 1938); Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818); Zola, E., *Il ventre di Parigi* (*Le ventre de Paris*, 1873).

■ ALTRE OPERE: Bachmann, I., *Malina* (1971); Bernhard, T., *Perturbamento* (*Verstörung*, 1967); Beckett, S., *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1952); Büchner, G., *Woyzeck* (1836); Burroughs, W., *Il pasto nudo* (*The Naked Lunch*, 1959); Caballero, F., *Clemencia* (1852); Capote, T., *A sangue freddo* (*In Cold Blood*, 1966); Genet, J., *Pompe funebri* (*Pompes funébres*, 1945); Gide, A., *Paludi* (*Paludes*, 1895); Gombrowicz, W., *Ferdynand* (1938); Hesse, H., *Il lupo della steppa* (*Der Steppenwolf*, 1927); Kafka, F., *Nella colonia penale* (*In der Strafkolonie*, 1919); Kaiser, G., *Dal mattino a mezzanotte* (*Von Morgens bis Mitternacht*, 1916); Malaparte, C., *Kaputt* (1944); Malaparte, C., *La pelle* (1949); Miller, H., *Tropico del cancro* (*Tropic of Cancer*, 1934); Miller, H., *Tropico del capricorno* (*Tropic of Capricorn*, 1939); Moravia, A., *La noia* (1961); Queirós, J.M. de Eça de, *L'illustre casata dei Ramires* (*A ilustre casa de Ramires*, 1897); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Rilke, R.M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910); Sabato, E., *Il tunnel* (*El túnel*, 1948); Sartre, J.P., *L'essere e il nulla* (*L'être et le néant*, 1943); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shelley, M. W., *Frankenstein o il Prometeo moderno* (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818); Swift, J., *Viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Villa, C., *La nausea media* (1964); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891); Winkler, J., *Natura morta* (2002).

■ BIBLIOGRAFIA: Arnold, W., *Ennui - spleen - nausée - tristesse: Vier Formen literarischen Ungegens an der Welt*, «Die Neuen Sprachen», 15 (1966), pp. 159-173; Borie, J., *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris 1971; Cotton, N. - Hutchinson, M. (a c. di), *Nausea: Encounters with Ugliness*, catalogo della mostra, Nottingham 2002; Giordano, J., *La edad de la náusea*, Santiago 1937; Kolnai, A., *Der Ekel*, «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», 10, Halle (1929), pp. 515-569; Kristeva, J., *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980; Liessmann, K. P., «Ekel! Ekel! Ekel! - Wehe mir!» *Eine kleine Philosophie des Abscheus*, «Kursbuch», 129 (1997), pp. 101-110; Luyster, R. W., *Hamlet and man's being: the phenomenology of nausea*, Lanham 1984; Menninghaus, W., *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main 1999; Miller, W.I., *Anatomia del disgusto* (1997), Milano 1998; Pittet, L., *Les mots dans «la Nausée»: le thème du langage dans le premier roman de Jean-Paul Sartre*, Genève 1998; Raether, M., *Der «Acte gratuit». Revolte und Literatur: Hegel, Nietzsche, Gide, Sartre, Camus, Beckett*, Heidelberg 1980; Raulff, U., *Chemie des Ekels und des Genusses*, in Kamper, D. und Wulf, C., *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt am Main 1982, pp. 241-258; Rawdon Wilson, R., *The Hydra's Tale: Imagining Disgust*, Edmonton 2002; Rozin, P., *Disgust*, in Lewis, M. and Haviland, J.M., *Handbook of Emotions*, New York 1993, pp. 575-594; Rumold, J., *Die Verwandlung des Ekels: zur Funktion der Kunst in Rilkes «Malte Laurids Brigge und Sartres «La Nausée»*, Bonn 1979; Thom, M., *Verneinung, Verwerfung, Aussottung: A Problem in the Interpretation of Freud*, in Id., *The Talking Cure. Essays in Psychoanalysis and Language*, London 1981, pp. 162-187; Turner, C.J.B., *Disgust: the Unrepresentable from Kant to Kristeva*, London 2001; Vercellone, F., *Il nichilismo*, Roma-Bari 1992; Velasco, S., *Demons, Nausea and Resistance in the Autobiography of Isabel de Jesús*, Los Angeles 1982; Weinberg, K., Baudelaire's «Une Charogne»: *Paradigma einer Ästhetik des Unbehagens in der*

Natur, «Poetica», 12 (1980), pp. 83-118; Zelle, C., «Angenehmes Grauen». *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*, Hamburg 1987; Zima, P., *L'indifférence romanesque: Sartre, Moravia, Camus*, Montpellier 1982.

■ VOCI AFFINI: Angoscia; Malinconia; Noia, tedio; Orrore.

ELENA AGAZZI

Nave. 1. Costruzione galleggiante di considerevoli dimensioni atta a viaggiare per acqua, destinata al trasporto di persone e merci o ad azioni belliche. Il lat. *nāve(m)*, di orig. indeur., affine al gr. *nāus*, ha dato l'it. «nave»; lo sp. *nao*, *nave*; il fr. *nef*, prov. *nau*. L'ingl. ha *ship*, di incerta etimologia, probabilmente da una radice gotica *skip*, da cui deriva anche il ted. *Schiff* (medio alto ted. *schif*), che mostra analogie con il fr. *esquif* («scafo»). Dal termine lat. è il derivato *navigare*, donde l'it. «navigare»; lo sp. *navegar*; il fr. *nager* («nuotare, vogare»). L'idea di «navigare» in gr. è espressa da *pléo* (a.a.ted. *flewiiu*, «ondeggiare», ingl. *flow*, «inondare»), da cui *plūs*, «navigazione»: di qui, il composto *períplus* («circumnavigazione»), donde l'it. dotto *pèriplo*. La parola «barca» (fr. *barque*; sp. *barca*) non ha un'origine individuabile, ma si presuppone provenga dall'antico Egitto: il termine è connesso col gr. *báris* («pesante»), con cui si designava una specie di zattera egiziana. Dal lat. *battellus* (assimilabile a *butta(m)* «botte» è derivato l'it. *battello*, il fr. *bateau*, il port. *batelh*, lo sp. *batel*. Dalla radice *bat* o *batt-* è derivato, attraverso il teutone, l'ingl. *boat*. Anticamente, era in uso per indicare un modesto naviglio anche il termine «legno» (arabo *al'ud*, da cui *leudo*, it. *legno*; sp. *leño*). Dalla nave deriva anche il termine *nausea* (fr. *nausée*; sp. *nausea*), dal lat. *nāusea(m)*, che traduce il gr. *naúsia*, «mal di mare», derivato da *nāus*, «nave» (forma ionica di *nautia*). Legata alla navigazione marittima è anche l'invenzione di strumenti come la bussola (dal lat. *būxida(m)*, «scatola di bosso», che traduce il gr. *pixís*, con lo stesso sign.), la carta marina o nautica (sp. *carta de marear*), definita anche *portolano* (in quanto vi venivano elencati tutti i siti portuali dove fare scalo).

2. Dal punto di vista costruttivo, l'elemento principale di una nave è lo *scafo*, costituito da una robusta trave longitudinale che corre da prua a poppa (*chiglia*) nella parte centrale più bassa e dà alla struttura la particolare caratteristica forma a V. La linea di galleggiamento, ossia la linea lungo la quale l'acqua lambisce la nave e che varia secondo il carico, divide lo scafo in due parti: quella superiore, detta *opera morta*, e quella inferiore, detta *carena*. La nave, come costruzione complessa, è costituita da *ponti* che si estendono da poppa a prua (il più elevato, che chiude lo scafo, si chiama *coperta*) e da un sistema di divisioni e compartimenti a cui si accede attraverso passaggi e aperture (*boccaporti*, *osteriggi*, *portelloni*), con spazi interni (*sentina*, *stiva*). I navigli mercantili sono classificati a seconda dell'impiego: ci sono navigli da passeggeri (traghetti, aliscafi, transatlantici) e navigli da carico per le merci (navi cisterna, petroliere). Categorie speciali sono quelle dei navigli da pesca e dei navigli per servizi speciali (posacavi, rompighiaccio) e quella cosiddetta di servitù, comprendente rimorchiatori, galleggianti portuali, pontoni, gru semoventi. Per quel che riguarda i navigli militari, oltre alla portaerei, che costituisce il cardine della moderna flotta di superficie, e al sottomarino, ci sono incrociatori, cacciatorpediniere, corvette, fregate, dragamine e tutta una serie di navi ausiliarie (nave appoggio, nave-officina, nave-ospedale).

3. Fin dal III millennio a.C. la civiltà minoica pone le basi della costruzione navale classica, con piccole navi in legno a chiglia dritta; poi gli Egizi operano la trasforma-

zione delle loro imbarcazioni nilotiche in scafi marini valendosi dell'alto livello costruttivo raggiunto dai Fenici. La tecnica fenicia viene poi accolta dai Greci e dai Romani, che la sviluppano fino a creare imponenti flotte mercantili e militari di *triremi* (una ricostruzione della vita nelle triremi romane è nel film *Ben Hur*, 1959, di William Wyler, con Charlton Heston, tratto dal romanzo omonimo di Lee Wallace). La marina romana sviluppa un nuovo tipo di nave da guerra, la *liburna*: una unità leggera, veloce, molto manovriera. Dalla marineria araba giunge in Occidente l'attrezzatura della vela (a forma triangolare, detta poi *latina*); mentre in Europa settentrionale, si afferma la nave vichinga (*drakkar*), prevalentemente remiera. Con l'epoca delle Crociate, l'intensificarsi dei traffici e la necessità di disporre di flotte militari più potenti impongono la costruzione di unità maggiori: la *caracca*, grosso bastimento a vela, a più alberi; la *galea*; la *cocca*; il *galeone* e la *caravella*, di proporzioni ridotte ma di alte qualità nautiche. Quando, nel XVI secolo, i traffici assumono una dimensione transoceanica, in campo militare si afferma il *vascello*, in quello mercantile la *nave*, dotata come il primo di tre alberi a vela quadra, ma più corta e larga. Accanto a queste due unità fondamentali ci sono altri tipi di unità minori, come la *fregata* e la *corvetta* in campo militare, e il *brigantino* e la *goletta* in campo mercantile, cui si aggiunge il *clipper* (metà del sec. XIX), un bastimento a vela. Nell'Ottocento, l'evoluzione della nave compie un salto qualitativo con l'impiego della propulsione meccanica a vapore (a ruote e, poi, a elica) e l'adozione del ferro nella costruzione degli scafi, anziché il legno; fino alla propulsione con motori a combustione interna, nel secolo XX.

4. Supporto indispensabile alla definizione del viaggio per mare, la nave è elemento che rimane di necessità costantemente presente nel racconto d'avventura marinairesco (v. AVVENTURA). Indispensabile alla navigazione, l'imbarcazione solo eccezionalmente può mancare, perché sostituita da altre funzioni, come nel mito di Europa, dove il Toro-Zeus funge da imbarcazione per il rapimento della giovane, raccontato da Ovidio, *Metamorfosi*, II, 836 e ss. (3-8 d.C.), Mosco, *Idillio*, II, 37-62 (sec. II a.C.), Nonno di Panopoli, *Dionisiache*, I, 60 (sec. V), poi da Marino, *Europa*. *Idillio* XXXV, ne *La Sampogna* (1607), e ripreso in *Giro del sole* (1941) di Bontempelli; o come nel caso del «cigno-imbarcazione» nel mito di Lohengrin descritto nel *Parzival* (ca. 1210) di Wolfram von Eschenbach o nel *Lohengrin* di Wagner (1850). Ancora, ne *Le avventure di Pinocchio* (1883) di Collodi, ad es., il burattino di legno è insieme una coppia: natante e navigante; così come *Lo sa il tonno* (1923), favola di Bacchelli, in cui il pesce è oggetto e soggetto della navigazione ittica. Per il resto, l'imbarcazione rimane una costante nel racconto di mare, densa di possibilità narrative e metaforiche che si impongono a prescindere dalle possibili distinzioni fra dimensioni, tipo di imbarcazioni (zattera, scialuppa, barca, nave, transatlantico) e conseguente tipo di rotta. Simbolo della partenza, cifra della chiusura e perno di una intera mitologia del viaggio (v. VIAGGIO), la nave impone una differenza rispetto alle costanti della stanzialità e dell'erranza, o vagabondaggio (v. STRADA), perché oltre che essere un mezzo di trasporto è un fatto di abitazione, una sorta di casa galleggiante. Si pensi alla raccolta di novelle *Gli Ecatommiti* (1565) di Gian Battista Giraldo Cinzio, in cui il proemio presenta la situazione della nave che accoglie la «brigata» di novellatori in viaggio da Roma a Marsiglia che passano il tempo della navigazione narrandosi dei racconti. Metafora portatrice di complessi ed eterogenei riferimenti,

l'immagine varia dalla nave di esplorazione alla nave d'amore. Laddove vi è imbarcazione, vi è anche un equipaggio (v. MARINAIO), differentemente composto e organizzato a seconda del tipo di nave o di impresa. Alla nave si collegano dunque tutta una serie di temi, come quelli del «temerario navigare», dell'isola, della bonaccia e della tempesta, del relitto o del naufragio, dell'andare alla deriva o dell'approdo di fortuna, temi dotati di forte disponibilità metaforica che inevitabilmente collaborano allo spessore simbolico del racconto.

5. I popoli antichi marinari hanno paragonato la vita a una traversata i cui pericoli rappresentano le difficoltà della vita. Dei molti racconti dell'antico Egitto (raccolti da S. Donadoni, *La letteratura egizia*, Milano, 1967), il *Racconto di Satin-Kharma* descrive il mago Nenoferkephthah, che modella una barchetta in pura cera, pronuncia una formula magica, e la piccola immagine si trasforma in barca reale, cui egli si affiderà per viaggiare sul Nilo. La funzione della barca magica non differisce da quella delle barche mistiche trovate nelle tombe delle necropoli egiziane, nelle quali il sacerdote proferiva le formule magiche che permettevano al morto di salirvi e di viaggiare nell'aldilà sulle acque inferi. La nave fa parte degli elementi magici per poter essere ammessi a fare il viaggio nell'aldilà; ma è anche elemento della prova iniziatica che è, come apprendimento, una vera e propria esperienza della morte – muore il fanciullo e nasce l'uomo – conseguita con un viaggio per nave nell'aldilà. Appartiene ai primi esempi della presenza del tema in letteratura il cosiddetto *Racconto del naufrago*, titolo di un componimento egizio tramandato da un papiro della dinastia XII (2081-1869 a.C.). Il testo comincia con un approdo e con l'immagine della ciurma che assicura la nave a terra con canapi e cordami: la nave è di ritorno da un viaggio lungo il Nilo, in cui ha toccato la Nubia settentrionale e fornisce l'ambientazione di una storia di naufragio narrata da un alto personaggio: un nucleo fantastico di avventure marine che saranno probabilmente toccate a molti marinai dell'Egitto alla volta del Sinai. La Bibbia porta le prime testimonianze di una frequentazione assidua dei Fenici nel Mediterraneo e nel Mar Rosso, e descrive le loro rotte verso Tarshish (Tartesso), dietro Cadice (*Libro dei Re*, 9-10; *Ezechiele*, 27). Nella *Genesi* (6-9), si parla del mito dell'Arca, una grande imbarcazione costruita per ordine di Dio, per salvare Noè e la sua famiglia e le coppie di animali dal Diluvio Universale. L'arca, di cui il testo fornisce dimensioni e istruzioni per la sua costruzione, corrisponde a una grande chiatta senza albero che serve al patriarca soltanto a galleggiare e non a navigare. L'arca, costruita di «legno resinoso» (nella *vulgata latina*, la locuz. *lignis levigatus* traduce l'ebraico *gopher*, «legno resinoso», 6, 14), serve a traghettare la nuova umanità verso la salvezza. Nell'iconografia, l'arca è raffigurata come una sorta di cassa: nella scena del *Diluvio universale* (1508-1512) di Michelangelo (nella Volta della Cappella Sistina, Vaticano), l'arca è rappresentata come un grande edificio completamente chiuso; mentre in *Il diluvio universale* (ca. 1525) di Hans Baldung Grien (conservato a Bamberg, Historisches Museum), l'arca è simile a uno scrigno decorato finemente, con la porta chiusa da un lucchetto. All'episodio della costruzione dell'arca (rappresentato per es. in *Sacrificio di Noè*, 1574, di Jacopo Bassano, Potsdam, Sanssouci) è spesso associato quello immediatamente successivo dell'ingresso degli animali nell'arca (per es. in *L'ingresso degli animali nell'arca*, 1613, di Jan Bruegel, Los Angeles, Getty Museum). L'arca come simbolo della memoria torna nelle liriche de *La bufera* (1956) di Montale,

in particolare nel componimento *L'arca*. L'immagine dell'arca, nel diluvio dei tempi avversi della guerra (simboleggiata dalla bufera), può recare in salvo le memorie più care, le radici stesse dell'esistenza individuale.

6. Nell'*Iliade* (II, 484-779), **Omero** (secc. IX-VIII a.C.) descrive con cura le imbarcazioni achee, che sono garanzia del ritorno in patria degli eroi greci e su cui aleggiavano propositi di ritirata o di fuga. Le navi tirate a secco costituiscono anche una sorta di limite alla guerra, la linea dove si sono attestate le tende dei soldati. La flotta greca è costituita da navi di snelle linee da corsa, perché il poeta sottolinea la loro struttura slanciata ed elegante e la velocità: le chiama «nere», evidentemente per la pece usata come impermeabilizzazione, con la «prora azzurra» o la «prora rossa», perché erano molto decorate sulla prora. Altri epiteti usati sono: «ben costruite», «ben elaborate» e «ben bilanciate», indicando con ciò il lavoro e le intelligenti soluzioni dei mastri d'ascia; e sono «navi cave», cioè senza ponti, come le barche da pesca. Il catalogo delle navi è al tempo stesso una rassegna delle forze messe in campo dall'eroe, a misurare quelle del nemico, e condivide con il motivo della «battaglia navale» uno stesso patrimonio di valenze scenografiche. Nell'*Odissea* si insiste sul tema della «costruzione della nave»: in un famoso brano (V, 228-261), Omero racconta come Ulisse si fabbrichi una zattera: è la prima descrizione letteraria della costruzione di una imbarcazione. Odisseo, nel corso delle sue peregrinazioni, naufraga e finisce in una isola abitata dalla dea Calipso alla quale viene ordinato dalle divinità più potenti, contro il suo stesso volere, di far riprendere il viaggio all'eroe sofferente. Il primo passo è quello di metterlo in grado di costruire un tipo di imbarcazione. La dea gli offre una scure di rame aguzza e un'ascia lucente, quindi lo guida all'estremità dell'isola dove crescono piante e alberi di alto fusto. L'imbarcazione che Odisseo costruisce ha uno scafo lungo e basso e la prua si eleva senza curvature dalla chiglia: viene paragonata dal poeta alle «corna diritte» di bovini, opponendole alle corna ricurve dei montoni. La navigazione di Odisseo non conosce scontri di tipo militare, ma solo con il mare e le sue insidie, con i mostri e con tutto ciò che lo allontana dal ritorno in patria. Tuttavia, la fine delle sue peregrinazioni ha luogo proprio grazie all'ospitalità del popolo dei Feaci, che hanno navi senza timone, navi che seguono le volontà degli uomini solcando il mare senza essere guidate, senza essere avvolte dalle nebbie, e mai subiscono danni, e su queste navi essi trasportano generosamente ogni sorta di uomini (VIII, 557-563). Ma per la loro generosità verso Odisseo, i Feaci ricevono una mitica punizione: per volere di Poseidone, la nave che ha accompagnato Odisseo, quando, tornata indietro, sta per approdare alla città dei Feaci, viene trasformata in pietra vicina alla spiaggia (XIII, 149-83). Se nelle peregrinazioni di Odisseo si scorgono elementi che indicano la strada futura del romanzo, un vero viaggio epico marino, il tema della nave mitica è quello arcaico di Argo, la «veloce», la prima nave che solcò i mari. Dal porto di Iolco, sulla costa nord orientale della Grecia, volse la prua a levante e si allontanò velocemente. **Pindaro** (*Pitica IV*, ca. 462 a.C.) descrive lo stupore che produsse sugli uomini e gli dei: l'invenzione del navigare fu avvenimento incredibile. **Apollonio Rodio** diede forma epica alla narrazione nelle *Argonautiche* (ca. 270 a.C.). Alla partenza, Orfeo, che è uno dei naviganti, celebra Artemide che veglia sopra la navigazione. Non solo gli uomini, ma anche gli dei si meravigliarono nel vedere la nave Argo («la nave migliore», I, 114-15): le ninfe del Pelio si stupiscono (I, 547 e ss.), i pastori sulle

rive fuggono coi loro greggi (III, 315 e ss.); al passaggio del Bosforo, Teti guida il timone, le Nereidi guizzano attorno alla nave, mostrandosi nude fino al petto (IV, 930 e ss.). Il tema della nave, che si muove per mare, si incrocia con quello del rapporto tra terra e mare, cioè il taglio dei boschi destinato alla costruzione delle navi (I, 1003-1011). Il tema della navigazione come «violazione del mare» e il motivo connesso della maledizione contro la scoperta della navigazione è centrale negli *Argonautica* (ca. 70 d.C., incompiuti) di **Valerio Flacco**. Il poema insiste sulla dimensione di temerarietà di Giasone, che sapeva bene di percorrere vie proibite, meritando così le tempeste. Sovrapponendo il poema greco e l'epica romana, si ritrovano alcune costanti che agiscono nella tradizione del romanzo epico: la lotta con gli elementi e la superstizione del navigare (per placare le divinità irate, e soprattutto il dio Nettuno, pregandola di concedergli la loro protezione, Giasone promette loro altari e decora i Tritoni), la caratterizzazione dei luoghi geografici, il riconoscimento delle singole tappe del percorso e gli incontri sulle coste, scogli e promontori. **Catullo** si riallaccia al mito di Argo nella sua fastosa poesia sulle nozze di Peleo (64). Il mito degli Argonauti viene raccontato da **Ovidio**, *Metamorfosi*, VII, 26-120) e attraverso la *summa* ovidiana giunge alla tradizione medievale (contenuto in *De excidio Troiae*, sec. VI d.C.), fino alle rielaborazioni neoclassiche del *Faust* (1834, postumo) di **Goethe**: nell'episodio della *Notte di Valpurga classica* (nella parte II), la nave Argo viene detta «sacra» («heil'ge Schiff») perché porta il fiore degli eroi ellenici pari a semidei. Al mito della nave Argo è collegato anche il ciclo mitico di Medea, presente nei tragici greci (**Euripide**, nel prologo della *Medea*, fa maledire alla nutrice la nave di sventura).

7. La colonizzazione greca del Mediterraneo porta con sé anche la grande fioritura dei *Peripli*, ossia i trattati che descrivono le coste marittime, alle quali la navigazione allora diffusa del piccolo cabotaggio rimaneva sempre vicina. Questo genere letterario che tra i secc. VI a.C. e III d.C. sostituiva la cartografia e i libri di bordo, allora assenti, fornisce informazioni sui porti, le basi d'appoggio e di rifornimento e i ritmi di navigazione. Ha particolare importanza il *Periplo del Ponto Eusino*, scritto inviato da **Arriano di Nicomedia** (secc. I-II d.C.) all'imperatore Adriano, in cui descrive le coste del Bosforo Tracio fino a Bisanzio. Notevole è anche l'anonimo *Periplo del Mar Rosso* (I sec. d.C.), il *Periplo del Bosforo* di **Dionigi di Bisanzio**, il *Periplo del Mediterraneo* di **Marciano di Eraclea**. La metafora della navigazione nel *Fedone* (ca. 390-367 a.C.) di **Platone** fornisce un'analogia con l'attività del filosofo (85 c-d). In questo dialogo, Socrate individua le strade che attendono il filosofo paragonandole a luoghi di navigazione. Il filosofo deve attenersi al migliore e più inoppugnabile dei ragionamenti come ad una «zattera» e navigare a proprio rischio attraverso la vita. A partire dall'immagine della zattera si apre così tutto uno spazio metafisico di navigazione, dove gli amanti della sapienza cercano di andare avanti: chi fa esperienza si imbarca nel compito della conoscenza e ne conosce le difficoltà, i rischi. Nel discorso di Platone, c'è però una possibilità che va oltre la zattera, ed è quella di una «saldana nave», che è immagine del rivelarsi della parola divina. In questo contesto, si situa anche l'esposizione della navigazione marina di un altro dialogo platonico, il *Politico* (ca. 361-360 a.C.). La forma di governo si lega alla consapevolezza del pericolo, e da questo pericolo emerge l'immagine della navigazione e della tempesta. Il timoniere ha sempre davanti a sé la possibilità del naufragio e deve trovare la collaborazione degli altri passeggeri della

nave per salvarsi. Nella città, come nella stessa anima, vi è una lotta che può essere governata dalla parte razionale, l'unica possibilità è il governo, la figura del nocchiero che governa senza eliminare le differenze, ma conoscendone le problematicità.

8. Sulla scia delle situazioni e dei luoghi mitici del modello omerico, anche l'itinerario di Enea nell'*Eneide* (29-19 a.C.) di **Virgilio** si svolge in mare e appare come una lunga navigazione da Troia verso le coste laziali; mentre nei giochi funebri in onore di Anchise viene descritta una gara di velocità tra quattro navi (V, 114-285). Alla fine del libro VIII vi è la descrizione di una vera battaglia navale contemporanea, quella di Azio («Actia bella», v. 674), che segna il trionfo di Augusto: le scene di battaglia sono raffigurate al centro dello scudo di Enea costruito da Vulcano. Lo scontro navale è raffigurato come un cozzo violento tra due schieramenti, quello glorioso di Roma, con Augusto, sostenuto dagli dèi favorevoli, e quello dell'Oriente barbarico, con Antonio e Cleopatra che stanno a capo delle barbariche truppe d'Egitto. **Shakespeare** riassume, per bocca di Enobarbo, i problemi della flotta di Antonio ad Azio: le navi («ships») sono in cattivo stato e male equipaggiate e con un equipaggio sul punto di ammutinarsi (*Antonio e Cleopatra*, Atto III, sc. 7; del 1606-07). Il tema della «battaglia navale» torna anche nella *Pharsaglia* (sec. I d.C.) di **Lucrezio**: si tratta di quella che ha luogo presso Marsiglia, con la vittoria delle navi di Cesare, condotte da Decimo Giunio Bruto (III, 511-762). Un altro dei *topoi* ricorrenti nella poesia latina è quello della «difficoltà del navigare» e della maledizione contro la scoperta della navigazione. La visione pessimistica della vita in **Lucrezio**, nel quinto libro del suo poema *Sulla natura* (ca. 53 a.C.) si salda al tema dell'innaturalità della navigazione. Invano il mare alletta al passo falso della civiltà l'uomo pago della propria esistenza; mentre l'uomo che vuole trasgredire i propri limiti viene punito col timore delle potenze superiori alle quali si consegna: l'arte audace «improba» del navigare. D'altro canto, le divinità marine amano «proteggere audaci chiglie» («audaces amor est servare carenas»), come dice **Stazio** (*Silvae*, III, 2, 1; sec. I d.C.). In poesie che pregano per un favorevole viaggio (*propemptica*), tali divinità vengono invocate: **Properzio**, *Elegie* II, 26 (ca. 30-15 a.C.). Un altro testo che si adatta a monito contro i pericoli del navigare è quello formulato nelle *Odi* (I, 3; del 13 a.C.): viatico che **Orazio** dona a Virgilio per la traversata di Atene. Le navi vengono contrassegnate come sacrileghe («impiae») che temerariamente congiungono ciò che una divinità ha separato. Che il mare scagli la sua forza contro la fragile nave rappresenta la salvaguardia di questa separazione originaria, disposta dalla saggezza divina e dimenticata dalla spavalderia degli uomini. Il poeta paragona questo sacrilegio a quello di Prometeo, il quale pure conquistò con una azione violenta un elemento estraneo e non concesso all'uomo (vv. 25-28). Orazio ha introdotto anche la metafora della «nave dello stato» nella retorica della politica (*Ode*, I, 14), giusta anche l'interpretazione che ne dà **Quintiliano** come «navem pro re publica» (*Institutio oratoria* VIII, 6, 44; 93-96 d.C.), dove le tempeste indicherebbero le guerre civili e la barca desolata sarebbe allegoria della nave dello stato. Il poeta, per parte sua, osserva pensoso la nave dissestata dalle tempeste ed esorta a rientrare in porto la nave devastata, ma non ancora schiantata. L'altra faccia del pericolo della navigazione è la ricerca di un porto, del luogo quieto dove finalmente la nave può attraccare, ritrovando quella serenità e stabilità che non è possibile in mare. Il viaggio per mare fornisce la materia per la me-

tafora della composizione letteraria: «accingersi a scrivere» equivale a «spiegare le vele» («*vela dare*»: così **Virgilio**, *Georgiche*, II, 41; 37-29 a.C.). Virgiliano è anche il paragone fra la navigazione e l'attività dell'arare: «*maris aequor arandum*» (*Eneide*, II, 780). Mentre **Ovidio**, nell'*Arte di amare* (I, 772; III, 748) e nei *Tristia*, (II, 329 e 548) utilizza la metafora nautica per la scrittura. Nei poemi epici, vista la mole di lavoro, al termine dell'impresa corrisponde l'arrivo in porto, con o senza il calare dell'ancora (**Stazio**, *Silvae*, IV, 4, 89; *Thebaide*, XII, 890). Il poeta viene assimilato al navigante, mentre la barca rappresenta il suo intelletto e la sua opera: ma nel viaggio non mancano metafore che riguardano l'inesperienza in mare, la fragilità della barca, o i pericoli delle secche e degli scogli, le onde impetuose o i mostri marini. Le metafore della navigazione appartengono al campo proprio dell'agire poetico, ma da testi dell'epoca, e specialmente dalla *Storia Naturale* (77 d.C.) di **Plinio il Vecchio**, si hanno notizie precise sulla costruzione e l'uso di navi mercantili. Ricalcati sullo schema marinresco sono i trattati geografici latini, come la *Corografia* (sec. I d.C.) di **Pomponio Mela** e la parte geografica della *Storia Naturale* di **Plinio il Vecchio** (libri III-VI), in cui si trovano anche cenni degli spettacoli navali («*naumachie*») romani. Parti di navi e navi intere erano immagini usate al tempo di Augusto per celebrare le vittorie navali. **Dione Cassio** (*Storia romana* 55, 10, 7; ca. 230 d.C.) racconta che nell'anno 2 a.C., in occasione della consacrazione del Foro di Augusto, quest'ultimo fece rappresentare la battaglia di Salamina in un bacino artificiale realizzato apposta per lo spettacolo (*naumachia*), con un totale di trenta navi pesanti e un gran numero di navi leggere. Si richiama al genere letterario dei peripoli greci *Le spiagge marittime* (sec. IV d.C.) di Rufio Festo **Avieno**, che espone in versi l'opera di geografi greci e latini sulle coste marittime dalla Britannia al Mediterraneo e al Mar Nero.

9. Nel Nuovo Testamento, la nave viene associata al ruolo salvifico della Chiesa e, insieme, simboleggia il corpo umano che naviga sul mare di questo mondo e ha una navigazione serena solo se naviga con l'aiuto di Cristo. Al proposito, sono da ricordare i due episodi evangelici: quello della tempesta sedata da Gesù, addormentatosi sulla barca dei discepoli (*Matteo*, 8, 23-27; *Marco*, 4, 35-41; *Luca*, 8, 22-25) e quello in cui Cristo cammina sulle acque agitate dal vento, muovendo verso la barca dove stanno al sicuro gli apostoli (*Matteo*, 14, 22-33; *Marco*, 6, 45-51; *Giovanni*, 6, 16-21). Anche la nave con cui Paolo compie il lungo viaggio apostolico terminato con un naufragio a Malta (*Atti degli Apostoli*, 27, 13-44) è il simbolo della Chiesa e del cristianesimo che, oltrepassando tutti gli ostacoli, alla fine arriva a destinazione (come mostra l'affresco di **Andrea di Bonaiuto**, *La navicella di San Pietro*, del 1355, Firenze, S. Maria Novella). L'apostolo è un carico prezioso per l'imbarcazione, è l'incarnazione terrena della fede in Dio e dunque garanzia di salvezza. In questo modo, Paolo diventa il comandante della nave: è in lui che sono riposte le speranze di salvezza dell'intero equipaggio. **Agostino**, nel suo commento alla *Prima Lettera* e al *Vangelo di Giovanni* (419 d.C.), espone una teoria dell'amore per Cristo, utilizzando la metafora della navigazione. Nella prospettiva agostiniana, senza amore la navigazione della vita è destinata fatalmente al naufragio. Difatti, non si può navigare, teologicamente, senza la «zattera» rappresentata dal legno della Croce. Senza questo mezzo di navigazione, colui che riesce a vedere da lontano la Patria non riesce a navigare sul mare che lo separa da essa: nessuno può attraversare il mare che lo separa se non è portato

dalla croce di Cristo. Il punto terminale della riflessione di Agostino è la figura del «porto dell'amore», luogo dove transitano eros e agape. In epoca medievale, la ricerca della contemplazione di Dio passa anche attraverso il tema della «peregrinatio pro Christo», la ricerca della solitudine peregrinando tra le onde. Sono soprattutto i monaci irlandesi che, caratterizzati da un forte ascetismo, si imbarcano e si spingono verso isole grandi e piccole, dove la volontà di Dio li spinge a fondare comunità monastiche. Così il ricordo dei viaggi per mare viene amplificato dalla tradizione degli *Imram*, narrazioni di avventurose navigazioni compiute da eroi o monaci. Questo genere letterario influenza la *Navigazione di San Brandano* (secc. IX-X), che racconta il viaggio di Brandano verso la terra promessa dei Beati. Dopo aver costruito la nave (capp. II-V), Brandano e i frati navigatori si affidano al mare, non seguendo una rotta precisa, ma affidandosi alla volontà divina. Nel testo si trova l'eco di esperienze reali di viaggio: mare grosso, capricci del vento, incontri con *icebergs* o balene, sbarchi su isole lontane, ma il sostrato storico è filtrato attraverso l'immaginario e proiettato in una dimensione fantastica e simbolica (gli iceberg diventano colonne di cristallo, gli stormi di uccelli marini angeli decaduti, le balene sono isole viventi).

10. Uno dei testi letterari medievali in cui compare il tema della navigazione accidentata è il *Duca Ernesto* (1170), in cui si narra del viaggio in Terrasanta di un duca Ernesto. Dopo cinque giorni di navigazione in alto mare, un violentissimo temporale disperde le navi, e i loro equipaggi. La nave di Ernesto resta in mare per tre mesi senza toccare terra, sicché lui e i suoi compagni patiscono la fame (vv. 2178-89), finché un bel mattino il cielo si rischiarà, l'acqua torna limpida e possono così sbarcare su una costa sconosciuta, che si rivela abitata da esseri fantastici. Una miscela di elementi di derivazione reale, fantasia e suggestioni letterarie caratterizza anche l'antica ballata scozzese *Sir Patrick Spens* (sec. XIV), sui pericoli della navigazione invernale nel Mare del Nord. La ballata racconta come la nave di Sir Patrick Spens, che avrebbe dovuto portare la Vergine di Norvegia in Scozia verso il 1285, naufraghi al largo di Aberdour. La ballata è stata inclusa da Thomas **Percy** nelle *Reliquie di antiche poesie inglesi* (1765). Il viaggio per mare, con tempesta e naufragio, è immagine tipica delle storie delle vite di santi nel Medioevo: si tratta di una prova che il pellegrino o il santo devono superare nel loro cammino di fede. Nei racconti delle vite dei santi il sostegno di Dio alla missione e la sua protezione durante il viaggio per mare sono elementi sempre presenti che gli autori si preoccupano di mettere in evidenza. Nella vicenda che ha come protagonista Costanza di Trivet, il mare occupa una posizione centrale: la vicenda è stata raccontata nella *Confessio amantis* (II, 598); di **Gower** (del 1390) e, soprattutto, nel *Racconto dell'uomo di legge* di **Chaucer** (1380-400). In questa versione, la ragazza deve affrontare una difficile traversata quando viene messa dalla suocera infedele su una barchetta che, senza pilota, viene abbandonata in mare aperto. La barca rimane in balia delle onde per anni fino a quando, grazie alla protezione di Dio, arriva in Northumbria. Questo viaggio per mare è definito da Chaucer come «aventure» (II, 465), legando così il termine che allude all'azione della Fortuna con il ruolo svolto dalla Provvidenza divina (il Signore è infatti chiamato «lord of Fortune», II, 448). Nel racconto di questo viaggio, l'autore sottolinea le avversità che la povera vittima deve sopportare, menzionando esempi biblici nei quali è presente il mare: Giona, l'attraversamento del Mar Rosso.

11. **Dante** inizia il II libro del *Convivio* (1304-07) con immagini nautiche ed introduce la metafora della nave dell'ingegno che esce dal porto e «dirizzato l'artimone della ragione» entra nel mare aperto. Il *Purgatorio* si apre con il tema metaforico della «navicella del mio ingegno» (I, 2): la forza inventiva della poesia diventa una nave che percorre un mare, scorrendo nuovi orizzonti. Il viaggio letterario e morale dell'ingegno-navicella di Dante, sulle cui vele spira il soffio della Provvidenza, comincia il percorso che lo farà giungere a destinazione. Ben altra sorte, invece, tocca al folle viaggio di Ulisse, compiuto soltanto con i poveri remi della volontà e dell'orgoglio umani. Sempre in *Purgatorio* (II, 25-51), compare una piccola imbarcazione: «un vassel snelletto e leggero» (la memoria va al magico «vasel» del giovanile sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, in cui la navigazione diviene metafora erotica, positiva, favorita dal buon vento della immaginazione), su cui viaggiano le anime destinate al purgatorio. La barchetta agile e lieve, così priva di peso che sfiora le acque, è guidata da un angelo, un «celestial nocchiero» (v. 43), che ha la funzione di un ribaltamento della posizione di Caronte, il traghettatore infernale, che giunge «per nave» (in *Inferno*, III, 82-136) sul fiume Acheronte. Il «dimonio» Caronte non scende dalla barca in attesa che le anime vi salgano sopra, né smonta dalla barca tenendo in mano il remo con cui percuote le «anime prave». La scultorea figura dell'infernale «nocchier de la livida palude» compare nell'affresco del *Giudizio Universale* di **Michelangelo**; mentre alle navigazioni infernali, e in particolare all'episodio di Caronte, si ispira la tela di **Delacroix**, *Barca di Dante* (1822, Parigi, Louvre). Nelle prime terzine del canto II del *Paradiso* (1-15) la metafora nautica riappare con accresciuta grandiosità e Dante sollecita i suoi lettori per un viaggio attraverso il «pelago» dietro alla sua poesia, paragonata a una barca che cantando procede nel suo viaggio: «dietro al mio legno che cantando varca» (v. 3). La metafora del «fare poesia» come navigare si riallaccia in Dante al mito degli Argonauti: questi vengono definiti come «Que' gloriosi che passarò a Colco», in cui si avverte un ammirato rispetto. Il mito degli Argonauti ritorna nella terza ed ultima parte del suo poema, legato al tema della audacia temeraria della composizione: il suo «poema sacro» è come il viaggio degli Argonauti (*Paradiso*, XXXIII, 94). Come una nave è vista la Chiesa («la barca/ di Pietro», *Paradiso*, XI, 119-120) e l'Italia («nave senza nocchiero in gran tempesta», *Purgatorio*, VI, 77), in quanto politicamente abbandonata a se stessa. La metafora della nave dell'io che caratterizza e intesse il sonetto 189 del *Canzoniere* (1374) di **Petrarca** (*Passa la nave mia colma d'oblio*) fa riferimento alla vita del poeta che sente di star veleggiando stancamente per il tempestoso mare dell'esistenza. La navigazione è difficile perché la nave è carica di tutte quelle passioni che fanno deviare il navigante dalla ricerca del porto, qui visto come anelito alla salvezza. La metafora della navigazione risolve il senso esistenziale del sonetto in chiave soprattutto erotica: l'«aspro mare» in cui la fragile barca dell'io petrarchesco si perde è chiaramente quello del più pericoloso dei tormenti, quello d'amore; mentre Amore, qui visto come il «nemico», siede al timone della nave come un nocchiero che ha spodestato la guida della ragione (all'*incipit* del sonetto si richiama *Va la nave mia con vele nere* delle *Rime nuove*, di **Carducci**, 1861-87). Il tema della navigazione difficile e perigliosa nel tempestoso mare dell'esistenza torna in un'altra opera petrarchesca, il *Secretum* (II, 174; ca. 1358). Qui il poeta, di fronte alle pressanti domande di Agostino, si esprime in una prosa intessuta di allegorie nautiche: la lussuria tormenta il protagonista

lontano dal riparo di un porto, vani sono i suoi tentativi di approdo; amore e accidia e l'orgoglio sono i venti che spingono il poeta al naufragio, alla disperazione. I temi collegati alla vanità degli strumenti del navigare nel «mare della vita» tornano nelle *Rime* di **Boccaccio**: nel sonetto CX (*Assai sem raggiati in alto mare*); nel sonetto *Quello spirito vezzoso* (XXIV), in cui appare l'immagine del «porto della salute» (v. 4); nel sonetto XXIII (*Questo amoroso foco è sì soave*), in cui compare la metafora della nave dell'io che si rompe sul «duro scoglio» dell'esperienza amorosa. Nel *Decameron* (1349-53) invece, nella novella di Alatiel (II, 7), Boccaccio svolge il tema della salvazione durante la tempesta da parte delle donne. La tempesta che scuote la nave che trasporta Alatiel e il corteggio della principessa verso il regno di Garbo si gioca sulla contrapposizione fra il mondo degli uomini e quello delle donne. Le reazioni delle donne imbarcate sulla nave sono di assoluta passività: e, mentre gli uomini, per l'affanno di salvarsi dall'affondamento della nave, finiscono tutti annegati dopo aver dato prova della loro ferocia e disperazione, le donne invece rimangono sulla nave pur «sdruscita» non sapendo che fare, e in questo modo si affidano alla fortuna e alla natura e si salvano. Traversate perigliose della vita sono anche nel sonetto *La debil, piccoletta e fral mia barca* (1467-70) di Lorenzo de' **Medici**. I pericoli nautici sono chiamati a figurare l'esistenza umana nella *Canzone alla Morte* di Pandolfo **Colenuccio**, probabilmente composta tra il 1488-89. Ivi, il poeta si paragona a un navigante che nella tempesta («ne le torbid'onde, / tra l'ire di Nettuno e d'Eolo», vv. 16-17), punto estremo del viaggio per mare, sogna una vita più agevole e quieta: così egli invoca la Morte, «porto salutar», donatrice di pace. Torna anche qui la metafora della navigazione come simbolo dell'esistenza travagliata e dolente, che deve trovare il porto tra i pericoli dei pirati, del naufragio e dei mostri. Nei sonetti indirizzati a Bernardino Martirano (*Canzoniere*, 1541) di Luigi **Tansillo**, il poeta descrive la sua vita piena di travagli, nella fortunosa navigazione: tempeste e mal di mare, ciurme ignude, sudice e urlanti, e notti infestate da moltitudini di insetti (CCCXVII-CCCXXV).

12. Nell'immaginario umanistico si impone la figura allegorica della «nave dei folli», strano battello che sfilava lungo i fiumi della Renania e i canali fiamminghi. L'usanza era frequente soprattutto in Germania: questi battelli trasportavano il loro carico di vagabondi e matti da una città all'altra, durante la prima metà del XV secolo. I folli arrestati dalle autorità municipali venivano affidati a battellieri che si incaricavano della loro partenza obbligatoria. *Il Vascello dei matti* (1497), poema satirico-didascalico di Sebastian **Brandt**, tradotto in latino da J. **Locher** con il titolo *Stultifera navis*, è una creazione letteraria, che prende in prestito temi dell'antico ciclo degli Argonauti e li rielabora in senso parodistico. L'autore finge di imbarcare tutti i folli del Paese di Cuccagna in uno strano vascello che si dirige a Narragonien (Matagonia), il reame della follia. Nel vascello prendono posto i rappresentanti di tutte le classi sociali. Questa navigazione dei pazzi è nello stesso tempo una separazione rigorosa dal corpo sociale della città e l'assoluto paesaggio. Essa infatti sviluppa una geografia immaginaria delle vie d'acqua: prigioniero della nave, da cui non si può evadere, il folle viene affidato al fiume, che rappresenta l'incertezza della sorte e che porta verso un paese sconosciuto. La fortuna dell'opera è attestata dalle molte traduzioni e dal gran numero di imitazioni, tra cui si ricorda il poema *Stultiferae naves* (Parigi, 1500) di Josse **Bade**, o **Badio** (un quadro ispirato al motivo della «nave dei

folli» è quello di Hieronymus **Bosch**, 1502, conservato al Louvre). Gil **Vicente**, nella *Trilogia delle barche* (1517-19), coniuga la struttura della navigazione all'iconografia della Danza macabra, di tradizione medievale. Nei tre «autos» compaiono infatti tre differenti barche, *Barca do Inferno*, *Barca do Purgatorio* e *Barca da Gloria*, con personaggi di varia condizione sociale. La scena è comune ai tre drammi: ancorate alla riva stanno due barche, l'una guidata da un angelo, l'altra da un demonio, che alludono metaforicamente al viaggio dell'anima dopo la morte. Alla navigazione come percorso sicuro rimanda invece il poemetto satirico *L'avventuroso battello di Zurigo* (1576) di Johann **Fischart**, apologia della laboriosità e vitalità del popolo svizzero, qui simboleggiato da un viaggio fluviale di cinquantaquattro zurighesi verso Strasburgo.

13. La nave è la principale protagonista dei viaggi di scoperta e di esplorazione tra il XIV e il XVI secolo. Lo sviluppo della marineria e della cantieristica navale, l'uso esteso della bussola e il perfezionamento degli strumenti di navigazione, quali il sestante e l'astrolabio, e il tracciamento delle prime carte nautiche rendono possibile, già dalla fine del XIII secolo, spingersi oltre le navigazioni costiere. La geografia del viaggio per mare subisce un cambiamento importante con la definizione di nuove rotte lungo le coste africane e al di là dello stretto di Gibilterra verso l'Atlantico. Il Portogallo e la Spagna si cimentano nella grande impresa dei viaggi di esplorazione in virtù della loro stabilità politica e della loro posizione geografica. Sono soprattutto i portoghesi a dare impulso alle navigazioni oceaniche e alle esplorazioni marittime, grazie all'accorta e lungimirante politica di Enrico il Navigatore (ritratto nel *Polittico di San Vincenzo*, sec. XV, di **Nuño Gonçalves**, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antigua). Si moltiplicano i libri di pilotaggio, i manuali di navigazione e di costruzione (*Trattato di costruzione navale*, 1445, di **Timbotte di Modone**, ms. Londra, British Museum). Dall'opera di pittori (**Gentile da Fabriano**, *San Nicola placa il fortunale in mare*, 1425, Roma, Pinacoteca Vaticana; **Pinturicchio**, *Pio II giunge ad Ancona per dare inizio alla crociata*, 1503-08, Siena, Libreria Piccolomini; **Vittore Carpaccio**, *Incontro di Sant'Orsola con lo sposo*, 1490-95, Venezia, Gallerie dell'Accademia; **Claudio Coelho**, *Il porto di Siviglia*, Madrid, Museo de América), illustratori e ingegneri navali del tempo è possibile vedere l'evoluzione delle navi cinquecentesche (*Arte di navigare*, 1545, di **Pedro de Medina**; *I grandi viaggi* di **Théodore de Bry**, 1590). Si codifica anche un nuovo genere letterario: quello dei giornali di bordo, diari tenuti giorno per giorno dal marinaio-capitano, che registrano i fatti osservati e vissuti ora per ora durante la navigazione, con annotate le rotte, il cammino percorso, le valutazioni astronomiche, geografiche e meteorologiche, gli avvenimenti e le riflessioni di bordo. Così, il *Diario di bordo* di Cristoforo **Colombo**, documento del primo viaggio, pervenuto non nel testo originale del 1493 ma in una riedizione cinquecentesca curata da **Las Casas**, che costituisce la più importante, ampia e documentata testimonianza della sua impresa navigatoria, compiuta con una piccola flotta formata da una nave, la «Santa Maria», e due caravelle, la «Pinta» e la «Niña», fornite dalla marina spagnola. Colombo non mancherà nei successivi viaggi di utilizzare la caravella, un battello costiero adatto al cabotaggio, oltre che veloce, a cui semplicemente muta la vela da triangolare (latina) a quadra. E in quel testo semiprivato che è la *Lettera ai Re* (1493) si lamenta di non aver potuto disporre di navi sufficientemente piccole per esplorare le coste a causa,

dice, della codardia dei marinai di Palos. Non a caso, l'unica nave perduta delle tre salpate da Palos era proprio la «Santa María», la grossa nave (*nao*), appunto scelta come ammiraglia, arenatasi, per l'inesperienza di un giovane pilota, sulle secche di Española la notte di Natale del 1492. Altra nave celebre è la «Victoria», l'unica nave della flotta di Magellano a completare il viaggio intorno al mondo, raccontato da Antonio **Pigafetta** nella *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, narrazione scrupolosa della straordinaria impresa di quel viaggio (la storia è stata narrata anche nel romanzo *Magellano*, 1938, di Stephen **Zweig**). Tutte queste opere sono contenute nella monumentale raccolta *Delle navigazioni et viaggi* (1550-59) di G.B. **Ramusio**.

14. L'epopea della navigazione oceanica è narrata ne *I Lusitani* (1572) di **Camões**. In questo poema, la nave, il «barco» è il concretizzarsi di ogni partenza: rappresenta il ponte verso l'infinito nell'eroica battaglia dell'uomo portoghese contro le solitudini e i limiti. Con le navigazioni egli può ingrandire il mondo e conquistare nuove realtà per superare le barriere poste alla sua terra in Europa. I portoghesi sono uomini «itineranti»: la nave non parte solo per un viaggio, ma ugualmente per svelare cose che le genti non conoscono. Viaggiare per nave è confrontarsi anche con i pericoli, nella permanente «esperança de porto e salvamento» (IV, 1). La nave viene a configurarsi così come la piccola opposizione alla violenza del mare, quella scelta della vita contro i pericoli e la morte nella speranza di un arrivo. Nelle *Lettere in prosa* di **Eugenio de Salazar**, governatore delle Canarie, datate 1573, che riferiscono il viaggio per mare da Tenerife a Santo Domingo (in *Colección de cartas de españoles antiguos y modernos*, Madrid, 1926), è presente il tema della nave come città: la nave è un villaggio di forma allungata, ma è una città infernale: «trista e oscura» di abitanti negri e ufficiali negrieri; i cui alberi trasudano pece e fetido grasso, e in cui i pavimenti sono coperti di lordura e densissimo marciume infesta gli ambienti. Un universo, quello della nave, impazzito, laicizzato, senza regola alcuna; o segnato dal ribaltamento di ogni regola. Lo spazio separato della nave è spazio del disordine, della disarmonia che preme e minaccia l'ordine cavalleresco, antico e declinante, capace di sovvertire ogni aspetto di sacralità e gerarchia. Il mare crea nuove fortune e, insieme, apre nuovi canali di mobilità sociale. E mentre rende possibili scalate ai bastioni della nobiltà un tempo inespugnabili, ricaccia indietro gli *hidalghi* attardati nel maniacale ossequio delle norme di un codice antico. I marinai, gente ignobile e bassa, prende il posto dei cavalieri erranti. Immagini di navigazioni tormentate, di traversate difficili e di agguati pirateschi sul mare e di fortunosi ritorni ricorrono nella *Relazione del naufragio che soffersse Giorgio di Albuquerque Coelho* (1601), attribuita a Bento **Teixeira Pinto**; e anche in *Peregrinazioni* (1614) di Fernão **Mendes-Pinto**. Si tratta di materiali su cui tutte le narrazioni d'avventura faranno insistentemente appello. Al lavoro del Ramusio si ispira la raccolta *Le principali navigazioni, viaggi e scoperte della Nazione Inglese* (1589) di Richard **Hakluyt**, che costituisce il massimo corpo di informazione sui viaggi nel secolo XVI. Il poema *La Nautica* (1585) di Bernardino **Baldi** si sofferma ad illustrare le risorse, gli scopi e gli strumenti della navigazione. Nell'opera c'è un'apologia della nave come veicolo che unisce i popoli diversi e li spinge all'avventura più degna di gloria e di benessere per l'umanità. Matematica e scienza marittima si intrecciano nel *Tifi Batavo* (1624), manuale di navigazione del matematico olandese **Snellius** (nome latino di Willibrord Snell van Roijen).

15. Gli elementi costitutivi enunciati nel complesso delle navigazioni prevedono situazioni psicologiche di chi affronta il viaggio per mare e l'imprevedibilità delle condizioni atmosferiche. Il destino dell'imbarcazione segue così le peripezie della rotta marina e le contromisure umane adottate in casi di fortunale o di bonaccia. Così le avventure marine degli eroi epici sono determinate da componenti umane e da agenti atmosferici: vi sono episodi di navigazioni ostacolate dalla bonaccia, come nell'*Orlando furioso* (1516, 1532) di **Ariosto**: Orlando in viaggio verso Ebuda (XI, 29); o navigazioni difficoltose per i venti avversi, come Rinaldo diretto a Lampedusa (VIII, 25-26). Viaggiano invece per mare senza alcuna difficoltà Astolfo (XV, 16-18), Aquilante (XVIII, 73-74), Marfisa (XX, 99-101). Ariosto, inoltre, si serve di una metafora nautica per indicare la fine delle sue fatiche letterarie (46, 1). Anche Edmund **Spenser** al termine della *Faerie Queen* (VI, 12, 1; del 1591-96), utilizza la metafora della navigazione per indicare la vigilanza dell'intelletto sulla strada da percorrere, che è quella della composizione dell'opera. **Calderón** traspone il mito della nave Argo in un tempo bene edotto delle cose di navigazione. In *Il principe costante* (1629) si interroga sulla meraviglia di chi non ha familiarità con le coste, perché abita l'interno del paese e riporta la meraviglia degli abitanti dell'entroterra nel vedere avanzare la nave sui flutti. L'incommensurabilità del fenomeno diventa un drammatico avvenimento. Quando la flotta cristiana naviga al mattino verso Tangeri, si credeva, stando sulla riva – dice Muley – che fossero nuvole perché i vertici toccavano il cielo: poi pareva trattarsi di una flotta vagante di mostri marini, perché sembrava scuotessero le ali (le vele) sulle onde; poi l'Armada era riconoscibile dalla scia, sulla quale si arricciavano monti d'argento e volteggiavano grotte di cristallo. In *Los tres mayores prodigios del mundo*, Medea, Frisso, Absinto e Astrea sulla spiaggia aspettano l'approdo di Giasone. Essi ascoltano stupiti un misterioso rumore che credono dovuto a trombe o conchiglie di Tritoni; poi vedono avanzare sulla spuma del mare una montagna, o nuvole; poi credono di vedere un uccello mostruoso che scuote le bianche ali. L'enumerazione serve a ribadire la mancanza di confidenza con la nave propria della gente di terra, che è presa da meraviglia alla vista della nave. **Calderón** usa il tema della nave come riserva retorica e metaforica, così in *La nave del Mercader* (I, 236; del 1674). Balthasar **Gracián** nel *Criticón* (I, 148; 1657), descrive quello che Andrenio vede avvicinarsi sul mare: paragona la nave a una montagna o a un mostro marino. La mera celebrazione della casa d'Orange e delle gloria marinara olandese sono l'argomento delle liriche *Inno alla navigazione* (1613) e *Lode della navigazione marittima* (1623) di Joost **van den Vondel**.

16. Alla metafora petrarchesca di «Amore-navigante e nocchiero» riconducono le *Rime* del **Cariteo** (1598). Nel sonetto CLXII, svolge la metafora continuata di Amore che guida la nave di speranza e di coraggio sulle onde dei pensieri, grazie alla vela del desiderio. Identica figurazione d'Amore è anche nei poeti francesi della «Pléiade», Maurice **Scève** (*Delia*, 1544) e di O. **Du Magny** (*I sospiri*, son. LIV; 1557): il dio naviga servendosi delle frecce come remi e della benda per vela, mentre l'arco funge da albero. Nella *Lira* (I, 44; 1608), G. **Marino** torna sulla descrizione della navicella d'Amore, che naviga avendo l'arco per timone. La metafora nautica ha trovato anche una applicazione nella filosofia con Blaise **Pascal** nella formula «vous êtes embarqué». Essa si trova nel frammento 84 dei *Pensieri* (1670) che sviluppa l'argomento della scommessa. La metafora dell'imbarco in-

clude il suggerimento che vivere voglia dire essere già in mare aperto, dove, oltre a salvezza o rovina, non ci sarebbero altre soluzioni. In più, la metafora della navigazione, del vogare in «un vasto mare» indica il riconoscimento della precarietà dell'elemento marino in cui ci si muove, e insieme la ricerca di stabilità. Francesco **Bacone** usa spesso la metafora della nave nei suoi scritti e la raccolta delle sue opere (*Uomo e natura. Scritti filosofici*, 1620) era accompagnata dall'illustrazione di un vascello a tre alberi che passa le Colonne d'Ercole. Non per caso, Bacone qualificava se stesso come l'araldo (*buccinator*) di un nuovo mondo, per questo paragonava il sapere alla esplorazione nautica di territori sconosciuti, alla scoperta dell'ignoto, ad un viaggio avventuroso. Ricordato il tema settecentesco dell'«Imbarco per Citera», che ha fornito materia pittorica a **Watteau** (*L'imbarco per Citera*, 1719, Berlino, Castello di Charlottenburg) e spunti narrativi a **Voltaire**, ad **Algarotti**, a *L'isola amorosa* (av. 1768) di Carlo Innocenzo **Frugoni**, e che è espressione giocosa e disimpegnata dei piaceri d'età neoclassica («La bella nave è pronta: / ecco la sponda e il lido, / dove nocchier Cupido, / belle, v'invita al mar»), la navigazione torna a rivestire un significato centrale nella riflessione romantica. Il viaggio per nave propone la domanda sul significato della scoperta e sull'inquietudine propria dei naviganti. Nelle *Operette morali* (1836) di **Leopardi**, Colombo chiede a Gutierrez se anche lui è stanco del navigare. La navigazione che porta a scoprire il Nuovo mondo rinnova i dubbi di chi parte. La navigazione viene quindi vista come un «diversivo» che ci strappa dalla noia, dalla quiete, dandoci delle brevi fiammate di inquietudine. **Byron** racconta il naufragio della Trinidad, nel *Don Giovanni* (1819; canto II). Il vascello chiamato «Trinidad», sul quale don Giovanni si è imbarcato a Cadice col precettore Pedrillo e tre domestici, colto da una tempesta, cola a picco. I marinai, perduta ogni speranza di salvezza, si precipitano nella dispensa dei liquori e s'ubriacano di acquavite. Ma Don Giovanni li tiene a bada con un paio di pistole. Poi, scampato ai compagni e ai pescecani, riesce a raggiungere la riva. **Delacroix** ha rappresentato su tela il tragico episodio del poema byroniano (*La barca di Don Giovanni*, 1840, Parigi, Louvre), soffermandosi sul momento in cui i naufraghi tirano a sorte per stabilire chi dovrà esser usato come cibo dai suoi compagni. Nel poemetto *L'isola* (1823), Byron invece si ispira a un fatto reale e racconta la storia del luogotenente di vascello inglese William Bligh, abbandonato in alto mare dal suo equipaggio in rivolta. La *Relazione* di **Bligh** pubblicata a Parigi nel 1792 ha fornito spunti per una delle più sorprendenti avventure di mare. Il comandante, caratterizzato come tiranno brutale, crudele, dispotico, ma insieme con la sua energia costantemente tesa, con la feroce volontà di compiere l'impossibile, dimostra di essere da solo più forte del mare, delle tempeste, della fame e della sete. La vicenda, raccontata anche in *Ammutinamento e piratesca cattura della nave di Sua Maestà, il Bounty* (1831) di Sir John **Barrow**, ha fornito il soggetto di molti film: *La tragedia del Bounty* (1935) di Frank **Lloyd**, con Charles Laughton e Clark Gable; *Gli ammutinati del Bounty* (1962) di Lewis **Milestone**, con Trevor Howard e Marlon Brando; e *Il Bounty* (1984) di Roger **Donaldson**, con Anthony Hopkins e Mel Gibson.

17. La visione della nave, simbolo della comunità umana, perde consistenza e resistenza e diviene figura del naufragio morale dell'uomo in *La ballata del vecchio marinaio* (1798-1800) di S.T. **Coleridge**. Nella parte III, compare il *topos* della nave soprannaturale («skeleton-

ship»); lo scheletro semovente della nave è spostamento dello scheletro umano, segno di morte e di sopravvivenza fantasmatica allo stesso tempo: a bordo dominano, infatti, la Morte e la figura allegorica della Vita-in-Morte (*Life-in-Death*). La nave stessa del vecchio Marinaio diventerà poi una nave-fantasma, guidata da un equipaggio di morti. L'uomo non è più padrone del proprio destino, non governa la nave, è trascinato da una forza implacabile dello spirito che esige espiazione, in una immagine di viaggio di redenzione, che deriva dal modello del *Purgatorio* dantesco. L'immagine della nave fantasma ha una storia antica (vascelli fantasma che navigano contro vento o in assenza di vento fanno parte del folklore marinaro) i cui elementi simbolici tornano in **Wagner**. Derivato da una leggenda nordica, tramandata dai popoli marittimi del XV sec., trascritto da una ballata di **Heine**, il tema del «vascello fantasma» sintetizza nella tradizione della letteratura marinaresca la topica e l'angoscia del soprannaturale. Da ricordare è l'apparizione terrificante del vascello olandese pieno di cadaveri ne *Le avventure di Gordon Pym* (1838) di **Poe**. Leggenda originata dall'empio giuramento di un capitano olandese deciso a doppiare il Capo di Buona Speranza a dispetto di Dio, e perciò condannato a vagare sui mari fino al giorno del giudizio universale, quella de *L'olandese volante* (1843) di Richard **Wagner** riassume numerosi miti e figure accomunati dal tema dell'erranza, dall'Ulisse omerico e dantesco alla figura dell'Ebreo Errante e al marinaio di Coleridge. Al dramma della condanna dell'eterno errare per la sfida di un ignoto potere si lega il tema, prettamente wagneriano, della «redenzione d'amore». L'*Ouverture* riassume gli elementi dell'opera sotto il segno di una grandiosa epica marina, soprattutto nei cori dei marinai. Il motivo della nave soprannaturale torna in *La nave diabolica* (in *Capricci e stranezze*, 1826-27) di Thomas **Hood**; nel poemetto *Il naufragio della nave Espero* (in *Ballate e altre poesie*, 1840) di Henry W. **Longfellow**, in cui uno spettro narra la macabra storia del naufragio; fino al romanzo di mare *Horcynus Orca* (1975) di Stefano **D'Arrigo**: qui assume i connotati di un vecchio bastimento fascista che naviga con il suo carico di scheletri e di cadaveri.

18. Senza dimenticare i viaggi romantici di **Chateaubriand**, di **Lamartine** o di Gérard de **Nerval**, a partire dalla prima metà dell'Ottocento, i paesi del Vicino Oriente sono visitati da una piccola folla di viaggiatori, che compiono una navigazione verso le rive del sud-est tentando di calmare l'irrequietezza che li spinge fuori dalla madre patria. Nasce così una vera, diffusa passione, facilitata dall'impiego turistico dei *paquebotes*, piccoli battelli per le traversate mediterranee. **Dickens**, imbarcatosi nel 1853 da Genova per Napoli, racconta le disavventure del viaggio sul vaporetto, stracolmo di viaggiatori provenienti da Marsiglia. Mark **Twain** racconta l'epopea della navigazione fluviale nel periodo pionieristico, in *Huckleberry Finn* e in *Vita sul Mississippi* (1883), fino all'istituzione dei regolari piroscafi a vapore, i celebri «Cotton Blossom», veri e propri teatri naviganti che facevano il cabotaggio tra le città e i villaggi sparsi lungo le rive dei grandi fiumi americani, divertendo le popolazioni con spettacoli popolari (rievoca la storia dei teatri naviganti il romanzo *Show Boat*, 1926, di Edna **Ferber**). Gli albori della Restaurazione in Francia sono turbati da un evento tragico che coinvolge gli alti gradi della Marina Militare, diventando uno scandalo anche politico: si tratta del naufragio della «Meduse», salpata il 17 giugno 1816 per il Senegal e arenatasi a grande distanza dalle coste africane. Centocinquanta uomini sono abbandono-

nati su una zattera, sulla quale avvengono orrori indicibili fino al cannibalismo. Su questo celebre episodio di naufragio, che costrinse alcuni ufficiali, marinai e passeggeri a costruire una zattera che andò alla deriva, esiste un resoconto ufficiale, la *Relazione di Alexandre Corréard e H. Savigny* (1818). Il tragico racconto ha ispirato un celebre quadro di Théodore **Géricault** (*La zattera della Medusa*, 1819) e offerto la trama alla *Salamandra* (1832) di E. **Sue** e al romanzo postumo di **Salgari**, scritto con Luigi **Motta**, *Naufragio della Medusa* (1926); mentre *Il Chancellor* (1875) di Jules **Verne** è il diario di un passeggero della nave «Chancellor» la quale nella traversata dall'America all'Inghilterra affronta terribili peripezie. Il romanzo, che si stacca dagli altri del Verne per la forma diaristica e lo svolgimento lineare a cui non si intrecciano complicazioni fantastiche, ricalca le vicende della fregata francese «Meduse». Il tema della zattera scampata al naufragio compare in un altro romanzo verniano: l'imbarcazione di tronchi d'albero fossilizzati con la quale gli avventurosi naviganti attraversano i vortici del tempo e dello spazio, nel *Viaggio al centro della terra* (capp. xxix-xxxvi). Nel racconto *Addio* (1830), **Balzac** descrive la disastrosa ritirata dell'esercito francese nelle acque gelate della Beresina. La zattera sul fiume ghiacciato, su cui si erano installati i sopravvissuti della ritirata dalla Russia, che si lasciava dietro ogni speranza di vittoria, è paragonata dallo scrittore all'Arca di Noè, prima del diluvio. Il tema della zattera come mezzo utile al salvataggio e, al tempo stesso, elemento di avventurosa navigazione, è presente in film come *Aguirre, furor di Dio* (1972) di Werner **Herzog**, impossibile e fatale navigazione dell'Amazzonia, e *Cast Away* (2000) di Robert **Zemeckis**, con Tom Hanks, rilettura moderna del mito di Robinson.

19. Il racconto marinaresco dell'Ottocento si basa sul movimento dell'eroe nel campo semantico del mare e, dunque, sulla presenza di un mezzo di navigazione che tale movimento materialmente consenta. In questo modo, la nave diviene lo spazio simbolico di un viaggio verso il mistero e l'ignoto. Nella narrativa di mare di **Melville**, la nave appare come lo spazio più adatto a rappresentare l'esperienza umana: essa diviene, volta per volta, simbolo di distruttività e di riunificazione, di caos e di ordine, di incertezza e di conoscenza. La nave è lo strumento che l'uomo ha per attraversare il mare inumano e per giungere oltre l'abisso: «at the end of the ocean». A bordo della nave si crea uno spazio in cui i codici di comportamento e di relazione sociale sono radicalmente diversi rispetto a quelli della terra ferma e l'accadere delle cose si spiega solo attraverso l'adozione di una elaborata terminologia marinara (come dimostrano le digressioni «tecniche» del *Moby Dick*, che costituiscono dei veri e propri capitoli di una enciclopedia del mare). Le molte navi dei racconti melvilliani, da *Taipei* (1857) a *Giacchetta bianca* (1850), da *Moby Dick* (1851) a *Le Encantadas* (1856), sono dei luoghi fatali. La vita sulle navi è affidata ad un destino di sangue e passione: gli eventi che vi accadono sono la rivelazione della violenza insita nelle cose. Nel racconto lungo *Benito Cereno* (1856), Melville descrive una singolare giornata dell'anno 1799 trascorsa dal Capitano Delano sulla nave spagnola «San Dominique». Il capitano, fermatosi sulle coste del Cile con il suo legno da foche, sale sulla nave che sembra aver perso il governo e si trova nel mezzo di un ammutinamento di schiavi negri. Questi hanno risparmiato la vita a Benito Cereno, il comandante della nave, perché li riporti in Africa. La nave è il luogo della prevaricazione e il ritorno diventa così un accrescimento del mistero, lungo il filo

del tempo lineare della navigazione, fino al sacrificio conclusivo del demoniaco negro Babo, il responsabile della ribellione e dei delitti compiuti a bordo della nave spagnola. Charles **Baudelaire**, nei *Relitti* (1866), assume l'immagine nautica del «relitto» come proiezione della sua opera poetica fatta di «resti», di «frammenti», a testimonianza di una peripezia lirica non integrata da un'idea di compiutezza semantica ed estetica. Nei *Fiori del male* (1861), il movimento lieve del «bel vascello che prende il largo» (*La bella nave*, LII), così come quello dei grandi vascelli ottocenteschi che invitano al viaggio avventuroso e che giacciono «dormienti» in attesa del viaggio (*L'invito al viaggio*, LIII), lascia il posto all'immagine della nave di pena («vaisseau qui souffre», *La Musica*, LXIX). Sulla metafora del «vaisseau qui souffre» si innesta quella del «battello ebbro» di **Rimbaud**. Nel componimento intitolato, appunto, *Il battello ebbro* (1871), il poeta sceglie l'identificazione con il battello che, abbandonate le guide e gli ormeggi, si lascia trascinare dai flutti e «vede» l'ignoto: questo rappresenta la forma estremizzata di una vocazione all'erranza, che non si realizza se non come rimpianto di un mondo passato. Nella poesia *Memoria*, il battello si trasforma in un «canotto immobile» che si impantana nell'acqua stagnante; e, infine, *Addio*, che chiude *Una stagione all'inferno* (1873), propone l'immagine di una falsa partenza, con una barca che volge verso il porto della miseria. L'annullamento del progetto di partire e l'acqua stagnante della palude, in cui affondare, dice ormai l'impossibilità di sperimentare l'avventura e fa della nave la metafora del naufragio esistenziale e storico (una rilettura del *topos* della navigazione dei poeti simbolisti è in *I viaggi, la morte*, 1925, di C.E. **Gadda**). Altro movente estetico muove *La nave bianca*, in *Ballate e sonetti* (1881) di Dante Gabriel **Rossetti**, che recupera i modi e i temi della ballata medievale, mettendo in scena il racconto dell'inabissamento della nave che riportava in patria il 25 novembre 1120 il figlio di Enrico I d'Inghilterra. Indirizzate piuttosto verso il racconto avventuroso sono: *Il viaggio della «Jeannette»* (1883) di George Washington **De Long**, che narra le tragiche avventure di una spedizione che mosse alla scoperta del bacino polare artico; e la novella *L'uomo senza patria* (1863) di Edward Everett **Hale**, storia di un giovane ufficiale che, per aver rinnegato gli Stati Uniti d'America, è costretto a viaggiare per oltre cinquant'anni a bordo di varie navi da guerra destinate a crociere lontane. In *Amore di perdizione* (1861) del portoghese Camilo **Castelo Branco**, il tema del morto a bordo trova riscontro nel romanzo come simbolo dell'inquietudine amorosa che neanche il viaggio riesce a placare, della vita sulla nave e del ribrezzo dell'incontro con la morte: Simão, il protagonista, salpa verso le Indie ma muore di dolore a bordo per aver lasciato il suo amore, Teresa. La storia termina con il rituale del seppellimento in mare della salma chiusa in un sacco, e dei relativi problemi di coscienza che la decisione attiva nei membri dell'equipaggio. **Nietzsche** ha portato avanti le immagini della navigazione. Egli ha realizzato un ampliamento della metafora nautica indicando il «nuovo mondo» come mèta, come premio del rischio di navigare. Nel brano «Via sulle navi» nella *Gaia Scienza* (1882), trasforma le considerazioni da cui aveva preso le mosse lo scopritore del nuovo mondo nell'appello rivolto ai filosofi a mettersi in viaggio: «Via sulle navi, filosofi!» («Auf die Schiffe, ihr Philosophen!»). Il frammento è un'apologia del movimento, dello slancio vitale verso un «nuovo mondo» morale. La navigazione è propensione al rischio, allo sradicamento, alla fluidità (III par. 124). La nave diventa così

simbolo della risolutezza autentica nella formula di un distanziarsi dalla comodità di restare a terra.

20. Con l'apertura del Canale di Suez sopravviene la crisi mondiale della navigazione a vela, soppiantata dal vapore, e si facevano prepotentemente avanti abili e astuti commercianti ed armatori arabi, fomentatori di conflitti razziali. Questa situazione storica, la crisi del colonialismo, olandese in particolare ma europeo in generale, viene riflessa nell'intreccio del romanzo *La follia di Al-mayer* (1895) di **Conrad**, che racconta la storia emblematica della degradazione morale e sociale di un bianco, relegato ai margini, sballottato come il tronco d'albero alla deriva sul fiume tumultuoso nella descrizione iniziale. Nel romanzo *Lord Jim* (1900), al tema della nave è connesso quello della comunità ideale. Ufficiale di un mercantile britannico, egli è costretto a lasciare la comunità ideale della nave a cui appartiene per essere ricoverato in ospedale, in un porto orientale. Nel corso del suo primo viaggio dopo la guarigione, Jim è condizionato dalla condotta del capitano e del resto dell'equipaggio, da cui prende le distanze: in questo caso, non si forma la comunità ideale e Jim è l'unico membro dell'equipaggio a cui viene ritirato il brevetto da ufficiale. In *Gioventù* (1902) il destino della nave è quello di venire consumata dalle fiamme e inghiottita dai flutti. La nave è invischiata, come quella del Vecchio Marinaio di Coleridge, nella bonaccia dei tropici: l'autocombustione del carico l'avvolge in enormi volute di fumo soffocante e infernale, mentre ognuno si prodiga per spegnere l'incendio. Eppure, proprio dalla morte della nave incendiata, circondata e inghiottita dalla notte «nera come l'Erebo», scaturisce il primo comando di Marlow, il quale vedrà poi il mitico Oriente per la prima volta come comandante di una piccola imbarcazione di salvataggio. Narrata dal solito Marlow a un gruppo di amici uniti dal vincolo del mare è la storia di *Cuore di tenebra* (1902). La narrazione ha luogo a bordo di una piccola imbarcazione sul Tamigi, immobilizzata al tramonto a valle di Londra dall'assenza di vento e di marea favorevole, nell'abituale situazione stagnante di calma piatta con cui iniziano tante storie contrarie. In questo caso, al tema della navigabilità delle correnti fluviali è connesso quello dell'esecrabile commercio d'avorio sulle vie d'acqua e quello della esplorazione mortalmente pericolosa in terre sconosciute. Nel romanzo *La linea d'ombra* (1917), in cui torna il *topos* della «nave maledetta», la bonaccia di mare produce uno stato di forzata inattività dei marinai, conducente a pericolose reazioni. Il viaggio della nave, destinata ad una immobilità disperante, ha tutte le caratteristiche di una discesa agli Inferi, al di là della quale c'è l'attraversamento di una immaginaria «linea d'ombra» che coincide con la sensazione che si ha da giovani dell'eternità della vita e dell'indistruttibilità della giovinezza. Nel racconto *Il cacciatore Gracco* (1917) di **Kafka**, la nave è una bara. La barca rappresenta il destino naturale e ineluttabile di morte: la storia non è più un'avanzata irresistibile, essa appare raffigurata come un «viaggio senza fine», senza meta o termine, in cui non esiste ritorno. Nel romanzo fantastico *Il viaggio di Uriano* (1893) di André **Gide**, la nave è il simbolo mistico della vita umana. Il protagonista Uriano si imbarca, infatti, con undici compagni sulla nave Orione e inizia un viaggio favoloso che lo porta dai soleggiati Mari del Sud al Mar dei Sargassi fino al Mare Glaciale, dove termina il viaggio. In *La scialuppa* (1898) di Stephen **Crane**, si racconta di quattro uomini che, dopo il naufragio della nave «Commodoro», sono su una scialuppa: il capitano, il cuoco, un macchinista e un giornalista. La novella racconta il loro ten-

tativo di salvarsi, mentre il mare li costringe alla veglia e alla fatica nel ristretto spazio della piccola imbarcazione di salvataggio.

21. Un tema frequente nella letteratura tra Ottocento e Novecento è quello della crociera marittima; anche in considerazione della nascita della navigazione turistica, o da «diporto». Il libro *Sull'acqua* (1876) di **Maupassant** è la relazione di un viaggio compiuto nel mediterraneo dall'autore a bordo del suo panfilo «Bel Ami». La narrazione abbraccia un periodo di pochi giorni: una breve crociera lungo la Costa Azzurra contrastata dal tempo e conclusa a Montecarlo. Nel viaggio, emerge la dimensione della crociera come pausa di ristoro all'affannoso lavoro e alla crescente fatica degli ultimi anni dell'autore. Nel romanzo *Due anni di vacanze* (1888) di Jules **Verne**, il tema della crociera si lega ad un fine educativo, che è quello di dimostrare come un giovane intelligente possa, per necessità, affrontare importanti responsabilità. I protagonisti sono, infatti, alunni di un collegio neozelandese che, imbarcatisi per un breve viaggio di piacere, affrontano notevoli avventure marinairesche. La crociera del 1895 di d'Annunzio in Grecia, con il panfilo «Fantasia» di Edoardo Scarfoglio, è determinata per lui dalla possibilità di visitare l'«Ellade sacra». Le fonti del viaggio in Grecia e sul comportamento del poeta e dei suoi compagni sono nel diario della crociera tenuto dallo stesso **d'Annunzio** e trascritto nei suoi *Taccuini* e poi in *Il libro di Don Chisciotte* (1920) di **Scarfoglio**; mentre una parodia della crociera dannunziana è nella poesia *L'ipotesi* (1908) di Guido **Gozzano**. Il piacere dello *yachtman* non è completo se alla navigazione a vela non segue il rendiconto quotidiano dell'impresa: così, quando, nel 1907, Jack **London** si fa costruire e salpa con il suo «Snark» verso le Hawaii, compaiono a stampa i suoi articoli che faranno parte del giornale di bordo *La crociera dello Snark* (1911). L'ampio resoconto copre l'intero periodo della navigazione nell'Oceano Pacifico: esso risulta piuttosto rapido nella sua struttura e nella sua estensione, mentre il tono appare ironico e scanzonato, funzionale alla sua collocazione giornalistico-sportiva. Nel racconto *Il signore di San Francisco* (1915), lo scrittore russo Ivàn Alekséevič **Búnin** descrive la crociera di un magnate americano che, dopo una vita interamente dedicata al lavoro, si gode riposo e benessere a bordo. Nel corso della narrazione, si delinea un forte e stridente contrasto tra il lusso e la vanità dei piani superiori del transatlantico, e il duro lavoro e la vita grama nella sala macchine. La nave da crociera è spesso l'ambientazione dei racconti di Stephan **Zweig**, interpretato come uno spazio al di fuori della storia: così in *Novella degli scacchi* e in *Amok* (1921), tragica vicenda di un medico tedesco, precipitato dalla nave con la bara di una sua paziente. La raccolta di liriche *Con la nave che trasporta tè e caffè* (1928) del boemo Konstantin **Biebl**, illustra la vita di bordo e i modi del viaggio verso l'estremo Oriente. Allo sguardo del viaggiatore si presentano i paesaggi incantati dell'Africa o dell'isola di Giava vissuti come avventura dello sguardo dal ponte. Sviluppandosi i servizi marittimi, cresce la competizione tra le compagnie di navigazione, che cercano di assicurare al viaggiatore un adeguato livello di *comfort*. Resoconto ironico di una crociera verso la Libia è *Crociera mediterranea*, in *Il castello di Udine* (1934) di C.E. **Gadda**, in cui l'osservazione della realtà della navigazione si lega alla condizione psicologica e sentimentale dello scrittore, il cui «spirito venturoso è sempre in cammino». L'elemento del malessere a bordo costituisce un tratto peculiare della navigazione sul mare agitato, come in *Morte a credito* (1936) di **Céline**, dove all'agitazione

dei flutti fa riscontro il vomito del protagonista duramente messo alla prova dalla difficile navigazione in traghetto. Il tema della crociera come navigazione della vita viene sviluppato nel film *E la nave va* (1983) di Federico **Fellini**. Vi si narra del viaggio affrontato dalla nave «Gloria N.» per portare le ceneri della mitica cantante lirica Edmea Tetua e spargerle presso il suo isolotto natale, Erimo. Il clima della crociera è piuttosto sereno, ma le cose si complicano quando vengono fati salire a bordo profughi serbi fuggiti dalla Guerra mondiale su imbarcazioni di fortuna. Ma già prima il regista aveva assunto il tema del passaggio della nave da crociera. In un suo precedente film, *Amarcord* (1973), si ricorda la sequenza del passaggio del transatlantico «Rex» che si prevede transiterà durante la notte al largo della costa riminese. Alcuni personaggi decidono, già nel pomeriggio con il favore della luce, di portarsi con piccole imbarcazioni dalla spiaggia di Rimini fino al mare aperto per vedere il passaggio del transatlantico. Quando lo scorgono è un tripudio: in quel momento, il Rex è una meraviglia dell'industria cantieristica italiana, un vanto del Regime fascista; è l'orgoglio dell'Italia fascista, ma anche una sorta di creatura fantastica da onorare, un tramite col divino, e anzi una divinità essa stessa, che procede solenne fra le piccole cose della vita, come quelle barchette che le si fanno vicine.

22. Immagine simbolica del viaggio e del tragitto e, quindi, simbolo stesso del viaggio della vita, la nave, in alcuni testi del Novecento, recupera la sua antica simbologia connessa alla morte. Nel dramma *La nave* (parte I, 1904; parte II, 1922) di Élémer **Bourges**, emerge la dimensione metafisica del viaggio, ricercata attraverso il richiamo insistente al mito della nave Argo. *La Nave* (1908) di **d'Annunzio** è ambientata alle origini di Venezia, in lotta contro il dominio di Bisanzio e sul punto di conquistare il potere sul mare, di cui la nave del titolo, che si sta costruendo nel cantiere della città, è il simbolo. Nella tragedia, sono ricorrenti i temi dell'esaltazione della «prora» da «armare», con la quale «salpare verso il mondo» e i frequenti riti cristiani che accompagnano le azioni e il lavoro di costruzione della nave. La nave, nelle parole del vecchio Lucio Polo, è strumento di insaziabile conoscenza, quasi la nave di Ulisse: «Non è mai tardi per tentar l'ignoto. / Non è mai tardi per andar più oltre», in cui vibra l'ideologia stessa del superuomo, che si spinge al di là dei confini. L'ultimo confine è quello della morte, che i navigatori veneziani si propongono di valicare: «Noi saremo i precursori / che non tornano [...] trapassarono il confino / d'eternità e senza riconoscerlo / entrarono nei regni della Morte». Nella *Sagra del Signore della Nave* (1925) di Luigi **Pirandello**, atto unico ricavato da una novella del 1916, il riferimento alla nave è legato a un episodio marittimo. Anni addietro, un gruppo di marinai si era salvato da un naufragio aggrappandosi a un grosso crocefisso che era inchiodato sotto il boccaporto dell'imbarcazione: da allora, si celebra con la dovuta solennità la ricorrenza dell'evento miracoloso. Il «Signore della nave» cui si allude nel titolo è Cristo che ha salvato la barca in pericolo. Protagonista del romanzo *L'ultimo veliero* (1930) dello scrittore olandese Arthur **van Schendel** è proprio la barca, chiamata «Johanna Maria». Narrando la storia di un veliero vagabondo, le cui vicende si intrecciano con quelle del marinaio Jacob Brouwer, il romanzo vuole essere una mesta elegia della fine di un tipo di nave antiquato, soppiantato in età moderna dalle navi a vapore. L'opera si chiude, infatti, con la morte di Brouwer, caduto dalle sartie della nave ormai logore, e l'immagine del veliero in un canale di Oosten-

burg in attesa della fine. Il romanzo *La nave di legno* (1949), che è il prologo della trilogia *Fiume senza rive* (1959) di Hans Henny **Jahnn**, racconta la storia della «Lais», una bella nave a tre alberi di legno di *teak*, protagonista di una epica e lunga avventura marina che si conclude con il suo affondamento. Ispiratosi alla narrativa di Melville e Conrad, l'autore affronta i temi della solitudine in mare e del clima di mistero e di angoscia che si impadronisce dell'equipaggio. In *Horcynus Orca* (1975) di Stefano **D'Arrigo**, la barca si pone su un piano fortemente allegorico, collegandosi ai temi della guerra e della morte, che attraversano tutto il romanzo. Non soltanto la barca è il simbolo stesso della vita onesta e tradizionale dei pescatori dello Stretto di Messina, i cui destini sono sconvolti dalla guerra, ma il delirio ossessivo dell'ultima parte del libro si fissa sul gioco di parole e di senso: *barca*, *arca*, *bara*. Il momento saliente di questo tema è collegato all'episodio iniziale del «tribolo» (il lamento funebre) per l'affondamento dei ferribò. La *barca*, simbolo del mondo cristiano della pesca, è così, con un richiamo biblico, *arca*, arca dell'alleanza e della salvezza, ed anche *arcalamecca* di vita; ma la barca è anche *bara*, un sepolcro, se il mare si trasforma in mare di morti e non più mare di barche.

23. Nella cinematografia, a film ambientati sulle navi e sugli incidenti della navigazione, su cui esiste tutto un filone «catastrofico», rappresentato in film come *La nave dei dannati* (1976) di Stuart **Rosenberg**, con Max von Sydow, James Mason e Orson Welles, o *L'avventura del Poseidon* (1972) di Ronald **Neame** e il filone rappresentato dai film di marina, con battaglie e affondamenti navali (*I giganti del mare*, 1959, di Michael **Anderson**, con Gary Cooper; *Affondate la Bismarck*, 1960, di Lewis **Gilbert**; o *Tora! Tora! Tora!*, 1970, di Richard **Fleischer**) e di guerra sottomarina (da *Uboot 96 a Caccia a Ottobre rosso*), non mancano film in cui la nave riveste un significato simbolico non solamente accessorio o di mera scenografia. Nel film *Bandiera gialla* (1950) di Elia **Kazan**, il Male, il contagio misterioso, arriva proprio dal porto, sulla scia del modello di Nosferatu: è da una nave che scende il marinaio contagiato dalla peste, ed è su una nave che Jack Palance cercherà di fuggire, rimanendo bloccato come un topo infetto lungo le corde d'attracco. Molti sono invece i film che hanno tratto spunto dalla reale vicenda che nell'aprile del 1912 vide l'affondamento della nave. A partire dalla lettura che ne ha dato Hans Magnus **Enzensberger** nel suo poema *La fine del Titanic* (1978), che vede l'affondamento della nave come metafora del crollo apocalittico di un'epoca, che è anche la nostra, la cinematografia ha trattato ampiamente la tragica vicenda del «Titanic»: da *Titanic* (1953) a *Titanic, latitudine 41 Nord* (1958) a *Il valzer del Titanic* (1964) fino al film *Titanic* (1997) di James **Cameron**. In questo film, il poderoso, elegantissimo Titanic, dotato allora di strumenti di navigazione all'avanguardia e di una struttura spettacolare, diventa il simbolo della distruzione delle certezze umane e, in particolare, dell'effimero sentimento dell'ambizione. Il viaggio per mare è seguito con riguardo a due realtà in netto contrasto: la vita a bordo dei ricchi della prima classe, frivola e dorata, e la vita di chi, in terza classe, si è imbarcato per inseguire il «sogno americano» di una vita migliore. La rigida separazione di queste due opposte realtà provoca poi una severa selezione al momento dell'allestimento dei soccorsi. Nel 1959 il regista tedesco Frank **Wisbar** gira *Le strade di Gotenhafen* che ricostruisce il naufragio della nave da crociera nazista «Wilhelm Gustloff», che, usata per trasportare fuggiaschi dalla Germania dell'est, venne col-

pita da un sommergibile russo, causando il più grande naufragio nella storia della navigazione. Il numero dei morti batte quello del «Titanic», secondo quanto afferma **Grass** nel suo libro *Il passo del gambero*. Il film *La leggenda del pianista sull'Oceano* (1998) di Giuseppe Tornatore (tratto dal monologo teatrale *Novecento*, 1994, di **Baricco**), racconta la storia di un bambino abbandonato in fasce sulla nave allo scoccare del ventesimo secolo. Raccolto e accudito da un macchinista e cresciuto sull'imbarcazione, Novecento lavorerà come pianista sul «Virginian». Nella sua intera esistenza, egli non scenderà mai dalla nave, che per lui è uno spazio rassicurante se paragonato ad uno sconfinato universo esterno percepito come confuso. Novecento è così indissolubilmente legato al mare: egli riesce a suonare solo quando la terra è un ricordo o una speranza.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Atti degli Apostoli* (ca. 80-90); *De excidio Troiae* (sec. VI d.C.); *Duca Ernesto* (1170); *Ezechiele* (593-571 a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *La navigazione di San Brendano* (*Navigatio Sancti Brandani*, secc. IX-X); *Racconto del naufrago* (2081-1869 a.C.); *Re* (sec. VI a.C.); *Relazione di Alexandre Corréard e H. Savigny* (1818); *Sir Patrick Spens* (sec. XIV); *Vangelo di Giovanni* (90-100); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90). Agostino di Ippona, *Commento al Vangelo di Giovanni* (406-7, 419 d.C.); Agostino di Ippona, *Commento alla prima lettera di Giovanni* (407 d.C.); Anderson, M., *I giganti del mare*, cinema (*The Wreck of the Mary Deare*, 1959); Andrea di Bonaiuto, *La navicella di San Pietro*, pittura (1355); Apollonio Rodio, *Argonautiche* (ca. 270 a.C.); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Arriano di Nicomedia, *Periplo del Ponto Eusino* (secc. I-II d.C.); Avieno, R.F., *Le spiagge marittime* (*Ora maritima*, sec. IV d.C.); Bacchelli, R., *Lo sa il tonno* (1923); Bacone, F., *Uomo e natura. Scritti filosofici* (1620); Bade, J. o Badio, *Stultiferae naves* (1500); Baldi, B., *La Nautica* (1585); Balzac, H. de, *Addio* (*Adieu*, 1830); Baricco, A., *Novecento* (1994); Barrow, J., *Ammutinamento e piratesca cattura della nave di Sua Maestà, il Bounty* (*The Mutiny and Piratical Seizure of H.M.S. Bounty*, 1831); Bassano, J., *Sacrificio di Noè*, pittura (1574); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Le Fleurs du Mal*, 1861); Baudelaire, C., *Relitti* (*Les épaves*, 1866); Biebl, K., *Con la nave che trasporta tè e caffè* (1928); Bligh, W., *Relazione* (*Relation*, 1792); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Bontempelli, M., *Giro del sole* (1941); Bosch, H., *La nave dei folli*, pittura (1502); Bourges, E., *La nave* (*La nef*, 1904-1922); Brandt, S., *Il vascello dei matti* (*Narrenschiff*, 1494); Bruegel, J., *L'ingresso degli animali nell'arca*, pittura (1613); Búnin, I.A., *Il signore di San Francisco* (1915); Byron, G.G., *Don Giovanni* (*Don Juan*, 1818-1824); Byron, G.G., *L'isola* (*The Island*, 1823); Calderón de la Barca, P., *I tre maggiori prodigi al mondo* (*Los tres mayores prodigios del mundo*, 1636); Calderón de la Barca, P., *Il principe costante* (*El principe constante*, 1629); Calinescu, P., *Il valzer del Titanic*, cinema (*Titanic Vals*, 1964); Cameron, J., *Titanic*, cinema (1997); Camões, L. de, *I Lusidi* (*Os Lusíadas*, 1572); Carducci, G., *Rime nuove* (1861-87); Carpaccio, V., *Incontro di Sant'Orsola con lo sposo*, pittura (1490-95); Castelo Branco, C., *Amore di perdizione* (*Amor de perdição*, 1861); Catullo, G.V., *Carmi* (*Carmina*, 64-54 a.C.); Céline, L.F., *Morte a credito* (*Mort à crédit*, 1936); Chaucer, G., *Racconto dell'uomo di legge* (*Man of Law's Tale*), in *I racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1380-1400); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*The Ballad of the Ancient Mariner*, 1799-1801); Collenuccio, P., *Canzone alla Morte* (ca. 1488-89); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Colombo, C., *Diario di bordo* (1493); Colombo, C., *Lettera ai re* (1493); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Conrad, J., *Gioventù* (*Youth*, 1902); Conrad, J., *La linea d'ombra* (*The Shadow Line*, 1917); Conrad, J., *Lord Jim* (1900); Conrad, J., *La follia di Almayer* (*Almayer's Folly*, 1895); Corréard, A. - Savigny, H., *La zattera della Medusa* (*Naufrage de la frégate Méduse*, 1818); Crane, S., *La scialuppa* (*The Open Boat*, 1898); D'Annunzio, G., *La Nave* (1908); D'Arrigo, S., *Horcynus Orca* (1975); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Convivio* (1304-1307); De Long, G.W., *Il viaggio della «Jeannette»* (1883); Delacroix, E.,

Barca di Dante, pittura (1822); Delacroix, E., *La barca di Don Giovanni*, pittura (1840); Dione Cassio Cocceiano, *Storia Romana* (ca. 230 d.C.); Dionigi di Bisanzio, *Periplo del Bosforo* (sec. I d.C.); Donaldson, R., *Il Bounty*, cinema (*The Bounty*, 1984); Du Magny, O., *I sospiri* (*Les soupirs*, 1557); Enzensberger, H.M., *La fine del Titanic* (*Der Untergang der Titanic*, 1978); Eugenio de Salazar, *Lettere* (*Cartas*, ca. 1573); Euripide, *Medea* (431 a.C.); Fellini, F., *Amarcord*, cinema (1973); Fellini, F., *Ela nave va*, cinema (1983); Ferber, E., *Show Boat* (1926); Fischart, J., *L'avventuroso battello di Zurigo* (*Das glückhafte Schiff von Zürich*, 1576); Fleischer, R., *Tora! Tora! Tora!*, cinema (1970); Frugoni, C.I., *L'isola amorosa* (av. 1768); Gadda, C.E., *I viaggi, la morte* (1925); Gadda, C.E., *Il castello di Udine* (1934); Gentile da Fabriano, *San Nicola placa il fortunale in mare*, pittura (1425); Géricault, T., *La zattera della Medusa*, pittura (*Le radeau de Méduse*, 1817-18); Gide, A., *Il viaggio di Uriano* (*Le Voyage d'Urien*, 1893); Gilbert, L., *Affondate la Bismarck!*, cinema (1960); Giraldo Cinzio, G.B., *Gli Ecatommiti* (1565); Goethe, J.W. von, *Faust* (1834, postumo); Gower, J., *Confessio amantis* (1390); Gozzano, G., *L'ipotesi* (1908); Gracián, B., *Il criticone* (*El criticón*, 1657); Grass, G., *Il passo del gambero* (*Im Krebsgang*, 2002); Grien, H.B., *Il diluvio universale*, pittura (ca. 1525); Hakluyt, R., *Le principali navigazioni, viaggi e scoperte della Nazione Inglese* (*The Principal Navigations Voyages and Discoveries of the English Nations*, 1589); Hale, E.E., *L'uomo senza patria* (*The Man Without a Country*, 1863); Herzog, W., *Aguirre, furore di Dio* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972); Hood, T., *La nave diabolica* (*The Demon-Ship*), in *Capricci e stranezze* (*Whims and Oddities*, 1826-27); Jahn, H.H., *La nave di legno* (*Das Holzschiff*, 1949); Kafka, F., *Il cacciatore Gracco* (*Der Jäger Gracchus*, 1917); Kazan, E., *Bandiera gialla*, cinema (*Panic in the Streets*, 1950); Leopardi, G., *Operette morali* (1827, 1834, 1836); Lloyd, F., *La tragedia del Bounty*, cinema (*Mutiny on the Bounty*, 1935); Locher, J., *Stultifera navis* (av. 1528), traduzione de *Il vascello dei folli* (1494) di S. Brandt; London, J., *La Crociera dello Snark* (*The Cruise of the «Snark»*, 1907-09); Longfellow, H.W., *Il naufragio della nave Espero* (*The Wreck of the Hesperus*), in *Ballate e altre poesie* (*Ballads and Other Poems*, 1840); Lucano, A.M., *Farsaglia* (*Pharsalia*, sec. I d.C.); Lucrezio Caro, T., *La natura* (*De rerum natura*, ca. 53 a.C.); Marino, G., *Europa. Idillio XXXV*, ne *La Sampogna* (1607); Marino, G., *La lira* (1608); Maupassant, G. de, *Sull'acqua* (*Sur l'eau*, 1876); McTiernan, J., *Caccia a Ottobre Rosso*, cinema (*The Hunt for Red October*, 1990); Medici, L. de', *Rime* (ca. 1467-70); Melville, H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Melville, H., *Benito Cereno*, in *Racconti della veranda* (*Piazza Tales*, 1856); Melville, H., *Encantadas* (1856); Melville, H., *Giacchetta bianca* (*The White Jacket*, 1850); Melville, H., *Taipei* (*Typee*, 1846); Mendes-Pinto, F., *Peregrinazioni* (*Peregrinação*, 1614); Michelangelo Buonarroti, *Diluvio universale*, pittura (1508-1512); Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale*, pittura (1536-1541); Milestone, L., *Gli ammutinati del Bounty*, cinema (*Mutiny on the Bounty*, 1962); Montale, E., *La bufera* (1956); Neame, R., *L'avventura del Poseidon*, cinema (*The Poseidon Adventure*, 1972); Negulesco, J., *Titanic*, cinema (1953); Nietzsche, F., *La gaia scienza* (*Die Fröhliche Wissenschaft*, 1882); Nonno di Panopoli, *Dionisiache* (sec. V); Nuño Gonçalves, *Polittico di San Vincenzo*, pittura (sec. XV); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 13 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *L'arte di amare* (*Ars amandi* 1 a.C.-3 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Tristezze* (*Tristia*, 9-12 d.C.); Pascal, B., *Pensieri* (*Pensées*, 1670); Pedro de Medina, *Arte di navigare* (*Arte de navegar*, 1545); Percy, T., *Reliquie di antiche poesie inglesi* (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765); Petersen, W., *Uboot 96*, cinema (*Das Boot*, 1981); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Petrarca, F., *Secretum* (*De Secretis conflictu curarum mearum*, ca. 1358); Pigafetta, A., *Relazione del primo viaggio attorno al mondo* (1524); Pindaro, *Le Pitiche* (ca. 462 a.C.); Pinturicchio, *Pio II giunge ad Ancona per dare inizio alla crociata*, pittura (1503-08); Pirandello, L., *Sagra del Signore della Nave* (1925); Platone, *Fedone* (ca. 390-367 a.C.); Platone, *Il politico* (ca. 361-360 a.C.); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis Historia*, 77 d.C.); Poe, E.A., *Il racconto di Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838); Pompo-

nio Mela, *Corografia* (sec. I d.C.); Properzio, *Elegie* (*Carmina*, 30-15 a.C.); Quintiliano M.F., *Institutio oratoria* (93-96 d.C.); Ramusio, G.B., *Delle navigazioni et viaggi* (1550-59); Rimbaud, A., *Il battello ebbro* (*Le Bateau ivre*, 1871); Rimbaud, A., *Una stagione in inferno* (*Une saison en enfer*, 1873); Rosenberg, S., *La nave dei dannati*, cinema (*Voyage of Damned*, 1976); Rossetti, D.G., *Ballate e sonetti* (*Ballads and Sonnets*, 1881); Salazar, E. de, *Lettere* (1573); Salgari, E.-Motta, L., *Naufregio della Medusa* (1926); Scarfoglio, E., *Il libro di Don Chisciotte* (1920); Scève, M., *Delia* (*Délie, Objet de la plus haute vertu*, 1544); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (*Antony and Cleopatra*, 1606-07); Snellius, *Tifi Batavo* (*Typhis batavus, sive histiodromica de navium cursibus et re navali*, 1624); Spenser, E., *La regina delle fate* (*The Faerie Queen*, 1591-96); Stazio, P.P., *Selve* (*Silvae*, ca. 95 d.C.); Stazio, P.P., *Tebaide* (ca. 80-92); Sue, E., *La salamandra* (*La Salamandre*, 1832); Tansillo, L., *Il Canzoniere* (1541); Teixeira, P., *Relazione del naufragio che soffersse Giorgio di Albuquerque Coelho* (*Relação do naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho*, 1601); Théodore de Bry, *I grandi viaggi* (*The Great Voyages*, 1590); Timbotta di Modone, *Trattato di costruzione navale* (1445); Tornatore, G., *La leggenda del pianista sull'Oceano*, cinema (1998); Twain, M., *Le avventure di Huckleberry Finn* (*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1885); Twain, M., *Vita sul Mississippi* (*Life on the Mississippi*, 1883); Valerio Flacco, *Argonautica* (ca. 70 d.C.); Van den Vondel, J., *Inno alla navigazione* (1613); Van den Vondel, J., *Lode della navigazione marittima* (1623); Van Schendel, A., *L'ultimo veliero* (*Het Fregatschip «Johanna Maria»*, 1930); Verne, J., *Due anni di vacanze* (*Deux ans de vacances*, 1888); Verne, J., *Il Chancellor. Diario del passeggero J.R. Kazallon* (*Le Chancellor, journal du passager J.R. Kazallon*, 1875); Verne, J., *Viaggio al centro della Terra* (*Voyage au centre de la Terre*, 1864); Vicente, G., *Trilogia delle barche* (*Trilogia das Barcas*, 1517-19); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (*Georgicon libri IV*, 37-29 a.C.); Wagner, R., *L'olandese volante*, musica (*Der fliegende Holländer*, 1843); Wagner, R., *Lobengrin*, musica (1850); Wallace L., *Ben Hur* (1880); Watteau, A., *L'imbarco per Citera*, pittura (1719); Wisbar, F., *Le strade di Gotenhafen*, cinema (*Nacht fiel über Gotenhafen*, 1959); Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (ca. 1200-1210); Wyler, W., *Ben Hur*, cinema (1959); Zemeckis, R., *Cast Away*, cinema (2000); Zweig, S., *Amok* (1921); Zweig, S., *Magellano* (*Magellan*, 1938).

■ ALTRE OPERE: Asturias, M.A., *La pozza del mendico* (*El Albajadito*, 1961); Boschini, M., *La carta del navegar pitoresco* (1660); Brignetti, R., *Il gabbiano azzurro* (1967); Chamisso, A. von, *Salas y Gomez* (1829); Chase, O., *Il naufragio della baleniera Essex* (*Narrative of the Most Extraordinary and Distressing Shipwreck of the Whale-Ship Essex, of Nantucket*, 1821); Comisso, G., *Gente di mare* (1928); Cooper, J.F., *Storia della marina degli Stati Uniti d'America* (*History of the Navy of the United States of America*, 1839); Cortázar, J., *Il viaggio premio* (*Los premios*, 1960); D'Annunzio, G., *La crociata degli innocenti* (1915); Daudet, A., *I morticoli* (*Les morticoles*, 1894); Dobson, R., *La nave di ghiaccio con altre poesie* (*The Ship of Ice with Other Poems*, 1948); Droste-Hülshoff, A. von, *Il tagliatore* (*Die Vergeltung*), in *Ballate* (*Balladen*, 1838-44); Fenoglio, B., *Una crociera agli antipodi* (1959); Gadda, C.E., *Navi approdano al Parapagal*, in *L'Adalgisa* (1944); Grinévskij, A.S., *Vele scarlatte* (1920); Jacopo da Varazze, *Legenda aurea* (1255-66); Kingsley, C., *Verso Ovest!* (*Westward Ho!*, 1855); Le Goffic, C., *Sulla costa* (*Sur la côte*, 1928); Ponchielli, A., *La Gioconda*, musica (1876, libretto di A. Boito); Quilici, F., *Cacciatori di navi* (1991); Samaniego, F.M. de, *I naviganti* (*Los navegantes*), in *Favole morali* (*Fábulas morales*, 1781-84); Tartufari, C., *La nave degli eroi* (1927); Tomaselli, C., *La corrida delle balene* (1938); Wylie, E., *L'angelo orfano* (*The Orphan Angel*, 1926); Zena, R., *In yacht da Genova a Costantinopoli. Giornale di bordo* (1887).

■ BIBLIOGRAFIA: Agostino, *Amore assoluto e terza navigazione*, a c. di G. Reale, Milano 2000; Aresu, A., *Filosofia della navigazione*, Intr. di M. Cacciari, Milano 2006; Blecua, J.M., *El mar en la poesía española*, Madrid 1945; Blumemberg, H., *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza* (1979), Bologna 1985; Boitani, P., *Dall'ombra di Ulisse all'ombra di Argo*, in *Dante: mito e poesia*, a c. di M. Picone e T. Crivelli,

Firenze 1999, pp. 207-226; Bril, J., *La traversata mitica* (1991), Genova 1993; Brilli, A., *Arte del viaggiare. Il viaggio materiale dal XVI al XIX secolo*, Milano 1992; Bufano, A., *Nave*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma 1984, p. 20; Cambon, G., *Herman Melville*, in *La lotta con Proteo*, Milano 1963, pp. 159-211; Casson, L., *Navi e marinai dell'antichità* (1959), Milano 1976; Curtius, E.R., *Metafore nautiche*, in *Letteratura europea e Medioevo latino* (1948), a c. di R. Antonelli, Firenze 1992; Curtius, *La nave degli Argonauti*, in *Studi di letteratura europea* (1954), Bologna 1963; Donadoni, S., *La letteratura egizia*, Milano 1967; Foucault, *Stultifera navis*, in *Storia della follia nell'età classica* (1972), Milano 1976; Gay, F., *Navi e marinerie dal medioevo ai viaggi di scoperta*, Roma 1994; Gottlicher, A., *Die Schiffe in Alten Testament*, Berlin 1997; Gottlicher, A., *Die Schiffe in Neuen Testament*, Berlin 1999; Hockmann, O., *La navigazione nel mondo antico*, Milano 1988; Knight, F., *The Sea story*, London 1958; *L'ammutinamento del Bounty*, documenti originali presentati da M. Thomas (1958), Bologna 1960; Martin, L.R., *The Art and Archaeology of Venetian Ships and Boats*, London 2001; McGrail, S., *Boats of the World: from the Stone Age to Medieval times*, Oxford 2001; Picone, M., *Il motivo della «navigatio» nel canzoniere di Petrarca*, in «Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze in Arezzo», LI, 1989, pp. 9-28; Pizzarello, U., *Pietre e legni dell'Arsenale di Venezia*, Venezia 1988; Pulega, A., *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Firenze 1989; Seppilli, A., *Poesia e magia*, Torino 1962; Tufano, I., *La nave dell'io*, in «Quel dolce canto». *Lecture tematiche delle Rime di Boccaccio*, Firenze, 2006, pp. 23-38; Van Loon, H.W., *La conquête des mers: histoire de la navigation*, a c. di R. Jouan, Paris 1947; Vespucci, A., *Lettere di viaggio*, a c. di L. Formisano, Milano 1984; Vingiano, G., *Storia della nave*, Roma 1955.

■ VOCI AFFINI: Abisso; Albatro, gabbiano; Diluvio universale; Faro; Mappa, carta; Mare; Marinaio; Naufragio; Nausea; Porto; Provvidenza; Sottomarino; Tempesta; Viaggio.

CRISTIANO SPILA

Nebbia. 1. Vapore acqueo che si condensa all'altezza del terreno o di acque lacustri e marine o di vie e case cittadine, riducendo la trasparenza dell'aria e la visibilità: dal lat. *nebulam*. Sinonimi italiani: *bruma* (dal lat. *bruma*: solstizio invernale), *foschia* (deriv. dal lat. *fuscum*), *caligine* (dal lat. *caliginem*). Dalla stessa radice latina *nebulam* derivano lo sp. *niebla* e il ted. *Nebel*. In francese, invece, la nebbia si dice *brouillard* (dal verbo *brouiller*: mescolare) o *brume*. In inglese *fog* (dall'antico norvegese *fok*: neve fatta mulinare dal vento) o *mist* (termine anch'esso di origine scandinava: pioggia fine). Affinità con altri fenomeni naturali come le nuvole, la pioggia, la brina, ecc. Molto frequente, e facilmente comprensibile, il passaggio a un significato metaforico: offuscamento della mente, dei sensi, stato di confusione e disorientamento.

2. Sono numerose le descrizioni di paesaggi nebbiosi, a cominciare dai classici. Ha un valore sostanzialmente descrittivo la similitudine di **Omero** che richiama il lettore alla presenza della nebbia sui prati dove i pastori portano le greggi o nelle città dove possono aggirarsi i ladri, e applica questa realtà comune alla marcia (ma qui già affiora il significato simbolico) dei Teuciri incontro alla battaglia e al loro destino: «Come su vette di monti il Noto versa la nebbia, / non cara ai pastori, migliore della notte pel ladro, / di tanto uno spinge lo sguardo, di quanto tira una pietra; / così sotto i piedi loro s'alzava un nembo di polvere, / mentre marciavano; ché molto in fretta passavano per la pianura» (*Iliade*, III, 10-14). Così nei latini (**Livio**, **Virgilio**, **Ovidio**, **Lucrezio**), sia che la chiamino *nebula* sia che la chiamino, spesso poeticamente, *caligo*. Nella *Divina Commedia* di **Dante** la nebbia compare sia con valore descrittivo (*Purgatorio* V, 115-118) sia sotto forma di similitudine (*Inferno* XXXI, 34-36). E sotto queste forme ricompare continuamente nella tradizione.

È sufficiente ricordare, come esemplari, nella produzione dei poeti moderni, la lirica di **Goethe**: *Meerestille* (1795), quella di Joseph von **Eichendorff** *Herbstklage* (1808), e poi *Spätherbstnebel* (1822-24) di Heinrich **Heine** (musicata da Hugo **Wolf**), *San Martino* di Giosue **Carducci** (1883: «La nebbia agli irti colli/ piovigginando sale»), nel Novecento tedesco una lirica di Hermann **Hesse** (che è stata musicata da parecchi compositori): «Seltsam im Nebel zu wandern!/ Einsam ist jeder Busch und Stein, / Kein Baum sieht den andern, / Jeder ist allein» (Strano vagare nella nebbia!/ Solitari sono ogni cespuglio e ogni pietra, / Gli alberi non si vedono l'un l'altro, / Ciascuno è solo», 1905). Il tema della nebbia ha affascinato pittori come l'inglese **Turner** o gli impressionisti francesi e naturalmente è affiorato, in poesia, nei versi e nelle prose di molti scrittori: fiamminghi, germanici, scandinavi, polacchi, russi, ecc.

Fra le metafore più significative quella del poeta americano Carl **Sandburg**, che in *Nebbia* (1916) dice: «The Fog comes/ on little cat feet» («La nebbia arriva su piccole zampe di gatto»), o quella di T.S. **Eliot** (altro grande poeta della nebbia) che in *La canzone d'amore di J. Alfred Prufrock* (1915) attribuisce anche lui alla nebbia qualità feline: «The yellow fog that rubs its back upon the window-panes/ The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes» («La nebbia gialla che strofina la schiena contro i vetri / Il fumo giallo che strofina il muso contro i vetri»).

3. In letteratura, in ogni caso, la nebbia ha mostrato la propensione a caricarsi di significati metaforici e simbolici. Uno dei campi metaforici a cui essa frequentemente rimanda è quello che porta con sé l'idea dell'informe, dell'impenetrabile o della cieca ricerca di una strada o di una soluzione in una situazione intricata e difficile («essere nella nebbia», «muoversi nella nebbia»).

Un altro campo metaforico connesso con la nebbia è quello dell'offuscamento e confusione nei rapporti umani e nella vita individuale e sociale: spesso nella letteratura europea dell'Ottocento la nebbia che circonda i personaggi sta a significare la solitudine, l'alienazione, la perdita di ogni speranza nel progresso e ogni fiducia in se stessi. È quanto avviene, esemplarmente, nei *Dolori del giovane Werther* (1774) di **Goethe**, dove viene messa in scena la contrapposizione, che avrà grande fortuna in epoca romantica, fra il mondo solare di Omero e quello nebbioso dei *Canti di Ossian* (1765) di James **Macpherson**; in *Madame Bovary* (1857) di Gustave **Flaubert**, dove aggiunge un tocco di indefinita malinconia ai paesaggi contemplati dalla protagonista dalla sua finestra; in *Middlemarch* (1871-72) di George **Eliot**, dove la fredda nebbia rappresenta l'irrigidimento dei rapporti fra Dorothea e Casaubon; alla fine di *Le ali della colomba* (1902) di Henry **James**, dove la discesa della nebbia accompagna il fallimento dell'amore di Denscher e Kate. Un altro campo di significati riguarda l'imprevedibilità, l'impossibilità di vedere e prospettarsi un futuro, che appare avvolto nella nebbia, o di cogliere i segnali e gli avvertimenti, come avviene con la figura del mendicante profetico che appare nella nebbia al protagonista (quella stessa nebbia che gli farà scambiare la madre per una cicogna e lo spingerà a ucciderla per errore), nella *Leggenda di San Giuliano ospedaliero* (1877) di **Flaubert**. In molti casi la nebbia si presenta appunto come la rappresentazione dell'ignoto e del perturbante: *L'olandese volante*, protagonista della leggenda popolare musicata da **Wagner** nel 1843 e ripresa da molti autori compare d'improvviso dalla nebbia e alla fine scompare in essa; *Peer Gynt*, nell'omonimo dramma (1867) di Henrik **Ib-**

sen va in cerca di fantastiche avventure nella nebbia gelata dei monti; Pym, nella *Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838) di Edgar Allan **Poe** si trova davanti, alla fine del viaggio, un baratro immenso e una figura altissima, avvolta in un sudario, la faccia del candore immacolato della neve. Un poeta nel quale questo tema è ossessivamente presente è Giovanni **Pascoli**: si vedano composizioni come *L'assiuolo* e *Il bacio del morto* in *Myricae* (1891-97), *Nella nebbia*, in *Primi poemetti* (1894): «E guardai nella valle; era sparito / tutto! sommerso! Era un gran mare piano, / grigio, senz'onde, senza lidi, unito», o *Voci misteriose* in *Poesie varie*: «La nebbia gemica, tira una buffa / ch'empie di foglie stridule il fosso; / lieve bell'arida siepe si tuffa/ il pettirosso; // sotto la nebbia vibra il vocale / canneto un brivido quasi febbrile; / sopra la nebbia lontano sale/ il campanile...». Con *Nebbia* (in *Canti di Castelvecchio*, 1903) egli sembra assegnare alla nebbia valori simbolici marcati, al punto da aver suggerito agli interpreti l'idea di un bisogno di auto-difesa, di chiusura dentro un mondo familiare e protettivo: «Nascondi le cose lontane, / tu nebbia impalpabile e scialba... // Nascondi le cose lontane, / nascondimi quello che è morto...».

In alcuni casi il tema della nebbia si intreccia con quello della memoria (o della sua labilità): è quanto avviene nel romanzo di Umberto **Eco** *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004). Un altro campo metaforico collega la discesa della nebbia che avvolge ogni cosa con l'arrivo della morte (come in *King Lear*, 1605, di **Shakespeare**; *Der Erlkönig*, 1782, di Goethe; *Paul et Virginie*, 1787, di Bernardin de **Saint-Pierre**; *Chatterton*, 1835, di Alfred de **Vigny**; *The Waste Land*, 1920, di T.S. Eliot; *L'État de siège*, 1948, di Albert **Camus**).

Nelle versioni più ottimistiche del tema, la nebbia si presenta invece solo come accompagnamento, anche protratto e doloroso, di una fase dell'esperienza, che lascia poi il posto, una volta sollevato il velo nebbioso, alla luce splendida del sole: è quanto avviene, per esempio, nella lirica di **Goethe** *Willkommen und Abschied* (1771), oppure nei romanzi *Bleak House* (1852-53) di Charles **Dickens** e *Paris* (1898) di Émile **Zola**.

Nell'Ottocento, comunque, prevalgono le rappresentazioni negative e la nebbia si combina con altri aspetti della città moderna (i fumi delle industrie, lo squallore dei quartieri poveri) per fare da sfondo alle vicende tragiche del romanzo realistico, a quelle perturbanti del racconto fantastico. Le città che spiccano in questo panorama desolato sono Londra e Parigi: esemplari, per Londra, le pagine già ricordate dei romanzi di Dickens o la frequente e significativa presenza della nebbia nella poesia di T.S. Eliot o nei romanzi di Henry James; per Parigi la presenza che la nebbia ha, da vera protagonista, nei *Fleurs du mal* di **Baudelaire** (si veda in particolare *Nebbie e piogge*, 1857), ma naturalmente anche nei romanzi dei grandi naturalisti, da **Maupassant** a Zola, allo **Huysmans** di *Controcorrente* (1884), in particolare quando manda il protagonista Des Esseints in visita alla brumossissima Londra. In Italia le città moderne industriali che sono più frequentemente immerse nella nebbia sono naturalmente Milano e Torino: memorabili, fra le numerose altre, le scene in cui è ambientato il romanzo di Emilio **De Marchi** *Demetrio Pianelli* (1889): cascinali sommersi dal vapore bianco, osterie fuori porta, strade cittadine, miseri cortei funebri nella nebbia, o i versi, a metà Novecento (1941), della lirica *Nebbia* di Vittorio **Sereni**. Per Milano si possono vedere anche Alberto **Savinio**: *Ascolta il tuo cuore, città* (1942) e Luciano **Erba**: *Gli ireos gialli* (1960). Per Torino Cesare **Pavese**: *Sono solo* (1927) e Italo **Calvino**: *Marcovaldo* (1963).

Diversa la situazione di città come Bruges, Venezia, San Pietroburgo o San Francisco: la nebbia che le avvolge così spesso può fare da sfondo, accanto a vicende tragiche, anche a vicende romantiche e romanzesche, e tende a ispirare sentimenti di malinconia. È il caso della Bruges di Georges **Rodenbach**, autore di liriche come «Le brouillard indolent de l'automne est épars... / Il flotte entre les tours comme l'encens qui rêve / Et s'attarde après la grand-messe dans les nefes; / Et il dort comme un linge sur les remparts» («La nebbia indolente dell'autunno è sparsa... / fluttua fra le torri come l'incenso che sogna / e s'attarda a seguire la messa solenne nelle navate / e dorme come biancheria stesa sui bastioni», 1898) e di un romanzo come *Bruges la morta* (1892) dove il paesaggio brumoso diviene il simbolo dello spirito profondo della città belga. Ma Bruges ricompare anche in *Lasciando Bruges* (1881) di D. G. **Rossetti**, *Commemorazione di amici belgi* (1893) di S. **Mallarmé**, *Quai du Rosaire* (1907) di R. M. **Rilke**. Venezia, con le sue vedute rese indefinite e i suoni attutiti dalla nebbia, ha ispirato pagine straordinarie nei toni più diversi e ai più diversi scrittori, da **Ruskin** a **Proust**, dal **D'Annunzio** del *Notturno* (1921), alla prosa poetica di Josif **Brodskij** (*Fondamenta degli incurabili*, 1991), alla mascherata postmoderna di *Pinocchio in Venice* (1991) di Robert **Coover**. Per San Pietroburgo può essere sufficiente ricordare due opere molto suggestive: *Petersburg* (1830) di Nikolaj **Gogol'**, e *Petersburg* (1910-11) di Andrej **Belyj**. Per San Francisco: *San Francisco Night Windows*, in *Selected Poems* (1966) di Robert **Penn Warren** e *The Changing Light* (2001) di Lawrence **Ferlinghetti**.

4. La nebbia ha anche fornito uno sfondo congeniale a molta letteratura fantastica (si pensi, per esempio, a *Spirite* (1866) di **Gautier**, tutta giocata fra momenti di offuscamento e momenti di luminosità o *La strana casa alta nella nebbia* (1926) di H. P. **Lovecraft**). Ma lo sfondo nebbioso è stato soprattutto congeniale alla letteratura poliziesca, di investigazione, di esplorazione degli angoli oscuri e crinosi delle città moderne. Di fanali nella nebbia e ombre che vi si appoggiano ce ne sono molti nelle città rappresentate (dalla poesia *Il fanale*, 1904, di **Corazzini**, alla novella *L'imbecille*, 1912, di **Pirandello**, alla famosa canzone tedesca *Lili Marleen*, 1915, di Hans **Leip**, musica di Norbert **Schultze**). Già Sherlock Holmes, in alcuni episodi famosi delle avventure inventate da Conan **Doyle** (*Uno studio in rosso*, 1987, *Il segno dei quattro*, 1890) dimostra di sapersi orientare nella nebbia di Londra e seguire con stupefacente abilità le tracce, che a tutti sfuggono, lasciate dagli autori dei delitti che indaga. Ma nella nebbia, questa volta parigina, oppure normanna, tende a muoversi anche il commissario Maigret di George **Simenon** (*Il porto delle nebbie*, 1932). E lo stesso avviene nel fitto delle nebbie milanesi in cui fa muovere i suoi personaggi un seguace italiano, Augusto Maria **De Angelis** (*L'albergo delle tre rose*, 1963).

5. Nell'esperienza cinematografica la nebbia è stata una vera manna per sceneggiatori e registi, si trattasse di fornire un'ambientazione a una vicenda più o meno tenebrosa che si svolgesse in città proverbialmente nebbiose come Berlino o Londra o San Francisco, o si trattasse di segnalare agli spettatori che quanto avveniva sullo schermo si svolgeva in Paradiso o in un mondo di sogno. La nebbia è un ingrediente inevitabile nei film dell'orrore, a cominciare da *Dracula*, 1931 di T. **Browning** (tratto dal romanzo altrettanto nebbioso di Bram **Stoker** (1927 – ma anche i molti rifacimenti e variazioni), e da *L'uomo lupo*, 1940, di G. **Wagner**. Moltissimi sono i film, dei più diversi generi, ma con preferenza per il fan-

tastico, l'orroroso e il poliziesco, che usano la nebbia nell'ambientazione e spesso la citano anche nel titolo: *Il porto delle nebbie* (1938) di M. **Carné**, *Footsteps in the Fog* (1955) di A. **Lubin**, *Fog Island* (1945, da A. M. **Christie**) di T. **Morse**, *Fuori dalla nebbia* (1941, film di gangster) di A. **Litvak**, *Notte di nebbia* (1955) di A. **Resnais**; *La casa di nebbia e di sabbia* (2003) di V. **Perelman**. La nebbia ha un ruolo centrale e drammatico in film come *VIP* (1963) di A. **Asquith**, *Il divorzio di Lady X* (1938) di T. **Whelan**, *Ossessione* (1942) di L. **Visconti** e in molti altri. Persino nel film comico la nebbia può essere utile: per esempio in *Caccia alla volpe* (1966) di V. **De Sica** l'inseguimento nella nebbia crea una allegra confusione.

■ OPERE CITATE: Asquith, *VIP*, cinema (1963); Baudelaire, C., *Nebbie e piogge* (*Brumes et pluies*) e altri testi in *I fiori del male* (*Fleurs du mal*, 1861); Belyj, A., *Pietroburgo* (1910-11); Brodskij, I., *Fondamenta degli incurabili* (1991); Browning, T., *Dracula*, cinema (1931); Calvino, I., *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963); Camus, A., *Lo stato d'assedio* (*L'État de siège*, 1948); Carducci, G., *San Martino* (1883); Carné, M., *Il porto delle nebbie*, cinema (*Quai des brumes*, 1938); Coover, R., *Pinocchio in Venice* (*Pinocchio a Venezia*, 1991); Corazzini, *Il fanale* (1904); D'Annunzio, G., *Notturno* (1921); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); De Angelis, A., *L'albergo delle tre rose* (1963); De Marchi, E., *Demetrio Pianelli* (1889); De Sica V., *Caccia alla volpe*, cinema (1966); Dickens, C., *Casa desolata* (*Bleak House*, 1852-53); Doyle, A.C., *Uno studio in rosso* (*A Study in Scarlet*, 1987); Doyle, A.C., *Il segno dei quattro* (*The Sign of four*, 1890); Eco, U., *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004); Eichendorff, J. von., *Lamento autunnale* (*Herbstklage*, 1808); Eliot, T.S., *Middlemarch* (1871-72); Eliot, T.S., *La canzone d'amore di J. Alfred Prufrock* (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1915); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1920); Erba, L., *Gli ireos gialli* (1960); Ferlinghetti, L., *La luce che cambia* (*The Changing Light*, 2001); Flaubert, G., *Leggenda di San Giuliano Ospitaliere* (*Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, 1877); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Gautier, T., *Spirite* (1866); Goethe, J.W., *Mare calmo* (*Meerestille*, 1795); Goethe, J.W., *Accoglienza e distacco* (*Willkommen und Abschied*, 1771); Goethe, J.W., *Il re degli Elfi* (*Der Erbkönig*, 1782); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774); Gogol', N., *Petersburg* (1830); Heine, H., *Nebbia del tardo autunno* (*Spätherbstnebel*) in *Poesie* (*Gedichte*, 1811-15); Hesse, H., *Vagabondare solitari nella nebbia* (*Seltsam im Nebel zu wandern*, 1905); Huysmans, J.-K., *Controcorrente* (*À rebours*, 1884); Ibsen, H., *Peer Gynt* (1867); James, H., *Le ali della colomba* (*The wings of the dove*, 1902); Leip, H., *Lili Marleen*, musica (1915); Litvak, A., *Fuori dalla nebbia*, cinema (1941); Lovecraft, H.P., *La strana casa alta nella nebbia* (*The Strange High House in the Mist*, 1926); Lubin, A., *Footsteps in the Fog* (*Passi nella nebbia*, 1955); Macpherson, J., *Canti di Ossian* (*The Poems of Ossian*, 1765); Mallarmé, S., *Commemorazione di amici del Belgio* (*Remémoration d'amis belges*, 1893); Morse, E., *L'isola della nebbia* (*Fog Island*, 1945, da A. Christie); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Pascoli, G., *L'assiuolo e il bacio del morto in Myricae* (1891-97); Pascoli, G., *Nebbia in Canti di Castelvecchio* (1903); Pascoli, G., *Nella nebbia*, in *Primi poemetti* (1894); Pavese, C., *Sono solo* (1927); Perelman, V., *La casa di sabbia e nebbia*, cinema (*The House of Sand and Fog*, 2003); Pirandello, L., *L'imbecille* (1912); Poe, E.A., *Avventure di Gordon Pym* (*Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1838); Resnais, A., *Notte e nebbia*, cinema (*Nuit et brouillard*, 1955); Rilke, R.M., *Quai du Rosaire* (1907); Rodenbach, G., *Bruges la morta* (*Bruges la morte*, 1892); Rodenbach, G., *La nebbia indolente dell'autunno* (*Le brouillard indolent de l'automne*) in *Lo specchio del cielo natale* (*Le Miroir du ciel natale*, 1898); Rossetti, D.G., *Lasciando Bruges* (*En Quittant Bruges*, 1881); Saint-Pierre, B. de, *Paolo e Virginia* (*Paul et Virginie*, 1787); Sandburg, C., *Nebbia* (*Fog*, 1916); Savinio, A., *Ascolta il tuo cuore, città* (1942); Schultze, N., *Lili Marleen*, musica (1937); Sereni, V., *Nebbia* (1941); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605); Simenon, G., *Il porto delle nebbie* (*Port des brumes*, 1932); Stokers, B., *Dracula* (1927); Vigny, A. de, *Chatterton* (1835); Visconti, L., *Ossessione*, cinema (1942); Wag-

gner, G., *L'uomo lupo*, cinema (*The Wolf Man*, 1940); Wagner, R., *L'olandese volante*, musica (*Der fliegende Holländer*, 1843); Warren, R.P., *Le finestre di San Francisco di notte* (*San Francisco Night Windows*), in *Poesie scelte* (*Selected Poems*, 1966); Whelan, T., *L'avventura di Lady X*, cinema (*The Divorce of Lady X*, 1938); Wolf, H., *Nebbia di tardo autunno*, musica (*Spätherbstnebel*, 1878); Zola, É., *Parigi* (*Paris*, 1898).

■ ALTRE OPERE: Abbott, E., *Flatlandia* (1882); Alberti, R., *Spezzizione* (*Expedición*), in *Sopra gli angeli* (*Sobre los angeles*, 1929); Andersen, H.C., *La piccola fiammiferaia* (1872); Auden, W.H., *Grazie, nebbia* (*Thank you, Fog*, 1974); Boito, A., *Incubo*, in *Re Orso* (1865); Bradbury, R., *La sirena della nebbia* (*The Fog Horn*, 1951); Brel, J., *Il paese piatto*, musica (*Le plat pays*, 1968); Bunin, I.A., *Nebbia* (1908); Carducci, G., *Autunno romantico* in *Rime nuove* (1887); Čechov, A., *Veroška* (1885-86); Celati, G., *Bambini pendolari che si sono perduti*, in *Narratori delle piane* (1985); Celati, G., *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in *Quattro novelle sulle apparenze* (1987); Chateaubriand, F.R. de, *Memorie d'oltre tomba* (*Mémoires d'outre-tombe*, 1848-50); Chateaubriand, F.R. de, *René* (1802); Conte, P., *La fisarmonica di Strabella* (1986); D'Annunzio, G., *Mattinata*, in *La Chimera* (1890); Dickinson, E., *Poems* (113, 909, 1859-1864); Döblin, A., *Berlin Alexanderplatz* (1929); Doyle, A.C., *Il mastino dei Baskervilles* (*The Hound of the Baskervilles*, 1902); Eliot, T.S., *Ritratto di signora* (*Portrait of a Lady*, 1917); Fenoglio, B., *Una questione privata* (1965); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1869); Fogazzaro, A., *Malombra* (1881); Fogazzaro, A., *Piccolo mondo antico* (1895); Fois, M., *Gap* (1995); Frost, R., *Happiness Makes Up*, in *Un albero testimone* (*A Witness Tree*, 1942); Gide, A., *La sinfonia pastorale* (*La symphonie pastorale*, 1919); Gogol', N., *Il naso* (1836); Hardy, T., *Gli abitatori del bosco* (*The Woodlanders* (1887); Hardy, T., *Il ritorno al paese* (*The Return of the Native*, 1878); Hugo, V., *Le orientali* (*Les orientales*, 1829); Lem, S., *Solaris* (1961); Leopardi, G., *La ginestra* (1836); Leopardi, G., *Frammento XXXVII*, in *Canti* (1845); Meredith, G., *Tardy Spring* (1883); Meyrink, G., *Il Golem* (*Der Golem*, 1915); Milton, J., *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Nerval, G. de, *Sylvie* (1854); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Plath, S., *Sheep in Fog in Ariel* (1965); Raabe, W., *La gente nel bosco* (*Die Leute aus dem Walde*, 1862); Robbe-Grillet, A., *Nel labirinto* (*Dans le labyrinthe*, 1959); Schiller, F., *Guglielmo Tell* (*Wilhelm Tell*, 1804); Solmi, S., *Alla bruma* (1952); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del Dottor Jekyll e Mister Hyde* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mister Hyde*, 1886); Storm, H.T., *Il cavaliere dal cavallo bianco* (*Der Schimmelreiter*, 1888); Svevo, I., *Senilità* (1898); Tarkovskij, A., *Solaris*, cinema (1972); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1877); Tozzi, F., *Tre croci* (1920); Verhaeren, C., *Una sera* (*Un soir*, 1891); Verlaine, P., *Streets*, in *Romanze senza parole* (*Romances sans paroles*, 1874); Verlaine, P., *L'ora del pastore* (*L'heure du berger*), in *Poemi saturnini* (*Poèmes saturniens*, 1866); Verne, J., *L'isola misteriosa* (*L'île mystérieuse*, 1864); Wordsworth, W., *Il solitario* (*The Solitary*) in *Escursione* (*The Excursion*, 1814).

■ BIBLIOGRAFIA: Blühm, E., *Nebel als Erscheinung und Symbol in deutschen Gedichten, vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, in Seiffert, H.W. (Hg.), *Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur*, Berlin, 1958; Daemmrich, H.S., *Die Motivereihe Nebel-Licht im Werk Goethes*, in «Publications of the English Goethe Society», XLII (1972); Daemmrich, I.G., *Parallelism in Motifs and Theme: A Comparison of Schiller's «Wilhelm Tell» and Zola's «Paris»*, in «Neuphilologische Mitteilungen», LXXXII (1981); Klotz, V., *Die erzählte Stadt: Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München, 1969; Tanner, T., *Venice desired*, Cambridge, 1992.

■ VOCI AFFINI: Autunno; Città; Crepuscolo; Funerale; Inverno; Investigatore; Londra; Luce/Buio; Malinconia; Memoria; Morte; Morti; Nuvole; Oblio; Oltretomba; Ombra; Parigi; Pioggia; Porto; Ricordi; Sogno/Incubo; Tenebre; Venezia.

REMO CESERANI

(Con la preziosa collaborazione di UMBERTO ECO)

Necrofilia. 1. Il termine *necrofilia* (dal gr. *nekrós*, «morto», «cadavere», e *philia*, «amore», «tendenza», «affinità») identifica in generale alcune forme patologi-

che di attrazione morbosa nei confronti della morte, del funebre e del funerario. Nello specifico per *necrofilia* si intende la ricerca della soddisfazione sessuale su cadaveri oppure ottenuta in loro presenza. In questo secondo caso si parla più propriamente di *necrofilia simbolica* in quanto il piacere sessuale viene cercato con un soggetto vivente, ma in atteggiamenti o ambienti a carattere funerario. In molti casi la necrofilia non si esprime in comportamenti patologici concreti, ma trova una soddisfazione astratta in fantasie o creazioni simboliche. Due sono i modelli principali della necrofilia propriamente intesa: a) l'amore «con» o «per» un corpo morto (che è una «sintesi» di amore e morte, una «unione» con la morte); b) l'amore «di fronte» alla morte o in situazione funebre (identificabile con un «contrasto» tra amore e morte, o una «sfida» alla morte).

2. Una delle prime manifestazioni del tema della necrofilia si trova nel *Decameron* (ca. 1349-53) di Giovanni Boccaccio nella novella quinta della quarta giornata. Qui Boccaccio racconta la storia di Isabetta da Messina e del suo tragico amore per Lorenzo. Quest'ultimo viene ucciso dai fratelli di Isabetta per vendicare il supposto affronto subito per quell'amore segreto. Isabetta, venuta a conoscenza in sogno del luogo in cui l'amato era stato sepolto, ne dissotterra la testa per nasconderla in un vaso sotto una pianta di basilico. La donna passa il proprio tempo piangendo l'amato accanto al vaso, fino a che i fratelli, resisi conto di cosa si nascondeva al suo interno, glielo sottraggono. Privata del suo ultimo morboso conforto, Isabetta si lascia morire. Questo soggetto verrà ripreso dal poeta inglese John Keats nel componimento *Isabella o Il vaso di basilico* pubblicato nel 1820. Altri testi di Keats sono però legati al rapporto amore-morte, come ad esempio la poesia *Lamia* (1820) in cui l'amore tra Lycius e la «donna-serpente» porta alla morte del protagonista proprio alla vigilia del matrimonio. Keats riprende le tematiche del rapporto amore-morte e dell'ossessione amorosa, riconducendole alla tipologia del personaggio femminile della dama sconosciuta, pallida e sensuale, il cui esempio più noto è *La bella dama senza pietà* (1819). Lo stesso medievalismo romantico legato alla rappresentazione della donna come simbolo dell'amore sensuale, della bellezza ideale, ma anche della morte, verrà poi ripreso dai Preraffaelliti sia nelle poesie che nei dipinti, basti pensare all'esempio offerto dall'*Ofelia* (1851-52) di John Everett Millais.

3. Aspetti attinenti al tema della necrofilia intesa come relazione tra amore e morte – dove quest'ultima risulta poi solo una morte «apparente» – sono individuabili anche in epoche precedenti la poetica romantica. Ad esempio nel canto xix della *Gerusalemme Liberata* (1575) di Torquato Tasso, Erminia trova l'amato Tancredi dissanguato da un duello con Argante, e lo bacia sulla labbra ormai pallide ed esangui. Del resto il tema dell'amore/morte – vera o apparente che sia – è presente anche in molte opere inglesi del periodo elisabettiano. Esempi noti in diverse tragedie di William Shakespeare: nell'*Otello* (1604-05, atto v, scena ii) il protagonista dopo aver ucciso la moglie Desdemona per la propria folle gelosia, bacia il cadavere e si uccide stendendosi al suo fianco sul talamo; nel tragico finale di *Romeo e Giulietta* (1594-95, atto v, scena iii, 100-119 e 160-168) Romeo bacia e abbraccia più volte quello che crede essere il cadavere dell'amata, per poi avvelenarsi e morire al suo fianco (e successivamente Giulietta – svegliatasi dal proprio stato di morte apparente – si butta sul corpo dell'amato e si uccide con il pugnale di Romeo). Shakespeare derivava l'ossatura del racconto – e soprattutto la

sua tragica conclusione – dall'antica storia degli amanti babilonesi Piramo e Tisbe, riportata da **Ovidio** nelle *Metamorfosi* (libro iv, 55-166; 3-8 d.C.). L'amore tra i due giovani, osteggiato dalle rispettive famiglie, finisce in tragedia nel momento in cui essi decidono di darsi appuntamento sulla tomba di re Nino: Tisbe mentre si reca all'appuntamento viene spaventata da una leonessa che sta divorando una preda appena catturata, corre a nascondersi in una caverna, perdendo però nella fretta il velo che finisce tra le grinfie della leonessa. Quando Piramo giunge all'appuntamento, vede il velo di Tisbe sporco di sangue e le impronte della leonessa. Deducendo erroneamente la morte dell'amata, il giovane si toglie la vita con la spada. Poco dopo, ritornata al luogo dell'incontro, Tisbe vede il corpo senza vita di Piramo e con la stessa spada si uccide. L'intreccio tra morte e erotismo è comunque un tema fondamentale della tragedia elisabettiana e giacobina. Basti pensare alle parole d'amore di Amleto (*Amleto*, atto v, scena i; 1600) al funerale di Ofelia, o a *La tragedia del vendicatore* (1607) di Cyril **Tourneur**, in cui Vindice porta sempre con sé il teschio dell'amata Gloriana, simbolo di un morboso tormento necrofilo. Echi di questo rapporto tra amore e morte si trovano anche in altre tragedie del periodo, come in *La duchessa di Amalfi* (1614) di John **Webster**. Nell'età barocca lo slancio erotico si presenta unito alla morte nella tematica della trasgressione. Esempio è Giovan Battista **Marino** che nel Canto XVIII dell'*Adone* (1623) racconta dello slancio amoroso di Venere nei confronti dell'amato esanime.

4. Il rapporto amore-morte è centrale nell'opera di William **Blake** grazie alla sua vigorosa e visionaria immaginazione che si esprime sia nei suoi scritti che nelle sue celebri incisioni. Ad esempio nella poesia *Onesta Eleonora* (1783) inclusa negli *Schizzi poetici* – prima raccolta di poesie dell'autore – una donna bacia la testa mozzata del marito, ucciso dal duca innamorato di lei. Diversa è la follia necrofila che spinge l'amante ad uccidere l'amata strangolandola in *L'amante di Porfiria* (1836), poesia di Robert **Browning**, autore anche di *L'anello e il libro* (1868-69), romanzo incentrato sulla vicenda del Conte Guido Franceschini accusato di aver ucciso la moglie. Altra manifestazione di tormentata passione amorosa conclusa nella necrofilia la si trova in *Notre Dame de Paris* (1831) di Victor **Hugo**: nell'epilogo del romanzo si scopre che il deforme Quasimodo si è lasciato morire abbracciato al cadavere dell'amata, la zingara Esmeralda, che era stata impiccata e gettata nella fossa comune dei condannati a morte. Altro autore francese nelle cui novelle si ritrovano accenti necrofili è Guy de **Maupassant**. Come esempi si possono citare due racconti brevi, *La capigliatura* (1880), storia di un folle necrofilo che dopo aver comprato un mobile antico vi trova dentro una treccia di capelli che ripetutamente accarezza e bacia immaginandosi di amare la donna morta, e *La tomba* (1880-90) dove il protagonista, non potendo dimenticare la donna amata, torna al suo sepolcro per dissotterrarla e abbracciarla ancora. Sempre la passione amorosa è fulcro di un altro racconto con finale necrofilo, *Avventura dello studente tedesco* (1824) di Washington **Irving**: il protagonista, dopo una notte d'amore, scopre che non solo la sua bella è morta, ma che era stata ghigliottinata prima del loro incontro.

Nell'opera di un altro autore americano, Edgar Allan **Poe**, i riferimenti alla necrofilia sono molteplici, in particolare nei racconti *Berenice* (1835), *Ligeia* (1838), *Morella* (1850, postumo), *Il crollo della casa Usher* (1839) e *La cassa oblunga* (1845). *Berenice* sembra essere un caso

esemplare. Il protagonista, che è anche l'allucinato narratore della vicenda, racconta del proprio amore per la bellissima e vitale cugina Berenice. La giovane è però colpita da una misteriosa malattia che la consuma lentamente causandole ripetuti attacchi di epilessia, determinando stati di morte apparente. Stranamente l'amore del protagonista aumenta con il procedere del percorso di deperimento e decadimento fisico di Berenice, fino al loro matrimonio. La morte, in realtà solo apparente, di Berenice porta alla inevitabile conclusione feticista della vicenda. Il protagonista, ormai perso in un quasi completo delirio, capisce di aver compiuto un atto terribile quando, di fronte al racconto di un maggiordomo (che gli parla di orribili grida e del volto sfigurato della apparentemente defunta Berenice), scopre di conservare in una piccola scatola i tanto ammirati denti dell'amata. Nel *Crollo della casa Usher*, Poe racconta del delirante Roderick Usher, che chiude nella cripta di famiglia il corpo della sorella Madeline, morta dopo essere stata colpita da una curiosa forma di lenta consunzione e decadimento. Il narratore, amico di Roderick, racconta la tragica conclusione della vicenda, in cui lady Madeline – solo apparentemente morta – riappare causando la morte del fratello. I loro corpi restano sepolti sotto le macerie del simbolico crollo dell'antica casa della famiglia Usher. Nei racconti *Ligeia* e *Morella*, Poe riprende il tema del ritorno dell'amata dopo la morte attraverso la reincarnazione. Il racconto *Ligeia* è stato adattato dal regista Roger **Corman** nel 1965 per il film *La tomba di Ligeia*. In *La cassa oblunga*, Poe racconta la triste storia di un uomo che, durante una traversata oceanica – dopo aver conservato nascosto nella propria cabina il corpo della moglie defunta – quando la nave sta facendo naufragio, decide di legarsi alla cassa che contiene il corpo di lei e di annegare. Questa unione oltre la morte è ripresa anche nella poesia *Annabel Lee* (1849), in cui il protagonista giace accanto al sepolcro della moglie.

Legata al tema della necrofilia è anche la figura del vampiro, il non-morto che succhia la vita bevendo il sangue delle sue vittime. A partire dal *Dracula* (1897) di Bram **Stoker** ritroviamo in letteratura, nel cinema e perfino nei fumetti, una stirpe di vampiri che simbolizza la stretta connessione tra morte e sessualità. Infatti le donne vampirizzate di Stoker sono donne sedotte che presentano i sintomi dell'infatuazione amorosa come la spossatezza e la malinconia. La vampira riprende la caratterizzazione della donna fatale, sensuale e maliarda che porta l'uomo alla rovina. Questo tipo di personaggio e il tema amore-morte si ritrova anche nei primi romanzi gotici come ad esempio *Il monaco* (1796) di Matthew Gregory **Lewis**, dove la figura della tentatrice dedita alla magia nera è rappresentata da Matilda, che quasi muore per salvare la vita all'amato Ambrosio. Al tempo stesso nel romanzo è presente anche la figura della donna angelica e perseguitata, Antonia, che in uno stato di morte apparente subirà la violenza del monaco.

5. Nelle *Novelle della Pescara* (1902) di Gabriele **D'Annunzio** si trovano diversi riferimenti alla morte posta in relazione più o meno palese con la sessualità (*La vergine Orsola*, *Agonia*, *Il traghettatore*, *La contessa d'Amalfi*, *I marengi*, *La veglia funebre*). In particolare tutto il testo de *La veglia funebre* è caratterizzato da una forte carica di morbosa sensualità, accresciuta dal contesto stesso in cui si svolge l'azione: la veglia funebre di Biagio Mila, svolta dal fratello Emidio – giovane sacerdote –, e dalla vedova, Rosa. Emidio vive nel ricordo ossessivo di un possibile amore non consumato con Rosa, in un tempo precedente alle nozze di costei col fratello. Gli eventi passati sono

riportati nel racconto attraverso un'analessi delle torbide *rêveries* di Emidio, scatenate dall'involontario contatto con il corpo della cognata semiaddormentata. A completare il clima ossessivo della novella, è la liberatoria consumazione della loro attrazione in presenza del corpo del marito defunto, situazione che è possibile ritenere la vera e propria essenza del secondo genere di fantasia sessuale a carattere necrofilo, quella relativa all'amore «di fronte» alla morte. Il rapporto amore-morte viene inteso secondo una modalità morbosa da D'Annunzio anche in alcuni dei suoi romanzi, tra cui *Il trionfo della morte* (1894) e *Forse che sì, forse che no* (1910). Erich Fromm nel suo *Psicanalisi dell'amore* (1964) cita come esempio di necrofilia – intesa come disprezzo per la vita – le opere di Filippo Tommaso Marinetti, e soprattutto il *Primo Manifesto del Futurismo* (1909). Da citare anche la novella di Igino Ugo Tarchetti intitolata *Lorenzo Alviati in Amore nell'arte* (1869), in cui Lorenzo nutre una passione necrofila per il corpo della giovane Adalgisa, morta di tisi. Ritornando alla letteratura americana invece, nel racconto *Una rosa per Emily* (1930) di William Faulkner, il personaggio principale è una necrofila, Emily. La donna, dopo la morte del padre si isola dalla comunità, e si innamora di Homer Barron. Di Homer un giorno si perdono le tracce. Molti anni dopo, quando Emily muore all'improvviso, viene scoperto il corpo di lui nella camera da letto. Accanto al cadavere sul cuscino vengono trovati alcuni capelli di Emily, prova del fatto che la donna ha dormito per tutti quegli anni ogni sera al suo fianco. Sempre rimanendo nell'ambito della letteratura americana del Novecento, racconto necrofilo dove i due protagonisti hanno un rapporto sessuale con un cadavere è *Una sirena scopareccia* (1967) di Charles Bukowski. La storia narra il furto di una salma compiuto per scherzo da Tony e Bill. In seguito rendendosi conto che si tratta di una donna giovane e bella il tutto porta a un finale necrofilo e alla conseguente decisione di buttare il cadavere in mare, da cui il titolo. Trasgressivo è il racconto di Robert Coover *La regina morta* rilettura in chiave parodica della favola di Biancaneve che propone un finale necrofilo dove Azzurro, il principe, bacia con desiderio il cadavere in putrefazione della regina. Esempio tipico di parodia postmoderna e rapporto tra corpo femminile, morte e desiderio sessuale è tutta la produzione dell'autrice inglese Angela Carter, che soprattutto ne *La camera di sangue* (1979) riscrive favole tradizionali con accenti necrofili. Altro romanzo con tematica necrofila è *Figlio di Dio* (1973) di Cormac McCarthy dove Lester Ballard, il folle protagonista della storia, è un contadino solitario e tormentato che, nel contesto di miseria e degrado delle campagne del Tennessee, percorre tutte le tappe della discesa agli inferi della più completa abiezione: da feticista a stupratore, poi assassino, serial-killer e necrofilo. Per quanto riguarda la cinematografia dedicata al tema della necrofilia devono essere segnalati i lavori del regista inglese Peter Greenaway, in particolare le pellicole *Giochi nell'acqua* (1988) e *I racconti del cuscino* (1995). Lo stesso Greenaway aveva inoltre progettato un film – poi non realizzato – intitolato esplicitamente *Necrophilia*. Il regista canadese David Cronenberg ha toccato il rapporto tra eros e morte – con ampi riferimenti necrofiliaci – nel film *Crash* del 1996 (tratto dal romanzo omonimo di James G. Ballard, 1973). Ma il vero cult per la necrofilia cinematografica è identificabile nel film canadese *Kissed* (1996) del regista Lyne Stopkewich. Il film racconta la storia di una giovane donna, fin da bambina attratta morbosamente dalla morte, che si fa assumere da un'impresa di pompe funebri per soddisfare i propri desideri. La morbosità della vicenda è coronata dalla deci-

sione del fidanzato di suicidarsi per venire incontro ai bisogni della propria folle compagna. Una versione horror e b-movie del medesimo soggetto è il film del 1972 *La necrofila* di Jacques La Certe.

Per concludere citiamo un'ironica e grottesca opera di György Ligeti, *Il grande macabro* (1978) su libretto di Michael Menschke dal dramma *La Ballata del Grande Macabro* (1965) di Michel de Ghelderode. L'azione dell'opera si svolge a Breughellandia, immaginario paese così chiamato perché ispirato ai quadri apocalittici di Brueghel. Nella prima scena due amanti, Amando e Amanda, si amano con passione in un sepolcro e da lì riemergono solo nel finale insieme agli altri personaggi in una scena sepolcrale dove non è chiaro se sono tutti morti e resuscitati.

■ OPERE CITATE: Ballard, J.G., *Crash* (1973); Blake, W., *Onesta Eleonora* (*Fair Eleanor*) in *Schizzi poetici* (*Poetical Sketches*, 1783); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Browning, R., *L'anello e il libro* (*The Ring and the Book*, 1868-69); Browning, R., *L'amante di Porfiria* (*Porphyria's Lover*, 1836); Bukowski, C., *Una sirena scopareccia*, in *Storie di ordinaria follia* (*Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness*, 1967); Carter, A., *La camera di sangue* (*The Bloody Chamber and Other Stories*, 1979); Coover, R., *La regina morta* (*The Dead Queen*, 1970); Corman, R., *La tomba di Ligeia*, cinema (*Tomb of Ligeia*, 1965); Cronenberg, D., *Crash*, cinema (1996); D'Annunzio, G., *Agonia*, in *Le novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *Forse che sì, forse che no* (1910); D'Annunzio, G., *I marengbi*, in *Le novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *Il traghettatore*, in *Le novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *La contessa d'Amalfi*, in *Le novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *La veglia funebre*, in *Le novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *La vergine Orsola*, in *Le novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *Trionfo della morte* (1894); Faulkner, W., *Una rosa per Emily* (*A Rose for Emily*, 1930); Fromm, E., *Psicanalisi dell'amore* (*The Heart of Man, His Genius for Good and Evil*, 1964); Ghelderode, M. de, *La Grand Ballade du Gran Macabre* (*La ballata del grande macabro*, 1965); Greenaway, P., *Giochi nell'acqua*, cinema (*Drowning by Numbers*, 1988); Greenaway, P., *I racconti del cuscino*, cinema (*The Pillow Book*, 1995); Hugo, V., *Notre Dame de Paris* (1831); Irving, W., *L'avventura dello studente tedesco* (*Adventure of the German Student*, 1824); Keats, J., *Isabella o Il vaso di basilico* (*Isabella or the Pot of Basil*, 1820); Keats, J., *La bella dama senza pietà* (*La belle dame sans merci*, 1819); La Certe, J., *La necrofila*, cinema (*Love Me Deadly*, 1972); Lewis, M. G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Ligeti, G., *Il grande macabro*, musica (*Le Grand Macabre*, 1978, libretto di Menschke, M.); Marinetti, F.T., *Primo Manifesto del futurismo* (1909); Marino, G.B., *Adone* (1623); Maupassant, G. de, *La capigliatura* (*La chevelure*, 1880); Maupassant, G. de, *La tomba* (*Tombe*, 1880-90); McCarthy, C., *Figlio di Dio* (*Child of God*, 1973); Millais, J.E., *Ophelia*, pittura (1851-52); Ovidio Nasone, P. *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, 2-17 d.C.); Poe, E.A., *Annabel Lee* (1849); Poe, E.A., *Berenice* (1835); Poe, E.A., *Il crollo della casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839); Poe, E.A., *La cassa oblunga* (*The Oblong Box*, 1845); Poe, E.A., *Ligeia* (1838); Poe, E.A., *Morella* (1850, postumo); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-05); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Stoker, B., *Dracula* (1897); Stopkewich, L., *Kissed*, cinema (1996); Tarchetti, I.U., *Lorenzo Alviati*, in *Amore nell'arte* (1869); Tasso, T., *La Gerusalemme Liberata* (1575); Tourneur, C., *La tragedia del vendicatore* (*The Revenger's Tragedy*, 1607); Webster, J., *La duchessa di Amalfi* (*The Duchess of Malfi*, 1614).

■ ALTRE OPERE: Polidori, J.W., *Il vampiro* (*The Vampyre*, 1819).

■ BIBLIOGRAFIA: Bronfen, E., *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester U.P., 1992; Buccini, S. *Marino e la morte erotica dell'età barocca*, in Guardiani, F. (ed.), *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, New York, Egas, 1994, pp. 289-97; Coddon, K.S., *For Show or Useless Property: Necrophilia*

lia and *The Revenger's Tragedy*, in «English Literary History», 61 (1994), pp. 71-88; Dudley, S., *Conferring with the Dead: Necrophilia and Nostalgia in the Seventeenth Century*, «English Literary History», 66 (1999), pp. 277-294; McLaughlin, B., *Perverse Pleasure and Fetishized Text: The Deathly Erotics of Carter's «The Bloody Chamber»*, in «Style», 29 (1995), pp. 404-22; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansoni, 1948; Winchell, M. R., *For All the Heart's Endeavor: Romantic Pathology in Browning and Faulkner*, in «Notes on Mississippi Writers», 15 (1983), pp. 57-63.

■ VOCI AFFINI: Assurdo; Cannibalismo; Delirio; Follia; Morte; Morti; Mummia; Orrore; Ossessione, mania; Sadismo; Sepolcri, cimiteri; Sepolto vivo, sepolta viva; Teschio; Vampiro.

ELEONORA FEDERICI

Negro, negritudine. 1. Nelle letterature antiche si trova utilizzata, per indicare non tanto una provenienza geografica quanto un tratto somatico, la parola greca *ai-thiops* (ma «nero», «negro» è anche *melanbrothós*, «uomo nero»). *Aithiops* etimologicamente significa «volto bruciato» (*αἰθρὶ οὖς*) che già esprime il punto di vista dell'uomo eurasiatico antico e che rinvia a tutta una serie di narrazioni e mitologemi sull'origine delle popolazioni nere anche se, al riguardo, conviene partire dagli stessi miti africani. Secondo un mito dei Dogon, i neri furono creati nella piena luce del Sole, mentre i bianchi furono creati di notte, alla luce della Luna, e da ciò deriva il loro aspetto di larve, o fantasmi; anche oggi è abitudine diffusa nella cultura popolare afroamericana riferirsi ai bianchi come ectoplasmi, fantasmi. Secondo un mito degli indiani Cherokee, Manìtù creò gli uomini da un impasto che pose a cuocere in un forno: il primo che tirò fuori, impaziente di vedere il risultato, non era ancora cotto perfettamente ed era pertanto pallido, e da costui discesero gli uomini bianchi; il secondo invece era cotto al punto giusto, ben fatto e di un bel colore intenso: era il progenitore degli Indiani e piacque tanto al dio che si dimenticò il terzo nel forno fino a quando non sentì odore di bruciato: era il primo nero. Nella cultura classica si racconta il mito di Fetonte, figlio di Elios, il dio Sole, cui il padre permise di condurre il carro del Sole per un solo giorno. L'inesperto auriga perse il controllo e si avvicinò tanto alla terra da rischiare di incendiarla prima di essere abbattuto da una folgore di Zeus e precipitato nel fiume Eridano. Soprattutto l'Africa subì il fuoco del sole che bruciò la pelle dei suoi abitanti. Scrive Ovidio: «Si dice che fu così che gli Etiopi divennero neri, per il sangue che il calore traeva dal corpo» (*Metamorfosi*, II, 235-36; ca. 3-8 d.C.).

2. *Negro* deriva dall'aggettivo lat. *niger nigrum*, per indicare il tratto fenotipico della pelle scura delle popolazioni del continente africano. Dal latino essa è passata direttamente non solo nelle principali lingue romanze (it., sp., portog. *negro*, fr. *nègre*), ma anche europee: in ted. *Neger*, ma si trova anche il sintagma *die Schwarze Rasse* per la razza nera, in inglese oggi *nigger* ha una connotazione offensiva, ed è politicamente corretto utilizzare *colored*, «di colore» o, con più accentuata connotazione politica, il sostantivo di derivazione aggettivale *black*, da cui anche il termine astratto *blackness*. Il termine francese *négritude* è stato coniato nei primi anni Trenta a Parigi da un gruppo di intellettuali neri che si raccoglievano attorno alle personalità di Léopold Sédar Senghor e di Aimé Césaire con riferimento a ciò che caratterizza la cultura dei neri. Come dice Senghor, del resto, nel senso più generale del termine la *Négritude*, la scoperta dei valori della cultura dei neri e la loro presa di coscienza politica, nasce negli Stati Uniti. E Senghor fa riferimento alla scoperta dell'arte nera, del jazz, alla «negro-renaissance» della Harlem negli anni Venti (James

Weldon Johnson, *L'autobiografia di un ex uomo di colore*, 1912; la poesia di Langston Hughes, *Stanchi blues*, 1926; di Jean Toomer – *Canna*, 1923 – ma anche l'interesse di scrittori bianchi come Eugene O'Neill, *Tutti i figli di Dio hanno le ali*, 1924; Carl Van Vetchen, *Il paradiso dei negri*, 1926). La pubblicazione di *Pigmenti* di Léon-Gontran Damas nel 1937, e nel 1939 di *Quaderni del ritorno al paese natale* di Césaire ha fatto della *Négritude* un movimento vero e proprio. Il termine, nell'impiego che ne fa Césaire, indica con il colore della pelle, anche il modo «nero» di affrontare, o soffrire il destino come dato etnico. Nel 1947 Alioune Diop fonda la rivista «Présence africaine» come organo del movimento, movimento che ebbe anche due importanti incontri internazionali, a Parigi nel 1956 e a Roma nel 1959 nei quali la *Négritude* assunse forte connotazione politica. Negli anni Sessanta il movimento inizia a trovare delle opposizioni interne ed esterne che esplodono nel festival di Algeri nel 1969. Escono delle opere polemiche come *Negritudine o servaggio* (1971) di Marcien Towa, *Negritudine e Negrologia* (1972) di Stanislav Aditevi che fanno capire come il movimento sia finito, e venga ritenuto «folkloristico», o per usare il termine americano che definisce l'accettazione della subalternità politica e culturale dei neri, un movimento dello «Zio Tom» (dal protagonista, l'icona di patetico martirio, del romanzo *La capanna dello zio Tom*, 1850, di Harriet Beecher Stowe).

3. Il lavoro di ricerca di Martin Bernal in *Athena nera* (1991) ha proposto una serie di ipotesi di ricerca del tutto nuove sui complessi rapporti di derivazione di alcuni elementi fondamentali della civiltà greca come l'alfabeto, nomi di persone, narrazioni mitiche e temi filosofici, da modelli egiziani e fenici. L'immagine della dea greca della sapienza con la pelle nera si basa sulla convinzione, poi in parte ritrattata dallo stesso Bernal, che gli egiziani fossero neri, essendo indicati tradizionalmente come popoli niloto-camitici, ovvero discendenti di Cam che si erano stabiliti nell'area del fiume Nilo. Il mito biblico della maledizione scagliata da Noé contro Cam (*Genesi*, 9; fine sec. IV a.C.) per averlo visto nudo, mentre Sem e Jafet lo coprirono, ebbe un'enorme importanza nelle culture mediterranee del Vicino Oriente; in quella ebraica (si ritrova anche nelle dispute talmudiche), così come in quelle islamica e cristiana: «maledetto sia Canaan – il figlio di Cam – egli sarà schiavo degli schiavi per i suoi fratelli. E aggiunse: benedetto il signore Dio di Sem, Caanan sarà il suo servo; che Dio faccia prosperare la stirpe di Jafet e che questa dimori sotto le tende di Sem, e che Caanan sia suo schiavo» (25-27). La maledizione di Noé fino all'Ottocento viene spesso usata nelle argomentazioni che, sulla base del pregiudizio razziale, sostenevano l'inferiorità dei neri e dunque la legittimità della schiavitù e della segregazione. Il cristianesimo, tuttavia, almeno teoricamente, non ha mai considerato i neri come inferiori, ma è chiaro che, sia in ambito protestante che in quello cattolico, diverse sono state le posizioni che giustificavano colonizzazione e schiavismo come condizioni sine qua non della cristianizzazione. Ma anche fra i popoli da cristianizzare, dal punto di vista della cultura bianca, evidentemente c'è chi vale di più chi vale di meno. Padre Bartolomè de Las Casas, per esempio, nella sua *Brevissima relazione sulla distruzione delle Indie* (1542), dopo aver assistito alla schiavizzazione degli indios americani, a massacri, stupri, furti su ampia scala, decise che non era quello il modo migliore per portare la parola di Dio e propose dunque di liberare gli indios e di sostituirli con schiavi neri importati dall'Africa che furono impiegati già a partire dal

XVI secolo per la coltivazione della canna da zucchero dal Messico alle Antille al Nord Est brasiliano. Si trattava del prima grande tratta schiavista dall'Africa, che non comportò l'esplorazione dell'interno, ma solo quel tipo di commercio sulle coste. Tra il sec. XVI e la metà del XIX, secondo alcune stime, si parla di un numero di deportati che va da 10 a 15 milioni, un numero che non tiene conto del numero altissimo dei morti durante il viaggio per mare fino alle Americhe e che in stime complessive raggiungerebbe i 20 milioni. Per esempio, a Santo Domingo in cinquant'anni furono portati 2.200 mila schiavi; nel 1789 ne rimanevano 500.000, e non è che gli altri fossero stati liberati. Le date sono importanti: nel 1710 viene fondata in Inghilterra la Compagnia dei mari del Sud, con l'idea di soppiantare le navi negriere francesi nel traffico tra Africa e Americhe; nel 1713 viene firmato l'*Asiento de negros*, e le navi inglesi hanno il monopolio della tratta per almeno un secolo, fino a che nel 1815 questa viene proibita a nord dell'Equatore e infine, nel 1842 anche a Sud. In realtà continuò ancora per parecchi anni per finire solo nel 1860 a ridosso della guerra di Secessione americana, ed è curiosa l'argomentazione con cui Daniel Defoe, per esempio, nel 1702, in *Riforma dei costumi* rifiutava la schiavitù: quelli che la fanno «prendono in trappola indigeni innocenti e barattano gingilli con anime per portare quegli sventurati in territorio cristiano al servizio però degli eretici (e cioè i cattolici), che sono assai peggio dei loro vecchi compagni». Ma le posizioni erano assai diversificate nelle sette protestanti. C'erano le posizioni dei Quakers come James Fox, o come Thomas Tryon che in *Amichevoli consigli ai gentiluomini piantatori delle Indie occidentali e orientali* (1684), ammoniva contro la palese ingiustizia della schiavitù: «Il calice della divina collera è colmo» (poi però la schiavitù, visto che non se ne può fare a meno, viene ammessa, a patto che gli schiavi vengano trattati come uomini). Paul Baynes nel 1618, in *Commento al primo capitolo dell'epistola di Paolo agli Efesini*, giustifica la schiavitù dicendo che dopotutto ciò di cui si è veramente schiavi è il peccato, e lo schiavo deve sottoporsi all'autorità non tanto del suo padrone che l'ha comprato, ma di Dio che è in quell'autorità. C'è una forma di contiguità di questa argomentazione con quelle, meno brutali, di Morgan Godwyn – che pure si professava abolizionista e che nel 1680 in *L'avvocato dei negri e degli indiani* scriveva che Cristianesimo e schiavismo erano compatibili, a patto che si provvedesse ovviamente alla cristianizzazione degli schiavi e alla loro educazione religiosa; Richard Baxter, già nel 1664 in *Capitoli da un manuale di Cristianesimo*, aveva sostenuto le stesse tesi. Nel 1700 invece Samuel Sewall, ne *La vendita di Giuseppe*, annuncia posizioni chiaramente abolizioniste. Va benissimo, naturalmente, che lo schiavismo sia la condizione della cristianizzazione, e un segno della Grazia e della Divina Provvidenza, ma non bisogna dimenticare che è soprattutto una questione di affari. Come scrive Daniel Defoe su *The Review* (La rivista, VII): «per il profitto del piantatore bisogna che questi schiavi siano abituati a lavorare in ogni condizione di tempo, e assoggettati al governo e alle punizioni più crudeli dei loro sorveglianti; li si deve poter frustare come cavalli; devono poter sopravvivere cibandosi di rifiuti, come bestie, senza sperare di meglio. Devono avere la forza di buoi e lo stesso senso della libertà, e patire quel che patisce un cavallo, sicché se ne possa vendere allo stesso modo la pelle, una volta che siano finiti, per ricavarne gli ultimi sei pence» (cit. da De Michelis). Si tratta di un passo tremendo che però porta allo scoperto la natura della tratta e le sue connessioni con lo sviluppo della logica del capitalismo oltre ogni

discussione sulla provvidenzialità della schiavitù come porta d'accesso alla comunità cristiana (per esempio nel Morgan Godwyn de *Il commercio preferito alla religione, e Cristo obbligato a cedere il posto a Mammona*, 1685). Comunque, come in Jacques-Bellon de Saint-Quentin, con la tipica *fatuité* della scrittura libertina, la tratta è un utile strumento del pubblico benessere, non contraria alla legge naturale visto che comunque tutti, più o meno, si è schiavi di qualcosa, il male, il peccato, le seduzioni del mondo (*Dissertazione sulla tratta e il commercio dei negri*, 1764). In ogni caso, questa l'argomentazione più generale, nella schiavitù, dal punto di vista cristiano – cattolico o protestante allo stesso modo – i neri non avevano proprio nulla da perdere visto il luogo selvaggio da cui venivano. La schiavitù viene abolita nel 1833 nelle colonie britanniche, nel 1848 in quelle francesi (dopo la parentesi rivoluzionaria), nel 1866 negli Stati Uniti, nel 1886 a Cuba, nel 1888 in Brasile. Ma nell'Ottocento e ancora nel Novecento gli arabi trafficano schiavi, razziando in Sudan e nel sultanato di Zanzibar, soprattutto per il trasporto dell'avorio, molto richiesto dai mercati occidentali, ma anche come manodopera nelle piantagioni africane e asiatiche (e si parla di più di un milione di persone, numero che non calcola le vittime morte al momento della razzia, o durante il trasporto).

4. Le voci anche non religiose che si levano contro la schiavitù ovviamente non mancano. Charles Louis de Montesquieu nella diciottesima delle *Lettere persiane* (1721) dice che le coste africane saranno ormai disabitate visto che sovrani e capi di villaggio si sono venduti tutti i loro sudditi; ne *Lo spirito delle leggi* (1748), ancora Montesquieu fa notare come, avendo sterminato gli indios, si sono dovuti schiavizzare i neri d'Africa per le piantagioni americane, e comunque certo lo zucchero sarebbe troppo caro, se non ci fossero gli schiavi (XV, 5). Voltaire nel cap. XIX di *Candido* (1759) fa notare quale sofferenza sia dunque il vero prezzo dello zucchero. Come dice Philippe Paraire (*Economia schiavista e capitalismo*, 1998), la tratta degli schiavi ha comportato per l'Africa un regressione storica e culturale spaventosa, un collasso demografico che ha indotto il ristagno, la disarticolazione economica e culturale, e un ritardo che la colonizzazione dell'Africa nell'Ottocento avrebbe certo non risolto ma anche più aggravato. È evidente che la tratta degli schiavi ha definito la prospettiva «bianca» sui neri, la necessità ideologica di considerarli «razza inferiore» come non era evidentemente capitato prima. La ridefinizione ideologica dell'«alterità» del nero nella cultura occidentale avviene soprattutto nella prima modernità secondo un modello genericamente neoplatonico in cui le connotazioni negative derivano dall'estensione metaforica delle valenze del nero come elemento dell'oscurità, del buio, e quindi dell'inferno, e correlative malvagità, pensiamo all'Aaron nel *Tito Andronico* (1593-94) di William Shakespeare, un personaggio dalle pulsioni oscure e incontrollabili. Otello nell'*Otello* shakespeariano (1605-06), è un uomo «franco e aperto», ma soggetto a passioni che non sa controllare, dunque vittima della fredda astuzia di Iago. *Otello* presenta certamente un problema, poiché il malvagio Iago è anche l'Onesto Iago; è in realtà Iago a fare giustizia dell'empio matrimonio tra il bianco e il nero, tra Otello e Desdemona; egli porta allo scoperto il razzismo del suo pubblico, e se ne fa interprete in tutta la sua malvagità e infamia. Il problema dell'alterità culturale non è certo facilmente risolvibile solo in base all'opposizione simmetrica bianco-nero che è piuttosto segno che causa. La creazione, all'inizio dell'era moderna, di immagini denigratorie del nero e di un'ideologia «pro-

to-razzista» si lega funzionalmente alle istanze colonialiste e imperialiste dell'era e alla necessità di rifornirsi di manodopera a basso costo per le piantagioni nei nuovi territori americani. La schiavitù era un istituto antico e conosciuto; quello che cambia sono le nuove esigenze di mercato e la necessità della produzione su vasta scala. La schiavitù e il commercio di schiavi tra i popoli dell'Africa era molto diffusa anche prima dell'arrivo dei portoghesi ma, nella prima modernità, la schiavitù diventa funzionale all'affermarsi del primo capitalismo. La questione della liceità, come si è visto, è spesso legata alla questione della cristianizzazione degli schiavi, ma per tutti era chiaro che la tratta si fondava su un atto originario di violenza. L'origine della schiavitù è sempre una guerra, più o meno lontana, che fa perdere il proprio status, e rende merce. Si pensi al principe abissino Oroonoko protagonista dell'omonima novella di Aphra **Behn**, *Oroonoko, il re schiavo* (1667). Anche un personaggio di sangue reale può divenire merce ed essere venduto come schiavo anche se poi, conformemente al valore connesso al suo rango, Oroonoko difenderà eroicamente il proprio status regale ribellandosi e divenendo in un certo senso il prototipo sia del *noble captive*, soggiogato dalla «hard race of pallid hue» (i bianchi) nella poesia *Il capo africano* (1792) di Sarah **Wentworth Morton**, sia del nero ribelle, protagonista di romanzi e racconti incentrati sull'ammutinamento degli schiavi sulle navi negriere, come in *Benito Cereno* (1855) di Hermann **Melville**, o nelle terre coloniali come in *Bug Jargal* (1827) di Victor **Hugo**. Sulle navi negriere veniva imbarcato il maggior numero possibile di schiavi dalle basi dell'Africa occidentale per un viaggio dell'orrore che durava mesi in cui parecchi morivano di stenti e malattie. Di questo orrore rimane memoria in una delle prime *slave-narratives* a noi rimaste: *Interessante vita di Ouladah Equiano, o Gustav Vassa l'Africano, scritta dal medesimo* (1789), l'autobiografia di Olaudah **Equiano** un ex-schiavo di etnia Ibo, rapito a undici anni e portato in America dove visse come uomo di mare riuscendo infine a comprare la sua libertà.

5. Il fatto che un ex-schiavo fosse in grado di scrivere costituì una fonte di grande stupore per molti intellettuali europei, così come stupirono le opere della prima poetessa afroamericana Phyllis **Wheatley** che, in *Dell'essere deportati dall'Africa all'America* (1773), invitava a considerare le possibilità di redenzione dei neri nell'incontro coi cristiani occidentali: «some view our race with scornful eye, | 'Their color is a diabolic die' | Remember, Christians, Negroes, black as Cain, | may be refined, and join th'angelic train» (Alcuni guardano la nostra razza con occhio sdegnoso | Ricordate, Cristiani, che i negri, neri come Caino, | possono essere affinati, e unirsi al corteo degli angeli). I primi autori afro-americani, attraverso i resoconti autobiografici, testimoniarono delle tragiche vicende di violenze e soprusi vissute come schiavi (*slave narratives*) (Frederick **Douglass**, *Storia della vita di Frederick Douglass, schiavo americano, scritta dal medesimo* [1845]; Harriet **Jacobs**, *Eventi nella vita di una ragazza schiava* [1861]). Queste scritture testimoniavano che le qualità intellettuali dei neri istruiti erano le stesse dei bianchi. Si trattava di testimonianze controcorrente in un'epoca in cui era in corso un vasto movimento di idee sulla natura dei neri e sulla loro collocazione nella gerarchia della natura e della società ma in cui si stava affermando il modello epistemico che li riconcettualizzava come il livello più basso della specie umana o, addirittura, come nel caso di **Voltaire** nel *Saggio sui costumi* (1754), come il probabile prodotto dell'unione di donne e scimmioni: il nero era insomma il *trait-d'union* tra

l'uomo e la scimmia. La reazione alle poesie della Wheatley da parte di una delle personalità più eminenti del Settecento americano, Thomas **Jefferson**, è emblematica dell'atteggiamento che predominerà nella cultura americana del Sud anche nel secolo successivo: nel migliore dei casi una considerazione paternalistica e bonaria nei confronti degli afroamericani e dei loro prodotti culturali; lo stesso Jefferson, influenzato dai principi dell'estetica neoclassica predominante nell'arte europea settecentesca che innalzava a modelli di bellezza i corpi della statuaria greco-romana, in *Note sulla Virginia* (1774, 82) espresse l'opinione che i neri costituissero la razza più brutta fra tutte. Al contrario in Europa, soprattutto in epoca romantica e decadente, la donna nera o mulatta fu oggetto di un'estetizzazione «negativa»: divenne una pericolosa *black Vamp* che esercitava una fascinazione fosca e fatale per l'uomo bianco, travolto da una sessualità distruttiva. Si pensi alla «Nègresse» della poesia *Tenebre* in *I Fiori del Male* (1847) di Charles **Baudelaire**. Nella storia dell'assurdità scientifica, o una storia dell'idiozia in Occidente, deve certamente occupare un posto di rilievo lo studio anatomico delle differenze razziali. Nell'Ottocento venne intrapresa tutta una serie di studi anatomici sui neri con particolare attenzione rivolta alla forma e dimensione del cranio, che si riteneva fosse più piccolo di quello degli europei e contenesse un cervello più piccolo; ciò forniva una base pseudo-scientifica alla presunzione di superiorità intellettuale della razza bianca; ovviamente, assieme al cranio e al cervello, più piccoli, l'attenzione si soffermò simmetricamente anche sui genitali, maschili e femminili (v. GENITALI). Le dimensioni dei genitali dei neri, confermavano, evidentemente, la loro natura vicina a quella animale e dunque le illazioni sulle dimensioni del cervello.

6. In *Storia di Arthur Gordon Pym di Nantucket* (1837), Edgar Allan **Poe** fa procedere il suo viaggio dal reale al fantastico fino al polo Sud, e all'incontro con i selvaggi neri dell'isola di Tsalal (che in ebraico significa oscurità). Il 1837, anno di pubblicazione del romanzo di Poe, è anche l'anno in cui esce *La Bibbia contro la schiavitù* di Theodore **Wells**, in cui è già forte la discussione pro e contro la schiavitù. Poe prende evidentemente partito. I suoi neri di Tsalal sono un modo per fare appello a forme di isteria collettiva a proposito di possibili e tremende rivolte degli schiavi come quella del 1831 in una piantagione di Southampton, in Virginia, che viene raccontata con dovizia in *Confessioni di Nat Turner, il capo della recente insurrezione a Southampton* di Thomas **Grey**, pubblicate a Baltimora nel 1831; del 1831 è anche l'altro resoconto di Samuel **Warner**, *Autentica e imparziale cronaca dei tragici avvenimenti di Southampton*. Poe fa dei suoi neri antartici degli esseri infidi, in apparenza pacifici, in realtà perfidi e ostili. «A dire il vero, per quel che ne potevo capire, essi mi apparivano una razza malvagia, ipocrita, vendicativa, assetata di sangue, e insomma la razza più maligna sulla faccia della terra». La descrizione che ne fa mostra la ripugnanza per quelle facce larghe, quelle bocche grandi, le labbra grosse. Insomma, questi neri antartici sono del tutto simili a quelli che lavoravano nelle piantagioni del Sud. Poe del resto aveva scritto una volta che il libro della *Genesi* (fine sec. IV a.C.) giustificava la schiavitù di Cam, e figli di Cam sono anche questi suoi selvaggi di Tsalal. Ma gli ultimi capitoli del viaggio sono caratterizzati dal cromatismo bianco/nero e la misteriosa figura finale su cui si chiude enigmaticamente il romanzo è completamente bianca: «the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow» (la tinta della pelle della figura era della bianchezza perfetta

della neve), e quella figura misteriosa, bianca, è la figura del silenzio e della morte. L'immagine del nero così si afferma nelle icone politiche del Sud schiavista e secessionista, da una parte, e dall'altra del Nord antischiavista e unionista. L'icona in assoluto più celebre è quella fornita dal romanzo abolizionista di Harriett Beecher **Stowe**, *La capanna dello zio Tom* (1850), che ebbe un enorme successo anche in Europa e che stabilì una volta per tutte lo stereotipo del servo nero buono e fedele al padrone bianco fino al martirio, tanto che nel linguaggio popolare nero l'appellativo «Uncle Tom» ancora definisce il buon negro servizievole, ingenuo, semplice, sottomesso. Si tratta di uno stereotipo che si ritrova in *Moby Dick* (1851) di Herman **Melville**: nel capitolo 64 intitolato alla «cena di Stubb», per esempio, c'è un cuoco nero che buffamente, ma significativamente, impartisce un sermone ai pescecani che stanno banchettando con la carne della balena uccisa e legata al fianco della nave, dicendo loro, fra schiocchi e strappi e tonfi, che è vero che in loro la natura è vorace e crudele, ma che non ne hanno colpa, e se solo fosse possibile far governare lo squalo dall'angelo le cose andrebbe molto meglio visto che, in terra o in mare, non ci sono che squali e universale voracità. E ancora c'è Pip, il mozzo nero a cui il tremendo Achab è affezionato e che, al cap. 93 (*The castaway*) cade in mare, mentre la nave si allontana; Pip viene poi ripescato ma è ormai impazzito per il contatto con l'abisso, ma la sua è una pazzia ingenua e gentile. Il buon negro è uno stereotipo ancora ben visibile negli anni sessanta del Novecento nel Tom Robinson, l'umile nero ingiustamente accusato di stupro nel romanzo *Il buio oltre la siepe* (1960) di Harper **Lee**. Tra gli altri stereotipi, che passeranno direttamente dall'immaginario letterario a quello cinematografico, ci sono *Mamie*, la grassa domestica nera e materna in *Via col vento* (1936) di Margaret **Mitchell** da cui l'omonimo film di V. **Fleming** (1939), e il *coon*, il buffone nero zotico e ingenuo, oggetto di dileggio nei *minstrel shows*, gli spettacoli in cui attori bianchi col volto annerito di nerofumo si esibivano in caricature dei neri per il pubblico bianco. C'è un altro «zio» nero celebre nella letteratura americana del Sud, e cioè «Uncle Remus», il personaggio di Joel Chandler **Harris** (*Canti e detti dello zio Remo*, 1881). Il buon zio Remo conosce tutte le storie degli animali del bosco e incarna un modello di saggezza nella semplicità, anche lui un altro tratto stereotipato di *Négritude*. Altro tipo di storia, invece, è quella raccontata nei classici movimenti e toni della picaresca ne *Le avventure di Huckleberry Finn* (1883) di Mark **Twain**, in cui un povero ragazzo bianco, Huck, e un ragazzo nero, Jim, in fuga dalla schiavitù, faranno alleanza per il viaggio sul grande fiume, il Mississippi, entrambi verso la libertà. In contrapposizione alle immagini rassicuranti del nero, diffuse sia dagli scrittori abolizionisti del Nord che da quelli antiabolizionisti del Sud, dopo la guerra di Secessione, come espressione dei timori diffusi per l'abolizione della schiavitù e la nuova libertà concessa ai neri, nacque il Ku Klux Klan, l'associazione segreta per la difesa dei bianchi che si rese colpevole fino agli anni Sessanta di orrendi linciaggi e spedizioni punitive. Nell'ottica dei *southerners* sconfitti in genere il nero poteva essere o il buon nero scemo, oppure un caprone lussuoso, incapace di controllare le proprie pulsioni, insomma una bestia primitiva e pericolosa, come per esempio ne *Le macchie del leopardo: il romanzo del fardello dell'uomo bianco* (1865) di Thomas **Dixon Jr.** Il nero, insomma, è il «black buck» il caprone nero e violento, il «brute negro» sorta di gorilla imbecille e ovviamente stupratore. Questa immagine viene a un tempo rovesciata e confermata nei romanzi di Kyle **On-**

stott, *Mandingo* (1961), *Drum* (1962), *Il padrone di Falconhurst* (1965) che raccontano la storia di una generazione di schiavi nella piantagione di Falconhurst, e delle violenze e inenarrabili brutalità da essi subite. Oltre che dall'appiattimento stereotipo dei caratteri umani nei personaggi neri, la produzione narrativa prima e dopo la guerra di Secessione, è caratterizzata da una marcata codificazione delle vicende di solito in chiave di melodramma. I soggetti erano gli impossibili rapporti familiari interrazziali, la vendita dei figli mulatti, la crudeltà spietata nei confronti dei neri; le situazioni presentate divennero rapidamente dei luoghi comuni, con l'intento di denuncia sociale: le fustigazioni, le orrende punizioni, la vendita di schiavi domestici, il concubinaggio forzato, fughe di schiavi e conseguenti cacce ai fuggitivi, persecuzioni di schiavi liberati. Jane **Tompkins** ha rivalutato la funzionalità di questi stereotipi come elementi di grande efficacia comunicativa e di sicuro impatto «politico» e di sensibilizzazione sui problemi dei neri e sulle questioni etiche ed esistenziali che schiavitù e meticcio procuravano alla coscienza dei bianchi. Tra questi modelli narrativi-situazionali le principali riguardano le vicende dei «tragic mulatto» – con le varie sottospecie di «tragic quadroon» (un quarto di sangue nero) o «octoroon» (un ottavo di sangue nero) a seconda dei gradi di discendenza dal genitore bianco che, tra l'altro, definiva anche il prezzo di mercato degli schiavi. Secondo Werner **Sollors** soprattutto in questa problematica trova alimento la tradizione tragica nel nuovo mondo. Il «tragic mulatto» è il figlio o la figlia di un gentiluomo bianco del Sud e di una delle sue schiave nere. Dal padre il «tragic mulatto» eredita le doti intellettuali e la bellezza della razza bianca: famosi esempi sono *Clotel o la figlia del Presidente* (1853) dello scrittore nero William **Wells Brown** e *I Garies e i loro amici* (1855) di Frank J. **Webb**. Si tratta di romanzi che cercano di far leva sui sentimenti e sull'orgoglio razziale dei bianchi, presentando le storie di queste vittime «quasi bianche» della schiavitù cercando e ponendo dunque la questione se si potesse ancora tollerare un'istituzione sociale in cui era consentito vendere come schiavi i propri figli. Un sottotipo di questa tipologia di melodramma è quello della «Tragic octoroon» che si trova per esempio nell'opera teatrale *Un ottavo di sangue nero, o la vita in Louisiana* (1859) di Dion **Boucicault**. La trama di questo tipo di opere è la seguente: una giovane bella ragazza ha una piccola parte di sangue negro, ma viene allevata ed educata come una gentildonna bianca nella casa del padre; sensibile e vulnerabile, la nera bianca è una variazione americana della «vittima» ingenua del *romance* sentimentale. La sua condizione muta disastrosamente quando, con l'improvvisa morte del padre, si scopre che questi non ha pensato di liberarla. La giovane scopre così di essere una schiava e di rientrare essa stessa tra i beni posti a garanzia dei debiti verso i creditori del padre. Venduta sulla piazza del mercato, ella diviene vittima di solito di un volgare commerciante di schiavi, spesso uno Yankee che cerca di violentarla. A volte essa è amata da un americano del Nord o da un europeo che vuole sposarla e in alcune opere riesce a fuggire col suo amante, ma più spesso si suicida o muore di vergogna. Una variante notevole è costituita dal *Iola Leroy* (1892) di Frances E.W. **Harper** in cui invece la protagonista viene rapita dai cacciatori di schiavi; liberata successivamente, ella rifiuta di passare per bianca ed entra invece nella comunità afroamericana e sposa un dottore di colore col quale si reca nel Sud per aiutare gli schiavi liberati. Bisogna dire che è quasi sempre inscritta come ovvia, in queste vicende stereotipate, la subalternità del nero. Il dilemma di molti mulatti ormai indistin-

guibili dai bianchi sarà quello del *passing*: essere fedeli alla propria razza, alle proprie origini o «diventare» bianchi e farsi una nuova esistenza? È questo il tema di romanzi come il già citato *L'autobiografia di un ex uomo di colore* (1912) di James Weldon **Johnson** – in cui il *passing* viene modulato secondo una complessa forma di parodia dei codici culturali su cui si fondava la comunicazione tra neri nota come *signifying* –, o *Passing* (1929) di Nella **Larsen**. Si tratta di un soggetto spesso riproposto, anche recentemente, come per esempio dallo scrittore ebreo americano Philip **Roth** ne *La macchia umana* (2000). Il «passing» diviene anche oggetto di parodie, come per esempio, nel romanzo di fantascienza di George **Schuyler**, *Non più nero* (1931) in cui si racconta la storia dell'invenzione di una macchina che schiarisce la pelle dei neri facendola diventare chiara: la popolazione bianca decide allora di scurirsi la pelle per mantenere, capovolto, un segno visibile della differenza razziale e della gerarchia sociale. I mulatti in quanto frutto di più incroci legalmente proibiti tra bianchi e neri non avevano né un'identità stabile né una situazione definita nella scala sociale perché non appartenevano né all'uno né all'altro gruppo. Spesso in molte città, i mulatti costituirono dei gruppi a sé tendendo ad assimilarsi alla borghesia bianca più che all'*underclass* nera. Le inquietudini e i problemi socio-psicologici di queste minoranze sono finemente rappresentati da Charles **Chesnutt** in romanzi come *La casa oltre gli alberi di cedro* (1901) e racconti tra cui il racconto *La sposa della giovinezza* (1988) e da Jean **Toomer** nella raccolta di testi narrativi e poetici *Canne* (1923).

7. Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, la condizione dell'afroamericano negli Stati Uniti, contestualmente all'istituzione dei primi istituti di istruzione superiore e di università per i neri, cominciò a essere oggetto di dibattito tra gli intellettuali afroamericani. Ci sono per esempio le posizioni moderate tese alla conciliazione di Booker T. **Washington** che nell'autobiografia *Via dalla schiavitù* (1901) racconta come da schiavo diviene insegnante, o del sociologo William E.B. **Du Bois**, il primo intellettuale della «blackness» che nell'influente raccolta di saggi *L'anima dei neri* (1903) predica non una «africanizzazione dell'America» ma la non rinuncia alla, e anzi l'affermazione della, identità afroamericana come elemento importante della crescita civile e culturale americana. Di questa idea della rigenerazione dell'America attraverso l'integrazione degli afroamericani si appropriano i poeti della Harlem Renaissance. Langston **Hughes** nella poesia *Anch'io* (1932) riprende il Walt **Whitman** di *Foglie d'erba* (1861), e del canto del sé, e dell'identità americana: «I too sing America, I am the darker brother» (*Anch'io canto l'America, io sono il fratello più scuro*). Questo motivo identitario, e di affermazione di appartenenza duplice, si trova nelle poesie di Countee **Cullen**, per esempio nella raccolta *Color* (1925); in *Il Cristo nero* (1929) il nero linciato dal Ku Klux Klan pone ancora la questione dell'identità e del diritto all'appartenenza radicata nella storia di sofferenza dei neri. Grande importanza ebbe sulla Harlem Renaissance **Du Bois**, scrittore a grande attivista, fondatore del Niagara Movement, della National Association for the Advancement of Colored People, «editor» della rivista «Crisis» (1910-34), autore di *L'anima dei neri* (1903) e *Darkwater* (1920), nonché di un'opera storica di notevole rilevanza come *La soppressione del traffico degli schiavi africani verso gli Stati Uniti* (1896), e di saggi come *Il negro* (1915) e *I talenti dei neri* (1924). Nella Harlem Renaissance il problema che si pose fu proprio quello identita-

rio: cosa significasse essere afroamericani, artisti afroamericani in letteratura, teatro, musica, arti figurative; in letteratura in particolare si pose il problema di quale dovesse essere il registro di un'autentica *black voice*, e cosa implicasse un *black writing*, una scrittura nera. L'antologia *Il nuovo negro* (1924) di Alain **Locke**, professore di filosofia alla Howard University, fondata per i neri e divenuta negli anni sempre più importante come centro di ricerca per gli afroamericani, raccoglie saggi sulla letteratura, sull'arte e sulla cultura dei neri d'America. Zora Neale **Hurston**, nel romanzo *I loro occhi guardavano Dio* (1937), cerca di rispondere alle questioni già poste nell'ambito della Harlem Renaissance negli anni Venti e relative alla creazione di una lingua letteraria afroamericana fondata sullo *slang* nero. Janie, la protagonista del romanzo della Hurston, compie un itinerario verso la libertà e la propria identità, e la gioia della *blackness* contro *the sobbing school of Negrohood* (La scuola della lamentazione nera) che la Hurston identifica poi con l'opera di scrittori come Richard **Wright** che vedeva il destino dei neri come ineluttabilmente segnato dalla sofferenza e dalla segregazione nelle precarie condizioni di vita dei grandi ghetti urbani (*I figli dello zio Tom*, 1938, 1940; *Ragazzo Negro*, 1945; *Paura*, 1940, poi tradotto in film nel 1948 con lo stesso Wright come protagonista). Una modalità meno pessimistica nella rappresentazione della vita nei ghetti neri di cui mette in luce anzi la vitalità e la varietà informa anche il romanzo *Maud Martha* (1953) e le raccolte poetiche *Annie Allen* e *Le poesie di Bronzeville* (1956) di Gwendolyn **Brooks**, la quale peraltro aveva già espresso nella produzione degli anni precedenti le problematiche della vita dei neri e la *black rage* nelle poesie famosissime di *Bronzeville* (1945), come *Siamo davvero forti*, *Le truppe bianche avevano i loro ordini*, *Negri con l'aspetto di uomini*. Prevale tuttavia nella rappresentazione della condizione del nero, in particolar modo nei rapporti tra neri e bianchi, il senso della tragica immutabilità degli stereotipi. Come scrive Portelli la subalternità del nero consiste nel fatto che egli immagina e vede se stesso attraverso l'immaginazione dei dominanti. Richard Wright racconta in *Paura* (1940), romanzo di formazione «negativa», la storia di Bigger Thomas, ragazzo nero appartenente al sottoproletariato che è indotto a diventare un violento criminale in un mondo dominato dall'oppressione e dall'odio razziali: è imprigionato negli stereotipi dei bianchi: passa dal nero sciocco e infantile al nero scimmiesco, brutale stupratore e assassino di donne bianche; ciò che Bigger Thomas non può essere è se stesso. Egli è «invisibile» sotto le maschere stereotipate appiccicategli dai bianchi. «Invisibile» è, agli occhi del bianco, il protagonista di *Uomo invisibile* (1952) di Ralph **Ellison** in cui la percezione visiva della differenza razziale fa distogliere automaticamente lo sguardo dal corpo del nero, dalla sua realtà fisica e morale. A sua volta, in una significativa inversione, il nero non può posare il proprio sguardo troppo a lungo sul bianco, e soprattutto sulla donna bianca. Lo sguardo stesso fu criminalizzato sotto l'etichetta di «reckless eyeballing», ovvero «uso irresponsabile delle pupille» (**Portelli**), e punito col linciaggio negli anni della segregazione negli stati del Sud tra il 1880 e il 1940. James **Baldwin** in *Un altro paese* (1962) affronta il problema della diversità rappresentando l'intreccio di discriminazione razziale e sessuale nella storia di un nero omosessuale in una società bianca ed eterosessuale.

8. Se nel mondo angloamericano i termini utilizzati per riferirsi alla condizione dei neri furono «blackness» e, in senso peggiorativo «negrohood», nel mondo franco-

fono, il concetto della negritudine trovò le prime elaborazioni tra i collaboratori della rivista «*Etudiant noir*» come **Césaire**, **Damas**, **Senghor** sulla cui visione influirono gli studi di **Lévi-Bruhl** che per primo formulò la distinzione tra intuizione africana e ragione europea che verrà poi ripresa da Senghor e anche da etnologi come Maurice **Danfosse** e Leo **Frobenius**, le cui opere presentavano la grande ricchezza della storia e delle tradizioni dei popoli dell'Africa. Il termine «négritude» viene coniato dal poeta antillese Aimé Césaire in *Quaderni del ritorno al paese natale* (1937) in cui il poeta si identifica col popolo nero delle Antille, lo esorta a risvegliarsi dal dolente sonno della schiavitù e della colonizzazione, per ritrovare dignità storica e razziale, e superare l'odio per i colonizzatori nella speranza di una riconciliazione. La rivalutazione della «blackness» è riconosciuta come il grande merito di W.E.B. **Du Bois**, il cui *Anima dei neri* (1903) ebbe vasta risonanza nella Parigi degli anni Venti-Trenta del Novecento dove veniva nascendo l'idea di négritude, dalla quale si sarebbe originato una vera e propria corrente di pensiero e un movimento artistico. A Parigi vennero anche a stabilirsi alcuni intellettuali della Harlem Renaissance dopo la grande crisi finanziaria e il crollo della Borsa a Wall Street nel 1929. Tra questi il poeta di origine giamaicana Claude **McKay** il cui romanzo *Banjio* (1929) scritto e pubblicato a Parigi, esorta i neri di tutto il mondo a unirsi in nome della comunanza razziale, culturale e storica. Una decina d'anni prima aveva avuto un impatto dirompente il romanzo *Batouala, vero romanzo negro* (1921) dell'antillese René **Maran**, governatore in Africa per il governo francese. Il romanzo fu censurato nelle colonie perché mostrava come gli africani fossero considerati dagli europei peggio degli animali. **Damas**, nella raccolta poetica *Pigmenti* (1937), denunciava la perdita della cultura nera originaria e rifiutava le maschere imposte dai colonizzatori del nero come intrattenitore comico e buffone. In *Protesta del negro* (1937) Damas lamenta di dover scrivere in lingua non sua, e di dover subire una falsa nozione di civiltà in cui si perde o diventa stereotipata la sua identità di nero, sicché non rimangono che i ricordi dell'ignominia e delle torture patite: è la *négraille* come condizione alienata da sé e di maschera identitaria subita. Il più celebre poeta della negritudine è Senghor che recupera l'immagine di un'Africa ricca di cultura e storia. Nei componimenti della raccolta *Canti dell'ombra* (1945) la negritudine ovvero «l'insieme dei valori culturali del mondo nero» si definisce attraverso l'appartenenza all'Africa e attraverso quelle virtù ancestrali che hanno definito la civiltà africana: le forze della natura e il principio della vita cui si oppone la decadenza del mondo bianco sfinito dallo sforzo coloniale. Per Senghor l'«emozione è negra»: «il negro ha i sensi aperti a tutti i contatti, alle minime sollecitazioni. Sente prima di vedere e reagisce immediatamente, al contatto con l'oggetto, ossia alle onde invisibili che emette. Con la sua potenza emotiva egli conosce l'oggetto». Una particolare enfasi sul carattere militante della negritudine fu posta da Jean Paul **Sartre** che mise in rapporto la situazione di oppressione dei neri e quella del proletariato bianco dei paesi colonialisti e la teorizzò nel saggio *Orfeo Nero* del 1948, che introduceva un'antologia della letteratura africana di Senghor, *Antologia della nuova poesia nera e malgascia in lingua francese*. La negritudine diviene dunque la presa di coscienza razziale che costituisce il primo passo verso la rivoluzione socialista. In alcune poesie senghoriane i neri sono visti come le vittime sacrificali (*Ostie nere*, 1948), costretti dai colonizzatori a morire in guerre mondiali cui sono estranei. La concezione della négritude di Senghor trova riflessi

nella poesia di David Mandessi **Diop**: *Colpi di pestello* (1956) poesie incentrate sull'immagine del corpo e sulle parti del corpo del nero: corpo negato: mutilato, torturato, martoriato, metafora del continente africano sottoposto alla colonizzazione. L'idea senghoriana dell'anima negra come più legata all'emozione che alla razionalità sollevò anche polemiche, e la négritude finì per essere sentita da molti come un nuovo stereotipo di subalternità. Lo scrittore nigeriano Wole **Soyinka**, per esempio, al Festival des Arts nègres di Dakar nel 1966, disse che «la tigre non ha bisogno di affermare la sua tigritudine» e che la nozione di negritudine era sostanzialmente fondata su categorie estetiche e assiologiche europee. Nella cultura anglo-africana si preferiva parlare di «africanità» in riferimento alla cultura condivisa delle varie etnie e popoli colonizzati. Un importante contributo alla comprensione della rappresentazione del nero (africano o afroamericano) nell'immaginario occidentale venne dallo psichiatra nero Frantz **Fanon** che in *Pelle nera, maschere bianche* (1952) critica radicalmente l'idea di négritude come una delle maschere imposte dai bianchi per i quali il nero è in assoluto l'«altro»: l'alterità costituisce la soggettività bianca del nero e la negritudine non è che una conseguenza della colonizzazione della soggettività da parte del bianco. Mentre il nero viene definito solo in rapporto al bianco, non è vero il contrario: il bianco può essere tale senza alcuna relazione col nero perché il segno «bianco» si autoproclama a norma esentandosi da una dialettica col negativo.

9. Ciò è probabilmente vero anche nei resoconti e nelle analisi antropologiche. Una pioniera dell'antropologia come Mary **Kingsley**, in *Viaggi in Africa occidentale* (1897) (v. AFRICA) racconta i tragitti compiuti tra il 1893 e il 1895 a piedi o in barca in zone impervie del Congo accompagnata da indigeni. La Kingsley scrive con uno sguardo da autentica antropologa volto a comprendere le strutture sociali e ideologiche delle etnie africane, contribuendo così a delegittimare molti pregiudizi dei suoi contemporanei sull'Africa «selvaggia» e sul carattere subumano dei nativi. Ma è chiaro che il punto di vista dell'antropologo, il suo posizionamento è chiaramente all'interno della sua cultura. Gli stereotipi che Mary Kingsley vede con chiarezza, dopo la tratta dei negri, con tutto il corredo ideologico da cui era accompagnata e giustificata, erano radicati nella cultura europea tra Ottocento e Novecento ed emergono in tutta la loro problematicità, persino nei testi di un autore attento come Joseph **Conrad**. Ne *Il negro del Narciso* (1897) la presenza del nero morente su una nave crea nell'equipaggio un clima di paura superstiziosa e di risentimento nei suoi confronti. Nel celeberrimo romanzo breve *Cuore di tenebra* (1898) gli africani appaiono agli occhi di Marlow come le vittime della violenza e dell'avidità dei bianchi che si rispecchiano con orrore nelle tenebre africane. Ma, secondo la lettura «nera» di Chinua **Achebe** (*Un'immagine dell'Africa*, 1975) è proprio la consapevolezza dell'appartenenza dei selvaggi alla natura umana e quindi la parentela «biologica» con l'uomo bianco a imbarazzare l'osservatore europeo che teme che gli stessi istinti primordiali possano risvegliarsi anche in lui, come capita nella regressione del bianco Kurz allo stato selvaggio, fino alla follia. In realtà si potrebbe dire che in Conrad appare chiaro che il potere delle tenebre, l'orrore che il viaggiatore bianco trova in Africa e da cui si sente minacciato non tanto si originano là dove egli li vede, ma vi sono portati dagli *high proceedings* della civiltà bianca, con tutto l'orrore di una violenza senza pietà, e dell'ipocrisia, della menzogna che cela la rapina a mano armata.

Achebe ha naturalmente ragione a parlare di razzismo in Conrad, ma non pare tenere conto che l'atrocità, la logica dello sterminio, la violenza, la follia stanno non tanto in Africa dove il viaggiatore crede di trovarli, ma nel cuore stesso della civiltà bianca. Tuttavia il teorema di Fanon, la cultura bianca che colonizza, non ultima tra le sue violenze, la soggettività del nero, è sempre là, ed è sempre vero. Si pensi soltanto alla sezione africana di *Viaggio al termine della notte* (1932) di Louis-Ferdinand **Céline**, in cui si dice che «quanto ai negri si fa presto a dire; sono in tutto e per tutto come i poveri da noi, con meno vino, certo, e un po' più di bambini e di sporcizia». Questo è evidente anche in opere in cui i rapporti tra il colonizzatore bianco e la servitù nera sono idilliaci come ne *La mia Africa* (1931) di Karen **Blixen** in cui, i servi Farah e il piccolo cuoco Kamante sono descritti con affettuosa partecipazione dall'autrice ma non sfuggono a uno sguardo superiore che li reifica nel momento stesso in cui li estetizza. Il motivo del rapporto servo-padrone è al centro del romanzo d'esordio di Doris **Lessing** *L'erba canta* (1950) ambientato in Sudafrica e con protagonisti due colonizzatori impoveriti, e in cui il rapporto tra bianchi e neri si definisce nel contrasto tra mondo dei bianchi che tenta rabbiosamente di tutelare se stesso e il proprio potere e l'impossibile rapporto umano tra il servo nero Moses e la padrona Mary Turner. L'omicidio di questa da parte di Moses getta una luce inquietante sulle possibilità di convivenza dei due gruppi. Con il passare del tempo, si fa più precisa la presa di coscienza da parte dei neri e anche da parte dei bianchi della loro comune storia. Si fa così più consapevole lo sguardo dei narratori occidentali che raccontano storie africane: è il caso di *Il leopardo* (1958) di V.S. **Reid**, ambientato in Kenya e in cui i ribelli kikuyu vengono rappresentati assumendo il punto di vista africano nel racconto della guerra di liberazione e «a tutto tondo» nella caratterizzazione psicologica e nel loro ruolo di membri di una comunità con una propria cultura e una storia. Così lo sguardo superiore del bianco colonizzatore viene parodiato e ribaltato nello sguardo ironico del narratore nero che racconta dal suo punto di vista i soggiorni a Parigi, New York e Roma nella trilogia *Un negro a Parigi* (1959), *Padrone di New York* (1961) e *La città in cui niente muore* (1968) di Bernard B. **Dadié**.

10. Il movimento della negritudine che, soprattutto nelle sue espressioni militanti, ebbe una notevole eco anche negli Stati Uniti, ebbe, quali che fossero le obiezioni in merito, comunque effetti importanti nel recupero di elementi costitutivi dell'identità culturale. Se le rappresentazioni dei neri di origine caraibica li mostrano legati al mondo magico del Vudu e dei riti animisti, come nel personaggio di Cristophene schiava e strega nel *Gran mar dei Sargassi* (1966) di Jean **Rhys**, in altre opere l'elemento religioso assume una valenza politica come ne *Gli alberi musicanti* (1957) dell'haitiano J.S. **Alexis** in cui il vudu e soprattutto il cattolicesimo sono allo stesso modo presentati come anestetizzanti. Ma, ne *Gli zombi negri. Farsa tragica* (1972) di Gérard **Chenet**, il mito degli Zombi, di origine bantu ma profondamente trasformato nella cultura haitiana, diviene metafora dello sfruttamento dei braccianti agricoli neri, gli zombi appunto, da parte dei proprietari delle piantagioni. È l'Islam a fare proseliti tra le popolazioni nere delle città europee e americane. Si pensi alla nascita negli Stati Uniti di movimenti radicali tra cui i Black Muslims. All'Islam si convertì anche il leader afroamericano della lotta per i diritti civili **Malcom X** (pseudonimo di Malcolm Little), come documenta la sua celebre *Autobiografia di Malcom X* (1965) e il film *Malcom X* (1992) del più importante regista afroamericano

della fine del XX secolo, Spike **Lee**. Più problematico il rapporto col cristianesimo nonostante alcune conversioni al cattolicesimo, tra cui quella di Claude McKay e l'influsso irenista cattolico sul Senghor di *Neve su Parigi*, in cui la memoria delle nefandezze commesse dal Bianco verso il Nero culmina in una preghiera di superamento dell'odio e di tensione verso la pace. Del resto il perdono è presente in molti romanzi, come *Il povero Cristo di Bomba* (1956) e *Missione terminata* (1957) di Mongo **Beti** in cui le missioni cattoliche vengono rappresentate come strumenti della colonizzazione. *La cappella* (1979) il film di Marie **Tchissouchou** mostra con grande evidenza didattica la funzione repressiva del cattolicesimo in un villaggio congolese. Come la scelta del dialetto afroamericano era stata per Zora Neale Hurston un atto di affermazione creativa della propria identità attraverso il recupero della lingua minoritaria, così si è posto il problema di quale lingua usare per affermare la propria identità anche per gli scrittori africani che hanno vissuto in paesi sottoposti alla colonizzazione inglese o francese, e in cui la sovrapposizione della lingua e dei modelli culturali dei colonizzatori sono stati sempre più forti rispetto al sostrato indigeno. In romanzi come *Il beone di vino di palma* (1952) di Amos **Tutola** e *La voce* (1964) di Gabriel **Okara** – il cui impianto linguistico è rispettivamente modellato sullo yoruba e sullo ijaw, lingua della Nigeria orientale –, l'ibridismo linguistico costituisce un rinvio iconico alla multiculturalità con cui si confronta la coscienza dei narratori. Il recente film *Waati* (1995) del regista del Mali Souleymane **Cissé** è parlato in zulu, sotho, inglese, francese, bambara e tamazigh. Per scrittori anglofoni come Chinua **Achebe** l'inglese è la lingua che permette la diffusione della cultura nera e dei suoi modelli, mentre le opere letterarie scritte nelle varie lingue africane possono dar luogo solo a ristrette letterature etniche. Ma, al di là delle dichiarazioni di principio, è presente anche nei romanzi di Chinua Achebe (*Antille della Savanna*, 1987) o di **Ngugi wa Thiong'o** (*Un chicco di grano*, 1967, e *Petali di sangue*, 1977), una marcata componente di diglossia che si manifesta in inserzioni di termini in ki-swahili e kikuyu che, come ha notato Claudio **Gorlier**, compongono isotopie legate per lo più ai campi semantici dell'ecosistema, della vita nei campi, dell'agricoltura, dei riti ed eventi che scandiscono i ritmi dell'esistenza. La scelta linguistica di Chinua Achebe si lega alla dimensione politica dei suoi romanzi in particolare a quella del celebre *Il disfarsi delle cose* (1958) che descrive la situazione della Nigeria di fine Ottocento mostrando la crisi culturale e politica della società africana prima dell'arrivo degli europei, e che non riesce ad affrontare l'impatto con la colonizzazione europea. I neri non riescono ad evitare di essere considerati come primitivi da assoggettare e pacificare per essere introdotti ad una civiltà superiore. Lo scontro tra modelli culturali e religiosi e la situazione di impasse e schizofrenia che ne deriva per gli intellettuali neri, disorientati dall'assenza di valori cui potersi effettivamente affidare, è al centro de *Gli interpreti* (1965) e di *Stagione di anomia* (1973) di Wole **Soyinka**, e giunge sino al rifiuto di tutti i modelli culturali occidentali in *Duemila stagioni* (1992) di **Ngugi**. L'incomprensione reciproca e i pregiudizi portano l'intellettuale nero alla follia e alla catastrofe per quanto egli si renda conto che l'incontro con l'occidentale e l'ibridazione sono impossibili, come in *Frammenti* (1970) di Ayi Kwei **Armah**, e nel dramma di Wole Soyinka *La morte e il cavaliere del re* (1975). Altri romanzi come *Non più a nostro agio* (1970) di Achebe presentano la situazione problematica del nero parzialmente integrato nei modelli e nel potere occidentali ma considerato dagli europei

come individuo comunque inferiore e sostanzialmente inaffidabile. Le difficili condizioni di vita nei paesi dell'Africa postcoloniale sono al centro di moltissimi romanzi tra cui *Uccidimi presto* (1973) del kenyota Meja **Mwangi**, che racconta le disastrose condizioni di vita nei quartieri del sottoproletariato di Nairobi, mentre in *Violenza* (1979) del nigeriano Festus **Iyayi** si trova la denuncia dei mali del capitalismo e dello sfruttamento dei ricchi sui poveri. Questi problemi sono anche rappresentati in film come *Guelwaar* (1992) dell'importante cineasta senegalese Ousmane **Sembène** mentre *Hyènes* (1991) di Djibril **Diop-Mambety** denuncia la spietata gestione del potere da parte di una classe dirigente corrotta e priva di scrupoli. La visione pessimistica derivante dal senso di impotenza di fronte alla violenza dilagante e alla condizione di alienazione ingenerata dalla consapevolezza dell'impossibilità di superare la logica di sopraffazione nei rapporti umani portano molti ai limiti della follia come in *Luce nera* (1980) dello scrittore zimbabwense Damduzo **Marechera**. Le vittime più esposte alla violenza dei rapporti umani sono i bambini: il motivo del fanciullo come capro espiatorio è presente nei romanzi di Kole **Omotoso** *Combattimento* (1972), *Il sacrificio* (1974), *Appena prima dell'alba* (1975), e di Ben **Okri**, *La via della fame* (1991). La condizione della donna nera nel suo tentativo di emanciparsi e liberarsi dagli stereotipi misogini del passato è al centro dei romanzi di Flora **Nwapa**, *Efuru* (1966), *Idu* (1969) e nell'autobiografico *Cittadini di seconda classe* (1974) della nigeriana Buchi **Emecheta**. Il tema dell'emancipazione le avvicina alle scrittrici afroamericane come Paule **Marshall** che in *Brown Girl, Brownstones* (1973), racconta la storia di Selina Boyce, nera appartenente a una famiglia di immigrati dai Caraibi, artista che si scontra con molteplici forme di ostilità razziale e sessuale alla sua affermazione personale, e Maya **Angelou** nell'autobiografico *I know why the Caged Bird Sings* (1970). In anni più recenti la memoria e la riflessione sul passato di schiavitù accomuna la scrittura della camerunese Calixthe **Beyala** in *È il sole che m'ha bruciato* (1987) e *Solo il diavolo lo sapeva* (1990), alle voci delle statunitensi Alice **Walker** e Toni **Morrison** che, rispettivamente nei romanzi *Il colore viola* (1982) e nella riscrittura delle slave-narratives *Amatissima* (1987), hanno raccontato la storia degli orrori subiti dalle donne di colore. Entrambe le opere hanno avuto famose trasposizioni cinematografiche che testimoniano il rinnovato interesse per la storia della donna nera e della sua emancipazione nella società contemporanea come mostra, con piglio ironico, anche il primo film di Spike Lee, *Lola Darling* (1990). C'è, più in generale, una più precisa consapevolezza dei mali del passato e delle direzioni auspicabili del presente spesso in opposizione alle immagini riduttive dei neri diffuse dalla televisione e dal cinema. L'elusione della rappresentazione realistica delle pesanti condizioni di vita della maggior parte degli afroamericani, per limitare i pericoli di proteste e per esorcizzare la riflessione critica, è ottenuta sfruttando i moduli rassicuranti dei filoni umoristico e comico in *serials* come *I Jefferson*, o attraverso personaggi come Sammy Davis jr. o Eddie Murphy. L'accettabilità sociale, e anzi la divertita assimilazione che questi modelli trasmettono al pubblico, tende a comprimerne la complessità umana riproponendo in certi casi lo stereotipo del nero come buffone, l'oggetto del dileggio nei *minstrel shows* ottocenteschi. Per questo gli scrittori contemporanei più consapevoli e impegnati si sforzano di mantenere viva la memoria del passato e delle tradizioni letterarie con le loro storie e i loro personaggi. Così lo scrittore sudafricano Joseph Michael **Coetzee** ha riproposto in *Foe* (1986), ri-

scrittura del classico *Robinson Crusoe* di Daniel **Defoe**, il personaggio del fedele servo di colore Venerdì che tuttavia nella versione postmoderna non ha la lingua perché gli è stata mozzata. Non può così raccontare la sua storia, le sofferenze e i soprusi che ha subito. La subalternità postmoderna si rivela così nella tacitazione coatta, nella mancanza di una voce per far sentire le proprie ragioni, raccontare la propria storia.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Genesi* (fine sec. IV a.C.). Achebe, C., *Antille della Savanna* (*Anthills of the Savannah*, 1987); Achebe, C., *Il disfarsi delle cose* (*Things Fall Apart*, 1958); Achebe, C., *Non più a nostro agio* (*No Longer at Ease*, 1970); Achebe, C., *Un'immagine dell'Africa* (*An Image of Africa*, 1975); Aditevi, S., *Negritudine e Negrologi* (*Négritude et negrologues*, 1972); Alexis, J.S., *Gli alberi musicanti* (*Les Arbres Musiciens*, 1957); Angelou, M., *I know Thy the Caged Bird Sings* (1970); Armah, A.K., *Frammenti* (*Fragments*, 1970); Baldwin, J., *Un altro paese* (*Another Country*, 1962); Baude-laire, C., *Tenebre* (*Tenèbres*) in *I Fiori del Male* (*Les Fleurs du mal*, 1847); Baxter, R., *Capitoli da un manuale di Cristianesimo* (*Chapters from a Christian Directory*, 1664); Baynes, P., *Commento al primo capitolo dell'epistola di Paolo agli Efesini* (*A Commentary upon the First Chapter of the Epistle of Saint Paul to the Ephesians*, 1618); Behn, A., *Oroonoko, il re schiavo* (*Oroonoko, the Royal Slave*, 1667); Beti, M., *Il povero Cristo di Bomba* (*Le pauvre Christ de Bomba*, 1956); Beti, M., *Missione terminata* (*Mission terminée*, 1957); Beyala, C., *È il sole che m'ha bruciato* (*C'est le soleil qui m'a brulée*, 1987); Beyala, C., *Solo il diavolo lo sapeva* (*Seul le diable le savait*, 1990); Blixen, K., *La mia Africa* (*Out of Africa*, 1931); Boucicault, D., *Un ottavo di sangue nero* (*The Octoroon*, 1874); Brooks, G., *Annie Allen* (1956); Brooks, G., *Le poesie di Bronzeville* (*Bronzeville Poems*, 1956); Brooks, G., *Maud Martha* (1953); Céline, L.F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Césaire, A., *Quaderni del ritorno al paese natale* (*Cahier d'un retour au pays natal*, 1937); Chenet, G., *Gli zombi negri. Farsa tragica* (*Zombis nègres. Farce tragique*, 1972); Chesnutt, C., *La casa oltre gli alberi di cedro* (*The House Behind the Cedars*, 1901); Chesnutt, C., *La sposa della giovinezza* (*The Wife of His Youth*, 1988); Coetzee, J.M., *Foe* (1986); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1898); Conrad, J., *Il negro del Narciso* (*The Nigger of the Narcissus*, 1897); Cosby, B., *Bill Cosby Show*, serie TV (1969-71); Cullen, C., *Colore* (*Color*, 1925); Cullen, C., *Il Cristo nero* (*The Black Christ*, 1929); Dadié, B.B., *La città in cui niente muore* (*La ville ou nulle ne meurt*, 1968); Dadié, B.B., *Padrone di New York* (*Patron de New York*, 1961); Dadié, B.B., *Un negro a Parigi* (*Un nègre a Paris*, 1959); Damas, L.G., *Protesta del negro* (*Complaint du nègre*, 1937); Damas, L.G., *Pigmenti* (*Pigments*, 1937); Defoe, D., *Riforma dei costumi* (*A Reformation of Manners*, 1702); Defoe, D., *Robinson Crusoe* (1719); Diop-Mambéty, D., *Colpi di pestello* (*Coups de pilon*, 1956); Diop-Mambéty, D., *Iene*, cinema (*Hyènes*, 1991); Dixon, T. Jr., *Le macchie del leopardo: il romanzo del fardello dell'uomo bianco* (*The Leopard's Spots: A Romance of the White Man's Burden*, 1865); Douglass, F., *Storia della vita di Fredrick Douglass, schiavo americano, scritta dal medesimo* (*Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*, 1845); Du Bois, W.E.B., *Acqua scura* (*Darkwater*, 1920); Du Bois, W.E.B., *I talenti dei neri* (*The Gift of Black Folk*, 1924); Du Bois, W.E.B., *L'anima dei neri* (*The Souls of Black Folk*, 1903); Du Bois, W.E.B., *La soppressione del traffico degli schiavi africani verso gli Stati Uniti* (*The Suppression of the African Slave Trade to the U.S.A.*, 1896); Du Bois, W.E.B., *Il negro* (*The Negro*, 1915); Ellison, R., *Uomo invisibile* (*The Invisible Man*, 1952); Emecheta, B., *Cittadini di seconda classe* (*Second-Class Citizen*, 1974); Equiano, O., *Interessante vita di Ouladab Equiano, o Gustav Vassa l'Africano, scritta dal medesimo* (*The Interesting Life of Ouladab Equiano, or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself*, 1789); Fanon, F., *Pelle nera, maschere bianche* (*Peau Noire, Masques Blancs*, 1952); Fleming, V., *Via col vento*, cinema (*Gone with the Wind*, 1939); Godwyn, M., *Il commercio preferito alla religione, e Cristo obbligato a cedere il posto a Mammona* (*Trade Preferred Before Religion, and Christ Made to Give Place to Mammon: represented in a Sermon Relating to the Plantations*, 1685); Godwyn, M., *L'av-*

vocato dei negri e degli indiani (*The Negro's and Indian Advocate*, 1680); Grey, T., *Confessioni di Nat Turner, il capo della recente insurrezione a Southampton* (*The Confessions of Nat Turner, the Leader of the late Insurrection in Southampton*, 1831); Harper, F.E.W., *Iola Leroy* (1892); Harris, J.C., *Canti e detti dello zio Remo* (*Uncle Remus: His Songs and His Sayings*, 1881); Hughes, L., *Anch'io* (*I too*, 1932); Hughes, L., *Stanchi blues* (*Weary Blues*, 1932); Hugo, V., *Bug Jargal* (1827); Hurston, Z.N., *I loro occhi guardavano Dio* (*Their Eyes Were Watching God*, 1937); Iyayi, F., *Violenza* (*Violence*, 1979); Jacobs, H., *Eventi nella vita di una ragazza schiava* (*Incidents in the Life of a Slave Girl*, 1861); Jefferson, T., *Note sulla Virginia* (*Notes on Virginia*, 1744, 1782); Johnson, J.W., *L'autobiografia di un ex uomo di colore* (*The Autobiography of an Ex-colored Man*, 1912); Kingsley, M., *Viaggi in Africa occidentale* (*Travels in West Africa*, 1897); Larsen, N., *Passing* (1929); Las Casas, B. de, *Brevissima relazione sulla distruzione delle Indie* (*Brevissima Relación de la Destrucción de las Indias*, 1542); Lee, H., *Il buio oltre la siepe* (*To Kill a Mocking Bird*, 1960); Lee, S., *Lola Darling*, cinema (*She's Gotta Have It*, 1990); Lee, S., *Malcolm X*, cinema (1992); Lessing, D., *L'erba canta* (*The Grass is Singing*, 1950); Locke, A., *Il nuovo negro* (*The New Negro*, 1924); Malcolm X, *L'autobiografia di Malcolm X* (*The Autobiography of Malcolm X*, 1965); Maran, R., *Batouala, vero romanzo negro* (*Batouala, véritable roman nègre*, 1921); Marechera, D., *Luce nera* (*Black Sunlight*, 1980); Marshall, P., *Ragazza nera, pietre nere* (*Brown Girl, Brownstones*, 1973); McKay, C., *Banjio* (1929); Melville, H., *Benito Cereno* (1855); Melville, H., *Moby Dick, o la Balena* (*Moby Dick or the Whale*, 1851); Mitchell, M., *Via col vento* (*Gone with the Wind*, 1936); Montesquieu, C.L. de, *Lettere persiane* (*Lettres Persanes*, 1721); Montesquieu, C.L. de, *Lo spirito delle leggi* (*L'Esprit des Lois*, 1748); Morrison, T., *Amatissima* (*Beloved*, 1987); Mwangi, M., *Uccidimi presto* (*Kill me Quick*, 1973); Ngugi wa Thiong'o, *Petali di sangue* (*Petals of Blood*, 1977); Ngugi wa Thiong'o, *Due mila stagioni* (*Two Thousand Season*, 1992); Ngugi wa Thiong'o, *Un chicco di grano* (*A Grain of Wheat*, 1967); Nwapa, F., *Efuru* (1966); Nwapa, F., *Idu* (1969); O'Neill, E., *Tutti i figli di Dio hanno le ali* (*All God's Chillun Got Wings*, 1924); Okara, G., *La voce* (*The Voice*, 1964); Okri, B., *La via della fame* (*The Famished Road*, 1991); Omotoso, K., *Appena prima dell'alba* (*Just Before Dawn*, 1975); Omotoso, K., *Combattimento* (*The Combat*, 1972); Omotoso, K., *Il sacrificio* (*The Sacrifice*, 1974); Onstott, K., *Drum* (1962); Onstott, K., *Il padrone di Falconhurst* (*The Master of Falconhurst*, 1965); Onstott, K., *Mandingo* (1961); Ovidio Nasone, P. *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Poe, E.A., *Storia di Arthur Gordon Pym di Nantucket* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838); Reid, V.S., *Il leopardo* (*The Leopard*, 1958); Rhys, J., *Gran mar dei Sargassi* (*Wide Sargasso Sea*, 1966); Roth, P., *La macchia umana* (*The Human Stain*, 2000); Saint-Quintin, J.B. de, *Dissertazione sulla tratta e il commercio dei negri* (*Dissertation sur la traite et le commerce des nègres*, 1764); Sartre, J.P., *Orfeo nero* (*Orphée noir*, 1948); Schuyler, G., *Non più nero* (*Black No More*, 1931); Sembène, O., *Guelwaar*, cinema (1992); Senghor, L.S., *Antologia della nuova poesia nera e malgascia in lingua francese* (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, 1948); Senghor, L.S., *Canti dell'ombra* (*Chants d'Ombre*, 1945); Senghor, L.S., *Ostie nere* (*Hosties Noires*, 1948); Sewell, S., *La vendita di Giuseppe* (*The Selling of Joseph*, 1700); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1605-06); Shakespeare, W., *Tito Andronico* (*Titus Andronicus*, 1593-94); Souleymane, C., *Waati*, cinema (1995); Soyinka, W., *Gli interpreti* (*The Interpreters*, 1965); Soyinka, W., *La morte e il cavaliere del re* (*Death and the King's Horseman*, 1975); Soyinka, W., *Stagione di anomia* (*A Season of Anomy*, 1973); Stowe, H.B., *La capanna dello zio Tom* (*Uncle Tom's Cabin*, 1850); Tchissouchou, M., *La cappella*, cinema (*La Chapelle*, 1979); Toomer, J., *Cane* (*Cane*, 1923); Towa, M., *Negritudine o servaggio* (*Négritude ou servitude*, 1971); Tryon, T., *Amichevoli consigli ai gentiluomini piantatori delle Indie occidentali e orientali* (*Friendly Advice to the Gentlemen Planters of the East and West Indies*, 1684); Tutola, A., *Il beone di vino di palma* (*The Palm Wine Drunkard*, 1952); Twain, M., *Le avventure di Huckleberry Finn* (*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1883); Van Vetchen, C., *Il paradiso dei negri* (*Nigger Heaven*, 1926); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (*Candide ou l'opti-*

misme, 1759); Voltaire, *Saggio sui costumi* (*Essai sur les moeurs*, 1754); Walker, A., *Il colore viola* (*The Color Purple*, 1981); Warner, S., *Autentica e imparziale cronaca dei tragici avvenimenti di Southampton* (*Authentic and Impartial Narrative of the Tragical Scene which was witnessed in Southampton County*, 1831); Washington, B.T., *Via dalla schiavitù* (*Up From Slavery*, 1901); Webb, F.J., *I Garies e i loro amici* (*The Garies and Their Friends*, 1855); Wells Brown, W., *Clotel o la figlia del Presidente* (*Clotel or The President's Daughter*, 1853); Wells, T., *La Bibbia contro la schiavitù* (*The Bible against Slavery*, 1837); Wentworth Morton, S., *Il capo africano* (*The African Chief*, 1792); Wheatley, P., *Dell'essere deportati dall'Africa all'America* (*On Being Brought from Africa to America*, 1773); Whitman, W., *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*, 1861); Wright, R., *I figli dello zio Tom* (*Uncle Tom's Children*, 1938, 1940); Wright, R., *Paura* (*Native Son*, 1940); Wright, R., *Ragazzo negro* (*Black Boy*, 1945).

■ ALTRE OPERE: Alassane, M., *Il ritorno dell'avventuriero*, cinema (*Le retour de l'aventurier*, 1966); Ansah, K., *Love Brewed in the African Pot*, cinema (1980); Armah, A.K., *Due mila stagioni* (*Two Thousand Seasons*, 1973); Arthur Si Bitu, *Heritage...Africa*, cinema (1989); Balogun, O., *Ajani-Ogun*, cinema (1976); Balogun, O., *Amadi*, cinema (1975); Bate, H., *The Blackamore Wash'd White* (1776); Bickerstaffe, I., *The Padlock* (1768); Boito, A., *L'alfiere nero* (1867); Bontemps, A., *Tuono nero* (*Black Thunder*, 1936); Cather, W., *Sapphira e la giovane schiava* (*Sapphira and the Slave Girl*, 1940); Djibril Diop-Mambety, *Touki-Bouki*, cinema (1973); Djingarei, M., *I cooperanti*, cinema (*Les coopérants*, 1982); Duarte de Carvalho, R., *Nelisita*, cinema (1982); Ecaré, D., *Volti di donne*, cinema (*Visages de femmes*, 1985); Fall, M., *La piaga* (*La Plaie*, 1967); Faye, S., *Mossane*, cinema (1991); Ferriar, J., *Il principe dell'Angola* (*The Prince of Angola*, 1788); Ganda, O., *Il Wazzou poligamo*, cinema (*Le Wazzou Polygame*, 1971); Gerima, H., *Il raccolto dei tremila anni*, cinema (1976); Haley, A., *Radici* (*Roots*, 1976); Henson, J., *Vita Josiah Henson, che un tempo era schiavo* (*Life of Josiah Henson, Formerly a Slave*, 1849); Johnson, C., *Passaggio di mezzo* (*Middle Passage*, 1990); Jonson, B., *Masque in nero* (*The Masque of Blackness*, 1605); Karone, Y., *Negro di paglia* (*Nègre de paille*, 1982); Kincaid, J., *L'autobiografia di mia madre* (*My Mother's autobiography*, 1997); Liking, W., *Lei sarà di diaspro e di corallo* (*Elle sera de jaspe et de Corail: Journal d'une misovire*, 1984); Loba, A., *Kokoumbo lo studente nero* (*Kokoumbo l'étudiant noir*, 1960); Mofolo, T., *Chaka* (1925); Morrison, T., *Canto di Salomone* (*Song of Solomon*, 1977); Morrison, T., *L'isola delle illusioni* (*Tar Baby*, 1981); Morrison, T., *L'occhio più azzurro* (*The Bluest Eye*, 1970); Morton, T., *Lo schiavo* (*The Slave*, 1816); Nkosi, L., *Sabbia nera* (*Black Sand*, 1985); Omotoso, K., *Miracoli* (*Miracles*, 1973); Oyono, F., *Vita di boy* (*Une vie de boy*, 1956); Piquet, L., *L'ocoroon: racconto di vita del Sud* (*The Ocoroon: A Tale of Southern life*, 1861); Prince, M., *La storia di Mary Prince, uno schiavo dell'India dell'Ovest* (*The History of Mary Prince, A West Indian Slave*, 1831); Reed, I., *Mumbo Jumbo* (1969); Sembène, O., *Dio del tuono*, cinema (*Emitai*, 1971); Sembène, O., *Intruso*, cinema (*Ceddo*, 1977); Sembène, O., *Il vaglia*, cinema (*Mandabi*, 1968); Sembène, O., *L'Harmattan* (1963); Sembène, O., *Xala*, cinema (*L'impotenza temporanea*, 1974); Sissoko, O., *Finzan-Rivolta*, cinema (*Finzan*, 1989); Sissoko, O., *Guimba*, cinema (1994); Sissoko, O., *La lezione dell'immondizia*, cinema (*Nyamanton*, 1988); Souleymane, C., *Baara*, cinema (1978); Souleymane, C., *La ragazza*, cinema (*Den Muso*, 1975); Souleymane, C., *La luce*, cinema (*Finyé, Yeelen*, 1987); Spielberg, S., *Il colore viola*, cinema (*The Color Purple*, 1982); Yambo, O., *Dovere di violenza* (*Devoir de violence*, 1968).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *De la Traite à l'esclavage*, Atti della conferenza internazionale di Nantes, 1985; Achebe, C., *Morning Yet on Creation*, London, Heinemann, 1987; Appiah, A., *Identities*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1995; Baker, H., *Black Studies, Rap and The Academy*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1993; Bernal, M., *Athena nera*, Parma, Pratiche, 1991; Brazzelli, N., *La signora delle paludi, identità femminile e cronaca di viaggio in* *Travels in West Africa* di Mary Kingsley, Torino, Tirrenia, 2001; Brion-Davis, D., *Il problema della schiavitù nella cultura occidentale*, Torino, SEI, 1971; Carby, H., *Race Men*, Cambridge (MA), Harvard

University Press, 2002; Carby, H., *Reconstructing Womanhood, the Emergence of the Afro-American Woman Novelist*, Oxford University Press, 1987; Clinton, C., *The Plantation Mistress. Woman's World in the Old South*, New York 1982; Coetzee, J.M., *White Writing. On the Culture and Letters of South Africa*, New Haven and London, Yale University Press, 1988; Daget, S., *La traite des Noirs*, Édition, Ouest-France Université, 1990; De Michelis, L., *More Worlds in Trade to Conquer: La cosmografia mercantile in Daniel Defoe*, Melegnano, Montedit, 1995; Delafosse, M., *Les Noires de l'Afrique*, Paris, Payot, 1922; Devise, J., *The Image of the Blacks in Western Art*, New York 1979; Domenichelli, M., *Robinson e Robinsonades*, in Gnocchi, M.C. - Imbroscio, C., *Robinson dall'avventura al mito*, Bologna, CLUEB, 2000; Frobenius, L., *Storia delle civiltà africane*, Torino, Einaudi, 1957; Gates, H.L. jr., *Black Literature and Literary Theory*, London, Routledge, 1984; Gates, H.L. jr., *Figures in Black, Words, Signs and the Racial Self*, Oxford University Press, 1987; Gates, H.L. jr., *Reading Black, Reading Feminist*, New York, Penguin, 1990; Gates, H.L. jr., *The Signifying Monkey*, Oxford University Press, 1989; Gilroy, P., *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*, Cambridge (MA), Belknap Press, 2000; Gilroy, P., *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*, London, Serpents Tail, 1993; Gilroy, P., *The Black Atlantic: l'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Roma, Meltemi, 2003; Gorlier, C., *La letteratura africana*, in Marengo, F. (a c. di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, Utet, 1996; Irele, A., *The African Experience in Literature and Ideology*, London, Heinemann, 1981; Jordan, W.D., *White over Black: American Attitudes Toward the Negro, 1550-1812*, Chapel Hill, 1968; Kaké, I.B., *La traite négrière*, Paris, Larousse, Nathan International, 1988; Manning, P., *Slavery and African Life*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1990; Marcato Falzoni, F., *Le letterature extraeuropee di lingua francese*, in Sozzi, L. (a c. di) *Storia della civiltà letteraria francese*, Torino, Utet, 1997; McKee, E., *From the Land of Canaan to the Land of Guinea*, in «American Historical Review», 85, 1980, pp. 15-43; Meyer, J., *Esclaves et négriers*, Paris, Gallimard, 1986; Morrison, T., *Giochi al buio* (1991), Milano, Frassinelli 1994; Nkosi, L., *Tasks and Masks, Themes and Styles of African Literature*, Harlow, Longman, 1981; Omotoso, K., *The Form of the African Novel*, London, Heinemann, 1979; Paraire, P., *Economia schiavista e capitalismo: un bilancio quantificabile*, in AA.VV., *Il libro nero del capitalismo* (1998), Milano, Marco Tropea, 1999; Petesch, D.A., *A Spy in the Enemy's Country. The Emergence of Modern Black Literature*, Iowa City, Iowa University Press, 1989; Portelli, A., *La linea del colore*, Roma, Manifestolibri, 1994; Quarles, B., *The Negro in the Making of America*, New York, Collier, 1987; Robinson, W.M., *Early American Negro Poetry*, Iowa, Dubuque, 1969; Smith, V., *Self Discovery and Authority in Afro-American Fiction*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2001; Sollors, W., *Interracialism*, Oxford University Press, 2001; Sollors, W., *Neither Black nor White*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000; Soyinka, W., *Myth, Literature and the African World*, London 1976; Stamp, K.M., *The Peculiar Institution*, New York, Random House, 1956; Stepton, R., *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*, University of Illinois Press, 1979; Sundquist, E.J., *To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1993; Suret-Canale, J., *Le origini del capitalismo*, in AA.VV., *Il libro nero del capitalismo* (1998), Milano, Marco Tropea, 1999; Thornton, J.M., *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World 1400-1800*, Cambridge 1992; Tomasi, L., *La letteratura caraibica*, in Marengo, F. (a c. di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, Utet, 1996; voce *Négritude* in *Dictionnaire des Littératures*, Paris, Larousse, 1986.

■ VOCI AFFINI: Africa; America, Americhe; Colonia, colonizzazione; Commercio; Esotismo; Genitali; Razza, razzismo; Schiavo, schiavitù.

SEBASTIANO GHELFI

Nemico. 1. Il termine italiano *nemico* risale al latino (*i*)*nimicu(m)*, composto del negativo *in-* e di *amicus*, amico, e viene usato sia per indicare, in generale, chi prova sentimenti di avversione, odio, ostilità verso qualcuno, sia più specificamente per riferirsi a chi appartiene

a un paese, un esercito, un territorio con il quale si è in guerra. Il latino distingue le due accezioni, usando *adversarius* o *inimicus* per la prima, ad indicare l'avversario privato e personale, *hostis* per la seconda, con riferimento alla guerra. L'ingl. usa *enemy* e *adversary*, ma anche la forma letteraria *foe*; il franc. *ennemi* e *adversaire*; il ted. *Feind* e *Gegner*; lo spagn. *enemigo*.

2. Come è facile immaginare, il nemico, inteso nella più comune accezione di «persona che appartiene all'esercito o al territorio dello Stato con cui si è in guerra» (Zingarelli), ha in letteratura attestazioni assai numerose, a cominciare dall'epica classica. Qui è l'*Iliade* di **Omero** (secc. IX-VIII a.C.) ad imporsi come modello per tutta la letteratura di guerra a venire, e lo stesso si può dire per l'*Odissea*, anche se in questo caso la battaglia che negli ultimi libri Ulisse reduce combatte contro i Proci sposta la contesa col nemico in una dimensione ben più ristretta e, per così dire, domestica. I poemi omerici, impegnando uomini e dei, fissano bensì i tratti distintivi del nemico (di volta in volta temibile, forte, coraggioso, vile; quasi sempre degno di rispetto, come sta a mostrare la vicenda di Ettore), ma lo collocano su un livello metastorico, astratto (o, se si vuole, ideale) che gli sottrae concretezza. Saranno gli storici, come è ovvio, ad indagare le cause politiche, sociali ed economiche alla base di qualsiasi conflitto, però è certo che già a partire dal VII secolo a.C., vale a dire con i greci **Callino**, **Tirteo** e **Mimnermo**, il nemico diviene un'entità ben definita nello spazio e nel tempo, cui opporsi in quanto tale. L'esercito al quale si riferisce Callino nel fr. 1 («Scagliate l'ultima lancia nel morire! / È onore splendido combattere i nemici, / difendere la terra, la sposa, i figli») è quello dei Cimmeri, la popolazione tracia che aveva attaccato Efeso; lo spartano Tirteo, quando parla di nemici (fr. 11: «Agisca ognuno con forza e impari a far guerra / non se ne stia fuori tiro coperto dallo scudo, / ma corpo a corpo si getti, con la lancia / o la spada, e distrugga il nemico») si riferisce ai Messeni; e Mimnermo ha in mente la guerra fra Smirnei e Lidi quando esalta le virtù militari di un suo avo: «Non così quel forte dal cuore impavido, / di cui mi parlarono i miei padri. Lo videro / sconvolgere le folte schiere dei cavalieri Lidi / nella piana dell'Ermo, l'eroe armato di lancia. / ... / quando in prima fila / si spingeva nella lotta della guerra sanguinosa / sotto i colpi acuti dei nemici». La letteratura latina seguirà un percorso diverso: mentre **Nevio** (*La guerra punica*, III sec. a.C.) ed **Ennio** (*Annali*, 190-173 a.C.?) intrecceranno eventi favolosi e fatti contingenti, l'*Eneide* di **Virgilio** (29-19 a.C.) descriverà nemici tutti interni al mito. Toccherà a **Lucano**, anch'egli poeta epico (la sua *Farsaglia*, 60-65 d.C. ca., tratta della guerra civile fra Cesare e Pompeo), ritornare alla storia, ma già **Orazio** (si pensi, per fare un paio di esempi, all'ode I, 2, in cui Cesare Ottaviano è esaltato come baluardo contro tutti i nemici dell'impero, o all'ode I, 37, che celebra la vittoria su Cleopatra) aveva evocato figure di ben noti oppositori di Roma (per tutti i temi connessi a quello del nemico che si delineano nelle opere citate, può essere qui sufficiente rinviare alle voci specifiche BATTAGLIA; GUERRA/PACE; GUERRE CIVILI; ONORE; OFFESA; MILITARE, SOLDATO; DUELLO; EROE, EROISMO).

3. Immersi nella leggenda sono invece i nemici che si danno battaglia nei romanzi cavallereschi, non di rado mescolando gesta d'arme e questioni di cuore (v. anche CAVALIERE e DUELLO): se nei romanzi del ciclo carolingio i paladini sono innanzitutto impegnati contro i nemici della fede cristiana (un impegno che va accostato alle gesta dei crociati - v. CROCIATE - nelle opere che ne cantano le imprese e alla lotta contro i mori condotta dal Cid

Campeador nel poema che lo celebra) in quelli del ciclo bretone (e qui basterà citare i cavalieri arturiani e le notissime vicende di Tristano e Isotta e Lancillotto e Ginevra) ad avere il sopravvento è la tenzone d'amore. Nemici della fede e nemici in amore coesistono in inedito intreccio nell'*Orlando innamorato* (1483 e 1495) del **Boiardo** (dove anche il saraceno Agricane spasima per Angelica) e, in maniera ancora più netta, nell'*Orlando Furioso* (ed. definitiva, 1532) dell'**Ariosto** e nella *Gerusalemme liberata* (1565-75) del **Tasso**. Esemplari, in tal senso, appaiono il trio Angelica-Rinaldo-Sacripante nel *Furioso* e la passione di Tancredi per la pagana Clorinda nella *Gerusalemme liberata*: vicende che, unendosi ad innumerevoli altre di analogo segno, accompagnano una sorta di resa del marziale (ridotto in pratica ad un corollario del favoloso) all'erotico-psicologico (per altri riferimenti al tema v. anche AMORE).

Come avviene per molti modelli ad alto livello di codificazione, sia il romanzo epico che quello cavalleresco vengono sottoposti ad un vistoso processo di parodizzazione, che li investe nelle loro strutture profonde o in quelle di superficie o in entrambe. Già nell'evo classico (VI-V sec. a.C.) la *Batracomiomachia*, o *Battaglia delle rane e dei topi*, fonda il dettato eroicomico applicando lo stile dell'epos a un contenuto triviale, e lo stesso fa la commedia greca, che non esita a mutare in farsa ciò che nel mito o nella tragedia o nella stessa realtà storica opponeva dei a dei, uomini a dei, uomini ad uomini. Può infatti avvenire che negli *Acarnesi* (425 a.C.) **Aristofane** faccia in modo che, a guerra del Peloponneso in corso, un cittadino dell'Attica concluda una pace personale con i nemici spartani, o che nel *Ciclope* di **Euripide** (412 a.C. ca.) Ulisse e il mitico gigante vestano l'uno l'abito del truffatore cronico e l'altro quello dell'ubriacone che non riconosce altre divinità al di fuori del proprio ventre. Per parte sua, nel *Satyricon* (I sec. d.C.) **Petronio** parodizzerà spesso e volentieri i modelli dell'epica greca, anche per quanto riguarda la figura del nemico. Per esempio, nella rissa che scoppia a bordo della nave di Lica (fr.108-109) convenzioni e stilemi propri dell'epica si sprecano: si parla di «schiere contrapposte», si combatte (armati, però, di rasoi da barbiere e schidioni da cuoco), si proclamano tregue, si stendono trattati di pace. Siamo già nell'atmosfera di parodie successive ed altrettanto celebri: nel *Morgante* (1478) di **Pulci** i paladini sono dei veri e propri predoni e come tali risolvono le loro contese; in *Gargantua e Pantagruel* (1532-64) **Rabelais** impegnerà in ridicola battaglia i sudditi di Pricochole e Grandgousier, mentre Pantagruel stesso se la vedrà coi Dipsodi; il *Baldus* (ed. definitiva 1539-40) di **Folengo**, che combatte pirati e mostri, è poco più di un teppista; l'omonimo l'eroe di **Cervantes** (*Don Chisciotte*, 1605-15) avrà per nemici mercanti, mulattieri, mulini a vento e greggi di pecore; nella *Secchia rapita* (1622) di **Tassoni**, infine, bolognesi e modenesi si fanno guerra per una secchia di nessun valore, facendo scendere in campo perfino le divinità dell'Olimpo.

4. Attestazioni di notevole importanza vanta anche il diavolo inteso come nemico per antonomasia (*Satana* dall'ebraico *śātān*: nemico, avversario). La letteratura omiletica, ovviamente, ne trabocca (anche quella in versi: «El meo entelletto fu oscurato / et del Nimico fui pigliato; / e non sapia <me>; que mme fare», dice **Iacopone** da Todi (*Laude*, 84, vv. 106-108)), ma Satana è figura che giganteggia innanzitutto in **Dante**. Evocato nella prima cantica per mezzo dei suoi sodali («Incontante intesi e certo fui / che questa era la setta de' cattivi / a Dio spiacenti ed a' nemici sui», *Inferno*, III, 61-63; «Venimmo al punto dove si digrada: / quivi trovammo

Pluto, il gran nemico», *Inferno*, VI, 114-15), viene citato nel suo ruolo di nemico per eccellenza nel *Purgatorio*: «Nostra virtù che di legger s'adona, / non spermentar con l'antico avversaro, / ma libera da lui che si la sprona», XI, 19-21; «Ma voi prendete l'esca, sì che l'amo / de l'antico avversaro a sé vi tira», XIV, 145-46). E così lo vedranno **Petrarca** («Io son sì stanco sotto 'l fascio antico / de le mie colpe et de l'usanza ria / ch'ì temo forte di mancar tra via / et di cader in man del mio nemico», *Canzoniere*, 81, 1-4), il già citato Tasso («Mentre son questi a le bell'opre intenti, / perché debbiano tosto in uso porse, / il gran nemico de l'umane genti / contra i cristiani i lividi occhi torse» (*Gerusalemme liberata*, IV, 1-4), **Milton** («A lui l'Arcinemico si rivolse, da allora / chiamato Satana in cielo, e con parole ardite / così iniziò, rompendo quell'orribile silenzio...», *Paradiso perduto*, I, 82-84). Nei secoli a venire non si riscontrano opere in cui la figura di Satana come nemico elettivo dell'uomo abbia rilievo tematico. Si coglie anzi un processo di inversione che, assecondando finalità che variano dall'uno all'altro artista, trasforma Satana nel sodale di ogni spirito ribelle o comunque libero, se non in un martire in piena regola (una lunga linea rossa su cui si collocano scrittori insigni, come Marlowe, Nashe, Defoe, Burns, Byron, Baudelaire, Carducci, García Lorca). Solo in tempi assai recenti **Salman Rushdie** ha ridato a questa figura una connotazione assai prossima a quella della tradizione. Nei capitoli del romanzo *I versi satanici* (1988) dedicati ai primi anni della predicazione di Maometto e nella stessa metamorfosi diabolica subita da uno dei due protagonisti (Sala-din, sul cui corpo sbucano corna e zoccoli caprini), il diavolo riprende il suo ruolo di atavico tentatore. Per una più ampia disanima del tema del Diavolo, il Nemico *tout court* di un'ampia tradizione letteraria, v. DIAVOLO.

5. Sono infine da rilevare alcune importanti trasformazioni a cui alcuni scrittori del Novecento hanno sottoposto il concetto di nemico. **Brecht**, per esempio, strappa la maschera dal volto del nazismo con felice inversione, additandolo come il vero nemico del popolo tedesco: «Al momento di marciare molti non sanno che alla loro testa marcia il nemico e che chi parla di nemico è lui stesso il nemico» («Breviario tedesco»); qualcosa di molto simile fa **Quasimodo** con chi rinnega il suo passato fascista: «I poeti non dimenticano. Oh la folla dei vili, / dei vinti, dei perdonati dalla misericordia! / Tutto si travolge, ma i morti non si vendono. / Il mio paese è l'Italia, o nemico più straniero, / e io canto il suo popolo, e anche il pianto / coperto dal rumore del suo mare, / il limpido lutto delle madri, canto la sua vita» («Il mio paese è l'Italia»). Ancora più carica di implicazioni sia espressive che esistenziali è il nemico indistinto e per ciò stesso tanto più inquietante di cui parla **Kafka** nel racconto *La tana* (1923-24): «Vivo in pace nella parte più interna della casa, e intanto il nemico mi si avvicina da qualche parte, scavando lento e silenzioso». A ben vedere i misteriosi nemici de *Il deserto dei tartari* (1940) di Dino **Buzzati** provengono dal medesimo nulla.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Batracomiomachia*, o *Battaglia delle rane e dei topi* (secc. VI-V a.C.); *Poema del Cid* (*Poema de mio Cid*, ca. 1140).

Ariosto, L., *Orlando furioso* (1532); Aristofane, *Acarnesi* (425 a.C.); Boiardo, M., *Orlando innamorato* (1483 e 1495); Brecht, B., *Breviario tedesco* (*Deutsche Kriegsfiel*, 1936-39); Buzzati, D., *Il deserto dei tartari* (1940); Callino, *Frammenti* (sec. VII a.C.); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1306-21); Ennio, Q., *Annali* (*Annales*, 190-173 a.C.); Euripide, *Il Ciclope* (sec. V a.C.); Folengo, T., *Baldus* (ed. definitiva 1539-40); Jacopone da Todi, *Laude* (sec. XIII);

Kafka, F., *La tana* (*Der Bau*, 1923-24); Lucano, M. A., *Farsaglia* (*Bellum civile*, 60-65); Milton, J., *Il paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Mimnermo, *Elegie* (sec. VII a.C.); Nevio, G., *La guerra punica* (*Bellum poenicum*, sec. III a.C.); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi. Epodi* (*Carmina*, sec. I a.C.); Petrarca, F., *Canzoniere* (1335-74); Petronio Arbitro, T., *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Pulci, L., *Morgant*, (1478); Quasimodo, S., *Il mio paese è l'Italia*, in *La vita non è sogno* (1946-48); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-1552); Rushdie, S., *I versi satanici* (*Satanic verses*, 1988); Tasso, T., *Gerusalemme liberata*, (1565-75); Tassoni, A., *La seccchia rapita* (1622); Tirteo, *Elegie* (sec. VII a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.).

■ BIBLIOGRAFIA: Schmitt, C., *Le categorie del politico*, Bologna, il Mulino, 1972; G. Miglio (a c. di), *Amicus (inimicus) hostis. Le radici della conflittualità «privata» e della conflittualità «politica»*, Milano, Giuffrè, 1992; M. Foucault, *Difendere la società*, Torino, Ponte alle Grazie, 1990; A. Demandt (a c. di), *Processare il nemico. Da Socrate a Norimberga*, Torino, Einaudi, 1996.

■ VOCI AFFINI: Battaglia; Cavaliere; Crociate; Diavolo; Duello; Eroe, eroismo; Guerra/Pace; Guerre civili; Militare, soldato; Offesa; Onore.

STEFANO MANFERLOTTI

Neve, v. GHIACCIO, NEVE.

New York. 1. La città di New York è composta di cinque *boroughs*, o circoscrizioni: *Manhattan*, *Bronx*, *Queens*, *Brooklyn*, *Staten Island*. L'unico *borough* a essere situato sulla terra ferma è il Bronx, mentre gli altri sono isole o parti di isole, bagnate dal fitto intreccio di acque dello Hudson River, dell'East River e dell'Oceano Atlantico. Anticamente, la regione era abitata da *Native Americans* appartenenti alle famiglie irochese (i *mohawk*) e *algonchina* (i *lenape*, i *wappinger*, i *metoac*, i *mabican*, e le sotto-tribù dei *wechquaesgeck*, dei *reckgawawanc*, dei *manate*, dei *canarsie*, dei *raritan*, dei *rockaway*...), che lasciarono alla città molti reperti archeologici, il tracciato di numerose piste di caccia e di comunicazione e il nome di svariate località (fra cui quello stesso di *Manhattan*). I primi europei a mettervi piede stabilmente furono gli olandesi, che nel 1626 acquistarono dai *wechquaesgeck* (o dai *reckgawawanc* o dai *manate*, la cosa non è a tutt'oggi ben chiara) l'isola poi detta *Manhattan*, per l'equivalente di sessanta fiorini in specchietti, ciondoli e perline colorate. L'occupazione olandese durò dal 1610 al 1664 e si concretizzò, oltre che in alcune brutali rappresaglie nei confronti dei *Native Americans* colpevoli di sconfinamenti nelle terre strappate all'uso collettivo e «privatizzate» dagli europei, nella costruzione di *Nieuw Amsterdam* sulla punta meridionale dell'isola, la cittadina immortalata da Jacob Steendam, primo «poeta a New York», con alcuni versi che da subito danno il tono a un mito destinato a lunga vita: «Due fiumi abbracciano i miei giardini / da Est e da Nord versano le acque nel mare / ricchi di pesci a non finire. / E poi latte e burro, frutti da mangiare / che non si possono contare, / ogni vegetale che si conosce, / e grano del migliore». Il passato olandese della città è ancor oggi ben leggibile: nella planimetria labirintica della vecchia *downtown*, nella modalità di costruzione degli antichi edifici sopraelevati rispetto al piano stradale, nei nomi di parecchie strade e luoghi (*Bowery*, *Coney Island*, *Spuyten Duyvil*, *Gramercy*). Nel 1664, agli olandesi subentrarono gli inglesi, che mutarono il nome di *Nieuw Amsterdam* in *New York* e, oltre al riferimento diretto al duca di York, aggiunsero al palinsesto cittadino altri «segni» riferiti al proprio passato (*Chelsea*, *Queens*), completando anche l'opera di distruzione delle culture e società native. Intanto, erano giunti altri immigrati, a comporre fin dagli inizi il variegato panorama demografico,

etnico e culturale della città: ugonotti, ebrei sefarditi, schiavi africani e delle Indie Occidentali. Quindi, nel 1776, a seguito della Rivoluzione Americana, la città passò alla neonata nazione statunitense, iniziando così una lunga storia fortemente intrecciata al mito.

2. La dimensione mitica di New York è perfettamente resa da Francis Scott Fitzgerald soprattutto nel romanzo *Il grande Gatsby* (1925), dove lo sguardo sulla città è uno sguardo da primo mattino del mondo: «questa vecchia isola che sbocciò un tempo davanti agli occhi dei marinai olandesi – un nuovo, verde seno del nuovo mondo»; o ancora: «la città vista dal *Queensboro Bridge* è sempre la città vista per la prima volta, nella sua prima selvaggia promessa di tutto il mistero e di tutta la bellezza del mondo». Ma poi, in Fitzgerald stesso, questa visione finisce per offuscarsi, solcata da inquietudini e disillusioni: così, in *La mia città perduta*, scritto dopo l'infrangersi dell'«età del jazz» sugli scogli del crollo di *Wall Street* nel 1929 (ma pubblicato solo nel 1945), agli occhi dell'innamorato che vi ritorna dopo un lungo periodo trascorso in Europa, New York è un sepolcro risuonante dei suoi passi – e, vista dall'alto dell'*Empire State Building*, si mostra quale essa è davvero: «non l'infinito succedersi di canyons come egli aveva sempre immaginato, ma una città con limiti precisi [...]». Fu terribile rendersi conto di ciò, che dopotutto New York era una città e non un universo, e allora l'intero scintillante edificio che aveva eretto nella propria mente crollò fragorosamente al suolo». Questo movimento – dall'esaltazione allo sconforto, dall'amore all'odio, e viceversa – è parte integrante del «mito di New York» in tutte le sue manifestazioni culturali, letterarie e non, e a volte è presente (con paradossi e contraddizioni) all'interno di una medesima opera, di un medesimo autore. Ed è un'altra versione ancora della dicotomia, centrale e irrisolta nella cultura americana, tra est e ovest, metropoli e lande selvagge, civiltà e frontiera, tecnologia e natura – tutte polarità in reciproco rapporto e tensione dialettica, a creare un incessante, fascinoso disagio.

3. La dicotomia si presenta infatti fin dai primi decenni dell'800, quando il problema della nascita di una cultura e letteratura nazionale si pone con forza. Washington Irving, per esempio, nell'opera *Storia di New York* (1809), propone una «narrazione della fondazione» intessuta di humor, scherzo e iperbole, secondo uno stile e un genere che lo renderanno famoso soprattutto nei racconti *Rip Van Winkle* e *La leggenda di Sleepy Hollow* – vere creazioni di miti americani all'insegna del fiabesco. Pochi anni dopo, di New York daranno ben altre rappresentazioni Edgar Allan Poe e Herman Melville: il primo, in *Il Mistero di Marie Roget* (1842), trasporterà a Parigi una vicenda reale avvenuta nello stesso periodo, e con grande scalpore, nella città americana, stendendo con le note a pie' di pagina un vero e proprio sottotesto newyorkese che tradisce inquietudini e angosce; il secondo, in *Bartleby lo scrivano. Una storia di Wall Street* (1856), farà del tema della solitudine metropolitana, dell'alienazione e dell'incomunicabilità, la cifra distintiva di una New York tutta muri e partizioni, chiusure e labirinti, negazioni e rinunce.

Ma poi, a questa visione cupa e negativa della città, risponderà Walt Whitman, con l'entusiasmo messianico di chi vede nelle folle e nelle strade di New York le promesse irrefrenabili d'una nazione in ascesa: nelle poesie di *Foglie d'erba* (1855, 1891-92), che rappresentano la rottura con la tradizione e l'affermarsi d'una voce poetica indigena, la città è fermento, magnetismo, moto incessante, i traghetti che trasportano moltitudini, le guglie

delle chiese, il traffico delle strade, i teatri e le fabbriche, il fermento del porto e l'accavallarsi delle notizie stampate e delle innovazioni tecnologiche... «Ah, che ci può essere per me di più maestoso e ammirabile di Manhattan orlata d'alberi maestri?» (*Sul ferry di Brooklyn*, 1856).

Sarà poi soprattutto, nella seconda metà dell'800, l'affermarsi del realismo letterario e (sua onda lunga) del naturalismo a fare della città di New York uno dei contesti privilegiati di una letteratura nazionale ormai pienamente dispiegata. E a questo processo creativo contribuiranno anche altri fenomeni: le moderne tecnologie costruttive (ponti, sotterranee e sopraelevate, grattacieli) che offrono nuovi e più arditi punti di vista, la fotografia sociale di Jacob **Riis** e Lewis **Hine** che indaga ogni piega della vita cittadina, il cinema nascente (la prima proiezione è del 1896, i primi *reels* di David W. **Griffith** risalgono agli anni 1908-12), scuole pittoriche come quella detta dei «Bidoni della Spazzatura» che, nei primi anni del '900, abbandona soggetti e tecniche ormai irrigidite nell'imitazione della tradizione europea per rivolgersi alla vita quotidiana come inesauribile fonte d'ispirazione (le strade e i mercati del ghetto, il porto, la folla variopinta dei casermoni, gli spettacoli popolari).

Così, nella seconda metà dell'800, la città di New York offre ispirazione a due dei più importanti scrittori americani, William D. **Howells** e Henry **James** – il primo, rappresentante di una visione cortese, *genteel*, della realtà americana, ma, proprio a contatto con New York, scosso e affascinato dalle sue tensioni (sociali, culturali, visive, esperienziali), come si può leggere nell'ampio affresco di *In cerca di nuove fortune* (1890); il secondo, catturato dal procedere del tempo nella metropoli, dalle sue accelerazioni e persistenze, dalla pressione che il cambiamento esercita sulle psicologie individuali, come si può leggere soprattutto in *Washington Square* (1880) e nel libro di un primo, perplesso ritorno a casa dopo decenni di esilio europeo, *La scena americana* (1907), oltre che in quel piccolo gioiello di analisi psicologica e architettonica – l'esplorazione degli spazi della mente e della città, degli interni-esterni reali e metaforici – che è il racconto *L'angolo prediletto* (1907). Per Howells, New York è «Palmyra, Baalbeck, Timour del Deserto [...] un panorama convulso che non smetteva di stuzzicare il suo *sense of humor*, di evocare la sua simpatia»; per James, è «così notturna, da bacchanale, così abbondantemente ricoperta di piume, di balze e di acconciature, eppure in apparenza così innocente, e ancora così patriarcale, e in nulla simile, in quella sua miscela, a ciò che si è conosciuto altrove. [...] «Straordinaria, indescrivibile New York!»». In queste due immagini risiedono il fascino e il disagio che ormai accompagnano il vivere e lo scrivere la metropoli.

E saranno proprio esse a tornare prepotentemente in opere di scrittori più giovani, come Stephen **Crane** (con *Maggie. Una ragazza di strada*, del 1893), Abraham **Cahan** (con *Perduti in America. Una storia del ghetto di New York*, del 1896) e Theodore **Dreiser** (con *Nostra sorella Carrie*, del 1900): narrazioni di sconfitte individuali e collettive, in cui la modernità di New York si offre al lettore con tutta la propria forza evocativa, drammatica e disturbante, a livello sia di forma sia di contenuti – in cui l'insistenza stessa nel proporre fin dal titolo il nome del protagonista sembra quasi volerlo strappare al senso di anonimato e di perdita di sé che accompagna il nuovo rapporto con la grande metropoli ormai novecentesca, e al tempo stesso proporcelo come *everyone* di una realtà che contiene tutti indistintamente.

4. La New York novecentesca diventerà poi la città per eccellenza del modernismo. Sotto la spinta convergente delle trasformazioni sociali, urbanistiche, tecnologiche, e delle innovazioni soprattutto nel campo delle arti visive, muta profondamente la scrittura che cerca di contenerle e replicarle sulla pagina, di muoversi dentro a romanzi, racconti, poesie in direzioni analoghe e omologhe. La metropoli che emerge da queste sperimentazioni è quella del romanzo di John **Dos Passos** *New York* (1925), in cui si mescolano gli slanci architettonici verticali, il jazz nascente di George **Gershwin**, la fotografia di Lewis **Hine** e poi di Walker **Evans** e Paul **Strand**, il realismo pittorico di John **Sloan** e George **Bellows** e l'avanguardia astratta di Abraham **Walkowitz**, John **Marin**, Joseph **Stella**, Georgia **O'Keeffe**, il cinema ormai affermato e non ancora catturato da Hollywood – un fitto palinsesto di linguaggi diversi, orchestrazione complessa di temi, corale di personaggi e punti di vista, da cui emerge un protagonista unico e collettivo, New York stessa – quella New York che, scrive Dos Passos, «è terribile se ti diventa noiosa [perché] non c'è nessun altro posto dove andare. È la cima del mondo, e tutto quel che si può fare è continuare a correre in cerchio come in una gabbia di scoiattoli». Negli illusori e contraddittori anni Venti, ci saranno poi anche le storie narrate da Fitzgerald e venate di quel suo tipico «tocco di disastro» e la nostalgia della «vecchia New York» presente nei romanzi di Edith **Wharton** (*L'età dell'innocenza*, 1920). Ci sarà l'universo convulso e multiforme di una Harlem che – dopo la stagione radicale e *bohémienne* del Greenwich Village – diventerà il nuovo quartiere di riferimento, sia per scrittori americani come Langston **Hughes**, Claude **McKay**, James Weldon **Johnson**, Zora Neale **Hurston**, sia per alcuni intellettuali bianchi in cerca di ispirazioni più dirette e genuine. E ci sarà, quasi a chiudere simbolicamente il decennio con una delle immagini più significative della città (quel Brooklyn Bridge che è crocevia di stili e istanze culturali), il lungo poema di Hart **Crane** *Il ponte* (1930). Poi, con il Venerdì Nero di Wall Street, tutto crollerà e anche l'immagine di New York risulterà virata in toni di dramma e di angoscia. Così, la letteratura degli anni Trenta seguirà altri percorsi rispetto a quelli dell'«età del jazz»: e gli scenari saranno piuttosto occupati dalle vicende in bilico fra splendore e amarezza di Thomas **Wolfe** (*Il fiume e il tempo*, 1935) e di Dawn **Powell** (*Gira, magica ruota*, 1936) o dalle «mean streets» del ghetto immigrato, come nei riti di passaggio adolescenziali narrati da Henry **Roth** in *Chiamalo sonno* (1934) e da Pietro **Di Donato** in *Cristo fra i muratori* (1939), o in film come *Spavalderia* (1933) di Raoul **Walsh** o *Dead End* (1937) di William **Wyler**.

5. Il secondo dopoguerra vede invece New York affermarsi come «capitale del XX secolo», per parafrasare una famosa definizione della Parigi ottocentesca data da Walter **Benjamin**. La metropoli diviene cuore pulsante del grande mercato dell'arte, all'insegna dell'*action painting* prima e della *pop art* poi, entrambi fenomeni destinati a entrare in una dialettica profonda con le lettere – la New York School di pittori come Jackson **Pollock** o Mark **Rothko** avrà così il suo corrispettivo nella New York School di poeti come Frank **O'Hara**, genuini interpreti di una vitalità e creatività fortemente legate alla multiforme varietà della strada, dei colori, delle luci, dei ritmi; esattamente come i pittori Robert **Rauschenberg**, Red **Grooms**, Roy **Lichtenstein**, Andy **Warhol**, interagiranno con poeti come Allen **Ginsberg**, Gregory **Corso**, Diane **Di Prima**, LeRoi **Jones**, e sperimentatori teatrali come Allan **Kaprow**, Ellen **Stewart**, Julian **Beck** e Judith

Malina. La stagione della letteratura beat avrà così in New York, oltre che in San Francisco, il suo luogo d'elezione. Ma, soprattutto, la grande metropoli newyorkese diventerà laboratorio di altre sperimentazioni letterarie, riassumibili in quella tendenza che il critico Tony **Tanner** individuerà nella sua opera *City of Words* (1971): l'uscita dalla seconda guerra mondiale e le guerre di Corea e del Vietnam, il fermento sociale, politico, culturale degli anni '50 e '60, l'emergere di una contestazione giovanile e di massa, la sequenza di omicidi politici sulla scena nazionale e cittadina (John e Robert Kennedy, Martin Luther King, Malcolm X), l'intrecciarsi di esperienze artistiche diverse, tutto ciò trasformerà la metropoli in una nuova mappa di segni e simboli, misteriosamente e ironicamente attraversata da congiure e complotti, trame e inganni. Così, mentre il filone più schiettamente realistico, o di *réportage* sociale e culturale, continuerà a produrre opere di notevole interesse (Hubert **Selby, Jr.**, con *Ultima fermata a Brooklyn*, del 1964; Joseph **Mitchell**, con i molti articoli e racconti poi riuniti in *Nel vecchio albergo*, del 1993), Paul **Auster** con la sua *Trilogia di New York* (1985-6) offrirà il miglior esempio di una narrativa che ragiona su se stessa, sulla città e sui suoi miti e riti, assimilando e mescolando generi e precedenti in un *pastiche* letterario di grande suggestione, all'insegna del caso e della ripetizione, della scomposizione delle identità e della frantumazione dell'io narrante.

6. La dicotomia di New York, quell'alternarsi continuo di luci e ombre, è ben presente nella letteratura degli ultimi tre decenni, sia nella breve stagione del cosiddetto minimalismo (un autore per tutti, e forse il più significativo: il Jay **McInerney** di *Le mille luci di New York*, del 1983) sia in una serie di autori profondamente newyorkesi, come Jerome **Charyn**, Joel **Rose**, Catherine **Texier**, Tama **Janovitz**, interpreti del volto forse più crudo e nascosto dell'esperienza cittadina, delle sue vulnerabilità e idiosincrasie, sia infine nell'opera di un autore a sé stante, critico e disincantato, come Tom **Wolfe**, che in *Il falò delle vanità* (1987) ci offre un'immagine cupa e notturna di una New York che è poi anche simbolo dell'America tutta. Intanto, nei vari quartieri-ghetto della metropoli, giungevano a maturazione fenomeni letterari d'importanza non secondaria nel caleidoscopio cittadino. Senza raggiungere l'intensità dell'esperienza legata alla «Harlem Renaissance» negli anni '20, il Lower East Side, il Bronx, East Harlem vedevano affermarsi scrittori e scrittrici fortemente legati a radici e tradizioni etniche e immigrate (asiatiche, caraibiche, ebraiche): che, nella dimensione raccolta per quanto drammatica del ghetto, ritrovavano il senso di un'identità personale e collettiva e, al di sotto della frammentazione e disgregazione, recuperavano un ordito di parole e narrazioni. È il caso dei *nuyorican poets* di origine portoricana Pedro **Pietri**, Miguel **Piñero**, Miguel **Algarín**, Sandra María **Esteves**, della caraibica Paule **Marshall**, dei sino-americani Louis **Chu** e Fay **Chiang**, tutti impegnati, in tempi e forme diversi, a dar voce a una New York sempre più complesso caleidoscopio di culture, crocevia di tensioni sociali e artistiche. Ma è anche il caso di Grace **Paley**, erede, con i suoi racconti di forte consapevolezza e impegno sociale (*Più tardi lo stesso giorno*, 1985), di una lunga tradizione che affonda le proprie radici nella cultura della strada e delle comunità etniche ed immigrate, per aprirsi poi alla città tutta e darne ritratti in forma di cammeo, tanto minuti nell'ambientazione e nell'intreccio quanto intensi nella scrittura e nel significato. E, specularmente, è il caso di Don **De Lillo**, che con l'ampio murale di *Underworld* (1997), summa di motivi metropoli-

tani culminanti nell'immagine di una New York simbolicamente inghiottita dalla spazzatura, narra la storia e le storie della città e dell'America lungo l'arco dell'ultimo mezzo secolo – qualcosa che, nel cinema, ha il suo corrispettivo nell'opera di registi (diversi ma omologhi nella loro attenzione affascinata per la città) come Woody **Allen**, Martin **Scorsese** e Francis Ford **Coppola**, grandi raccontatori di storie individuali e collettive: il primo con *Io e Annie* (1977) e *Manhattan* (1979), il secondo con *Mean Streets* (1972), *Taxi Driver* (1976) e *Gangs of New York* (2002), il terzo con la saga de *Il Padrino* (1972-1990).

7. Né bisogna dimenticare come questa New York, luogo letterario e culturale per eccellenza della modernità, sia stata poi anche inventata e costruita grazie agli «sguardi altri», non solo degli immigrati che non hanno cessato sull'arco d'un secolo di approdare alle sue rive, ma anche di quegli artisti, soprattutto europei, che di volta in volta hanno individuato in essa, o in certi particolari caratteri della sua realtà, il contesto privilegiato per le loro narrazioni o sperimentazioni. Basti pensare al Vladimir **Majakovskij** de *Il ponte di Brooklyn* (1925): «Come uno sciocco pittore / nella Madonna d'un museo / configge il suo occhio, amoroso ed acuto, / così io, / cosparso di stelle / dal sottocielo / guardo / New-York / attraverso il ponte di Brooklyn»; o a Federico **García Lorca** che nella metropoli giunge più o meno negli stessi anni e vi scrive le composizioni di *Poeta a New York* (1940, postumo): «L'aurora di New York ha / quattro colonne di fango / e un uragano di negre colombe / che sguazzano nelle putride acque.// L'aurora di New York geme / sulle immense scale / cercando fra le ariste / nardi di angoscia disegnata»; o ancora a Louis-Ferdinand **Céline**, che in *Viaggio al termine della notte* (1932) pone il suo «uomo nudo», il suo «uomo tormentato dall'infinito», *Bardamu*, di fronte a questa «città in piedi», luogo di folle anonime, di banche e di dollari e di cinema caldi, il «metrò furioso» e «le luci sospese lontano nella notte, serpenti inquieti e multicolori»; oppure, infine, alla variegata «scoperta dell'America e di New York» da parte di autori italiani, diversi fra loro ma concordi nel coglierne la qualità mitopoietica, come Mario **Soldati** (*America primo amore*, 1935), Emilio **Cecchi** (*America amara*, 1939), Goffredo **Parise** (*New York*, 1977), Manlio **Cancogni** (*Lettere a Manhattan*, 1997) – e come Sergio **Leone**, con il suo struggente film sul cinema, sul passato e sulla memoria: *C'era una volta in America* (1984).

8. Attraverso la voce di questi (e altri) scrittori e artisti, New York si è offerta alla letteratura come la città che non cessa mai di cambiare: un cambiamento che è quasi connaturato al suo DNA di città modernista per eccellenza (scriveva il poeta James **Merrill**: «Come sempre a New York, ogni cosa viene abbattuta / prima che tu abbia il tempo di preoccupartene»), ma che a volte è la conseguenza di fatti drammatici (il crollo di Wall Street, l'attentato alle Torri Gemelle) che incidono in profondità nell'immaginario collettivo e dunque anche in quello letterario e artistico. Nell'introduzione all'antologia *Writing New York* (1998), Phillip **Lopate** così riassume i temi che «ricorrono ossessivamente nei suoi documenti letterari»: l'alternarsi di fascino e squallore, la dimensione artificiale (*man-made*) e non naturale del suo ambiente, la costante preoccupazione per gli affari e il denaro, la concentrazione dei mezzi di comunicazione di massa, la possibilità della celebrità per pochi e dell'anonimato per molti, il rapporto difficile con il resto dell'America, la fitta e cosmopolita popolazione capace di accogliere immigrati e non conformisti, una componente operaia che ha nella cultura della strada e nella parlata

popolare le sue caratteristiche principali, il senso di solitudine e alienazione che la metropoli può nutrire, l'importanza simbolica come città squisitamente modernista, la sua qualità tentatrice che convince il visitatore occasionale come chi vi abiti da tempo che non possa esservi null'altro di simile... Temi e motivi che, attraverso i secoli, i cambiamenti, le fasi di ristagno e di fermento, il sentimento di amore-odio, rimangono caratteristici di New York e ne fanno un luogo letterario per eccellenza – come nelle parole di Walt Whitman, riprese dalla poetessa Elizabeth **Hardwick** in un suo saggio sulla città (*New York City: Crash Course*, 1991): «Datemi facce e strade – datemi questi fantasmi incessanti e senza fine lungo i marciapiedi!».

■ OPERE CITATE: Allen, W., *Io e Annie*, cinema (*Annie Hall*, 1977); Allen, W., *Manhattan*, cinema (1979); Auster, P., *La Trilogia di New York* (*The New York Trilogy*, 1985-86); Cahan, A., *Perduti in America. Una storia del ghetto di New York* (Yekl, 1896); Cancogni, M., *Lettere a Manhattan* (1997); Cecchi, E., *America amara* (1939); Céline, L.F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Coppola, F.F., *Il Padrino. I, II, III*, cinema (1972-1990); Crane, H., *Il ponte* (*The Bridge*, 1930); Crane, S., *Maggie. Una ragazza di strada* (*Maggie: a Girl of the Streets*, 1893); De Lillo, D., *Underworld* (1997); Dos Passos, J., *Nuova York* (*Manhattan Transfer*, 1925); Dreiser, T., *Nostra sorella Carrie* (*Sister Carrie*, 1900-12); Fitzgerald, F.S., *Il grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1925); Fitzgerald, F.S., *La mia città perduta* (*My Lost City*, 1945, postumo); García Lorca, F., *Poeta a New York* (*Poeta en Nueva York*, 1940, postumo); Hardwick, E., *New York City: Crash Course* (1991); Howells, W.D., *In cerca di nuove fortune* (*A Hazard of New Fortunes*, 1890); Irving, W., *Storia di New York* (*History of New York*, 1809); James, H., *L'angolo prediletto* (*The Jolly Corner*, 1907); James, H., *La scena americana* (*The American Scene*, 1907); James, H., *Washington Square* (1880); Leone, S., *C'era una volta in America*, cinema (1984); Lopate, P., ed., *Writing New York: a Literary Anthology* (1998); Majakovskij, V.V., *Il ponte di Brooklyn* (1925); McInerney, J., *Le mille luci di New York* (*Bright Lights, Big City*, 1983); Melville, H., *Bartleby lo scrivano. Una storia di Wall Street* (*Bartleby the Scrivener*, 1856); Mitchell, J., *Nel vecchio albergo* (*Up in the Old Hotel*, 1993); Paley, G., *Più tardi lo stesso giorno* (*Later the Same Day*, 1985); Parise, G., *New York* (1977); Di Donato, P., *Cristo fra i muratori* (*Rzist in Concrete*, 1939); Poe, E.A., *Il mistero di Marie Roget* (*The Mystery of Marie Roget*, 1842); Powell, D., *Gira, magica ruota* (*Turn, Magic Wheel*, 1936); Roth, H., *Chiamalo sonno* (*Call It Sleep*, 1934); Irving, W., *Rip Van Winkle*, in *Il libro degli schizzi* (*The Sketch-book*, 1819-20); Irving, W., *La leggenda di Sleepy Hollow*, in *Il libro degli schizzi* (*The Sketch-book*, 1819-20); Scorsese, M., *Gangs of New York*, cinema (2002); Scorsese, M., *Mean Streets*, cinema (1972); Scorsese, M., *Taxi Driver*, cinema (1976); Selby, H. jr., *Ultima fermata a Brooklyn* (*Last Exit to Brooklyn*, 1964); Soldati, M., *America primo amore* (1935); Tanner, T., *Città di parole* (*City of words*, 1971); Walsh, R., *Spavalderia*, cinema (*The Bowery*, 1933); Wharton, E., *L'età dell'innocenza* (*The Age of Innocence*, 1920); Whitman, W., *Sul ferry di Brooklyn* (1856) in *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*, 1855, 1891-92); Wolfe, T., *Il fiume e il tempo* (*Of Time and the River*, 1935); Wolfe, T., *Il falò delle vanità* (*The Bonfire of the Vanities*, 1987); Wyler, W., *Dead End*, cinema (1937).

■ BIBLIOGRAFIA: Beard, R. - Berlowitz, L. Cohen, eds., *Greenwich Village. Culture and Counterculture*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1993; Burrows, E.G. - Wallace, M., *Gotham. A History of New York City to 1898*, New York, Oxford University Press, 1999; Charyn, J., *Metro-polis*, Milano, Il Saggiatore, 1996; Conrad, P., *The Art of the City. Views and Versions of New York*, New York, Oxford University Press, 1984; D'Orsogna L.M., *Il Bronx. Storia di un quartiere malfamato*, Milano, Bruno Mondadori, 2002; Homberger, E., *The Historical Atlas of New York City*, New York, Henry Holt and Company, 1994; Jackson, K.T., ed., *The Encyclopedia of New York City*, New Haven & London, Yale University Press, 1995; Kouwenhoven, J.A., *The Columbia Histori-*

cal Portrait of New York. An Essay in Graphic History, New York, Harper & Row, Publishers, 1972; Lenz, G.H. - Riese, U., eds., *Postmodern New York City. Transfiguring Spaces*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2003; Lopate, P., ed., *Writing New York. A Literary Anthology*, New York, The Library of America, 1998; Maffi, M., *Nel mosaico della città. Differenze etniche e nuove culture in un quartiere di New York* (1992), Milano, Il Saggiatore, 2006; Maffi, M., *New York. L'isola delle colline*, Milano, Feltrinelli, 2003; Maffi, M., *Sotto le torri di Manhattan. Mappe, nomi, storie, luoghi*, Milano, Rizzoli, 1998; O'Connell, S., *Remarkable, Unspeakable New York. A Literary History*, Boston, Beacon Press, 1995; Osofsky, G., *Harlem: The Making of a Ghetto. Negro New York, 1890-1930* (1963), New York, Ivan R. Dee, Inc., 1996; Scott, W.B. - Rutkoff, Peter M., *New York Modern. The Arts and the City*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1999; Sorkin, M. - Zukin, S., eds., *After the World Trade Center. Rethinking New York City*, New York and London, Routledge, 2002; Taylor, W.R., *New York. Le origini di un mito*, Venezia, Marsilio, 1994; Ward, D. - Zunz, O., eds., *The Landscape of Modernity. New York City, 1900-1940*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

■ VOCI AFFINI: America, Americhe; Città; Folla, moltitudine; Indiani d'America.

MARIO MAFFI

Noia, tedio. 1. La parola deriva dal provenzale (*e*)*noja*, *enojos* (dal verbo *enojar*): e questo, dal basso lat. *inodiosus*(*m*), da *inodiare* (provocare odio, essere oggetto di odio: in odio esse): equivalente, dunque, del lat. *taedium* (dal lat. popolare classico *taedere*, essere disgustato). La parola è presente nel fr. *ennui*, mentre lo sp. risale al termine lat.: *tedio*. Nel ted. il termine corrispondente *Langeweile* insiste sul significato della durata, del prolungarsi di un'idea di tempo; nell'ingl. – per quanto esso abbia accolto anche i termini d'importazione *ennui*, *tedium*, o *annoyance* – la parola più comune *boredom*, attestata, in questo senso solo dalla metà del sec. XIX, si riferisce a un lavoro di «trivialità» (che è il significato della radice germanica, *bor*). Nel dizionario del Tommaseo vengono enucleati per il termine due sfere di significato: un «malessere per mancanza d'oggetto che eserciti vivamente lo spirito o il corpo o entrambi» (quindi in rapporto con la MALINCONIA, v., e l'«accidia»), o un «malessere per impressione spiacevolmente uniforme»; cioè con un senso di «sazietà»; (quindi in rapporto con la NAUSEA, v.) o di indefinibile insoddisfazione, derivante, perlopiù, dall'ozio o da una generale mancanza d'interessi, o (nella variante «eroica») «dal senso che nulla è più possibile compiere di utile e di grande in un mondo arido e gretto»: traducendosi, così, in un sentimento di «tedio esistenziale», un sentimento che può giungere (nella visione filosofica esistenzialista) ad una indifferenza per la totalità delle cose, che si connetta ad una esperienza della gratuità dell'essere. Contigua ma distinta rispetto alla nozione di «ozio» (v.), essa si presenta come un'idea di vuoto da riempire con occupazioni. Quindi si tratta di uno «stato esistenziale e psicologico che insorge quando l'esperienza di un soggetto è progettuale e affettivamente demotivata» (Umberto Galimberti), traducendosi spesso in una desolante frequentazione del nulla; o ancora, di «nostalgia» in quanto «desiderio d'essere altrove»; parallela ma inassimilabile all'attività eticamente fondata della «rinuncia», essa può consistere in un decadere del «desiderio» e nella negazione stessa d'ogni facoltà emotiva («apatia»), in un dominio dell'«indifferenza» e della «sterilità», dell'esperienza della «solitudine», che potrà far sprofondare nella cupezza della «misanthropia» o nei baratri dell'«angoscia» e della «depressione».

2. Nell'antichità classica troviamo uno stato d'animo che presenta profonde affinità con la noia moderna, ovvero il

taedium vitae. La nozione, che rinvia ai sentimenti di disgusto per un'esistenza che si mostra priva di significato, è presente già nel finale del libro III del *Della natura* (sec. I a.C.), in cui **Lucrezio**, stigmatizzando la paura della morte, particolarmente viva in coloro presso cui «la vita è quasi morta, mentre sono ancora vivi», e che «vagano ondeggiando in preda al confuso errore dell'animo», mentre «sentono il peso che grava loro nell'animo e li tormenta e li opprime» senza riuscire a «conoscerne le cause», identifica un sentimento di disgusto per la vita e il suo peso, e il senso di oppressione e angoscia che ne deriva; e infine, il vano tentativo di sfuggirvi per mezzo di viaggi inutili: non sapendo «ciò che vuole [...] ciascuno fugge sé stesso» (col «mutar luogo, quasi potesse deporre il suo peso»), ma quel suo «io naturalmente [...] gli resta attaccato, e lo odia, perché malato non comprende la causa del male». **Seneca** citerà espressamente Lucrezio, nel suo *La tranquillità dell'anima* (49-62 a.C.), riprendendo il motivo del *se fugere* (il tentativo illusorio di fuggire se stessi e la propria insoddisfazione, per mezzo del viaggiare): motivo sviluppato da **Orazio** (65-8 a.C.), nell'epistola XI, per cui «chi solca il mare muta cielo, non natura» (mentre «un'inquietudine impotente ci tormenta, e andiamo per acque e terre inseguendo la felicità»). Al pari di Lucrezio e di Orazio, Seneca vede nella filosofia l'unica soluzione alla noia e al disgusto per la vita; ma quest'opera segnala come possibile soluzione anche l'impegno per il bene comune, mentre in altre opere, come nelle *Epistulae morales ad Lucilium* (sec. I a.C.), consiglia la scelta dell'*otium*. Ne *La tranquillità*, Seneca tratta il concetto anche come «inerzia infelice», «disgusto di sé, irrequietezza dell'animo che non trova mai un dove, triste e penosa sopportazione del proprio ozio [...] mentre le passioni bloccate in uno spazio angusto si soffocano a vicenda senza trovare sbocchi»; nelle *Epistole*, affermerà: «In alcuni s'insinuano la sazietà di fare e vedere sempre le medesime cose, e non l'odio ma il disgusto della vita, nel quale scivoliamo spinti dalla stessa filosofia, quando diciamo: «Fino a quando le medesime cose?»»: qui anche, parrebbe riecheggiare il terzo libro del *De rerum natura*, in cui la Natura fatta persona si rivolgeva all'uomo insaziabile: «Non c'è nient'altro che io possa escogitare e inventare per te che ti piaccia: tutto è sempre uguale». A questo «*otium iners*» Seneca opporrà (sulla scorta, stavolta, di Orazio), in una delle lettere a Lucilio, un «*otium litterarum*»; la via dell'autocoscienza e dell'interiorità è l'unica per cui è possibile accedere ad una serenità relativa («non esiste alcun bene duraturo all'infuori di quello che l'animo trova dentro di sé»). È il *De tranquillitate animi* (62-63 d.C.) di Seneca a fornirci un ampio repertorio di sintomi che si accompagnano al disagio esistenziale: la scontentezza e il disgusto di sé (*taedium et displicentia sui*), la fuga di fronte al proprio Io (*hoc se quisque modo semper fugit*), la repulsione per ogni aspetto della realtà circostante (*domum, solitudinem, parietes non fert*), il fastidio per la vita e il mondo nella loro totalità (*fastidium esse illis coepit vita et ipse mundus*), l'inerzia e l'infelicità (*infelix inertia*), ma anche la profonda avversione nei confronti dell'inattività (*affectus otium suum detestantium querentiumque nihil ipsos habere quod agant*) e la nostalgia del movimento (*semper instabiles mobilesque sunt*). Come non pensare, per quest'ultimo sintomo, al ricco romano di cui Lucrezio, nel *De rerum natura* (III, 1060-1070) narra la spaventosa inquietudine, descrivendolo in movimento tra città e campagna e sempre disgustato per le sue scelte dopo un'iniziale, precario appagamento? Ma come questo sentimento sia necessariamente la premessa di una relativizzazione dei valori materiali e la riduzione dell'esperienza

del corpo a vantaggio di quella dell'anima ci è mostrato da **Marco Aurelio**, che nei dodici libri di meditazioni (*Colloqui con se stesso*, più noti come *Ricordi*, 166-178 d.C.) dispiega tutta la saggezza della tradizione stoica ispirata dal filosofo stoico **Posidonio** (135-51 a.C.). Il tono riflessivo e lo stile lapidario con cui essi sono stati composti, ne fanno il breviario di vita contemplativa per i secoli successivi. L'inno all'imperturbabilità di fronte all'ineluttabilità del male attraversa i primi secoli dell'era volgare, accompagnato all'invito alla purificazione dell'anima espresso da **Porfirio** nella *Isagoge* (sec. III d.C.), in cui si conferma la tradizione etica e speculativa classica avversa al cristianesimo.

3. Il termine «noia» si è presentato soltanto a partire dal Medioevo, dando forma addirittura a un genere di poesia didascalica. Nella tradizione provenzale, la «noia», ossia *enuieg*, è un genere di componimento (sirventese) consistente nell'enumerazione di cose moleste e che rendono faticoso il vivere, particolarmente utilizzato per la precettistica morale; a imitazione di questo genere, nella prima metà del sec. XIII il poeta cremonese Girardo **Patecchio** compose, in 86 versi, in volgare cremonese, una *Frotula Noiae Moralis* ovvero (come altri poi la chiamarono) *Libro delle noie*, indirizzato a un tale Ugo di Perso (che rispose con due analoghi *enoï*), e ricca di soluzioni comiche, capostipite d'un intero genere poetico (la frottola, appunto) che presso i rimatori ebbe fortuna soprattutto nel Trecento; altri esempi sono quelli dei sonetti di **Cenne della Chitarra**, scritti «in risposta» a quelli di **Folgore di San Gimignano**, nonché le *Noie* (sec. XIV) in terzina del trecentesco Antonio **Pucci**, intessute di arguzie e sarcasmi in gran dovizia. A immediato ridosso della sua «invenzione» (provenzale), «noia» funge da parola-chiave dell'inquietudine amorosa, e addirittura del dolore; e spesso compare (in ispecie, presso i provenzali) associata alla parola «pesanza», senso di peso morale e di oppressione, dovuto all'assenza dell'amata (accampandosi, dunque, a «figura» della mancanza). Se in **Dante** il termine indica un senso di dolore, pena, dispiacere («ma tu perché ritorni a tanta noia?»), e così in **Cino da Pistoia**, che la riferisce a uno sprofondare nelle avversità («Noi provamo che 'n questo cieco mondo / ciascun si vive in angosciosa noia, / ch'è in onne avversità Ventura 'l tira»), con memoria esplicita ancorché fugace dell'*enuieg* («Tutto ciò ch'altrui aggrada a me disgrada, / ed è mmi a noia e spiace tutto 'l mondo»); per **Guittone d'Arezzo**, topica è la rima gioia/noia «Tutto mi strugge 'n pensiero e 'n pianto, / amore meo, la fera dubitanza / che aggio, che la noia e lo spavento, / ch'è fatto voi, non vo sconsorti tanto». Giovanni **Boccaccio** introdurrà invece il suo *Decameron* (1349-53) motivando il suo narrare come un «consigliare» (in particolare, le donne) circa «quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguire», senza che sopraggiunga «passamento di noia»; mentre di un «soverchio di noia» (ancora: di dolore) è possibile «infermarsi» (novella II, 8). L'accezione di «dolore» permane stabile sino almeno al Torquato **Tasso** (che nell'*Aminta*, 1573, dirà del «ben passato» e della «presente noia»: nei termini, dunque, di un'opposizione tra gioia e dolore, e al limite tra sogno e realtà). Eppure, rimarrà arduo, nel corso del Rinascimento (specie quello francese), e specialmente a seguito dell'esempio di Francesco **Petrarca** (quello del *Secretum*, 1342-58, ma anche dell'ossessivo rimuginare del *Canzoniere*, 1374) distinguere la nozione di noia da quella di melanconia; campione di questa condizione di «Ennuyeuse Merencolie» (o «Ennuyeuse Tristesse»), ma ancora (come per i provenzali) causata da una situazione e un sentimento di mancanza

(dell'essere amato), da un «desiderio ardente de vedere la propria signora e padrona» (per il qual desiderio, il cuore può divenire eremita nel romitaggio del Pensiero...), sarà **Charles d'Orléans** (a cui appartengono infatti le citazioni testé esposte): nel suo «sistema», la noia giunge ai limiti dell'indifferenza per il contesto circostante («Il mondo è annoiato di me / e io parimenti di lui»); ma il tema ricorre in altri, come Clément **Marot**, Maurice **Scève**, e, soprattutto, Joachim du **Bellay** il cui «canto» non si motiva da altro, che dal desiderio di «render meno cruda la noia che lo tormenta». A guardarlo retrospettivamente, il '500 italiano, fitto di poeti petrarchisti che rielaborano i temi già noti, è dominato da una figura di grande melanconico, come Torquato Tasso. D'altro canto, proprio sul nascere del secolo successivo, sarà l'endiadi noia/malinconia (generatrice di mitomania) il motore primo narrativo del *Don Chisciotte* (1605-16) di Miguel de **Cervantes**, e la radice stessa della rimuginante, apatica incapacità di agire dell'*Amleto* (1600-01) di William **Shakespeare**; ma è giusto da quel secolo che la nozione andrà più nettamente a distinguersi.

4. Uno sviluppo incipientemente «moderno» del tema avviene presso moralisti e predicatori francesi del sec. XVII; dai *Caratteri* (1688 la prima ed.) di Jean de **La Bruyère** (che lo riconduce a un senso di sazietà ingenerato dalla stessa condizione di essere-sociale, propria dell'uomo), ai pensieri e sermoni di Jacques-Bénigne **Bossuet** (che, sulle orme del **Cassiano** e di **Tommaso d'Aquino**, è tornato sul concetto di accidia e sugli eccessi di autoconsiderazione da cui si origina, per l'appunto, la noia), al sermone *Della noia* (1701-18) di Jean-Baptiste **Massillon** (che, fra i primi, lo identifica come un male «di classe», attribuendolo ai «grandi», ai potenti, i quali provano «il malessere d'un'anima dedita a null'altro che a sé», rimanendo infine di fronte a quel «vuoto spaventoso», che è l'assenza di divinità). Ma è soprattutto **Blaise Pascal** che si sofferma produttivamente sulla nozione, subito nei *Pensieri* (1670) ponendola – entro una triade i cui due altri termini sono incostanza ed inquietudine – come elemento fondante la condizione umana, tout court; ed è considerazione, questa, che dovrà tenere ben a mente **Voltaire**, quando, nel *Candido* (1759), farà dire al personaggio di Martin che l'uomo è nato «per vivere nelle convulsioni dell'inquietudine o nel letargismo della noia». L'uomo è naturalmente infelice, al punto che «egli s'annoierebbe anche senza alcuna causa esterna di noia»; e se la noia «fa parte della complessione» umana, essa, non meno, è «insopportabile»: è quando l'uomo rimane «in un riposo assoluto, senza passione, senza affari, senza divertimento, senza applicarsi», che egli «avverte il proprio nulla, l'abbandono, l'insufficienza, la dipendenza, l'impotenza, il vuoto» (da cui consegue che la noia è il primo stadio di un progressivo sprofondare della coscienza verso «la disperazione»). L'uomo mira, così, a soffocare in una vana promessa di divertimento l'idea stessa del vuoto, che lo assedia: è portato a evitare la quiete, per dominare quel sentimento della propria miseria, che egli prova nel momento in cui medita su di sé; nel momento in cui i divertimenti gli vengano sottratti, egli «s'inaridisce per la noia» e avverte «il suo nulla senza conoscerlo». Il sentimento della noia è pura temporalità del presente: esso s'imporrebbe nel momento in cui sopraggiunge una pausa tra la fuga inquieta dal presente e la non meno inquieta ricerca del futuro. In questo quadro, la felicità rimane impossibile, perché «il presente non è mai il nostro fine: il passato e il presente sono i nostri mezzi: solo l'avvenire è il nostro fine» (così che,

«nel disporci sempre ad esser felici, noi non lo siamo mai»). Qui, Pascal parrebbe attribuire, alla consapevolezza piena dello stato di afflizione procurato dalla noia, un principio di produttività «intellettuale», specie se messa a raffronto con la vana ricerca del divertimento da parte di chi (in quanto essere umano) «è pieno di mille essenziali motivi alla noia». Ma infine, anche fuori di profondità speculative (e metafisiche) come queste pascaliane, il tema era ben individuato, presso le culture europee del Seicento; ad esempio, nelle *Opere metriche* (1665) del portoghese Francisco Manoel de **Melo**, troviamo un'epistola sulla noia della corte (oltre ad una sulla malinconia).

5. Sulla lunga scia di un'opera come la *Anatomia della malinconia* (1621) di Robert **Burton**, il '700 (nella specie, inglese) sarà il secolo, certo, della malinconia, dell'umore splenetico, in breve di quella versione «moderna» dell'accidia, che fu oggetto di trattati, odi, epistole, fin dai primi anni del secolo, prima di rifondarsi (narrativamente, «antiromanzesco» ante-litteram) nello humour ineffabile del *Tristram Shandy* (1760-67) di Lawrence **Stearns**, decostruendosi e chiarendosi, in parte, come «posa sociale» (Starobinski). Nel corso del secolo, si tematizza però notevolmente anche il concetto di noia; sin da itinerari «filosofici», come quello del *Gulliver* (1726) di Jonathan **Swift** (con la tappa presso gli Struldbug, razza dotata d'immortalità, ma affetta da infelicità profonda, proprio perché, presso di loro, non si dà termine al tedio del vivere), o quello del *Candido* (1759) di **Voltaire** (con la tappa veneziana, presso il senatore Pococurante, dove Candido scoprirà che quest'uomo, ricco e – giusto il nome che porta – privo di preoccupazioni, lungi dall'essere il più felice della terra, è affetto dalla noia delle sue stesse ricchezze, soprattutto in virtù di uno spirito critico che gli impedisce di apprezzare alcunché). D'altro canto, sarà la filosofia e psicologia empirista (specie quella lockiana), a mutare i termini per cui il tema viene recepito ed elaborato. Se Luc de Clapiers marchese di **Vauvenargues** (*Introduzione alla conoscenza dello spirito umano*, 1746) si sarà rifatto invece all'interpretazione religiosa del tema, a quella *inanitas* di cui è questione nelle *Confessioni* (ca. 397-400) di **Agostino di Ippona**, riportando la noia a un più topico «sentimento del vuoto», quello che soltanto il Dio è in grado di riempire; nel *Dello spirito* (1758) di Claude-Adrien **Helvétius**, la noia diviene un elemento attivo, vero e proprio motore della storia umana («mobile universel»), il cui solo pensiero può spingere gli uomini a sottrarsi alla loro naturale «pigrizia» e tendenza all'inazione: traducendo così, nei termini di un dinamismo della noia, un concetto che John **Locke** aveva sviluppato nel trattare dei *Modi del Piacere e del Dolor* (cap. XX del *Saggio sull'intelletto umano*, 1690), come *uneasiness*, malessere dovuto all'«assenza di qualcosa che gli darebbe piacere se fosse presente», e che (lungi dall'essere l'infinità, o la divinità stessa) è un elemento individuabile e quantizzabile, addirittura «il principale [pungolo] capace di eccitare l'industria e l'attività degli uomini». In seguito Helvétius (*Dell'uomo*, 1772) definirà la noia una «malattia dell'anima», «stagnazione» causata da un'assenza di desideri e di passioni, ossia di «sensazioni vive abbastanza per tenerci impegnati», attribuendola alle classi più agiate: questione peraltro avanzata già da Voltaire, nella parte quarta (dedicata allo stesso Helvétius) del suo poema *Discorso sull'uomo* (1734-37), dove lo scrittore richiamava alla necessità di «porre un termine ai propri desideri» e compiangeva coloro che, «affondati nel lusso, snervati dalla mollezza», finivano per essere «schiacciati dal peso dei

propri piaceri». Le tesi proposte da Helvétius (nelle quali, in sostanza, si assoggetta a critica l'apatia e inutilità proprie dell'aristocrazia), sembrano comuni presso gran parte degli intellettuali francesi (e non solo) dell'epoca; esse ricorrono nel *Sistema della natura* (1770) di Paul-Henry Dietrich barone di **Holbach** (il quale ancora, in una «facezia filosofica» intitolata *Apologie de l'ennui et des ennuyeux*, sottoporà la questione della noia ad una trattazione brillante, ai limiti dell'umoristico), ma anche, con maggiore radicalità, in Denis **Diderot** (che non a caso tratterà il tema della noia nell'articolo dell'*Encyclopédie* dedicato al «Lusso», 1751-66), o in Jean-François **Marmontel** (*Saggio sulla felicità*, av. 1799), che interpreta questa «inquietudine accompagnata dall'inerzia» ossia «tormento d'un'anima che nuota nel vuoto, che si consuma in un desiderio senza oggetto», la vera e propria «malattia epidemica d'un mondo corrotto dall'opulenza e dall'ozio»; giungendo fino almeno al *Rosso e il nero* (1830) di **Stendhal** (e, per altri versi, ad Arthur **Schopenhauer** con *Il mondo come volontà e rappresentazione*, del 1818: «Come il bisogno è il perpetuo flagello del popolo, così è flagello la noia per le classi elevate»). Se la melanconia permane sindrome fortemente soggettiva, inquadrata in una dimensione ai limiti della psicosi manico-depressiva; la noia viene interpretata, ormai, come una vera e propria malattia morale e sociale. Persistono, in ogni caso, oscillazioni, continui debordamenti sul campo più specificamente melanconico; ad esempio, nella cultura letteraria italiana, dove a partire dal Settecento (dal tempo in cui l'Algarotti venne a definirlo come «il maggior male che sia uscito dal vasello di Pandora») il sentimento della noia verrà tematizzato espressamente: innanzitutto, presso gli autori del «Caffè», in Alessandro e soprattutto in Pietro **Verri** che, nel *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773) – accostandola, senza mezzi termini, a «tedio, inquietudine», e quindi, soprattutto, «malinconia» – definirà la noia un «dolore innominato», ossia «un modo di esistere doloroso senza che ci accorgiamo di qual natura sia o in qual parte di noi la sede del dolore». Ma sarà Giuseppe **Parini** che, dal 1763, seguendo la tradizione che (per comodità) indicheremo nel nome di Helvétius, fornirà, col suo *Giorno* (1801, postumo) incompiuto, il poema della «invincibile noia» (e «torpente indifferenza») sociale/nobiliare, e con la figura del Giovin Signore, l'emblematica della noia che attanaglia la classe aristocratica (sempre in cerca di quella sconsiderata vanità del divertirsi, già criticata da Pascal): «Come ingannar questi noiosi e lenti / giorni di vita, cui sì lungo tedio / e fastidio insoffribile accompagna / or io t'insegnerò», è scritto fin nell'esordio del poema. Che la questione, per gli aristocratici, fosse appunto quella d'ingannare (se non vincere) la noia, è singolarmente confermato, in una lettera che giusto quel 1765 – anno di composizione della seconda e più cospicua parte (*Il Mezzogiorno*) del poemetto pariniano – la Duchessa di Choiseul invia a Madame Deffand («titolare» di un famoso salotto illuminista, ma anche grande scrittrice epistolare, affetta da incurabile noia): «Lo sapete perché vi annoiate tanto, mia cara amica? È appunto per la pena che vi prendete di evitare, di prevedere, di combattere la noia»; il rimedio indicato dalla Choiseul, è di «vivere alla giornata, prendere il tempo così come esso viene, profittare di ogni momento [...] cedere al torrente e non resistervi», in una sensibilità che (con le debite precauzioni) appare già singolarmente segnata da una venatura «preromantica».

6. Nell'ultima parte del sec. XVIII, in una costellazione trans-nazionale che può considerarsi dominata da ansie

di *Sturm-und-Drang*, e comunque dalle inquietudini preromantiche, la noia inizierà a mutare di segno sociale, accederà a una dimensione «eroica», e parimenti tornerà a confondersi con la disposizione melanconica; di «noia e melanconia» è preda il protagonista del *Werther* (1774) di Johann Wolfgang **Goethe**, moderna figura di giovane borghese splenetico: per lui la vita è «sogno», e vana ogni tensione al progresso da parte dell'essere umano: Werther è colui che «si perde nelle aspirazioni e negli oscuri desideri, invece di raccogliersi nella realtà della forza vivente»: è appunto questo peccato d'origine, d'una sostanziale disinteresse ai flussi dell'esterno, e vocazione all'inazione, a designare l'inevitabilità dello sbocco al suicidio. Ugo **Foscolo** oggettiverà questa disposizione, volgendola in coscienza implicitamente «politica», in un'ansia dell'azione che viene paralizzata (eventualmente) dai contesti in cui l'individuo si trova ad agire, traducendosi in «specie di languore e di noia» (come per il suo *Ortis*, 1802, che, abbandonato dall'illusione e dai desideri, «non vede che nulla», e considera la vita come un triste combinarsi di «pentimenti sul passato, noia del presente, e timor del futuro»); è per questo che l'inazione, a cui la noia sospinge, serba un fuoco intestino di aspirazione all'agire, sempre rimuginante il suo «rugito»: l'insoddisfazione che deriva dalla coazione all'immobilità, al blocco dell'agire, serba una matrice di attività inesauribile (e, al limite, nevrotica). A Foscolo si dovrà, dunque, la celebre massima, per cui: «la noia proviene o da debolissima coscienza della nostra esistenza, per cui non ci sentiamo capaci di agire, o da coscienza eccessiva per cui vediamo di non poter agire quanto vorremmo» (come scriverà a Giambattista Giovio il 29 settembre 1808); anche se «le nostre passioni non sono in fine del conto che gli effetti delle nostre illusioni» (*Ortis*); nel nome di «noia», in effetti, Foscolo sembra «simboleggiare [...] il non fare, il non essere, il momento negativo eppure dialettico e propulsivo» (Croce). Nella complessione culturale del Foscolo convergono, d'altra parte, motivi alfieriani, oltre che sterniani e «wertheriani»; e l'endiadi falso-amica di Noia e Melanconia domina assoluta sul temperamento di Vittorio **Alfieri**, dalla «splendida e soverchia bile» cui «la noia più sempre ali [...] impenna» (*Satire*, 1786-1797, pubbl. 1804). La noia alfieriana si chiarisce (come poi in Foscolo) come condizione storica, sdegnosamente additatagli, nel dialogo *Della virtù sconosciuta* (1785), da Francesco Gori, l'amico scomparso, morto senza aver lasciato nulla di scritto: «Di questo secolo servile ed ozioso, tutto, ben so, ti è nausea e noia; nulla t'inalza; nulla ti punge; nulla ti lusinga: ma, né cangiarlo tu puoi, né in un altro tu esistere, se non col pensiero, e coi scritti»; qui la scrittura permane come fonte forse unica di energia, sola autentica possibilità di azione. Della noia alfieriana, dirà singolarmente Francesco **De Sanctis** che «era malattia italiana», ma subito soggiungendo: «propria di tutti i popoli in decadenza, l'ozio interno, la vacuità d'ogni mondo interiore».

7. Se Jean-Jacques **Rousseau** stesso, sin dal prologo di *Giulia o la nuova Eloisa* (1761), riconoscerà alla noia la matrice eminentemente «sociale» individuata da Helvétius (rapportandola al *grand monde*, alla sfera di coloro che «sempre annoiati, nel seno stesso dei piaceri non sanno mai trovarne alcuno autentico»), egli finirà per introdurre poi i termini (più avanti nella stessa *Eloisa*) entro la parabola della vita amorosa, ove «ogni affievolirsi» della passione equivale al «languore della morte»: ciò che segue all'estinzione dell'amore, è «un disgusto invincibile, un'eterna noia»; in una lettera (1770), indirizzata

a Madame Berthier, il ginevrino scorgerà nel «vuoto interiore» della noia un segno di elevatezza d'animo: nelle sue considerazioni parrebbe echeggiare, e svilupparsi, la posizione pascaliana circa la noia come consapevolezza – al limite – «intellettuale». Con ciò ci avviciniamo a quello che, in Giacomo **Leopardi**, si presenterà in forma di sparsa teoria della noia; tematizzata fin dal 1818, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, con l'autorizzazione di Omero in persona («Tutto noia si fa, l'amore e il suono / E i dolci canti e i graziosi balli»), in quanto «assuefazione» che «fiacca le forze dei beni e dei mali», essa infatti, presso il recanatese, pur essendo uno stato immortale e invincibile, più gravoso dello stesso male, e dopo esser stata definita «la più sterile delle passioni umane» (*Zibaldone*, 30 settembre 1821), che simile all'aria «corre sempre e immediatamente a riempire tutti i vuoti che lasciano negli animi de' viventi il piacere e il dispiacere» (*Zibaldone*, 17 ottobre 1823), si rivela come «cosa ragionevole» (qui citando, probabilmente, Pascal) e insieme, «sostanziale e reale», più di qualunque altra (*Dialogo di Plotino e di Porfirio*, 1827). Ma è nei *Pensieri*, pubblicati dal Ranieri nel 1845 (in particolare, nel LXVIII) che essa diviene niente di meno che «il più sublime dei sentimenti umani», ovvero «il maggior segno di grandezza e di nobiltà, che si vegga della natura umana»; derivante dalla stessa inappagabile ansia d'infinito. Non dunque un «mal comune», ma, per così dire, un «male intellettuale» (cfr. pensiero LXVII e, analogamente, *Zibaldone*, 15 maggio 1828). Nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* (1824), Leopardi sviluppa queste posizioni: se il suo Tasso dice che un «vuoto» è prodotto nella vita umana solo dall'uso del pensiero – e che la noia s'infiltra appunto in quel vuoto – è il genio familiare a enunciare che per «noia» si debba intendere «il desiderio puro della felicità»: il quale «non è mai soddisfatto; e il piacere propriamente non si trova»: sicché «la vita umana è intessuta parte di dolore e parte di noia; dall'una delle quali passioni non ha riposo se non cadendo nell'altra» (ed è, questa, una notazione che dovrà coincidere singolarmente con altra di Arthur **Schopenhauer**, una cui massima propone che «la vita umana sia come un pendolo che oscilla incessantemente fra noia e dolore»). La «battuta» del genio familiare riprende e amplifica un seme contenuto in un pensiero dello *Zibaldone* antecedente solo di pochi mesi: «La noia è il desiderio della felicità, lasciato, per così dire, puro. Questo desiderio è passione» (17 ottobre 1823; cfr. anche 8 marzo 1824). Nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1830), sulla scorta di un altro passaggio del pensiero LXVIII, la «greggia» viene «invidiata» dal pastore, in quanto inconsapevole della sua miseria, ma soprattutto per l'incapacità di *provar tedio*, mentre questi, non appena «giace in riposo», è preda del «tedio»; nel «sistema» leopardiano, la noia si rivela all'uomo con l'emergere in esso dell'elemento razionale (e della distruzione dell'illusione, ad opera della coscienza): ma insieme, è condizione della sua stessa evoluzione «filosofica». In singolare, e divergente sintonia col Tasso leopardiano (che parlava infatti coi fantasmi della sua solitudine di Sant'Anna), sul tema «noia» si centerà il corrosivo sternismo, carcerario e *engagé*, del Carlo **Bini** del *Manoscritto di un prigioniero* (1833), ove un capitolo (il XX) è detto espressamente quello «della noia» (e una noia motivata quasi fisicamente, fisiologicamente, dalla coatta immobilità nella cella): «La noia è l'asma dell'anima, – è una ruggine che può temperare la meglio temperata lama che si dia», essa «schiaccia l'acume dell'intelletto, e lo rende bestialmente stupido, – e insugherisce il cuore, mortificandone la squisita sensibilità, dis-

seccandovi dentro la lacrima del piacere e del dolore»: è infine «il più insopportabile dei nostri dolori, perché è il dolore della stanchezza; perché non eccita in noi una forza che valga a combatterlo». Per «noia», Alessandro **Manzoni** intenderà invece un «sentimento de' mali» (*I promessi sposi*, 1840-42, cap. XXVIII), da accostare alla «smania della prigionia», appunto, e alla «rimembranza delle antiche abitudini», in un momento storico dominato dall'emergenza della peste; sarà Vincenzo **Gioberti** invece a darne un'interpretazione espressamente cristiana, in quanto «castigo di chi rinuncia alla creazione».

8. Sulle virtù della noia come «forza motrice» all'incivilimento (sprone all'occuparsi), enunciata a suo tempo da «un gran filosofo» (Hélvétius – come avrà già rimarcato il Foscolo dieci anni prima – e, più a monte, Locke) ma ormai «caduta in potere degli sciocchi» fino all'abuso, si era intanto soffermato (ma per negarle) il gruppo del «Conciliatore», nella persona di Alessandro **Borsieri**, che firmò, a data 6 dicembre 1818 (lo stesso anno del *Discorso* leopardiano), un articolo semiserio *Sulla noia*. Ma ormai, sulla scorta di Rousseau, da un lato, e del *Werther*, dall'altro, fin dai primi anni il secolo XIX si sciornava una galleria di gloriosi annoiati, protagonisti di romanzi di formazione o eventualmente di anti-formazione (ed eventualmente, revisionisti riguardo alla Rivoluzione), che a loro assai spesso s'intitolano: in René de **Chateaubriand**, il *René* (1802), il quale giunge a non poter percepire la sua esistenza «se non attraverso un profondo sentimento di noia», e scopre di provar soddisfazione solo nella pienezza della sofferenza interiore (e il *René*, dirà Charles Augustin de **Sainte-Beuve**, ha «trovato per primo un'espressione netta e precisa a ciò che sembrava indefinibile»); oppure, il fantasticante *Obermann* (1804) di Etienne-Pivert de **Sénancour**, giovane «che non sa che cosa è, né cosa ama, né ciò che vuole», che avendo consumato «nel vuoto e nelle noie la stagione della fiducia e della speranza», «geme senza causa, desidera senza oggetto», e la cui sola coscienza è «di non essere al suo posto», «trascinarsi [...] nel vuoto e in un infinito disordine di noia»; o il cinico inetto *Adolfo* (1816) di Benjamin **Constant de Rebecque**, infinitamente insoddisfatto, per cui l'amore non è altro che occasione di reperire sensazioni che possano sottrarlo al nulla e alla noia; o l'Octave della *Confessione di un figlio del secolo* (1836) di Alfred de **Musset**, sorta di documento spirituale d'una generazione nata nel mezzo dell'epopea napoleonica, e nutritasi della sola nostalgia di quella gloria inattinta, che disperde in annoiate mollezze le energie rimaste inattive; e soprattutto, il *Giovine Aroldo* del poema di George Gordon **Byron** (del 1812 i primi due canti), turista annoiato-eroico e – in qualche modo – per caso, spinto «d'esilio in esilio» dalla medesima «tristezza della sua anima oscura», in sé una vera e propria *summa* di motivi dell'individualità splenetica, lasciati in eredità dal '700 inglese. E sarà a partire da opere come queste, che la noia si avvierà a definirsi come il vero e proprio «male del secolo», come nel 1833, nel prefare una riedizione dell'*Obermann*, noterà Sainte-Beuve: ovvero, una «malattia morale abominevole», di cui sono caduti in preda i giovani d'una intera generazione, colta da un senso di profonda insoddisfazione nei confronti del mondo adulto (così Musset, sin dall'attacco della *Confessione*). Da questo nucleo, il topos si riproporrà, diversamente variato, nel «monomaniaco» Ottavio di Malivert di **Stendhal** (*Armance*, 1827), affetto da profondo «disinteresse nei confronti di ogni cosa» e da «assenza di piacere verso ciò che nella vita vi è di reale», la cui «nera tristezza» lo apparenta al «cupo Alfieri» (ma

che rivela prontamente una disposizione a dimettere questa apatia, al solo sospetto di una passione per lui provata dalla cugina, Armance), o – declinato al femminile – nella *Lelia* (1833) di George **Sand** (ritratto di donna intellettuale dinamica, in realtà, e che se si fa prendere dalla noia, è perché già «ha veduto la vita in quasi tutte le sue facce, la natura in tutti i suoi splendori», prima di comprendere che felicità è vivere «senza progetto e senza desideri»). Un'elaborazione interessante del tema si ha nell'opera di Georg **Büchner**, rinvenuta sin ne *La morte di Danton* (1834-35), dove il rivoluzionario è presentato come il portatore della crisi della razionalità illuminista (egli, in un mondo dominato dalla noia, si percepisce come «un misero strumento ad una corda, che suona sempre la stessa nota»). Aleksandr **Puškin** propone invece nello *Eugenio Onegin* (pubblicato nel 1833, al termine di una decennale gestazione) la figura di un dandy colto da «una malattia simile al male inglese, ossia lo spleen russo», e paragonato a un «lugubre e cupo» Childe Harold (evidente la polemica antibyroniana), incapace di soffermare l'attenzione su alcunché, nell'attraversare i salotti mondani; questa figura è sottoposta, così, al duro giudizio morale dell'autore, che ne fa il campione dell'arida gioventù moscovita, persa in un «ozio senza fine» (posizione che verrà ripresa da Michail **Lermontov**, polemico nei confronti d'una generazione «che invecchia senza agire», e «si mostra al Potere con fronte servile e bassa»: il protagonista di *Un eroe del nostro tempo*, 1839-40, avverte la noia appunto come un vizio, una tara).

9. Passata la metà del secolo, la noia, da male principalmente aristocratico, diviene nichilistico male borghese (ossia rivolta contro il conformismo borghese, da parte d'intellettuali d'estrazione borghese, nell'incalzare stesso della rivoluzione industriale): «stato nervoso» (tra il psicologico e il sociale) sentito come «condizione» del proprio «talento» (così è possibile leggere nel diario dei fratelli **Goncourt**, alla data 18 gennaio 1864): pur permanendo forte l'influenza del *René* chateaubriandiano e del *Childe Harold* byroniano, ma, anche, del de **Musset** delle *Confessioni d'un figlio del secolo* (a conferma della tesi di **Bourget**, espressa nella prefazione dei *Saggi di psicologia contemporanea*, per cui «le opere della letteratura e dell'arte sono il più potente mezzo di trasmissione di questa eredità psicologica», che è la noia). D'altro canto, è soprattutto adesso che, con le traduzioni francesi, inizia a operare l'influsso della filosofia di Arthur **Schopenhauer**, per cui la noia «non è un semplice accidente nella vita psichica, ma il punto d'arrivo necessario del voler-vivere»; per Schopenhauer, questo sentimento avrebbe origine in un punto intermedio tra i due poli (il riposo e l'agitazione), tra cui è posta l'esistenza umana: nel momento in cui si raggiunga una soddisfazione al proprio desiderio, quest'ultimo si placa, e la quiete raggiunta si trasforma in sazietà e dunque intollerabile noia; l'unico modo di sfuggirvi, è di restare fissi a un desiderio mai esaudibile fino in fondo. Ma intanto, fin da *Aut-Aut* (1843), specialmente nella sua parte dedicata al *Diario del seduttore*, il pensiero di Søren **Kierkegaard** aveva assoggettato la noia a una profondità di tematizzazione; nel «sistema» kierkegaardiano, la noia si riferisce allo stadio estetico dell'esistenza (suo lato notturno opposto al diurno, ossia il piacere); originata dalla ripetizione dell'identico, essa spinge alla vana bramosia di esperienze sempre nuove; così per don Giovanni, che desidera unicamente il desiderio: ottenuto che abbia ciò che desidera, egli può soltanto desiderare altro ancora, non può che continuare all'infinito a spostare in avanti l'agognata in-

tensità dell'emozione (con la condanna che, a rimanergli negato, è proprio ciò a cui egli aspira disperatamente, ossia l'appagamento: e don Giovanni trae piacere dalla mera strategia di seduzione, non dal suo compiersi): e vana risulterà, contro la noia, qualunque «estetica» pratica d'ironia e scetticismo; altrove, il pensatore, rifacendosi al concetto di Accidia, intende la creazione intera motivata dalla noia («Siccome gli dèi erano accidiosi e si annoiavano crearono gli uomini. Anche Adamo era accidioso e si annoiava, perciò fu creata Eva»). Sarà, dunque, dalla metà del secolo, che il concetto di «noia» verrà piegato a nuovo impulso tematizzante, tra Gustave **Flaubert** e Charles **Baudelaire**. Flaubert farà della sua *Bovary* (1857) l'eroina stessa della noia, per cui è un «silenzioso ragno della noia» a «tessere e ritessere la tela nell'ombra, in ogni cantuccio dell'animo»: nel suo universo, la noia è una «malattia inafferrabile, che muta d'aspetto come le nubi, che turbinata come il vento». D'altro canto, è lo scrittore stesso a confessarsi affetto da questo «cedimento psichico» dovuto a «qualche causa nascosta»; scrive il 3 gennaio 1875 alla nipote Carolina: «Mi sento vecchio, usato, nauseato di tutto. Gli altri mi annoiano come me stesso. [...] E sono io stesso a essere di volta in volta il deserto, il viaggiatore e il cammello». *L'educazione sentimentale* (1869, al termine di una gestazione venticinquennale) sarà invece il romanzo delle illusioni perdute, che si traducono in una «atrofia sentimentale» (a conferma della dialettica illusione-noia, già perfettamente individuata nell'opera di Foscolo). Nello stesso 1857 della pubblicazione di *Madame Bovary* (e dei *Fiori del male*), nella *Noia*, uno degli *Schizzi provinciali* (1856-57), di Michail Evgrafovič **Saltykov** (pseud. **Ščedrin**), ha luogo una radicale requisitoria nei confronti della nientificante vita di provincia, che distrugge «la capacità di desiderare»; è di due anni più tardi l'*Oblomov* (1859) di Ivan Aleksandrovič **Gončarov**, proverbiale definizione dell'apatia, nel ritratto di un giovane e colto possidente, preda dell'ozio, che soffre di una qualche spossatezza psichica che gli inibisce ogni volontà, ogni concreta capacità d'azione. Charles Baudelaire, con la sua poesia dello Spleen, tornerà a riferire la noia a una condizione organica (e metafisica, «abissale», «desertica»), più ancora che sociale: personificandola e riconducendola, dunque, sotto il segno di Satana (e riportandosi cioè alle radici medievali e cristiane, al concetto «demoniaco» di Accidia); in uno degli *Spleen* (lirica LXXVI dei *Fiori del male*) «la noia, figlia della cupa indifferenza, / prende le proporzioni dell'immortalità»; qui si rimarca l'oppressione della temporalità, «l'orribile fardello del Tempo» e del suo vuoto, e della memoria stessa che opprime («Ho più ricordi che se avessi mille anni», è l'attacco della lirica). La Noia è il male stesso, che satanico insidia; sin dalla dedica dei *Fiori del male* (*Al lettore*), la noia campeggia come un «mostro delicato», più terribile e «immondo» di qualunque altro: con «l'occhio colmo d'un pianto involontario, / sogna di patiboli fumando la sua pipa»; lo Spleen propriamente detto, sarà invece il male metafisico, l'«Angoscia atroce, dispotica» che è il prodotto d'una suprema oppressione (peso d'un «cielo basso e cupo») sopra «lo spirito che geme in preda ad una lunga noia» (*Spleen*, LXXVIII; ma «noia» qui vale anche «dolore», «affanni»). La noia, per contro, appare una condizione storicamente, generazionalmente determinata, di chi si avverta come «il re d'un paese piovoso, / ricco, ma impotente, giovane e tuttavia vecchissimo» (LXXVII). In linea con Baudelaire, appare Stéphane **Mallarmé**, in cui una lirica che si rifà (capovolgendolo) all'antico motivo del *se fugere*, vale a dire *Brezza marina* (1866), porta un attacco celeberrimo («La carne è triste, ahimè!, e ho letto tutti i libri») che replica quasi

alla lettera quello dello *Spleen* (LXXVI), testé citato. Per Mallarmé la noia è divenuta espressamente musa: è «la musa moderna dell'impotenza» (tradotta in nevrosi, «malattia mentale», nel quadro della psicologia mallarméana: «e la mia atonica impotenza mi rende doloroso il lavoro più leggero», come scriverà ad Albert Collignon l'11 aprile 1864); in *Angoscia*, egli canterà la propria «noia incurabile»: la quale, pure, gli consentirà di conoscere «i godimenti d'un'anima puramente passiva» (così è scritto nella *Sinfonia letteraria*). Ma una sindrome di annoiamento maniaco-depressivo presenta Guy de **Maupassant**, di continuo colto dal «disgusto che nulla cambi, che nulla passi e che tutto si sfinisca» (esemplare una lettera indirizzata a Flaubert il 5 luglio 1878). Al di là della Manica, Matthew **Arnold**, cultore (anche in versi) di **Obermann**, poeterà un *Empedocle sull'Etna* (1852) logorato dall'«imperioso e solitario potere del pensiero»: egli non è «che una fiamma di pensiero divorante», capace di «disseccare la sensibilità». In Italia, il tema viene ripreso presso gli Scapigliati: da Emilio **Praga**, che al «nemico» (ancorché baudelairianamente «simile») «lettor», canterà (fin dal *Preludio di Penombre*, 1864) «la Noia, / l'eredità del dubbio e dell'ignoto», a Iginio Ugo **Tarchetti** (i cui *Amore nell'arte* e *Fosca*, del 1869, rientreranno piuttosto nel quadro di una sindrome melanconica capace di volgersi in psicosi, furiosa mania autodistruttiva), ai versi (pubblicati solo nel 1907, postumi) di Giovanni **Camerana** (per cui la noia s'individua come un annebbiante «incubo dalla tetra faccia», oppure si equivale al «tormento delle ricordanze»); e infine, calato in un acido sottilissimo, in Carlo **Dossi** umorista scettico-melanconico («il chiaro-di-luna della malinconia feconda i pensieri», dirà nelle *Note azzurre*, 1912; 1964, postume): specie in quello della *Vita di Alberto Pisani* (1870) – parodia, *sui generis*, dell'*Ortis*, e autentico, irresistibile atto di decostruzione dei falsi miti d'un secolo.

10. Sul fine secolo, segnato a morte dal pessimismo di **Schopenhauer** (e del suo discepolo **Hartmann**), si stagliano figure di dandy-annoati, dalla *vis* autodistruttiva/implosiva. Proverbiale, certo, quella del Des Esseintes di *Controcorrente* (1884) di Joris-Karl **Huysmans**, che se si ritira nello splendido isolamento della sua raffinatissima, artificialissima dimora, «controcorrente» rispetto a ogni naturalità, è per «evadere violentemente dal penitenziario del suo secolo» (dall'«imbecillità» aristocratica come da quella borghese): e la sua noia «senza confini» sarà frutto d'una nevrosi – «tensioni esagerate del suo cervello» – nella cui definizione Huysmans dimostra una conoscenza non indifferente di opere psichiatriche (come quelle del Bouchut). Ma paradigmatica la proposta, ancora, di Jules **Laforgue**, autore (nelle *Moralità leggendarie*, 1887) di un esemplare, iper-dandy, iperparodizzato *Amleto* (a cui dovrà poi rendere omaggio Carmelo Bene), che staziona nella sua «ansa stagnante», ai limiti del fetale, annoiandosi «ma in un modo veramente sublime»: e per il quale una «facoltà rara d'assimilazione / avversa il corso della vocazione» (e intanto, la figura del principe di Danimarca era divenuta, in effetti, nume tutelare di questa generazione che si crogiola nella nevrosi dell'inazione). Un primo «eroe» decadente, sarà lo *Edel* del poema (1878) di Paul **Bourget** («ideologo» in seguito fra i più influenti del concetto di *décadence*, coi suoi *Saggi di psicologia contemporanea*, 1883): uomo nato «sul terminare d'una razza», la cui anima, «esasperata e stanca», mescola lo «scetticismo all'intenerimento».

11. Uno spolverio di noia di vecchi merletti è nelle liriche dei «crepuscolari» – più pronunziata forse (come – quasi compiaciuta – indifferenza e «vivere senza scopo») in

Marino **Moretti** (*Poesie scritte col lapis*, 1910), o magari di Sergio **Corazzini** (*Liriche*, del 1909 la prima ed. postuma) – strutturante più a fondo, probabilmente, nei *Colloqui* (1911) di Guido **Gozzano**: dove (come in Dossi) parrebbe prevalere una patina di humour melanconico, nel divagare di un dandy a tal punto fané, da esibire la mediocrità stessa e noia d'una vita provinciale quale segno d'una esclusività estaticamente autopunitiva fino al sublime (ma il bersaglio era, a questo punto, il vitalismo dannunziano, la retorica dei poeti-vati). Ma siamo anche, poeticamente tradotto, nei terreni dell'inetitudine primo-novecentesca; quelli su cui eroicamente si staglia l'Emilio Brentani del *Senilità* (1898) di Italo **Svevo** (un «eroe» per cui la passione, provata per la fatal-sconsiderata Angiolina, varrà a farlo «sbadigliare di meno»), mentre invece Zeno (1923) conoscerà una noia solamente nevrotica: una «simulazione di attività». Mutato d'identità, anzi «acconciatosi a fare il morto», ad essere «un'ombra d'uomo», *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Luigi **Pirandello** (cap. XV) si accorgerà che la sua «libertà, che a principio gli era parsa senza limiti, [...] più propriamente avrebbe potuto chiamarsi solitudine e noia», condannandolo alla «pena [...] della compagnia di se stesso»: il che lo indurrà ad avvicinarsi nuovamente al vivere sociale, col risultato di rimanervi nuovamente impaniato: «per quanto io, già in guardia, mi fossi opposto, la vita mi aveva trascinato, con la sua foga irresistibile: la vita che non era più per me»; e si condannerà definitivamente, per «la paura di ricader nei lacci della vita», a restare «affatto solo, diffidente, ombroso»: così che «il supplizio di Tantalo si sarebbe rinnovato per lui». Per Carlo **Michelstaedter** (*La persuasione e la retorica*, 1912, postuma) l'essere temporale dell'uomo è fatto di noia, di timore e senso d'insufficienza, ciò insomma che viene coperto dalla illusoria mistificazione della «rettorica». Su una linea ancora, in linea di massima, lockiana, Kurt **Hiller** porrà invece, quale fine dell'essere, una vittoria sulla «noia mortale» che vi si annida nel cuore, da conseguire per mezzo d'un agire creativo (*La saggezza della noia*, 1913). Significativamente, un richiamo alla noia (intesa come «notte») appare nel titolo della seconda lirica nella raccolta d'esordio di Giuseppe **Ungaretti** (*L'Allegria*, liriche dal 1914 al 1919); e poco oltre, nella stessa sezione, una definizione della medesima, notturna terzestrà, come di un «acquario / di sonnambula noia» (*In galleria*); nella lirica *Caino*, del 1928, così come in quella *Alla noia* del 1922 (entrambe incluse in *Sentimento del Tempo*), la noia viene messa in rapporto alla «memoria incostante», che di essa è «figlia indiscreta» (motivo già incontrato in **Mallarmé** e ancor prima in **Baudelaire**).

Un'analoga luce metafisica (in quanto «male di vivere», «divina Indifferenza»), in una maggiore attitudine allegorizzante («la statua nella sonnolenza / del meriggio»), la Noia, riportata ad un'accidia meridiana (*Merigiare pallido e assorto*, ad es.), stende sul crudo paesaggismo degli *Ossi di seppia* (1925) di Eugenio **Montale**. Ma sul tema della noia s'impennieranno diversi degli sperimentalismi italiani, nel corso del secolo, specie quelli improntati a un'esperienza diaristica: umoralmente metafisica in Tommaso **Landolfi**, ad es. della *Biere du pecheur* (1953), col famoso «M'annoio, lettore» in cui echi evidenti – ma riprodotti in un sistema che in parte li sconvolge – della dedica dei *Fiori del male* (e lo scrivente si ritrae aristocratico-spiantato, intento a far di «tutto pur di non lavorare, che sarebbe cosa vergognosa, ma in specie direi pur di non vivere»); più «positiva» in Ennio **Flaiano**, come egli stesso chiarirà, a due mesi dalla morte, in un'intervista alla Radio Svizzera (inclusa nel postumo *La solitudine del satiro*, 1973): «la noia è la verità allo stato puro», nel

senso che si giunge «a capire la verità quando [si arriva] al fondo della noia»; Flaiano vede nella noia il lato dell'uomo «che lo accosta di più all'ente creatore dell'universo» (anche perché «tutto quello che ci circonda, il piacere della vita, tradotto in noia diventa filosofia, cioè diventa possibilità di capirla, diventa possibilità anche di rifiutarla»), ma anche «una difesa contro l'ondata che questo secolo ci getta addosso di attivismo, di pensiero, di ideologie, di incitamento, di vitalismo». Ma, in termini differenti, è il motore dello sdegno e della bile storicamente determinata (rispondente «a un sistema di fatti accertati») del Gonzalo de *La cognizione del dolore* (pubblicata dapprima su rivista, fra il 1938 e il 1941) di Carlo Emilio **Gadda**: «il suo male richiede un silenzio tecnico e una solitudine tecnica: Gonzalo è insofferente della imbecillaggine generale del mondo, delle baggianate della ritualistica borghese», e va interpretato «a fronte» della feroce disanima della retorica fascista, che l'autore fornì con *Eros e Priapo* (1967). Si tratta di generazioni, d'altronde, che in Italia ben oltre il ventennio resteranno segnate dalla tronfia noia del fascio – per cui, vedi soprattutto *La noia del '937* di Vitaliano **Brancati** (in *Il vecchio con gli stivali*, 1945): «La noia era grande. Non si poteva sfuggire alla brutalità senz'annoarsi mortalmente. La vita dell'uomo onesto e, naturalmente, appartato e solitario, mandava di notte e di giorno il sottile stridio di un vecchio legno intarlato». Ma sono anni, anche, in cui il parroco di Georges **Bernanos** (*Diario di un parroco di campagna*, 1936) considera un mondo (quello della borghesia provinciale) divorato dalla noia; la quale «è una specie di polvere», che basta ci si arresti un secondo, da invisibile che era, «ricopre viso e mani» al punto, che bisogna «molto agitarsi» per scuoterla via.

12. Prima di definire, nella narrativa e ancor più icasticamente nel teatro, una ontologia della noia in rapporto alla cecità (come in *Finale di partita*, 1957, dove uno scomparire dell'occultante «muro» comporterebbe il rivelarsi del «vuoto infinito») ossia alla cecità d'un'attesa (meta/fisica) senza sbocco («Noi aspettiamo. Ci annoiamo») per individui intenti a improbabili, assurde clownerie onde «far passare il tempo», ingannarlo in «diversioni», «distensioni», «distrazioni», o che non si rassegnano a «finirla con le loro storie di tempo» pur continuando ad abitare «un giorno come tutti gli altri» (*Aspettando Godot*, 1953) e avvertendo l'«immutabilità», o inerte circolarità, del tempo («non c'è mai la minima differenza tra una frazione di secondo e la successiva», *Giorni felici*, 1961), Samuel **Beckett** aveva indagato, nell'osservare l'opera di Marcel **Proust** (saggio del 1931), un concetto strettamente avvinto a quello di noia: quello di abitudine (perché «la Memoria e l'Abitudine sono attributi del cancro del Tempo»). «L'abitudine è un compromesso effettuato tra l'individuo e l'ambiente che lo circonda, o tra l'individuo e le sue eccentricità organiche, è la garanzia di un'insensibile inviolabilità, il parafulmine della sua esistenza»; sarà affidata a Vladimir, nel *Godot*, l'osservazione, incongruamente semi-shakespeariana (il «Domani, poi domani» del *Macbeth*?) secondo cui «Abbiamo il tempo d'invecchiare. L'aria risuona delle nostre strida. Ma l'abitudine è una grande sordina» (l'abitudine, è quel «muro» che cela). Nota, ancora, Vladimiro: «il tempo è lungo, in queste condizioni, e ci spinge a popolarlo di movimenti, che [...] possono a prima vista sembrare ragionevoli, ma ai quali noi siamo abituati»; l'abitudine è l'insensatezza della ripetizione che ci ancora al tempo, per irragionevole, ripetitivo, vuoto che esso sia: perché (com'è iscritto nella logica di *Watt*, e analogamente di *Atto senza parole II*) in

ogni passaggio dell'esistenza «l'arrivo è nell'ombra della partenza e la partenza è nell'ombra dell'arrivo: è questa la noia». D'altronde, nel primo, importante poemetto d'un Thomas Stearns **Eliot** ancora influenzato, significativamente, da Jules **Laforgue** (*Canto d'amore di J. Alfred Prufrock*, pubblicato in rivista nel 1915), era giusto l'impossibilità di espellere i «mozziconi delle sue abitudini» (e dei «suoi giorni»), la paralizzante sindrome d'inazione, o deresponsabilizzata (e responsabile, insieme) impossibilità di osare, di porre domande capaci di «turbare l'universo», che attanagliava il protagonista, Prufrock, preso nella spirale abitudinaria degli indugi e dei rimandi («ci sarà tempo [...] anche per mille indecisioni, / e per cento visioni e revisioni») e che vive nell'attesa dell'«unico istante» che li «rovescerà» (che è il giungere, infine, delle «voci umane», che sveglieranno e annegheranno insieme questa soggettività incapace di farsi responsabile del suo desiderio, e di farsi soggetto storico attivo): tutto, nella luce d'un plumbeo cielo serotino, immobile (immobilizzante) «come un paziente eterizzato disteso su una tavola».

13. Per Martin **Heidegger** (*Che cos'è metafisica?*, 1929), la «noia profonda» (da distinguere da quella ordinaria), che accomuna ogni essere e cosa «in una strana indifferenza», ci svela la nostra autentica essenza: rivela «l'ente nella sua totalità» (e ci spinge a porci questioni sul nostro essere nel mondo). Altrove, negli stessi anni (*I concetti fondamentali della Metafisica: Mondo, Finitudine, Solitudine*, corso del 1929-1930, semestre invernale), Heidegger indicherà, come i due momenti strutturali della noia, un *esser-lasciati-vuoti* (per cui le cose che ci circondano, smettono, d'un tratto, di offrirci qualcosa, continuando tuttavia a tenerci attaccati ad esse), e un *esser-tenuti-in-sospeso* nei confronti delle nostre possibilità, che vengono mantenute inattive (in una mancanza di attività, in cui non cessa di venire in luce la nostra potenzialità). E la noia (estremizzata, e tradotta in nausea), diventerà in Jean-Paul **Sartre** (*La nausea*, 1938) appunto questa sorta di «rivelatore ontologico»; per quanto, intrinseco all'opera sartriana, resti un elemento di denuncia nei confronti della borghesia e della sua normatività (e appunto, noia). Alla tipologia della noia sarà da ascrivere, per converso, il micidiale conformismo di Lucien Fleurier, nell'ultimo dei racconti de *Il Muro* (1939) sartriano (*L'infanzia di un capo*), itinerario dall'indifferenza borghese all'approdo al nazismo. Sulla scia di Sartre (e in sintonia con certa coeva cinematografia «dell'alienazione», in particolare quella di Michelangelo **Antonioni**), Alberto **Moravia** costruirà un intero romanzo intorno al tema, ponendolo al centro di un'analisi dei rapporti fra l'individuo e il sistema di valori (sociali e culturali) impostosi col neocapitalismo, e riassumendovi diversi dei sensi attribuiti ad esso nel corso della tradizione. Qui, il protagonista-narrante individua nella noia «una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà» e sua conseguente «assurdità» o «incapacità di persuadere della propria effettiva esistenza»: quasi una «malattia degli oggetti, consistente in un avvizzimento o perdita di vitalità quasi repentina». La noia peraltro è «incomunicabilità e incapacità di uscirne»: sorta di «oscura consapevolezza che tra sé e le cose non ci sia alcun rapporto», che si traduce nella nevrosi di chi «non vuole fare niente, pur desiderando ardentemente fare qualcosa». Si tratta, per il protagonista, di una «noia sociale» (Helvétius), dovuta non solo alla sua ricchezza, ma anche (specie per il periodo della sua formazione) alla contingenza storica del fascismo («la noia, che è mancanza di rapporti con le cose, durante tutto il fascismo era nell'aria stessa che si

respirava»: per questo motivo si vedano **Brancati** e **Gadda**; egli la distingue peraltro dalla «noia volgare» (Heidegger), la quale chiede di «essere alleviata da sensazioni nuove e rare» (il «divertimento» di cui è questione a partire da **Pascal**). Anche nel progetto (quello saggistico che il protagonista narra di aver avviato) circa la noia come «molla della storia», s'importano motivi importanti, sviluppati nel corso della «tradizione» del tema: «in principio, dunque, era la noia, volgarmente chiamata caos» (per cui, si veda Fernando **Pessoa**, *Il libro del turbamento*: «la noia è la sensazione fisica del caos, la sensazione che il caos è tutto [...] l'uomo in preda alla noia si sente prigioniero d'una vana libertà, in una cella infinita»); ma il progetto si arresta ad Adamo ed Eva (per cui, le succitate notazioni di **Kierkegaard**). La noia sottilmente responsabile e crudele della società borghese (colta nel vivo degli anni dell'avvento del fascismo), era stata d'altronde al centro della precoce, importante opera d'esordio moraviana, *Gli indifferenti* (1929), in cui (come in anni tardi ebbe a dire l'autore) si chiarisce «l'impossibilità della tragedia» in un mondo dominato dai valori puramente materiali, da un incallirsi della coscienza morale al punto che «gli uomini, muovendosi per solo appetito, tendono sempre più ad assomigliare ad automi». La noia del tardo capitalismo al suo livido trionfo troverà nuovi interpreti (nel senso soprattutto attoriale di questo termine) nel cinismo, micidiale indifferenza e vocazione all'estesi della vacua, catatonica insensatezza, di diversi degli «eroi» dei romanzi minimalisti, specie negli anni '80: in specie presso Bret Easton **Ellis** (*Meno di zero*, 1985, *American Psycho*, 1991) e ancor prima, in Italia, il primo romanzo di Andrea **De Carlo** (*Treno di panna*, 1981); scriverà Ellis, per *Meno di zero*: «C'è troppa libertà. Non so se libertà è la parola giusta, ma il fulcro del libro è questo: "che cosa fare quando si può fare più o meno tutto quello che si vuole? che cosa si ricava? che cosa importa?"».

■ OPERE CITATE: Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-400); Alfieri, A., *Della virtù sconosciuta* (1785); Alfieri, A., *Satire* (1786-97; 1804, postumo); Arnold, M., *Empedocle sull'Etna* (*Empedocles on Etna*, 1852); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857); Beckett, S., *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1953); Beckett, S., *Atto senza parole* (*Acte sans paroles*, 1957); Beckett, S., *Finale di partita* (*Fin de partie*, 1957); Beckett, S., *Giorni felici* (*Oh les beaux jours*, 1961); Bernanos, G., *Diario di un parroco di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*, 1936); Bini, C., *Manoscritto di un prigioniero* (1833); Boccaccio, G., *Decameron* (1348-53); Borsieri, A., *Sulla noia* (1818); Bossuet, J.B., *Sermoni* (*Sermones*, sec. XVII); Bourget, P., *Edel* (1878); Bourget, P., *Saggi di psicologia contemporanea* (*Essais de psychologie contemporaine*, 1883); Brancati, V., *La noia del '937 in Il vecchio con gli stivali* (1945); Büchner, G., *La morte di Danton* (*Dantons Tod*, 1834-35); Burton, R., *Anatomia della malinconia* (*Anatomy of Melancholy*, 1621); Byron, G. G., *Pellegrinaggio del giovine Aroldo* (*Childe Harolds' Pilgrimage*, 1812-18); Camerana, G., *Versi* (1907, postumo); Cenne della Chitarra, *Sonetti* (sec. XIII); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-16); Charles d'Orléans, *Poesie* (*Poésies*, sec. XV); Chateaubriand, F.-R. de, *René* (1802); Cino da Pistoia, *Rime* (sec. XIV); Constant de Rebecque, B., *Adolfo* (*Adolphe*, 1816); Corazzini, S., *Liriche* (1909, postumo); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); De Carlo, A., *Treno di panna* (1981); Deffand, M. de Vichy-Chamrond, marquise du, *Epistolario* (*Correspondance*, 1865 postumo); Diderot, D. - Alembert, J.B. le Rond d', *Enciclopedia* (*Encyclopédie*, 1751-66); Dossi, C., *Note azzurre* (1912; 1964, postumo); Dossi, C., *Vita di Alberto Pisani* (1870); Eliot, T.S., *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock* (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1917); Ellis, B.E., *Meno di zero* (*Less than Zero*, 1985); Ellis, B.E., *American Psycho* (1991); Flaiano, E., *La solitudine del satiro* (1973, postumo); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'é-*

ducation sentimentale, 1869); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Folgore da S. Gimignano, *I Sonetti de' mesi* (1309-1317); Foscolo, U., *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802-17); Gadda, C.E., *Cognizione del dolore* (1938-41); Gadda, C.E., *Eros e Priapo: da furore a cenere* (1967); Goethe, J. W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden der jungen Werthers*, 1774); Gončarov, I.A., *Oblomov* (1859); Goncourt, E. e J., *Diario* (*Journal*, 1956, postumo); Gozzano, G., *I colloqui* (1911); Guitone d'Arezzo, *Rime* (sec. XIII); Heidegger, M., *Che cos'è metafisica?* (*Kant und das Problem der Metaphysik*, 1929); Helvétius, C.A., *Dell'uomo* (*De l'homme*, 1772); Helvétius, C.A., *Dello spirito* (*De l'Esprit*, 1758); Hiller, K., *La saggezza della noia* (*Die Weisheit der Langenweile. Eine Zeit- und Streitschrift*, 1913); Holbach, P.H., Dietrich barone d', *Apologia della noia e dei noiosi* (*Apologie de l'ennui et des ennuyeux* (av. 1789); Holbach, P.H., Dietrich barone d', *Sistema della natura* (*Système de la nature ou Des lois du monde physique et du monde moral*, 1770); Huysmans, J.K., *Controcorrente* (*À rebours*, 1884); Kierkegaard, S., *Aut-Aut* (1843); La Bruyère, *I caratteri di Teofrasto*, tradotti dal greco con i caratteri o costumi di questo secolo (*Les caractères de Théophraste Traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*, 1688); Laforgue, J., *Moralità legendarie* (*Moralités légendaires*, 1887); Landolfi, T., *Biere du pecheur* (1953); Leopardi, G., *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1830); Leopardi, G., *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-32); Leopardi, G., *Operette morali* (1824-32); Lermontov, M., *Un eroe del nostro tempo* (1840); Locke, J., *Saggio sull'intelletto umano* (*Essay Concerning Human Understanding*, 1690); Lucrezio Caro, T., *Della natura* (*De rerum natura*, sec. I a.C.); Mallarmé, S., *Brezza Marina* (*Brise marien*, 1866); Manzoni, S., *Promessi sposi* (1840); Marco Aurelio, *Ricordi* (166-178 d.C.); Marmontel, J.F., *Saggio sulla felicità* (*Essai sur le bonheur*, av. 1799); Massillon, J.B., *Sermoni* (1701-18); Melo, F.M. de, *Opere metriche* (*Obras métricas*, 1665); Michelstaedter, C., *La persuasione e la rettorica* (1912, postumo); Montale, E., *Ossi di seppia* (1925); Moravia, A., *Gli indifferenti* (1929); Moravia, A., *La noia* (1960); Moretti, M., *Poesie scritte col lapis* (1910); Musset, A. de, *Confessione di un figlio del secolo* (*Les confessions d'un enfant du siècle*, 1836); Orazio Flacco, Q., *Epistole* (*Epistulae*, 20-13 a.C.); Parini, G., *Il giorno* (1801, postumo); Parini, G., *Il mezzogiorno* (1765); Pascal, B., *Pensieri* (*Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets*, 1670); Patecchio, G., *Libro delle noie* (*Frotula Noiae Moralis*, sec. XIII); Pessoa, F.A.N., *Il libro del turbamento* (*Livro do desassossego*, 1982, postumo); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Petrarca, F., *Secretum* (*De secreto conflictu curarum mearum*, 1342-58); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Porfirio, *Isagoge* (sec. III d.C.); Praga, E., *Penombra* (1864); Pucci, A., *Noie* (sec. XIV); Puškin, A., *Eugenio Onegin* (1833); Rousseau, J.J., *Giulia o la nuova Eloisa* (*Julie ou la nouvelle Héloïse*, 1761); Saltykov, M.E., *Schizzi provinciali* (1856-57); Sand, G., *Lelia* (1833); Sartre, J.P., *Il muro* (*Le mur*, 1939); Sartre, J.P., *La nausea* (*La nausée*, 1938); Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818); Sénancour, E.P. de, *Oberman* (1804); Seneca L.A., *Epistulae morales ad Lucilium*; Seneca L.A., *La tranquillità dell'anima* (*De tranquillitate animi*) in *Dialoghi* (*Dialogorum libri XII*, 62-49 a.C.); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Stendhal, *Armance* (1827); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Sterne, L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy gentleman*, 1760-67); Svevo, I., *Senilità* (1898); Swift, J., *Viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Tarchetti, I.U., *Amore nell'arte* (1869); Tarchetti, I.U., *Fosca* (1869); Tasso, T., *Aminta* (1573); Ungaretti, G., *Allegria di naufragi* (1919); Ungaretti, U., *Sentimento del tempo* (1933); Vauvenargues, L. de Clapiers marchese di, *Introduzione alla conoscenza dello spirito umano* (*Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, 1746); Verri, P., *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (*Candide ou l'optimisme*, 1759); Voltaire, *Discorso sull'uomo* (*Discourse en vers sur l'homme*, 1734-37).

■ ALTRE OPERE: Bellow, S., *La vittima* (*The Victim*, 1947); Bernhard, T., *La forza dell'abitudine* (*Die Macht der Gewohnheit*,

1974); Čechov, A., *Tre sorelle* (1901); Cioran, E.M., *L'inconveniente di essere nati* (1991); Du Bellay, J., *I rimpianti* (*Regrets*, 1558); Edgeworth, M., *Ennui* (1809); Fitzgerald, F.S., *Il grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1925); Gončarov, I.A., *Il burrone* (1839); Gourmont, R. de, *Essai sur l'ennui*, in *Passeggiate filosofiche* (*Promenades philosophiques*, 1905-09); Henley, W.E., *Ennui* in *Poesie* (1903); Kahn, C., *La noia*, cinema (1999); Laclos, P.A.F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Leopardi, G., *Canti* (1831-35); Loti, P., *Fleurs d'ennui* (1893); Marot, C., *Opere liriche* (*Euvres lyriques*, sec. XVI); Panuccio dal Bagno, *Rime* (sec. XIII); Rimbaud, A., *Il battello ebbro* (*Le bateau ivre*, 1870-71); Roussel, R., *Locus solus* (1914); Scève, M., *Delia* (*Délie, Objet de la plus haute vertu*, 1544); Smollett, T., *La spedizione di Humphry Clinker* (*The Expedition of Humphry Clinker*, 1771); Stendhal, *Lamiel* (1839-42, pubbl. 1889); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Arnold, W., *Ennui - spleen - nausée - tristesse: Vier Formen literarischen Ungenügens an der Welt*, «Die Neuen Sprachen», 15 (1966), pp. 159-173; Bianchini Fales, A., *Le développement du mot «ennui» de la Pléiade jusqu'à Pascal*, «Cultura Neolatina», XII (1952), pp. 224-238; Bouchez, M., *L'Ennui de Sénèque à Moravia*, Paris 1973; Brauchlin, D., *Das Motiv des «Ennui» bei Stendhal*, Strassburg 1930; Fabris, A., *La noia, il nulla. Tra Jankélévitch e Heidegger*, «aut-aut», 270 (1995), pp. 61-76; Galimberti, U., *Dizionario di psicologia*, Torino 1999; Garaventa, R., *La Noia. Esperienza del male metafisico o patologia dell'età del nichilismo?*, Roma 1997; Greenson, R.R. - Kohut, H., *Noia e apatia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992; Huguet, M., *L'ennui et ses discours*, Paris 1984; Huguet, M., *L'ennui ou la douleur du temps*, Paris 1987; Jankelevitch, V., *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris 1963; Jonard, N., *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XX siècle*, Paris 1998; Kuhn, R., *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, Princeton 1976; Leconte, F.A., *La Tradition de l'ennui splénétique en France de Christine de Pisan à Baudelaire*, New York, 1995; Muñiz Muñiz, M. de las Nieves, *Noia, spleen, malinconia: accerchiamento di un concetto*, in Dolfi, A. (a c. di), *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Roma 1991; Sagnes, G., *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforque* (1848-1884), Paris, 1969; Spacks, P.M., *Boredom: The Literary History of a State of Mind*, Chicago, 1995; Svendsen, L.F.H., *Petite philosophie de l'ennui*, Paris 2003; Tardieu, E., *L'ennui: étude psychologique*, Paris 1903.

■ **VOCI AFFINI:** Angoscia; Aridità; Decadenza; Illusione; Indifferenza; Malinconia; Misanthropia; Nausea; Nostalgia; Nulla; Ozio; Pigritia; Rinuncia; Solitudine; Sterilità.

TOMMASO POMILIO

Nomadi, zingari. 1. Con il termine *nomade* (gr. *nomas-nomados*: «chi va errando con il suo gregge»; lat. *nomade(m)*; presente, senza variazioni, in tutte le lingue europee) si designa, negli studi antropologici, un tipo di popolazione che muta dimora con frequenza, spostandosi su aree più o meno vaste per esigenze di caccia e pastorizia; e che, come tale, si contrappone alle popolazioni sedentarie o stanziali, in particolare quelle che hanno sviluppato la coltivazione dei campi e scelto gli insediamenti fissi. Di solito il nomadismo corrisponde a una fase più arcaica nella storia dell'umanità (più o meno fino al periodo neolitico) e comporta anche una organizzazione economico-sociale specifica: la vita in tribù e la divisione rigida del lavoro fra maschi e femmine. È opportuno tuttavia distinguere fra un nomadismo assoluto (con spostamenti continui) e irregolare (con spostamenti senza itinerari precisi, ritmi stagionali, ecc.), tipico di popolazioni composte da cacciatori o raccoglitori, come, in Australia, gli aborigeni, o, in Africa, i boscimani, i pigmei e altre popolazioni simili; e un nomadismo a ciclicità stagionale, tipico di popolazioni dedite all'allevamento e alla pastorizia, che si spostano alla ricerca di migliori pascoli (transumanza). Nella storia si è assistito a lungo,

non solo in Europa, ma anche nel continente asiatico, alle invasioni di popoli nomadi o seminomadi, organizzati in tribù, dediti alla raccolta, alla pastorizia o allo sfruttamento temporaneo delle terre (con particolare intensità nel sec. IV d.C. in Cina e tra il sec. V e il VI d.C. nei territori dell'impero romano).

Un caso particolare, che ha a lungo interessato le società europee, ne ha nutrito l'immaginario, compreso quello letterario (spesso in modo minaccioso e con una quantità di leggende), è costituito dalle popolazioni degli zingari. Sulla base dell'analisi della lingua, il *romanès*, e di testimonianze storiche gli studiosi hanno ricostruito con qualche precisione l'origine di questo tipico popolo nomade. Gli zingari sono arrivati nei vari stati europei prendendo di volta in volta nomi diversi, con cui ancor oggi vengono designati: *Atsingani* nella regione Calcidica (ed era nome spregiativo, con il quale ci si riferiva, all'interno dell'impero d'oriente, a una setta eretica), *Zingari* o *Gitani* in Italia, *Tsiganes* o *Gitanes* in Francia, *Gitanos* in Spagna, *Zigeuner* in Germania, *Cyganis* in Romania, *Gypsies* in Gran Bretagna, e poi, via via, *Hungaros*, *Bobémiennes*, ecc, spesso alludendo a immaginari luoghi di provenienza: l'Egitto, i paesi slavi, la Romania, la Boemia. In qualche caso, gli zingari si sono anche adattati a una vita semi-sedentaria o sedentaria, instaurando rapporti con le popolazioni locali, ritagliandosi una nicchia economica e sociale e specializzandosi in alcuni mestieri, come quello del fabbro o della lavorazione dei metalli. Nella gran parte dei casi, tuttavia, gli zingari hanno fieramente difeso il loro nomadismo, la loro autonomia culturale e la loro differenza, dedicandosi ad attività marginali (il contrabbando, il piccolo commercio, il circo, le giostre), suscitando continuamente ostilità e sospetto e provocando non solo una quantità di accuse ingigantite e spesso immaginarie (gli zingari come ladri di bambini) ma anche, purtroppo, terribili persecuzioni.

Il termine *nomade* ha anche un significato meno specificamente limitato alle popolazioni nomadi, tali per tradizione, costumi e cultura. Ci sono state nella storia tante altre forme di nomadismo, per necessità, scelta professionale o scelta ideologica: per necessità hanno peregrinato per il mondo, per esempio, i poveri, i mendicanti, i pìcari; per scelta professionale i teatranti della commedia dell'arte, dei carri di Tespi, delle compagnie di giro; per scelta ideologica, i monaci peregrinanti, i poeti romantici, i viaggiatori alla scoperta di mondo esotici, ecc. A queste forme di nomadismo fa riferimento il termine *erranza*.

2. «Un bivacco di viandanti è la terra» recita un adagio gitano, a ricordare la precarietà ontologica dell'esistenza e l'instabilità del tutto. Il fascino esercitato per secoli dagli zingari sull'immaginario occidentale – insieme all'inquietudine e alle paure da essi suscitate – deriva dalla loro assoluta alterità e dall'utopia nomade di cui sono espressione: un popolo libero da vincoli nazionali che non attribuisce alcun valore al concetto di proprietà, privo addirittura di un codice linguistico fissato in segni e di ogni tradizione scritta, era inevitabile che divenisse quasi la vivente metafora di quella libertà che dovrebbe animare ogni uomo di pensiero. Alla fascinazione esercitata dallo stile di vita degli zingari si accompagnavano purtroppo, per una reazione quasi automatica, le ripulse e ripugnanze dell'uomo stanziale che al confronto di quella libertà così inconcepibile sentiva vacillare le sue artificiose certezze. Esempio, da questo punto di vista, una poesia di William **Wordsworth**, *Gipsies* (1807), che esprime una forte ripulsa per il mondo degli zingari (accentuata in successive versioni del testo) e al tempo

stesso sembra confessare un'inconscia fascinazione per i loro modi di vita. È da quelle ripulse ed estraneità, e anche oscuri timori (alimentati da leggende molto diffuse), che hanno tratto origine le funeste e sanguinosissime persecuzioni di cui, fin dal medioevo, furono vittime gli zingari – al pari dell'altro popolo errante: gli ebrei. Significativamente, i campi di sterminio nazisti accolsero subito dopo gli ebrei gli zingari, tacciati di essere asociali, vagabondi e sessualmente degenerati.

3. La cultura degli zingari, pur non affidata tradizionalmente a testi scritti, era assai ricca e veniva trasmessa oralmente da questo popolo che viveva in tende e si muoveva in continuazione, trasmettendo il suo patrimonio di conoscenze, esperienze, saggezza. Essa si è espressa fortemente attraverso la musica (soprattutto nelle aree ungherese e spagnola), ispirando molte composizioni musicali colte (danze ungheresi, rapsodie, romanze gitane) e addirittura spingendo Franz **Listz** a scrivere un libro: *Dei zingari e della loro musica in Ungheria* (1859). Quanto al patrimonio di storie trasmesse dentro le comunità zingare di generazione in generazione, non mancano le antologie che raccolgono i testi della tradizione folclorica zingana (per esempio: A. **Keil**, *Storie di zingari*, 1964, e A. **Williams-Ellis**, *Racconti popolari di zingari*, 1973), così come non sono mancate le imitazioni e i tentativi di far rivivere la cultura poetica gitana con le forme della modernità europea: come la *Raccolta di romanze gitane* (1928) di Federico **García Lorca**. Nel campo delle arti figurative spicca la figura di un pittore naïf ungherese del Novecento, che fu anche poeta e che elaborò un suo personale stile espressionistico: Janos **Balasz**.

4. La presenza delle comunità rom nelle nostre società si è proiettata in modo intenso e persistente nell'immaginario letterario (soprattutto in paesi come quelli del centro Europa e della penisola iberica, ma anche in tutti gli altri), e ha creato una serie di immagini molto forti e pervasive, spesso divenute stereotipi: 1) lo zingaro nomade come «altro», come «straniero» misterioso e minaccioso, spesso identificato, nel suo destino, con l'ebreo; 2) la giovane zingara seducente, fascinosa ma anche pericolosa, che può portare gli uomini alla rovina; 3) la vecchia zingara fattucchiera, esperta di arti magiche, parente stretta della strega. In un poema narrativo di Alexandr **Puškin**, *Gli zingari* (1824), il protagonista Aleko, che ha forti tratti romantici e byroniani, decide di andare a vivere in una tribù di zingari attratto dai loro modi liberi di vita, si adatta ai lavori più umili, ma alla fine risulta incapace di adattarsi a quella società; uccide Zemfira, la donna amata che lo ha tradito e viene respinto dall'intera comunità. La comunità zingana come «contro-mondo» della società borghese è motivo ricorrente nella letteratura romantica europea a cui presta sfondi talvolta pittoreschi (come nella fiaba di Ludwig **Tieck** *Gli Elfi*, 1812, e nella novella di Nikolaj **Gogol** *La fiera di Sorociński*, 1831, da cui Modest **Musorgskij** ha tratto un'opera in musica rimasta incompiuta), talvolta tenebroso (come nel *Manoscritto trovato a Saragozza*, 1803-15, di Jan **Potocky**). La peregrinazione eterna, sessualmente connotata, degli zingari è invece un motivo prediletto dalla grande lirica ottocentesca; dalla *Peregrina* di Eduard **Mörike** (1832) a – soprattutto – *Zingari in viaggio* (da *I fiori del male*, 1857) di Charles **Baudelaire**: «La tribu prophétique aux prunelles ardentes / Hier s'est mise en route...» («Ieri si è messa in viaggio la tribù profetica dalle pupille ardenti»). Su questa linea si collocano i fenomeni di identificazione con lo zingaro vagabondo, straniero e perseguitato (la cosiddetta «alternativa nomade») da parte degli artisti anticonformisti e irregolari, soprattutto

nel secondo Ottocento: essi si compiacquero di farsi chiamare *bohémien*s (con un appellativo lanciato da Henri **Murger**, autore del romanzo *Scene della vita di bohème*, 1851, da cui l'opera di Giacomo Puccini) oppure *apaches*, con allusione agli indiani d'America..

Talvolta la presenza di uno zingaro o di una zingara fra i genitori, spesso sconosciuti, di un personaggio è servita a dare al suo carattere una connotazione negativa, carica di conseguenze fatali: così avviene nella protagonista del romanzo di Daniel **Defoe** *Moll Flanders* (1722) o nel personaggio di Heathcliff nel romanzo di Emily **Brontë** *Cime tempestose* (1847). Particolarmente frequente è stato il tema dello zingaro come «straniero» nella letteratura romantica tedesca: gli zingari, identificati talora con gli ebrei, hanno costituito l'esempio di una «bella estraneità» – proiezione di una natura inconscia – così seduttiva e inquietante. Di questo fatale intreccio ebraico-zigano è per certi versi esemplare la vicenda narrata in *Isabella d'Egitto*, 1812, di Achim von **Arnim**. Nella storia della principessa degli zingari Isabella, che redime il suo popolo dalla maledizione dell'erranza eterna riconducendolo nell'antica patria sulle rive del Nilo, si rispecchia il destino del popolo ebraico, paradigmaticamente riassunto nella leggendaria figura dell'ebreo errante Ahasvero, che Arnim rifonde in quello di Isabella e del suo popolo. Lo scrittore romantico mostra di conoscere pure le famigerate tesi che lo storico Heinrich Moritz Gottlieb **Grellmann** aveva prodotto nel suo *Saggio storico sugli zingari* (1783), in cui veniva riferita agli zingari la leggenda cristiana, di matrice antisemita, dell'ospitalità negata alla Sacra Famiglia durante la fuga in Egitto.

Una specie di rovesciamento di questi valori e stereotipi si ha in un romanzo contemporaneo, proveniente dal Sudamerica: in *Cent'anni di solitudine*, 1967, di Gabriel **García Márquez** viene rappresentato il processo di costruzione e civilizzazione dell'immaginario paese di Macondo, che viene rappresentato nel romanzo, ma mentre i conquistatori che vengono dal Nord America sono portatori di sfruttamento e asservimento, gli zingari, impersonati dal vecchio Melquíades, sono i portatori delle principali invenzioni della tecnica, di importanti cognizioni magico-scientifiche e di un «saper fare» che sembra contenere forti spinte progressiste.

5. In *La zingarella*, la prima delle *Novelle esemplari*, 1613, di Miguel de **Cervantes**, compare per la prima volta quel personaggio della giovane zingara conturbante e fatale che diventerà un topos della letteratura europea. È peraltro significativo come questa variante sessuale del fantasma della libertà incarnato dagli zingari venga già in questa prima apparizione cervantina affermata e negata a un tempo. Dopo aver fatto perdere la testa al nobile Don Juan de Cárcamo e aver così rischiato di contaminare la purezza di lignaggio di una delle grandi casate di Spagna, la zingarella Preciosa si rivela pure lei come una non-zingara e anzi una fanciulla di nobili natali. Cervantes aveva nondimeno creato una figura indimenticabile che costituisce, forse, anche il recondito modello per il personaggio di Mignon, che si incontra ne *Gli anni di apprendistato* di Wilhelm **Meister**, 1796, di Johann Wolfgang **Goethe**. Anche lei non è propriamente una zingara, ma una fanciulla rapita dagli zingari in Italia (anche quello dei fanciulli rapiti dagli zingari è un tema leggendario e ricorrente, a cominciare da *Capitano Singleton* (1720), di Daniel **Defoe**). Nel libro di Goethe l'incontro con l'inquietante figura di Mignon, girovaga, androgina e apertamente anticlassica, costituisce un serio ostacolo sul percorso che deve condurre Wilhelm alla sua formazione

(*Bildung*), ed è solo eliminandola – insieme all'Arpista suo padre – che l'autore può infine dischiudere al suo eroe la prospettiva di un felice inserimento nella tedeschissima «Società della Torre». La duplicità di desiderio e paura suscitati da Mignon rimarrà una costante delle *bohémiennes fatales* (zingare fatali) che pervadono la letteratura romantica e post-romantica. Le più celebri sono senz'altro l'Esmeralda di Victor **Hugo** e la Carmen di Prosper **Merimée**. La prima, che costituisce la figura femminile più intrigante del romanzo *Notre-Dame de Paris* (1831), sembra incarnare, come il campanaro Quasimodo, lo spirito stesso della grande cattedrale e delle tenebrose leggende che ne narrano l'origine, mentre la seconda – protagonista dell'omonima novella *Carmen* (1845), che ha poi ispirato il capolavoro musicale di Georges **Bizet** (1875) – rappresenta quell'oscuro oggetto del desiderio in cui convergono eros e istinto di morte. Accanto ai personaggi femminili di bellissime zingare non sono mancati anche esempi di seducenti giovani zingari, come l'efebico protagonista della commedia di François **Coppée** *Il viandante*, 1869.

6. Altra figura ricorrente è quella della vecchia zingara che sa predire il destino e conosce le arti magiche. Fra gli esempi più inquietanti si possono ricordare la vecchia che rapisce e sostituisce bambini e diffonde il malocchio nel racconto di Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann** *La casa disabitata*, 1817; o quella che perseguita il protagonista, il mercante di cavalli che lotta contro i soprusi subiti e dà il suo nome al racconto, nel *Michael Kohlhaas* (1810) di Heinrich von **Kleist**, o anche la vecchia Azucena, la fattucchiera che compare nel melodramma più tenebroso e intricato di Giuseppe **Verdi**, *Il Trovatore* (1853), ricavato dal dramma *Il trovatore* (1836) dello spagnolo Antonio **García Gutierrez**. Una figura di vecchia zingara che predice il destino ricompare poi nel romanzo di Antonio **Tabucchi** *Requiem* (1991).

7. Il cinema ha a lungo praticato l'immaginario gitano, con innumerevoli rielaborazioni della *Carmen* e con la frequente visitazione di stereotipi e costruzione di situazioni melodrammatiche (da *Esmeralda*, 1906, di Alice Guy **Blanche** a *Lo zingaro*, 1975, di José **Giovanni**). Non sono mancati i film di analisi più approfondita della specificità culturale dei rom e dei loro rapporti con le nostre società. Si segnalano, a questo riguardo, due film italiani: *Allullo drom* (1993) di Tonino **Zangrandi** e *Un'anima divisa in due* (1993) di Silvio **Soldini**. Ma il più importante film sulla vita, la cultura e la musica degli zingari si deve a un regista di Sarajevo, Emir **Kusturica**, *Tempo di gitani* (1989), che descrive la parabola – e l'epicedio – dell'utopia nomade, dalla libertà sconfinata sulle rive dei grandi fiumi balcanici all'abbruttimento nei campi alla periferia delle grandi metropoli. In un'intervista Kusturica ha dichiarato: «I gitani sono il solo popolo che non cambia mai, che sfiora quella che noi chiamiamo civiltà senza lasciarsene contaminare, i soli che mantengano intatta la loro storia, che vivano nel presente la loro memoria. Sono l'ultimo popolo capace di vivere immerso nei colori e nell'eccesso del kitsch».

■ **OPERE CITATE:** Arnim, A. von, *Isabella d'Egitto* (*Isabella von Ägypten*, 1812); Baudelaire, C., *Zingari in viaggio* (*Bohémiens en voyage*), in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857, 1861); Bizet, G., *Carmen*, opera (1875); Blanche, A.G., *Esmeralda*, film (1906); Brontë, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); Cervantes, M. de, *La zingarella* (*La gitanilla*) in *Novelle esemplari* (*Novelas ejemplares*, 1613); Coppée, F., *Il viandante* (*Le passant*, 1869); Defoe, D., *Il capitano Singleton* (*Captain Singleton*, 1720); Defoe, D., *Moll Flanders* (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, 1722); García Gutier-

rez, A., *Il trovatore* (*El Trovador*, 1836); García Lorca, F., *Raccolta di romanze gitane* (*Romancero gitano*, 1928); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Giovanni J., *Lo zingaro*, cinema (*Le Gitan*, 1975); Goethe, J. W., *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796); Gogol' N., *La fiera di Sorocinski* (1831); Grellman, H.M.G., *Saggio storico sugli zingari* (*Historischer Versuch über die Zigeuner*, 1783); Hoffmann, E.T.A., *La casa disabitata* (*Das öde Haus*, 1817); Hugo, V., *Nôtre-Dame di Parigi* (*Nôtre-Dame de Paris*, 1831); Keil, A., *Storie di zingari* (*Zigeunergeschichten*, 1964); Kleist, H. von, *Michael Kohlhaas* (1810); Kusturica, E., *Tempo di gitani*, cinema (*Dom za vesanje*, 1989); Liszt, F., *Degli zingari e della loro musica in Ungheria* (*Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, 1859); Mérimée, P., *Carmen* (1845); Mörike, E., *Canzoni di Peregrina* (*Peregrina-Lieder*, 1832); Murger, H., *Scene della vita di bohème* (*Scènes de la vie de bohème*, 1851); Musorgskij, M., *La fiera di Sorocinskij*, musica (postuma); Potocki, J., *Il manoscritto trovato a Saragozza* (*Le manuscrit trouvé a Saragosse*, 1803-15); Puškin, A., *Gli zingari* (1824); Soldini, S., *Un'anima divisa in due*, cinema (1993); Tabucchi, A., *Requiem* (1991); Tieck, L., *Gli Elfi* (*Die Elfen*, 1812); Verdi, G., *Il Trovatore*, musica (1853); Williams-Ellis, A., *Racconti popolari di zingari* (*Gipsy Folk-Tales*, 1973); Wordsworth, W., *Gipsies* (1807); Zangrandi, T., *Allullo drom*, cinema (1993).

■ **ALTRE OPERE:** Baldini, A., *Michelaccio* (1924); Borrow, G., *Lavengro, lo studente, lo zingaro e il prete* (*Lavengro, the Scholar, the Gypsy, and the Priest*, 1851); Cervantes, M. de, *Pedro de Urdemalas*, commedia (1615); Eichendorff, J. von, *Presagio e presente* (*Abnung und Gegenwart*, 1815); García Lorca, F., *Poema del Cante Jondo* (1931); Kusturica, E., *Gatto nero gatto bianco*, cinema (1998); Lawrence, D.H., *La vergine e lo zingaro* (*The Virgin and the Gypsy*, 1930, postumo); Lenau, N., *I tre zingari*, ballata (*Die Drei Zigeuner*, 1837); Loria, A., *Famias Ventosca* (1929); Lotjanu, E., *I Lautari*, cinema (1972); Mann, T., *Altezza reale* (*Königliche Hoheit*, 1909); Mörike, E., *Il pittore Nolten* (*Maler Nolten*, 1832); Rydberg, V., *Singoalla* (1857); Scott, W., *Guy Mannering* (1815); Strauss, J., *Lo zingaro barone*, musica (*Der Zigeunerbaron*, 1885); Tabucchi, A., *Gli zingari e il Rinascimento: vivere da Roma a Firenze* (1999); Tabucchi, A., *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997); Vörösmarty, M., *Il vecchio zingaro* (1854).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Bataillard, P., *Sur les origines des Bohémiens ou Tsiganes*, Paris 1876; Black, G.F., *A Gypsy bibliography*, London 1914; Chatwin, B., *Anatomia dell'irrequietezza*, Milano 1996; Collini, P., *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano 1996; Colucci, A., *Gli zingari, storia di un popolo errante*, Torino 1889; Crowe, D.M., *A history of the Gypsies of Eastern Europe and Russia*, London-New York 1995; Grellmann, H.M.G., *Historischen Versuch über die Zigeuner*, Leipzig 1783; Kenrik, D. - Puxon, G., *Il destino degli zingari*, Milano 1975; Lewy, G., *La persecuzione nazista degli zingari*, Torino 2001; Masserini, A., *Storia dei nomadi: la persecuzione degli zingari nel 20° secolo*, Padova 1990; Musset, L., *Les invasions. Les vagues germaniques*, Paris 1965; Plasere, L., *Un mondo di mondi: antropologia della cultura rom*, Napoli 1999; Sales Mayo, F. de, *El gitanismo: historia, costumbres, y dialecto de los gitanos*, Madrid 1979; Scholz, F., *Nomadismus: Theorie und Wandel einer sozio-ökologischen Kulturweise*, Stuttgart 1995; Viaggio, G., *Storia degli zingari in Italia*, Roma 1997; Weissleder, W. (ed.), *The Nomadic Alternative. Modes and Models of Interaction in the African-Asian Deserts and Steppes*, The Hague-Paris 1978; Wierwicki, K., *Nomadi per forza: storia degli zingari*, Milano 1997.

■ **VOCI AFFINI:** Bohème; Deserto; Genocidio.

PATRIZIO COLLINI

Nome. 1. Il termine it. *nome* (ted. *Name*; ingl. *name*; sp. *nombre*; fr. *nom*; portogh. *nome*) deriva, nel X secolo, dal latino *nomen, nominis*; nel XII secolo, indica un nome proprio, un nomignolo, l'atto di soprannominare; nel XIII secolo, il nome di battesimo; nel XVI secolo, un nome comune o di famiglia.

In filosofia per *nominalismo* si intende il pensiero secondo il quale non esistono idee generali o concetti uni-

versali, bensì soltanto parole che evocano certe cose, che di per sé hanno un carattere puramente individuale. Nel nominalismo, l'idea generale è confusa con la parola che la esprime: così, secondo il nominalismo scientifico, le teorie sono considerate quali rappresentazioni di determinati fatti o determinate cose, da non confondersi con quegli stessi fatti o quelle stesse cose nella realtà.

Nella psicanalisi il *nome-del-padre* è l'espressione introdotta da Jacques **Lacan** per definire il padre in quanto metafora, in riferimento alla formula cristiana «nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo». Per il figlio, il nome del padre, trasmessogli alla nascita e presente nel nome della madre, organizza l'ordine che Lacan definisce «simbolico». Il Nome-del-padre permette al soggetto di essere dotato di desiderio e di ricevere la vita come una sorta di eredità, nei confronti della quale egli ha il compito di realizzare il suo avvenire.

2. In ebraico, *nome* (*chèm*) deriva dalla radice *cham*, ossia «laggiù». Nei primi libri per l'infanzia, il «laggiù» meraviglioso è rappresentato dal «c'era una volta» delle fiabe. All'interno di questo universo i nomi dei personaggi possiedono delle caratteristiche particolari. Nella fiaba, gli esseri umani, gli animali e gli oggetti inanimati possiedono tutti un nome proprio o un nome generico reso proprio dalla presenza di una lettera maiuscola: troviamo, ad esempio, il Piccolo Abete, il Piccolo Pulcino, e così via. Il nome del personaggio fiabesco svolge il duplice ruolo di descrizione e di designazione, attraverso l'accento a un tratto della sua personalità o a una sua particolarità fisica essenziali allo svolgimento del racconto. Nelle fiabe, pertanto, compaiono nomi quali Jacques-Roule-Toujours, Pelle d'Asino, ecc. I nomi dei cattivi riflettono la loro malvagità (la Maga, l'Orco), quelli dei belli la loro bellezza (Riccioli d'Oro, la Bella Addormentata nel Bosco), quelli dei potenti il loro potere (la Regina delle fate, la Principessa, il Re), mentre i nomi di membri di una stessa famiglia affermano il legame di parentela che li unisce (le tre Sorelle, il più Piccolo). In alcuni casi l'intreccio stesso del racconto ruota intorno alla rivelazione di un nome segreto, nel qual caso la conoscenza del nome conferisce a chi lo possiede un potere magico.

Ma la rivelazione di un nome può nascondere più di quanto non designi. Nell'epopea omerica dell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) la rivelazione del nome del protagonista si trasforma in trappola quando l'astuto Odisseo vuole sconfiggere il ciclope Polifemo. Anche Don Giovanni ricorre allo stesso stratagemma quando, approfittando dell'oscurità, si intrufola nei letti delle sue vittime sedotte, e così risponde alle loro domande inquiete circa la sua identità: «Chi sono? Un uomo senza nome [*Un homme sin nombre*]» (*Il beffatore di Seviglia*, I, 1; 1630). Con tale formula, Don Giovanni rifiuta sia il nome del padre, sia il proprio onore e i suoi doveri nobiliari. L'uomo che considera tutte le donne come infinitamente intercambiabili diventa, a sua volta, indistinto da tutti gli altri uomini.

L'universo di *Don Chisciotte* (1605-15) di **Cervantes** non si può definire come un mondo di indifferenziazione, bensì come uno di profonda ambiguità, dovuta alla coesistenza di soggettività i cui nomi si fanno altrettanti segni privilegiati. *Don Quixote* è la storia di un uomo alla ricerca del proprio nome.

Quanto a *Re Lear* (1605-06) di **Shakespeare**, egli non è né alla ricerca del proprio nome, come Don Quixote, né sceglie di abbandonarlo, come fa Don Giovanni: al contrario di quest'ultimo, Lear abbandona tutto all'infuori del proprio nome. Egli è convinto che il solo nome basti ad as-

sicurargli il rispetto e l'affetto dei suoi. La sua tragedia rivela invece quanto poco peso abbia un nome separato dal suo portatore, e quanto poco valore esso abbia in bocca a dei bugiardi. Giulietta, altra eroina tragica shakespeariana, domanda l'impossibile e commette anch'essa un errore o un peccato relativo al nome, quando immagina di poter chiedere a Romeo di cessare di essere un Montecchi (*Romeo e Giulietta*, II, 2; 1594-95). Spinta dai suoi sentimenti, Giulietta pone in evidenza l'aspetto arbitrario e convenzionale del nome, negandone il carattere descrittivo, o per modo di dire, cratilico. Ma nell'atto stesso di scongiurare il potere del nome, ella gli conferisce una natura semi-indipendente e animata, facendo del nome il suo solo nemico. Giulietta vorrebbe sostituirsi a Romeo come portatrice del nome «Montecchi», e in un certo modo divenire quel nome – come risulta evidente dal suo voler ribattezzare l'amato. Entrambi accettano un nuovo battesimo in nome dell'amore, e questo amore si definisce quale atto di ridare un nome. Il titolo dell'opera riunisce per sempre i nomi dei due protagonisti, privandoli dei loro cognomi. Così facendo, esso risponde alla tragica domanda «è possibile essere altro che il proprio nome?», ossia essere soltanto se stessi, quali individui, senza essere costretti a ubbidire all'ordine familiare e sociale rappresentato dal patronimico, a meno che esso non corrisponda al desiderio dei due innamorati.

3. Quando il titolo è costituito da un nome o ne contiene uno al suo interno, esso sintetizza il testo che designa. *Madame Bovary* (1857) di **Flaubert** sarà pertanto la storia di una donna che si ribella al suo statuto matrimoniale; *Anna Karenina* (1878) di **Tolstoj** sarà quella di una donna lacerata dal suo desiderio più intimo, dal suo amore di madre e dal suo dovere verso il marito (Karenin); *Papà Goriot* (1834) di **Balzac** sarà invece la storia di un uomo ridotto alla miseria dal suo amore paterno. Nella tragedia, il gioco dei nomi propri comporta la ridefinizione di punti di vista diversi. Non è infatti insignificante che **Racine** cambiasse il titolo di una sua tragedia da *Fedra e Ippolito* a *Fedra* (1677): così facendo, egli spostò e concentrò tutto il peso dell'azione e dello smarrimento tragico sulla figura della protagonista. Al di là della sua presenza all'interno del titolo dell'opera, il nome nella poesia epica, nella tragedia e nella commedia dell'arte è portatore di una storia, di una tradizione, e di una certa convenzionalità, che fanno di esso una sintesi sia della trama che della personalità dei soggetti ai quali si riferisce. In virtù della loro carica culturale, questi nomi hanno un potere descrittivo, che permette loro di sintetizzare i dati di fondo dell'opera futura, ponendone in qualche modo le basi. Inventare a partire dai nomi implica la capacità di muoversi nell'universo dei nomi, di introdurre delle modulazioni, e di indurvi le estreme conseguenze. Non a caso, nella tragedia classica le introduzioni servono spesso proprio a giustificare perché l'autore del dramma sia rimasto o no fedele al «complesso semantico» del nome di uno o più personaggi.

In **Corneille** (*Il Cid*, 1637) la vita deve essere vissuta in funzione delle esigenze del proprio nome, inteso come quello del padre. Il figlio porta «il nome del padre». Tutto quanto appartiene all'ordine materno, quale l'istinto e le emozioni, rappresenta un fattore di disordine. Il figlio deve scegliere il partito del padre e l'onore attaccato al suo nome. Nel suo studio su Racine, Roland **Barthes** definisce *Fedra* (1677) una «tragedia del nominare». Del resto, il rifiuto da parte di Fedra di pronunciare quel nome che la renderebbe colpevole (*Fedra*, I, 3) figurava già in **Euripide** (*Ippolito*, primo episodio, vv. 293-353; 428 a.C.).

4. Il teatro nel suo complesso, a partire da **Euripide** e **Racine**, assume alla lettura il carattere di genere letterario del nome, nel senso che il testo teatrale si presenta al lettore come un susseguirsi di repliche attribuite a un nome – quello del personaggio che le pronuncia. A comparire incessantemente davanti agli occhi del lettore sono, infatti, dei nomi – pari a tanti rinvii al corpo, all'arte, alla maschera, al viso e alla voce dell'attore. Esistono senza dubbio delle eccezioni a questa regola, come mostra ad esempio il fatto che, nelle *Nozze di sangue* (1933) di Federico **García Lorca**, Leonardo sia l'unico personaggio a possedere un nome.

Sebbene nell'opera di Franz **Kafka** il potenziale tragico del nome non assuma la forma della tragedia, nei suoi racconti e nei suoi romanzi, così come nelle opere teatrali classiche francesi, l'individuo si trova minacciato e costretto a scegliere tra la morte e qualcosa di assai peggiore. Il personaggio kafkiano perde prima la ragione, poi l'apparenza e l'identità, e infine la vita. Tali perdite sono indicate proletticamente dall'autore nel nome, o meglio nell'assenza del nome. Il personaggio tipo in Kafka non possiede infatti altro nome che la sola lettera «K», segno dell'anonimato della sua condizione di uomo-dossier (vedi *Il Processo*, 1925 e *Il Castello*, 1926). Quando non si chiamano «k», i personaggi kafkiani hanno nomi che cominciano con la stessa lettera, oppure comprendono al loro interno la lettera «k». In Kafka, la ricorrenza di questa lettera addita tutto un immaginario nominale. Il nome incompleto e mutilo è innanzitutto quello degli ebrei nell'Europa centrale, che furono costretti a nascondere le loro origini e la loro appartenenza attraverso la modificazione del proprio nome, oltre a dover sentire quel loro nome spesso trasformato in insulto. La lettera «k», nella Praga ceca dell'Impero austro-ungarico, designava inoltre l'imperatore. In tedesco, la lingua scelta da Kafka come una sorta di patria spirituale, è in effetti l'imperatore Francesco Giuseppe, quel *Kaiser* assente dal castello di quella città perennemente in attesa e inabitata. Questo nome, puro richiamo costituito dalla sola lettera «k», è privo di qualsiasi carattere potenzialmente descrittivo, ed è perciò privo di significato. Da qui deriva il senso dell'assurdità del nome provato da Kafka, insieme al rifiuto del proprio nome e di quello del padre, e alla constatazione dell'assurdità del proprio legame col padre.

L'innominabilità è centrale al pensiero umano in **Beckett**, e costituisce l'elemento strutturante della sua scrittura. I personaggi di Beckett sono innominabili perché né lo spettatore né essi stessi sono capaci di pronunciare o di conoscere il loro nome; anzi, essi ne sono alla costante ricerca. L'innominabilità scandisce pertanto il tempo dell'opera, che può definirsi come l'intervallo vuoto tra la presa di coscienza e la nominazione. In **James Joyce**, non si tratta tanto di sopprimere o di sostituire il nome, quanto di giocare con esso. La derisione del nome, la riflessione sul suo valore e il suo significato, e l'organizzazione del racconto attorno ad esso si tramutano in un «gioco di nomi». Ad esempio, il personaggio joyciano di Tristram Shandy (nell'*Ulisse*, 1922), possiede un nome-attaccapanni, che, una volta scomposto, rivela al suo interno una quantità di altri nomi e semi, ciascuno dei quali contribuisce a descrivere il personaggio e ad additarne una possibile interpretazione. Egli è il *Tristram Shandy* di **Sterne** (1760-67) ma anche il *trist(e)*, Tristano, l'ariete (*ram*), e così via.

In **Marcel Proust**, il camuffamento e il gioco di nomi si manifesta sotto forma di un interrogativo intenso, sebbene opposto a quello di Joyce. L'autore stesso ha esposto a due riprese la sua teoria del nome proprio: in *Contre*

Sainte-Beuve, nel capitolo intitolato *Nomi di persone*, e in *La strada di Swann* (1914) in particolare nella sezione intitolata *Nomi di paesi: il Nome*. Fin dall'inizio della terza parte di *Du côté de chez Swann*, appare chiaro che il nome contiene l'oggetto. Il solo atto di leggere o di udire un nome fa nascere il desiderio. Tuttavia, l'autore si pone una serie di domande: l'atto di leggere o udire un nome sollecitano il desiderio allo stesso modo dell'oggetto reale – nel nostro caso, la città? O può il nome sostituirsi all'oggetto-città come oggetto del desiderio? O ancora, può il nome essere più desiderabile dell'oggetto? E infine, può esso generare un altro tipo di desiderio, diverso da quello dell'oggetto? Queste domande annunciano in modo assai preciso la concezione dell'arte in Proust. La legge del nome genera la bellezza, suscita la creazione o la ri-creazione artistica grazie allo sforzo dell'immaginazione, anticipa la delusione nei confronti della realtà, e afferma che il vero soddisfacimento sarà da ricercarsi altrove.

Il narratore attribuisce al nome la facoltà della personificazione: i nomi non soltanto danno vita alle città, ma possiedono anche il potere di associare a certe città un'immagine visiva, dei colori, e dei testi. Da attento osservatore delle leggi del nome, egli propone inoltre una regola ulteriore: il nome altera l'oggetto che designa in direzione di una semplificazione, che si rivela un ulteriore fattore di associazione all'arte, o meglio di trasformazione artistica, poiché è attraverso questa semplificazione che la città diventa imitazione (*mimesis*) dell'opera d'arte che la rappresenta o che la contiene. Lo studio dei nomi di città sbocca infine nello studio (più breve poiché analogico) del nome di una giovane donna. Tuttavia, i nomi di città e i nomi di personaggi si differenziano in quanto i secondi lasciano aperta la possibilità del richiamo e dell'interpellazione. Quando è associato all'architettura, alla letteratura o alla pittura, il nome produce una melodia nuova, e nell'ambito del desiderio e del frustrante senso di colpa siderale (come l'oggetto desiderato che sostituisce), esso diventa per il gelosissimo narratore proustiano un segreto, un enigma, un simbolo. La rivalità tra gelosia amorosa e arte – tensione alla base della struttura della *Recherche* – si gioca pertanto anche al livello del nome. Che sia essenzialismo, citazione o esplorazione, l'onomastica è all'origine della *Recherche*. Il nome, elemento essenziale per l'interpretazione dell'opera proustiana, e al di là di essa, di qualsiasi opera letteraria, si rivela così come il nocciolo a partire dal quale nasce la scrittura.

Dare un nome significa creare, fabbricare, agire da poeta secondo l'etimologia greca del termine. Ed è in vari modi e a vari titoli che il nome proprio dà inizio, autorizza e giustifica la scrittura.

5. Così come la dedica, anche la citazione indica la presenza dell'altro. Attraverso la menzione esplicita del nome dell'altro, l'autore riconosce il suo debito artistico. Nel caso in cui il registro non sia quello del debito, vi è tuttavia alla base un rapporto intellettuale o artistico marcato dal nome dell'autore della citazione. Costui costituisce la traccia di un fenomeno più vasto, quello del dialogo fra testi letterari. O meglio, al posto di un dialogo, si potrebbe vedere nel nome della citazione il segno di una interazione letteraria, poiché spesso i nomi di quanti sono interpellati dall'intertestualità restano impliciti, e sta all'uomo di cultura o al critico di riconoscere i richiami. In certi casi, l'usurpazione e il mancato riconoscimento di una citazione può fare sì che il nome dell'altro resti inevitabilmente segreto – ahimé, dato che «Chiunque citi una frase al nome del suo autore porta la salvezza del mondo» (*Detti dei padri*, VI, 6, secc. II-III).

Il nome della dedica, dell'esergo o della citazione indica che la scrittura si inserisce all'interno di un rapporto con l'altro. Il nome dato dagli autori agli oggetti, agli esseri animati, alle emozioni e ai gesti li investe del potere divino del Verbo. La scrittura diventa allora imitazione e appropriazione del potere di Dio. L'autore si trasforma in demiurgo, diventa padrone del nome, e in virtù di questo padrone di tutto quanto nomini; egli differenzia vivo da morto, giovane da anziano, maschio da femmina, donando un ordine al mondo. Nella cultura giudaica, in particolare, l'immagine letteraria di questo ambiguo potere di creazione è incarnato dal Golem, creatura creata dall'uomo, alla quale la vita è infusa attraverso l'iscrizione sul suo corpo e la proclamazione del Nome. La stessa figura riappare in **Meyrink** e nelle opere di **Borges**. Quanto al nome dei personaggi, esso è alla base del testo letterario. Secondo **Gide**, infatti, i personaggi rimangono inesistenti fintanto che privi di un nome, cosa che equivale a dire che i personaggi «sono» innanzitutto il loro nome. Il nome dei personaggi è fondamentale nel teatro, dove i testi sviluppano più o meno fedelmente e interpretano il destino contenuto in un nome o nell'incontro di due nomi. Lo stesso accade nel romanzo, che a partire da **Cervantes** è concepito come *iter* o esplorazione della nominazione. Del resto, le affermazioni di **Barthes** a proposito del nome proprio nella *Recherche* si applicano altrettanto bene a *Madame Bovary* (1857) a *Anna Karenina* (1877) a *L'idiota* (1868) a *I fratelli Karamazov* (1879) e così via, tutti nomi e modi di dire che all'orale designano sia i personaggi che i romanzi eponimi. Seguendo questa logica, la sfida contro il nome rappresentata dalla sua deformazione a opera di **Joyce**, dal suo svuotamento di significato a opera di **Kafka**, e dalla presa di coscienza della sua impossibilità a opera di **Beckett**, minaccia di morte il testo stesso, indicando un limite postmoderno della letteratura. Inversamente, la vita e la letteratura si confondono e si fecondano reciprocamente quando il nome di un personaggio diventa il nome di una persona nella quale si riconosce una storia. Il nome proprio diventa allora un nome comune, dando vita all'antonomasia.

6. Nella poesia, forse ancor più che nel teatro e nei generi narrativi, il nome proprio «è un olio zampillante», secondo la definizione datagli ne *Il Cantico dei Cantici* (I, 3; sec. X a.C.). Il nome della donna amata (Flora, Bianca, Giovanna) scandisce le stanze della *Ballata delle dame del tempo che fu* (1460) di **Villon**. Il desiderio del nome suscita il desiderio di scrivere: non a caso, Rainer Maria **Rilke** ha consacrato un poema, *Per Nikè*, all'analisi del potere fecondante del nome, fonte di Eros. Questo nome che funge da seme e da nocciolo della poesia è, naturalmente, quello dell'amata; ma pur suscitando infinite immagini, il nome è incapace di esaurirne il significato, e denota infine un centro o un vuoto senza nome. Il fulcro innominabile struttura la poesia e la scrittura poetica, ponendosi come sua condizione. Questa sacralizzazione del nome, legata alla sua sostituzione al posto della Cosa innominabile, richiama i divieti riguardanti il Nome di Dio. Essa si allaccia alla teoria dello *Tsimtsoum*, o del «ritiro da Dio», proposta dal rabbino Isaac **Louria**. Il rapporto della poesia con queste concezioni teologiche dell'assenza si verifica geneticamente, dato che furono i poeti cortesi arabi a inventare la pratica dello *senhal*, che prescriveva al poeta di nascondere il nome dell'irraggiungibile oggetto del desiderio, come se si trattasse del nome di una divinità. I trovatori del *trobar clus* si riallacciano a questa mistica dell'amore, secondo la quale la Dama-padrone segretamente amata e celebrata resta innominata.

Anche nella psicanalisi il principale oggetto del desiderio, marcato dal divieto dell'incesto, resta innominabile. Jean Laplanche ha tentato di analizzare il modo in cui la struttura psichica di **Hölderlin** ebbe un parziale influsso sulla sua poesia, e come questa stessa scrittura gli abbia permesso, almeno temporaneamente, di mantenere aperta la sua relazione col mondo. Il rapporto di Hölderlin con il padre fu inconsciamente marcato da quell'assenza che Jacques **Lacan** definì come «Nome-del-padre». Tale assenza si esprime nei vari «vuoti» del linguaggio, che fungono da indizi di una assenza del nome del padre. La poesia di Hölderlin conserva «la presenza di questa assenza del nome»: essa costituisce il principio della sua arte ed il principio di tutta la poesia.

Lo studio del nome proprio rappresenta uno strumento utile per la comprensione della genesi e per l'interpretazione del testo letterario. La presenza di varie tipologie di nomi – il nome dell'autore, il nome dell'opera, il nome del personaggio, il nome come elemento nell'intrigo, il nome esplicito e il nome nascosto in un poema, il nome condensato in un racconto, il nome come fonte del ricordo, come motore dell'immaginario, o come elemento strutturante dell'ordine simbolico – fanno sì che l'atto della scrittura sia un atto di nominazione, e quello della lettura sia una esegesi del nome.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Cantico dei cantici* (sec. X a.C.).

Balzac de, H., *Papà Goriot* (*Le père Goriot*, 1834); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Manica* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Corneille, P., *Il Cid* (*Le Cid*, 1637); Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov* (1879); Dostoevskij, F., *L'Idiota* (1868); Euripide, *Ippolito* (428 a. C.); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); García Lorca, F., *Nozze di sangue* (*Bodas de sangre*, 1933); Joyce, J. A., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kafka, F., *Il castello* (*Das Schloss*, 1926); Kafka, F., *Il processo* (1925); Omero, *Odissea* (secc. IX- VIII a. C.); Proust, M., *La strada di Swann* (*Du côté de chez Swann*, 1914), in *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1677); Rilke, R.M., *Per Nikè* (*Nikè*, 1909); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Sterne, L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, 1760-67); Tirso de Molina, *Il beffatore di Siviglia e Convitato di pietra* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1878); Villon, F., *Ballata delle dame del tempo che fu* (*Ballade des dames du temps jadis*, 1460); Ywhudà Hannassi, R., *Detti dei padri* (secc. II-III).

■ ALTRE OPERE: Eco, U., *Il nome della rosa* (1980).

■ BIBLIOGRAFIA: Barthes, R., «Proust et les noms», pp. 121-134, in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. du Seuil, 1967; Broda, M., *L'Amour du nom; essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, Librairie José Corti, 1993; Kundera, M., *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986; Laplanche, J., *Hölderlin et la question du père*, Paris, P.U.F., 1961; Laugaa, M., *La Pensée du pseudonyme*, coll. «puf écriture», Paris, P.U.F., 1986; Levinas, E., *Noms propres*, coll. «Biblio-essais», Paris, éd. Fata Morgana, 1976; Ouaknin, M. A., *Bibliothérapie; lire c'est guérir*, coll. «La couleur des idées», Paris, éd. du Seuil, 1994; Platon, «Cratyle ou la rectitude des mots», pp. 619-695, in *Œuvres complètes*, Tome I, tr. par Léon Robin, bibl. de La Pléiade, Paris, n.r.f. Gallimard, 1950.

■ VOCI AFFINI: Aristocrazia; Famiglia; Identità/Agnizione; Lingua; Memoria; Nascita; Parola; Poesia, poeta; Sacro, divinità; Segreto; Verità; Voce; Volto.

JULIETTE VION-DURY

Nostalgia. 1. La parola nostalgia è moderna, ma il campo dei sentimenti che essa designa è antico quanto il linguaggio dell'uomo. La parola fu coniata soltanto nel 1688 da Johannes **Hofer**, un giovane studente di medicina dell'Università di Basilea, il quale intitolò la sua tesi

di laurea *Dissertatio medica de nostalgia*. Il neologismo, composto dalla congiunzione di due parole greche classiche (*nostos*, che vuol dire ritorno, e *algos*, che vuol dire dolore), annetteva nel dizionario clinico una malattia che era conosciuta nella Svizzera di lingua tedesca e in particolare nel cantone bernese col nome di *Heimweh*. Si trattava di una malattia diffusa soprattutto tra i soldati svizzeri in stanza presso guarnigioni lontane e in paesi stranieri. La parola *nostalgia*, a partire dall'epoca romantica, si svincolerà dal lessico strettamente medico e si affiancherà a voci di altre lingue come il fr. *mal du pays* e *regret* «rimpianto»; l'ingl. *homesickness*; lo sp. *añoranza*, *saudade*, il ted. *Sehnsucht*, *Heimweh*, e tuttavia non coinciderà del tutto con queste voci. La nostalgia subirà un'avventura analoga a quella occorsa all'antica *melancholia*: il passaggio da malattia a sentimento.

Agli occhi dei medici di fine Seicento i casi di nostalgia si mostrano con stati di febbre strisciante, allucinazioni, depressioni, circolazione lenta del sangue, nausea, disappetenza, insonnia, delirio: sintomi che il giovane Hofer spiega con la concentrazione degli «spiriti vitali» e degli umori attorno a una sola sede, il cervello, e attorno a una sola idea, il fantasma del ritorno in patria. Dopo Hofer, gli osservatori appuntano lo sguardo sulla diversità dell'aria, ritenuta responsabile della caduta nello stato di nostalgia (**Scheuchzer, Du Bos**). Oppure cercano le cause d'ordine sociale che sono all'origine della malattia: **Rousseau** sottolinea il nesso tra povertà e nostalgia e prevede che con il diffondersi del benessere la malattia si potrà estinguere. Un illustre medico svizzero, il barone Albrecht von **Haller**, autore della voce *Nostalgie* nel *Supplément* dell'*Encyclopédie* (1777), vede le cause della malattia nella stessa struttura politica dei cantoni svizzeri: la resistenza dei cantoni a lasciarsi contaminare dagli stranieri, a concedere il diritto di cittadinanza agli stranieri, è ritenuta responsabile della forte nostalgia che colpisce i giovani quando questi abbandonano i propri villaggi montani, nei quali è dominante o esclusivo l'elemento domestico e familiare.

Considerata in un primo tempo da parte dei medici svizzeri (**Scheuchzer, Zwinger, Tissot**) come malattia propria del servizio militare, la nostalgia sarà in seguito studiata come malattia che colpisce altri soggetti, ad esempio le ragazze che vanno a servizio in paesi stranieri. E diverrà anche oggetto di studio della medicina coloniale.

I sintomi riscontrati negli stati di nostalgia sono, per tutto il Settecento e oltre, quelli descritti dal medico **De Sauvages**, professore a Montpellier (1763): *morositas*, *pervigilia*, *anorexia*, *asthenia*, e cioè opacità e lentezza, insonnia, disappetenza, debolezza. Spesso accade, soprattutto presso le guarnigioni di soldati svizzeri, che responsabile dello stato di nostalgia sia ritenuto un particolare canto, il cosiddetto «*ranz des vaches*», un canto che accompagna al tramonto il ritorno degli animali negli stabbi. Il canto fu infatti a un certo punto proibito per decreto cantonale. Comunque, per molti osservatori – tra questi, **Zwinger, Rousseau, Haller** – proprio l'ascolto, in terra straniera, di melodie o voci che richiamano il paese lontano è la causa scatenante della nostalgia.

Questo movimento, che dal timbro di una voce, dal motivo di una canzone, di una filastrocca, di una cantilena campestre o montanara, va d'improvviso verso un'altra voce, o verso un volto un tempo familiare e ora lontano, è il cammino proprio della nostalgia. In questo movimento si può riconoscere una prossimità col fenomeno che **Freud** descriverà come *unheimliche*: il ritorno di immagini familiari, ma sull'onda di voci estranee e in luoghi e tempi estranei, insomma il ritorno del noto all'interno

dello straniero e dell'ignoto crea perturbamento e angoscia, trasforma il domestico (*heim*) nel minaccioso (*unheimlich*).

2. Proprio per la natura linguistica di questa corrispondenza tra il suono e l'immagine, e per la sempre più diffusa esperienza di questo turbato rammentare, la nostalgia si sottrarrà via via allo sguardo medico: dall'ordine della clinica si sposterà nell'ordine del sentire. Si sposterà, cioè, in quella trama delle passioni che la letteratura – e non solo la letteratura romantica – eleggerà a suo campo privilegiato di osservazione e di analisi. Già la voce *Nostalgie* della *Encyclopédie méthodique* (1821), firmata nella prima parte da Philippe **Pinel**, l'innovativo direttore dell'ospedale della Salpêtrière, e nella seconda parte da François Gabriel **Boisseau**, medico militare e professore a Metz, allarga il campo d'osservazione clinica. Pur diffondendosi nella descrizione dei sintomi, lo studio già sposta la malattia verso una più generale condizione di tristezza e di angoscia: tristezza e angoscia motivate dalla lontananza. Tutti coloro che hanno esperienza della lontananza possono essere affetti da nostalgia. Negli studi di metà Ottocento il quadro clinico si dilata ulteriormente: la descrizione dei sintomi è di tale estensione che paiono motivate le posizioni di chi definisce la nostalgia come la forma moderna dell'antica *melancholia*. C'è chi, come A. **Mutel** (1849) sostiene che per meglio definire la natura della malattia sarebbe più adeguata la parola *apodalgia* (da *apodèin*: essere lontani). C'è chi include nel quadro diagnostico i numerosi esempi di nostalgia che riguardano il mondo degli animali, soprattutto domestici (ma già H. **Buffon** nella *Storia naturale*, 1816-26 aveva raccontato casi di nostalgia tra i cavalli). Se la nostalgia scompare dai trattati di clinica medica, ed è confinata semmai solo nei trattati di medicina coloniale, resta come voce della psichiatria per spiegare, insieme ad altre cause, alcuni comportamenti patologici, soprattutto di adolescenti nelle metropoli.

3. I dizionari linguistici accoglieranno molto tardi la voce *nostalgia*, e in molte lingue, compresa quella italiana, spesso si indicherà come fonte, come lessema originario, la voce francese *nostalgie*, non il composto greco usato per la prima volta dal giovane allievo di **Harder**, Johannes **Hofer**. Del resto, prima che la voce nostalgia s'imponesse, nella nostra lingua aveva corso il francese *mal du pays* o la versione italiana *male del paese*. Quando compare in **Algarotti**, la parola nostalgia è riferita, ancora, agli Svizzeri, con l'aggiunta, già all'epoca non infrequente, di un altro popolo affetto dallo stesso male, i Groenlandesi (anche se si trovassero in paesi felici costoro sarebbero presi da nostalgia!).

Ma in **Leopardi**, in una lettera da Bologna del 17 ottobre 1825 indirizzata a Francesco Puccinotti, la parola nostalgia è allineata, senza alcuna connotazione distintiva, tra le forme del sentire: «Quanto a me, non sono talmente stabilito in Bologna, che o per noia, o per desiderio di rivedere i miei, o per nostalgia ec. non possa molto probabilmente tornare a Recanati, o per fermarmici, o almeno per passarvi qualche poco di tempo».

Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, nella sua quinta edizione (1863), definisce la nostalgia «desiderio tormentoso della patria lontana, e propriamente con carattere di malattia nervosa». Definizione analoga si legge nel *Dictionnaire de l'Académie française*, che già nel 1839 aveva accolto la parola. E **Tommaseo**, dopo aver definito la natura della malattia, commenta: «Nobile privilegio de' paesi poveri». Eppure l'uso – non raro – negli scritti dell'esule Mazzini testimonia della già avvenuta divulgazione del termine nell'Europa degli *émigrés*.

4. La nostalgia, sottoposta al trattamento di poeti e scrittori, si apre in un ventaglio di sensi, sfuma nell'indefinito, si contamina con tutte le forme di una sensibilità che conosce l'abbandono alla *rêverie* e il bianco torpore dello *spleen*, diviene insomma la sponda sensitiva e increspata e irrisolta della memoria. E trasferisce nel suo campo semantico alcune modulazioni della tedesca *Sensucht*. Se con Victor **Hugo** la nostalgia ha l'incombenza del sentimento proprio dell'esilio (l'esilio come «*lieu d'ombre et de nostalgie*»), con **Baudelaire** – che pure nel giovanile e interrotto viaggio ai Tropici ne ha sentito la ferita, anzi, stando al racconto della madre, addirittura il morbo – essa si svuota del suo stesso contenuto: il paese della lontananza è il paese mai conosciuto («*nostalgie du pays qu'on ignore*»). Dunque, il luogo, il paese, l'oggetto di cui si ha nostalgia può non essere più definito, identificabile, può non avere più un nome, una localizzazione spaziale e temporale. La parola nostalgia comincia a designare la lontananza da qualcosa di indefinito, e allo stesso tempo il senso di incolmabilità del desiderio. D'altra parte, dal dantesco *disio* alle varie forme della *saudade* portoghese, il sentire della lontananza ha sempre fatto esperienza di una evanescenza, e indeterminatezza, del *nostos*. E l'esilio non è più ombra e figura di quell'esilio che da **Plotino** ad **Agostino** aveva come approdo la vera terra, la sola patria, quelle celeste (la plotiniana *épheis* è frantumata). L'esilio può essere sì esilio da un paese, ma è anche condizione di spaesamento, ed è esilio da un tempo, il tempo lontano e irreversibile di ciò che s'è perduto per sempre: l'infanzia, la giovinezza, i volti e le voci e i paesaggi di un passato irrimediabilmente spariti. Più la nostalgia si sottrae all'ordine clinico, più mostra l'irreversibile, la miseria dell'irreversibile, come suo proprio ritmo.

5. Era stato **Kant**, nell'*Antropologia* (1798), che aveva mostrato per primo come il vero oggetto della *Heimweh*, della nostalgia, non fosse il paese, il luogo, ma soltanto il tempo vissuto in quel paese, in quel luogo. È quel tempo che è definitivamente perduto, è a quel tempo che non si può più tornare. Nessun ritorno infatti nei luoghi dell'infanzia può incontrare il tempo dell'infanzia, che nel frattempo è fuggito. Se possiamo muoverci da un punto ad un altro nell'ordine dello spazio, non possiamo fare altrettanto nell'ordine del tempo: questa contraddizione è il fondamento fisico, per così dire, dell'impossibilità del *nostos*, e del dolore per l'impossibilità del ritorno. Posso ritrovare il luogo, ma non il me stesso che ha vissuto in quel luogo. «Un'altra volta ti rivedo / ma ahimè, non mi rivedo», dice **Pessoa** rivolto a Lisbona, in una poesia attribuita all'eteronimo Alvaro de **Campos** e intitolata *Lisbona rivisitata* (1926).

L'irreversibilità del tempo è il vero cruccio del nostalgico. Tornando ai luoghi dell'infanzia il nostalgico s'accorge che non solo il tempo vissuto in quei luoghi è mutato, facendo svanire le voci, i volti, l'atmosfera, ma anche gli stessi luoghi – il profilo del paesaggio, le abitazioni, l'urbanizzazione, le presenze, i suoni – sono mutati: questa constatazione può aiutare ad accettare la finitudine come elemento costitutivo dell'esistenza e può contribuire a passare da una nostalgia per così dire passiva, chiusa, regressiva ad una nostalgia aperta, creativa. Insomma può contribuire a trasformare la nostalgia in linguaggio, in narrazione. L'ambivalenza della nostalgia può risolversi nella consapevolezza di un linguaggio che tenga aperto il rapporto col tempo, e affidi al ricordo – silenzioso o pronunciato – il rapporto con quel che è passato ed è assente irrimediabilmente.

All'opposto, l'illusione che il tempo irreversibile possa invece tornare è alla radice dell'ideologia o della mitologia nostalgica. L'illusione che un'origine, un'identità, un'appartenenza possa ritrovare la sua integrità, possa attraversare i tempi senza contaminarsi o disperdersi, agisce sotto gli atteggiamenti di chiusura o di violenza o di razzismo. In realtà anche in questi casi il tempo e la condizione immaginata e rivendicata sono quasi sempre una costruzione ideologica posteriore, e spesso una convenzione politica strumentale. Insomma si difende un immaginario, un'inesistente condizione primeva, un'anteriorità e un'identità – di etnos, di cultura, di appartenenza – di cui non c'è chiara cognizione. Da questa astrazione può nascere la violenza nei confronti di quel che appare come diverso, come altro dal modello immaginario. La rappresentazione dell'etnos, e il conflitto tra etnie, spesso ha radice in questa astrazione. Anche la rappresentazione dello straniero può aver radice in questa stessa astrazione.

6. La nostalgia è un modo, doloroso, della memoria. Appartengono, nostalgia e memoria, allo stesso orizzonte: rappresentazione di immagini lontane, o perdute, o negate, di immagini che affiorano dall'oblio, che sono state custodite nella teca dell'oblio. Non c'è nostalgia che non sia rammemorante. Il mito di Mnemosyne può essere richiamato sia per la memoria sia per la nostalgia. Mnemosyne, nel mito, è figlia del cielo e della terra, di Urano e Gea. Figlia, potremmo dire, dell'invisibile e del visibile, del lontano e del prossimo. Nella nascita di Mnemosyne è scritta la tensione verso lo sconfinamento, ma anche la sfida nei confronti del limite, del limite temporale e spaziale. Infatti Mnemosyne è una delle Titanidi. L'amore di Giove la feconda. Diviene madre delle Muse. Le arti muovono dalle nove notti d'amore nelle quali la figlia del cielo e della terra giace col dio. Il linguaggio delle arti è segnato da questa presenza – si direbbe, da questo ricordo – della madre. Il legame delle arti con la memoria non è, dunque, una relazione, un'occasione: è scritto nella radice, definisce un'essenza. Per questo, commentando il frammento di **Hölderlin** che ha per titolo appunto *Mnemosyne*, **Heidegger** dice della memoria come di un raccoglimento del pensiero volto all'indietro, verso ciò che dapprima va pensato (*Andenken*). La poesia è anch'essa raccoglimento del pensiero verso ciò che è dietro di sé, lontano, o perduto. Quella che **Leopardi** chiama «ricordanza», e che è respiro della sua poesia, è descritta dallo stesso poeta come il ritorno di un'«immagine antica»: «... la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca: una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica» (*Zibaldone*, 515, 16 gennaio 1821). La nostalgia, quando si fa linguaggio è, nella sua costitutiva ambivalenza, allo stesso tempo «dolce e dolorosa»: come lo è la ricordanza. Un'immagine che ritorna da un luogo e da un tempo lontano sembra rompere le leggi dell'irreversibile e dell'impossibile, e per questo l'accoglimento di quell'immagine – l'intrattenimento e il colloquio con quell'immagine – appare «dolce»: una dolcezza fondata sul fatto che il tempo, pur finito, consumato, dissipato, in qualche modo torna, torna con il suo nuovo pulsare, con il suo suono, le sue voci. Ma, allo stesso tempo, c'è la consapevolezza che questo ritorno è un'illusione, e che da quel tempo per sempre bruciato, irreversibile, non possono tornare che parvenze, appunto soltanto immagini, impalpabili, irreali, fluttuanti. Ed è questa consapevolezza che comporta una condizione «dolorosa». La nostalgia accentua, nell'orizzonte della memoria, que-

sto rapporto con un impossibile ritorno, e la sofferenza per l'impossibilità del ritorno (il *nostos* della nostalgia è un *nostos* negato: da qui l'*algos*, il dolore). Al piacere del rammentare si sovrappone, spesso oscurando lo stesso piacere, il senso di un'esperienza impossibile: quanto più forte è la fascinazione delle voci, dei volti, delle luci che un tempo ci erano prossimi e che tornano alla memoria con impetuosa finzione di vita, tanto più l'amarezza della separazione e il senso dell'impossibile riappropriazione si fanno profondi.

7. Tenere aperto lo spazio della nostalgia può voler dire avventurarsi nella narrazione. La narrazione della «*recherche*» di **Proust** è questa metamorfosi del tempo perduto in tempo del racconto, della vita consumata in un'altra vita che ha ritmi, voci, frasi, pensieri, e scorre con un impeto e una dolcezza forti quanto quell'altra vissuta, o mai vissuta, e comunque lontana vita. La nostalgia qui è trasmutata in scrittura. Una grande meditazione sul tempo, sui suoi interni e i suoi rivolgimenti, sulla sua crudeltà e il suo tumultuoso dispiegarsi, è la «*Ricerca*».

Il filosofo Vladimir **Jankélévitch**, nel suo saggio su *L'irreversibile e la nostalgia*, del 1974, descrive, a proposito di nostalgia aperta, avventurosa, il viaggio di Ulisse come un'erranza che elude di continuo la possibilità del ritorno a Itaca: costante apertura verso la tentazione, furtivo rinvio del ritorno, avventurosa passione del navigare: «Che l'errante fosse stregato dalla sua erranza? Ulisse va e viene, gira intorno a Itaca, le passa accanto, si avvicina e si allontana: quando sta per entrare nel mare Jonio si lascia trascinare dalla tempesta sino alle colonne di Ercole... Probabilmente il nostalgico ritarda furtivamente il ritorno perché ha il presentimento dell'inevitabile delusione del ritrovarsi. Insomma anticipa il disincanto che lo attende nella sua casa. La passione della partenza non era, in fondo, una componente paradossale della nostalgia stessa?».

Del resto nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) omerica la predizione di Tiresia, secondo la quale Ulisse avrebbe dovuto, dopo il ritorno, riprendere il largo, la si può leggere non tanto come la punizione di un errore, quanto come l'apertura infinita del *nostos*, la caduta del limite nell'idea stessa di avventura e l'affrontamento dell'estremo. In un'altra versione del mito, l'eroe non torna a Itaca: i versi di **Dante**, nel XXVI dell'*Inferno*, muovono da questa cancellazione del ritorno. Non è Itaca, ma l'ignoto la vera meta del viaggio. L'apertura del desiderio incontra la sfida e l'azzardo: l'«ardore» della conoscenza vince ogni vincolo, di figlio, di padre, di sposo, rimuove i «cento miglia perigli» affrontati fino a quel momento. Ulisse, con i suoi compagni («con quella compagna / picciola»), si spinge fino a «quella foce stretta / dov'Ercule segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta», si spinge fino a vedere le stelle «de l'altro polo». Poi compare la montagna bruna, il turbine, e infine il mare si richiude sull'estrema impossibile avventura. Nel verso «de' remi facemmo ali al folle volo» è cancellata l'ombra di Itaca, l'ombra del ritorno, del *nostos*.

Baudelaire concluderà la poesia *Il viaggio* – moderna odissea nel mare della conoscenza in cui svanisce ogni romantica nostalgia – con il verso «*Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*».

8. Due esempi letterari, testuali – tra tanti possibili – dell'intreccio particolare tra memoria e nostalgia: *Le Ricordanze* (1828) di **Leopardi** e *Il cigno* (in *Fiori del male*, 1861) di **Baudelaire**.

Nelle *Ricordanze*, l'orizzonte della straordinaria meditazione poetica non è la nostalgia in senso proprio, cioè il

dolore per l'impossibilità del ritorno, ma una singolare e accesissima animazione di forme, di figure, di voci, di gesti che il ritorno ai luoghi dell'infanzia, il ritorno all'antico uso della contemplazione stellare (le «vaghe stelle dell'Orsa» che scintillano «sul paterno giardino») mette in moto. La contemplazione del notturno stellare, cioè di un orizzonte che ha un tempo, e un ritmo, diverso da quello dei viventi, richiama il tempo dell'infanzia, e disegna, con il linguaggio della poesia, un nuovo tempo e un nuovo spazio dove ciò che è scomparso buca, per così dire, il suo limite, cioè l'irreversibilità, e torna a vivere: i suoni del presente («il suon dell'ora / Dalla torre del borgo») portano alla rimembranza dei suoni del passato. È proprio il presente «dolce rimembrar» che conduce a quel «caro immaginar mio primo»: il movimento della ricordanza non richiama solo suoni e volti dell'infanzia e della prima giovinezza, ma dà forma all'immaginazione che era in dialogo con quei suoni e quei volti. Certo, qui si può anche leggere, come in una sinopia, il movimento della nostalgia, ma la nostalgia, appena prende forma, è già consapevole che la dolcezza delle immagini passate non cancella l'ombra di tristezza che le accompagnava. Ed è anche consapevole che sulla scena della rappresentazione temporale diventa dominante l'«io fui», cioè il senso della finitudine di ogni evocazione, il senso dell'irreversibilità del tempo che ogni ricordanza comporta: «Qui non è cosa / Ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro / Non torni, e un dolce rimembrar non sorga. / Dolce per se; ma con dolor sottentra / Il pensier del presente, un van desio / Del passato, ancor tristo, e il dire: io fui.».

La rappresentazione del tempo dell'adolescenza non abolisce mai la consapevolezza che quel tempo conteneva già in sé il senso del fuggitivo: comunque ogni ritorno a quel tempo è impossibile, e proprio per questo non c'è desiderio del ritorno. Perché il solo modo con cui quel tempo può rivivere è la sua rappresentazione nel linguaggio. Il quale non attenua la crudeltà dello svanire, della sparizione, anzi la nomina e l'accentua («...Nerina mia, per te non torna / Primavera giammai, non torna amore»). E tuttavia apre, almeno, la possibilità della «rimembranza», che è allo stesso tempo «dolce» e «acerba».

9. Anche *Il cigno* di **Baudelaire**, che appartiene alla sezione dei *Fiori del male* intitolata *Quadri parigini* e che è dedicato al poeta dell'esilio Victor Hugo, ha a che fare in un modo del tutto particolare con la nostalgia. Non si tratta qui di tentare un'esegesi del testo poetico – anche per le leopardiane *Ricordanze* un'esegesi implicherebbe ben altra disposizione ermeneutica e ben altra orchestrazione di strumenti –, si tratta solo di fare qualche osservazione sul rapporto tra il tema della rappresentazione del ricordo e il tema della nostalgia. Il paesaggio è quello della Parigi che dopo le barricate del 1848 cambia il suo volto: l'intervento urbanistico del prefetto Haussmann distrugge i vecchi *faubourgs* per far posto ai *boulevards* e ai *passages*, ma il poeta, nel cuore di questa fervida costruttiva modernità, non rimuove le immagini di ciò che sparisce. Due figure s'impongono come allegoria («tout pour moi devient allégorie») dello sradicamento: Andromaca in esilio e l'apparizione di un cigno. Il cigno è anch'esso in esilio: trasportato fuori dal suo ambiente, è sfuggito alla gabbia e trascina sotto il sole il suo «blanc plumage» sfregando con le zampe il pavé asciutto, aprendo il becco come dinanzi a un ruscello privo d'acqua, bagnando le sue ali nervosamente nella polvere dei cantieri che tutt'intorno sono allestiti. Come Andromaca è trascinata lontana dalla sua terra, costretta a divenire la

consorte di Eleno, così il cigno è trascinato lontano dal suo luogo naturale. Immagini dello spaesamento, dell'esilio. Dietro queste due figure, altre figure mostrano il loro doloroso profilo, disponendosi nel pensiero del poeta, in certo senso nella casa della sua malinconia, ma, allo stesso tempo, nel non visibile della modernità, in quella regione di oblio che la modernità promuove, presa dall'impulso della modificazione: la «negresse», e dietro di lei, quelli che, sradicati, hanno perduto ogni cosa, quelli che sono nella morsa del dolore, ma anche i dimenticati, i prigionieri, i vinti. Ma ecco le tre strofe finali del *poème* (in una traduzione di chi scrive): «Penso alla negra scarna, dalla tisi corrosa, / nel fango si trascina con sguardo stralunato, / e dietro il grande muro che la nebbia ha levato / cerca i palmizi assenti dell'Africa grandiosa, / a quelli che han perduto ciò che più non ritorna, / a quelli che le lacrime hanno sempre nutrito / e, come buona lupa, Dolore allatta e forma, / ai magri orfani eguali a fiori risecchiti! / Così nella foresta dove sono esiliato / un antico Ricordo il suo corno suona ora. / E penso ai marinai sopra un'isola obliati, / ai prigionieri, ai vinti, e ad altri ad altri ancora!».

Anche qui la nostalgia non è nostalgia di un tempo privo di malinconia e di smarrimento. È il tempo interiore del poeta, il linguaggio della poesia, che deve tenere vivo il ricordo di quel che il moderno tende a cancellare, o a nascondere, o a sradicare. Di fatto è proprio della poesia accogliere quel che è perduto, farlo apparire proprio laddove è negato, o dimenticato. Qui nostalgia non è né desiderio del ritorno né rimpianto, ma semmai sofferenza per tutte quelle figure che subiscono l'esilio dal loro luogo naturale e sono consegnate al tempo della dimenticanza. Pur nella consapevolezza che non c'è, neppure per queste figure, ritorno possibile – la modernità consiste infatti nella cancellazione di ogni forma di ritorno – si tratta di salvare la loro presenza accogliendola nel linguaggio, preservandola nel linguaggio. Se, ancora, di nostalgia si può parlare, si tratta di una nostalgia che ha abolito ogni sfumatura regressiva, ogni compiacente ripiegamento sul doloroso impulso al ritorno, e ha lasciato che il «*vieux Souvenir*» suonasse il corno di un grande richiamo nella foresta delle immagini perdute. Perché qualcosa si opponga al lavoro della dimenticanza e della cancellazione. Perché una forma di vita, seppure affidata solo alla rappresentazione della lingua e del sentire, del verso e del ritmo, custodisca il senso del dolore per la sparizione.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Dictionnaire de l'Académie française* (1839); *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1863, quinta edizione).

Baudelaire C., *Il cigno* (*Le Cygne*) in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Baudelaire, C., *Quadri parigini* (*Tableaux parisiens*) in *I fiori del male* (*Fleurs du mal*, 1861); Buffon, H., *Storia naturale* (*Histoire naturelle*, 1816-26); Campos, A. de, *Lisbona rivisitata* (*Lisbon Revisited*, 1926); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Haller, A. von, voce *Nostalgie*, in *Supplément aux Dictionnaire des Sciences, des Arts et des Métiers*, 1777; Hofer, J., *Dissertazione medica sulla nostalgia* (*Dissertatio medica de nostalgia*, 1688); Hölderlin, J.C.F., *Mnemosyne* (av. 1843); Jankélévitch, V., *L'irreversibile e la nostalgia* (*L'irréversible et la nostalgie*, 1974); Kant, I., *Antropologia dal punto di vista pragmatico* (*Antropologie un pragmatischer Hinsicht*, 1798); Leopardi, G., *Le Ricordanze* (1828); Leopardi, G., *Lo zibaldone di pensieri* (1817-32); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Nostalgia. Scritti psicoanalitici*, a c. di Vecchio, S. Bergamo, Lubrina, 1989; Baudelaire, Ch., *I fiori del male*, a c. di Prete, A., Milano, Classici Feltrinelli, 2003; Frigessi Castelnuevo, D. - Risso, M., *A mezza parete. Emigrazione, no-*

stalgia, malattia mentale, Torino, Einaudi, 1982; Hofer, J., *Dissertatio medica de nostalgia oder Heimwehe*, Typis Jacobi Bertschii, Basileae 1688; Jankélévitch, V., *L'irreversibile et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974; Prete, A. (a c. di), *La nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Cortina, 1992; Pessoa, F., *Poesie di Alvaro de Campos*, a c. di Lancastre, M.J. de, tr. it. Tabucchi, A., Milano, Adelphi, 1993, pp. 184-187; Pinel, P., voce *Nostalgie*, in *Encyclopédie Méthodique. Médecine*, tome dixième, Paris, Agasse, H., 1821; Prete, A., *L'assedio della lontananza* in *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Cortina, 1992; Starobinski, J., *Le concept de nostalgie*, «Diogenes», avril-septembre 1966, pp. 92-115.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Assenza; Memoria; Ricordi; Ritorno; Solitudine.

ANTONIO PRETE

Notte. 1. Nella letteratura di ogni epoca e civiltà la notte (fr. *nuit*; ingl. *night*; sp. *noche*; ted. *Nacht*) appare come un'esperienza antropologica fondamentale, potenziale metafora di particolari situazioni psichiche, esistenziali o storiche. Sebbene costituisca con il giorno un unico ciclo, il tempo che intercorre dal tramonto all'alba è sentito come sostanzialmente diverso dalla condizione diurnità di normalità. Qualità primaria della notte è infatti l'oscurità, che ostacola le attività abitualmente esercitate e rende poco o per nulla visibili gli accadimenti. La notte è così in primo luogo riservata al riposo e al sonno. Ma essa ospita anche attività da celare allo sguardo altrui, come gli incontri d'amore, e favorisce illeciti e violenze. La sua impenetrabilità alla vista genera mistero e la stessa pace del sonno può essere turbata dall'attività onirica. Per questo la notte, pur essendo associata in primo luogo alla quiete (e in misura minore al piacere erotico) è contemporaneamente fonte di preoccupazione e paure, suscitando l'impressione che durante il suo corso siano sospese, relativizzate o trasgredite le leggi normalmente considerate valide dalla società. L'oscurità della notte può tuttavia essere rischiarata dalla luna, dalle stelle o da un'illuminazione artificiale. Inoltre essa ha con l'alba un suo termine naturale. Solo fino a un certo punto, dunque, l'esperienza della notte coincide con quella delle tenebre. La sua dimensione più profonda è legata al tempo e al suo divenire ciclico.

2. Nella letteratura dell'antichità la notte si presenta con accenti diversi, che riflettono la molteplicità emotiva di tale esperienza. Nella *Teogonia* di **Esiodo** (sec. VIII a.C.) la Notte genera con l'Erebo, personificazione delle tenebre, due figli luminosi come l'Etere e il Giorno, ma poi dà autonomamente vita a una serie di esseri sinistri (vv. 123-25; 211-13). Il «notturno» più antico che ci sia pervenuto è probabilmente un *Frammento* (159) di **Alcmane** (sec. VI a.C.), che descrive il placido sonno di una natura umanizzata. Nella poesia erotica latina del I secolo a.C. la notte è celebrata per i giochi d'amore che in essa hanno luogo. Così ad esempio in **Properzio** (2, 15), mentre **Tibullo** (1, 2) osserva che il piacere di una donna ricompensa il disagio e i pericoli di un vagabondaggio notturno. In **Orazio** la notte ospita invece il cruento rito di una strega (*Epodi*, 5 ; 40-30 a.C.). Sinistri riti magici si svolgono di notte anche nelle *Metamorfosi* di **Ovidio** (ca. 3 - 8 d.C.), dove essa è invocata da Medea e da Circe (VII, v. 192; XIV, v. 404). Nel terzo degli *Inni Orfici* (secc. II-III), a lei dedicato, la quiete della notte fa dimenticare gli affanni del giorno, ma al tempo stesso è invocata contro quelle «paure che si accendono di notte». **Gellio** spiega di aver intitolato la sua opera enciclopedica *Le notti attiche* (170 d.C.) perché scritta durante le lunghe notti invernali di Atene. Qui la notte è già tempo dello studio e di un eros sublimato nel sapere.

3. La letteratura cristiana, imperniata sul contrasto metaforico fra luce e tenebre, caratterizza la notte come una prova che l'uomo può superare con la fede, preludio dell'«alba» divina (così **Agostino**, *Confessioni*, XIII, 14; 397-401 d.C.). È appunto nella notte che **Dante Alighieri** si è smarrito nella selva oscura (*Inferno* in *Commedia* 1306-21): la duplice metafora allude inequivocabilmente alla condizione di peccato. Accanto a questa connotazione del motivo, perdura tuttavia, attraverso la poesia cortese, l'idea che la notte sia destinata ai piaceri erotici. *I canti del giorno* di Oswald von **Wolkenstein** (1377-1445) celebrano in realtà la notte d'amore che sta finendo, mentre l'alba annunciata dal corno della guardia rischia di sorprendere e di mettere in pericolo gli amanti. Questa situazione ritornerà anche nella celebre scena d'amore di *Romeo e Giulietta* di William **Shakespeare** (III, 5; 1594-95), dove il canto dell'allodola segna la fine della notte. Paesaggi notturni si incontrano ripetutamente nel *Canzoniere* (1374) di **Petrarca**. Qui è l'assenza dell'amata a rendere la notte inquieta e insonne per il poeta (cfr. XXII, L, CCXXIII; CCXXVI). Anche molte novelle nel *Decameron* (1349-53) di **Boccaccio** sono ambientate durante la notte, che permette equivoci e raggi, spesso a sfondo erotico. L'associazione con le avventure d'amore è presente anche in un testo capitale della cultura araba, largamente recepito nella letteratura europea a partire dal Settecento, ovvero *Le mille e una notte* (sec. XV). Nella cornice narrativa di questa raccolta la notte è anche il tempo ludico di un racconto che esorcizza la morte.

4. Nel manierismo europeo la notte è il momento di un ripiegamento interiore e di una contemplazione mistica. Nell'opera di Juan de la **Cruz** (si veda la *Notte oscura dell'anima*, scritta intorno al 1580 e pubblicata postuma nel 1618), essa è il momento positivo della purificazione da ogni elemento mondano e da ogni conoscenza esteriore. In una poesia di Luis de **León** (*Notte serena*, seconda metà del Cinquecento, pubblicata postuma nel 1631) la sua oscurità è rischiarata dalla bellezza luminosa degli astri, riverbero della divinità e rivelazione di una perfezione trascendente. Durante la notte, dunque, l'uomo leva la sua voce al Signore trovando conforto alle sue pene. La dinamica psicologia di questo atteggiamento religioso innesca una accentuata sensibilità verso la sfera notturna, evidente anche in pittura, in cui nasce il concetto di «notturno», applicato a una composizione in cui un'unica fonte di luce illumina una scena parzialmente immersa nell'oscurità. Primo modello riconosciuto del genere è *La notte* di **Correggio** (1529), esposto dal 1746 a Dresda, destinato a influenzare profondamente la generazione dei romantici tedeschi e citato con valore esemplare da **Schelling** nella sua *Filosofia dell'arte* (1803, apparsa postuma nel 1859).

5. Con il processo di secolarizzazione proprio dell'età moderna e la contemporanea trasformazione della società europea, muta anche la percezione delle tenebre e cambia il modo di concepire il rapporto tra il giorno e la notte. Scenari notturni iniziano a presentarsi nella lirica della natura dell'amburghese **Brockes**, che mostra come lo spettacolo divino offerto alla percezione non tramonti con il giorno (ad esempio nel *Ciliegio in fiore di notte*, 1727). Una svolta fondamentale nella storia del motivo è determinata dai *Pensieri notturni* di Edward **Young** (1742-1745), che furono immediatamente letti e tradotti in tutta Europa, diventando una delle opere più sintomatiche del secolo. La novità di questa composizione in nove canti sta nel rendere la notte il tempo per eccellenza della riflessione filosofica. Come dimostrerà qualche

anno dopo l'altrettanto fortunata *Elegia scritta in un cimitero di campagna* (1751) di Thomas **Gray**, l'atmosfera notturna si presta ad affrontare il grande tema settecentesco della caducità, mescolando alla malinconia della perdita la gioia del ricordo, nell'ambito estetico del sublime. La ciclica eternità della natura contrasta qui con la mutevolezza delle sue forme. Paesaggi tenebrosi, spesso rischiarati dalla luna, si diffondono in tutte le letterature europee e trovano nuovo alimento nell'*Ossian* (1760) di James **Macpherson**. In Germania essi caratterizzano la lirica sentimentale di Friedrich Gottlieb **Klopstock** (cfr. le poesie *Le tombe precoci*, del 1764 e *Notte d'estate*, del 1766, entrambe tradotte da **Carducci**) e di Ludwig Christoph Heinrich **Hölty** (cfr. *Notte di maggio*, 1772). In Italia aderiscono tra gli altri a questo nuovo gusto estetico Ippolito **Pindemonte** (*La notte* del 1788 e Ignazio **Ciaia**: «È notte alfine, la diurna scena», 1799). A Young si rifanno ancora le *Notti romane* di Alessandro **Verri** (1792-1804), riflessione sulla caducità della storia. Il celebre inizio della *Notte* di Giuseppe **Parini** (ultima parte del *Giorno*, composto intorno al 1780), già interpretato come un documento di tale sensibilità poetica, può essere invece più correttamente letto come una sua ironica parodia. Nell'economia del poema, infatti, è netto il contrasto tra l'atmosfera orrida dell'esordio e la notte illuminata dal lusso e dal piacere che si concede il Giovine Signore.

In generale nella cultura settecentesca è riscontrabile una tendenza a metaforizzare le parti del giorno (e dell'anno) in un sistema di opposizioni binarie, con valori che possono tuttavia variare. La notte può dunque rappresentare l'ignoranza e il male, ma anche caratterizzare la ricerca di una verità celata dall'apparenza. Nel *Flauto magico* di **Mozart** su libretto di **Schikaneder** (1791) la figura della «Regina della notte» appare in fondo funzionale a un dualismo semantico che ha in sé il proprio valore estetico. Grande importanza ha l'elaborazione del motivo in Johann Wolfgang **Goethe**. Nella scena «Notte» del *Faust* (prima pubblicazione nel *Frammento* del 1790) all'omonimo protagonista appare possibile la ricerca di una verità celata dalla luce del sole, ovvero impossibile da trovare nella razionalità scientifica. Nella lirica giovanile dell'autore la quiete della notte porta a intuire un'armonia cosmica, in cui sembra finalmente trovar pace la figura – caratteristica di tutta l'epoca – del viandante (cfr. le due celebri poesie, entrambe composte nel 1780, *Canto notturno del viandante*; *Un simile*). Nel *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (1812-18) George Gordon **Byron** coglierà poi nella quiete notturna non solo l'armonia dei mondi, ma anche il principio dell'energia creativa e generativa, la dimensione dell'infinito (III, 86-103). Nella stessa opera l'autore capovolge il rapporto tra tempo e condizione interiore, affermando che è notte quando la meditazione porta alla coscienza il sentimento del passato (II, 21-24). Sempre Byron in una celebre lirica del 1815 («Ella passa radiosa...») fa della notte il termine di paragone assoluto della bellezza.

In questo contesto il genere del «notturno» si estende dalla pittura alle altre arti. Nella musica, dove originariamente si riferisce al momento dell'esecuzione (come accade ancora nella celebre *Piccola serenata notturna* di Mozart, 1787), passa ad indicare precise tonalità psicologiche. Già il concerto n. 2 in sol minore per flauto e orchestra di Antonio **Vivaldi**, pubblicato nel 1728 con il titolo programmatico *La notte*, è un esempio di questo passaggio. Agli inizi dell'Ottocento sarà poi l'irlandese John **Field** ad applicare per la prima volta il concetto di «notturno» alle composizioni per pianoforte solo, dando vita a un filone che perverrà al suo apice con **Chopin**.

6. Sulla base di un complesso modello filosofico, maturato nel contatto con l'idealismo di Fichte e le teorie di Schiller, i Romantici tedeschi del gruppo di Jena interpretano la propria condizione storica come assenza del divino, di cui è tuttavia possibile promuovere il ritorno. In questa costruzione teorica la notte diventa appunto lo spazio dell'epifania, del ritorno degli dèi, ovvero di un'esperienza estetica di una intensità tale da avvertire misticamente la divinità. Ciò è quanto viene cantato negli *Inni alla Notte* di **Novalis**, apparsi nel 1800 nella rivista «Athenäum». Di questa posizione romantica Friedrich **Hölderlin** condivide in gran parte le premesse, ma conferisce una diversa valenza proprio alla metafora della notte, che in *Pane e vino* (composta intorno al 1801 e pervenuta in diverse redazioni) è il «tempo di privazione» che l'uomo è chiamato dialetticamente a superare in una prospettiva utopica. Qui, e in altre composizioni dell'autore, la notte è violenza storica e lacerazione interiore, ma anche attesa di un nuovo giorno, disperazione che si ribalta in fiducia, spazio dominato da magmatiche forze in eruzione, che ancora non hanno acquisito una forma. In una lettera al suo editore Wilmans (8 dicembre 1803), il poeta può così menzionare tra i suoi progetti poetici dei *Canti della notte*, riferendosi probabilmente a un gruppo di sei odi e altre tre poesie in versi liberi (tra cui la celeberrima *Metà della vita*) che saranno pubblicate nel 1804. Comune a Hölderlin e Novalis è comunque l'associazione della notte con un ebbro entusiasmo, e non più con la sia pur sublime melanconia. Nell'uno e nell'altro autore la notte è anche il tempo in cui appaiono figure messianiche. In Novalis si tratta di Cristo, mentre in Hölderlin la stessa figura si sovrappone e si fonde con quella di Dioniso. Anche in molte poesie di Clemens Maria **Brentano**, composte nel primo decennio dell'Ottocento, l'io lirico si trova nella notte in una posizione di fiduciosa attesa, in ascolto di una melodia che gli riveli la segreta armonia del cosmo (così ad esempio in «Parla da lungi / mondo segreto»).

7. Disgiunta da aspettative messianiche, l'ebbrezza della notte si carica progressivamente di tratti inquietanti e demoniaci, come testimoniano già le *Veglie* (1804) attribuite a **Bonaventura**. Lo stesso eros notturno assume un potenziale distruttivo. Tratto comune dei *Notturmi* di Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann** (1816-17) è il lato «oscuro» delle figure, la loro patologia psichica o il carattere criminale, che emerge in particolare durante notti fosche e tempestose. Ma appunto per questo la notte può valere come luogo per eccellenza della narrazione romantica e della sua tendenza alla riflessione, mentre il sogno acquista progressivamente un valore estetico. Per l'ungherese Mihály **Vörösmarty** (*Csongor e Tünde*, 1831) la notte è lo spazio dell'avventura fantastica, ma anche della conoscenza. Nel ciclo lirico *Le notti* (1835-37) di Alfred de **Musset** il tempo dell'oscurità è l'autentico tempo dello scrittore, che deve saper rinunciare al lato diurno delle cose, ovvero alla vita, per dedicarsi esclusivamente all'arte. Notturmi sono per lo più i vagabondaggi metropolitani del poeta nei *Fiori del Male* di Charles **Baudelaire** (1861), che si avvolge nella «freschezza delle tenebre». Tale dimensione continua nel Novecento europeo, che codifica pienamente il genere del notturno come rappresentazione di un'esperienza estetica in cui sono portate al loro apice le percezioni sensoriali. Si vedano in questo senso i *Canti orfici* (la cui prima sezione è intitolata *Notte*, 1914) di Dino **Campana** e il *Notturmo* (1916, pubblicato nel 1921) di Gabriele **D'Annunzio**. Sulla stessa linea espressiva (ma non senza una certa autoironia) appare *O notte* di **Benn** (1917). In una compo-

sizione di Fernando **Pessoa** del 1914 (*Due eserciti di odi*) l'invocazione alla notte oscilla tra contemplazione panica del creato e angoscia della finitezza. In Giuseppe **Ungaretti**, invece, essa esprime già disillusione e solitudine (così nella poesia *O notte*, in limine a *Sentimento del tempo*, composta nel 1919).

8. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento si fa nuovamente strada una metaforica della notte che fa di essa una condizione di assoluta miseria storica, priva di attese messianiche. Ciò emerge con chiarezza nella composizione *Nox* di Victor **Hugo**, che apre il ciclo *Il castigo* (1851), feroce attacco contro Napoleone III e il suo tempo. Anche nel romanzo *I demoni* (1871) di Fëdor Michailovič **Dostoevskij** la notte (che dà il titolo a un capitolo) è il tempo dell'intrigo e del male che scuote alle fondamenta la società russa. Su questa linea si pone nel Novecento il romanzo *Viaggio al termine della notte* (1932) di Louis-Ferdinand **Céline**, critica tra le più radicali ai valori della civilizzazione. La stessa metafora servirà a caratterizzare la Shoah (si vedano ad esempio *La notte dei Girondini* di Jacob **Presser**, 1957, o *La notte* di Elie **Wiesel**, 1958). Nella commedia di Eduardo **De Filippo** *Napoli milionaria* (1945) la celebre battuta «Addà passà la nuttata» sintetizza la fede nella fine di un tempo di crisi che si prolunga ben oltre la fine della guerra. L'attesa spasmodica della notte fa invece da contrappunto al vuoto scorrere del giorno in *Aspettando Godot* di Samuel **Beckett** (1953). Nel film *La notte* di **Antonioni** (1960) una crisi coniugale appare sintomatica di un generale smarrimento di valori. Emblematica della difficoltà di ritrovare nella notte il sentimento del sublime appare una composizione di Vittorio **Sereni** (*Notturmo*, 1978, in *Stella variabile*), in cui l'io lirico è «espatriato» dalla «maestà della notte». Nella cinematografia e narrativa di consumo il tempo dell'oscurità è tuttavia ancora prevalentemente associato al fascino dell'orrore, a patologie criminali e al delitto (si veda ad esempio il cult-movie *La notte dei morti viventi*, 1968, di **Romero**, che condensa e rilancia tutti gli stereotipi del motivo), mentre nella narrativa e poesia di maggior respiro la notte sembra ritornare a esprimere una condizione interiore, un viaggio nei meandri della propria coscienza, come nella prosa immaginifica di Friederike **Mayröcker** (*Viaggio attraverso la notte*, 1984) o nelle liriche di Antonella **Anedda** (*Notti di pace occidentale*, 1999).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Inni orfici* (secc. II-III); *Le mille e una notte* (sec. XV).

Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, 397-401); Alcmene, *Frammenti* (sec. VII a.C.); Anedda, A., *Notti di pace occidentale* (1999); Antonioni, M., *La notte*, cinema (1960); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Beckett, S., *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1953); Benn, G., *O notte*: - (*O Nacht* -, 1917); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Bonaventura, *Veglie* (*Nachtwachen*, 1804); Brookes, B.H., *Ciliegio in fiore di notte* (*Kirsch-Blüthe bey der Nacht*, 1727); Byron, G., «Ella passa radiosa...» («*She Walks in Beauty*...», 1815); Byron, G., *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* (*Childe Harold's pilgrimage*, 1812-18); Campana, D., *Canti orfici* (1914); Céline, L.F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Ciaia, I., «È notte alfine, la diurna scena» (1799); Correggio, *La notte*, pittura (1529); Cruz, J. de la, *Notte oscura dell'anima* (*Noche obscura del alma*, 1580); D'Annunzio, G., *Notturmo* (1921); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1306-21); De Filippo, E., *Napoli milionaria* (1945); Dostoevskij, F., *I demoni* (1871); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Gellio, *Le notti attiche* (*Noctes Atticae*, 170 d.C.); Goethe, J.W., *Canto notturno del viandante* (*Wanderers Nachtlied*, 1780); Goethe, J.W., *Faust* (1773-1831); Goethe, J.W., *Un simile* (*Ein Gleiches*, 1780); Gray T., *Elegia scritta in un cimitero di campagna* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751); Hoffmann,

E.T.A., *Notturmi* (*Nachtstücke*, 1816-17); Hölderlin, F., *Canti della notte* (*Nachtgesänge*, 1804); Hölderlin, F., *Pane e vino* (*Brod und Wein*, 1801); Höltz, L.C.H., *Notte di maggio* (*Die Mainacht*, 1772); Hugo, V., *Nox* in *Il castigo* (*Châtiments*, 1851); Klopstock, F.G., *Le tombe precoci* (*Die frühen Gräber*, 1764); Klopstock, F.G., *Notte d'estate* (*Sommernacht*, 1766); León, L. de, *Notte serena* (*Noche serena*, 1631, postumo); Macpherson, J., *I poemi di Ossian* (*Poems of Ossian*, 1760-65); Mayröcker, F., *Viaggio attraverso la notte* (*Reise durch die Nacht*, 1984); Mozart, W.A., *Il flauto magico*, musica (*Die Zauberflöte*, 1791, libretto di Schikaneder, E.); Mozart, W.A., *Piccola serenata notturna*, musica (*Eine kleine Nachtmusik*, 1787); Musset, A. de, *Le notti* (*Les nuits*, 1840); Novalis, *Inni alla Notte* (*Hymnen an die Nacht*, 1800); Orazio Flacco, Q., *Epodi* (*Epodon liber*, 40-30 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphóseon libri*, ca. 3 d.C.); Parini, G., *La notte* (1801, postumo); Pessoa, F., *Due esercizi di odi* (*Dois exercitos de odes* (*fins de duas odes, naturalmente*), 1914); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Pindemonte, I., *La notte* (1788); Presser, J., *La notte dei Girondini* (*De Nacht der Girondijnen*, 1957); Romero, G.A., *La notte dei morti viventi*, cinema (1968); Schelling, F.W.J. von, *Filosofia dell'arte* (*Philosophie der Kunst*, 1859, postumo); Sereni, V., *Notturmo in Stella variabile* (1978); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Ungaretti, G., *O notte in Sentimento del tempo* (1919); Verri, A., *Notti romane* (1792-1804); Vivaldi, A., *La notte*, musica (1728); Vörösmarty, M., *Csongor e tunde: il giovane e la fata* (1831); Wiesel, E., *La notte* (*La nuit*, 1958); Wolkenstein, O. von, *I canti del giorno* (*Tageslieder*, sec. XV); Young, E., *Pensieri notturni* (*Night Thoughts*, 1742-45).

■ ALTRE OPERE: Brentano, C.M., *Parla da lungi* (*Sprich aus der Ferne*, av. 1842); Properzio, S., «O mia felicità, o fulgida notte! e anche tu...» («O me felicem! O nox mihi candida! Et o tu...», sec. I a.C.); Tibullo, A., «Versa vino schietto e col vino soffoca i recenti dolori» («Adde merum vinouque novos compesce dolores...», sec. I a.C.).

■ BIBLIOGRAFIA: Daemmrich, H.S. - Daemmrich, I., *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Stuttgart 1995², pp. 260-262; Tieghem, P. van, *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII^e Siècle*, Genève 1970².

■ VOCI AFFINI: Alba, aurora; Angoscia; Attesa; Crepuscolo; Fantasma, spettro; Faro; Firmamento; Inverno; Licanropia; Luce/Buio; Lume; Luna; Lupo; Mancanza, peccato, errore, colpa; Mistero; Ombra; Orrore; Paura; Sepolcri, cimiteri; Sogno/Incubo; Sonnambulismo; Sonno/Risveglio; Tenebre.

LUIGI REITANI

Nudità. 1. Nel giardino dell'Eden Adamo ed Eva erano nudi: la nudità è la loro condizione naturale, al di là del bene e del male. È il contatto autentico dell'uomo con Dio. È perciò la prima cosa che perdono dopo aver assaggiato il frutto proibito: «ero nudo e mi sono nascosto», dice Adamo al Signore (*Genesi*, 3, 7-11).

Di qui discendono le due linee fondamentali di interpretazione della nudità (gr. *gymnotes*; lat. *nuditas*; fr. *nudité*; sp. *desnudez*; ingl. *nudity*, *nakedness*; ted. *Nacktheit*) nella cultura occidentale: da un lato la nudità come purezza originaria, contatto col divino, estasi paradisiaca; dall'altro la nudità come vergogna, peccato, errore. Al primo versante si ascrivono tutti i riti religiosi che richiedono la nudità ai fini della purificazione e della rinascita, dal battesimo al tantra (ma anche, in chiave secolare, i movimenti novecenteschi in favore del nudismo, dalla comunità utopica di Monte Verità di Ascona all'inizio del secolo ai molti campeggi nudisti che si sono sviluppati negli anni Sessanta in molte parti del mondo); al secondo appartengono tutte le celebrazioni del progresso e della cultura, che respingono la nudità come stato di natura primitivo e incivile.

2. Nella *Bibbia* la consapevolezza della nudità rivela la coscienza del peccato, che passa attraverso il corpo. Cacciato dal Paradiso terrestre, l'uomo sarà vestito (*Genesi*,

3, 21), perché la nudità comporta la tentazione e la concupiscenza. Scandalosa sarà, perciò, la nudità di Noè ubriaco, denunciata da Cam e protetta con un mantello da Sem e Iafet (9, 20-23); fonte di peccato, ma anche strumento di giustizia attraverso l'umiliazione del corpo, sarà invece la nudità di Susanna, accusata falsamente di lussuria da parte dei vecchi, ma salvata da Daniele (*Daniele*, 13); peccaminosa è infine la nudità della meretrice in *Apocalisse*, 17, 16.

La nudità è, d'altra parte, la condizione esistenziale dell'uomo, che nudo nasce (da Dio) e nudo deve tornare (a Dio): «Come uscì dal ventre di sua madre, nudo, così ritorna e se ne va, come venne, senza aver ricavato dalle sue fatiche nulla da portar con sé» (*Qōbēlet* 5, 14). Lo sa Giobbe, che afferma: «Nudo uscì dal seno di mia madre, e nudo vi ritornerò» (*Giobbe*, 1, 21). Di qui discenderà la richiesta di nudità da parte di varie sette religiose, come gli Adamiti, che si propongono di ritrovare la purezza e la perfezione originarie. Nello gnosticismo la nudità segna il punto d'arrivo del processo di deposizione della pesantezza del corpo per ascendere alla Luce (*Inno della Perla*, sec. II).

3. Nell'*Odissea* di **Omero** (secc. IX-VIII a.C.) Odisseo, approdato all'isola dei Feaci, si accorge della sua nudità e si copre con un ramo fronzuto, ma la sua apparizione fa comunque fuggire le fanciulle, tranne Nausicaa, cui Atena «infuse coraggio nel cuore» (VI 128 ss.). La nudità appartiene quindi a uno stadio di natura animalesco e primitivo che suscita paura, mentre la civiltà e la cultura sono decisamente identificate col «coprire le vergogne sul corpo». Il gesto di vestirsi segnerà quindi il passaggio di Odisseo dal mito alla storia, dal passato degli dei e degli eroi alla civiltà delle *poleis*, dell'organizzazione e del costume sociali. Nelle *Storie* (sec. V a.C.) **Erodoto** racconta la vicenda di Gige (I 8-12), costretto da Candaula a vedere nuda sua moglie: la violazione del corpo, con la conseguente vergogna, fa della nudità l'ingresso in un mondo proibito, in cui inganno, violenza e potere s'intrecciano in un nodo indissolubile. Nella *Repubblica* (sec. IV a.C.) **Platone** stabilisce che le donne dei custodi della città ideale vadano nude, «poiché di virtù in scambio d'abiti si rivestiranno» (457).

La scoperta della nudità di Artemide costa invece la morte ad Atteone, trasformato in cervo e divorato dai cani, come racconta **Ovidio** nelle *Metamorfosi* (sec. I a.C.): qui la nudità è violata e violenta, perché la colpa sta nel guardare anziché nell'esibire. È perciò che diventano ciechi, nel mito, Erimanto, che ha sorpreso Afrodite nuda al bagno, e Tiresia, che ha visto nuda Atena.

4. La nudità cristiana è prima di tutto sottomissione e mortificazione della carne, perché dopo il peccato originale l'uomo non può più ignorare il potere peccaminoso e corruttore del corpo. Perciò la nudità si fa veicolo di purificazione (la nudità battesimale o la nudità del lutto, nel gesto biblico di strapparsi le vesti). Esempio è il motto di **Girolamo** (inizio sec. V): *nudus nudum Christum sequi* (*Lettere*, 52, 5).

Nella letteratura mistica la nudità diventa una condizione della visione divina, all'insegna dell'analogia tra *essere nudi* e *vedere* (cioè *mettere a nudo* l'immagine nella visione di Dio), come affermano, fra gli altri, **Gregorio di Nissa**, *La verginità* (sec. IV), lo **pseudo-Dionigi**, *La gerarchia celeste* (secc. V-VI), **Meister Eckhart**, *Sermone* (prima metà del sec. XIV). Nel *Canto della nudità* (sec. XIV), **Taulero** identifica quindi decisamente nudità e verità, attingibili solo attraverso l'azione di inabissarsi, che è annullamento della ragione e della volontà: «Com'è che allo spirito son riuscito a sfuggire? / Fu quando non

questo e non quello potei percepire, / Ma l'Uno soltanto nella sua nudità: il divino abissale».

Per una definizione della nudità nel Medioevo bisogna partire tuttavia dall'articolo *nuditas* del *Repertorium morale* di Pierre **Bersuire** (Petrus Berchorius, sec. XIV), che definisce quattro tipi di nudità: *naturalis*, che esprime la condizione esistenziale dell'uomo di fronte a Dio, inducendo all'umiltà; *temporalis*, che denuncia la mancanza di beni terreni, indicando la scelta della povertà; *virtualis*, che è simbolo dell'innocenza acquisita con la pratica della virtù; *criminalis*, che indica lascivia e vanità, spingendo alla lussuria. Se la nudità criminale si addice soprattutto ai diavoli e ai dannati, le nudità naturale, temporale e virtuale designano spesso il carattere e la vita dei santi, come si evince dalla *Legenda aurea* (1255-66) di **Jacopo da Varagine**: depongono le vesti per rinunciare ai beni mondani San Francesco, San Martino e San Barlaam; per mortificare la carne nella coscienza del peccato e nel ricordo di Cristo, nudo è San Girolamo nel deserto, nudo San Sebastiano al momento del martirio. Il legame tra nudità e povertà viene poi ribadito da tutta la letteratura francescana, dalla *Vita* di **Tommaso da Celano** ai *Fioretti* e *Le mistiche nozze di San Francesco con Madonna Povertà* (sec. XIII).

A dimostrare la complessità e l'inquietudine del tema in epoca medievale può essere presa la leggenda celtica di Aslaug (sec. XIII), figlia di Brunilde e Sigfrido, che deve presentarsi a Ragnar Lodbrock *né nuda né vestita*: soddisfa la richiesta coprendosi con i lunghi capelli biondi, su cui distende una rete da pesca. Il rito della vestizione, che è un rito d'iniziazione, si combina qui con l'esigenza della purezza, coniugando società e natura in un mito di rigenerazione e riscatto. Nudità proibita è invece quella di Melusina nel *Romanzo di Melusina* di **Jean d'Arras** (sec. XIV), poiché in lei si celano la mostruosità e la colpa. Nella *Divina Commedia* di **Dante** (prima metà del sec. XIV) la nudità è condizione comune a tutte le anime, ma Dante la rileva solo in connessione con la miseria morale di alcuni dannati dell'*Inferno*: nudi sono gli ignavi (III, 65), gli iracondi (VII, 111), gli scialacquatori (XIII, 116), i violenti (XIV, 19), i sodomiti (XVI, 35), i ruffiani e i seduttori (XVIII, 95), gli ipocriti (XXIII, 118), i ladri (XXIV, 92), i falsari (XXX, 25). Capovolge il paradigma medievale all'insegna della molteplicità e della contraddizione il *Decameron* di **Boccaccio** (1342), nel quale la nudità viene proposta secondo diversi punti di vista, che vanno dal piacere dei sensi (nella novella di Alibech, III, 10) alla punizione della colpa attraverso il riconoscimento del valore del corpo (nella novella di Nastagio degli Onesti, V, 8) fino all'umiliazione e al riscatto della dignità femminile (nella novella di Griselda, X, 10).

5. L'affermazione di una dimensione concettuale della nudità porta all'identificazione tra nudità e filosofia, da **Petrarca** («Povera e nuda vai Filosofia», *Canzoniere*, 7, 10, sec. XIV) a Giovanni **Pico della Mirandola** («Nuda e tutta in vista si offre la filosofia», lettera a Ermolao Barbaro, preludio al *Discorso sulla dignità dell'uomo*, 1486). Tra Quattro e Cinquecento la nudità assume una forte valenza simbolica, di tipo concettuale, a rappresentare allegoricamente Amicizia, Anima, Bellezza, Chiarezza, Ingegno, Sapienza, Verità, Virtù, fino a caratterizzare la personificazione dell'Idea, come attesta l'*Iconologia* del **Ripa** (1593). Se sul piano figurativo la nudità può persino allontanare il corpo, idealizzandolo o allegorizzandolo, la rappresentazione letteraria del nudo è spesso addirittura più visiva e concreta: la descrizione della nudità di Angelica nell'*Orlando furioso* di **Ariosto** (1532) fa apparire un corpo che è ben più vivo di una statua di marmo, al

punto da provocare la reazione fisiologica di Ruggiero (X, 95-115). Nella *Gerusalemme liberata* di **Tasso** (1581) la nudità è invece soprattutto velata, rimossa e respinta: di fronte alle Sirene, che offrono seduttivamente il seno, lasciando intravedere sott'acqua le loro bellezze, Carlo e Ubaldo resistono grazie alla protezione dell'armatura (XV, 58-65). Nudità sessuale ed esibita è infine quella dei *Modi* di Pietro **Aretino**, illustrati da Giulio Romano (1525 circa).

La nudità è però anche follia ed errore, come attesta il gesto del pazzo per amore, che getta via le armi, da **Tristano** in poi (**Bérout**, *Tristan*, sec. XII; **Chrétien de Troyes**, *Yvain*, sec. XII): Orlando nudo, pazzo di gelosia, può solo abbracciare una giumenta al posto dell'anelata Angelica (*Orlando furioso*, XXIX, 58-63); Don Chisciotte, nudo per imitare Orlando, è solo pazzo e ridicolo, tanto da far scappare Sancio Panza «per non vedere certe cose» (**Cervantes**, *Don Chisciotte*, 1605, cap. XXV). Il gesto si ripercuote fino al cuore del romanzo moderno col *Joseph Andrews* di **Fielding** (1742). L'eroe si spoglia di entrambi gli abiti, quello del corpo e quello dello spirito, il vestito e la memoria: è nudo, ha dimenticato tutto, perdendo la ragione e l'onore (ma acquistando finalmente coscienza di sé).

La nudità è associata al vagheggiamento di un originario e puro stato di natura, nudità paradisiaca, nei *Lusiadi* di **Camões** (1572), dove, per volere di Venere, in un'isola dell'Oceano, ninfe seducenti vanno incontro ai novelli Argonauti di ritorno dal Mozambico.

6. Nell'età moderna la rappresentazione della nudità si muove essenzialmente sullo sfondo della dialettica tra natura e società. La perdita dei vestiti denuncia il ritorno a uno stato di natura che è assenza di civiltà, barbarie, decadenza sociale nel *Re Lear* di **Shakespeare** (1606): «l'uomo senza panni addosso non è nulla più che un povero animale ignudo e forcuto qual tu sei» (atto III, scena IV). Nei romanzi del marchese de **Sade** (*Le 120 giornate di Sodoma*, 1782-85; *Le disgrazie della virtù*, 1787; *Justine*, 1791; *La nuova Justine*, 1797), la rappresentazione della nudità è insieme recupero della natura e infrazione della legge: fonte di energia vitale, invito al piacere attraverso la violazione delle regole, luogo di umiliazione e di esaltazione.

Tra Sette e Ottocento l'arte neoclassica stacca decisamente la nudità, che è ideale, dalla fisicità e concretezza del corpo, come attestano esemplarmente le sculture di Canova. Il riflesso letterario più forte dello scarto tra corpo nudo e nudità ideale è l'immagine del velo, che **Foscolo** suggerisce nei *Sepolcri* (1807, col ricordo di Petrarca, «che Amore in Grecia nudo e nudo in Roma, / d'un velo candidissimo adornando, / rendea nel grembo a Venere Celeste», vv. 177-179) e realizza nelle *Grazie* (1803-22): l'arte vela la realtà, trasfigurandola e idealizzandola. Di contro, il nudo senza veli sarà, romanticamente, ritorno al corpo e alla natura, figura di un mondo selvaggio, libero e creativo, come avviene in *Mazeppa* di **Byron** (1819), dove la punizione crudele cui Mazeppa è sottoposto (legato nudo a un cavallo sfrenato) si trasforma in segno di privilegio e di elezione. Negli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (1826-27) **Goethe** racconta di uno scultore cui è vietato dalle regole sociali di creare sculture nude: decide perciò di abbandonare la scultura e dedicarsi all'anatomia, riuscendo finalmente a far coincidere nudo ideale e nudo naturale. Nel *Capolavoro sconosciuto* di **Balzac** (1832), invece, la comparsa di un piede nudo in un angolo della tela distrugge l'immagine di pura e perfetta bellezza artistica creata dal ritratto di donna del pittore Frenhofer (la «Belle-Noiseuse»):

l'elemento realistico immette la vita nell'opera d'arte, ma demolisce l'illusione di perfezione della forma estetica; la nudità porta con sé una dirompente carica di rottura, perché introduce il corpo, vivo e sensibile, nell'universo dell'arte. Un discorso a parte meritano le descrizioni di nudi d'arte nei racconti di viaggio (da de Sade, *Viaggio in Italia*, 1775-76, che mette in relazione i nudi d'arte col costume locale, fino a **Twain**, *Gli innocenti all'estero*, 1869, e *Una camminata all'estero*, 1880, che denuncia lo scarto tra la licenziosità del linguaggio pittorico e le censure del linguaggio letterario).

Tra nostalgia di una perfezione perduta e richiesta di oggettività realistica la nudità si arricchisce quindi di nuove valenze poetiche e politiche: essa è strumento di redenzione attraverso l'umiliazione del corpo, ma anche fonte di peccato attraverso il desiderio suscitato dalla sua esibizione, nella leggenda inglese di Lady Godiva (raccontata, fra gli altri, da **Tennyson**, *Poesie*, 1842), che cavalca nuda per le strade di Coventry per liberare la città dal tributo; gli abitanti della città hanno promesso di non guardarla, ma uno di loro, attratto dalla sua bellezza, cede alla tentazione e resta accecato. Nella fiaba di **Andersen** *I vestiti nuovi dell'imperatore* (1837), due imbroglioni offrono all'imperatore un vestito visibile soltanto ai buoni; il vestito non esiste, e il re va in giro nudo, ma nessuno ha il coraggio di dirlo: solo di fronte all'esclamazione di un bambino («Ma non ha niente indosso!») l'inganno viene scoperto e l'ipocrisia smascherata.

7. Il Novecento si apre con la descrizione del «sogno d'imbarazzo per la propria nudità» da parte di **Freud** (*L'interpretazione dei sogni*, 1900), che colloca la nudità tra piacere e divieto, esibizione e vergogna. **Proust** fa della nudità di Albertine il luogo dell'ambiguità e della ricerca d'identità (*Alla ricerca del tempo perduto*, 1913-22). Nel corso del secolo la nudità si arricchisce poi di nuove implicazioni culturali, che vanno dalla prospettiva politica dello scandalo sociale a quella filosofica della riflessione sulla verità. Tre esempi su tutti: *L'amante di Lady Chatterley* di D. H. **Lawrence** (1928), *Madame Edwarda* di **Bataille** (1937) e *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di **Kundera** (1984). La prima è la storia, che suscitò scandalo e procurò all'autore la censura e un processo (così come accadde, pochi anni dopo, per una serie di quadri di esplicito contenuto erotico da lui esposti in una galleria di Londra) dell'amore fra una signora dell'alta società e il suo guardacaccia, che viene rappresentato nella sua provocante nudità. Quella di Bataille invece è la storia di una prostituta che appare nuda nelle strade di Parigi, provocando scandalo, subendo violenze, in un gioco inarrestabile di caccia e di fuga. Nell'*Erotismo* (1957) Bataille chiarisce che oggetto del suo interesse estetico non è il nudo come scandalo e oscenità, ma la nudità come provocazione, profanazione, scivolamento; ciò che conta, insomma, non è il corpo in sé e per sé, ma il processo di denudazione, che sposta il discorso dal piano sociale a quello letterario: «se nessuno riduce alla nudità quello che dico, sottraendo il rivestimento e la forma, avrò scritto invano». Allo stesso modo il professor Morris Zapp, in *Il professore va al congresso* di **Lodge** (1984), presenterà l'atto della lettura come un vero e proprio spogliarello del testo.

Nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* di Kundera la nudità diventa lo strumento fondamentale di riflessione sull'identità: Teresa si guarda continuamente allo specchio per studiare il corpo al fine di scorgervi in trasparenza l'anima; Sabina, viceversa, si presenta a Franz nuda con una bombetta in testa, esibizionismo, sì, ma anche denuncia dell'impossibilità di identità personale senza un

segno distintivo. La nudità non basta più a definire l'individuo, travolto dal gioco di omologazione e assuefazione dei corpi: «vivere nella verità ... è possibile solo a condizione di vivere senza pubblico. Nell'istante in cui qualcuno assiste alle nostre azioni, volenti o nolenti, ci adattiamo agli occhi che ci osservano, e nulla di ciò che facciamo ha più verità». La nudità diventa così l'unico modo di riappropriarsi del corpo, costretto all'uniformità obbligatoria del campo di concentramento, ma riscattato dallo sguardo dell'anima. Associa la nudità alla negazione dell'essere umano nel campo di concentramento anche P. **Levi** in *Se questo è un uomo* (1947).

Gioca col rapporto tra verità dell'essere e ipocrisia sociale anche Italo **Calvino** nel racconto *L'avventura di una bagnante* (1951), in cui una donna, perduto il costume in mare, preoccupata dall'idea di dover apparire nuda, s'interroga sul rapporto tra la felicità, soggettiva, dell'essere nuda e la condanna, sociale, della nudità: «quella nudità che le era a un tratto come cresciuta addosso, lei l'aveva sempre accettata non come una sua colpa ma come la sua innocenza ansiosa, come la fraternità segreta con gli altri, come carne e radice del suo essere al mondo; e loro invece, gli scaltri dei sandolini e le impavide degli ombrelloni, che non l'accettavano, che l'insinuavano come un reato, come un capo d'accusa, solo loro erano i colpevoli».

Michel **Tournier**, infine, in una fortunata riscrittura della storia di Robinson Crusoe significativamente intitolata *Venerdì o il limbo del Pacifico* (1967) conclude la sua storia in modo sorprendente e rovesciato rispetto al modello di Defoe: Robinson, che quando viveva solo nell'isola si copriva il corpo e si circondava di tutti gli apparati della civiltà, dopo l'incontro con lo schiavo nudo Venerdì e una crisi profonda, sceglie i valori della società primitiva: la nudità, il gioco, la leggerezza.

8. Nella storia dell'arte la rappresentazione della nudità si muove tra ricerca del bello, interpretazione allegorica e rappresentazione realistica, con una straordinaria varietà di soluzioni figurative: nella scultura si va dai plastici *kouroi* della Grecia arcaica (sec. VI a.C.) fino alla ricerca espressiva di **Rodin**, **Renoir**, **Matisse**, **Brancusi**, **Moore**. Nella pittura si potranno distinguere almeno alcuni grandi nuclei tematici, dai motivi biblici (**Masaccio**, **Michelangelo**, **Tintoretto**, **Caravaggio**) ai miti classici (**Botticelli**, **Pollaiuolo**, **Bronzino**, **Rubens**, **David**); vanno isolati, poi, almeno il tema della Venere distesa, nuda, da **Giorgione**, *Venere* di Dresda, e **Tiziano**, *Venere di Urbino* (inizi del sec. XVI), a **Rubens**, *Toeletta di Venere* (inizio del Seicento), **Velázquez**, *Venere di Rokeby* (1650), **Füssli**, *Donna nuda distesa e donna che suona il clavicembalo* (1799-1800), **Goya**, *Maya desnuda* (1805), **Manet**, *Olympia* (1865), **Cézanne**, *Una moderna Olympia* (1872-73); quello del bagno, da **Doidalsas**, *Afroditte al bagno* (sec. III a.C.), a **Tintoretto**, *Susanna al bagno* (1550 circa), **Boucher**, *Bagno di Diana* (1742), **Fragonard**, *Bagnanti* (1765), **Courbet**, *Bagnanti* (1853), **Ingres**, *Bagno turco* (1863), le varie bagnanti di **Renoir** (1880-1919), **Cézanne**, *Le grandi bagnanti* (1895-1906); o quello della modella (**Courbet**, *Atelier*, 1856; **Seurat**, *Le modella*, 1888; **Marquet**, *Nudo nell'atelier*, 1898; **Picasso**, *Il pittore e la modella*, 1928). Va segnalata, inoltre, nell'arte religiosa, la nudità di Cristo, spesso associata all'idea del recupero della purezza del corpo nei tre momenti decisivi dell'umanizzazione, del pentimento e del riscatto (natività, battesimo e crocifissione). Nella storia del teatro, della fotografia, del cinema, del fumetto il nudo avrà poi una fortuna straordinaria, caratterizzando i generi erotico e pornografico: vanno ricordati almeno i

famosi *nudies*, documentari degli anni '50 sui campi di nudisti, che diedero inizio a una cinematografia pornografica professionale (a partire da *Garden of Eden* di Max Nossbeck, 1954). Nella musica l'evocazione della nudità ha un suo fascino tutto particolare, che va dalla *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner fino alla straordinaria fortuna commerciale del titolo *Naked* (tra gli esempi più recenti: David Byrne, 1994; le *Spice Girls*, 1996; Celine Dion, 2003).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Apocalisse* (96); *Daniele* (sec. II a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Giobbe* (sec. VI-IV a.C.); *I Fioretti di S. Francesco* (sec. XIII); *Inno alla Perla* (sec. II); *Kouroi*, scultura (sec. VI a.C.); *Le mistiche nozze di San Francesco con Madonna Povertà* (sec. XIII); *Nudies*, documentari (1950); *Qôhélet* (ca. sec. III a.C.).

Andersen, H.C., *I vestiti nuovi dell'imperatore* (1837); Aretino, P., *I Modi* (ca. 1525); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Balzac, H. de, *Il capolavoro sconosciuto* (*Le chef-d'oeuvre inconnu*, 1832); Bataille, G., *L'erotismo* (*L'érotisme*, 1957); Bataille, G., *Madame Edwarda* (1937); Bérroul, *Il romanzo di Tristano* (*Le roman de Tristan*, sec. XII); Bersuire, P. (Petrus Borchorius), *Repertorium morale* (sec. XIV); Boccaccio, G., *Decameron* (1492); Boucher, F., *Bagno di Diana*, pittura (*Diane au Bain*, 1742); Byron, G.G., *Mazeppa* (1819); Calvino, I., *L'avventura di una bagnante* (1951); Camões, L., de, *I Lusíadi* (*Os Lusíadas*, 1572); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-1615); Cézanne, P., *Le grandi bagnanti*, pittura (*Les Grands Baigneuses*, 1895-1906); Cézanne, P., *Una moderna Olympia*, pittura (*Une Moderne Olympia*, 1872-73); Chrétien de Troyes, *Yvain* (sec. XII); Courbet, G., *Atelier*, pittura (1856); Courbet, G., *Bagnanti*, pittura (*Les Baigneuses*, 1853); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Doidalsas, *Afrodite al bagno*, scultura (sec. III a.C.); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Fielding, H., *La storia delle avventure di Joseph Andrews e del suo amico Messer Abraham Adams* (*The history of the adventures of Joseph Andrews and his friend Mr Abraham Adams*, 1742); Foscolo, U., *I Sepolcri* (1807); Foscolo, U., *Le Grazie* (1803-22); Fragonard, J.H., *Bagnanti*, pittura (*Les Baigneuses*, 1765); Freud, S., *L'interpretazione dei sogni* (*Die Traumdeutung*, 1900); Füssli, J.H., *Donna nuda distesa e donna che suona il clavicembalo*, pittura (*Naked Woman and Woman Playing the Piano*, 1799-1800); Giorgione, *Venere dormiente*, pittura (1505-1510); Girolamo, santo, *Lettere* (inizio sec. V); Goethe, J.W., *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-96); Goya, F. de, *Maya desnuda*, pittura (1805); Gregorio di Nissa, *La verginità* (*De virginitate*, sec. IV); Ingres, J.A.D., *Bagno turco*, pittura (*Le Bain Turc*, 1863); Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea* (1255-66); Jean d'Arras, *Romanzo di Melusina* (*Mélusine*, sec. XIV); Kundera, M., *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984); Lawrence, D.H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928); Levi, P., *Se questo è un uomo* (1947); Lodge, D., *Il professore va al congresso* (*Small World*, 1984); Manet, E., *Olympia*, pittura (1863); Marquet, A., *Nudo nell'atelier*, pittura (1898); Meister, Eckhart, *Sermone* (prima metà sec. XIV); Nossbeck, M., *Il giardino dell'Eden*, cinema (*Garden of Eden*, 1954); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P. *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Picasso, P., *Il pittore e la modella*, pittura (1928); Pico della Mirandola, G., *Lettera a Ermolao Barbaro*, in *Discorso sulla dignità dell'uomo* (1486); Platone, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Pseudo-Dionigi l'Areopagita, *La gerarchia celeste* (secc. V-VI); Ripa, C., *Iconologia* (1593); Rubens, P.P., *Toeletta di Venere*, pittura (1628); Sade, D.A.F., marchese di, *Justine, o le sventure della virtù* (*Justine, ou Les infortunes de la vertu*, 1791); Sade, D.A.F., marchese di, *La nuova Justine, o le sventure della virtù. Seguita dalla storia di Juliette, sua sorella* (*La nouveau Justine, ou les malheurs de la vertu. Suivie de l'histoire de sa soeur; Juliette*, 1797); Sade, D.A.F., marchese di, *Le 120 giornate di Sodoma*, (*Les 120 journées de Sodome*, 1931, postumo); Sade, D.A.F., marchese di, *Le disgrazie della virtù. Incidenze* (*Les infortunes de la vertu. Incidences*, 1930, postumo); Sade, D.A.F., marchese di, *Viaggio in Italia* (*Voyage en Italie*, 1775-76);

Seurat, G., *Le modelle*, pittura (1888); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Taulero, *Il canto della nudità* (sec. XIV); Tennyson, A., *Lady Godiva* (1842); Tintoretto, *Susanna al bagno*, pittura (1550 circa); Tiziano, V., *Venere di Urbino*, pittura (1538); Tommaso da Celano, *Vita prima Sancti Francisci* (sec. XIII); Tournier, M., *Venerdì o il limbo del Pacifico* (*Vendredi ou le Limbe du Pacifique*, 1967); Twain, M., *Gli innocenti all'estero: viaggio in Italia dei nuovi pellegrini* (*The innocents abroad, or The new pilgrims' progress*, 1869); Twain, M., *Una camminata all'estero* (*A Tramp Abroad*, 1880); Velázquez, D., *Venere di Rokeby*, pittura (1650); Wagner, R., *Cavalcata delle Valchirie*, musica (*Der Ritt der Walküre*, 1856).

■ ALTRE OPERE: Boito, C., *Senso, nuove storielle vane* (1883); Caterina da Siena, *Lettere* (sec. XIV); Flaubert, G., *La leggenda di San Giuliano ospitaliere* (*La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, 1877); Hartmann von Aue, *Gregorius* (secc. XII-XIII); Hartmann von Aue, *Il povero Enrico* (*Der arme Heinrich*, secc. XII-XIII); Hartmann von Aue, *Iwein* (secc. XII-XIII); Hebbel, C.F., *Gige e il suo anello* (*Gyges und sein Ring*, 1854); Klossowski, P., *Le leggi dell'ospitalità* (*Les lois de l'hospitalité*, 1959-60); Lawrence, D.H., *L'uomo che era morto* (*The Man Who Died*, 1931); Mailer, N., *Il nudo e il morto* (*The Naked and the Dead*, 1948); Marino, G.B., *Adone* (1623); Nin, A., *Il delta di Venere* (*Delta of Venus*, 1977); Pasolini, P.P., *Petrolio* (1992); Siti, W., *Scuola di nudo* (1994).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Le Nu et le Vêtu au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècle): actes du 25^e colloque du CUERMA*, 2-3-4 mars 2000, Aix-en-Provence 2001; Bazzocchi, M., *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005; Blumenberg, H., *La metaforica della nuda verità*, in *Paradigmi per una metaforologia* (1960), tr. it., Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 57-71; Bologne, J.C., *Storia del Pudore*, Paris, Orban, 1986; Bonvecchio, C., *Imago imperii imago mundi. Sovranità simbolica e figura imperiale*, Padova, Cedam, 1997, pp. 208-211; Clark, K., *Il nudo. Uno studio della forma ideale* (1956), tr. it. Vicenza, Neri Pozza, 1995; Didi Huberman, G., *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà* (1999), tr. it. Torino, Einaudi, 2001; Duerr, H.P., *Nudità e vergogna. Il mito del processo di civilizzazione* (1988), tr. it. Venezia, Marsilio, 1991; Himmelmann, N., *Nudità ideale*, in Settis, S. (a c. di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 201-278; Jossa, S., *L'eroe nudo e l'eroe vestito. La rappresentazione di un gesto da Omero a Cervantes*, in «Intersezioni», XXI (2001), 1, pp. 5-36; K. Gernig (a c. di), AA.VV. *Nacktheit, ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln, Böhlau, 2002; Landmann, R., *Ascona - Monte Verità: auf der Suche nach dem Paradies*, Frauenfeld, Haber, 2000; Rank, O., *La nudità nella leggenda e nella poesia* (1911), tr. it. Milano, SugarCo, 1991; Stanton, S.L., *Being naked: attitudes toward nudity through the ages*, St. Clair, Ablaze, 2001.

■ VOCI AFFINI: Corpo; Genitali; Natura; Selvaggio; Vergogna; Vestiario. STEFANO JOSSA

Nulla. 1. Il nulla (fr. *néant*; sp. e port. *nada*; ted. *Nichts*; ingl. *nothing*) come concetto filosofico rappresenta il non-essere, ciò che non esiste e non si può né conoscere né esprimere; nella tradizione teologica il nulla serve a definire Dio come assolutamente altro rispetto al mondo. Dal lat. *nihil* deriva il termine *nichilismo*, con cui sono definiti atteggiamenti di varia natura, caratterizzati dalla negazione dei valori morali e politici, dalla messa in dubbio del senso e della consistenza della realtà, e sovente animati da un radicale malessere esistenziale.

2. Il pensiero classico (greco e romano) esclude tendenzialmente dal suo orizzonte il problema filosofico del nulla. **Parmenide** per primo apre la questione, ma la richiude immediatamente: se il pensare e l'essere sono una sola cosa, «il non-essere assolutamente non esiste». La posizione di **Platone** è meno assoluta: ne *Il sofista* infatti è ammessa la possibilità di un pensiero al negativo, quando, ad esempio, si dice di una cosa ciò che «non è»; anche in tal caso però non si tratta di un nulla ontologico,

ma di un nulla relativo, legato alla categoria della distinzione e della diversità.

La percezione del tema affiora invece nel mondo poetico dei tragici greci che indagano sull'enigma angoscioso dell'inconciliabilità tra fato e scelte dell'uomo. Se il dio Prometeo soffre «cose ingiuste» per volontà degli stessi dei (*Prometeo incatenato*, v. 1093), **Eschilo** non può non definire come «immenso abisso» l'inaccessibile natura di Zeus (*Supplici*, 1057-58). Allo stesso modo secondo **Sofocle**, se la contraddizione tra leggi della città e leggi degli inferi è insanabile ed incomprensibile, la legge stessa appare priva di fondamento: il «delitto» di Antigone è «sacro» e può essere espiato solo con l'annullamento di chi l'ha compiuto (*Antigone*, 72-74).

3. La concezione e l'esperienza del nulla sono invece profondamente radicate nella tradizione ebraico-cristiana. Mentre nella cosmogonia di Esiodo «all'inizio è il Chaos» (*Teogonia*, 116), nell'Antico Testamento (*Genesi*, 1) Dio crea «la terra informe» traendola «dal nulla» (secondo la quasi unanime interpretazione teologica cristiana). Alla incommensurabile potenza divina si accompagna spesso, nell'Antico Testamento, la nullificazione degli uomini e delle loro opere: Dio riduce «i principi a nulla e annienta i giudici della terra» (*Isaia*, 40, 17-24); «tutte le generazioni umane vengono dalla polvere e polvere ritornano» (*Qohélet* 3, 20 ss.); «il settentrione è disteso sul vuoto e la terra è sospesa sul nulla» (*Giobbe*, 26). Nel Nuovo Testamento la salvezza offerta dalla venuta di Cristo rinvigorisce il destino dell'uomo e rende più saldi i fondamenti della realtà cosmica ed esistenziale, ma l'*Apocalisse* conferma che se il mondo viene dal nulla, al nulla ritornerà: all'aprirsi del sesto sigillo il sole si spegne, le stelle cadono, le rocce e le montagne si dissolvono, il cielo si ritrae come una pergamena arrotolata (6, 12). Le prime significative implicazioni filosofiche derivanti dal concetto del nulla risalgono a **Agostino di Ippona**: se il mondo scaturito dal nulla è per forza buono perché opera di Dio (*Confessioni*, XII, 7), il male ha radice nello spirito dell'uomo, il quale con il peccato nega la creazione di Dio e così facendo si assume la responsabilità di tornare indietro, di «tendere al nulla»; questa coincidenza tra teodicea e problema del nulla ritornerà come drammatico interrogativo nella letteratura nichilista dell'800 e 900.

Le meditazioni cristiane sul nulla passano nell'immaginario poetico attraverso il filone del misticismo; l'ispirazione viene da **Plotino**, il quale, affermando che l'Uno è il fondamento dell'essere, nega che ad esso possa attribuirsi alcun predicato: dell'Uno non si può dire «né questo né quello» e si può solo dire che «è come nulla» (*Enneadi*, III, 25). **Meister Eckhart** (m. 1327) ne trae conseguenze fondamentali per la storia della poesia mistica: se Dio è come nulla, l'anima del mistico che s'incammina verso di Lui deve passare non solo attraverso la rinuncia e la solitudine, ma deve essere «nuda e vuota», vuota come una coppa che, privata anche dell'aria, salirebbe sino al cielo; con un drammatico paradosso Eckhart giunge ad affermare che il viaggio verso il nulla passa attraverso la rinuncia dell'anima al pensiero stesso di Dio. Il nichilismo mistico tocca il culmine poetico in J. de la **Cruz** (San Giovanni della Croce): le sue poesie raccontano un itinerario spirituale che procede attraverso continue negazioni fino a quando l'anima, «spossata di tutte le sue proprietà», è in grado di «sapere senza sapere» l'essenza di Dio; la poesia-calligramma *Monte Carmelo* (1577) raffigura insieme il sacro monte su cui l'anima deve ascendere e una figura umana la cui spina dorsale è disegnata dalla fila delle parole «nulla». Siamo,

del resto, alle soglie dell'immaginario barocco, affascinato dal nulla come grande metafora del mondo contemporaneo, sconvolto dalla rivoluzione copernicana e galileiana; per John **Donne** (1572-1631), ad esempio, l'intero universo si sta annullando in frantumi insieme alla società e ai suoi ordinamenti (*Anatomia del mondo*, 205 ss.); secondo **Pascal**, la scoperta dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo, resa possibile dai nuovi strumenti scientifici, evidenzia tutta l'insignificanza dell'uomo «sospeso tra i due abissi dell'infinito e del nulla». Il tema è caro al gusto barocco anche perché offre l'occasione per stravaganze e ingegnosità concettuali e linguistiche; nel 1634 l'Accademia degli Incogniti ingaggia una disputa intorno alle *Glorie del nulla*: Marin **Dell'Angelo**, Luigi **Manzini**, **Tesauro** ed altri gareggiano in concettismi e virtuosismi per costruire un discorso poetico fatto di niente; il '600 conduce qui alle estreme conseguenze un filone poetico che aveva avuto precedenti nella letteratura latina medievale (**Fredegiso di Tours**, *Epistola de nihilo et de tenebris*, sec. IX), nella poesia trobadorica (**Aimeric de Peguilhan**, *Tenzone non-re*, av. 1225) e nel Rinascimento (Francesco **Coppetta**, *In lode di noncovelle*, av. 1553).

4. Con l'avvento del Romanticismo il tema del nulla assume una grande rilevanza storica attraverso il diffondersi del termine «nichilismo»; così nel 1799 **Jacobi**, in una celebre lettera a Fichte, definiva il soggettivismo esasperato dell'idealismo che, riducendo a mera apparenza l'oggetto, origina una perdita non solo dei valori, ma del senso stesso della realtà. La raffigurazione più celebre di questa temuta catastrofe epocale è contenuta nel romanzo *Siebenkäs* (1797) di **Jean Paul** con la visione del *Discorso del Cristo morto*: nella chiesa di un camposanto Cristo appare in mezzo ai morti, fissa il protagonista con «un'orbita senza fondo» e dopo aver inutilmente invocato Dio, muore di nuovo, trascinando con sé l'intero universo in «un nulla fisso e vuoto». Al versante «negativo» del Romanticismo appartiene, ovviamente, anche quella disgregazione della soggettività che investe tanti personaggi della narrativa; si pensi all'eroe del *William Lowell* (1796) di Ludwig **Tieck**, che colmo di esaltazione idealistica si degrada poi psicologicamente fino a scoprirsi di «essere nulla», o al protagonista dell'anonimo racconto *Le veglie di Bonaventura* (1805), perduto in una fantasmagorica città notturna, in mezzo ad assurde apparizioni culminanti in una folle mascherata, che gli rivela come «tutto è nulla» e che «la vita nasce da una morte ininterrotta». Il culmine espressivo di questo filone è il dramma *La morte di Danton* (*Dantons Tod*, 1835) di G. **Büchner**. In mezzo alla violenza delle ideologie e degli odi del Terrore, Danton va incontro alla morte quasi con sprezzo, perché convinto che il mondo dell'uomo e della storia è privo di qualsiasi senso: gli uomini si affannano a combattere contro spade impugnate da mani che non si vedono, il brulichio del cosmo è «la ferita del nulla che si è ucciso» e l'unica pace possibile è risprofondarsi nel nulla.

Lo sguardo sul nulla affascina la pittura del Romanticismo, attraverso la predilezione per l'infinito elaborata nell'estetica del sublime; nel *Monaco sulla spiaggia* (1808) di **Friedrich** la minuscola figura umana è quasi ingoiata dal vuoto del cielo e del mare che si fondono quasi annullandosi, nella *Donna alla finestra* (1822) l'enigma del quadro sta nell'assenza dell'oggetto verso cui la donna di spalle intensamente sta guardando. Il tentativo di esprimere artisticamente il nulla finisce così per prescindere dalla cornice storica del Romanticismo e proporsi come uno dei grandi temi della modernità; esemplare il caso

del **Leopardi** la cui filosofia, partendo da presupposti materialistici, constatando che i «modi di essere delle cose» non hanno alcuna necessità, conclude che «tutto è solido nulla»; a ciò non fa ostacolo l'eternità della materia, in quanto, come vien detto dello straordinario finale del *Cantico del gallo silvestre* (1824), quando la vita delle cose non ci sarà più, solo «un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso». Nella prima fase della lirica leopardiana la poesia si oppone al nulla dell'esistenza cantando le illusioni dell'immaginazione e della rimembranza, ma nell'ultimo Leopardi, secondo alcuni interpreti, la poesia si avvicina alla filosofia del nulla, e svelando all'uomo l'annichilimento a cui è destinato, lo libera dalle illusioni della religione e delle filosofie progressiste, additando l'utopia eroica della «social catena» nell'impari lotta comune contro la natura (*La ginestra*, 1836). Questa dialettica tra nulla e poesia ha indotto certa filosofia esistenzialista contemporanea ad interpretare Leopardi secondo le prospettive della filosofia di Heidegger e della sua definizione di «pensiero poetante».

Vero e proprio sottotema è nell'800 il «nichilismo russo»; con questo termine si indicarono prima, intorno al 1860, certi atteggiamenti atei e materialisti e poi alcuni movimenti politici rivoluzionari (populisti, socialisti, anarchici) che ricorsero anche ad atti terroristici; al di là dell'eterogeneità storica del fenomeno, il nichilismo russo si concretizzò in alcuni grandi personaggi della narrativa contemporanea; il modello è il Bazarov di *Padri e figli* (1862) di **Turgenev**: negatore di ogni principio, dalla religione alla poesia, dall'amicizia all'amore, egli disprezza la vecchia generazione e i suoi «romantiche valori», ma in punto di morte scopre di aver amato profondamente una donna e i propri genitori. Anche nei romanzi di **Dostoevskij** certi personaggi, radicali negatori della religione e della morale, vengono a rafforzare, per antitesi, una visione umanistica e religiosa: ne *I fratelli Karamazov* (1880) Ivan, rivivendo modernamente l'antico dilemma della teodicea, nega Dio e il mondo, in nome della incomprendibile sofferenza degli innocenti e dei bambini, e alla fine impazzisce; ne *I demoni* (1871) Kirillov, il più tragico dei tre nichilisti «indemoniati» rappresentati nel romanzo, nella convinzione razionale che la fede in Dio nasca dalla paura della morte, compie un suicidio filosofico per annullare Dio: Ivan e Kirillov vivono il nichilismo morale e religioso con così angosciata intensità da trasformarsi in personaggi profondamente poetici, avvolti dall'intensa pietà umana dell'autore.

5. La svolta decisiva per la storia del nichilismo è operata da **Nietzsche**; egli estende la definizione all'intera storia del pensiero occidentale, colpevole di aver costruito attraverso la metafisica un mondo negatore della vita, mondo che con la «morte di Dio» si è dissolto lasciando l'uomo nel «tormento dell'invano»; a questo «nichilismo negativo» Nietzsche contrappone un «nichilismo positivo», cioè «la trasmutazione di tutti i valori» e l'avvento del superuomo. La distinzione nietzscheana opera esemplarmente in G. **Benn**; le raccolte di poesie giovanili (*Morgue*, 1912; *Macerie*, 1919) rappresentano un mondo in sfacelo, brulicante di cose prive di senso, ma successivamente Benn elabora il progetto estetico del «sogno della forma» per cui il nichilismo è trasferito nella razionalità dello stile, sotto il segno simbolico di Pallade dea dell'intelligenza; risuona qui la poetica anticipatrice di **Mallarmé** che identificava la perfezione dello stile proprio in «ciò che il poeta ha lasciato fuori» e che sull'architettura degli spazi vuoti della pagina aveva costruito il poema *Un getto di dadi* (1897). Molta parte della lettera-

tura del '900 sembra impegnata in questa direzione, prediligendo temi della negatività e sperimentandoli in generi e linguaggi nuovi.

Nella narrativa sono le figure dei protagonisti a farsi spesso portatori di una condizione esistenziale nichilista; ne traccia una fisionomia quasi programmatica Hermann **Hesse** ne *Il lupo della steppa* (1927), ponendo il protagonista del romanzo nella categoria di coloro che «vedono la redenzione nella morte invece che nella vita». In *Cuore di tenebra* (1902) di **Conrad** il viaggio di Marlow lungo il fiume Congo attraversa i luoghi più lussureggianti della terra, ma è una discesa nella tenebra e nel silenzio, fino all'orribile regno di Kurz, il cuore di tenebra, «cavo nel profondo dell'anima», metafora dell'enigma della condizione umana. Il protagonista de *La belva nella giungla* (1900) di H. **James** vive nella convinzione di essere predestinato a vivere un evento eccezionale, ma il racconto, procedendo magistralmente attraverso eventi mancati, gli fa scoprire che egli è «l'unico uomo al quale non doveva succedere nulla affatto». Ne *L'uomo senza qualità* (1932) Robert **Musil** nientifica la stessa struttura narrativa: essa ha infatti la sua vuota radice nell'assenza di qualificazione del protagonista, il quale oscilla tra due poli ugualmente distruttivi: il fascino del caos rappresentato dal pazzo omicida Moosbugger e l'inane marchingegno della società e della politica, simboleggiato dall'Azione Parallela. Il tema del nulla è, ovviamente, al centro della narrativa che trae ispirazione dalla filosofia dell'esistenzialismo. Secondo il pensiero di J. P. **Sartre** «il nulla è nel cuore dell'uomo», il quale per affermare la sua libertà deve negare radicalmente la realtà assurda che ha dinanzi (*L'essere e il nulla*, 1943); nel romanzo *La nausea* (1938) il protagonista, attraverso l'esperienza quotidiana dell'«opacità» di un mondo «troppo pieno di cose», diventa estraneo al suo stesso corpo e matura la consapevolezza metafisica del «disgusto dell'esistenza». «Il mondo assurdo» è anche il punto di partenza del pensiero di Albert **Camus** (*Il mito di Sisifo*, 1942), con la conseguente nullificazione di ogni valore e la terribile legittimazione dell'«atto gratuito»; nel romanzo *Lo straniero* (1942), Mersault passa un'intera domenica ad osservare al balcone la folla della città, ma alla fine è come se «non avesse visto nulla» e immerso nel nulla, che il sole accecante fa intorno a lui, compirà l'omicidio dell'arabo.

Nel teatro del '900 la rappresentazione del nulla costituisce una vera sfida espressiva e dà origine al teatro dell'«assurdo», che introduce nel genere un vero e proprio sovvertimento tecnico e linguistico. Ad esempio S. **Beckett** definì il suo progetto creativo come il tentativo di «rinchiudere il nulla in parole» e questa poetica determina le scelte fondamentali del linguaggio del suo teatro: in *Aspettando Godot* (1952), il tempo dell'azione scenica è come congelato in un'attesa interminabile e vana perché in realtà nulla c'è da aspettare perché nessuno mai verrà; in *Giorni felici* (1961), Winnie è immobilizzata da sempre in un buco ed è destinata ad esserne ingoiata; in *Finale di partita* (1957) il misero rifugio in cui sono segregati i due protagonisti è immerso in un eterno «grigio zero», come scopre Clov che inutilmente scruta col binocolo dalla finestra. Ne *Le sedie* (1958) di **Ionesco** due vecchi sposi, soli in una stanza circondata dall'acqua, immaginano di organizzare una solenne conferenza e si affannano a ricevere e sistemare una folla enorme di invitati invisibili, disponendoli su file e file di sedie vuote; all'arrivo dell'unico personaggio reale, il conferenziere, si suicidano gettandosi nell'acqua; il sipario cala sulla scena vuota dopo che l'oratore ha pronunciato suoni privi di alcun senso.

L'esperienza creativa di **Rilke** ha un valore esemplare per la storia della poesia del '900 anche per quanto riguarda il tema del nulla; i suoi versi sono infatti percorsi dalla consapevolezza angosciata che il mondo contiene un vuoto, un'assenza: «il centro vuoto» intorno al quale la belva in gabbia percorre i suoi giri infiniti (*La pantera*, 1902), gli specchi che negli interstizi del tempo sono «crivelli dai fitti fori» (*Sonetti ad Orfeo*, 1923, II, 3), «l'indicibile punto troppo vuoto» delle piazze dei saltimbanchi (*Elegia quinta*); la poesia, solo attraverso questa angosciata consapevolezza della propria nullità («il non-essere solo è la sostanza del canto», *Son. ad Orfeo*, II, 13), può cercare le parole per salvare il mondo (*Elegia nona*). Fra gli eteronimi di Fernando **Pessoa**, Alvaro de Campos è il più vicino alle poetiche nichiliste, come è indicato dal poemetto *Tabaccheria* (1928), dove risuona programmaticamente dall'inizio alla fine il «niente» della voce poetante e del mondo su cui essa si affaccia; l'incompiuto e postumo *Libro dell'inquietudine* (1982) contiene la rappresentazione di un «un universo nudo, fatto di negazioni notturne» attraverso lo sguardo dell'eteronimo Bernardo Soares, la cui anima è, a sua volta, «un buco nel nulla»; in Pessoa lo stesso moltiplicarsi di maschere e pseudonimi sembra proporsi come occultamento dell'assenza della voce del poeta, che a forza di «costruire personalità, distrugge se stesso».

A confermare la centralità della meditazione sul nulla nella cultura del '900 viene infine la grande fortuna del pensiero di **Heidegger**, che concepisce il nulla non più come una categoria opposta all'essere, ma come principio interno al manifestarsi-occultarsi dell'essere stesso, in un processo la cui verità va ricercata soprattutto nel «pensiero poetante», linguaggio della poesia. Nell'orizzonte di Heidegger si iscrive l'esperienza poetica di Paul **Celan**; la sua ultima raccolta *Dimora del tempo* (*Zeitghoft*, 1970) è un'incessante danza con il Nulla (ironicamente appellato anche «supernulla»), non-luogo vagheggiato nella lunga preparazione al suicidio; ma è nella raccolta *Rosa di nessuno* (*Niemandrose*, 1963) che la storia poetica del tema trova una delle più alte realizzazioni: gli antichi topoi della nullità dell'uomo e della morte di Dio si saldano a frammenti memoriali dell'Olocausto, emblema assoluto della negazione, ma in questi versi vibra anche la speranza che la «rosa» della poesia sottragga all'oblio le vittime, i «nessuno» sepolti senza nome.

6. Nelle culture orientali speculazione filosofica, ritualità, pratiche meditative ecc. fanno sovente riferimento ai concetti di assenza e di vuoto; nel primo Buddismo ad esempio il processo meditativo scopre innanzi tutto «la vacuità del mondo», per poi procedere al dissolvimento della stessa coscienza pensante (*Sutta Nipata*, vol. I; sec. XIII a.C.). Nel Taoismo i concetti di vuoto, non-essere, nulla, ricorrono spessissimo collegandosi al concetto di essere, secondo un rapporto dialettico che rammenta la nozione platonica del nulla come categoria della differenza (*Il libro della via e della virtù*, cap. XI, sec. III a.C.); alla concezione filosofica si connette l'esperienza etica e perfino politica: il saggio è colui che «diminuisce ogni giorno» dentro di sé fino a raggiungere il vuoto della non-azione (*Zhuang-zi*, XXVI, sec. V a.C.). Le esperienze estetiche dell'arte orientale vivono con estrema coerenza questa visione del mondo: la bellezza e l'ammaestramento spirituale della cerimonia del tè si fondano sulla nudità assoluta del luogo, sul silenzio, sulle pause tra i lentissimi gesti della preparazione della bevanda; nell'arte dell'Ikebana e nell'arte dei giardini il vuoto assume un ruolo determinante nel far risaltare il significato sim-

bolico degli elementi naturali compositivi; nella pittura cinese è essenziale che il pittore faccia il vuoto dentro di sé per cogliere l'essenza del paesaggio, la cui composizione utilizza in modo decisivo il vuoto della carta non disegnata (ad esempio i dipinti di **Shi Tao**, m. 1710).

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Giobbe* (VI-IV sec. a.C.); *Isaia* (sec. VIII a.C.); *Le veglie di Bonaventura* (*Nachtwachen von Bonaventura*, 1803?); *Qôhélet* (ca. sec. III a.C.); *Sutta Nipata* in *Canone buddista* (sec. XIII a.C.); *Zhuang-zi* (sec. V a.C.).

Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-400); Aimeric de Peguillan, *Tenzo de non-re* (av. 1225); Beckett, S., *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1952); Beckett, S., *Finale di Partita* (*Fin de Partie*, 1957); Beckett, S., *Giorni felici* (*Oh les beaux jours*, 1961); Benn, G., *Macerie* (*Schutt*, 1919); Benn, G., *Morgue* (1912); Büchner, G., *La morte di Danton* (*Dantons Tod*, 1835); Camus, A., *Il mito di Sisifo* (*Le mythe de Sisyphus*, 1942); Camus, A., *Lo straniero* (*L'étranger*, 1942); Celan, P., *Dimora del tempo* (*Zeitghoft*, 1970); Celan, P., *Rosa di nessuno* (*Niemandrose*, 1963); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Coppetta, F., *In lode di noncovelle* (av. 1553); Cruz, J. de la, *Monte Carmelo* (1577); Donne, J., *Anatomia del mondo in Canzoni e sonetti* (*Songs and Sonnets*, 1615); Dostoevskij, F., *I demoni* (1873); Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* (1879-80); Eschilo, *Prometeo incatenato* (secc. VI-V a.C.); Eschilo, *Supplici* (secc. VI-V a.C.); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Fredegiso di Tours, *Epistola de nibilo et de tenebris* (834); Friedrich, G., *Donna alla finestra*, pittura (1822); Friedrich, G., *Monaco sulla spiaggia*, pittura (1808); Hesse, H., *Il lupo della steppa* (*Der Steppenwolf*, 1927); Ionesco, E., *Le sedie* (*Les chaises*, 1952); Jacobi, F. H., *Jacobi a Fichte*, lettera (1799); James, H., *La belva nella giungla* (*The beast in the Jungle*, 1900); Jean Paul, *Siebenkäs* (1797); Lao Tzu, *Il libro della via e della virtù* (sec. III a.C.); Leopardi, G., *La ginestra* (1836); Leopardi, G., *Il cantico del gallo silvestre* (1824); Mallarmé, S., *Un getto di dadi* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897); Manzini, L., *Il niente* (1634); Marin dell'Angelo, *La gloria del niente* (1634); Meister Eckhart, *Sermone* (prima metà sec. XIV); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930, 1933); Nietzsche, F., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883-85); Pessoa, F.A.N., *Il libro dell'inquietudine* (*Livro do Desassossego*, 1982, postumo); Pessoa, F.A.N., *Tabaccheria* (*Tabacaria*, 1928); Parmenide, *Il poema della natura*. *Frammenti* (sec. V a.C.); Pascal, B., *Pensieri* (*Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets*, 1670); Platone, *Il sofista* (sec. IV a.C.); Plotino, *Enneadi* (av. 270); Rilke, R.M., *Elegie Duinesi* (*Duineser Elegien*, 1923); Rilke, R.M., *La pantera* (*Der Panther*, 1902); Rilke, R.M., *Sonetti a Orfeo* (*Sonette an Orpheus*, 1923); Sartre, J.P., *La nausea* (*La nausée*, 1938); Sartre, J.P., *L'essere e il nulla* (*L'être et le néant*, 1943); Sofocle, *Antigone* (442-441 a.C.); Tesaurò, E., *La metafisica del niente* (1634); Tieck, L., *William Löwell* (1796); Turgenev, I.S., *Padri e figli* (1862).

■ **ALTRE OPERE:** Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857); Bovelles, C. de, *Il piccolo libro del nulla* (*Libellus de nibilo*, 1526); Foscolo, U., *Alla sera* (1803); Foscolo, U., *Dei Sepolcri* (1807); Goethe, J.W., *Faust* (1834, postumo); Jünger, E., *L'operaio* (*Der Arbeiter*, 1932); Mann, T., *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, 1954); Young, E., *Le notti* (*The Complaint; or Nights Thoughts on Life, Death, and Immortality*, 1742-46).

■ **BIBLIOGRAFIA:** AA.VV., *Tra scetticismo e nichilismo*, Pisa 1985; Agamben, G., *Il linguaggio e la morte*, Torino 1982; Carracciolo, B., *Pensiero contemporaneo e nichilismo*, Napoli 1976; Casini, L., *Interpretazioni del nichilismo*, Roma 1986; Fabro, C., *L'odissea del nichilismo*, Napoli 1990; Givone, S., *Storia del nulla*, Bari 1995; Masini, F., *G. Benn e il mito del nichilismo*, Padova 1961; Moretti, G., *Heidelberg romantica*, Bologna 1995; Ossola, C., *Le antiche memorie del nulla*, Roma 1997; Ottonello, P.P., *Strutture e forme del nichilismo europeo*, L'Aquila 1987; Padellaro, R., *Il problema del nulla nel pensiero cattolico*, Roma 1974; Paoloni, C., *Il nulla questo sconosciuto*, Milano 1994; Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto*, Venezia 1982; Quinzio, S., *La croce e il nulla*, Milano 1984; Sauches Dagues,

D., *Nililismes*, Paris 1996; Scilironi, C., *Il nulla nel pensiero cristiano*, Padova 1995; Vercellone, F., *Introduzione al nichilismo*, Roma 1992.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Assenza; Assurdo; Caos; Creazione; Scomparsa; Silenzio.

BRUNO TORREGIANI

Numeri. 1. In ambito letterario, il numero (dal lat. *numerus*, fr. *nombre*, sp. *número*, ingl. *number*, ted. *Zahl*, dall'antico ted. *zala*: serie, ordine, analogo all'ingl. *tale*, racconto) può essere considerato secondo una duplice ottica: come principio compositivo più o meno occulto che determina la struttura di un testo, o come argomento palese di un discorso letterario, quindi come tema. È questa seconda prospettiva che verrà qui seguita, ripercorrendo le diverse modulazioni della domanda che, a partire da Pitagora (ma anche prima: da Sumeri, Egiziani, Ebrei), l'uomo ha rivolto ai numeri chiedendo loro di svelare il segreto della composizione dell'universo.

2. Si tratta di un tema che si colloca all'intersezione della filosofia, della matematica e della religione, pertanto la sua trattazione dovrà necessariamente essere messa in rapporto con questi vari ambiti. Prendiamo a esempio la Bibbia. Vari numeri hanno sia nell'*Antico* che nel *Nuovo Testamento* un significato simbolico (c'è addirittura nella Bibbia un libro del *Pentateuco* intitolato *Numeri* nell'antica traduzione greca, con allusione al censimento degli israeliti di cui si parla all'inizio, ma che ha contenuto molto più ampio e racconta a lungo il viaggio nel deserto e verso la terra promessa). Il numero sette e i suoi multipli rappresentavano perfezione e completezza, come risulta dai sette giorni della creazione (*Genesi*, 1-2) e dalla corrispondente divisione dell'anno in settimane di sette giorni, che si concludevano con il sabato, destinato al riposo. Persino la terra aveva diritto a riposare il settimo anno (*Levitico*, 25, 2-7). L'argento veniva raffinato sette volte (*Salmi*, 12, 7). Settanta erano gli anziani di Israele (*Levitico*, 24, 1-9); settanta anni era previsto che sarebbe durato l'esilio (*Geremia* 25, 12). Dopo 49 anni (multiplo di sette) ricorreva un anno giubilare, nel quale i servi venivano liberati e la terra venduta tornava ai primi proprietari. Nell'*Apocalisse* (2-3) sette sono le chiese dell'Asia. Nel *Vangelo di Matteo* (18, 21-22) alla domanda di Pietro «Quante volte dovrò perdonare a un mio fratello che mi fa del male? Sette volte?» Gesù risponde: «No, non dico fino a sette volte, ma fino a settanta volte sette». Anche il numero tre significava completezza. Il mondo creato si compone di tre parti: cielo, terra e mondo sotterraneo. Il Dio supremo si compone di tre esseri: padre, figlio e spirito santo. Tre saranno le feste dell'anno in onore del Signore (*Esodo*, 23, 14-19); la preghiera dovrà essere ripetuta tre volte al giorno (*Salmi*, 55, 18); nel *Vangelo di Matteo* (12, 40) Gesù annuncia che «come Giona rimase nel ventre del grande pesce tre giorni e tre notti, così il Figlio dell'uomo rimarrà sepolto nella terra tre giorni e tre notti». Altri numeri importanti erano il quattro e il quaranta, ma non sempre essi hanno un preciso significato simbolico, come appare dai «proverbi numerici» di *Proverbi* 30, 15-33. Nel *Vangelo di Marco*, secondo John Drury, un significato molto preciso è dato al numero dei pani di cui, in un passaggio abbastanza enigmatico, Gesù parla con i suoi dodici discepoli in barca, ricordando che in precedenza ha distribuito cinque pani fra cinquemila persone e sette pani fra quattromila persone, con rispettivamente dodici e sette ceste di avanzi. Agli apostoli attoniti egli dice: «Ma non capite ancora?» Per Drury la risposta all'enigma sta in un episodio dell'*Antico Testamento* (*I Samuele*, 21), là dove David prende cinque dei dodici pani sacri che il sacerdote Achimelech aveva preparato per offrirli a Dio. Chiaro il mes-

saggio di Gesù, che gli apostoli non capiscono: egli è il nuovo Davide. Nella tradizione talmudica e in quella della Cabala sono poi stati elaborati, come vedremo, complessi sistemi di significati sul libro sacro, basati sul valore numerico delle lettere dell'alfabeto biblico (*Gematria*).

3. Un ruolo fondamentale, nella storia del rapporto fra i numeri da una parte e filosofia e letteratura dall'altra, sino a tutto il XIX secolo, l'ha avuto il pensiero pitagorico e platonico. Nel primo libro della *Metafisica* (sec. IV a.C.), **Aristotele** riporta le concezioni di Pitagora, il filosofo e scienziato nato a Samo che fondò a Crotone, nella Magna Grecia, intorno al 530 a.C. una scuola che, pur non avendo egli lasciato scritti, ebbe un'enorme portata nel mondo antico e influi sia su Aristotele sia su Platone. Pitagora riteneva che corrispondendo le proprietà delle armonie musicali a rapporti numerici, era possibile che la realtà fosse costituita da un insieme di rapporti numerici retti da un principio di armonia che si esprime geometricamente nel pentagramma e algebricamente nel Numero d'Oro. Il numero – «pluralità che si misura dall'unità» secondo la definizione aristotelica (*Metafisica*, XI) – configura la realtà in termini di armonia scongiurando la paura che si cela nell'idea stessa di infinito. Perfetti saranno pertanto i numeri dispari, perché hanno «un centro di simmetria», imperfetti invece i pari perché suscettibili di essere moltiplicati all'infinito e di condurre all'ilimitato («Spero che la buona fortuna stia nei numeri dispari», dirà all'inizio delle *Allegri comari di Windsor* [1600] di William **Shakespeare** il personaggio di Falstaff). Nel pensiero di **Platone** (*Repubblica*, 388-367 a.C.; *Teeteto*, dopo il 361 a.C.) il numero mantiene, e manterrà per sempre, il valore cosmologico che gli assegnavano i pitagorici. Si dice che all'ingresso dell'Accademia fosse scritto «Non entri chi non è geometra» e si attribuisce a Platone il detto che «Dio sempre geometrizza». Al vertice della scala gerarchica del mondo ideale Platone pone i «numeri ideali», proiettandoli in una dimensione esplicitamente metafisica: la cifra numerica dell'armonia pitagorica diventa in Platone garante della natura armonica del mondo delle idee. Sarà **Agostino** che raccoglierà la tradizione pitagorica trasmessa dal pensiero platonico, immettendo la speculazione aritmo-logica in ambito cristiano: «Tutti gli esseri possiedono dei numeri. Sottraete loro i numeri ed essi saranno nulla» (*Sul libero arbitrio*, 388-95). Questo assunto prettamente pitagorico trova un sostegno biblico nel versetto 11, 21 del *Libro della Sapienza* che costituisce la radice di ogni futuro sviluppo del tema: «Ma tu [Dio, a cui si rivolge nella preghiera Salomone] hai disposto tutto con misura, numero e peso». Secondo il *Filebo* (367-347 a.C.) di Platone il numero era rivelatore di «armonia e proporzione». Con Agostino, il numero rivela l'ordine aritmetico secondo il quale l'intelligenza divina ha voluto disporre le cose del mondo. «Null'altro piaceva alla ragione oltre la bellezza, e nella bellezza le figure, nelle figure le dimensioni, nelle dimensioni il numero» (*L'ordine*, II, 15, 42). Viene in tal modo tracciato quel percorso che dall'estetica, passando per la geometria, sfocia nell'analisi numerica e quindi nella speculazione cosmo-teologica, sul quale si incamminerà l'aritmo-logia medievale attraverso **Marziano Capella** (*Le nozze di Mercurio e Filologia*, sec. V), **Boezio** (*L'aritmetica*, sec. VI), fino a *Sulle scritture* (XII secolo) di **Ugo da San Vittore**, racchiudendosi progressivamente nell'ambito del simbolismo allegorico biblico e della mistica numerica. È a questo punto che la tradizione pitagorica ellenistica si incontra con il pensiero mistico giudaico e le relative speculazioni cabalistiche.

che volte a individuare nelle Sacre Scritture il segreto dell'armonia celeste nascosto nella combinazione delle 22 lettere dell'alfabeto ebraico con i 10 numeri primordiali (*Sefer Hazohar*). Il numero si rapporta alla parola di Dio così come la molteplicità procede da un principio di unità: l'ordine e i numeri non sono più garanzia di sola bellezza e armonia, ma della Verità stessa. L'opera di **Dante** va collocata in questo contesto, con le sue ricorrenze della serie numerologica che procede dal numero tre, in funzione di Beatrice nella *Vita Nuova* (1292-93), della filosofia nel *Convivio* (1304-07), di Dio nella *Divina Commedia* (1306-21), la cui composizione numerica è posta in corrispondenza analogica alla disposizione aritmetica del Creato.

4. La rilettura quattrocentesca di Platone riattualizza la teoria pitagorica dei numeri e saranno Nicola **Cusano** (*Sulla dotta ignoranza*, 1439) e Marsilio **Ficino** (*Epistola VIII*, 1482) che riformuleranno, con il concetto di *mathesis universalis*, la problematica aritmológica nei suoi originari termini filosofici. Questa impostazione si ritroverà anche in chiave materialista e lucreziana, come nei tre poemetti latini, tutti del 1591, di Giordano **Bruno** (*Il triplice, il minimo e la misura*; *La monade, il numero e la figura*; *L'immenso e gli innumerabili*), mentre la fortuna cinquecentesca del tema è attestata dal suo trattamento parodistico nei *Numeri* (1562) di Anton Francesco **Doni**. Un deciso ritorno alla numerologia biblica si verifica invece in Francia all'inizio del Cinquecento, dove le speculazioni sul simbolismo dei numeri sono al centro della cerchia di eruditi e teologi che si riunisce attorno a Jacques **Lefèvre d'Étaples**, traduttore ed esegeta biblico, sostenitore del ritorno allo spirito evangelico, studioso di Aristotele e dei testi ermetici (*Sulla filosofia occulta*, 1510). Fra le opere riguardanti la matematica prodotta da questo gruppo spiccano i testi di Charles de **Bovelles** (*Libro dei dodici numeri*, 1510), del teologo di origine fiamminga Josse van **Clichtove** (*La significazione mistica dei numeri*, 1513) e soprattutto del filosofo e alchimista tedesco che insegnò in diverse università europee, fra cui Pavia, Heinrich Cornelius **Agrippa di Nettesheim**, il cui trattato *Sulla filosofia occulta* (1510) ha orientato risolutamente la numerologia verso quella dimensione magico-astrologica che già aveva dischiuso Giovanni **Pico della Mirandola** cercando nella struttura numerale del Creato la chiave delle corrispondenze analogiche che collegano microcosmo e macrocosmo (*Conclusioni filosofiche, cabalistiche e teologiche*, 1486). Tracce di tale concezione risultano disseminate nel *Gargantua e Pantagruelle* (1532-64) di François **Rabelais**, nel poema biblico e cosmologico *La prima settimana o Creazione del mondo* (1578) di Guillaume du **Bartas**. La cultura alchemica è presente in molte delle opere di William **Shakespeare** e particolarmente in *Misura per Misura* (1604-05), nella *Tempesta* (1611-12) e in quelle del suo contemporaneo George **Chapman**, particolarmente in *L'ombra della notte* (1594) e nel suo completamento dell'*Ero e Leandro* (1598) di Christopher **Marlowe**.

5. Aggirando la rivoluzione cartesiana, l'immaginazione barocca moltiplica le speculazioni sul simbolismo numerico, accentuandone, sulla scorta delle *Armonie del mondo* (1619) del matematico tedesco Giovanni **Keplero**, la valenza magica e cosmologica. Ermeneutica ebraica, esegesi cristiana e magia si fondono nelle teorie del grande erudito tedesco, che insegnò a lungo nel Collegium gesuita di Roma, Athanasius **Kircher**, autore dell'*Aritmologia, o dei misteri nascosti dei numeri* (1665), così come se ne ritrova l'eco in molte opere filosofiche, teologiche e scientifiche del periodo, dagli scritti dello

scienziato svizzero Paracelso (1493-1541) a quelli del mistico tedesco autodidatta Jakob **Böhme** (1576-1624), e anche in molte opere letterarie del periodo, dalla *Regina delle fate* (1609) di Edmund **Spenser**, dove il simbolismo ruota attorno al numero 12, all'*auto sacramental* di argomento mitologico *Il divino Orfeo* (1635 e 1663) di Pedro **Calderón de la Barca**, al *Giardino di Ciro* (1658) del dottore inglese Thomas **Browne**, che tratta della forma a quinconce e losanga degli oggetti prodotti dall'attività umana.

6. L'evoluzione in senso astratto-logico delle scienze matematiche durante il Settecento sospinse la numerologia in una dimensione risolutamente irrazionale, confinandola sia nelle pratiche magiche e occultistiche del famoso Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro (1743-95), sia nelle speculazioni sull'antica scienza egizia di un teosofo oratoriano come l'abate Jean Terrasson (1670-1750), sia nell'attività di un organizzatore di logge massoniche come Martines de Pasqually (1710 ca.-1774). Il numero assumeva così la valenza meta-matematica di segno gergico e rinviava a una realtà seconda, governata da forze occulte che segretamente condizionano il destino umano. Come tale esso appare nel breve romanzo *Il diavolo innamorato* (1772) di Jacques **Cazotte**, allorché il diavolo stesso svela la segreta logica numerale che governa il gioco di azzardo. È la stessa settecentesca valenza diabolica dei numeri delle carte da gioco si ritroverà, ma complicata da una forte componente psicologica, nella *Dama di Picche* (1833) di Aleksandr **Puškin**. Il secolo si chiude nel segno della *Teoria dei numeri della natura* (1794) del bavarese Karl von **Eckartshausen**, che assume il numero come parola cifrata in cui si esprime l'ordine mistico-aritmetico della natura e la matematica come scienza dell'essenza idealistica del reale. Questa teoria troverà profonda eco nei *Frammenti matematici* (1797-99) di Friedrich **Novalis**, il quale definì la scienza dei numeri «impeccabile testimone dell'idealismo della natura» e la matematica «vero strumento dei maghi». Le parole dell'astrologo Seni nella tragedia *I Piccolomini* (1799, Atto II) testimonieranno dell'attenzione di Friedrich **Schiller** verso questo tipo di tematiche.

7. Nell'ambito del movimento romantico (abbiamo già fatto il nome di Novalis) è stato abbastanza forte l'interesse per le teorie della tradizione pitagorica e neoplatonica. Tra gli appartenenti ai circoli di più decisa reazione contro l'illuminismo ci furono: in Germania G.H. Schubert e Franz von **Baader** (*Sul quadrato pitagorico nella natura*, 1798), in Francia Louis de Bonald e Claude de **Saint-Martin** (*Dei Numeri*, pubblicato postumo nel 1842, un libro che assegna ai numeri e al loro rapporto l'espressione del principio unitario che si cela dietro le apparenze frammentarie del reale). In genere fu abbastanza diffuso il recupero della filosofia della natura e del misticismo di Böhme. In ambito francese, i *Versi dorati di Pitagora* (1813) di Antoine **Fabre d'Olivet** mostrano anch'essi molto chiaramente i segni dell'innesto del neopitagorismo sul tronco del romanticismo, ma è stato soprattutto Gérard de **Nerval**, che, con *Gli illuminati* (1852), una galleria di ritratti di personaggi come Cagliostro, Cazotte e Restif de la Bretonne, recuperò le speculazioni settecentesche di tipo aritmológico, esoterico e massonico in chiave romantica e anti-meccanicistica. Da simbolo arcano, espressione di un ordine segreto ma preciso, il numero diventava cifra del mistero che preme dietro le apparenze del reale: ormai privo di esatta denotazione, esso assumeva una connotazione puramente simbolica e misterica. Come tale appare nei *Versi dorati*, ultimo componimento delle *Chimere* (1854) dello stesso

Nerval e, carico di un arcano potere salvifico, nel misterioso racconto *Aurelia* (1855). Solo il «calcolo spirituale» può consentire di rispondere alla domanda che Charles Baudelaire riconosceva essere al centro di tutta l'opera di Victor Hugo: «Come ha fatto il padre Uno a trasformarsi in una moltitudine incalcolabile di numeri?». Interrogare i numeri voleva dire interrogare il segreto dell'essenza unitaria del Creato. La ricerca aritmo-logica si rivelava a questo punto del tutto conforme alla ricerca del principio di universale corrispondenza su cui poggia la visione analogica dell'universo propria del romanticismo. Questa concezione è particolarmente evidente in Honoré de **Balzac**, che sceglie la figura di Claude de Saint-Martin come modello del «filosofo sconosciuto» nel romanzo mistico-filosofico *Louis Lambert* (1833); in tutta la Commedia Umana, del resto, la numerologia oscillerà tra scienza dinamica (*La ricerca dell'assoluto*, 1834: «Il numero 3 è la formula della creazione: materia, movimento, prodotto») e aritmetica mistica (*Séraphita*, 1835: «Il numero è il primo scalino del peristilio che conduce a Dio»).

È invece con una diversa accezione che viene considerato il numero nella ottava delle *Serate di San Pietroburgo* (1821) di Joseph de **Maistre**, dove l'ordine proprio di ogni sviluppo aritmetico è specchio dell'ordine imposto da Dio al mondo per trarlo dal caos. Solo la forza ordinatrice del numero permette di scongiurare le forze del male da cui si genera il principio di casualità. Numero è ordine e garanzia di salvezza. Il tema del numero nell'opera di Charles **Baudelaire** (*L'abisso*, in *I fiori del male*, 1861: «Ah, non uscire mai dai numeri e dagli esseri») non farà che tradurre in termini poetici la valenza ideologica del numero secondo De Maistre, la cui influenza si coniugherà con quella dell'*Eureka* (1848) di Edgar Allan **Poe** nella definizione dell'arte come esercizio di logica numerale. Questa linea, che risorgerà nella poetica di Paul **Valéry** (per esempio in *L'invenzione estetica*, 1938), nella quale il numero è ricondotto alla sua prima accezione matematica, si era interrotta con il Simbolismo, dominato dal *Dogma e rituale dell'alta magia* (1856) di Eliphas **Lévy** che aveva segnato la risorgenza del neopitagoricismo nel *fin-de-siècle* e aveva trovato conferma in *Axel* (1890) di **Villiers de l'Isle-Adam**, prima del suo definitivo tramonto, annunciato dal secondo libro dei *Canti di Maldoror* (1869) di **Lautréamont** e sancito da *Un colpo di dadi non abolirà mai il caso* (1897) di Stéphane **Mallarmé**: qui veniva tolto al numero, assieme a ogni valenza simbolica, il potere di ricomporre in forma unitaria la disseminazione del mondo e la frammentarietà dell'essere.

8. Lo sviluppo delle scienze matematiche nel Novecento ha portato ad associare il numero (intero, razionale, reale, immaginario, transfinito) al concetto di infinito e di incommensurabile, privandolo di ogni potere ermeneutico. Ci sono eccezioni, che hanno varie spiegazioni. Thomas **Mann**, riscrivendo la storia biblica di Giuseppe, nel primo volume della tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli* (1934) definisce, echeggiando il testo biblico, la matrice divina del cosmo come «miracolo numerico» offerto all'intelligenza del saggio. Robert **Musil** in *Il giovane Törless* (1906) ha espresso tutta l'ansia che i numeri immaginari sono suscettibili di generare in un'intelligenza che pretende ancora interrogare la realtà in termini di finitudine. Ma già nel 1914 il manifesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* di Filippo Tommaso **Marinetti** esaltava le potenzialità liberatorie del numero considerato come moltiplicatore, e non più riduttore, del tempo e dello spazio. È anzi il timore che il concetto di ciclicità e di ripetizione dello stesso possa

interrompere la proliferazione del diverso a connotare il tema del numero quale ricorre nell'opera di Jorge Luis **Borges**, per esempio in *Storia dell'eternità* (1936). Ed è come elemento di un gioco combinatorio dalle infinite possibilità che il numero matematico moderno viene adottato come strumento compositivo da Raymond **Queneau** (*Centomila miliardi di poemi*, 1961), e sulla sua scorta da Georges **Perec** (*La vita, istruzioni per l'uso*, 1978) e da Italo **Calvino** (*Ti con Zero*, 1967), celebrando le ludiche nozze di algebra e poesia.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Apocalisse* (fine sec. I d.C.); *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Geremia* (fine sec. VI a.C.); *Levitico* (sec. V a.C.); *Numeri* (fine sec. IV a.C.); *Proverbi* (secc. X-V a.C.); *Salmi* (secc. XI-IV a.C.); *Salmuele* (sec. VI a.C.); *Sapienza* (sec. I a.C.); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Agostino d'Ipbona, *L'ordine* (*De ordine*, 386-87); Agostino d'Ipbona, *Sul libero arbitrio* (*De libero arbitrio*, 388-95); Agrippa di Nettesheim, H.C., *Sulla filosofia occulta* (*De occulta philosophia*, 1510); Aristotele, *Metafisica* (sec. IV a.C.); Baader, F., *Sul quadrato pitagorico nella natura* (*Über das pythagoräische Quadrat in der Natur*, 1798); Balzac, H. de, *La ricerca dell'assoluto* (*La recherche de l'absolu*, 1834); Balzac, H. de, *Louis Lambert* (1833); Balzac, H. de, *Séraphita* (1835); Bartas, G. du, *La prima settimana o Creazione del mondo* (*La première semaine ou Création du monde*, 1578); Baudelaire, C., *I Fiori del male* (*Les Fleurs du mal*, 1862); Boezio, A.M.T.S., *L'aritmetica* (*De institutione arithmetica*, sec. VI); Borges, J.L., *Storia dell'eternità* (*Historia de la Eternidad*, 1936); Bovelles, C. de, *Libro dei dodici numeri* (*Liber de duodecim numeris*, 1510); Browne, T., *Il giardino di Ciro* (*Garden of Cyrus*, 1658); Bruno, G., *Il triplice, il minimo e la misura* (*De triplici, minimo et mensura*, 1591); Bruno, G., *La monade, il numero e la figura* (*De monade, numero et figura*, 1591); Bruno, G., *L'immenso e gli innumerabili* (*De immenso et innumerabilibus*, 1591); Calderón de la Barca, P., *Il divino Orfeo* (*El divino Orfeo*, 1630); Calvino, I., *Ti con Zero* (1967); Cazotte, J., *Il Diavolo innamorato* (*Le Diable amoureux*, 1772); Chapman, G., *L'ombra della notte* (*The Shadow of Night*, 1594); Clichtove, J. v., *La significazione mistica dei numeri* (*De mystica numerorum significatione*, 1513); Cusano, N., *Sulla dotta ignoranza* (*De docta ignorantia*, 1439); Dante Alighieri, *Convivio* (1304-07); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Vita nuova* (1292-93); Doni, A.F., *I Numeri* (1562); Eckartshausen, K., *Teoria dei numeri della natura* (*Zahlenlehre der Natur*, 1794); Fabre d'Olivet, A., *I versi dorati di Pitagora* (*Les vers dorés de Pythagore*, 1813); Ficino, M., *Epistole* (*Epistulae*, 1482); Kepler, G., *L'Armonia del mondo* (*Harmonices mundi*, 1619); Kircher, A., *Aritmologia, o dei misteri nascosti dei numeri* (*Arithmologia, sive de abditis numerorum mysteriis*, 1665); Lautréamont, comte de (pseud. di Isidore Ducasse), *I Canti di Maldoror* (*Les chants de Maldoror*, 1869); Lefèvre d'Étaples, J., *Sulla filosofia occulta* (*De occulta philosophia*, 1510); Lévy, E., *Dogma e rituale dell'alta magia* (*Dogme et rituel de haute magie*, 1856); Maistre, J. de, *Le serate di San Pietroburgo* (*Les soirées de Saint-Petersbourg*, 1821); Mallarmé, S., *Un colpo di dadi non abolirà mai il caso* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897); Mann, T., *Giuseppe e i suoi fratelli* (*Joseph und seine Brüder*, 1933-42); Marinetti, F.T., *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914); Marlowe, C. - Chapman, G., *Ero e Leandro* (*Hero and Leander*, 1598); Marziano Capella, *Le nozze di Mercurio e Filologia* (*De nuptiis Mercurii et Philologiae*, sec. V); Musil, R., *I turbamenti del giovane Törless* (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, 1906); Nerval, G. de, *Aurelia* (*Aurélia*, 1855); Nerval, G. de, *Gli illuminati* (*Les illuminés*, 1852); Nerval, G. de, *Le chimere* (*Les Chimères*, 1854); Novalis (pseud. di Friedrich Leopold von Hardenberg), *Frammenti matematici* (*Mathematische Fragmente*, 1797-99); Perec, G., *La vita, istruzioni per l'uso* (*La vie, mode d'emploi*, 1978); Pico della Mirandola, G., *Conclusioni filosofiche, cabalistiche e teologiche* (*Conclusiones philosophicae, cabalisticae et theologicae*, 1486); Poe, E.A., *Eureka* (1848); Platone, *Filebo* (367-47 a.C.); Platone, *Repubblica* (388-67 a.C.); Platone, *Teeteto* (dopo il 361 a.C.); Puškin, A.S., *La dama di picche* (1833); Queneau, R., *Centomila miliardi di*

poemi (*Cent mille milliards de poèmes*, 1961); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Saint-Martin, L.C. de, *Dei numeri* (*Des nombres*, 1842); Schiller, F., *I Piccolomini* (*Die Piccolomini*, 1797-98); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Le allegre comari di Windsor* (*The Merry Wives of Windsor*, 1600); Shakespeare, W., *Misura per misura* (*Measure for Measure*, 1604-05); Spenser, E., *La regina delle fate* (*The Faerie Queene*, 1609); Ugo da San Vittore, *Sulle scritture* (*De scripturis*, sec. XII); Valéry, P., *L'invenzione estetica* (*L'invention esthétique*, 1938); Villiers de l'Isle-Adam, *Axel* (1890).

■ ALTRE OPERE: Abbott, E.A., *Flatlandia* (1881); Aczel, A.D., *Il mistero dell'Aleph* (*The Mystery of the Aleph*, 2002); Asghar bin Ibrahim, *L'«Ilaba» a tre numeri, prima causa dell'universo* (1402); Eco, U., *Il nome della rosa* (1980); Eco, U., *Il pendolo di Foucault* (1988); Enzensberger, H.M., *Il diavolo dei numeri* (*Der Zablenteufel*, 1997); Lover, S., *Roy O' More, o il buon auspicio* (*Roy O' More, or Good Omens*, 1839); Milton, J., *Il Paradiso Perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Odifreddi, P., *Le menzogne di Ulisse* (2004); Ossermann, R., *Poesia dell'universo. L'esplorazione matematica del cosmo* (*Poetry of the Universe. A Mathematical Exploration of the Cosmos*, 1996); Reidy, H., *Ogni tipo di numeri* (*All Sorts of Numbers*, 2005); Sautoy, M. du, *L'enigma dei numeri primi* (*The Music of the Primes*, 2003); Stoppard, T., *Arcadia* (1993); Tahan, M., *L'uomo che sapeva contare* (*O homem que calculava*, 1976); Turner, P., *Fra pari e dispari: un racconto di avventure* (*Among the Odds & Evens: a Tale of Adventure*, 1999); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolicon liber*, 42-39 a.C.).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *I numeri*, in «Anticomoderno», 4, 1999; Allendy, R., *Le symbolisme des Nombres*, Paris 1948; Brach, J.P., *La symbolique des Nombres*, Paris 1994; Crapulli, G., *Mathesis universalis. Genesi di un'idea al secolo XVI*, Roma 1969; Drury, J., *Mark*, in Alter, R. – Kermode, F. (a c. di), *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge (Mass.) 1987, pp. 402-17; Findler, P. (a c. di), *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, New York 2004; Fowler, A. (a c. di), *Silent Poetry*, London 1970; Ghys, M.C., *Le Nombre d'Or. Rites et Rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris 1931; Glauser, A., *Fonctions du nombre chez Rabelais*, Paris 1982; Gorni, G., *Lettera, nome, numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna 1985; Hartmann-Schmitz, U., *Die Zahl Sieben im sunnitischen Islam*, Frankfurt am Main 1989; Huch, R., *Le nombre romantique*, in Id., *Les romantiques allemands*, Aix en Provence 1979; MacQueen, J., *Numerology: Theory and Outline History of a Literary Mode*, Edinburgh 1985; Radbruch, K., *Mathematische Spuren in der Literatur*, Darmstadt 1997; Richer, J., *Nerval et les doctrines ésotériques*, Paris 1947; Roubaud, J., *Les Mathématiques dans la Méthode de Raymond Queneau*, in «Critique», 359, 1977; Sarolli, G.R., *Numero*, in AA.VV., *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1973; Schimmel, A., *The Mystery of Numbers*, Oxford 1993; Vadé, Y., *L'enchantement littéraire*, Paris 1990; Viatte, A., *Les sources occultes du romantisme*, Paris 1928.

■ VOCI AFFINI: Alchimia; Cosmo; Figure geometriche; Magia, stregoneria; Poesia, poeta.

LUCA PIETROMARCHI

Nuvole. 1. Nuvola, nube, come il fr. *nuage* deriva dal lat. *nubes* che indica anche la tacca, la macchia su metalli o gemme, o un velo che nasconde, offusca. L'ingl. *cloud*, a sua volta, viene da un termine germanico che indica rupe, roccia, per similitudine. Il ted. ha *Wolke* connesso a termini come lana, o capigliatura. Tavole d'argilla e papiri egizi, caldei e babilonesi registrano le prime osservazioni sulle nuvole come indizi di mutamenti climatici che l'uomo vorrebbe prevedere. Violente esperienze meteorologiche sono raccontate nei testi dell'antico giudaismo: dal diluvio del *Genesi* (7, 6-24) alla grandine dell'*Esodo* (9, 13-35; 13, 21-22; 14, 19-20), i libri mosaici e profetici mostrano la subordinazione dell'uomo rispetto al mondo naturale. In origine, le nuvole rappresentano dunque uno spazio lontano, misterioso e minaccioso, quasi un'ipotiposi del sacro. Portatrice di pioggia o annuncio di realtà divine, la nuvola è anche simbolo di fecondità.

Nella mitologia greca, quando Zeus si unisce con una creatura mortale, assume gli aspetti più vari, spesso, tuttavia, connessi ai vapori celesti: appare a Io come *deus absconditus*, sotto forma di nuvola, a Danae come pioggia d'oro unita a una nuvola. Nell'interpretazione allegorico-cristiana tali episodi mostrano il desiderio mistico di unione con Dio.

Per Bachelard (*L'aria e i sogni. Saggio sull'immaginazione del movimento*) la nuvola, che ha che fare con l'aria, il movimento, la verticalità, il volo, è un efficace conduttore di *rêverie*. Nell'antica Cina, alla fine del IV secolo a.C., circola un'armoniosa teoria delle nuvole, secondo cui il principio «femminile» *yin*, collegato con le nubi e la pioggia, presiederebbe all'equilibrio cosmico insieme al «maschile» *yang*, fatto di luce e calore solare. Anche in questi casi l'uomo osserva da lontano la natura dinamica e polimorfa delle nuvole in un clima di attonita subordinazione. La stessa etimologia greca racconta d'altronde una storia inquietante: simile per aspetto a Era, Nefele (in greco, letteralmente «nuvola») è solo un'ombra di cui Zeus si serve per sviare i desideri amorosi di Issione innamorato di Era, sicché dalla congiunzione fra Issione e Nefele nascono i centauri. Suggerimento dall'idea della metamorfosi donna/nuvola, **Euripide** (*Elena*, vv. 31-7; 412 a.C.) sostiene che persino Elena, la bella amata da Paride e contesa nella guerra di Troia, è un fantasma di nubi prodotto dalla magia di Proteo.

Nella tradizione teatrale il manto nuvoloso segnala lo spazio ultraterreno degli eventi mirabili. Dopo le *Nuvole* del greco **Aristofane**, gli spettacoli medievali vi alloggiano angeli e personaggi celesti, come testimonia nel XV secolo il pittore italiano **Mantegna** nell'*Ascensione del Cristo*. Tra XVI e XVII secolo, la nuvola di tela o di cotone nasconde congegni sofisticati, in grado di sospendere in aria un intero palazzo, secondo quanto testimonia Nicola **Sabatini** alla metà del Seicento a proposito delle macchine progettate da Giacomo Torelli (*Pratica di fabbricar scene e machine ne' Teatri*, 1638). In tutti questi casi, il sostanziale amorfismo della nuvola ha reso possibile una personificazione che ha retto sino alla fine del XVIII secolo, nonostante i progressi compiuti dalle scienze. Per controllare il senso d'impotenza di fronte a un fenomeno perturbante, l'uomo vi ha riconosciuto fattezze antropomorfe grazie a un'attitudine difensiva nota agli psicologi della *Gestalt*.

Dal punto di vista figurativo, il contorno curvilineo e la forma plastica hanno permesso l'inquadrimento di figure che sfuggono alle leggi di gravità e ai principi della prospettiva lineare. Per Hubert Damish (*Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, 1972) l'epifania divina in una nuvola è uno dei fondamenti costruttivi della pittura religiosa del XVI e del XVII, dalle cupole affrescate a Parma dal **Correggio** tra il 1520 e il 1530 ai soffitti romani di **Lanfranco**, **Pietro da Cortona**, **Baciccio** e padre **Pozzo**, esempi di illusionismo «barocco». Come accadeva nell'antichità, la nuvola feconda lo spettatore con un'apparizione particolare, che produce estasi, accompagna trasformazioni, richiede accoglimento e gratitudine. Non per caso la mistica spagnola e in particolare **Teresa d'Ávila** nel *Libro della sua vita* (1562-65) prediligono l'ipotiposi delle nuvole, con quella sensibilità che collega le tele di **Zurbarán** alla Santa Teresa del **Bernini**. Per Torquato **Tasso** «subite nubi» discese dal cielo oscurato marciano la fine della siccità, condizione di impedimento che affligge i cristiani nella *Gerusalemme Liberata* (canto XIII). Sul versante profano, il polimorfismo delle nubi «lucide e lievi» viene lodato nelle *Rime d'occasione e d'encomio* (libro III, parte IV, ballata 3).

Ci sono però anche casi di persistente diffidenza, come mostra il teorico delle forme Cesare **Ripa** che raffigura la Bellezza con la testa che si perde nelle nuvole «perché non è cosa della quale più difficilmente si possa parlare con mortal lingua e che meno si possa conoscere coll'intelletto umano» (*Iconologia*, 1593). In questo caso la personificazione della bellezza-nuvola offre un segnale d'incertezza sulla capacità ermeneutica dell'uomo. In modo simile, per voce di Amleto e Polonio (*Amleto*, 1600-01, III, ii), William **Shakespeare** riconosce nelle nuvole analogie zoomorfiche, tuttavia cangianti, per significare la perdita d'identità dell'eroe, il dubbio, l'insicurezza. Allo stesso modo, demoralizzato dalla sconfitta di Azio, Antonio lamenta il fatto che le nuvole «indistinte come acqua nell'acqua» «ingannano la vista» (*Antonio e Cleopatra*, 1606-07: «a volte vediamo una nube in forma di drago, un vapore a volte che assomiglia a un orso, a un leone», a. IV, sc. XIV). E ancora, un secolo più tardi, nella *Favola della botte* (1704) Jonathan **Swift** sostiene ugualmente attraverso la mutevolezza della forma delle nubi la relatività anche temporale di ogni conoscenza. «Dovessi arrischiarmi in un giorno di vento a informare Vostra Altezza che c'è una gran nuvola all'orizzonte in forma di orso ... e Vostra Altezza giudicasse dopo qualche minuto essere il caso di controllare, è certo che ogni nuvola risulterebbe mutata di forma e posizione: altre sarebbero sopraggiunte e la sola cosa su cui potremmo accordarci è che le nuvole in effetti c'erano, ma mi ero sbagliato di grosso sulla loro zoografia e topografia». Forse questo pessimismo riflette di lontano le trasformazioni percettive invocate dagli scienziati e sperimentate dai primi intrepidi viaggiatori europei. Nel 1644, dopo avere attraversato un banco di nuvole sulle Alpi italiane, John **Evelyn** compie un gesto del tutto nuovo: osserva le nuvole dall'alto, «nulla, infatti, scorgevamo se non un mare di dense nuvole, svolte ai nostri piedi come grandi onde» (*Il diario di John Evelyn*, 1644). La ristrutturazione dello spazio celeste è in corso: le dimore divine diventano proprietà degli uomini.

2. Già nella Grecia antica esisteva un modo scientifico di studiare il cosmo, senza prosopopea ossia senza personificazione. Per **Talete**, **Anassimandro** e **Democrito** le nuvole rappresentano un problema fisico, da risolvere tenendo etica e religione a distanza. Nel III libro della *Meteorologica* **Aristotele** descrive il calore e l'umidità delle nuvole, qualità naturali che si ritrovano nell'uomo. La vicinanza tra cielo e terra non dipende dunque da fantasiose personificazioni, ma dalla costituzione elementare della materia. Sapere questo significa controllare la paura dell'ignoto e del divino. Perciò **Lucrezio** (*De rerum natura*, VI libro; I secolo a.C.) afferma che anche i lampi e i fulmini che squarciano le nuvole non sono opera degli dei. Ma passano secoli prima che **Leonardo da Vinci** (*Scritti*, av. 1519) costruisca un'ipotesi di tipo meteorologico e Galileo **Galilei** parli del movimento celeste tralasciando ogni riferimento metafisico e allegorico (*Side-reus Nuncius*, 1610). A suo avviso la verità non è una benevola apparizione divina, ma la conquista di un uomo dotato di telescopio, che osserva il cielo sgombro e luminoso.

Quanto alla meraviglia suscitata dai turbamenti atmosferici, per René **Descartes** essa va analizzata in quanto passione sensoriale (*Le Meteore*, 1635; *Trattato sulla luce e sulla visione*, in *La diottrica*, 1634). La sfida percettiva lanciata dalle nuvole viene raccolta: E.H. **Gombrich** (*Ombre*, 1995) nota come i paesaggisti olandesi del XVII secolo rappresentino non solo le nuvole ma anche le ombre da esse proiettate sulla terra, raddoppiando l'effetto

di vastità delle vedute. In quegli stessi anni, il Granduca Ferdinando II di Toscana progetta una ricerca sul clima, creando una dozzina di stazioni meteorologiche legate all'Accademia del Cimento, chiusa poi per volontà del clero conservatore. Nel frattempo, nella prestigiosa Royal Society di Londra l'inglese Robert **Hooke** ricerca una terminologia per descrivere «i volti del cielo». In questi atteggiamenti esplorativi si riconosce il desiderio di trovare un linguaggio convenzionale per cataresi del tipo nuvole consistenti e dissolventi, pesanti e aeree, scure e trasparenti. L'idea della classificazione si precisa nella seconda metà del Settecento quando, per volontà del principe elettore Karl Theodor, la Societas Meteorologica Palatina si riunisce a Mannheim e Jean-Baptiste de Monnet de **Lamarck** redige il primo *Annuario meteorologico* (1799). Infine, nel 1802 il giovane chimico inglese Luke **Howard** identifica le tre tipologie dei cirri, dei cumuli e degli strati, chiarendo la fisionomia delle nuvole (*Saggio sulla modificazione delle nuvole*, 1804). Da questo momento, che coincide con i primi esperimenti di volo, l'antropomorfismo e lo zoomorfismo celesti non sono più accettabili.

La rivoluzione di Howard risponde perfettamente all'esigenza classificatoria che gli scrittori del tempo avvertono a proposito degli affetti: anche qui si vuole rendere intelligibile una struttura ancora ignota. Con William **Wordsworth** e Samuel Taylor **Coleridge**, esperti nel descrivere le nuvole, ha inizio l'ipotesi della *cloudiness* come stato d'animo e del cielo come metonimia del sentimento (oltre a *La ballata del vecchio marinaio*, si vedano almeno *L'usignolo* e *Il rovo*, in *Ballate liriche*, 1798). Nelle sue *Lettere* Jane **Austen**, che forse ebbe modo di incontrare Howard, fa continuo riferimento alla meteorologia; per Percy Bysshe **Shelley** la nuvola possiede le caratteristiche illustrate da Howard: la prima strofa di *La nuvola* (1820) descrive accuratamente il *cumulus*, lo *stratus* e il *nimbus*; nel seguito, si parla di *cirrus* (la luna «scivola scintillando sul mio lanoso piano»), di *cirrocolumus* («quando allargo lo strappo della mia tenda di vento»), e di *cirrostratus* («stringo il trono del Sole in una cinta ardente e quello della Luna in un laccio di perle»); quanto alla nube personificata, sarebbe un esplicito tributo all'ipotesi howardiana circa l'identità perpetua, mutevole e riconoscibile delle nuvole, protagoniste del ciclo dell'acqua. In Johann Wolfgang **Goethe** la sensibilità atmosferica cresce negli anni, dalle annotazioni compiute durante il viaggio italiano (a partire dal primo appunto del 3 settembre 1786) sino ai frammenti poetici dedicati a Howard tra il 1817 e il 1822: nella serie intitolata *All'alta memoria di Howard*, in *Wolkengestalt nach Howard* (*Morfologia delle nuvole secondo Howard*), *Zur Naturwissenschaft überhaupt*, 1817-23), ogni strofa traduce poeticamente gli studi intorno a *stratus*, *cumulus*, *cirrus* e *nimbus*. Lettore di Howard e autore di oltre cento studi di nuvole, il pittore **Constable** mostra bene come la nuvola faccia parte del tempo abituale, annotando sul retro dei suoi studi pittorici la data, l'ora, il luogo, la temperatura e la direzione dei venti: per J. E. Thorne questi appunti mostrano la buona conoscenza meteorologica del pittore.

In questi anni il cielo appare tanto vicino agli abitanti della terra che, alla metà dell'Ottocento, il critico vittoriano John **Ruskin** parla dell'arte moderna come «servizio delle nuvole», cioè estetica dell'oscuro, dell'effimero, del cambiamento, che ha reso obsolete le tradizionali virtù di stabilità e chiarezza (*Pittori moderni*, 1843-60). Perciò il vento, la luce, l'ombra, le nuvole, il fumo divengono presenze costanti, ad esempio nei paesaggi di **Turner** (nell'ipotesi di Francesco Arcangeli, *Dal Romanticismo all'Informale*). Da parte loro Charles **Baudelaire** (*Lo*

Spleen di Parigi. Poemetti in Prosa, I, *Lo straniero*: «Eh! Ma allora che cosa ami, straordinario straniero? – Amo le nuvole... le nuvole che passano... laggiù!... laggiù!... le nuvole meravigliose!»; cap. XLIV, *La zuppa e le nuvole*, *ibidem*, p. 460: «io contemplavo le mobili architetture che Dio costruisce con i vapori, i meravigliosi edifici dell'impalpabile. E immerso nella mia visione mi dicevo: – Tutte queste fantasmagorie sono belle quasi come gli occhi, i verdi occhi del mio piccolo folle mostro, la mia bella incantatrice») e Gustave **Flaubert** identificano la nuvola con l'inquietudine di una *rêverie* estranea all'immaginario collettivo. La tormentata visione con cui Emma Bovary (*Madame Bovary*, 1857) fantastica la pace tra le braccia di Dio, scambiando per nuvole le tende del suo letto, non è lo sviluppo di un'antica fantasia religiosa, ma la scoperta della dimensione contraddittoria dell'inconscio. La nuvola ottocentesca veicola già il peso simbolico della colpa. Non per caso, nonostante i progressi resi possibili dalla fotografia (che **Arnheim**, in *Sulla natura della fotografia*, spiega proprio in termini di fissazione del movimento), lo scienziato inglese Ralph **Abercromby** nei suoi *On the Identity of Cloud Forms all over the World* (*Sull'identità della forma delle nuvole nel mondo*) e *Suggestions for an International Nomenclature of Clouds* (*Suggerimenti per una nomenclatura internazionale delle nuvole*, 1887) si dichiara convinto che il linguaggio delle nubi resti difficile da leggere così come, dopo qualche anno, Paul **Valéry** parla delle nuvole a proposito della percezione dell'informe (*La conquista dell'ubiquità*, 1928; *Degas danza disegno*, 1936). Finito il tempo in cui riconosceva ovunque la propria immagine, l'uomo del Novecento è accecato da una perturbante nuvolosità.

3. Dinanzi alla mancanza di forma, l'uomo premoderno reagiva con la personificazione. A partire dal Romanticismo si è invece cercato di riconoscere nell'informe l'espressione metonimica del sentimento: tra i moltissimi casi ricordo ancora **Shelley** che, nella postuma *Ode al vento dell'ovest* (IV, 44) si augura di essere una nube trasportata dal vento dell'ispirazione; Ugo **Foscolo** nel sonetto *Alla sera* (1803); George Gordon **Byron** in *Il pellegrinaggio del giovane Aroldo* (1819-24, canto III, strofe III, XI) o in *Don Giovanni* (1819-24; e sul versante della narrativa il Lev **Tolstoj** di *Guerra e pace* (1863-69, I, capp. XVI, XIX, là dove, ferito in battaglia, il principe Andrej contempla le nuvole: «Come sono diverse queste nuvole che corrono nel cielo alto e sconfinato»). Dopo Sigmund **Freud** l'informe sembra piuttosto metafora di uno stato inconscio, mentre il termine fisico *condensazione* (che riguarda proprio le nuvole) viene utilizzato per spiegare la logica onirica. Nulla di strano dunque se la nuvola novecentesca «condensa» in sé numerosi significati, a seconda del suo addensamento. Per Giuseppe **Ungaretti** di *L'allegria* (1931) la nuvola segnala la possibilità di un passaggio: associata a immagini di volo, corsa, trasparenza, essa è «annientamento», «risveglio», «trasfigurazione», «inizio» di qualcosa d'altro. Del tutto incorporee sono le nuvolette dei fumetti, che racchiudono le parole dei personaggi sin da quando, all'inizio del XX secolo, il racconto per immagini si diffonde nelle edizioni domenicali dei maggiori quotidiani americani. In questo caso la nuvola è metafora di un cronotopo interiore che cresce soprattutto a partire dagli anni Settanta del XX secolo, quando gli eroi mostrano la complessità discorsiva dell'Uomo Ragno e dell'Incredibile Hulk (cfr. D. Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, 1991). Mentre il suo spazio si amplia, la nuvola ospita il tempo della parola e della lettura, diviene statica e stilizzata. Qualcosa di si-

mile accade nelle composizioni di Roy **Lichtenstein** dove la nuvola è una specie di taglio nella continuità di una trama regolare.

La nuvola del fumetto e della pop-art sembra un precoce indizio della cultura contemporanea, segnatamente sinestetica: spazio e tempo, figura e parola, natura e *lettering*. Ma la leggerezza di questa realtà resta un caso. La metafora della nube veicola per lo più riferimenti alla pesantezza del vivere. Ciò accade spesso alle nuvole belliche: nel pieno del secondo conflitto mondiale per Antoine de **Saint-Exupéry** la nuvola segna il confine varcato dagli aerei militari, la frontiera tra la vita e la morte, il noto e l'inconoscibile (*Terra degli uomini*, 1939); per Beppe **Fenoglio** la nebbia umida che avvolge il personaggio di *Una questione privata* (1963) sottolinea una condizione d'impedimento nella ricerca della verità. Non va meglio nel dopoguerra quando, per Italo **Calvino** (*La nuvola di smog*, 1959), iniziamo ad abitare nelle nuvole e ad esserne abitati: sono marroni, bituminose, di smog; addirittura letale è la nube che inghiotte la famiglia americana di **Don De Lillo** in *Rumore bianco* (1986), a segnalare l'onnipresenza di eventi tossici nella vita contemporanea. Anche nel cinema i turbamenti del cielo hanno un riferimento interiore, esistenziale nel Pier Paolo **Pasolini** di *Che cosa sono le nuvole?* (1967), psicologico in Michelangelo **Antonioni** e Wim **Wenders** di *Al di là delle nuvole* (1995), politico-sociale in *La nube* (1998) di Fernando **Solanas** che rappresenta la disperazione dell'Argentina di Menem. Dal punto di vista metaforico, la duttilità delle nuvole offre un duplice vantaggio: figurativo quando, abbandonato il cielo, nubi di varia forma e natura pervadono la terra, e gnoseologico visto che l'annebbiamento caratterizza un uomo che non conosce vie di fuga. E dire che, secondo il californiano C4 (*Center for Clouds, Chemistry and Climate*, «Centro per nuvole, chimica e clima»), le nubi sono amiche dell'uomo, moderano gli effetti delle radiazioni solari e favoriscono la dispersione del calore dall'atmosfera. Ma ciò interessa poco l'immaginario contemporaneo, almeno sino a questi giorni.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Esodo* (fine sec. IV a.C.).

Abercromby, R., *Sull'identità della forma delle nuvole nel mondo* (*On the Identity of Cloud Forms all over the World*, 1887); Abercromby, R., *Suggerimenti per una nomenclatura internazionale delle nuvole* (*Suggestions for an International Nomenclature of Clouds*, 1887); Antonioni, M. - Wenders, W., *Al di là delle nuvole*, cinema (1995); Aristofane, *Nuvole* (sec. V a.C.); Aristotele, *Meteorologica* (sec. IV a.C.); Austen, J., *Lettere* (*Letters*, av. 1817); Baudelaire, C., *Lo Spleen di Parigi. Poemetti in Prosa* (*Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en prose*, 1862); Byron, G.G., *Don Giovanni* (*Don Juan*, 1819-24); Byron, G.G., *Il pellegrinaggio del giovane Aroldo* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812-18); Calvino, I., *La nuvola di smog* (1959); Coleridge, S.T. - Wordsworth, W., *Il rovo* (*The Thorn*), in *Ballate liriche* (*Lyrical Ballads*, 1798); Coleridge, S.T. - Wordsworth, W., *L'usignolo* (*The Nightingale*), in *Ballate liriche* (*Lyrical Ballads*, 1798); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798); De Lillo, D., *Rumore bianco* (*White Noise*, 1986); Descartes, R., *Le meteore* (*Les Météores*, 1635); Descartes, R., *Primo discorso: sulla luce* (*Discours premier: de la lumière*), in *La diottrica* (*Le dioptrique*, 1634); Descartes, R., *Sesto discorso: sulla visione* (*Discours sixième: De la vision*), in *La diottrica* (*Le dioptrique*, 1634); Euripide, *Elena* (412 a.C.); Evelyn, J., *Il diario di John Evelyn* (*The Diary of John Evelyn*, 1644); Fenoglio, B., *Una questione privata* (1963); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Foscolo, U., *Alla sera* in *Sonetti* (1803); Galileo, G., *Sidereus Nuncius* (1610); Goethe, J.W., *All'alta memoria di Howard* (*Howards Ebrengedächtnis*), in *La forma delle nuvole secondo Howard* (*Wolkengestalt nach Howard*, *Zur Naturwissenschaft überhaupt*, 1817-23); Howard,

L., *Saggio sulle modificazioni delle nuvole* (*Essays on the Modifications of Clouds*, 1804); Leonardo da Vinci, *Scritti* (av. 1519); Lucrezio Caro, T., *La natura* (*De rerum natura*, sec. I a.C.); Mantegna, *Ascensione del Cristo*, pittura (sec. XV); Monet de Lamarck, J.B. de, *Annuario Meteorologico* (*Annales Météorologiques*, 1799-1805); Pasolini, P.P., *Che cosa sono le nuvole*, cinema (1967); Ripa, C., *Iconologia* (1593); Ruskin, J., *Pittori moderni* (*Modern Painters*, 1843-60); Sabatini, N., *Pratica di fabbricar scene e machine ne' Teatri* (1638); Saint-Exupéry, A. de, *Terra degli uomini* (*Terre des hommes*, 1939); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (*Antony and Cleopatra*, 1606-07); Shelley, P.B., *Ode al vento dell'ovest* (*Ode to the West Wind*, 1819); Shelley, P.B., *La nuvola* (*The Cloud*, 1820); Solanas, F., *La nube*, cinema (1998); Sprat, T., *Favola della botte* (*The History of the Royal-Society of London, For the Improving of Natural Knowledge*, 1667); Swift, J., *Favola della botte* (*A tale of a Tub*, 1704); Tasso, T., *Gerusalemme Liberata* (1575); Tasso, T., *Rime d'occasione e d'encomio* (1585-86); Teresa di Avila, *Libro della sua vita* (*Libro de su vida*, 1562-65); Tolstoj, L.N., *Guerra e pace* (1863-69); Ungaretti, G., *L'allegria* (1931); Valéry, P., *Degas danza disegno* (*Degas, danse, dessin*, 1936); Valéry, P., *La conquista dell'ubiquità* (*La conquête de l'ubiquité*, 1928).

■ ALTRE OPERE: Antonioni, M., *Quel bowling sul Tevere*, cinema (1995); Brontë, E., *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); Forster, T., *Ricerche sui fenomeni atmosferici* (*Researches about Atmospheric Phaenomena*, 1813); Goethe, J.W. von, *Viaggio in Italia* (*Italienische Reise*, 1829); Goldsmith, O., *Una storia della terra e della natura animata* (*A History of the Earth, and Animated Nature*, 1774); Guillaume de Lorris-Meung, J. de, *Romanzo della rosa* (*Roman de la Rose*, ca. 1230-1277); Howard, L., *Il clima di Londra* (*The Climate of London*, 1818-20); Leopardi, G., *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818); Malraux, A., *La lotta con l'angelo* (*La lutte avec l'ange*, 1945); Mitford, M.R., *Canzone* (*Song*), in *Poesie* (*Poems*, 1811); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Pascoli, G., *Fanciullino in Pensieri e discorsi* (1907); Pavese, C., *Dialoghi con Leucò* (1947); Thelwall, J., *Il peripatetico; o scene del cuore, della natura e della società* (*The Peripatetic; or, Sketches of the Heart, of Nature and Society*, 1793); Thomson, J., *Il castello dell'indolenza* (*The Castle of Indolence*, 1748).

■ BIBLIOGRAFIA: Andrews, M., *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Aldershot 1989; Arcangeli, F., *Dal Romanticismo all'Informale*, Torino 1977, I, pp. 3-22; Arnheim, R., *Il pensiero visivo* (1969), Torino 1974; Arnheim, R., *Sulla natura della fotografia*, in *In-tuizione ed intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Milano 1987, pp. 125-38; Bachelard, G., *L'Aria e i sogni. Saggio sul-*

l'immaginazione del movimento, Paris 1942, pp. 212-224; Badt, K., *John Constable's Clouds*, London 1950; Badt, K., *Wolkenbilder und Wolkesgedichte de Romantik*, Berlin 1960; Barbieri, D., *I linguaggi del fumetto*, Milano 1991, pp. 174-8, 221-4; Benvenuto, S., *Innamorarsi delle nuvole: in margine a P.P. Pasolini*, in «Linea d'ombra», 111, 1996, pp. 44-7; Chevalier, J. - Gheerbrant, A. (a c. di), *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982; Corsi, P., *The Age of Lamarck: Evolutionary Theories in France 1790-1830*, Berkeley 1988; Damish, H., *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura* (1972), Genova 1984, pp. 280-5; Gombrich, E.H., *Arte e illusione* (1960), Torino 1965; Gombrich, E.H., *Ombre* (1995), Torino 1996, pp. 50-2; Hamblyn, R., *L'invenzione delle nuvole* (2001), Milano 2001; Hellmann, G., *The Dawn of Meteorology*, in «Quarterly Journal of the Royal Meteorological Society», 34, 1908; Holmes, R., *Coleridge: Early Visions*, London 1989; James, J., *The Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe*, New York 1993; Kington, J.A., *The Societas Meteorologica Palatina: An Eighteenth-Century Meteorological Society*, in «Weather», 29, 1974, pp. 416-26; Kington, J.A., *The Weather of the 1780s over Europe*, Cambridge 1988; Koerner, J.L., *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London 1990; Lindberg, D.C., *The Beginnings of Western Science: The European Scientific Tradition in Philosophical, Religious and Institutional Context, 600 B. C. to A. D. 1450*, Chicago and London 1992; Ludlam, F.H., *The Meteorology of the Ode to the West Wind*, in «Weather», 27 (1972), pp. 503-14; Pasini, R., *L'informe nell'arte contemporanea*, Milano 1989, pp. 15-9; Reed, A., *Romantic Weather: The Climates of Coleridge and Baudelaire*, Hannover and London 1983; Scott, D.F.S. (a c. di), *Luke Howard (1772-1864). His Correspondence with Goethe and his Continental Journey of 1816*, Jork 1976; Scott, D.F.S., *Some English Correspondents of Goethe*, London 1949; Shearman, J., *Raphael's Clouds and Correggio's*, in Sambucco Hamoud, M. - Strocchi, M.L. (a c. di), *Studi su Raffaello. Atti del congresso internazionale di studi, Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984*, Urbino 1987, pp. 657-668; Smith, C., *Conversations Introducing Poetry: Chiefly on Subjects of Natural History for the Use of Children and Young Persons*, London 1804; Strauss, L., *Socrates and Aristophanes*, Chicago 1980; Thornes, J.E., *John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science*, Birmingham 1999 p. 177; Thornes, J.E., *Luke Howard's Influence on Art and Literature in the Early Nineteenth Century*, in «Weather», 39, 1984, p. 254; Wenders, W., *Il tempo con Antonioni: cronaca di un film*, Roma 1995.

■ VOCI AFFINI: Leggerezza/Pesantezza; Luce/Buio; Paesaggio; Pioggia; Sole; Spazio; Tempesta; Tuoni, fulmini; Vento; Visione; Vortice.

LUCIA RODLER

O

Oblío. 1. I termini in uso nelle lingue romanze per indicare l'assenza o la perdita di memoria, it. *oblio*; fr. *oubli*; sp. *olvido*; portogh. *oblivio*, *olvido*, derivano tutti, attraverso il sostantivo lat. *oblivio*, dal verbo deponente *oblivisci*, di forma passiva quindi ma significato attivo, una qualità formale, come ha osservato Harald Weinrich nello studio più esauriente dedicato all'argomento (*Lete. Arte e critica dell'oblio*, 1999), che riflette l'ambiguità semantica del verbo, in posizione intermedia tra attività e passività. In inglese esiste sia il termine di origine romanza *oblivion* sia quello di origine germanica *forgetfulness*, derivato dal verbo *to forget*, dimenticare, che in tedesco fa *vergessen*, da cui per oblio *Vergessen* e *Vergessenheit*. Accanto a *oblio* va poi posto il termine tecnico e medico *amnesia*, derivato dal greco *mnesis* «memoria», con prefisso di negazione. Il termine greco *lethe*, invece, che ha avuto grande fortuna nella storia della letteratura occidentale come personificazione dell'oblio e al tempo stesso come nome di uno dei fiumi che bagnano il mondo infero, deriva dalla medesima radice del verbo *lanthano* (che nella sua forma media *lanthanomai* significa appunto «oblio», «dimentico»), lat. *lateo*, «sono nascosto», radice che si ritrova, significativamente preceduta da un prefisso di negazione, nella parola greca per verità: *a-letheia*. In tale morfologia si è depositata quella concezione della verità come «il non-nascosto», o, come Weinrich suggerisce, «il non-dimenticato» o «da non-dimenticare», che è prevalsa nella cultura occidentale a partire dai Greci: secondo questa concezione, la sfera della verità è appunto la sfera che si sottrae al dominio dell'oblio, e dunque la sfera della memoria e del ricordo. Non a caso, quindi, la tradizione letteraria europea si pone *ab initio* sotto la tutela delle Muse e della loro madre Mnemosyne, dea della memoria, e al culmine dell'età romantica Goethe può ancora usare nel titolo della sua monumentale autobiografia l'endiadi *Poesia e verità* (1811-1833).

Da un punto di vista scientifico, ci sono teorie che hanno cercato di spiegare il fenomeno dell'oblio come effetto della spontanea cancellazione, dal nostro cervello, delle tracce di memoria, causata dal passare del tempo; e altre che fanno invece riferimento alla deformazione continua a cui noi sottoponiamo i ricordi (si ricordano meglio gli eventi significativi, nel bene o nel male); altre ancora secondo le quali le nuove informazioni prenderebbero il posto dei vecchi ricordi, sostituendosi a essi (fenomeno dell'«interferenza retroattiva»); altre, infine, per le quali l'oblio risponderebbe a esigenze di natura puramente emotiva, per cui si ricordano con maggiore precisione eventi a cui è stata data una forte risposta emozionale. Diversa, anzi opposta a quest'ultima, è la teoria di Sig-

mund Freud (*L'interpretazione dei sogni*, 1900; *Tre saggi sulla sessualità*, 1905), il quale ha introdotto il concetto di «rimozione», operata dalla censura, come meccanismo di difesa che impedisce a ricordi spiacevoli o dolorosi di accedere alla coscienza e li relega nell'inconscio; da qui possono essere recuperato solo attraverso meccanismi psicologici complessi (i sogni, le libere associazioni di parole, ecc.).

Gillian Beer, in un interessante saggio sull'oblio nella narrativa vittoriana, osserva che la nostra cultura tende a valutare molto positivamente la memoria e invece negativamente l'oblio, come se fosse qualcosa di pericoloso, e constata che le bibliografie internazionali danno largo spazio alla memoria, pochissimo a oblio e dimenticanza e solo un po' di attenzione al termine medico di amnesia.

2. *Lethe*, oltre a essere il nome della dea dell'oblio, sorella di Thanatos (la morte), era anche il nome di un fiume degli inferi, che, bevanda e corrente allo stesso tempo, dispensava «lungo oblio» alle anime dei morti desiderose di reincarnarsi. Lo scorrere del fiume era esso stesso la migliore immagine di quella fluidità della memoria che è condizione dell'oblio. Con trasparente simbolismo, Platone (nel mito che conclude la *Repubblica*, sec. IV a.C.) attribuisce alle acque del Lete la proprietà autocontraddittoria di non poter essere contenute da alcun recipiente. L'associazione dell'oblio con lo scorrere delle acque del fiume infernale è stata a lungo centrale nell'uso letterario del tema, a cominciare dal racconto della discesa nell'Ade di Enea nell'*Eneide* di Virgilio (29-19 a.C., canto VI). Il tema mitologico del Lete, a volte per esprimere un abbandono all'oblio a volte per recuperare una memoria che minaccia di cadere nella dimenticanza, compare molte volte nella letteratura occidentale: ricordiamo una splendida lirica di Charles Baudelaire, *Il Lete* (nei *Fiori del male*, 1861), che esprime il desiderio di annegare nei baci dell'amante la lussuria e cercarvi l'oblio; o una lirica del poeta inglese Philip Larkin, dalla sentenziosità quasi pre-socratica, nella quale il fiume riappare nell'ultimo verso: «al di sotto di tutto, scorre desiderio di oblio» («*Beneath it all, desire of oblivion runs*»; in *Desideri*, v. 10, dalla raccolta *I meno ingannati*, 1955), che evoca in maniera trasparente il celebre incipit «*riverrun*» di un altro grande testo fluviale, *La veglia di Finnegun* (1922-39) di James Joyce.

3. In Esiodo, nella cui *Teogonia* (sec. VII a.C.) l'oblio è personificato per la prima volta nella storia della poesia occidentale (v. 225), vengono tuttavia distinti due tipi di oblio: un oblio dei mali, dunque benefico (*lesmosyne kakon*, v. 55), che è paradossalmente elencato tra gli effetti di Mnemosyne, ed un oblio, invece, «letale» (per usare un altro termine dall'etimologia affine), il cui carat-

tere negativo viene evidenziato dalla genealogia che pone Lethe tra le discendenti della Notte. È questa immagine dell'oblio come potenza oblitteratrice, che già domina i poemi di **Omero** (e basti qui ricordare gli episodi dell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) in cui l'eroe eponimo deve lottare contro il pericolo forse più serio che minaccia il ritorno suo e dei suoi, l'oblio stesso del proprio desiderio di ritorno: cfr. gli episodi di Calipso, dei Lotofagi, di Circe (libri V, IX, X-XII), a prevalere nella tradizione letteraria posteriore, ma echi di una concezione positiva dell'oblio continuano ad essere percepibili, ed a farsi anzi più insistenti nell'approssimarsi a questa che è stata definita «un'età dell'oblio». Nella *Divina commedia* (1306-21) di **Dante** l'oblio è una condizione necessaria, anche se non sufficiente, della beatitudine delle anime in Paradiso: all'ingresso nell'Eden, le anime, finalmente purificate attraverso l'itinerario d'espiazione del Purgatorio, devono abbeverarsi alle acque del Lete, che loro consente di dimenticare le proprie colpe, ma a questa oblitterazione della memoria deve far seguito la rammemorazione selettiva provocata dalle acque dell'Eunoè (*Purgatorio* XXVIII, 130-131), invenzione dantesca che recupera in maniera geniale la visione esiodea di un oblio dei mali e ne fa la premessa per una redenzione della memoria (a differenza, per esempio, del Lete di John **Milton**, che fa dimenticare, in maniera più fedele al modello virgiliano, «sia gioia che dolore, sia piacere che pena», *Paradiso perduto*, 1667, II, 586). Nella tradizione mistica che ispira un'opera quale *L'ascesa del monte Carmelo* (1618) di J. de la **Cruz**, la memoria, con i suoi disparati contenuti, è ciò di cui bisogna liberarsi attraverso una pratica ascetica dell'oblio, per rendersi infine capaci del ricordo, che solo importa, di Dio (III, 1-15). Nella *Recherche* (1913-1927) di Marcel **Proust** l'oblio, che non distrugge il passato ma piuttosto lo racchiude e preserva con cura, è in maniera analoga condizione necessaria perché i «ricordi morti», che sono «caduti» nella «virtualità della memoria», possano essere «resuscitati» dalla memoria involontaria (*La prigioniera*), ma può anche smussare il ritorno doloroso dei ricordi amari di Albertine e gradualmente sostituirli con l'indifferenza (*Albertine scomparsa*). Sant'**Agostino** aveva contemplato con stupore nelle sue *Confessioni* «i campi» immensi della memoria, dove si deposita tutto ciò che l'oblio non ha ancora «sepolto» (397 ca., X, 8), ed è tra questi sepolcri della memoria, di cui sono «custodi» le Muse (Ugo **Foscolo**, *Sepolcri*, 1807, v. 230), che l'autore della *Recherche* si muove, come Dante tra i sepolcri degli eretici, curioso e tuttavia ignaro della presenza umana che lo sorprenderà di lì a poco (*Inferno* X).

4. Il poeta, d'altro lato, non sa dimenticare. Giacomo **Leopardi**, nell'evocazione de *Le ricordanze* (1829), confessa di non «saper» obliare le sue memorie (v. 81). L'oblio è il tema segreto e necessariamente sottaciuto di ogni poesia, se è vero che il poeta «lotta giorno e notte contro l'astuto potere dell'oblio» (Søren **Kierkegaard**, *Timore e tremore*, 1843). La poesia è dunque un agone contro l'oblio, e il tema dell'oblio appare nella poesia soprattutto come minaccia: basti pensare alla nave, allegoria della vita, del sonetto «Passa la nave mia colma d'oblio», di Francesco **Petrarca** (*Canzoniere* 189, v. 1; 1374): una nave, quindi, prossima al naufragio. In questo senso è forse possibile individuare una discontinuità nella tradizione letteraria occidentale dovuta al trionfo, nella forma del romanzo, di quello che T. W. **Adorno** ha chiamato «oblio epico» (in una lettera a Walter **Benjamin** del 24 febbraio 1940). Un sintomo di questo oblio si nota, ad esempio, in apertura del primo romanzo mo-

derno, il *Don Chisciotte* di Miguel de **Cervantes** (1605-1615), che comincia appunto con un'ammissione d'oblio: l'autore non ricorda il nome del villaggio della Mancha, teatro delle gesta del suo eroe. E non è sorprendente che il gesto del grande innovatore castigiano si ritrovi imitato e parodiato da uno scrittore postmoderno quale Edmund **White**, che dichiara programmaticamente già nel titolo del suo romanzo l'intento di *Dimenticare Elena* (1973) e coerentemente lo conclude con la domanda, non più, a quel punto, retorica: «Chi è Elena?». L'opera forse davvero esemplare del fenomeno descritto da Adorno è il *Processo* (1925) di Franz **Kafka**, il cui protagonista, Josef K., come suggerì acutamente il critico Willy Haas, è propriamente il rappresentante dell'oblio, il reale e necessariamente innominato protagonista del romanzo, cui viene contestato di avere dimenticato se stesso, ovvero di dimenticare di aver dimenticato, una accusa particolarmente grave se considerata dal punto di vista della *pietas* ebraica, come suggerisce Haas, ma anche dal punto di vista della tradizionale etica della poesia occidentale, che non può non vedere nella invocazione alla Musa, «la mente che non erra» (*Inferno* II, 6), il proprio *sigillum veri*. Josef K. tradisce la sua colpevolezza così come il Fridolin protagonista del *Doppio sogno* (1925) di Arthur **Schnitzler** viene scoperto, durante il ballo mascherato di una misteriosa società, per la sua ignoranza della parola d'ordine convenuta. Egli si scusa dicendo, con la tranquillità di una insicura innocenza, di averla dimenticata; ma per i membri della società, così come per i giudici dell'altrettanto misterioso Tribunale che processa Josef K., vale il principio: aver dimenticato vuol dire non aver mai saputo.

5. Esiste un oblio indotto, più o meno volutamente, di fatti e ricordi che l'uomo vuole cancellare dalla memoria, perché gli risultano troppo dolorosi, o che varie forme e istituti addetti alla censura si sono sforzati di eliminare. È il caso di un episodio dell'*Odissea* (libro IV), nel quale ricompare, sotto nuova forma, abbastanza ambigua, Elena di Troia. Essa è presente, durante il banchetto offerto da Menelao a Telemaco, al momento in cui viene rivelata l'identità del figlio di Ulisse (anzi è lei stessa la prima ad avvertire la somiglianza) e quando tale riconoscimento provoca nei presenti una crisi di pianto, per il ricordo delle molte perdite subite a Troia, Elena dà da bere a tutti un'erba magica di origine egiziana, il nepente, che ha l'effetto di far dimenticare ogni dolore. In un altro episodio del poema (libro X), è la maga Circe che con le sue arti magiche trasforma i compagni di Ulisse in porci, sostituendo i loro ricordi e il desiderio di rientrare a casa con l'oblio tipico delle bestie. A proposito dei soldati che si trovarono a combattere nelle trincee della prima guerra mondiale Walter Benjamin ha osservato, in un passo famoso del saggio *Il narratore* (1936), che lo shock provocato da una condizione di estremo pericolo, di vita degradata e di inesplicabilità dei disegni strategici fu tale che per un po' di tempo nessuno riuscì a parlarne e a comunicare agli altri simile esperienza. Due ricercatori inglesi, William Rowe e Vivian Schelling, che hanno condotto un'inchiesta fra gli abitanti dei sobborghi disastrati della città di Córdoba, in Argentina, hanno trovato una diffusissima tendenza a dimenticare la loro stessa vita privata, così come si svolgeva ai tempi della dittatura militare (1976-85), mentre la memoria dei tempi precedenti e di quelli successivi non sembrava aver sofferto. Fenomeno simile, di sofferta soppressione della memoria, riguarda altri periodi storici particolarmente drammatici o scioccanti: la Spagna sotto la dittatura (che affiora frammentariamente nelle memorie, nei romanzi, nel film),

l'olocausto che per la sua enormità disumana e il grave senso di colpa generato è stato in molti paesi toccati dal regime nazista sottoposto a un forte processo di rimozione e a una faticosa esplorazione della memoria (fra i molti testi ricordiamo, per l'importanza che vi hanno i temi della memoria e dell'oblio, la raccolta di poesie di Paul Celan *Papavero e memoria*, 1952, e il romanzo di W. G. Sebald *Austerlitz*, 2001). Fenomeni simili si hanno anche nella storia dei paesi a cui un regime straniero o coloniale ha imposto una più o meno violenta soppressione delle memorie locali. Fra i casi più drammatici quelli degli schiavi neri strappati alle loro tribù e portati nel nuovo continente, con una cancellazione delle loro lingue e culture di origine.

6. È interessante notare che in area anglosassone la paronomasia *forget/forgive, vergesse/vergeben*, suggerisce già a livello linguistico una connessione molto stretta tra l'idea di oblio e quella di perdono (si consideri anche la coppia *amnesia/amnistia*, termini tecnici della medicina e del diritto). Nel romanzo di Malcolm Bradbury *L'uomo della storia* (1975) il lettore è indotto dalla struttura della narrazione a identificarsi con il narratore e quindi a dimenticare con lui la moglie Barbara, che è scomparsa nella parte centrale del libro per riapparire nella scena finale e uccidersi tagliandosi i polsi: a quel punto egli non può fare a meno di avvertire il rapporto fra colpa, fallimento e oblio. Quello che potrebbe sembrare a prima vista un accoppiamento giudizioso, fra oblio e perdono, si trasforma tuttavia in antitesi nel volume di saggi del premio Nobel nigeriano Wole Soyinka *Il peso della memoria, la musa del perdono* (1999), il cui principale bersaglio polemico è la poesia umanistica di un altro Nobel africano, il senegalese L.S. Senghor, che aveva appunto invocato la «Musa del perdono» a propria ispiratrice. Come T. S. Eliot in *Little Gidding* (III, 1942) Soyinka rivendica invece un uso della memoria come strumento di liberazione «dal futuro così come dal passato», o una «memoria per l'oblio», come suggerisce il titolo di un romanzo dello scrittore palestinese Mahmoud Darwish (1986): dove la preposizione «per» va intesa sia come «contro» che «al fine di». La meditazione sulla possibilità e i limiti della memoria di fronte alle grandi tragedie del Novecento è ovviamente un tema centrale nella letteratura del secondo dopoguerra e postcoloniale. Nel romanzo di Milan Kundera *Il libro del riso e dell'oblio* (1978), che pure usa efficacemente l'oblio come risorsa comica, la lotta dell'uomo contro il potere viene per altro interpretata, in maniera affatto tragica, come lotta della memoria contro l'oblio, e il potere quindi senz'altro identificato con l'oblio. Vi è d'altro lato un oblio che si sottrae al controllo assolutizzante di una memoria imperiale. In questo senso, ad esempio, Samuel Beckett invita a leggere la sua opera come una critica, in nome dell'oblio, all'arte di James Joyce, che aveva saputo far ricorso a tutte le risorse della memoria e della storia. In *Cent'anni di solitudine* (1967) di Gabriel García Márquez hanno un posto rilevante due episodi allegorici: quello della epidemia dell'insonnia e quello della generale dimenticanza del massacro. Nel romanzo di Umberto Eco *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), il tema della memoria e dell'oblio (da lui trattato anche nei saggi e studi di semiotica) viene narrativizzato, grazie a un incidente che fa perdere la memoria al protagonista. In un racconto dello scrittore americano David Foster Wallace, intitolato appunto *Oblio* (2004), viene attentamente esplorato il rapporto fra crisi domestiche, insonnia, cliniche del sonno e oblio nella vuota società dei sobborghi medio-borghesi. Un recente vo-

lume che raccoglie saggi di poeti americani contemporanei a cura di Charles Baxter sottolinea provocatoriamente che «il mestiere della memoria» (*The Business of Memory*, 1999) rimane tuttavia quello di perpetuare la letteratura, identificata senz'altro con «l'arte del ricordo», in una «età dell'oblio» qual è la nostra.

7. C'è un fiore, la miosotide, che popolarmente viene chiamato *non-ti-scordar-di-me* (*vergiss-mein-nicht* in tedesco, *forget-me-not* in inglese, *ne m'oublie pas* in francese) ed è legato a una leggenda medievale tedesca: un cavaliere e la sua dama, secondo questa storia, stavano camminando lungo un fiume; egli raccolse un mazzolino di fiori, ma a causa della pesantezza dell'armatura cadde nell'acqua. Nel momento in cui stava per annegare avrebbe lanciato i fiori all'amata gridando «non ti scordar di me» e da allora questo fiore venne usato come simbolo di fedeltà e amore imperituro. Si racconta anche che durante la seconda guerra mondiale i massoni tedeschi portarono il fiore sulla divisa come forma di identificazione. Tra le molte riprese del tema si può ricordare la canzone *Non ti scordar di me* (1930) di Ernesto De Curtis, cantata da Beniamino Gigli, da cui il film con lo stesso titolo (1935) di Zoltan Korda.

■ OPERE CITATE: Adorno, T. W., *Lettera a Walter Benjamin* (1940); Baudelaire, C., *Il lete* (*Le Léthé*), in *Fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Bradbury, M., *L'uomo della storia* (*The History Man*, 1975); Celan, P., *Papavero e memoria* (*Mohn und Gedächtnis*, 1952); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Manica* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Cruz, J. de la, *L'ascesa del monte Carmelo* (1618); Dante Alighieri, *Divina commedia* (1306-21); Darwish, M., *Memoria per l'oblio* (1986); De Curtis, E., *Non ti scordar di me*, musica (1930, cantata da Beniamino Gigli); Eco, U., *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004); Eliot, T. S., *Little Gidding* (1942), in *Quattro quartetti* (*Four Quartets*, 1944); Esiodo, *Teogonia* (sec. VII a. C.); Foscolo, U., *I sepolcri* (1807); Freud, S., *L'interpretazione dei sogni* (*Die Traumdeutung*, 1900); Freud, S., *Tre saggi sulla sessualità* (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Goethe, J.W., *Dalla mia vita. Poesia e verità* (*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 1811-1833); Joyce, J., *La veglia di Finnegan* (*Finnegan's Wake*, 1922-39); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*, 1925, postumo); Kierkegaard, S., *Timore e tremore* (1843); Korda, Z., *Non ti scordar di me*, cinema (1935); Kundera, M., *Il libro del riso e dell'oblio* (1978); Larkin, P., *Desideri* (*Wants*), in *I meno ingannati* (*The Less Deceived*, 1955); Leopardi, G., *Le ricordanze* (1829); Milton, J., *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Petrarca, F., *Canzoniere* (1374); Platone di Atene, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-400); Schnitzler, A., *Doppio sogno* (*Traumnovelle*, 1925); Sebald, W.G., *Austerlitz* (2001); Soyinka, W., *Il peso della memoria, la musa del perdono* (1999); Virgilio Marone, P., *Eneide* (29-19 a. C.); Wallace, D.F., *Oblio* (*Oblivion*, 2004); White, E., *Dimenticare Elena* (*Forgetting Elena*, 1973).

■ ALTRE OPERE: Aragon, L., *Bianca o l'oblio* (*Blanche ou l'oubli*, 1967); Blanchot, M., *L'attesa, l'oblio* (*L'attente, l'oubli*, 1962); Tieck, L., *Il biondo Ecberto* (*Der Blonde Eckbert*, 1797).

■ BIBLIOGRAFIA: Adorno, T. W. - Benjamin, W., *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt/M. 1994; Baxter, C. (a c. di), *The Business of Memory: The Art of Remembering in an Age of Forgetting*, Saint Paul 1999; Benjamin, W., *Angelus Novus* (1955), Torino 1962; Brusatin, M., *Arte dell'oblio*, Torino 2000; Conti, A., *La beata riva. Trattato dell'oblio* (1900), Venezia 1999; Dragonetti, R., *Le sens de l'«oubli»*, in *Études sur Mallarmé*, Gent 1992, pp. 13-48; Haas, W., *Franz Kafka*, in Id., *Gestalten der Zeit*, Berlin 1930, pp. 195-197; Jakobson, R., *Le métalangage d'Aragon*, in *L'Arc* 53 (1973), pp. 142-151; Kerényi, K., *Mnemosyne-Lesmosyne. Über die Quellen «Erinnerung und «Ver-gessenheit»* (1945), in Id., *Humanistische Seelenforschung*,

München 1966, pp. 311-322; Rigotti, F., *Il velo e il fiume. Riflessioni sulle metafore dell'oblio*, «Iride», 8 (1995), pp. 131-151; Simondon, M., *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V^e siècle avant J.-C.*, Paris 1982; Warning, R., *Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts A la recherche du Temps Perdu*, in Haverkamp, A. - Lachmann, R. (a c. di), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993, pp. 160-194; Weinrich, H., *Lete. Arte e critica dell'oblio* (1997), Bologna 1999; Yerushalmi, Y. H. - Loraux, N. et al., *Usages de l'oubli*, Paris 1988.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Droga; Esilio; Lutto; Malinconia; Memoria; Nostalgia; Oltretomba; Orfano, orfanatrofio; Ospizio; Ricordi; Rovine; Sepolcri, cimiteri; Silenzio; Solitudine; Storia; Traccia.

DAVIDE STIMILLI

Occasione. 1. Dal lat. *occasio*, fr. *occasion* (e *chance*, nel senso di «occasione favorevole»), sp. *ocasión*, ingl. *occasion* (ma anche *chance* e *opportunity*, nel senso di «opportunità»), ted. *Gelegenheit*. In gr. ant. *kairòs* è la voce semanticamente più vicina al lat. *occasio* (e ai suoi derivati moderni). Mentre *mòira* (equivalente al lat. *fatum*) indica il destino prestabilito, la parte già assegnata a ciascuno (non a caso *Mòira* e *Fatum* sono spesso rappresentati come divinità dal cui volere dipende la sorte degli uomini), *kairòs* corrisponde all'occasione propizia per esercitare un'azione libera da vincoli predeterminati, rivolta verso il futuro e l'ignoto (non verso il pre-scritto). Nella sua accezione principale, «occasione» definisce infatti una circostanza fortuita e difficilmente ripetibile che permette di realizzare un progetto, condurre a buon fine un'azione, attuare una strategia, anche al di là delle aspettative iniziali.

2. Il concetto di occasione e quello di caso sono in stretto rapporto (come suggerisce, sul piano linguistico, la relazione etimologica tra le voci latine *occasio* e *casus*): entrambi si muovono nella dimensione dell'imprevedibile o dell'inatteso. Non per questo i due concetti possono considerarsi indistinguibili. La specificità dell'idea di occasione rispetto a quella di caso può essere riconosciuta principalmente: 1) nel diverso grado di responsabilità e intraprendenza del soggetto individuale che può riuscire a cogliere l'occasione, mutando in atto ciò che il caso offre solo in potenza (in ambito letterario, il ruolo di questo soggetto resta di primo piano almeno fino al romanzo naturalista dell'Ottocento); 2) nella presenza di un orientamento, anche se percepibile solo *a posteriori*, che allinea irreversibilmente due o più eventi in un'unica direzione, in modo che il primo sia interpretabile come la causa occasionale del secondo (mentre nella rete del caso vigono i criteri della reciprocità, tanto che ogni evento può implicarne un altro qualsiasi: così, in particolare, nella narrativa americana postmoderna).

In ambito letterario, all'occasione come tema si affiancano almeno altri due sensi: l'occasione come genere (in cui rientra la poesia detta appunto «d'occasione», composta per celebrare figure e avvenimenti) e come tecnica (a cui ricorre il narratore onnisciente, quando dichiara di cogliere l'occasione offerta dalla storia per passare da un episodio all'altro o per avviare un nuovo racconto).

3. Nella cultura greco-romana, che rispetto a quella giudaico-cristiana non ha né una concezione provvidenziale e teleologica degli eventi né un'idea della vita ultraterrena altrettanto forte e centrale, l'incrocio di fortuna e iniziativa risulta particolarmente significativo nella definizione di un sistema di valori. Ad esempio, nell'*Iliade* di Omero (sec. VIII a.C.), l'unica speranza che gli eroi hanno per guadagnare una forma di vera immortalità (ben più importante di quella larvale sopravvivenza che tocca agli spiriti nell'Ade) è di cogliere ogni occasione

per dimostrare la propria virtù guerriera, mettendo volentieri a repentaglio la vita in battaglia.

Molti autori adottano il termine «occasione» per l'ambito tematico della guerra, ma soprattutto in relazione alla strategia militare. Tra i primi e più importanti vi è certamente Caio Giulio Cesare; nella *Guerra gallica* (ca. 52-51 a.C.); ad esempio, Cesare sottolinea l'importanza di saper sfruttare le occasioni per vincere e, quasi in una sentenza, osserva come breve sia il «momento opportuno» per prendere una decisione. Del resto, che il momento opportuno per agire sia definito appunto *occasio* è chiarito dal contemporaneo Marco Tullio Cicerone, in *I doveri* (44 a.C.).

Diversa la connotazione che il termine conosce nella lirica di Quinto Orazio Flacco; nel tredicesimo degli *Epodi* (41-30 a.C.), il poeta consiglia di rubare al tempo l'occasione, cioè il breve istante che ci è concesso per godere della bellezza, della gioventù, dell'amicizia, prima che gli affanni riprendano il sopravvento. Un invito simile («carpe diem») è espresso anche nell'*Ode* 11 del libro I (23 a.C.): è inutile nutrire vane attese per il futuro o, ancor peggio, interrogare gli oracoli per sapere cosa ci accadrà; il tempo che ci è concesso è breve e non possiamo fare altro che assaporare fino in fondo ogni istante.

4. Alle esortazioni oraziane faranno eco, specie tra Quattro e Cinquecento, i componimenti di ispirazione laica (più vivaci o più pensosi), incentrati sui temi del tempo che trascorre, dell'amore e della gioventù che appassiscono rapidamente. Celebre, in particolare, la *Canzona a Bacco* nei *Canti carnascialeschi* di Lorenzo de' Medici, scritta per il Carnevale del 1490: se del domani «non c'è certezza», scrive Lorenzo, tanto vale che «chi vuole esser lieto» approfitti del presente.

Cronologicamente prossimi alla *Canzona* sono alcuni dei testi allegorici in cui l'occasione viene identificata, al pari della fortuna, con una divinità imprevedibile e sfuggente che ha per lo più le fattezze di una fanciulla; afferrarne le chiome equivale, nel linguaggio figurato, a cogliere l'opportunità che si presenta. Già il poeta latino Ausonio Decimo Magno (sec. IV d.C.) descriveva l'«Occasio», sulla scorta di un epigramma greco dedicato a «Kairòs», come una figura femminile che si copre il volto con i capelli ma è calva sulla nuca, per non farsi trattenere mentre si allontana. L'Occasione di Ausonio ha come compagna la dea del Rimorso, personificazione del sentimento che coglie chi lascia passare invano un'occasione. L'immagine, divenuta proverbiale, ha conosciuto una certa fortuna nell'iconografia e, appunto, nella letteratura rinascimentale. L'Occasione ritorna ad esempio in Ludovico Ariosto, *Satira VI* (1517-25) e, più tardi, in Giambattista Marino, *Adone* (1623), canto XIV. Del particolare delle chiome sembra ricordarsi anche Niccolò Machiavelli: tra i suoi capitoli in terza rima (1506-12), quello *Di Fortuna* (A Giovan Battista Soderini) dipinge infatti l'Occasione come una ragazza «scapigliata e semplice».

5. Per Machiavelli, tuttavia, è nell'opera politica e storica che l'occasione, non più come figura allegorica bensì come concetto filosofico e criterio storiografico, ha il massimo rilievo. Nel *Principe* (1513), ad esempio, l'occasione è quanto la fortuna offre al signore e che virtù e astuzia permettono di sfruttare a pieno. Il termine ha un'analoga valenza tematica anche in vari scritti successivi, dai *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1513-17) alla *Vita di Castruccio Castracani da Lucca* (1520). Dopo Machiavelli – e forse proprio in seguito all'uso del vocabolo nelle sue opere – l'occasione assume un ruolo centrale nel paradigma storiografico: dalla *Storia d'Italia*

(1537-40) di Francesco **Guicciardini** all'*Istoria del concilio tridentino* (1619) di Paolo **Sarpi**, le alterne vicende di stati, principi e pontefici sono descritte come conseguenze di occasioni colte o mancate.

6. È tuttavia nella tradizione romanzesca che l'occasione precisa il proprio statuto narrativo, divenendo il motore di azioni e avvenimenti. Questa funzione, già presente nel poema cavalleresco, trova un'applicazione sistematica ad esempio nel *Lazarillo de Tormes* (1554); che a offrirgli sia il caso o, come a volte sembra pensare il protagonista, il demonio, l'occasione (per un viaggio, un furto, un incontro) permette il continuo sviluppo della vicenda. Significativo è anche il caso del *Don Chisciotte* (1605-15) di Miguel de **Cervantes**, il cui protagonista si dichiara pronto a girare il mondo pur di trovare l'occasione per mostrare il suo valore di cavaliere. Le ambizioni di Don Chisciotte, appagate solo con l'immaginazione ma in realtà regolarmente deluse, rivelano l'aspetto illusorio che l'occasione nasconde in sé.

7. Come fonte di avventure, l'occasione si mostra dunque una preziosa alleata per il *romance*; nondimeno, anche la realtà più quotidiana e prosaica del *novel* trova in essa una risorsa indispensabile. Nel romanzo inglese di epoca vittoriana come in quello realista francese, l'occasione si attua principalmente in ambito sociale. Convegni d'affari o galanti rappresentano altrettante opportunità per un'ascesa e per un arricchimento (o, viceversa, per un tracollo). Nei romanzi di Jane **Austen** (ad esempio *Orgoglio e pregiudizio*, 1813; *Mansfield Park*, 1814; *Emma*, 1816), l'occasione coincide con uno spazio lasciato relativamente libero dalle convenzioni: in tal modo la raffinata dialettica delle transazioni sociali e sentimentali può attuarsi al riparo da occhi indiscreti. L'occasione per eccellenza è, in quest'ottica, il matrimonio.

Analogo è il genere di occasioni inseguito dai personaggi di Honoré de **Balzac**, che tuttavia difficilmente riescono a trarne i benefici sperati; nelle *Illusioni perdute* (1837-43), ad esempio, le occasioni sono chimere inafferrabili: Parigi ne offre di molteplici, che allettano e pungolano chiunque, ma che solo chi ha le migliori relazioni sociali può cogliere. Nella «filosofia» dell'occasione che si ricava dall'opera, ha un particolare rilievo la «Lezione di morale di un discepolo di Escobar», che si direbbe esemplata sui precetti machiavelliani: avere una meta splendida ma nascondere i mezzi per raggiungerla, tenendosi sempre in agguato, pronti per afferrare «una preda e un'occasione». Simili sono gli obiettivi che si pongono i giovani protagonisti dei romanzi di **Stendhal**: Julien in *Il rosso e il nero* (1830) e Fabrizio nella *Certosa di Parma* (1839). L'aspirazione a tramutare in atto le *chances* politiche e sentimentali viene però delusa; l'occasione non rappresenta più, perciò, la condizione sufficiente per un destino eroico o romanzesco. Nell'*Educazione sentimentale* (le prime stesure, risalenti al 1843-45, vennero rielaborate tra il 1863 e il 1869), Gustave **Flaubert** illustra la crisi che separa, ormai definitivamente, l'occasione dall'appagamento. Vero e proprio romanzo della frustrazione, l'*Educazione sentimentale* ha per protagonista Frédéric Moreau, giovane di alte aspirazioni ma incapace di cogliere le occasioni sentimentali e artistiche che gli si presentano. Suo amico è Deslauriers, che mira invece a raggiungere il potere politico. In un celebre passo del romanzo, Deslauriers espone il proprio credo; come i personaggi di Balzac, egli esalta Parigi quale regno dell'occasione: un incontro, un pranzo, un invito possono portare, attraverso una catena di reazioni, a grandi e imprevedibili risultati. Anche le ambizioni di Deslauriers si riveleranno, però, illusorie.

8. Nella letteratura del Novecento, il rapporto tra l'occasione e l'iniziativa individuale si fa ancora più labile. L'evoluzione rispetto al romanzo flaubertiano o stendhaliano risiede nel fatto che la crisi non è più storico-sociale ma prevalentemente gnoseologico-metafisica. È in dubbio la natura stessa dell'occasione, sempre più assimilabile al caso *tout court*. Questo anche in conseguenza del progressivo corrompersi, nel secolo appena trascorso, delle più radicate certezze ontologiche, revocate in dubbio per l'azione congiunta delle teorie scientifiche, delle filosofie anti- o post-idealistiche, della psicanalisi. In ambito letterario, ciò ha provocato uno scivolamento del tema dell'occasione verso quello – veramente centrale nel Novecento – del caso.

Istruttivo è, in questo senso, un passo del *Castello* (1922, pubblicato nel 1926) di Franz **Kafka**; nel dialogo col protagonista K, il segretario Bürgel (cap. 18) sostiene che talvolta si presentano delle occasioni che non sono in alcun modo riconducibili alla situazione generale, che rendono vano ogni atto faticosamente pianificato e compiuto fino a quel momento e che, soprattutto, non realizzano alcun fine perché non vengono mai colte. Si tratta, in altre parole, di ipotesi prive di ogni legame ontologico e cognitivo con le attività umane.

9. In questo periodo, la fenomenologia dell'occasione si lega anche allo spazio mentale del ricordo, dell'illuminazione delle proustiane *intermittences du coeur*. Gli oggetti e le sensazioni che attivano la memoria involontaria di Marcel, protagonista di *Alla ricerca del tempo perduto* (ciclo di sette romanzi, pubblicati tra il 1913 e il 1927) di Marcel **Proust**, sono altrettante occasioni per rievocare episodi e anche minime abitudini del passato. L'ordine e l'obiettività dei fatti, che erano le fondamenta del racconto lineare di impostazione realistica, sono ormai irrecuperabili; se la realtà ha un senso, per Proust questo può essere colto solo attraverso la memoria, che collega e rielabora eventi e figure senza obbedire alla necessità deterministica, ma rispondendo a criteri soggettivi. Da questo punto di vista, l'occasione intesa come sollecitazione del ricordo riacquista un originale valore cognitivo.

Il legame tra occasione ed evocazione è decisivo nella poetica matura di Eugenio **Montale**. In particolare, nel suo secondo libro (intitolato appunto *Le occasioni*, 1939), Montale mette a punto un principio gnoseologico, in base al quale alla percezione attimale di un evento esterno o all'improvvisa epifania di una figura (umana, animale o meccanica) corrisponde uno scatto conoscitivo, talvolta posto in evidenza anche sul piano tipografico, mediante il *découpage* versuale. In alcuni testi delle *Occasioni* l'accento è posto sull'istante presente che viene fissato nella memoria, in altri sul richiamo analogico tra quell'istante e i momenti di un passato che spesso riguarda direttamente o indirettamente la figura dell'amata.

10. Privata dei suoi originari legami con l'azione consapevole del soggetto, l'occasione recupera tuttavia, nel secondo Novecento, una forma paradossale di oggettività scientifica. La teoria delle catastrofi di Renè **Thom**, matematico francese autore di trattati quali *Stabilità strutturale e morfogenesi* (1972) e *Modelli matematici della morfogenesi* (1974) sottrae al caso fenomeni ritenuti imprevedibili, considerandoli come esiti estremi di una serie di eventi minimi precedenti senza alcuna apparente attinenza con la catastrofe finale. Esempiare è, al riguardo, l'immagine della goccia che fa traboccare il vaso. L'evento catastrofico (il vaso che trabocca) non è l'imprevedibile effetto del caso, ma la conseguenza di un processo che, sul piano teorico, può equivalere a una

sorta di catena consequenziale. Pur se il grado di prevedibilità di tali fenomeni resta basso, i processi che li determinano appaiono, *a posteriori*, orientati verso un esito: ogni evento è perciò interpretabile come causa occasionale di un fenomeno successivo.

Non si tratta, beninteso, di una restaurazione deterministica, ma semmai del tentativo di istituire i principi di una logica dell'assurdo. A questo tentativo corrispondono, sul piano letterario, i giochi combinatori messi in atto dagli scrittori affiliati all'Oulipo (ad esempio George **Perec**, autore del romanzo combinatorio *La vita: istruzioni per l'uso*, 1978). Principi analoghi ispirano, negli anni Settanta, le opere di Italo **Calvino**; in *Il castello dei destini incrociati* (1973), ad esempio, Calvino utilizza i tarocchi per comporre, in base alle figure delle carte, brevi narrazioni. Ogni figura diviene perciò un'occasione narrativa, orientata verso uno sviluppo libero e mutevole ma non del tutto abbandonato al caso: in questo senso, i tarocchi costituiscono quasi un palinsesto che impone agli eventi, se non un esito prestabilito, certo una direzione. L'opera di Calvino può dunque illustrare come la crisi del rapporto tra il soggetto e la realtà, elaborata nella letteratura novecentesca, lasci ancora uno spazio libero all'occasione (sebbene solo all'interno di una dimensione fittizia e circoscritta quale quella di un macrotesto che esibisce la propria testualità).

■ OPERE CITATE: Ariosto, L., *Satire* (1517-25); Ausonio, D.M., *Opuscula* (sec. IV d.C.); Austen, J., *Emma* (1816); Austen, J., *Mansfield Park* (1814); Austen, J., *Orgoglio e pregiudizio* (*Pride and Prejudice*, 1813); Balzac, H. de, *Le illusioni perdute* (*Les illusions perdues*, 1837-43); Calvino, I., *Il castello dei destini incrociati* (1973); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Cesare, C.G., *Guerra gallica* (*De bello gallico*, ca. 52-51 a.C.); Cicerone, M.T., *I doveri* (*De officiis*, 44 a.C.); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1869); Guicciardini, F., *Storia d'Italia* (1537-40); Kafka, F., *Il castello* (*Das Schloss*, 1926, postumo); Lazarillo de Tormes (*Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554); Machiavelli, N., *Di fortuna* (1506-12); Machiavelli, N., *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1513-17); Machiavelli, N., *Il Principe* (1513); Machiavelli, N., *Vita di Castruccio Castracani da Lucca* (1520); Marino, G., *Adone* (1623); Medici, L. de', *Canzona a Bacco* (1490); Montale, E., *Le occasioni* (1939); Omero, *Iliade* (sec. VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Epodi* (*Epodon liber*, 41-30 a.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 23 a.C.); Perce, G., *La vita: istruzioni per l'uso* (*La vie: mode d'emploi*, 1978); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Sarpi, P., *Istoria del concilio tridentino* (1619); Stendhal, *Il rosso e il nero* (*Le rouge et le noir*, 1830); Stendhal, *La certosa di Parma* (*La Chartreuse de Parme*, 1839).

■ ALTRE OPERE: Balzac, H. de, *La cugina Bette* (*La cousine Bette*, 1846); Goethe, J.W., *Faust* (1808-32); Goethe, J.W., *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809); Laclos, P.A.F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Lesage, A.R., *Storia di Gil Blas di Santillana* (*Histoire de Gil Blas de Santillana*, 1715-35); Prevost, A. F., *La vera storia del cavalier Des Grieux e di Manon Lescaut* (*La véritable histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, 1731).

■ BIBLIOGRAFIA: Bell, D.F., *Circumstances: Chance in the Literary Text*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993; Brooks, P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Torino, Einaudi, 1995; Cambon, G., *Eugenio Montale's «Motets»: the Occasions of Epiphany*, PMLA, LXXXII (1967), n. 7, pp. 471-84; Contini, G., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974; Gombrich, E. H., *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento* (1972), Torino, Einaudi, 1978; *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. Battaglia (poi da G. Barberi Squarotti), Torino, UTET, 1961-, vol. XI, s.v. *occasione*; *Oxford Latin Dictionary*, edited by P. G. W. Glare, Oxford at the Clarendon Press, 1982 (reprin-

ted 1983), s.v. *occasio*; Ricoeur, P., «*À la recherche du temps perdu*»: *le temps traversé*, in Id., *Temps et récit II* (1984), Milano, Jaca Book, 1986; Thom, R., *Modelli matematici della morfogenesi* (1974), Torino, Einaudi, 1985; Thom, R., *Stabilità strutturale e morfogenesi* (1972), Torino, Einaudi, 1980; Witkower, R., *Chance, Time and Virtue*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institute*», I, 1937-38, pp. 313-21.

■ VOCI AFFINI: Avventura; Caso; Destino, fato; Fatalista; Fortuna; Gioco; Prova; Scelta; Scommessa. NICCOLÒ SCAFFAI

Occhi. 1. Per la ricca simbologia che la cultura occidentale ha associato alla vista, gli occhi sono da sempre considerati l'organo di senso più legato a valenze spirituali, emotive o intellettuali. La loro supremazia è già attestata dall'iconografia egizia, che assimila il dio sole a un occhio onnividente, fissando quell'equazione tra visione umana e sovrannaturale che ritroveremo nell'emblema giudaico-cristiano di Dio come un singolo occhio inscritto in un triangolo. Da qui nasce anche l'idea che il sole e la luna siano i due occhi del cielo (**Dante Alighieri**, *Divina Commedia*, 1306-21; *Purgatorio*, XX). Ma è soprattutto la cultura greca a elaborare il serbatoio di miti e di significati attorno agli occhi da cui attingerà molta tradizione filosofica e letteraria successiva, inaugurando la centralità dell'occhio, dello sguardo, del vedere, in molte lingue sinonimo di capire, seguita dal pensiero occidentale. Sin dall'antichità classica, poteri straordinari vengono associati a uno sviluppo iperbolico del potere visivo, che comporta un'infrazione della naturale simmetria degli occhi attraverso l'unicità o la molteplicità. È il caso dei mitici ciclopi (**Esiodo**, *Teogonia*, sec. VIII a.C.; **Omero**, *Odissea*, libro IX; secc. IX-VIII a.C.), giganti provvisti di un solo occhio al centro della fronte («ciclope» = occhio rotondo), simbolo del loro legame col disco solare e col fuoco che riproducevano in scudi e folgori; o ancora del pastore Argo, soprannominato il *panoptes* (colui che vede tutto) per il gran numero di occhi che gli costellavano il corpo, o della Fama, la mostruosa divinità dai mille occhi (v. INFAMIA); di derivazione orientale è infine il potere sovrumano del terzo occhio, attribuito della dea Shiva. Poiché ogni anomalia oculare è indice di un accrescimento, anche la cecità può indicare un eccesso visivo, come nel profeta cieco Tiresia, a cui gli dei concedono il potere sovrannaturale della previsione (**Omero**, *Odissea*, libro XI; **Sofocle**, *Edipo Re*, 430-25 a.C.; **Apollodoro**, *Biblioteca*, libro III, sec. II a.C., **Ovidio**, *Metamorfosi*, III, ca. 3-8 d.C.). Questo rapporto tra cecità e «visione», a partire dal mito di Tiresia ha una lunga storia in Occidente. La cecità è non di rado caratteristica poetica e profetica (Anita Seppilli, *Poesia e magia*, 1962), la cecità in Omero come in Demodoco è considerata il segno dell'ispirazione e del dono profetico. La cecità al mondo esterno rivolge l'occhio verso l'interno e il mondo della memoria e dei morti a cui il poeta, il profeta dà voce. In *Re Lear* (1605-06) di William **Shakespeare**, la cecità di Gloucester, a cui gli occhi vengono abbacinati dal figlio illegittimo Edmund, è anche la condizione di una desolata comprensione della verità delle cose. Ne *La terra desolata* (1922) di Thomas Stearns **Eliot**, Tiresia, la voce poetante, cieco, tutto ha previsto e già sofferto. In *Bisbigli di immortalità* dello stesso Eliot, gli occhi, ciechi alla realtà esterna, diventano come bulbi d'asfodelo, il fiore dei morti, che consentono la visione delle morte cose nel cimitero della memoria e dunque il canto delle voci sepolte che dicono il persistere del passato nel presente. La fiaba riprenderà le trasgressioni numeriche e anatomiche dell'occhio per esaltare invece ironicamente proprio la norma: in *Unocchina*, *Pardocchina* e *Trisocchina* dei fratelli Jacob e Wilhelm **Grimm** (in *Fiabe*, 1812-22), l'infe-

riorità di colei che ha solo «un paio d'occhi» sarà infine magicamente premiata.

2. L'analogia tra l'occhio e il sole come fonte di luce è anche alla base delle prime metafore ottiche applicate ai processi conoscitivi. Mentre secondo **Aristotele** (*Storia degli animali*, 2, 4, 738b 20-23; sec. IV a.C.), l'occhio è un orifizio vulnerabile, che recepisce passivamente la luce e le forme del mondo, **Platone** (*Timeo*, 61d-68e; sec. IV a.C.) distingue tra un «occhio della mente», disincarnato perché legato all'intelletto e all'anima, e un occhio corporeo associato al mondo sensibile. L'occhio della mente, da cui s'irradia il fuoco interiore dell'essere umano, presiede alla visione intellettuale (*idea* deriva appunto dal gr. *idein*, vedere), e soprattutto è inteso come un organo produttivo, capace di imporre una forma al mondo visibile (Platone, *Teeteto*, sec. IV a.C.; 156d-e), non a caso esiste una relazione tra vedere e nominare. Nella *Genesi* (fine sec. IV a.C.) la prima cosa che viene creata è la luce che è di per sé invisibile anche se permette la vista di tutto ciò che c'è da vedere. Ulisse acceca Polifemo, non senza essersi prima privato del nome, e aver detto di chiamarsi «Nessuno» (*Odissea*, IX). Viceversa, l'occhio incarnato è prigioniero delle apparenze, come ci testimonia il mito della caverna (Platone, *Repubblica*, sec. IV a.C.; VII, 514a-521c) e l'ostilità di Platone nei confronti delle arti mimetiche, in particolare della pittura (X, 595a-603b). L'anima può tuttavia manifestarsi anche nell'occhio corporeo, e precisamente nella pupilla («kore»), che secondo gli antichi ne conteneva l'immagine sotto forma di una fanciulla o, appunto, di una piccola bambola o pupa. Per questa ragione, secondo Platone l'occhio dell'essere amato può costituire uno specchio della sua anima, o addirittura riflettere un'immagine spiritualizzata dell'amante (*Alcibiade*, sec. IV a.C.; 132e-133a). La teoria platonica della visione trasforma dunque gli occhi in potenziali strumenti di conoscenza spirituale, razionale ed emotiva, decretando la loro superiorità rispetto agli altri organi di senso e fissando quel repertorio simbolico che attraverserà, con varie declinazioni, tutta la cultura occidentale. Il potere trascendentale dell'occhio interiore dominerà infatti l'intera storia della visione mistica, dall'«estasi bianca» celebrata nel Medioevo fino alla retorica romantica e simbolista del poeta visionario (William **Blake**, *Una visione del giudizio universale*, 1810; Arthur **Rimbaud**, *Lettera del veggente*, 1871), o all'ironica epifania modernista come in James **Joyce**, *Ritratto dell'artista da giovane*, (1914-15), il cui protagonista Dedalus è significativamente debole di vista, all'esterno, ciò che ne rende possibile la visione altra e poetica del mondo. L'occhio astratto della mente, inteso come facoltà razionale, diventerà con **Cartesio** (*La diottrica*, 1637) un emblema dell'ordine visivo della ragione scientifica, alimentando tutta la simbologia della luce dell'epoca illuminista, mentre l'idea dell'occhio come specchio dell'anima sarà trasformata in un *topos* del codice amoroso (**Chrétien de Troyes**, *Cligès*, sec. XII) o addirittura in una chiave fisiognomica di interpretazione del carattere (Giambattista **Della Porta**, *Fisionomia dell'uomo*, 1586).

3. Alla teoria platonica e aristotelica risale anche la simbologia sessuale dell'occhio, generalmente connotato, sulla scorta di **Platone**, come un organo proiettivo e attivo, e dunque affine per analogia al membro maschile. Da qui l'idea che la mutilazione degli occhi equivalga a un atto di castrazione, testimoniata nella vicenda esemplare dell'autoaccecamento di Edipo (**Sofocle**, *Edipo Re*) che verrà assunta dalla psicanalisi freudiana proprio a modello della visione sessuata (Sigmund **Freud**, *L'inter-*

pretazione dei sogni, 1899). L'immagine aristotelica dell'occhio come cavità umida e ricettiva giustifica invece la sua associazione con l'organo sessuale femminile, che può evocare la passività, e dunque un depotenziamento della facoltà visiva (Georges **Bataille**, *Storia dell'occhio*, 1927), ma anche, in quanto occhio-vulva, uno spazio abissale che seduce e cattura: ricordiamo ad esempio il mito di Medusa, tutto incentrato sul fascino dell'occhio, ora sguardo di morte ora voragine femminile che attira nel nulla. Questo mito, così come i numerosi altri che la cultura greca elabora attorno al tema degli occhi, illustra anche l'idea fondamentale della reciprocità che i greci istituiscono tra l'occhio e i suoi oggetti, tra vedere ed essere visto. Ciò spiega le ragioni della simbologia polivalente legata all'occhio: se tutto il mondo, poiché pervaso dalla luce, ha occhi, allora il potere dello sguardo, ossia della visione orientata, può dislocarsi ovunque, nel maschile come nel femminile, negli uomini come nelle cose. Da qui deriva anche la credenza magica nel malocchio (v. **MAGIA**, **STREGONERIA**), il fluido distruttore talvolta emanato dai raggi visivi (Théophile **Gautier**, *Jettatura*, 1856), che nelle persone si accompagna spesso all'**INVIDIA** (v.), sentimento legato ancora una volta al «vedere» (dal lat. *invidere*: guardare contro; **Plutarco**, *Moralia*, secc. I-II d.C.); l'antidoto è nuovamente un occhio protettivo, che viene raffigurato su amuleti e talismani. Proprio perché considerati per eccellenza un organo relazionale, gli occhi si trovano così al centro di tutta una serie di miti che esplorano il rapporto con l'io, con la divinità, o con la conoscenza proibita. Tra i motivi più influenti sull'immaginario degli occhi ricordiamo la leggenda di Narciso, che si conosce solo contemplando la propria immagine in uno specchio d'acqua, e viene ucciso, secondo **Ovidio**, «dai suoi stessi occhi» (*Metamorfosi*, III, 440); quella di Atteone, smembrato dai cani per aver posato gli occhi sulla nudità di Diana (*Metamorfosi*, III, 177-93); o ancora la storia di Gige (**Erodoto**, *Storie*, I, 8-14; sec. V a.C.; **Platone**, *Repubblica*, II, 359-60), che si rende invisibile per spiare la bellezza della regina Nyssia, sfidando i suoi occhi che si dicevano provvisti di due pupille (André **Gide**, *Il re Candaule*, 1901; Michael **Ondaatje**, *Il paziente inglese*, 1992). A ciò si aggiungono i numerosi divieti legati all'occhio, come l'ingiunzione a Orfeo di non guardare indietro (Ovidio, *Metamorfosi*, X; **Virgilio**, *Georgiche*, IV; 37-29 a.C.), ripresa anche nella vicenda biblica di Lot (*Genesi*, 19, 17-27). La tradizione ebraico-cristiana manterrà in effetti questa centralità dell'occhio, confermandolo come attributo del potere divino, ma caricando anche la vista di nuovi significati connessi al peccato (*Matteo*, 6, 22-23; 80-90 d.C.) e soprattutto alla colpa (*Ecclesiastico*, 31, 13; sec. II a.C.): nella *Genesi* (3, 7) aprire gli occhi conduce al sapere della differenza sessuale, e dunque alla perdita dell'innocenza edenica. La scissione platonica tra occhio spirituale e occhio carnale si fa più marcata, e la vista si sdoppia in una forma di sorveglianza sulle pulsioni dell'io, veicolate dalla «concupiscenza degli occhi» (**Agostino di Ippona**, *Le Confessioni*, cap. 35; ca. 397-400).

4. Il Medioevo eredita questa scissione, enfatizzando l'esercizio dell'occhio per liberarsi dalla rete del mondo visibile. La *Divina Commedia* di **Dante Alighieri** è in fondo proprio la storia di questo esercizio, teso ad acquistare una «novella vista» (*Paradiso*, XXX) delle verità ultraterrene. La condanna dei piaceri dell'occhio si incarna nuovamente in un bestiario favoloso, di cui è emblema il Basilisco, mitico serpente la cui vista è un vettore di veleno attivo e passivo, ossia fatale sia a chi lo guarda sia a chi ne è guardato (**Plinio il Vecchio**, *Storia Naturale*,

8, 78-79; 77 d.C.; Brunetto **Latini**, *Tesoro*, sec. XIII; Sir John **Mandeville**, *Viaggi*, 1356-57). La donna vi è spesso associata per chiara risonanza biblica, o ancora compare in forma di fata-sirena su cui è vietato posare lo sguardo (Jean d'**Arras**, *Il romanzo di Melusina o la storia di Lusignan*, 1392). A questo periodo risale anche la leggenda di Lady Godiva (**Roger of Wendover**, *Flores Historiarum*, 1235; ripresa da Alfred **Tennyson** in *Godiva*, 1842), spiata mentre cavalca nuda dal personaggio di Peeping Tom, nome entrato nella lingua inglese ad indicare il guardare (*to peep*, «sbirciare»). Il codice d'amore cortese esalta il versante neoplatonico dello sguardo tra amanti, fissando il *topos* dell'innamoramento a prima vista (Dante Alighieri, *Vita Nuova*, 1292-93) che rimarrà a lungo nella tradizione (Dante Gabriel **Rossetti**, *Beata Beatrix*, 1864-70; Gustave **Flaubert**, *L'educazione sentimentale*, 1869). Lo stesso codice identifica però anche nell'occhio il luogo della ferita d'amore (**Guillaume de Lorris**, *Romanzo della Rosa*, sec. XIII): la bellezza femminile diventa un'arma visiva capace di penetrare l'occhio dell'amante per scendere fino al cuore. L'immagine, che sarà al centro dei tropi petrarcheschi poi ampiamente ripresi dalla retorica rinascimentale (Pietro **Bembo**; *Rime*, 1529; Philip **Sidney**, *Astrofil e Stella*, 1591; Edmund **Spenser**, *Amoretti*, 1595; Maurice **Scève**, *Delia*, 1544), pone la lotta degli occhi per il controllo del desiderio all'origine stessa della scrittura d'amore. Per difendersi dalla minaccia degli occhi di Laura, che simili a Medusa (Francesco **Petrarca**, *Canzoniere*, 1374, son. 197) emanano un fascino mortale (*Canzoniere*, son. 87; Sidney, *Astrofil e Stella*, son. 53), il poeta si difende infatti con lo scudo (l'occhio armato, circolare) dei propri versi, che descrivono il corpo femminile frammentandolo, e annientandone in questo modo il potere. Lo scudo visivo o blasono anatomico viene così ad indicare, soprattutto a partire dall'antologia di versi *I blasoni anatomici del corpo femminile* (1543), un genere poetico che celebra singole parti del corpo (Mellin de **Saint Gelais**, *L'occhio*, 1544) per restituirle all'occhio desiderante del lettore. William **Shakespeare**, i cui *Sonetti* (1609) attingono abbondantemente a questo repertorio visivo, ne denuncia comunque il valore metaforico (*Come vi pare*, 1599-1600, III, iv), mentre John **Donne** riproporrà la fusione dei raggi degli occhi come fusione estatica tra gli amanti (*L'estasi*, 1633). Il potere della vista trova nel Rinascimento la sua manifestazione assoluta nello sguardo del sovrano, occhio onnividente come nel modello teocratico, ma a differenza di questo anche infinitamente riproducibile grazie alle effigi del re, che ne garantiscono l'onnipresenza (**Giacomo I**, *Basilikon Doron*, 1599). Questo occhio controllore e punitivo presiede a tutti gli scambi di sguardi sulla scena sociale e privata, determinando, come nei personaggi di Jean **Racine** (*Bajazet*, 1672) e Pierre **Corneille** (*L'illusione comica*, 1636) l'idea che il mondo sia un grande teatro in cui si è costantemente osservati e giudicati. Michel **Foucault** (1975) in *Sorvegliare e punire* (III) ricorda il progetto del Panopticon di Jeremy **Bentham** (*Panopticon*, 1790), un progetto di carcere in cui da una torre centrale tutte le celle rimangono esposte alla vista del custode, del potere che rimane visibile quanto inverificabile. Nel Novecento, George **Orwell** riprenderà questa immagine dell'occhio totalitario, estremizzandola nel potere visivo del «grande fratello» che tutto vede, attraverso gli apparecchi televisivi che sono in ogni stanza della città, senza mai farsi visibile (1984, 1949). Il potere dell'occhio si esercita però in epoca rinascimentale anche e soprattutto sul visibile (**Leonardo da Vinci**, *Trattato della pittura*, ca. 1515), che viene razionalizzato grazie alla prospettiva (Leon Battista

Alberti, *Della pittura*, 1535) o tradotto in geometrie ideali (Tommaso **Campanella**, *La città del sole*, 1623). La teoria dei raggi prospettici segna il trionfo dello sguardo astratto e disincarnato, ribadendone la centralità anche nel nuovo spazio post-copernicano, che nuove protesi oculari (il cannocchiale di Galileo Galilei, 1609 e il microscopio di Leuwenhoek, 1590) rivelano infinitamente estensibile. Ora l'occhio non subisce più la minaccia del mondo, ma lo domina osservandolo come attraverso una finestra, così come l'occhio, secondo Leonardo, è la finestra del corpo umano (Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann**, *La finestra d'angolo del cugino*, 1822; Guillaume **Apollinaire**, *Le finestre*, 1918; René **Magritte**, *La condizione umana*, pittura, 1933). Un analogo controllo è richiesto all'io rinascimentale, basato appunto sull'introspezione (Michel de **Montaigne**, *Saggi*, 1583), che in ambito inglese, grazie all'omofonia tra «occhio» (*eye*) e «io» (*I*), assume la forma di un occhio che apre una finestra dentro se stesso (Sir John **Davies**, *Conosci te stesso*, 1599). Con l'invenzione, nel Cinquecento, della *camera obscura* (Giambattista **Della Porta**, *Magiae Naturalis*, 1558), la metafora platonica dell'occhio intellettuale e razionale si trasforma infine in un vero e proprio meccanismo conoscitivo (**Cartesio**, *Diottrica*, 1637; John **Locke**, *Saggio sull'intelletto umano*, 1690) in cui si fondono il sapere obiettivo di sé e del mondo. Nell'iconofobia e iconoclastia calvinista e puritana, a Ginevra, in Francia e in Inghilterra, tra Cinque e Seicento, si sviluppa una polemica nei confronti del teatro. L'occhio non lo guarda, ma percepisce, è la porta dell'anima, attraverso cui non devono dunque entrare visioni diaboliche, né veleni dello spirito come quelli a cui danno forma i corpi, le movenze, i gesti, le parole degli attori. Il teatro elisabettiano accoglie questa stessa ipotesi e le dà forma in scena con dipinti avvelenati (l'anonimo *Arden of Feversham*, *Il diavolo bianco*, 1612, di John **Webster**), o manichini pure avvelenati (*La tragedia del vendicatore*, 1607, di **Middleton**). Baciando quei simulacri si trova dunque la morte, ma basta anche esporre il proprio occhio ai vapori avvelenati emanati dalla vernice del dipinto per andare incontro a un pericolo mortale. L'occhio vede e percepisce, ma non è solo la via che dà accesso alla percezione di quel che è fuori di noi; è anche la via d'accesso all'anima e all'interno del corpo, attraverso la quale il diavolo stesso può entrare in noi. Va da sé che organo attraverso il quale si trasmette il contagio, l'occhio, come gli altri organi di senso, è anche la via alla guarigione attraverso la visione della bellezza, così come la musica attraverso l'orecchio può ristabilire l'equilibrio umorale (v. MEDICO, MEDICINA).

5. L'estetica barocca si pone in netto contrasto con la supremazia dell'occhio disincarnato e spirituale, inaugurando quella rivalutazione dell'occhio corporeo che caratterizzerà il Novecento. Mentre in pittura si affermano gli inganni ottici dell'anamorfosi o del «trompe l'oeil» (Antonio **Forbera**, *Il cavalletto del pittore*, 1686), la letteratura scredita il mito della visione chiara giocando sulla distorsione prospettica (Emanuele **Tesauro**, *Il cannocchiale aristotelico*, 1654-70), o sulla metamorfosi inaspettata delle immagini (Baltasar **Gracián**, *Acutezza o arte dell'ingegno*, 1648). Gli occhi vengono così associati alla liquidità (John **Donne**, *Magia di un ritratto*, 1633), o a raggi bianchi che accecano (Giovanni Battista **Marino**, *Atteone*, 1620): possono produrre lacrime di inchiostro (William **Alabaster**, *Sulle insegne di Cristo Crocifisso*, ca. 1600), oppure di sangue (Jean **La Ceppède**, *Teoremi spirituali*, 1621), destinato a trasformarsi anche in latte (Richard **Crashaw**, *La piangente*, 1646). La figura di Maria

Maddalena è privilegiata in questa poesia delle lacrime (Pierre **Lemoine**, *La galleria delle donne forti*, 1647), che estende i *topoi* della Passione di Cristo ad indicare la passione della carne. La visione si fa così opaca e relativizzata, legandosi al corpo soggettivo secondo la massima più tardi espressa da George **Berkeley** «*esse est percipi*» (*Saggio per una nuova teoria della visione*, 1709). Si annuncia così quella poetica dell'immaginario e dell'inconscio ottico che troverà piena formulazione nell'arte surrealista (Man **Ray**, *Ritratto della marchesa Casati*, 1922) e contemporanea (Angela **Carter**, *La passione della nuova Eva*, 1977). La psicanalisi di Jacques **Lacan** (*I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, 1964) ritornerà proprio alla rappresentazione barocca (Franz **Holbein**, *Gli ambasciatori*, 1533) per esemplificare il punto cieco dell'occhio, che produce un'illusione di dominio, ma è incapace di «vedersi vedere», e dunque è sempre già catturato nello sguardo invisibile del mondo.

6. Il Settecento contrappone a questa opacità dell'occhio l'idea di una prospettiva razionale spettatrice della mappa enciclopedica del mondo (Jean-Baptiste Le Rond d'**Alembert**, *Discorso preliminare dell'enciclopedia*, 1745). Gli occhi possono dissezionare il mondo, per poi leggerne i frammenti carichi di senso; ed è significativo che la ghiottina, emblema del taglio e della nuova «luce» rivoluzionaria, sia paragonata proprio ad un occhio (Philippe-Auguste **Villiers de l'Isle-Adam**, *Il segreto della ghiottina*, 1887). Anche se continuano a rimandare all'anima, gli occhi si fanno sempre più strumenti e chiavi di lettura del carattere umano: la scienza fisiognomica di Johann Kaspar **Lavater** (*Della fisiognomica*, 1775-78) elabora infatti un vero e proprio codice di interpretazione degli occhi (illustrato ad esempio da **Soemmering**, *Icones Oculi Humani*, 1804), che avrà un'influenza decisiva sulla tradizione realista fino a tutto l'Ottocento. La forma e il colore degli occhi diventano segni privilegiati per l'individuazione del carattere: gli occhi stretti indicano la grettezza (**Stendhal**, *Il Rosso e il Nero*, 1830; William Makepeace **Thackeray**, *La fiera della vanità*, 1847-48), il colore nero la forza morale (Emily **Brontë**, *Cime Tempestose*, 1847; George **Eliot**, *Il mulino sulla Floss*, 1860) o l'oscurità delle tenebre (Charles **Baudelaire**, *Gli occhi di Berta in I fiori del male*, 1857), l'azzurro la purezza (Thomas **Hardy**, *Due occhi azzurri*, 1873), mentre il verde è per tradizione (William **Shakespeare**, *Otello*, 1622) indice di passionalità (Octave **Mirbeau**, *Il giardino dei supplizi*, 1898). Il colore mutevole degli occhi può dunque segnalare un'instabilità del carattere (Gustave **Flaubert**, *Madame Bovary*, 1857) e addirittura degli stessi stereotipi fisiognomici (Julian **Barnes**, *Il pappagallo di Flaubert*, 1984). L'anomalia nel colore delle pupille carica invece il personaggio di significati allegorici (Victor **Hugo**, *L'uomo che ride*, 1869), riferiti anche, come ne *La fanciulla dagli occhi d'oro* (1834-35) di Honoré de **Balzac**, al sapere della differenza sessuale. L'ideale di trasparenza promosso dalla cultura settecentesca è all'origine anche della poetica dell'«occhio vivente» di Jean-Jacques **Rousseau** (*La Nuova Eloisa*, 1761), il quale ne rielabora tuttavia i presupposti inaugurando un diverso paradigma oculare.

7. Il mito della trasparenza a se stessi legittima infatti il genere delle *Confessioni* (1781-88) di **Rousseau**, che diverrà di gran voga in epoca romantica. Il compito introspettivo che Rousseau affida all'occhio fa scattare però tutta un'altra serie di valenze immaginarie e pulsionali dello sguardo, che si scopre *voyeur* e visionario, giudicante e colpevole, come illustrerà **Grandville** in *Delitto e castigo* (litografia, 1847). L'idea di offrire un'immagine

autentica dell'io porta a definire questo occhio «innocente», ossia libero da incrostazioni culturali come può esserlo l'occhio infantile (William **Blake**, *Canti dell'innocenza*, 1789) o primitivo (André **Breton**, *Surrealismo e pittura*, 1925). Se l'occhio corporeo può vincolare l'io (William **Wordsworth**, *Preludio*, libro II, 1850), l'occhio interno può dunque aprirsi sullo spazio autenticamente soggettivo del desiderio e della visione onirica (Thomas **De Quincey**, *Confessioni di un oppiomane*, 1822): per vedere, dice il pittore **Friedrich**, occorre paradossalmente chiudere gli occhi. L'occhio diventa così il protagonista assoluto dell'arte ottocentesca: Victor **Hugo** (*I lavoratori del mare*, 1866) lo ritrae come un organo tentacolare che divora il mondo (vedi anche il globo oculare in *Natura* di Ralph Waldo **Emerson**, 1836), a sottolineare le valenze contraddittorie di cui si carica il suo potere. Il rifiuto dell'occhio «razionale» conduce infatti da un lato ad un *revival* neoplatonico della vista spirituale, metaforizzata come una «lampada» che proietta verità interiori o trascendenti (Johann Wolfgang **Goethe**, *I dolori del giovane Werther*, 1774). L'immagine romantica dell'artista visionario (**Novalis**, *Inni alla notte*, 1800; Victor Hugo, *Le contemplazioni*, 1856), alimentata anche da una nuova voga per il mesmerismo (lo sguardo magnetico del poeta che incanta l'ascoltatore in Samuel Taylor **Coleridge**, *La ballata del vecchio marinaio*, 1798) o l'occultismo (William Butler **Yeats**, *Una Visione*, 1937), risulterà centrale ancora nell'estetica simbolista (Arthur **Rimbaud**, *Lettera del veggente*, 1871; Odilon **Redon**, *Gli occhi chiusi*, 1890) o surrealista (André **Breton**, *Lettera ai veggenti*, 1925; Paul **Eluard**, *Dare a vedere*, 1939; Giorgio **De Chirico**, *Ritratto premonitore di Guillaume Apollinaire*, 1914). L'occhio interno rinvia però ora anche ad una scena inconscia, diventando sguardo sulle proprie pulsioni e generando un'incertezza conoscitiva riguardo all'io: sperimentare il desiderio significa scoprirsi «altri», e l'occhio femminile, soprattutto nella versione medusea e fatale proposta dall'Ottocento (Algernon Charles **Swinburne**, *Chastelard*, 1865) incarna spesso questo incontro con l'alterità. Da qui anche la ripresa dei miti sulla visione proibita del corpo femminile, come ad esempio quello di Gige (Théophile **Gautier**, *Il re Candaule*, 1845; Friedrich **Hebbel**, *Gige e il suo anello*, 1854). Ma è soprattutto l'ottica fantastica a tradurre questi fantasmi interiori, come ci dimostra il racconto di Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann** *L'uomo della sabbia* (1815-16), assunto da Sigmund **Freud** (*Il perturbante*, 1919) a paradigma del fantasma della castrazione e delle valenze inquietanti dell'occhio. Il motivo edipico viene tradotto da Hoffmann ricorrendo anche agli effetti strani prodotti dalle nuove «macchine del visibile», ossia dalle invenzioni tecnologiche che rendono sempre più incerto il potere dell'occhio sull'io o sul mondo. Tecnologia e immaginario si fondono così in tutta la tradizione fantascientifica: lenti che leggono i pensieri (Hoffmann, *Maestro Pulce*, 1822), specchi perturbanti (George **Mac Donald**, *Phantastes*, 1858; Guy de **Maupassant**, *Le Horla*, 1887), lanterne magiche (Henry **Lemoine**, *Fantasmagoria*, 1802), rappresentano il «caleidoscopio della coscienza» moderna (Charles **Baudelaire**, *Il pittore della vita moderna*, 1863), preda di illusioni ottiche che moltiplicano e rendono inafferrabile la conoscenza anziché dominarla (Marcel **Proust**, *Alla ricerca del tempo perduto*, 1913-27). Anche l'invenzione della fotografia partecipa di questa ambiguità: il suo occhio mobile ma trasparente sul reale sembra restituire all'occhio umano il controllo del mondo, simboleggiato spesso dalla figura dell'investigatore, l'«occhio privato» («private eye» in inglese) che si difonde nella letteratura ottocentesca a simbolo del potere

onnisciente e disciplinante della vista (Charles **Dickens**, *Casa desolata*, 1852-53); in *Clair Lenoir* (1867) di **Villiers de l'Isle Adam**, è addirittura l'occhio stesso a fotografare il colpevole, trattenendone il volto impresso sulla retina. Il legame tra occhio indagatore e apparecchio fotografico, ripreso da Jules **Verne** (*I fratelli Kip*, 1902) e da Christopher **Isherwood** (*Addio a Berlino*, 1939), diventerà, soprattutto con *Blow up* (1966) di Michelangelo **Antonioni**, un motivo ricorrente del cinema moderno. Ma l'occhio fotografico riattiva anche antiche paure legate al furto dell'anima (Nathaniel **Hawthorne**, *La casa dei sette abbaini*, 1851), allo sguardo che uccide come Medusa (Henry **James**, *Gli amici degli amici*, 1896), o che mantiene inalterati anche dall'immagine i propri poteri ipnotici (Georges **Du Maurier**, *Trilby*, 1894). Sul finire dell'Ottocento, gli occhi si connotano dunque sempre più come uno strumento ambiguo di conoscenza e di controllo: l'invenzione dei raggi X (1895) rende persino il corpo penetrabile dallo sguardo, che ne vede però la morte (lo scheletro: vedi Thomas **Mann**, *La montagna incantata*, 1924), mentre il cinema combina il realismo con lo spettrale (Maurice **Leblanc**, *I tre occhi*, 1920). Le immagini di occhi enucleati o mutilati si moltiplicano in pittura (Odilon **Redon**, *La visione*, 1890; Lovis **Corinth**, *Salomé*, 1900), a testimonianza del sapere parziale e frammentato di cui si fa interprete Friedrich **Nietzsche** (*Genealogia della morale*, 1887), che abolisce l'occhio divino per denunciare invece il carattere prospettico, cioè situato e relativo, di ogni sguardo sul mondo (Henry **James**, *Prefazione a «Ritratto di signora»*, 1881).

8. Il Novecento muove proprio da questa crisi per rivisitare la simbologia degli occhi, di cui rende espliciti gli assunti metaforici o ideologici. La psicanalisi, che pure privilegia l'udito rispetto alla vista, recupera i miti classici legati all'occhio (Edipo, Narciso, Medusa) per connetterli al sapere dell'identità, soprattutto sessuale. In contrasto con l'occhio disincarnato cartesiano, gli occhi sono così restituiti al corpo e alle sue pulsioni: Georges **Bataille**, nella *Storia dell'occhio* (1927), traduce letteralmente questo cambiamento, presentandoci un occhio enucleato che abbandona il suo posto privilegiato nella testa per scendere dentro il labirinto delle viscere fino ai genitali femminili, dove le sue secrezioni «pure» (le lacrime) si confondono con altri liquidi corporei (urina, sangue, latte...). L'oculare e il genitale coincidono, in quella che per Bataille è una denuncia della mitologia della luce razionale, identificata con il potere sadico della coscienza (*L'occhio*, 1929). La castrazione degli occhi può dunque essere un atto sacrificale liberatorio, come esemplifica per Bataille il caso di Vincent **Van Gogh**, o come ci mostrano Salvator **Dali** e Luis **Buñuel** in una celebre scena del film *Un cane andaluso* (1928). L'arte surrealista ritorna quindi al *trompe l'oeil* barocco (ad esempio l'ologramma in *L'invenzione di Morel*, 1941, di Adolfo **Bioy Casares**), e decontestualizza spesso gli occhi, rappresentandoli in una mano, su un edificio, come un paesaggio. La filosofia di Maurice **Merleau-Ponty** (*L'occhio e lo spirito*, 1964) indaga i processi dell'occhio incarnato, mentre Jean-Paul **Sartre** (*L'essere e il nulla*, 1943) riprende il mito di Atteone e Diana per denunciare il potere distruttivo della pulsione visiva. L'occhio diventa lo strumento sadico di ogni rapporto con l'altro, dal momento che guardare comporta sempre essere guardati, reificati dello sguardo altrui (Sartre, *La nausea*, 1938). Anche l'incontro amoroso di occhi non può che dire l'incolumabilità del desiderio e il fallimento del possesso (Marguerite **Duras**, *L'amante*, 1984), poiché vedere l'occhio significa perdere lo sguardo, e viceversa. Il pia-

cere dell'occhio si può dunque esercitare solo in forme teatralizzate (Angela **Carter**, *Le infernali macchine del desiderio del Dottor Hoffman*, 1972) di cui si fa emblema il *voyeurismo*, già massicciamente presente in Marcel **Proust** (*Alla ricerca del tempo perduto*) e James **Joyce** (*Ulisse*, 1922, 13) e variamente ripreso nel Novecento da Alain **Robbe-Grillet** (*Il voyeur*, 1955) e Alberto **Moravia** (*L'uomo che guarda*, 1985), oltre che nel film di Alfred **Hitchcock** *La Finestra sul cortile* (1954). Di contro c'è anche chi tiene gli occhi ostinatamente serrati, come il protagonista di *Con gli occhi chiusi* (1919) di Federigo **Tozzi**, un giovane che continuerà a non voler vedere che la ragazza di cui è innamorato lo tradisce e si fa mantenere da un altro, finché non la troverà in una pensione per ragazze madri, a quei tempi l'anticamera del bordello. La letteratura postmoderna insiste sul carattere ideologico delle metafore visive, abolendo la distinzione tra occhio «interno» ed «esterno» (Samuel **Beckett**, *Mal visto mal detto*, 1981): l'«occhio innocente» dei romantici viene demistificato come un artificio (John **Fowles**, *La torre d'ebano*, 1974) mentre la supremazia dell'occhio nella tradizione occidentale è ricondotta ad una gerarchia sessuale, dove l'occhio, organo attivo e fallico, plasma il mondo a sua immagine e vi proietta una passività femminile (Jean **Rhys**, *Buongiorno mezzanotte*, 1939; Dennis **Potter**, *Occhi neri*, 1987). È l'intera cultura, in definitiva, ad essere trasformata in un gigantesco sguardo, che media le nostre esperienze passate (Bob **Shaw**, *Altri giorni, altri occhi*, 1972) e future (Jacques **Spitz**, *L'occhio del purgatorio*, 1945), facendo del presente un mero simulacro (Peter **Weir**, *The Truman Show*, 1998).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Arden of Feversham* (sec. XVI); *Ecclesiastico o Siracide* (sec. II a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *I blasoni anatomici del corpo femminile* (1543); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Agostino di Ippona, *Le Confessioni* (*Confessiones*, ca. 397-400); Alabaster, W., *Sulle insegne di Cristo Crocifisso* (*Upon the Ensigns of Christes Crucyfige*, ca. 1600); Alberti, L.B., *Della pittura* (1535); Alembert, J.-B. Le Rond d', *Discorso preliminare dell'Enciclopedia* (*Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, 1745); Antonioni, M., *Blow up*, cinema (1966); Apollinaire, G., *Le finestre* (*Les fenêtres*) in *Calligrammi* (*Calligrammes*, 1913); Apollodoro, *Biblioteca* (sec. II a.C.); Aristotele, *Storia degli animali* (*Historia animalium*, sec. IV a.C.); Arras, J. d', *Il romanzo di Melusina* (*Roman de Mélusine*, 1392); Balzac, H. de, *La fanciulla dagli occhi d'oro* (*La fille aux yeux d'or*, 1834-35); Barnes, J., *Il pappagallo di Flaubert* (*Flaubert's Parrot*, 1984); Bataille, G., *L'occhio* (*L'oeil*, 1929); Bataille, G., *Storia dell'occhio* (*Histoire de l'oeil*, 1927); Baudelaire, C., *Gli occhi di Berta* (*Les yeux de Berthe*) in *I fiori del male* (*Les Fleurs du Mal*, 1857); Baudelaire, C., *Il pittore della vita moderna* (*Le peintre de la vie moderne*, 1863); Beckett, S., *Mal visto mal detto* (*Mal vu mal dit*, 1981); Bembo, P., *Rime* (1529); Bentham, J., *Panopticon* (1790); Berkeley, G., *Saggio per una nuova teoria della visione* (*Essay on a New Theory of Vision*, 1709); Bioy Casares, A., *L'invenzione di Morel* (*La invención de Morel*, 1941); Blake, W., *Canti dell'innocenza* (*Songs of Innocence*, 1789); Blake, W., *Una visione del «Giudizio Universale»* (*A Vision of the «Last Judgement»*, 1810); Breton, A., *Lettera ai veggenti* (*Lettre aux Voyants*, 1925); Breton, A., *Surrealismo e pittura* (*Surrealisme et peinture*, 1925); Brontë, E., *Cime Tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847); Campanella, T., *La città del sole* (1623); Carter, A., *La passione della nuova Eva* (*The Passion of New Eve*, 1977); Carter, A., *Le infernali macchine del desiderio del Dottor Hoffman* (*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, 1972); Cartesio, *La diottrica* (*La Dioptrique*, 1637); Chrétien de Troyes, *Cligès* (sec. XII); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798); Corinth, L., *Salomé*, pittura (1900); Corneille, P., *L'illusione comica* (*L'illusion comique*, 1636); Crashaw, R., *La piangente* (*The Weeper*, 1646); Dali, S. - Buñuel, L., *Un cane andaluso*, cinema (*Un chien andalou*, 1928); Dante Alighieri, *La divina commedia*

(1306-21); Dante Alighieri, *Vita Nuova* (1292-93); Davies, J., *Conosci te stesso* (*Nosce Te ipsum*, 1599); De Chirico, G., *Ritratto premonitore di Guillaume Apollinaire*, pittura (1914); Della Porta, G., *Fisionomia dell'uomo* (1586); Della Porta, G., *Magiae naturalis, sive de miraculis rerum naturalium, libri quatuor* (1558); De Quincey, T., *Confessioni di un oppiomane* (*Confessions of an English Opium Eater*, 1822); Dickens, C., *Casa desolata* (*Bleak House*, 1852-53); Donne, J., *L'estasi* (*The Extasy*) in *Canzoni e sonetti* (*Songs and Sonnets*, 1633); Donne, J., *Magia di un ritratto* (*Witchcraft by a Picture*) in *Canzoni e sonetti* (*Songs and Sonnets*, 1633); Du Maurier, G., *Trilby* (1894); Duras, M., *L'amante* (*L'amante*, 1984); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Eliot, T.S., *Bisbigli d'immortalità* (*Whispers of Immortality*, 1920); Eluard, P., *Dare a vedere* (*Donner à voir*, 1939); Emerson, R.W., *Natura* (*Nature*, 1836); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'education sentimentale*, 1869); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Forbera, A., *Il cavalletto del pittore*, pittura (1686); Fowles, J., *La torre d'ebano* (*The Ebony Tower*, 1974); Freud, S., *Il perturbante* (*Das Unheimliche*, 1919); Freud, S., *L'interpretazione dei sogni* (*Die Traumdeutung*, 1899); Gautier, T., *Il re Candaule* (*Le roi Candaule*, 1845); Gautier, T., *Jettatura* (1856); Giacomo I, *Basilikon Doron* (1599); Gide, A., *Il re Candaule* (*Le Roi Candaule*, 1901); Goethe, J.W., *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774); Gracián, B., *Acutezza o arte dell'ingegno* (*Agudezas y arte de ingenio*, 1648); Grandville, J.J., *Delitto e castigo*, litografia (*Crime et Expiation* 1847); Grimm, J. e W., *Unocchina, Pardocchina, Trisocchina* (*Einäuglein, Zweiäuglein, in Fiabe* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-22); Guillaume de Lorris, *Il Romanzo della Rosa* (*Le Roman de la Rose*, ca. 1225-30); Hardy, T., *Due occhi azzurri* (*A Pair of Blue Eyes*, 1873); Hawthorne, N., *La casa dei sette abaini* (*The House of the Seven Gables*, 1851); Hebbel, F., *Gige e il suo anello* (*Gyges und Sein Ring*, 1854); Hitchcock, A., *La finestra sul cortile*, cinema (*Rear Window*, 1954); Hoffmann, E.T.A., *L'uomo della sabbia* (*Der Sandman*, 1815-16); Hoffmann, E.T.A., *La finestra d'angolo del cugino* (*Des Vettres Eckfenster*, 1822); Hoffmann, E.T.A., *Maestro Pulce* (*Meister Floh*, 1822); Holbein, F., *Gli ambasciatori*, pittura (1533); Hugo, V., *I lavoratori del mare* (*Les Travailleurs de la mer*, 1866); Hugo, V., *L'uomo che ride* (*L'homme qui rit*, 1869); Hugo, V., *Le contemplazioni* (*Les contemplations*, 1856); Isherwood, C., *Addio a Berlino* (*Goodbye to Berlin*, 1939); James, H., *Gli amici degli amici* (*The Friends of Friends*, 1896); James, H., *Prefazione a «Ritratto di signora»* (*Preface to «Portrait of a Lady»*, 1881); Joyce, J., *Ritratto dell'artista da giovane* (*The Portrait of the Artist as a Young Man*, 1914-15); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); La Ceppède, J., *Teoremi spirituali* (*Les Théorèmes sur le sacre mystère de notre redemption*, 1621); Lacan, J., *Il seminario di Jacques Lacan. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi* (*Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964); Latini, B., *Tesoro* (sec. XIII); Lavater, J.K., *Della fisiognomica* (*Physiognomische Fragmente*, 1775-78); Leblanc, M., *I tre occhi* (*Les trois yeux*, 1920); Lemoine, H., *Fantasmagoria* (*Phantasmagoria*, 1802); Lemoine, P., *La galleria delle donne forti* (*La galerie des femmes fortes*, 1647); Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (ca. 1515); Locke, J., *Saggio sull'intelletto umano* (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690); Mac Donald, G., *I visionari* (*Phantastes*, 1858); Magritte, R., *La condizione umana*, pittura (1933); Mandeville, J., *Viaggi* (*Travels*, 1356-57); Mann, T., *La montagna incantata* (*Der Zauberberg*, 1924); Marino, G.B., *Atteone* (1620); Maupassant, G. de, *Le Horla* (1887); Merleau-Ponty, M., *L'occhio e lo spirito* (*L'oeil et l'esprit*, 1964); Middleton, T., *La tragedia del vendicatore* (*The Revenger's Tragedy*, 1607); Mirbeau, O., *Il giardino dei supplizi* (*Le jardin des supplices*, 1898); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1580-88); Moravia, A., *L'uomo che guarda* (1985); Nietzsche, F., *Genealogia della morale* (*Zur Genealogie der Moral*, 1887); Novalis, *Inni alla notte* (*Hymnen an die Nacht*, 1800); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Ondaatje, M., *Il paziente inglese* (*The English Patient*, 1992); Orwell, G., 1984 (1949); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, ca. 3-8 d.C.); Petrarca, F., *Il Canzoniere* (1347); Platone,

Alcibiade (sec. IV a.C.); Platone, *Repubblica* (sec. IV a.C.); Platone, *Teeteto* (sec. IV a.C.); Platone, *Timeo* (sec. IV a.C.); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis Historia*, 77 d.C.); Plutarco, *Moralia* (secc. I-II d.C.); Potter, D., *Occhi neri* (*Blackeyes*, 1987); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Racine, J., *Bajazet* (1672); Ray, M., *Ritratto della marchesa Casati*, fotografia (1922); Redon, O., *Gli occhi chiusi*, pittura (1890); Redon, O., *La visione*, pittura (1890); Rhys, J., *Buongiorno mezzanotte* (*Good Morning Midnight*, 1939); Rimbaud, A., *Lettere del veggente* (*Lettres du voyant*, 1871); Robbe-Grillet, A., *Il voyeur* (*Le Voyeur*, 1955); Roger of Wendover, *Flores Historiarum* (1235); Rossetti, D.G., *Beata Beatrix* (1864-70); Rousseau, J.J., *La Nuova Eloisa* (*La Nouvelle Héloïse*, 1761); Rousseau, J.J., *Le Confessioni* (*Les Confessions*, 1781-88); Saint Gelais, M. de, *L'occhio* (*L'oeil*) in *Raccolta di autentica poesia francese* (*Recueil de vraie poesie françoise*, 1544); Sartre, J.P., *L'essere e il nulla* (*L'être et le néant*, 1943); Sartre, J.P., *La nausea* (*La nausée*, 1938); Scève, M., *Delia* (*Délie*, 1544); Shakespeare, W., *Come vi pare* (*As You Like It*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-05); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shakespeare, W., *Sonetti* (*Sonnets*, 1609); Shaw, B., *Altri giorni, altri occhi* (*Other Days, Other Eyes*, 1972); Sidney, P., *Astrofil e Stella* (*Astrophel and Stella*, 1591); Soemmering, *Icones Oculi Humani* (1804); Sofocle, *Edipo re* (430-25 a.C.); Spenser, E., *Amoretti* (1595); Spitz, J., *L'occhio del purgatorio* (*L'oeil du purgatoire*, 1945); Stendhal, *Il Rosso e il Nero* (*Le Rouge et le Noir*, 1830); Swinburne, A.C., *Chastelard* (1865); Tennyson, A., *Godiva* (1842); Tesauro, E., *Il cannocchiale aristotelico* (1654-70); Thackeray, W.M., *La fiera della vanità* (*Vanity Fair*, 1847-48); Tozzi, F., *Con gli occhi chiusi* (1919); Verne, J., *I fratelli Kip* (*Les Frères Kip*, 1902); Villiers de l'Isle Adam, P.-A., *Clair Lenoir* (1867); Villiers de l'Isle Adam, P.-A., *Il segreto della ghiottina* (*Le secret de la guillotine*, 1887); Virgilio Marone, P., *Georgiche* (*Georgicon libri IV*, 37-29 a.C.); Webster, J., *Il diavolo bianco* (*The White Devil*, 1612); Weir, P., *The Truman Show*, cinema (1998); Wordsworth, W., *Preludio* (*The Prelude*, 1850); Yeats, W.B., *Una visione* (*A Vision*, 1937).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Buci-Glucksmann, C., *La folie du voir*, Paris 1986; Caws, M.A., *The Eye in the Text*, Princeton 1981; Cottagnies, L., *L'éclipse du regard*, Genève 1997; Foucault, M., *Sorvegliare e punire*, Paris 1975; Jay, M., *Duncast Eyes*, Berkeley 1993; Kern, S., *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels 1840-1900*, London 1996; Milner, M., *La fantasmagoria* (1982), Bologna 1989; Milner, M., *On est prié de fermer les yeux*, Paris 1991; Pick, D., *Stories of the Eye*, in Porter, R. (a c. di), *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*, London 1997; Rousset, J., *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris 1981; Seppilli, A., *Poesia e magia*, Torino 1962; Shattuck, R., *L'occhio innocente* (1984), Bologna 1992; Starobinski, J., *L'occhio vivente* (1961), Torino 1987; Vernant, J.P., *La morte negli occhi* (1985), Bologna 1987.

■ **VOCI AFFINI:** Anima; Cecità; Corpo; Infamia/Fama; Innamoramento; Invidia; Ipnosi; Magia, stregoneria; Medico, medicina; Medusa; Narcisismo; Pianto, lacrime; Sonno/Risveglio; Specchio; Visione; Volto.

ALESSANDRA VIOLI

Occidente. 1. I termini italiano *occidente* e francese *occident*, con lo spagnolo *occidente*, derivano dal latino *occidens* (part. pres. di *occido*, «cadere», «perire», «tramontare», «perdersi», «svanire»), e sono analoghi al greco *ἑσπέρα* (sera, vespro, tramonto, ma anche, perciò, Occidente) e indicano primariamente sull'orizzonte il punto cardinale del tramonto del sole - *sol occidens*, come, del resto, lo spagnolo *poniente* («ponente») (v. **Oriente**). L'inglese *occident* è meno solito del termine di origine germanica *west*; così come in tedesco *Okcident* ha minore indice di frequenza di *Abendland* (la terra della sera), o di *West*. Nelle lingue dell'Occidente, mentre si distinguono comunemente un Medio ed Estremo Oriente, non si distingue affatto tra vicino, medio e lontano Occidente, anche se l'espressione americana *far west* indica nell'Ottocento lo spostarsi della frontiera della colonizzazione verso la costa del Pacifico. «Occi-

dente» ha una lunga storia politica a partire dalla divisione tra impero romano d'Oriente e impero romano d'Occidente nel 395 e identifica dapprima l'Europa occidentale e poi la sua area di espansione (soprattutto anglosassone) verso le Americhe e l'Oceania. La cultura occidentale si radica nella cultura classica così come in quella giudaico-cristiana e oggi coincide con il sistema politico e di valori delle democrazie liberali, maturato attraverso la storia delle rivoluzioni europee ed americana tra Sette e Novecento. A partire dal 1917 e dalla rivoluzione d'ottobre in Russia, che portò al costituirsi del sistema politico comunista nell'est d'Europa, Occidente identifica, per opposizione, lo spazio geografico delle democrazie occidentali, anche se è necessario dire che lo stesso pensiero socialista e comunista è inscritto nella tradizione Occidentale (v. UTOPIA). Non c'è scrittura occidentale che non sia informata per un verso, o per il suo contrario, dei valori dell'Occidente e che anzi non abbia contribuito a crearne il sistema; determinare lo sviluppo del tema dell'Occidente nella letteratura euroamericana rischia di coincidere con il ripercorrerne l'intera storia. Procederemo dunque *per exempla* tentando di identificare i tratti caratterizzanti della civiltà d'Occidente anche in relazione al suo definirsi per contrapposizione con ciò che le è altro (T. Todorov, *Noi e gli altri*, 1989) nell'est e nel sud del pianeta. «Occidentalismo» già nel Settecento identifica, nella Russia di Pietro il Grande e Caterina la Grande, la modernizzazione del paese e, nell'Ottocento, la continuità di quell'idea politica (per esempio nel movimento decabrista che condusse alla rivolta contro lo zar e alla feroce repressione del 1825). La consapevolezza di una differenza tra Est e Ovest europeo è del resto un tratto persistente, spesso con connotazione sociopolitica: si pensi, per esempio, a un romanzo dell'inizio del Novecento come *Sotto gli occhi dell'Occidente* (1911) di Joseph Conrad, polacco con passaporto russo, poi naturalizzato inglese, in cui il mondo russo è quello del feroce disumano dispotismo dello zar, e anche, di conseguenza, quello dell'altrettanto crudele e violenta, disumana negazione della libertà individuale nelle ideologie rivoluzionarie, che Conrad avversava in difesa dei valori dell'Occidente liberale. All'occidentalismo si oppone la slavofilia in difesa dei valori e della tradizione del mondo slavo (da Dostoevskij a Tolstoj a Solov'ev, a Berdjaev in *La concezione del mondo di Dostoevskij*, del 1924, fino ai dissidenti russi durante l'ultima fase del regime sovietico e in particolare Solženicyn, in *La quercia e il vitello*, del 1975). Occidentalismo identifica oggi la tendenza culturale di chi ritiene fondamentale il contributo dell'Occidente all'evoluzione della civiltà nel mondo, o anche di chi ritiene che valori, tradizione e civiltà occidentali debbano essere politicamente e militarmente difesi dai fenomeni migratori dall'Est o dal Sud, o contro chi ne combatte l'egemonia culturale e politica, con particolare riferimento all'integralismo islamico, specie dopo l'11 settembre 2001 e l'attacco alle torri gemelle a New York. «Occidentalismo» è però anche il segno negativo del sentimento islamico nei confronti dell'Occidente, e della visione islamica dell'Occidente (I. Buruma e A. Margalit, *Occidentalismo*, 2005). Con «Occidente» ci si riferisce dunque all'Europa occidentale, l'antico impero romano d'occidente, poi Sacro Romano Impero, e all'area dell'espansione anglosassone nell'America settentrionale (Canada e Stati Uniti) e nell'Oceania (Australia e Nuova Zelanda). Ma l'egemonia culturale esercitata dall'Occidente, attraverso la colonizzazione e la globalizzazione dei suoi valori, cioè democrazia liberale, capitalismo, libero mercato, esercita oggi i suoi effetti un po' ovunque in India come in Cina, so-

prattutto in Giappone, come nell'America latina e nell'Africa del Sud, con l'Islam, ieri e oggi riconosciuto quale antagonista e «altro» per eccellenza. L'Occidente globalizzato è anche multiculturale e multirazziale, ma esso è in primis «bianco», e identifica la stratificazione storica di una incessante *renovatio imperii*, come ha visto Edward Said in *Cultura e Imperialismo* (1994): per Said «cultura occidentale» significa cultura imperialistica, o neo imperialistica. In realtà si tratta di un'egemonia politica, economica, culturale e militare esercitata nei tempi moderni dalla Gran Bretagna prima, e poi, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, dagli Stati Uniti d'America. Michael Hardt e Antonio Negri (*Impero*, 2000) e Negri (*Movimenti nell'Impero*, 2006) vedono però ancora oggi l'impero come dominio transnazionale e globalizzante, senza frontiere, esercitato dai movimenti finanziari, e dall'espandersi del mercato e dei suoi valori. In questo contesto «l'azione della moltitudine diviene politica [...] quando inizia a confrontarsi direttamente – e con una coscienza adeguata – con le principali operazioni repressive dell'impero. Si tratta di identificare e affrontare le iniziative dell'impero impedendo che continuino a ristabilire l'ordine: si tratta di attraversare e di distruggere i limiti e le segmentazioni imposte alla nuova forza lavoro collettiva; si tratta di collegare le esperienze di resistenza e di orchestrarle contro i centri nevralgici del comando imperiale». Di contro vi sono visioni neo-conservatrici in cui, dopo l'attentato alle Torri Gemelle, si afferma la necessità di un ordine mondiale che porti pace e prosperità e che può essere assicurato solo dagli Stati Uniti (la *pax americana* di cui parla Deepak Lal, *In difesa degli imperi*, 2004).

2. Hegel, nell'*Introduzione speciale* alla parte terza delle *Lezioni di filosofia della storia* (1837), scrive che «La storia del mondo si muove da oriente verso occidente», aggiungendo che l'Europa ne è la fine, se non il fine, così come l'Asia ne è l'inizio. Per Hegel, nel manifestarsi dello spirito, si passa dal mondo orientale a quello greco a quello latino a quello cristiano, ovvero «l'età germanica». La storia del mondo è intesa come *Bildung* dell'identità dell'Occidente, processo di formazione «verso l'universale e la libertà soggettiva»; con l'Europa cristiana e germanica come luogo di manifestazione del principio universale della libertà soggettiva. Si tratta di una prospettiva di lunga durata e che contribuisce al costituirsi del *récit* occidentale, se non ne costituisce il fondamento. Per esempio Leo Frobenius in *Il destino delle civiltà*, nel 1931, alla vigilia della presa di potere di Hitler in Germania, identifica quattro periodi: quello mitico (oceano Indiano e oceano Pacifico); quello religioso e di formazione dello stato (Asia occidentale); quello filosofico (Europa sud occidentale); e infine il periodo utilitaristico che, maturato in Europa e soprattutto in Germania, è destinato a diffondersi globalmente. In un qualche senso Hegel si pone nella scia dell'umanesimo e della celebre *Oratio de hominis dignitate* di Pico della Mirandola (1486, pubblicata postuma nel 1496). Con Pico l'uomo sfugge al fato, ed è capace di costruire liberamente il proprio destino individuale, con una prospettiva in qualche modo desunta dalle *Enneadi* (ca. 254-270) di Plotino, in cui si dice che ognuno ha la possibilità di scolpire il proprio sé e la propria vita per avvicinarsi all'immagine ideale che è inscritta nella nostra stessa natura (I.6.III). Pico vede la vita come dialettica tra l'elevarsi verso l'angelo e il precipitare verso la bestia; ciò che è evidentemente ripreso nel *Principe* (1513) di Machiavelli in cui, al capitolo 18, si dice che il principe deve sapere usare la bestia, la duplice bestia volpe-lione, che

riprende, con una qualche mutazione di segno, un'immagine evangelica in cui il Cristo dice agli apostoli che devono essere innocenti come colombe e astuti come serpenti («Siate astuti come serpenti e miti come colombe», Matteo, 13, 16). Per Machiavelli, tuttavia, la capacità di dare forma alla propria vita è limitata dalla propria natura dalla quale non ci si può discostare; così anche **Shakespeare** che, nel *Giulio Cesare* (1599-1600), fa dire al suo Cassio: «Men at some times are masters of their fates: / The fault dear Brutus, is not in our stars. / But in ourselves» (*Julius Caesar*, 1.2, 140-41: Gli uomini a volte sono padroni del loro destino: / la colpa, caro Bruto, non è nelle stelle / ma in noi stessi). E ancora, a distanza di molti anni, giunge la formulazione di **Nietzsche**: «l'uomo è una corda tesa sull'abisso tra la bestia e il superuomo» (*Così parlò Zarathustra*, cap. 6; scritto nel 1883-1885). È forse chiaro che in questa immagine, ripetuta in epoche così diverse, è inscritta l'idea di libertà in Occidente che è in primo luogo una lunga fuga dallo stato di necessità (il fato, la natura che vanno padroneggiati) e in secondo luogo l'identificazione di un difficile e mutevole equilibrio tra libertà individuale e bene e libertà generale, ciò che Hegel, come si diceva, vede realizzarsi in Europa, nell'età germanica. Tuttavia Hegel definisce poi l'America come il mondo dell'avvenire che «raccolge l'eccedenza dell'Europa». Ciò che è evidente, non solo in Hegel, è che la nozione di Occidente è in origine del tutto europea. Essa è anzi originariamente orientata sul bacino del Mediterraneo a partire dal quale si definisce ciò che sta verso il luogo del sole levante, o di quello al tramonto.

3. Nell'antichità classica, sia all'Est che all'Ovest, ma soprattutto all'Ovest, si individuavano luoghi altri e favoriti, popolati di creature fantastiche e in cui vengono situate le gesta degli eroi. L'Occidente ha per l'Europa e dapprima per la Grecia («Europa» identificava nelle fonti più antiche la Grecia continentale e solo intorno al V secolo a.C. il termine viene a nominare l'intero continente europeo) un senso non solo geografico, ma di fatto metafisico; l'Occidente non terminava ma si apriva all'infinito oltre le colonne d'Ercole (i monti Abila e Calpe sulle due sponde dello stretto di Gibilterra che divide il Mediterraneo dal mare Oceano), o nelle brume e tra i ghiacci del mare settentrionale in cui si trovava la mitica ultima Thule, agli estremi confini del mondo. Nell'Oceano Atlantico la mitologia classica situa le isole dei Beati, il luogo felice dato in sorte agli eroi (nei secc. VIII-VII a.C. **Esiodo**, *Opere e Giorni*, 170 ss.; nel 40-30 a.C. **Orazio**, *Epodi*, 16, 41 ss.) e in cui il suolo produce i suoi frutti senza essere coltivato, e non c'è la fatica del lavoro, né fiere o malattie che insidino il bestiame. Oltre l'Oceano, del resto, nella mitologia settentrionale, celtica, c'è la mitica Avalon a cui pure sono destinati gli eroi e i grandi re: verso Avalon, nella tarda versione di Thomas **Malory** del mito di Artù (*Le mort d'Arthur*, stampata da Caxton nel 1485), veleggia la nave che porta il Re mortalmente ferito nella giornata del destino che sancisce la fine del suo regno e, al tempo stesso, la *renovatio* dello stesso riassunta nell'epigrafe che chiude l'opera: «Hic jacet Arthurus rex quondam rexque futurus». **Diodoro Siculo** (ca. 90 - 20 a.C., *Biblioteca*, 5, 19-20), **Plinio il vecchio** (*Storia naturale*, 6, 202; ca. 77 d.C.), **Plutarco** (*Sertorio*, 8 in *Vite parallele*, 105-115 d.C.) situano le «isole fortunate», o le «isole felici» a Occidente, a molti giorni di viaggio dalla Libia. A Occidente si situano anche i miti tenebrosi di *finis terrae*, di orlo e bordo del mondo, così come paradisi terrestri, utopie e cuccagne (v. UTOPIA). Così l'Atlantide, ricordata da **Platone** in *Cri-*

zia e Timeo, sta oltre le colonne d'Ercole; il mito viene ripreso nell'era delle grandi navigazioni (López de **Gómara**, *Storia generale delle Indie occidentali*, del 1552; **Montaigne**, *Saggi*, 1.31, del 1580-88; Girolamo **Fracastoro**, *Syphilis sive de morbo gallico*, 1530; Francis **Bacon**, *Nuova Atlantide*, 1627); anche l'odissea monastica di san Brendano – *Navigatio Sancti Brendani* (Irlanda, sec. XI) – si compie nell'Atlantico settentrionale verso l'Inferno e il Paradiso. Verso Occidente si compiono le imprese di Ulisse, Ercole ed Enea che danno figura a pulsioni fondamentali e interconnesse della civiltà d'Occidente: l'esplorazione, la conquista, se non la rapina a mano armata, la colonizzazione violenta, la fondazione di città, civiltà, imperi sul sangue dei vinti. Ercole e Ulisse si spingono entrambi nel mare Oceano; nell'*Eneide* di **Virgilio** (29-19 d.C.), Enea, in fuga dalla distruzione di Troia, si spinge a Occidente fino alla fondazione della città fatale e imperiale per eccellenza, Roma. Ercole oltrepassa lo stretto di Gibilterra dove erige le colonne che portano il suo nome, per spingersi fino agli estremi confini del mondo nel più lontano Occidente e approdare all'isola Eritea (rossa dal colore del sole al tramonto) dove uccide Gerione, il mitico mostro con tre corpi, e ruba le sue mandrie. Il VIAGGIO (v.) dell'Ulisse omerico ancora più pare caratterizzare l'intero sviluppo storico della civiltà occidentale: un viaggio di ritorno dalla guerra, combattuta al confine orientale del mondo conosciuto, l'Asia minore, e che si dispiega verso Occidente, fino a oltrepassare le colonne d'Ercole già nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) per approdare al mondo dei morti (**Omero**, *Odissea* XI, 13-20). Ulisse oltrepassa le colonne d'Ercole anche nella *Commedia* (1306-21) di **Dante** (*Inferno*, XXVI) nel «folle volo» che porta la nave ad inabissarsi sotto il monte, l'isola del Purgatorio, che sorge in mezzo alle acque, come la montagna calamitata che ritroviamo anche in **Petrarca** (*Canzoniere* CXXXV; 1374), ma là posta in Oriente: «Una pietra è sì ardita / Là per l'indico mar, che da natura / Tragge a sé il ferro e 'l fura / dal legni in guisa ch'è navigli affonde». Piero Boitani ne *L'ombra di Ulisse* (1992) tratta delle infinite ripetizioni, delle riscritture di quei viaggi immaginari, ma anche dei veri e propri viaggi di esplorazione e scoperta su quella perigliosa rotta, come il viaggio di Colombo e fino al **Gozzano** dell'*Ipotesi* (1908), in cui Ulisse è un *viveur* invecchiato ma non rin-savito, che con allegri compagni oltrepassa le colonne d'Ercole in cerca di fortuna fino all'«Aspra montagna selvaggia» del Purgatorio che si erge in mezzo all'oceano e ai piedi della quale naufraga, finendo all'inferno. Il viaggio oltre le colonne d'Ercole verso l'ignoto è il viaggio della conoscenza occidentale proiettato nel mito: l'inesausta esplorazione, ricerca e conquista oltre un incognito *mare tenebrarum*, di qualche terra occidentale di sogno oltre un limite, oltre una soglia interdotta e trasgredita: ciò che richiama una punizione, o che altrimenti si apre su tesori e ricchezze inusitati (come quelli scoperti dai *conquistadores* spagnoli negli «Imperi» Aztechi e Inca), o anche su una qualche speranza di rifondazione e utopia, se non sul Paradiso terrestre. Non stupisce che lo stesso Sigmund **Freud** a epigrafe della *Interpretazione dei sogni* (1899) ponesse il passo della *νηχμία*, l'interrogazione dei morti, tratto dall'*Eneide* (VI), e pensasse alla scienza dell'inconscio che veniva fondando come a una navigazione su acque ignote, a un'esplorazione e a una forma di colonizzazione e illuminazione del luogo selvaggio, tenebroso e sconosciuto che ognuno ha dentro di sé. Verso il mare occidentale, l'Atlantico, nell'era delle scoperte geografiche e dei grandi viaggi, la civiltà d'Occidente proietta dunque i suoi sogni: le ansie apocalittiche e millenaristiche, evangeliche e comuniste (*Utopia* di

More, del 1516), o di converso il progetto di uno stato liberale dei liberi commerci e del mercato, come in *Oceana* (1656) di **Harrington**; in *New Atlantis* (1627) **Bacon** situa in mezzo all'Atlantico il progetto di una civiltà della conoscenza e del progresso scientifico e tecnico. Come nota Boitani, come nota anche Greenblatt (*Marvelous Possessions*, 1991), il viaggio di Colombo verso Occidente è anche un viaggio intrapreso in base a una cartografia immaginaria, verso le meraviglie del paradiso terrestre, alla radici stesse dell'antico mito. Oltre le colonne d'Ercole, sparse per il mare Oceano, stanno dunque a partire dal Rinascimento infinite isole, e non a caso in due delle più importanti utopie tra Cinque e Seicento chi racconta dello stato perfetto oltre il mare è un navigatore: in *Utopia* di More, è Itlodeo, il marinaio che ha navigato con Amerigo Vespucci; nelle Americhe si situa anche *La Città del sole* (1602) di **Campanella** che la fa descrivere dal timoniere genovese che ha navigato con Colombo. Perse nel Mare Oceano, stanno tutte le isole toccate dalla rotta del Pantagruel di **Rabelais** (*Quarto*, del 1548-52 e *Quinto libro di Pantagruel*, pubblicato nel 1562 postumo, di dubbia attribuzione) verso l'isola della Quintessenza e della Diva Bottiglia (Rabelais, come si sa, aveva in mente le rotte percorse da Jacques Cartier verso il Nord America alla ricerca del Passaggio a Nord-Ovest). In America sta anche il sogno esotico europeo descritto da Albert **Chinard** all'inizio del secolo scorso, negli stessi anni in cui **Gozzano**, con la sua usuale elegante ironia, scrive «La più bella» con cui sicuramente, nel percorso verso l'assenza e la sottrazione, traccia uno dei paradossali tratti pertinenti dell'Occidente: «l'isola fatata che scivola sui mari / [...] S'annuncia col profumo, come una cortigiana, / L'isola non trovata... ma se il pilota avanza, / rapida si dilegua come parvenza vana, / si tinge dell'azzurro color di lontananza...».

4. Ciò che sta a Occidente dello stretto di Gibilterra, a partire dalla scoperta di Colombo, diviene così luogo di conquista *manu militari* e d'emigrazione, d'avventura e di speranza di far fortuna. Nella *Vita di don Chisciotte e Sancho* (1905) di **Unamuno** si legge: «scegliete – disse Francisco Pizarro ai suoi, dopo aver tracciato in terra un solco con la spada – «Di qui si va al Perù verso la ricchezza, di là verso Panama e la miseria. Castigliani, cosa scegliete voi?». In *Il pitocco* (1626) di **Quevedo**, per i conquistatori non c'era scelta, e infatti alla fine del romanzo Don Pablos parte verso le Americhe e un incerto futuro, preferendolo al suo presente di emarginato e sbandato in Spagna.

Se le Americhe sono il luogo in cui sognare fortuna e ricchezza, esse sono anche il luogo della conquista violenta, della rapina a mano armata, della ferocia della conquista (Todorov, *La Conquista dell'America*), in cui si rivela la pulsione espansiva già prima diretta verso Oriente nelle crociate. In modo diverso lo stesso spirito si lega all'espansione verso Occidente, si pensi solo al giudizio su Cortez, conquistatore del Messico, perfetto cavaliere cristiano e faro di civiltà, che troviamo nel *Furioso* (XV, 27) dell'**Ariosto**, 1516, e nella *Gerusalemme Liberata* (XV, 28) di Torquato **Tasso**, 1581 (si veda Zatti, *L'ombra del Tasso*, p. 160 sg.). Nel romanzo cavalleresco e nell'epica occidentale le imprese americane di Pizarro e di Hernán Cortez divengono l'analogo moderno delle crociate, o del conflitto tra cristianità e Islam che nel 1571, con la battaglia di Lepanto, volge a favore degli eserciti crociati e occidentali. Attraverso l'espandersi degli Imperi occidentali si diffonde anche il verbo divino e si espande il dominio di Cristo. Questa è anche la prospettiva del gran poema del destino imperiale portoghese, *I*

Lusiadi (1572) di Luis de **Camões** in cui si racconta della colonizzazione portoghese delle Indie e della scoperta della nuova rotta di circumnavigazione dell'Africa. Ma quali fossero i prezzi da pagare, soprattutto da far pagare alle vittime dell'impresa coloniale, già era detto a chiarissime lettere nella *Brevísima Relación* di Fra' Bartolomé de **Las Casas** (1542), indirizzata a Carlo V, e in cui si descrive lo scandalo degli orrori, stragi, torture, stupri, rapine e asservimento bestiale, perpetrati dai conquistatori in nome del cristianesimo. Né si può dire che le cose andassero o sarebbero andate meglio nell'America settentrionale, dove la conquista e la colonizzazione avanzò per tutto l'Ottocento verso Ovest con un vero e proprio genocidio dei «pellerossa» di cui rende conto, per esempio, Helen **Hunt Jackson** in *Un secolo di disonore* (1881) e, cento anni dopo, Richard Drinnon in un libro che molto ci interessa per una definizione generale di Occidente: *Facing West: The Metaphysics of Indian-Hating and Empire-Building* (1980). Le Americhe, tuttavia, divengono anche il luogo di rifondazione in cui i Gesuiti delle *reducciones* del Paraguay vogliono rifare la storia stessa come tempo dell'avvento di Dio in terra (v. UTOPIA e GESUITI), mentre i padri pellegrini puritani e protestanti che partono con il *Mayflower* per la «nuova Inghilterra», vogliono costituirvi il regno di Dio e la comunità dei Santi, e insomma l'utopia teocratica. L'America delle utopie, così, diviene anche il luogo della rivoluzione che nel 1775 iniziava il periodo delle grandi rivoluzioni e sanciva la nascita delle democrazie moderne, ereditando il sistema di valori che già aveva informato in Inghilterra la «Rivoluzione gloriosa» del 1688, attraverso cui si crea il primo sistema parlamentare bicamerale e la prima monarchia costituzionale (sancita dalla Dichiarazione dei diritti, 22 febbraio 1689), con un primo ministro, e un parlamento eletto ogni tre anni («Triennial Bill», 1694). Vediamo dunque il *récit* inglese di quel grande e benefico mutamento politico nella versione che ne viene data a metà Ottocento, da **Macaulay** nella sua *Storia dell'Inghilterra*: «Mi propongo – dice Macaulay introducendo il suo lavoro – di raccontare la storia della rivoluzione che portò a termine la lunga lotta tra sovrano e parlamento e strinse in uno i diritti del popolo e il titolo della dinastia regale. Dirò poi di come il nuovo sistema fosse per molti anni difeso con successo contro nemici interni ed esterni, e di come, in quel sistema, l'autorità della legge e la sicurezza della proprietà fossero compatibili con la libertà di discussione e di azione individuale come mai prima era stato possibile, e di come, dall'unione benaugurale di ordine e libertà, nascesse una prosperità mai prima conosciuta e della quale mai gli annali dell'umana storia hanno riportato ugual esempio; di come la nostra terra, da uno stato di ignominioso vassallaggio, rapidamente sorgesse al ruolo di arbitro tra i poteri europei e di come la sua opulenza e la sua gloria marziale crescessero insieme: di come, attraverso una saggia e ragionevole fiducia, si stabilisse un credito pubblico che diede frutti mirabili, tali che sarebbero parsi incredibili agli uomini di stato di solo qualche decennio prima; di come poi un enorme volume di commercio desse origine al potere marittimo inglese, al fronte del quale ogni altro impero antico o moderno è insignificante». Ovviamente il sistema che nasce con la rivoluzione del 1688 è il risultato di un processo che vede sconfitte, già durante la prima rivoluzione inglese (1641) e il protettorato di Cromwell, le posizioni delle fazioni più estreme, *Diggers* e *Levellers*, in favore del suffragio universale, dell'eliminazione del latifondo e della ripartizione delle terre. La rivoluzione industriale e l'espansione coloniale, mercantile e militare, sono precedute come condizione necessaria dalla rivolu-

zione finanziaria, con la creazione della banca d'Inghilterra nel 1694 e l'istituzione del debito pubblico (1696), che finanzia le guerre attraverso cui l'Inghilterra costituirà nel Settecento il proprio dominio nell'America del Nord e in India. Il sistema che nasce in Inghilterra con la rivoluzione del 1688 riconosce il potere delle classi abbienti, e occorrerà una lunga storia di riforme parlamentari per giungere solo nel 1918, con il voto alle donne (oltre i trent'anni), al suffragio universale (in USA nel 1920; v. EMANCIPAZIONE DELLA DONNA). Persino la rivoluzione americana del 1775, alla luce della gloriosa rivoluzione del 1688, è vista dall'inglese Macaulay in chiave positiva; rimangono certo problemi, uno tra tutti la terribile situazione irlandese, ma rimane anche il fatto che il fondamento della felicità civile, della ricchezza, della prosperità, e del potere imperiale e mercantile si originano in quel mutamento istituzionale. Ma ogni cosa ha il suo prezzo, evidentemente: così l'America settentrionale che è teatro delle guerre tra le potenze coloniali del Settecento – Inghilterra, Olanda, Francia – è anche il luogo d'insorgenza delle grandi rivoluzioni che, dopo quella americana, agiteranno anche la storia europea (1789, 1848, 1917). La spinta espansiva, in ogni caso, si coniuga con il progresso tecnologico, con lo spirito d'avventura, e con l'idea di una missione civilizzatrice e di cristianizzazione del mondo attraverso la quale si giustificano anche lo sterminio e la riduzione in schiavitù (v. RAZZA, RAZZISMO; SCHIAVO, SCHIAVITÀ) come strumenti provvidenziali nel portare la luce della civiltà e della fede nelle nuove terre. L'espansione mercantile, ovviamente connessa all'espansione coloniale, e la definizione del mercante come nuovo protagonista dell'avventura occidentale, trovano un personaggio esemplare nel *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe. Robinson va per mare, viene preso schiavo, riesce a fuggire, ma non pare capire la lezione perché diviene a sua volta mercante di schiavi, preso tra l'etica mercantile (*trading*) e l'eccesso di mercatura (*overtrading*) che vede la realtà in termini di mercato e di merce, compresa la vita umana; ma ciò che fa di Robinson un'icona occidentale è anche il suo talento tecnico, inventivo, il suo saper fare, e sapersi ingegnare, che gli consente di sopravvivere e anzi di ricostruire in qualche modo il suo mondo di *commodities* sull'isola deserta nella quale la Divina Provvidenza l'ha relegato. Nel bene e nel male, comunque, marinaio, mercante, schiavo, schiavista, capace di ricostruire sull'isola deserta il mondo di merci, di *commodities*, a partire certo anche dal patrimonio perduto e per così dire anche trovato nel naufragio, e al quale attribuisce gran valore, Robinson è possessore in primo luogo del Libro, della Bibbia che trova tra gli altri relitti del naufragio; non serve certo indicare qui quale potenza di diffusione abbia avuto l'invenzione della stampa (Gutenberg, 1475, v. LIBRO), e come le stesse grandi rivoluzioni che hanno segnato il formarsi dell'Occidente siano tutte state precedute da rivoluzioni di carta, dalla scrittura, dalla diffusione delle idee; Robinson possiede in second'ordine il fucile e la polvere da sparo, l'ordigno orrendo, la macchina tremenda della conquista, la forza della tecnologia occidentale, che gli dà, quando occorre, non solo il dominio sulla natura e la possibilità di sfamarsi, ma anche il dominio sui selvaggi cannibali. In Robinson prendono figura così l'avventura, la conquista, la capacità costruttiva, quella di controllo del tempo, lo spirito d'accumulo e di costruzione, il talento tecnologico che scandiscono il tempo stesso e che caratterizzano la civiltà d'Occidente. Ritroviamo l'enfasi sullo stesso talento occidentale, per esempio, e centrato ugualmente sul possesso dell'arma da fuoco nel J. F. Cooper de *L'uccisore di cervi* (1841), in cui

Natty Bumpo, l'uccisore di cervi, l'analogo nella frontiera americana di Ivanhoe, l'impavido cavaliere dell'omonimo romanzo di Walter Scott (1820), riflette sulla differenza tra sé e i suoi amici o nemici pellerossa, quando si trova a ucciderne uno con un fulmineo colpo di fucile. Lui, il bianco, è più veloce, e ha mira più precisa; il pellerossa non ha quel talento tecnologico che caratterizza il bianco e che evidentemente ne sostanzia la superiorità: «Si dica quel che si vuole, pro o contro i pellerossa, quando si tratta di palla e polvere non stanno alla pari con il bianco, non hanno talento per l'arma da fuoco». Perfino Chingachgook, l'amico e l'alleato, il nobile e fiero selvaggio, quando si tratta di armi da fuoco non può certo stare alla pari di Natty, detto anche Hawkeye (cap. VII). A settant'anni di distanza Jack London nei *Racconti dei mari del Sud* (1909) – un libro in cui il punto di vista non è esattamente quello occidentale, anzi c'è come un tentativo di posizionarsi diversamente e vedere gli effetti della colonizzazione – esemplifica tremendamente il talento del bianco in un racconto che ha per titolo *L'inevitabile uomo bianco*. Vi si racconta di Saxthorpe che, con il suo fucile, da solo, appollaiato sulla gabbia di maestra, si difende da un attacco di innumeri selvaggi: «bang, bang bang, bang, faceva il fucile, e thud, thud, thud, seguivano i tonfi dei corpi sul ponte. Era stupefacente come andavano giù». Sicché l'inevitabile bianco respinge l'attacco perché i *niggers* non sanno sparare. Il secondo fenomeno che segna la modernità in Occidente e ne esemplifica *the gifts*, i talenti, come direbbe Hawkeye, è la rivoluzione industriale, che è anche una rivoluzione tecnologica (certo non la prima né l'ultima) e che trasforma velocemente l'Inghilterra da paese a economia agricola nella grande potenza imperiale dell'Ottocento. Il tempo stesso dunque viene costruito, scandito, prodotto a maggior velocità. Persino sull'isola di Robinson, dove il tempo parrebbe abolito, il calendario ha invece grande importanza: Robinson conta i giorni, così come contabilizza ogni altra cosa, e quel suo contare è anche un modo di padroneggiare e nominare il tempo salvaguardando così la propria identità occidentale di creatura per la quale il tempo stesso, contabilizzato, si fa *commodity*, merce, oggetto di possesso e di accumulo. Non è un caso se proprio verso la fine del Settecento nasce l'ucronia (J.-S. Mercier, *L'anno 2440*; v. UTOPIA), la storia futura, la proiezione nel futuro dei sogni o degli incubi attraverso cui si declina, a partire dall'Illuminismo e dall'idea della storia come progresso, il rapporto occidentale con il tempo da colonizzare e occupare, che trova forse il suo tratto più caratteristico e conclamato in quel filone così tipicamente occidentale che è la *Science Fiction*, e che inizia a partire dalla fine dell'Ottocento, con i romanzi di H. G. Wells, come *La macchina del tempo* (1894), *La guerra dei mondi* (1897), entrambi così tipicamente uniti alle speranze e alle paure legate al progresso tecnologico che, a partire dal Settecento, è il fondamento di ogni filosofia della storia.

5. Non è evidentemente il caso qui di rammentare, se non rapidamente, i tremendi guasti sociali provocati dalla rivoluzione industriale, i costi pagati in termini di sofferenze umane per il progresso tecnologico, il mutamento degli stili di vita: l'inurbamento (Wordsworth, *Il sogno della povera Susan*, 1797 in *Ballate liriche*, 1800), l'abbandono delle campagne (Goldsmith, *Il villaggio abbandonato*, 1770), il formarsi di masse di vagabondi senza fissa dimora, lo sfruttamento spietato del lavoro infantile, tutte cose precocemente denunciate anche da William Blake («Il bambino nero», «Giovedì Santo I» in *Canti dell'innocenza*, 1789; «Il piccolo vagabondo», «Lon-

dra», «Giovedì Santo II», in *Canti dell'esperienza*, 1794). Nell'Ottocento inglese, comunque, continua a risuonare il grido di protesta per le inumane condizioni di sfruttamento e di emarginazione di gran parte della popolazione, e forse non è da dimenticare che *Il manifesto del partito comunista* (1848) di **Marx**, così come il *Capitale* (1867), vennero scritti e pubblicati a Londra, proprio nel cuore del più «avanzato» Occidente, in cui le nuove condizioni indotte da un capitalismo selvaggio che produceva grande ricchezza e al tempo stesso un'inedita e tremenda miseria, erano lampanti e ponevano con urgenza la questione della giustizia sociale. La letteratura fa di questa problematica un suo tema privilegiato, se non un vero e proprio filone testimoniato da saggi di varia estrazione e convinzione, come il conservatore Thomas **Carlyle** (per esempio in *Passato e presente*, 1843), o il più liberal John **Ruskin** (*Sesamo e gigli*, 1865, attacco durissimo al mercantilismo, *Fino all'ultimo*, del 1862, in cui attacca l'utilitarismo, e *Munera pulveris*, 1872), e da romanzieri come Benjamin **Disraeli** (*Sybil o le due Nazioni*, 1845), Elizabeth **Gaskell** (*Mary Barton*, 1848; *Nord e Sud*, 1855), Charles **Dickens** (*Oliver Twist*, 1837-38; *Tempi difficili*, 1854; *Una storia tra due città*, del 1859, ambientato durante la rivoluzione francese, ma certamente inteso a dare un ammonimento alla cecità del presente). Tutti questi romanzi vengono pubblicati in un periodo che ha come anno centrale il 1848, l'anno delle rivoluzioni in tutta Europa, e anche l'anno chiave delle rivendicazioni cartiste in Inghilterra. I cartisti riprendevano vecchie richieste nella loro *charter of rights*, e chiedevano una riforma della legge elettorale che ampliasse l'elettorato attivo e quello passivo (limitati entrambi da condizioni di censo). La rivoluzione industriale così, producendo nuova miseria, produceva anche nuove condizioni politiche, nuove aspettative, nuove esigenze; con la rivoluzione industriale si avviava una linea di sviluppo e di progresso non solo scientifico e tecnologico, legato strettamente al profitto e al mercato, ma anche un'evoluzione politica nella cui prospettiva si pongono esigenze, lotte sociali tese alla conquista di diritti e forme di emancipazione. Si può forse affermare con sufficiente tranquillità che alla metà del Settecento nascono le condizioni primarie anche della tendenza alla globalizzazione che è, tra le altre cose, l'esportazione del sistema politico occidentale e del suo sistema di valori veicolato dai rapidissimi progressi tecnologici. Basti pensare all'evoluzione dei mezzi di trasporto e di comunicazione negli ultimi cento anni. Come si diceva più sopra, con Occidente ci si riferisce oggi, sempre più spesso, in clima del *Clash of Civilizations* formulato da Huntington, al sistema politico, economico, al progresso tecnologico e dunque al sistema di valori maturati tra Europa e America nel corso di una lunga storia, nella quale si declina, insieme a una spinta verso la parità di diritti, indipendentemente da classe, *gender*, razza, anche la pulsione all'espansione imperialistica.

Scrive Oswald **Spengler** in quella sua apocalittica riflessione su tutta la storia dell'Occidente, *Il tramonto dell'Occidente* (1917), che il modo per «intendere le forme viventi è l'analogia», sicché non si può pensare a Napoleone senza che venga in mente Cesare, né a Cesare senza pensare ad Alessandro Magno. Lo stesso Napoleone si pensò imperatore come Carlo Magno e come lui pretese la consacrazione papale. Non stupisce certo che il primo impero francese definisca anche un periodo del gusto, il neoclassico, né che il linguaggio politico inglese nel periodo dell'apogeo imperiale, durante il periodo vittoriano, riprenda una formula del linguaggio politico romano: «*Civis romanus sum*, allo stesso modo un suddito

britannico in qualsivoglia parte del mondo si trovi deve sapere che l'occhio vigile e il forte braccio dell'Inghilterra è là per proteggerlo da torti e ingiustizia»; e Gladstone, nel suo discorso alla camera dei Comuni nel giugno del 1850, proseguiva predicando i principi congiunti di libertà e ordine, di legge e individuale libertà, e diritto ad aspirare al successo, alla promozione sociale attraverso l'operosità e l'esercizio delle facoltà morali e intellettuali, dei talenti di cui Dio ha dotato ognuno. Non solo Gladstone proclamava il privilegio d'essere cittadini britannici, ma sostanzialmente quell'identità con i valori anglosassoni e «occidentali» in qualche modo, dunque, evidentemente collegati all'antica idea della *romanitas*. Del resto il modello di impero, connesso alla *romanitas*, si trovava già nel **Gibbon** di *Declino e caduta dell'Impero Romano* (1776-1788), e anche, se non di più, nel **Mommsen** della *Storia di Roma* (1854-56), che si chiude con la fine delle guerre civili, ed è seguita poi da *Le province romane da Cesare a Diocleziano* (1884). Nella storia romana, dunque, tra periodo delle guerre civili e nascita infine dell'impero, la cultura occidentale trova un modello di percezione anche della propria storia nei travagli politici che la agitano tra Sei e Settecento, ed è ancora la storia romana a offrirsi come modello di lettura della storia nel periodo che va dalla rivoluzione francese all'impero, ciò implicando non solo capitoli di una storia del gusto, ma anche suggestioni di poetica dell'esistenza. In realtà è tutta la storia d'Occidente ad articolarsi, o ad essere letta, percepita, scritta attraverso il mito della *translatio* o *renovatio imperii*, o attraverso la stessa storia della *instauratio imperii* (v. IMPERO), a partire dal mito troiano, su cui si fonda il mito imperiale romano (**Virgilio**, *Eneide*, 29-19 a.C.) e di conseguenza la legittimazione del potere, il *grand récit* dei vari poteri costituiti in tutta l'Europa occidentale. Non c'è dinastia nel Rinascimento, da quella inglese, a quella francese, alle signorie italiane, e naturalmente anche l'impero stesso, che non cerchi una qualche giustificazione genealogica e mitica proprio nella diaspora troiana, e sempre nella logica inaugurata dal poema di Virgilio. Il mito imperiale, la legittimazione del potere imperiale si combina anche con la visione cristiana. Ne *La storia contro i pagani* (*Historiarum adversus paganos libri septem*, sec. IV) scritto su invito di Sant'**Agostino** a completamento della *Civitate Dei* (413-26), Paolo **Orosio**, per esempio, sulla traccia delineata già dal maestro (*De Civitate Dei*, XVIII, 2) vede chiaramente, attraverso misteriose corrispondenze cronologiche, la storia come manifestazione della Provvidenza che intreccia il succedersi dei quattro imperi babilonese, macedone, cartaginese, romano (d'oriente e d'occidente). In questa chiave l'espansione romana e l'istituzione dell'impero (libro II) prepara l'avvento di Cristo e la diffusione del verbo cristiano nel mondo antico, già a modo suo globalizzato dalla conquista romana, ed è su questo fondamento teologico di filosofia della storia che il Medioevo cristiano legge anche nell'*Egloga IV* delle *Bucoliche* (42-39) di **Virgilio** la profezia della nascita di Cristo. Del resto, nella *Divina Commedia* di **Dante**, l'impero, il Sacro Romano Impero è una categoria metastorica più che storica; l'impero esprime la volontà di Dio e si identifica allegoricamente con l'albero della conoscenza del bene e del male (*Purgatorio*, XXXII, 38). Le leggi romane sono di origine divina, di origine divina è anche l'ordinamento di Giustiniano che canta le glorie dell'impero come espressione terrena della divina giustizia nel sesto canto del *Paradiso*. L'impero per Dante ebbe origine in Oriente (*Inferno*, XIV, 104) per poi trasferirsi a Troia e, attraverso Enea, a Roma (*Paradiso*, VI, 3). Chiaramente in Dante si tratta di celebrare la qualità

provvidenziale dell'impero che prepara il mondo all'avvento di Cristo (*Inferno*, II, 16, 27). Si tratta dunque di una prospettiva, attraverso molte trasformazioni, tuttavia di lunga durata, almeno fino all'Ernest **Renan** di *Marc' Aurelio e la fine del mondo antico* (1882) e in quelle «antiche e profonde ragioni che volevano dunque, malgrado le apparenze contrarie, che l'impero si facesse cristiano.» In realtà, verrebbe spontaneo dire che si trattava di ragioni di potere: la dottrina cristiana sull'origine divina del potere sembrava fatta apposta per diventare la dottrina dello stato romano. Come scrive **Paolo di Tarso** con una formulazione che avrà poi una lunga storia fino alla fine dell'Antico Regime: «Che ciascuno si sottometta ai poteri costituiti, poiché non c'è altro potere che quello di Dio; e ogni potere esistente viene da Dio. Pertanto, chiunque si opponga al potere resiste all'ordine stabilito da Dio, e chi resiste si procurerà la dannazione» (*Romani* 1, 13). La stessa posizione troviamo nella *Prima Petri* in cui si predica la sottomissione, «per amor di Dio», ai poteri costituiti, re o governatori, così come la sottomissione e l'obbedienza del servo al padrone, e quella della moglie al marito (2, 13-17, e 18). In realtà, in Paolo di Tarso non troviamo solo la formula della soggezione al potere, ma anche l'altro principio da cui si è sviluppata nel tempo una linea assai diversa: si tratta del principio dell'amore, o della carità (*Corinzi* 1, 13, 1-13) senza la quale non si è nulla e che si pone oltre ogni potere, quella visione segreta di saggezza voluta da Dio, ciò che consente di avere accesso alla verità negata al mondo e che nessun principe del mondo conosce (*Corinzi* 1, 2, 6-8). Come testimonianza di fedeltà a questa visione nascono «eresie» medievali come quella di **Gioacchino da Fiore** (*Concordia del vecchio e del nuovo testamento, Sull' Apocalisse, Libro delle figure*, fine sec. XII), le visioni pauperiste, il primo francescanesimo, l'eresia wycliffita o lollarda e la rivolta dei contadini nell'Inghilterra del 1381, la guerra dei contadini, l'eresia e la rivolta degli anabatisti nella Germania della Riforma (v. UTOPIA) e infine, con lo stesso afflato utopico, la teologia della liberazione in America latina, tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del secolo scorso. Ma, tornando all'affermazione del principio di autorità e alla soggezione ai poteri costituiti, e dunque al tema imperiale, si deve osservare che, a partire dall'*Eneide* e dalla genealogia troiana dell'impero romano che in essa si fonda, nel Cinquecento non c'è potere, per quanto locale, che non rivendichi origini troiane: se **Ronsard** nel poema *Franciade* (1573, incompiuto) legittima il potere regale in Francia attraverso la discendenza diretta da Ettore e Astianatte, in Inghilterra Londra si dice fondata dal mitico eroe troiano Brutus; ed è imperiale anche il mito di Artù, comunque erede e discendente di Imperatori romani attraverso Emrys (Ambrosius); le famiglie signorili italiane, Estensi, Gonzaga, persino Medici, cercano anch'esse discendenze troiane come legittimazione mitica del potere. Ma l'impero è soggetto a una continua *renovatio*: da Carlomagno a Napoleone e al primo impero in Francia, Roma e l'impero britannico, e il testimone passato poi alla nuova potenza americana. E basti accennare brevemente al mito imperiale nel fascismo italiano, o ai titoli di *Kaiser* o *Czar* entrambi derivati da *Caesar* per capire di quanta antichità abbia bisogno ogni potere costituito per legittimarsi, non tanto, o non solo nella storia, ma oltre, o prima di essa, nel mito. C'è una storia ricorrente soprattutto in versione teatrale, ed è quella tratta dalle *Vite parallele* di **Plutarco**, la storia di Antonio e Cleopatra (v. ORIENTE) che è davvero significativa come storia di fondazione imperiale un po' in tutta Europa. Scrivono, per esempio, tragedie al proposito il **Giraldi Cinthio** (*Cleopatra*, 1542; pubbl.

1583); **de'Conti** (*Cleopatra*, 1552); **Jodelle** (*Cleopatra prigioniera*, 1552, pubbl. 1574); **Garnier** (*Marco Antonio*, 1578); **Daniel** (*La tragedia di Cleopatra*, 1594); **Rojas Zorrilla** (*I serpenti di Cleopatra*, verso il 1630-40); e poi, ovviamente Cleopatra si trova in **Dante** (*Inferno*, V 63, *Paradiso* VI 76), in **Boccaccio** (*De mulieribus claris*, 1361-62). Si può forse dire che l'esotismo moderno (v. ESOTISMO) nasce anche con questa storia, ma quel che più ci interessa in questa sede è che quella storia va interpretata come nodale alla strutturazione di una filosofia occidentale della storia. In **Shakespeare**, per esempio, è molto chiaro, tra *Giulio Cesare* e *Antonio e Cleopatra*, che la storia che viene narrata è quella della follia distruttiva delle guerre civili che pongono fine alla repubblica romana con lo stabilirsi alla fine della *Pax Augustea*. In *Julius Caesar* c'è un sogno rivelatore di Calpurnia in cui dalla statua di Cesare zampilla il sangue da molte ferite, e i romani tutti vanno a bagnarsi le mani. Il che, naturalmente, viene interpretato da Calpurnia come cattivo auspicio, ma nella lettura di Decio, che non a caso è uno dei congiurati, il sogno sta ad indicare che nell'assassinio di Cesare, dal suo sangue, Roma riceverà nuova e rinnovata forza, sicché Cesare diviene la vittima sacrificale, e una figura di Cristo, di morte e rinnovamento. Concetto chiaro anche in Dante, *Inferno* XXXIV, in cui «lo 'mpeador del doloroso regno», Satana, è affondato nel ghiaccio fino a mezzo petto, ha tre teste, e tre bocche, dalle quali escono gli *exempla* di massimi traditori, Giuda in mezzo, traditore di Cristo, ma, a destra e a sinistra, Bruto e Cassio, i traditori di Cesare, considerato come primo imperatore. Si tratta di coloro che hanno tradito lo stesso ordine divino nella sua manifestazione in terra. Antonio, *plotter* della storia stessa e perfetto uomo machiavellico in *Giulio Cesare*, in *Antonio e Cleopatra*, divorato dalla sua passione per Cleopatra, espressione della forza che divide l'unità del dominio di Roma, deve essere liquidato dal corso provvidenziale della storia stessa, teso verso la creazione dell'impero con Ottaviano, e non è certo un caso che *Antony and Cleopatra* sia scritta pochi anni dopo l'incoronazione di Giacomo I, che riceve la corona tripartita di Scozia, Irlanda e Inghilterra.

6. Il sistema di valori occidentale, come si diceva, si origina nella *Glorious Revolution* inglese del 1688 con l'istituzione dello stato parlamentare, la nuova enfasi posta sui commerci come produzione di ricchezze, l'investimento di capitali nella ricerca tecnologica e scientifica (la *Royal Society* inglese, fondata nel 1660, l'*Académie royale* francese fondata nel 1666), la rivoluzione industriale, la rivoluzione finanziaria che sono la condizione e la molla dell'espansione e delle contese coloniali fra le potenze europee del Settecento: la guerra di secessione spagnola (1702-13) in cui la Francia perde parte delle sue colonie prese dalla Gran Bretagna; la guerra di successione austriaca (1740-48), nell'ambito della quale si rinfocola la vecchia contesa anglo-spagnola per il controllo delle rotte atlantiche che l'Inghilterra si assicura anche per il secolo successivo; la guerra dei sette anni (1756-1763) alla fine della quale la Gran Bretagna si assicura l'India e le colonie dell'America del Nord togliendole di mano alla Francia. Nella Francia dei lumi, prima della rivoluzione vera e propria, si compie una rivoluzione di carta, di libri, in cui la Ragione diventa il criterio di giudizio, attraverso i grandi illuministi, **Voltaire**, **Rousseau**, i quali entrambi, per un qualche verso, come **Diderot** e **D'Alembert** (*Encyclopédie*, 1751-1772) sono attratti dal modello di pensiero empirista, laico, liberale, fondato sui principi del piacere e dell'utile, elaborato in Inghilterra da John **Locke** nel 1690 in *Saggio intorno all'Intelletto*, e

in *Due trattati sul governo* (si veda Paul Hazard, *La crisi della coscienza europea*, 1935-40) e da David **Hume** (*Trattato della natura umana*, 1739-1740; *Saggi morali e politici*, 1741; *Ricerca sull'umano intelletto*, 1748; *Ricerca sui principi della morale*, 1751). Soprattutto, in base al nuovo empirismo si fa luce una nuova economia politica il cui modello sta in *Dell'ineguaglianza tra gli uomini* (1755) di **Rousseau** in cui la radice delle disparità sociali sta nella natura stessa dell'individuo, sicché c'è chi è più astuto e più forte e sa trarre il meglio dal proprio lavoro e dalle circostanze a scapito ovviamente degli altri. Dalmazzo **Vasco**, nelle sue *Note allo «Spirito delle leggi» di Montesquieu* (1768), ne trae una conclusione che tocca nel punto più debole la struttura economica dell'antico regime: «Quanto più si condensa di ricchezze in uno, tanto più di povertà ha da essere negl'altri» e, laddove c'è maggior lusso, ci sarà anche più povertà, e anzi quello stato in cui maggiori saranno le disuguaglianze sarà anche lo stato più povero. Si tratta di una prospettiva condivisa da molti a partire da Giambattista **Vasco** (*La felicità pubblica*, 1769), da Pietro **Verri** (*Le meditazioni sulla felicità*, 1763). Ma, nella nuova economia politica inglese, il problema del pubblico bene e dell'interesse generale trova altri accenti. A distanza di un secolo circa dalla pubblicazione dell'*Essay* di Locke, troviamo il suo atteggiamento pragmatico nel Jeremy **Bentham** di *Introduzione ai Principi della morale e della legislazione* (1789), nell'Adam **Smith** della *Ricerca sulla natura e le cause della ricchezza delle nazioni* (1776), nel **Malthus** del *Saggio sul principio di popolazione* (1798), e dei *Principi d'economia politica considerati in vista delle loro applicazioni pratiche* (1820), infine nel lavoro di John **Stuart Mill**, *Principi di economia politica* (1848), *Utilitarismo* (1863), *Sulla libertà* (1859), *Considerazioni sul governo rappresentativo* (1861), *La subalternità delle donne* (1869). Tutte queste opere definiscono verso la fine del diciottesimo secolo e ben dentro il diciannovesimo, campo e limiti della *ratio oeconomica* e dell'affermarsi del pensiero liberale. Attraverso la rivoluzione francese ciò che si afferma alla fine di una sanguinosa dialettica politica è proprio il modello di pensiero liberale e borghese, con l'eliminazione delle spinte più radicali e comuniste o socialiste, come quelle rappresentate dagli *enragés* di Jacques Roux e poi dalla fazione di Jacques-René Hébert, liquidati dai giacobini di Robespierre, o più tardi da François-Noël Babeuf liquidato dal Direttorio e da Barras nel 1797. La questione che viene dunque posta è quella di cosa implichi la ricerca di felicità, e di cosa serva ad essa: Bentham si pone la questione del bene collettivo e di quello individuale esattamente nei termini di ciò che è strettamente utile al raggiungimento dello stesso. In base a questa logica, ciò che appare perfino disumano nell'applicazione, può essere di fatto considerato come strettamente necessario una volta che ci si ponga nella prospettiva ristretta dell'utilità, cioè, del profitto generale che è ciò che conta; Adam Smith, così, sancisce l'autonomia dell'economia nei confronti della morale, come già Machiavelli aveva dichiarato la netta separazione tra etica e politica. Smith vede come il lavoro sia il fondamento primo, affermando anche il principio evidentemente utilitaristico della divisione dello stesso, e della produzione attraverso cui si trae dalla natura ciò che si trasforma in valore; così come Malthus che vede nella tendenza all'accrescimento della specie umana la causa primaria delle affezioni, dell'indigenza e della fame, sicché il rimedio radicale sarebbe il controllo delle nascite. Stuart Mill, allievo di Bentham nel saggio sull'*Utilitarismo*, riannoda il filo spezzato da Smith, così come dal suo maestro, tra politica, economia ed etica e defini-

sce il fondamento stesso del pensiero liberale. La religione, la virtù, il sistema politico liberale e democratico stesso, vengono dall'utile: fare per gli altri ciò che si vorrebbe gli altri facessero per noi è la perfezione della regola dell'utile e la norma per ogni società ben regolata. Questo è anche il fondamento «utilitaristico» del saggio sulla libertà, e di quello «illuminato» sulla *Subalternità delle donne* (v. EMANCIPAZIONE DELLA DONNA). In Stuart Mill si combinano i tratti di fondo del liberalismo occidentale: democrazia e libertà fondate sulla morale utilitaristica. Naturalmente non tutti erano d'accordo, nemmeno nell'Inghilterra dell'Ottocento, su queste prospettive: e non solo Marx, naturalmente, che nel *Capitale* vede come sia connaturata al capitalismo la disuguaglianza e dunque l'infelicità della maggioranza per la felicità di pochi, ma anche, in una prospettiva conservatrice, l'ideologia reazionaria elaborata nell'associazione della *Young England* di **Disraeli** e John **Manners**, che si poneva come programma politico il neofeudalesimo come sistema paternalistico protettivo delle masse sfruttate dalle logiche del liberismo; si pensi anche a un vecchio conservatore come **Carlyle** che, in conclusione a *La Rivoluzione Francese* (II, VII, VII; del 1937), commentando il trionfo della borghesia, scrive che la vecchia aristocrazia è stata decimata e che al suo posto ne è nata un'altra, quella del *money-bag*, del portafoglio che ha firmato il patto con il più infimo dei diavoli, e cioè Mammona, signore delle ricchezze e dell'oro. Se il pensiero illuminista inglese e francese è il momento di svolta nei principi politici dell'Occidente; la stessa identità occidentale sembra maturare anche di più nel fermento spirituale delle varie sette protestanti proliferate dopo la Riforma del Cinquecento, e in cui si origina la rivoluzione parlamentare inglese del 1641-42, così come nella severa spiritualità calvinista della civiltà delle Nuova Inghilterra come ideale insieme di comunità di santi. Ancora oggi l'americanità da un punto di vista culturale non tanto tende a identificarsi con una consapevolezza multiculturale e multirazziale, ma, se ha ragione Samuel Huntington (*La nuova America*, 2004), piuttosto, ancora con la cultura WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*), in cui si manifestano i tratti di fondo dello spirito del capitalismo che nasce dalle sette protestanti oltre che dal modello di razionalità, o dai modelli di razionalità prodotti dall'Illuminismo. Le grandi analisi di Weber (*L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, 1904-5, *Le sette protestanti e lo spirito del capitalismo*, 1906), di Sombart (*Il borghese. Lo sviluppo e le fonti dello spirito capitalistico*, 1913), di Tawney (*La religione e la nascita del capitalismo*, 1923) mostrano chiaramente la radice religiosa della cultura del capitalismo, e dell'espansione globale della mentalità capitalistica: il valore del rischio in vista del profitto, l'etica che coincide con l'etica del lavoro, il valore del denaro e della prosperità come valore unico e totalizzante da cui discendono anche gli altri valori.

7. Ancora oggi Huntington dice assai chiaramente che si tratta di non rinunciare a quell'identità collettiva forte, capace di diventare multicolore e che è non tanto l'identità americana, ma in alcuni dei suoi tratti un'identità proiettata e globalmente esportata. E tuttavia, nello stesso libro di Huntington si avverte l'idea di un pericolo imminente di declino di quel sistema di valori, di quella cultura, di quella civiltà d'Occidente, poiché, come si diceva, pare inscritta nella stessa idea di Occidente, e d'impero occidentale, l'idea del suo stesso declino. Questa idea torna spesso nel periodo imperiale inglese, con il parallelo tra la Londra dell'apogeo imperiale e la Roma della decadenza (v. DECADENZA). Troviamo implici-

to questo parallelo, per esempio, in Mario L'Epicureo (1885) di Walter Pater, e anche in una serie di analisi a cavallo tra Otto e Novecento (Charles Masterman, *La condizione dell'Inghilterra*, 1909, *Il cuore dell'Impero*, 1901; Earl Roberts, *La difesa imperiale*, 1906). Un anonimo libello satirico, dato per stampato a Tokio nel 2005 (in effetti, Londra 1905) scimmietta il titolo del lavoro di Edward Gibbon sulla decadenza dell'impero romano (*Declino e caduta dell'Impero Britannico*). Ma anche in America qualche anno prima (1889) esce un altrettanto curioso romanzo, *L'ultimo americano*, di J. A. Mitchell (*Un frammento del giornale di Khan Li, principe di Dimph-Yoo-Chur e ammiraglio della marina Persiana*) in cui si racconta di come l'impero americano sia misteriosamente scomparso e di come all'America e alle sue città deserte approdi nel 2951 una nave persiana in missione archeologica. Nel 1908, il generale Robert Baden Powell in *Scoutismo per ragazzi* scriveva: «Ricordate solo che 2000 anni fa l'impero romano era potente quanto quello britannico oggi» e che poi decadde per mancanza di vocazione militare e voglia di battersi tra i suoi cittadini e l'uso dunque di milizie mercenarie barbare. Ed è chiaro che il timore di Baden Powell è che l'impero britannico faccia la stessa fine dell'impero romano, sommerso dalla barbarie. Non a caso Rudyard Kipling, nel 1897, in *Recessional*, scritto per il giubileo della regina Vittoria, combina l'idea di decadenza e l'idea di impero con quella di crepuscolo dell'Occidente che per lui sta nell'egemonia esercitata *manu militari* dalla razza bianca e anglosassone che deve portare «il fardello» della colonizzazione per diffondere con il proprio sacrificio la civiltà d'Occidente nel resto del mondo (*Il fardello dell'uomo bianco*, 1899, scritto per esortare gli americani a caricarsi del fardello in occasione dell'intervento nelle Filippine contro la dominazione spagnola). In *Recessional*, l'idea del declino e del crepuscolo incombente dell'impero britannico è forte e probabilmente connessa all'andamento della guerra anglo-boera e al costituirsi in Inghilterra di un fronte politico interno assai contrario a quella guerra motivata da meri interessi materiali: «Taccione tumulto e grida / Partono Re e gran capitani/[...] / Dio, signore degli eserciti, resta con noi, / non farci dimenticare, non farci dimenticare! / Remote all'orizzonte svaniscono le navi / Tra duna e capo affonda il fuoco: / Ed ecco, tutto il fasto nostro di ieri/ Uno diventa con quelli di Niniveh e di Tiro! / Giudice delle nazioni, risparmiaci ancora / non farci dimenticare, non farci dimenticare». Si tratta di un luogo comune epocale per esempio ripetuto in questi versi di John Masefield da *Navi da carico* (*Cargoes*): «Quinquereme di Ninive dal remoto Ophir / che arranca verso il porto nell'assolata Palestina, / con un carico d'avorio / e scimmie e pavoni / e legno di sandalo, e cedro e vino bianco dolce. / Maestoso galeone di Spagna all'Istmo / che beccheggia attraversando i tropici in vista di spiagge verdeggianti di palme / con un carico di diamanti, / smeraldi, ametiste / topazi, oro e cannella. / Annerito vapore britannico, il fumaio incrostato di sale / che rolla e beccheggia nella Manica in pazzi giorni di marzo / con un carico di carbone / e ferro e piombo / legna, e stagno» (*Poesie e ballate d'acqua salata*, 1912). *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad, del resto, quel racconto paradigma dell'esperienza occidentale in colonia, inizia proprio con la contemplazione del crepuscolo e della notte incombente, per poi aprirsi a una visione di ere passate e di imperi passati: Roma che colonizza l'Inghilterra, a quel tempo uno dei luoghi bui della terra – come viene detto. E in *La terra desolata* (1922), certo molto indebitato al racconto di Conrad, T.S. Eliot vede allo stesso modo, nel destino di morte e rinascita del suo

marinaio fenicio (Sez. IV), ancora ripetersi nel tempo presente il destino di antichi imperi e di antiche espansioni commerciali, e ne vede anche il crepuscolo, il finire, il rinascere di altri imperi, altre città: «Quale città sulle montagne / crolla, e si riforma per esplodere nell'aria viola. / Crollano torri / Gerusalemme, Atene, Alessandria, Vienna, Londra». Un luogo comune, certo, che forse Eliot trasse da una storia per ragazzi pubblicata sul «Windsor Magazine» nel numero natalizio del 1898, dal titolo *Phra il fenicio* di Edwin Lester Arnold e in cui si racconta la storia di un marinaio fenicio che tocca con la sua nave le coste della Cornovaglia, per poi morire e rinascere in molteplici incarnazioni dello spirito mercantile, d'avventura e d'esplorazione dell'Occidente. E bisogna intendersi perché in ogni caso in Occidente spesso, nella stessa terminologia, cultura e civiltà sono sinonimi, e sono anche sinonimi di Occidente, sicché la fine dell'Occidente non può che indicare l'avvento di una nuova barbarie. Ed è ancora in chiave di declino e di resistenza allo stesso che paiono porsi oggi le analisi del declino occidentale, e del pericolo di fine della civiltà (occidentale) e dei suoi valori alle prese se non con le invasioni barbariche, certo con i fenomeni di emigrazione dall'Oriente e dal Sud, oltre che con il conflitto persistente con il mondo islamico, con cui si confronta il mondo occidentale, di qua e di là dall'oceano. Del resto non è solo alla fine dell'Ottocento che l'Occidente pare vedersi solo nella luce del declino, se non della caduta; ci sono due opere, entrambe monumenti occidentali, e di notevole successo, che testimoniano della continuità di questa stessa disposizione di spirito dal Settecento al Novecento. Il Gibbon di *Storia della decadenza e caduta dell'Impero Romano* (1776-1788), scritto proprio a ridosso del momento di insorgenza dell'impero inglese, non segue l'usuale periodizzazione occidentale differenziando tra antichità romana e Medioevo, ma vede una traiettoria storica senza soluzioni di continuità che va dalla tarda romanità alla caduta dell'impero romano d'oriente (1453). Non è certo un caso che, proprio all'albeggiare della potenza coloniale e imperiale britannica, venga da Gibbon il monito sulla decadenza e il declino del grande impero in cui, del resto, l'impero britannico volentieri trova un antecedente, tanto che il primo Settecento è chiamato *The Augustan Age*, l'età augustea inglese che pone fine alle guerre di religione come a Roma l'impero di Augusto aveva posto fine alle contese civili che avevano distrutto lo stato repubblicano. L'altro monumento al persistente senso di declino dell'Occidente è *Il tramonto dell'Occidente* (1917) di Oswald Spengler scritto in un momento altrettanto significativo, non d'inizio, ma dominato dal senso di una apocalisse già consumata, nel penultimo anno della prima guerra mondiale, ma anche e soprattutto nell'anno della rivoluzione d'ottobre che avrebbe declinato un'altra differenza tra Occidente e Oriente, con l'Oriente europeo comunista opposto a quello occidentale, capitalista. Il titolo dell'opera di Spengler, nell'originale tedesco, ancor più che nella traduzione italiana suona come una sorta di raddoppio: *Der Untergang des Abendlandes* (1917), alla lettera significa infatti «il tramonto della terra della sera» e se si vuole «L'ocaso dell'Occidente». L'opera di Spengler ebbe vasta influenza nella cultura occidentale del primo dopoguerra. Certamente ne è influenzato *La terra desolata* (1922) di Eliot, per esempio, con l'idea che la civiltà occidentale sia finita, consumata nell'ARIDITÀ (v.), e nell'infertilità, nella «morte-in-vita» che ne caratterizza le esistenze, nella mancanza del principio primo, l'amore, la carità che agisce sulla collettività e sugli individui allo stesso modo, sicché la *quest* del poema è proprio il ten-

tativo di ritrovare ciò che si è perduto. «No se puede vivir sin amar», si legge, a distanza di anni, in un'altra terra desolata, il Messico in cui è ambientato *Sotto il vulcano* (1947) di Malcolm Lowry. Così, forse non a caso, J. R. R. Tolkien inizia proprio nel '17, in trincea in Francia, a scrivere quella che diverrà la creazione di una terra mitica in cui si combattono il male e il bene. *Il signore degli anelli* verrà pubblicato nel 1954, dopo la seconda guerra mondiale, ma la sua concezione risale proprio agli anni della crisi dell'Occidente dopo la prima guerra. Quali che fossero le intenzioni di Tolkien, appare abbastanza chiaro che, spesso, si legge *Il signore degli anelli* sia come difesa dell'Occidente, sia come libro del paventato declino occidentale, nella stessa linea delle opere già citate e che segnalano tra Otto e Novecento la decadenza intesa come condizione estenuata di una civiltà, e di un potere al tramonto. Del resto negli anni della prima guerra europea e poi tra le due guerre, e oltre, la nozione di una crisi perenne, e in qualche modo agonica della civiltà occidentale è onnipervasiva e si ritrova in una serie di opere che hanno come tema proprio l'Occidente, la sua organizzazione, i suoi valori, le sue contraddizioni, e l'imminente, se non già consumata, apocalisse (Max Scheler, *L'avvenire del capitalismo*, 1915; Sigmund Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte*, 1915, e *Caducità*, 1915; Ramiro de Maetzu y Whitney, *La crisi dell'umanesimo*, 1916; Rudolf Pannwitz, *La crisi della cultura europea*, 1917; René Guenon, *La crisi del mondo moderno*, 1927; Adriano Tilgher, *Homo faber*, 1929; Johann Huizinga, *La crisi della civiltà*, 1935) e, infine, naturalmente, in chiave di critica marxista all'irrazionalismo, il libro di György Lukács sulla *Lebensphilosophie* (*La distruzione della ragione*, 1957), in cui la civiltà vista in declino è quella della *pensée bourgeoise* nella sua formulazione più matura, quella esistenzialista. Il concetto di Occidente nel senso più moderno matura proprio in quegli anni, e proprio nella prospettiva della crisi; così ritroviamo quell'aggettivo occidentale in grandi opere sulle marche identitarie dell'arte occidentale come *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur* di Erich Auerbach, non tanto sulla tradizione del realismo, come si intende nel sottotitolo della traduzione italiana (1956), ma sull'evoluzione dei modi di rappresentazione, il che sta a dire evidentemente anche di percezione della realtà nella letteratura occidentale (*Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, 1946), o in Henri Focillon, *L'arte occidentale* (1938); occidentale è anche l'amore in un altro monumento di storia della cultura come *L'amore in Occidente* di Denis de Rougemont (1939). Ci pare così assai rilevante la prospettiva in cui si pone il lavoro di Auerbach laddove, considerando *Gita al Faro* (1927) di Virginia Woolf, dice che negli anni intorno alla grande guerra, in un'Europa sull'orlo della catastrofe, o a catastrofe già avvenuta, matura in alcuni scrittori una tecnica di decomposizione della realtà. Attraverso il prisma della coscienza la realtà si frantuma, moltiplica i propri piani e significati. Dice dunque Auerbach che «non è difficile capire perché questa tecnica sia sorta proprio allora. Essa è un sintomo del tramonto del nostro mondo». Infatti l'atmosfera di fine del mondo si trova in tutta una serie di opere importanti, come per esempio *Ulisse* (1922) di James Joyce. Succede però – continua Auerbach – anche qualcosa di molto diverso: il complicato procedimento di dissoluzione e frammentazione dell'azione esteriore nelle rifrazioni coscienziali e nella stratificazione temporale, ci rende consapevoli che è già in atto, in quel procedimento letterario, una forma di globalizzazione, di livellamento tra forme di vita e di pensiero, un livellamento economico e culturale che pare guardare, nell'ottica di Auer-

bach, verso l'utopia di una vita comune, di una comunità e di un senso di comunità davvero globale (chiusa del cap. *Il calzerotto marrone* su *Gita al faro*). Pare di grande rilevanza nella definizione del sistema di valori occidentale, in chiave critica, l'idea che dell'illuminismo hanno Adorno e Horkheimer come carattere distintivo del pensiero occidentale ne *La dialettica dell'Illuminismo* (1947) che ha come tesi quella dell'autodistruzione dell'Illuminismo. Non a caso il saggio inizia proprio dal mito occidentale per eccellenza, quello di Ulisse, a cui viene accostato il Robinson di Defoe che è, come si diceva, una vera e propria icona della mentalità e dei talenti d'Occidente. Ulisse è guerriero, viaggiatore, esploratore, ed è di multiforme ingegno, capace di costruire, di inventare vere e proprie macchine come «il cavallo di Troia»; Ulisse come Robinson è *homo oeconomicus*, icona della razionalità occidentale, e capitalista, della *ratio oeconomica*, costruttiva, che prevede un giusto rapporto tra investimento e profitto, con l'astuzia, o semplicemente la *prudentia* come strumento di giudizio che regoli quel rapporto e che permetta di proiettarlo nel futuro e dunque costruire tempo e storia. C'è un altro mito occidentale, quello di Faust (faustismo) che è strettamente connesso a quello di Ulisse proprio perché si tratta, in entrambi i casi, di miti della trasgressione, dell'oltrepassamento: essi proiettano i loro itinerari oltre le colonne d'Ercole del conosciuto verso l'infinito, che è anche l'infinito dell'accumulo, di beni, cognizioni, profitti.

8. La civiltà della ragione e del progresso si vede dunque spesso sull'orlo del declino. Si tratta di un tratto caratteristico della civiltà d'Occidente non disgiunto da una tendenza della stessa ragione ad analizzarsi e a rivolgersi contro se stessa e i suoi prodotti. Poiché non è solo il sonno della ragione a produrre mostri, ma è la stessa ragione che sa vedersi come totalizzante, e scorgere in sé il proprio contrario, essa stessa follia, capace di produrre mostri. Già molti anni prima della pubblicazione del saggio di Malthus su *Il principio di popolazione*, Jonathan Swift, nella *Modesta proposta* (1729), aveva dato una cupa parodia di quella stessa prospettiva di falso buon senso, a proposito delle affezioni irlandesi: c'è fame in Irlanda e troppi figli. Gli irlandesi allevino i propri figli per farne ragione di commercio, consumo e ricchezza, invece che coefficiente di miseria: si tratta infatti di considerare i figli come porcellini da vendere al mercato per il consumo dei ricchi, ciò che allevierebbe la miseria irlandese eliminando bocche da sfamare, e al tempo stesso sarebbe buona fonte di reddito. Così bisogna dire che è una caratteristica notevole del pensiero occidentale, quello vincente, non solo la razionalità economica, l'utilitarismo, e il materialismo che passa attraverso le idee di investimento, profitto, accumulo, ma anche quella, all'estremo, di giungere al limite della propria vanificazione attraverso la capacità della ragione di mettersi in questione fino a negare i propri presupposti. Come esiste un illuminismo positivo, e una razionalità dei lumi, esiste infatti anche un illuminismo negativo in cui la ragione giunge a contemplare se stessa come follia, e dunque a mettersi radicalmente in questione. Si tratta della presa di coscienza della pulsione autodistruttiva legata al potere, alla conquista violenta, al possesso, all'acquisizione, ciò che William Shakespeare, per esempio, nel celebre discorso di Ulisse in *Troilo e Cressida* (1602 ca.) chiama l'*universal Wolf* che dopo avere divorato tutto ciò che ha intorno finisce per divorare anche se stesso (I.iii). Nel terzo dei *Viaggi di Gulliver* (1726) di Swift, a Laputa, l'isola degli scienziati, ci si trova in mezzo a figure stralunate che soffrono di un pericoloso strabismo; hanno un

occhio volto alla punta della naso e l'altro verso remote stelle, nell'incapacità di vedere la realtà, eppure Laputa, l'isola volante e leggera, sa appoggiarsi a terra con tutta la sua feroce gravità (v. LEGGEREZZA/PESANTEZZA) quando si tratta di schiacciare con il suo peso le città ribelli al suo dominio; così nell'*incipit* del quarto viaggio, a mo' di ammonimento, si racconta del capitano Pocock di Bristol, un onest'uomo, ma troppo sicuro delle sue opinioni che non mette mai in questione: ciò che conduce lui e la nave che egli governa al naufragio, non il primo e nemmeno l'ultimo dei naufragi della ragione. La luce della ragione, dunque, a volte si trova a contemplare il buio in cui essa finisce per affondare. La feroce razionalità economica dello schiavismo, in cui il Robinson di **Defoe**, lui stesso già schiavo, una volta riuscito a liberarsi finisce per cadere, facendosi mercante di schiavi, è la ragione vera della punizione divina che lo fa naufragare e lo condanna all'isola deserta perché egli possa ravvedersi. *Moby-Dick* (1851) di Herman **Melville** è una riflessione dura e risentita nei confronti del percorso distruttivo dell'Occidente. Ishmael, come Giona, deve avvertire il potente impero, Ninive, di ciò che l'attende se non si piegherà ai comandamenti divini, ma come il messaggio di Giona, anche quello di Ishmael non può che rimanere inascoltato. Così la Pequod, la nave baleniera su cui si compie la feroce e faustiana caccia del capitano Ahab contro la natura stessa, velo vivente della divinità, porta il nome di una feroce tribù indiana, tanto selvaggia e malvagia che i buoni padri pellegrini dovettero piamente e integralmente sterminarla. La Pequod, dunque, traccia un percorso a perdersi della ragione economica dentro la mera follia in cui finisce per affondare, poiché deve pur riconoscersi nella pulsione distruttiva e feroce inevitabilmente connessa agli, se non formata dagli, interessi materiali e che stermina balene, bisonti e certo, anche Indiani, poiché in realtà il romanzo di Melville mette in allegoria, per così dire, la dinamica stessa della civiltà d'Occidente. *L'uomo di fiducia* (1857) – in cui il diavolo stesso appare come ciarlatano e imbroglione, con l'accento posto sullo *Indian hating*, sull'odio per gli Indiani e il razzismo spietato e assassino – è nella stessa linea, come del resto *Omoo* (1847), che memorabilmente racconta della colonizzazione in Polinesia; così, in *Mardi* (1849), la ricerca di Melville si proietta in un viaggio senza fine verso isole d'ARCADIA (v.) e d'UTOPIA (v.) verso il Pacifico, tra atolli immaginari, e l'Occidente stesso viene proiettato visibilmente nelle isole, variamente ingiuste e infelici, toccate dalla navigazione filosofica, e che rappresentano la Francia, l'Inghilterra, gli Stati Uniti, alla ricerca di un modo di vita ideale, di un'ideale comunità, all'insegna del principio paolino della carità, senza che possa essere trovato però un approdo sicuro.

9. La pulsione faustiana (v. TITANISMO), intesa nella sua doppia valenza di sete di potere e sete di infinita conoscenza, pare dunque a noi evidentemente il tratto paradigmatico nel mito moderno già delineato da Christopher **Marlowe** (*Doctor Faustus*, 1588 o 1592), rovesciato in un *récit* di purificazione, riscatto e salvezza ne *La tempesta* (1611) di **Shakespeare**, in cui il mago-sovrano, spodestato e abbandonato su un'isola deserta, riesce ad asservire gli elementi, Ariele, lo spirito dell'aria, e Calibano, l'uomo allo stato di natura, il *cannibal* di cui parla anche **Montaigne** (*Essais*, 1, xxx), e a ritrovare dunque l'armonia delle cose, e a lasciare l'isola di cui è signore e però anche prigioniero. Il mito faustiano viene profondamente esplorato anche da **Goethe** (*Faust*, 1832, postumo): da una parte dunque il progresso occidentale come conquista predatoria, violenza, rapina a mano ar-

mata, testimonianza del male della volontà, dall'altra parte il controcanto della buia consapevolezza acquisita al prezzo dell'*horreur* della coscienza di sé che segna il *progress* dell'Occidente. Nel 1886 viene pubblicato *Lo strano caso del Dottor Jekyll e di Mr. Hyde* di R. L. **Stevenson**: la storia dello scienziato, del rispettabile medico e gentiluomo vittoriano che scopre una sostanza che lo trasforma fisicamente e moralmente facendone un mostro, e portando allo scoperto le pulsioni più selvagge e segrete, è una parabola negativa del progresso scientifico e dei suoi effetti dirompenti. Nel 1887, per una qualche coincidenza, viene pubblicato *La genealogia della morale* in cui **Nietzsche** riconosce nella voce della coscienza non la voce di Dio, ma quella della crudeltà «rimossa» come parte insopprimibile dell'essere umano e molla di fondo della volontà di potenza. In quegli stessi anni **Freud** veniva maturando l'idea di inconscio come luogo del rimosso, e della personalità come stratificazione complessa per cui il destino di ciascuno pare essere guidato in gran parte, più che dalla volontà conscia, da una volontà inconscia fatta di pulsioni rimosse e sublimata, ciò che Freud chiamerà *Es* (*L'Io e l'Es*, 1923), citando Nietzsche («ciò che vi è di non personale e di necessario per natura in noi») e traendo la definizione da **Groddeck** che ne *Il libro dell'Es* (1923) dice che l'uomo non tanto vive, quanto è vissuto dall'Es. Nel secondo *instalment* di *Cuore di tenebra* (1902) di **Conrad** c'è un'immagine, un quadro dipinto da Kurtz, che rappresenta una giovane donna bendata che con una fiaccola alta sul capo scende a confrontarsi con le tenebre. Ciò che la torcia illumina, la giovane donna certo non lo può vedere, e del resto quella fiaccola non illumina che la giovane donna. Si tratta di un'icona fine Ottocento dell'idea del progresso della ragione e dei suoi paradossi. Dice un intellettuale africano come Chinua **Achebe**, nella sua celebre analisi del racconto di Conrad, che l'immagine dei neri come di uno stadio infimo della vita umana, miseria e degradazione, dimostra che c'è del razzismo nell'itinerario del viaggiatore che, toccato dalle tenebre, diviene anche lui *native* di quel buio. A noi pare che le cose non stiano proprio così. Il fatto è che quei neri sono stati loro toccati dalle tenebre che il viaggiatore non tanto trova nel luogo selvaggio, ma che invece egli porta, poiché quel nucleo tenebroso è il nodo originario della civiltà stessa d'Occidente: sicché egli è l'untore e non il contagiato. Proprio a partire dal *Faust* di **Goethe**, **Spengler** definisce il tratto faustiano come il carattere fondamentale dell'Occidente. Del resto questo tratto, diversamente nominato come *der Wille*, la Volontà, è ben evidente anche nel **Schopenhauer** del *Mondo come volontà e rappresentazione* (1819) così come nel rovesciamento di quella stessa idea nella Volontà di potenza formulata da Nietzsche (*Frammenti postumi*, 1888-89). La Volontà, *der Wille*, è ciò che dunque segna l'esistere come pulsione violenta all'appropriazione. La *Wille* impregna di sé ogni umana impresa, ne è la condizione e, in fondo, ha sempre un sentore sulfureo. Si pensi al *Dottor Faust* (1947) di Thomas **Mann**, per esempio, in cui l'ispirazione artistica stessa ha a che fare con il demoniaco, e con il contagio della sifilide, con la pallida spirocheta che diventa l'origine dell'ispirazione che isola l'artista nel mondo gelido da cui la sua arte si origina. In *Sotto il vulcano* di Malcolm **Lowry** (1947), un'altra versione del mito faustiano, non a caso uscito nello stesso anno del romanzo di Mann, come riflessione sugli orrori della seconda guerra mondiale «Euroamericana», il console perennemente ubriaco, alle prese con un mondo infernale, vede bene come la *Kultur* d'Occidente all'estremo finisce per identificare l'aporia con la quale essa stessa coincide: si tratta di un'immagine d'ar-

tista tratta da un romanzo popolare, *Le mani di Orlac* di Maurice **Renard** (1920), dal quale sono tratte le versioni cinematografiche di Robert **Wiene** (*Orlacs Hände*, 1924), e di Karl **Freund** (*Amore pazzo*, 1935): il pianista Orlac, dalla fine sensibilità estetica, è l'interprete dello spirito per eccellenza, ma le mani gli rimangono amputate in un incidente e gli vengono chirurgicamente trapiantate le mani di un assassino morto sulla ghigliottina, e quelle mani hanno una volontà propria e spingono Orlac ad uccidere. Si tratta di un'immagine che potentemente mette in crisi la stessa idea umanistica, così importante per la concezione occidentale, dell'*homo faber* capace di costruirsi il destino con le proprie mani, che però egli non sa controllare. In termini schopenhaueriani la *Voluntas* non può essere neutralizzata che dalla *Noluntas*, dal negarsi agli effetti della distruttività, della violenza che segna l'incedere della vita, e anche ogni umano progresso. La volontà è certo il vento che soffia nelle vele della Pequod melvillianiana, e la *noluntas* è l'antidoto formulato, di conseguenza, nella negazione totale figurata nella storia di *Bartleby lo Scrivano* (1856), lo scrivano che a tutto si nega e impone il quieto potere della negazione, come più forte di quello dell'affermazione. Ancora in *Cuore di tenebra* di **Conrad**, Kurtz è certo un eroe faustiano, un interprete della *Wille* schopenhaueriana, che soffre pertanto di una egocoscienza che divora il mondo stesso; ma il suo corrispettivo giovanile è l'Arlecchino, il giovane russo dalla livrea multicolore fatta di stracci rappazzati e che lo assomigliano alla carta geografica multicolore della colonizzazione ottocentesca dell'Africa, sicché tutta Europa contribuisce non solo al farsi di Kurtz ma anche a quello dell'Arlecchino. L'Arlecchino, è chiaro, rappresenta la spinta all'esplorazione, la ricerca inesausta, quella radicata nella figura del bambino che Marlow ricorda essere stato, affascinato dalla carta geografica di luoghi ancora ignoti, segnata da *blank spaces* e da quel fiume che, come un lungo serpente, si addentra nella terra incognita. Sicché è il bambino «innamorato di carte e stampe» come nel *Voyage* di **Baudelaire** (v. AVVENTURA; VIAGGIO; ESPLORAZIONE) che in parte compie quel viaggio: un'avventura che lo porta, tuttavia, verso una qualche «oasi d'orrore», poiché questa, in tutta autocoscienza, sembra essere un diagramma comune dell'esperienza occidentale a confronto con il luogo selvaggio che viene conquistato e violentato nella stessa misura in cui il viaggiatore che porta quella violenza e quel buio ne rimane prigioniero. Il viaggio è anche e sempre una buia «inchiesta» (v. QUÊTE) all'interno di sé, un viaggio interiore, di disvelamento di quello stesso *horreur* che sta alla fine, o, circolarmente, all'inizio di ogni viaggio. Tale l'interpretazione di Charles Baudelaire in *Il viaggio* (*I fiori del male*, 1861), insieme a quella di Arthur **Rimbaud** nel *Battello ebbro* (1871, in *Poésies* pubbl. 1891), che in modo più significativo certificano lo spirito d'Occidente: si pensi alla chiusa del *Battello ebbro* in cui «l'acqua d'Europa» è una figura di origine del viaggio stesso, quella pozzanghera fangosa in cui un bambino triste in una luce crepuscolare fa veleggiare i suoi sogni insieme alla barchetta con cui gioca, fragile ed effimera come una farfalla di maggio. Il viaggio interiore, la buia inchiesta, è una disposizione di spirito anche testimoniata da altre opere legate in serie come da una comune origine: «Alla fine del passaggio» (*L'handicap della vita: storie della mia gente*) di **Kipling** (1891), *La via dei Re* (1930) di **Malraux**, *Tempo di uccidere* (1947) di **Flaiano**, *Viaggio al termine della notte* (1932) di **Céline**. Il romanzo di Céline definisce, attraverso lo specchio della negazione, e di un personaggio che a tutto si nega (ed è così il «saligaud», «honte du genre humain»), la *quiddi-*

tas dell'Occidente nella volontà di profitto, con la guerra, la distruzione e lo sfruttamento più spietato come diversi effetti della stessa causa. Non a caso, dall'Europa della prima guerra mondiale, il viaggio di Bardamu lo porta prima in Africa, e poi negli Stati Uniti, a New York, verso il Sud prima e l'Occidente poi, verso il cuore stesso dell'Occidente, il cuore buio dell'Occidente che la ragione spietata di Céline scruta in modo intemerato, riconoscendo in quel buio anche la propria origine. L'avventura coloniale ha come caratteristica quella di duplicarsi, di compiersi come per un duplice speculare itinerario tipico dell'Occidente. In *Lord Jim* (1900) di **Conrad**, l'itinerario è chiaramente tracciato e passa attraverso la duplicazione dell'eroe nel suo doppio, Gentleman Brown è anche pirata, grassatore, assassino: il volto buono e idealistico dell'Occidente e il suo volto più violento e predatorio. Non è un caso che, nella riflessione di Conrad, questo schema trovi un'altra applicazione in *Victory*, nel 1915: Heyst, figlio di un filosofo della negazione, rappresenta la *noluntas*, e Mr. Jones, predatore quanto Gentleman Brown, rappresenta tutto il maligno manifestarsi della *Wille* e del mondo come stratificazione storica del male; così dunque Conrad dà figura doppia all'ambivalenza occidentale. In *Tempo di uccidere* di Flaiano, il grande romanzo della guerra italiana in Etiopia, nel momento imperiale del fascismo italiano, tuttavia, al protagonista è negata ogni conoscenza di sé, egli non ha gli occhi spalancati del Bardamu di Céline, né il suo cinismo filosofico, e non oltrepassa la soglia come fa il Kurtz di Conrad; il tenente di Flaiano non apre mai gli occhi al buio, li tiene sempre chiusi soprattutto nei confronti di sé. Il tenente non si vuole vedere, rifiuta di capire, continua ad autogiustificarsi, continua a credersi bravo ragazzo italiano e non ammette di non essere che un ladro, uno stupratore e un assassino. *Cuore di Tenebra* come paradigma dell'esperienza occidentale, è anche nella riflessione americana sul Viet-Nam (*Il cacciatore*, 1978, di Michael **Cimino**, di cui non solo il titolo richiama volutamente *L'uccisore di cervi*, 1841, di J. F. **Cooper**, come altra crudele esperienza di frontiera; *Apocalypse Now*, 1979, di Francis Ford **Coppola**) o sulle proprie violente radici, come in *Balla con i lupi* (1991) di Kevin **Costner**, in cui il tenente Dunbar fugge dalla guerra, dalla civiltà della guerra, per andare verso Occidente, verso la frontiera, il *far West*, e farsi indiano, poiché nella vita sociale della tribù Sioux che incontra, egli trova una forma di utopia o di arcadia, un vivere equilibrato, armonico, in cui persino la guerra, la violenza, la morte, hanno ragione e possono essere accettate. La follia sta nella civiltà bianca da cui Dunbar fugge e che finisce per raggiungerlo distruggendo il sogno. **Benjamin**, nelle sue tesi di filosofia della storia, riflettendo sulla storia come rappresentazione del vincitore che fa del patrimonio culturale in primis, della memoria culturale il proprio bottino di guerra, vede in un quadro di Paul **Klee**, *l'Angelus Novus* (1910), l'immagine stessa della ragione occidentale. *L'Angelus*, che è lo sviluppo di una caricatura del *Kaiser* Guglielmo come «mangiaferro», ha il volto rivolto al passato, ma non vi vede una catena di eventi, solo un cumulo di rovine che egli vorrebbe ricomporre, ma un vento di tempesta che spira dal paradiso gli impedisce di chiudere le ali, sicché egli viene sospinto a ritroso verso il futuro con il cumulo delle rovine che sale fino al cielo. «Ciò che chiamiamo progresso è questa tempesta» (*Benjamin, Schriften*, post. 1955), e non è escluso affatto che l'incedere a ritroso dell'Angelo sia proprio ciò che lascia la scia di rovine che egli contempla a occhi sbarrati. Ciò comunque richiama un passo di **Nietzsche** dal *Philosophenbuch* (autunno-inverno 1872) in cui il filosofo è

come un «angelo gelido che sa vedere al di là della miseria umana, senza cattiveria né simpatia». Si può forse dire che anche qui ci si trova in presenza di uno degli innumeri naufragi della ragione (v. NAUFRAGIO): dopo quelli del Robinson di **Defoe**, del capitano Pocock nel quarto viaggio del Gulliver di **Swift**, del capitano Ahab in *Moby-Dick* di **Melville**, anche il Novecento ha un suo naufragio reale e storico in primo luogo, e poi allegorizzato. Nel 1912 andava a picco in mezzo all'Atlantico il Titanic, l'orgoglio della tecnologia europea, la nave ritenuta inaffondabile. Era davvero un segno, come avrebbe detto cinque anni più tardi **Spengler**, del *Tramonto dell'Occidente*, dell'affondare della civiltà della *belle époque*, l'ultima grande stagione della civiltà aristocratica, poi collassata nella prima guerra mondiale. Nel 1978 Hans Magnus **Enzensberger** scriveva *L'affondamento del Titanic*, per segnare un'altra inesorabile fine d'epoca, un'altra apocalisse del progresso, nella stessa prospettiva di *Mausoleum* (1975), o forse, anche più, la fine di una speranza indicata già nell'ultima ballata di *Mausoleum*, dedicata alla morte del guerrigliero rivoluzionario Ernesto Che Guevara in Bolivia (1967). Ecco, così si può leggere anche la chiusa de *L'affondamento del Titanic*: «Alles, heule ich, wie gehabt, alles schlingert, alles unter Kontrolle, alles läuft, die Personen vermutlich ertrunken im schrägen Regen, schade, macht nichts, zum Heulen, auch gut, undeutlich, schwer zu sagen, warum, heule und schwimme ich weiter» (E urlo che tutto va come sempre, come sempre si rolla, tutto sotto controllo, tutto funziona, le persone magari annegate in quella pioggia che cade di sbieco, certo è un peccato! ma fa nulla, roba da urlare, magari; anche se non si capisce, né saprei dire perché ancora io vada avanti a nuotare e a urlare).

10. Oggi, in modo assai rivelatore nella figura del linguaggio e di ciò che vi si stratifica, si parla di impero americano, poiché Occidente si riferisce sì alla cultura euroamericana, ma innanzitutto e *in primis*, ai luoghi della colonizzazione anglosassone tra Sette e Ottocento. Quel termine dunque pare oggi sempre più riferirsi all'egemonia politico-culturale americana, alla globalizzazione del sistema di valori americano (democrazia, libero mercato, individualismo), nonostante le eccezioni e le politiche multiculturali, le istanze politiche diverse portate dall'Europa così come dal Canada, dall'Australia che, tuttavia, più che negare confermano la forza del sistema di valori occidentale soprattutto nella sua versione americana. Lyotard nel *La Condizione Postmoderna* (1979) dice di come l'Occidente abbia nutrito la propria immaginazione di *grands récits* di emancipazione tesi verso la libertà. Vi sono *récit* escatologici come quello cristiano, ovviamente, che si intrecciano con quelli politici (il *récit* imperiale; il *récit* comunista entrambi originariamente connessi al cristianesimo o in una logica provvidenziale, o in quella teocratica, o nella tradizione pauperistica e millenaristica medievale); il *récit* marxista vede la storia come lotta di classe attraverso cui si attua una graduale emancipazione del proletariato; il *récit* liberale e utilitaristico vede nel libero mercato e nella logica capitalistica l'affermarsi della pace e della prosperità globali. A noi pare che anche qui, in questa filosofia della storia, stia la *quidditas* occidentale, almeno in un senso, quello che accomuna filosofie tanto diverse quanto il cristianesimo, il marxismo, il liberalismo ognuna con le sue soluzioni su questa terra, o oltre il tempo e la storia stessa, verso la libertà dallo stato di necessità. In un certo senso, ancora, l'Occidente sembra definirsi proprio attraverso la propria filosofia della storia e la capacità di storicizzare acquisita nel Settecento, e traumaticamente

marcata dalla rivoluzione francese. **Lukács**, nel suo saggio sul romanzo storico (*Il romanzo storico*, 1957) dice di come la grande rivoluzione fosse la faglia che, nella cultura occidentale, distingue inesorabilmente la fine di un'epoca e l'inizio del *novum*, e dà l'esatta e precisa sensazione della storia; Lukács, del resto, sostiene che, con la rivoluzione francese, si entra non tanto in una diversa storia, ma nella storia *tout court*. Non sappiamo se Lukács sia nel giusto, ma è chiaro che, sulla scorta del pensiero di Hegel, ciò che nasce dopo la rivoluzione, ma, pare a noi, anche prima della stessa, a partire dalla seconda metà del Settecento, è una filosofia del destino, e la proclamazione del diritto individuale al destino come espressione della, e tensione verso la libertà nel segno della ragione costruttiva, della *ratio oeconomica* e borghese.

Nella letteratura sepolcrale, nell'*Ode scritta in un cimitero di campagna* (1751) di Thomas **Gray**, così come, per esempio, nella *forgery* che apre i *Promessi Sposi* di **Manzoni**, l'*Historia* dell'anonimo secentesco, è chiara una cosa: la Storia ufficiale ha a che fare con i grandi, i potenti, i grandi avvenimenti dal punto di vista dei grandi; l'*Historia* invece ha a che fare con genti meccaniche e di piccolo conto, poiché è vero che il diritto al destino è individuale, ed è il tragitto giusto o errato verso la libertà. La letteratura, la finzione, si fa carico di ritrovare le tracce di quei tragitti sempre interrotti, e di richiamare in vita le voci sopresse e tagliate. Non è certo strano che questa poetica del romanzo storico nasca, o venga formalizzata, proprio da considerazioni di un grande storico come Augustin **Thierry** in *Sur la Conquête de l'Angleterre par les Normands. A propos du roman* Ivanhoe, «Censeur Européen», 29 maggio 1820 (raccolto poi in **IDEM**, *Dix Ans d'études historiques*). L'articolo di Thierry viene pubblicato poco prima de *L'histoire de la conquête normande de l'Angleterre* (1825). Queste stesse o analoghe considerazioni di «poetica» stanno alla base della ricerca di E. P. Thompson, *Il costituirsi della classe dei lavoratori* (1963), come di Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi* (1980) o delle grandi ricostruzioni di discorsi «ammutilati» in Michel Foucault (*Storia della follia*, 1961, *Nascita della clinica*, 1969, *Sorvegliare e punire*, 1975) o di un antropologo come Clifford Geertz (*Interpretazioni di culture*, 1973) e, di conseguenza, vengono a costituire il vero e proprio fondamento teorico e di poetica anche per il neostoricismo americano. Siamo, in ciò che è stato definito postmoderno, o tarda modernità, in un momento di asserzione dei diritti individuali, di minoranze, di gruppi, che frammenta il *grand récit* dell'emancipazione in una miriade di altre rivendicazioni che hanno a che fare con il sesso e la liberazione della carne (l'utopia freudiana diversamente declinata da Wilhelm **Reich** in *Psicologia di massa del Fascismo*, del 1933 e da Norman O. **Brown** in *La vita contro la morte*, del 1959), con il colore della pelle, l'appartenenza etnica, l'appartenenza di *Gender*: si tratta di un fenomeno assai connesso alla globalizzazione, e da esso indotto. E le voci e gli accenti fatti riecheggiare nei cimiteri infiniti della storia sono dunque davvero molteplici e multiculturali, e sono voci variamente sessuate, etniche, colorate, che testimoniano di una discriminazione o di un'altra, comunque di ferite antiche di cui la letteratura e la ricerca letteraria, la scrittura storica e quella antropologica si fanno carico.

11. La globalizzazione esporta ovunque, o vuole ovunque esportare, il sistema di valori dell'Occidente per come lo siamo venuti delineando, l'Occidente importa anche pezzi di mondo altro ed estraneo, che si trova in qualche modo a dover accogliere e integrare, spesso con

grande difficoltà. Se nella strategia d'integrazione statunitense si parlava di *melting pot*, in cui ogni esperienza culturale doveva diventare americana, e poteva essere accolta solo al patto dell'americanizzazione; nella più tarda strategia d'integrazione canadese per la prima volta si parla di multiculturalismo e di mosaico, a cui si ispirano anche le politiche di accoglimento e di integrazione dell'immigrazione sia canadesi che, per esempio, australiane. L'Europa ha certamente più difficoltà in presenza di consistenti flussi migratori che vengono dall'Est e dal Sud, e non solo per ragioni economiche e di ordine pubblico che certo sono rilevanti, ma anche, se non soprattutto, per l'esperienza fortemente stratificata delle identità nazionali, raddoppiate nella non risolta questione dell'identità europea che deve formularsi proprio in presenza di una realtà di fatto multiculturale e di contro a politiche d'integrazione e accoglienza non troppo efficaci. Non serve sottolineare come nel postmoderno, o nella logica jamesoniana della tarda modernità, la letteratura è spesso al servizio di queste problematiche che si proiettano nelle riscritture delle vecchie storie da altri punti di vista, razza, etnia, *gender*, nel tentativo di richiamare in vita voci sopresse e dimenticate e dare nome e destino a tombe senza nome e destino; nella stessa critica della tarda modernità, come capita con il neostoricismo, si tratta ancora di trovare altro posizionamento, altra prospettiva da cui guardare cose note e famigliari per renderle altre, estranee, interpretare piccole vite, piccoli destini, oscure esistenze in luoghi dimenticati, o anche far tornare a parlare con un altro ricordo voci che abbiamo sempre ascoltato e che ci sono famigliari. La ragione occidentale, ancora, è catturata nella dialettica tra ragione strumentale, *ratio oeconomica*, da una parte, e scetticismo, dubbio, ricerca della verità però nella consapevolezza che essa non può che sfuggire nel momento stesso in cui si dà come costruzione della verità, da un determinato punto di vista. Il destino in senso moderno, ancora una volta pare essere una creazione tardo settecentesca ed è legata soprattutto, in quanto riflessione letteraria, alla nascita del *Bildungsroman* (v. EDUCAZIONE) in cui si ridefinisce, per la modernità, il vecchio *itinerarium ad se*, la *conversio ad se*, l'*epistrophe pros eautón*, l'itinerario di ritorno alla scoperta di sé, verso la conoscenza di sé (Foucault, *L'Ermeneutica del soggetto*, 2002). Certo, si tratta di una saggezza antica, legata allo stoicismo, all'epicureismo, al platonismo in primo luogo, e mediata alla modernità soprattutto attraverso **Plotino** (*Enneadi*, I, 6), la scultura di sé come statua ideale, nel tentativo di accostarsi a ciò che è irraggiungibile, definendo così nella sua essenza il proprio destino alla ricerca della felicità e della verità: ciò che ritroviamo, per esempio, nella figura di *conversio ad se*, nel Narciso che deve innamorarsi di sé per procedere verso l'assoluto in *Aut-Aut* (1843) di Søren **Kierkegaard**. Un secondo aspetto del *postmodern*, o della tarda modernità è quello relativo ancora alla paura del declino, alla sensazione permanente di trovarsi in un momento terminale, di fine della cultura occidentale; ciò che abbiamo visto del resto caratterizza tutto il percorso della *Kultur* d'Occidente. Abbiamo evidentemente paura delle invasioni barbariche, del mondo nuovo, multiculturale che mette in dubbio ogni vecchia certezza che riposa nella memoria culturale dell'Occidente. In realtà, questo a noi pare il problema, ogni impero, da sempre, ha avuto vocazione multiculturale, e strategie di ibridazione culturale nell'imposizione, attraverso una lingua unica (l'inglese oggi) di una cultura unica, però disposta ad accogliere e a inglobare anche culture altre. Si pensi alle scritture in inglese, per esempio, di indiani o africani; alla scrittura in inglese del ni-

geriano Chinua **Achebe** (la trilogia sulla colonizzazione e la neocolonizzazione: *Il crollo*, 1958; *A disagio*, 1960; *Il dardo di Dio*, 1964) o di Salman **Rushdie**, per esempio *I figli della mezzanotte* (1980) o *Versetti satanici* (1988), a quel suo stile che mette insieme il gusto per l'arabesco e l'abbondanza fantasmagorica dell'Oriente con lo scetticismo occidentale. Il prezzo che l'Occidente deve pagare per il suo successo, la sua potenza politico-militare, la conquista e l'assoggettamento, e certo anche lo sfruttamento mercantile, industriale, politico nel mercato globale, è la necessità dell'ibridazione e della ridefinizione di sé. Non sono forse europei i figli degli emigranti dall'Oriente o dal sud del pianeta, nati in Francia, in Inghilterra, in Germania, in Italia, nel Canada, negli Stati Uniti? Non è forse europea la marca della loro scrittura, non è euroamericana anche la lingua e la cultura che essi aggiungono, modificando la cultura che bene o male li deve accogliere persino nel gesto stesso del rifiuto? Lo stesso concetto di Occidente da una parte coincide con l'occidentalismo e l'idea che la civiltà d'Occidente sia quella più avanzata e che dunque abbia il diritto, persino il dovere di difendersi anche preventivamente, e di conseguenza imporre globalmente il proprio sistema; ma c'è anche un'altra idea d'Occidente: mobile, mutevole e che accetta, con l'altro, anche il proprio futuro; la stessa idea di canone occidentale, la lista degli autori delle opere importanti nella nostra cultura, quelli che bisogna conoscere, leggere, è soggetta a radicale revisione, e non c'è atteggiamento conservatore dei nostri valori che possa porlo al riparo fuori dalla storia che lo stesso Occidente ha impregnato di sé, e ha dunque informato.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Navigazione di San Brendano* (*Navigatio Sancti Brendani*, sec. XI); *Vangelo di Matteo* (80-90). Achebe, C., *A disagio* (*No Longer at Ease*, 1960); Achebe, C., *Il crollo* (*Things Fall Apart*, 1958); Achebe, C., *Il dardo di Dio* (*Arrow of God*, 1964); Agostino di Ippona, *La città di Dio* (*De civitate Dei*, ca. 413-426); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Arnold, E. L., *Phra il fenicio* (*Phra the Phoenician*, 1898); Auerbach, E., *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale* (*Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, 1946); Bacon, F., *Nuova Atlantide* (*New Atlantis*, 1627); Baden Powell, R., *Scoutismo per ragazzi* (*Scouting for Boys*, 1908); Baudelaire, C., *Il viaggio* (*Le Voyage*), in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Benjamin, W., *Angelus Novus* (*Schriften*, 1955); Bentham, J., *Introduzione ai Principi della morale e della legislazione* (*An Introduction to Principles of Morals and Legislation*, 1789); Berdjaev, N., *La concezione del mondo di Dostoevskij* (1924); Blake, W., *Giovedì Santo I* (*Holy Thursday I*), in *Canti dell'innocenza* (*Songs of Innocence*, 1789); Blake, W., *Giovedì Santo II* (*Holy Thursday II*), in *Canti dell'esperienza* (*Songs of Experience*, 1794); Blake, W., *Il bambino nero* (*The Little Black Boy*), in *Canti dell'innocenza* (*Songs of Innocence*, 1789); Blake, W., *Il piccolo vagabondo* (*The Little Vagabond*), in *Canti dell'esperienza* (*Songs of Experience*, 1794); Blake, W., *Londra* (*London*), in *Canti dell'esperienza* (*Songs of Experience*, 1794); Boccaccio, G., *Donne famose* (*De mulieribus claris*, 1361-62); Brown, N.O., *La vita contro la morte* (*Life Against Death*, 1959); Camões, L. de, *I Lusidi* (*Os Lusíadas*, 1572); Campanella, T., *La città del sole* (1602); Carlyle, T., *La Rivoluzione Francese* (*The French Revolution*, 1837); Carlyle, T., *Passato e presente* (*Past and Present*, 1843); Céline, L.F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Cimino, M., *Il cacciatore*, cinema (*The Deer-Hunter*, 1978); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Conrad, J., *Lord Jim* (1900); Conrad, J., *Sotto gli occhi dell'Occidente* (*Under Western Eyes*, 1911); Conrad, J., *Vittoria* (*Victory*, 1915); Cooper, J.F., *L'uccisore di cervi* (*The Deerslayer*, 1841); Coppola, F.F., *Apocalypse Now*, cinema (1979); Costner, K., *Balla coi lupi*, cinema (*Dances with Wolves*, 1991); Daniel, S., *La tragedia di Cleopatra* (*The Tragedy of Cleopatra*, 1594); Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (1306-1321); De' Conti, C., *Cleopatra* (1552); Defoe, D., *La vita e le straordinarie, sor-*

- prendenti avventure di Robinson Crusoe (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719); Dickens, C., *Una storia tra due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Dickens, C., *Tempi difficili* (*Hard Times*, 1854); Dickens, C., *Oliver Twist* (1837-38); Diderot, D. - Alembert, J.B. le Rond d', *Enciclopedia* (*Encyclopédie*, 1751-72); Diodoro Siculo, *Biblioteca storica* (sec. I a.C.); Disraeli, B., *Sibilla o Le due nazioni* (*Sybil, or the Two Nations*, 1845); Eliot, Th. S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Enzensberger, H.M., *L'affondamento del Titanic* (*Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*, 1978); Enzensberger, H.M., *Mausoleum* (*Mausoleum Siebennundreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, 1975); Esiodo, *Le opere e i giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Flaiano, E., *Tempo di ucidere* (1947); Focillon, H., *L'arte d'Occidente* (*L'art d'Occident*, 1938); Fracastoro, G., *Della sifilide ovvero del morbo gallico* (*Syphilis sive de morbo gallico*, 1530); Freud, S., *L'interpretazione dei sogni* (*Die Traumdeutung*, 1899); Freud, S., *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte* (*Zeitgemässes über Krieg und Tod*, 1915); Freud, S., *Caducità* (*Vergänglichkeit*, 1915); Freud, S., *L'io e l'Es* (*Das Ich und das Es*, 1923); Freund, K., *Amore Pazzo*, cinema (*Mad Love*, 1935); Frobenius, L., *Il destino della civiltà* (*Schicksaalskunde im Sinne des Kulturwerdens*, 1931); Garnier, R., *Marco Antonio* (*Marc Antoine*, 1578); Gaskell, E., *Mary Barton* (1848); Gaskell, E., *Nord e Sud* (*North and South*, 1855); Gibbon, E., *Storia della decadenza e caduta dell'Impero Romano* (*History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776-1788); Gioachino da Fiore, *Concordia del vecchio e nuovo testamento* (*Concordia veteri et novi Testamenti*, av. 1202); Gioachino da Fiore, *Libro delle figure* (*Liber Figurarum*, av. 1202); Gioachino da Fiore, *Sull'Apocalisse* (*Expositio super Apocalypsim*, ca. 1186); Giraldo Cinthio, G.B., *Cleopatra* (1542, pubbl. 1583); Goethe, W., *Faust*, (1832, postumo); Goldsmith, O., *Il villaggio abbandonato* (*The Deserted Village*, 1770); Gomara, F. López de, *Storia generale delle Indie Occidentali* (*Historia general de las Indias occidentales*, 1552); Gozzano, G., *L'ipotesi*, in «Il Viandante» (1908); Gozzano, G., *La più bella in I primi ed ultimi colloqui* (1925); Gray, T., *Ode scritta in un cimitero di campagna* (*Ode Written in a Country Churchyard*, 1751); Groddeck, G., *Il libro dell'Es* (*Das Buch vom Es*, 1923); Guenon, R., *La crisi del mondo moderno* (*La Crise du monde moderne*, 1927); Harrington, J., *Oceana* (1656); Hegel, G.W.F., *Lezioni di filosofia della storia* (*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 1837, 1840); Huizinga, J., *La crisi della civiltà* (1935); Hume, D., *Ricerca sui principi della morale* (*An Inquiry Concerning the Principles of Morals*, 1751); Hume, D., *Ricerca sull'intelletto umano* (*Inquiry Concerning Human Understanding*, 1748); Hume, D., *Saggi morali e politici* (*Essays Moral and Political*, 1741); Hume, D., *Trattato sulla natura umana* (*A Treatise of the Human Nature*, 1739-40); Hunt Jackson, H., *Un secolo di disonore* (*A Century of Dishonor*, 1881); Jodelle, E., *Cleopatra prigioniera* (*Cléopâtre Captive*, 1552, pubbl. 1574); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kierkegaard, S., *Aut-Aut* (1843); Kipling, R., *Alla fine del passaggio* (*At the End of the Passage*) in *L'handicap della vita: storie della mia gente* (*Life's Handicap: Stories of My Own People*, 1891); Kipling, R., *Il fardello dell'uomo bianco* (*The White Man's Burden*, 1899); Kipling, R., *Recessional* (1897); Klee, P., *Angelus Novus*, pittura (1910); Las Casas, B. de, *Brevissima relazione* (*Brevisima Relación*, 1542); Locke, J., *Saggio sull'intelletto* (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690); Locke, J., *Due trattati sul governo* (*Two Treatises of Government*, 1690); London, J., *Racconti dei mari del Sud* (*South Sea Tales*, 1909); Lowry, M., *Sotto il vulcano* (*Under the Volcano*, 1947); Lukács, G., *La distruzione della ragione* (*Die Zerstörung der Vernunft*, 1957); Macaulay, T.B., *Storia dell'Inghilterra* (*History of England*, 1848-1861); Machiavelli, N., *Il Principe* (1513); Maetzu y Whitney, R. de, *La crisi dell'umanesimo* (*La crisis del humanismo*, 1916); Malory, T., *La morte di Artù* (*La Mort d'Arthur*, 1485, postumo); Malraux, A., *La via dei re* (*La voie royale*, 1930); Malthus, T.R., *Principi d'economia politica considerati in vista delle loro applicazioni pratiche* (*Principles of Political Economy Considered with a View to Their Practical Application*, 1820); Malthus, T.R., *Saggio sul principio di popolazione* (*An Essay on the Principle of Population*, 1798); Mann, T., *Dottor Faust* (*Doktor Faust*, 1947); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Marlowe, C., *Il dottor Faust* (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1588 o 1592?); Marx, K. - Engels, F., *Manifesto del partito comunista* (*Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848); Marx, K., *Il Capitale* (*Das Kapital*, 1867); Marx, K., *Per la critica dell'economia politica* (*Zur Kritik der politischen Ökonomie*, 1859); Masefield, J., *Navi da carico* (*Cargoes*), in *Poemi e ballate dell'acqua salata* (*Salt-Water Poems and Ballads*, 1912); Masterman, C., *Il cuore dell'Impero* (*The Heart of the Empire*, 1901); Masterman, C., *La condizione dell'Inghilterra* (*The Condition of England*, 1909); Melville H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Melville, H., *Bartleby lo scrivano* (*Bartleby the Scrivener*, 1856); Melville, H., *L'uomo di fiducia* (*The Confidence Man*, 1857); Melville, H., *Mardi* (1849); Melville, H., *Omoo* (1847); Mercier, J.S., *L'anno 2440* (*L'an 2440*, 1771); Mill, J.S., *Considerazioni sul governo rappresentativo* (*On Representative Government*, 1861); Mill, J.S., *La subalternità delle donne* (*The Subjugation of Women*, 1869); Mill, J.S., *Principi di economia politica* (*Principles of Political Economy*, 1848); Mill, J.S., *Sulla libertà* (*On Liberty*, 1859); Mill, J.S., *Utilitarismo* (*Utilitarianism*, 1863); Mitchell, J.A., *L'ultimo americano. Un frammento del giornale di Khan Li, principe di Dimph-Yoo-Chur e ammiraglio della marina Persiana* (*The Last American. A Fragment from the Journal of Khan Li, Prince of Dimph-Yoo-Chur and Admiral in the Persian Navy*, 1889); Mommsen, T., *Storia di Roma* (*Römische Geschichte*, 1854-56); Mommsen, T., *Le province romane da Cesare a Diocleziano* (*Die Römischen Provinzen von Caesar bis Diokletian*, 1884); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1580-1588); More, T., *Utopia* (*De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*, 1516); Nietzsche, F.W., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra, ein Buch für Alle und Keinen*, 1883-85); Nietzsche, F.W., *Frammenti postumi* (1884-85); Nietzsche, F.W., *Il libro del filosofo* (*Philosophenbuch*, 1872); Nietzsche, F., *La genealogia della morale* (*Zur Genealogie der Moral*, 1887); Omero, *Odisea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Epodi* (*Epodon liber*, 42-31 a.C.); Orosio, P., *Storie contro i pagani* (*Historiarum adversus paganos libri septem*, sec. IV); Pannwitz, R., *La crisi della cultura europea* (*Die Krisis der Europäischen Kultur*, 1917); Paolo di Tarso, *Corinzi 1* (56-58 d.C.); Paolo di Tarso, *Lettera ai Romani* (56-58 d.C.); Pater, W., *Mario l'epicureo* (*Marius the Epicurean*, 1885); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1335-1374); Pico della Mirandola, *Della dignità dell'uomo* (*Oratio de hominis dignitate*, 1486, pubbl. 1496, postumo); Platone, *Crizia o dell'Atlantide* (sec. IV a.C.); Platone, *Timeo o della natura* (sec. IV a.C.); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis Historia*, 77); Plotino, *Enneadi* (ca. 254-270); Plutarco, *Vite parallele* (105-115 d.C.); Quevedo, F. de, *Storia della vita del pitocco chiamato Pablos, esempio di vagabondi e specchio d'imbroglioni* (*Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, 1626); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel: Les horribles et espouvantables faictz et prouesses du très renommé Pantagruel*, 1532; *La vie inestimable du grand Gargantua*, 1534; *Tiers livre des faictz et dictz héroïques du bon Pantagruel*, 1546; *Quarte livre des faictz et dictz héroïques du bon Pantagruel*, 1552; *Cinquiesme livre....*, 1564 - di incerta attribuzione); Reich, W., *Psicologia di massa del fascismo* (*Die Massenpsychologie des Fascismus*, 1933); Renan, E., *Marc'Aurelio e la fine del mondo antico* (*Marc-Aurèle et la fin du monde antique*, 1882); Renard, M., *Le mani di Orlac* (*Les mains d'Orlac*, 1920); Rimbaud, A., *Il battello ebbro* (*Le bateau ivre*, 1871); Roberts, E., *La difesa imperiale* (*On Imperial Defence*, 1906); Rojas Zorrilla, F., *I serpenti di Cleopatra* (*Los áspides de Cleopatra*, ca. 1630-40); Ronsard, P., *La Franciade* (1573, incompiuto); Rougemont, D. de, *L'amore in Occidente* (*L'amour en Occident*, 1939); Rousseau, J.J., *Dell'ineguaglianza tra gli uomini* (*De l'inégalité parmi les hommes*, 1755); Rushdie, S., *I figli della mezzanotte* (*Midnight Children*, 1980); Rushdie, S., *Versetti satanici* (*Satanic Verse*, 1988); Ruskin, J., *Fino all'ultimo* (*Unto this Last*, 1862); Ruskin, J., *Munera pulveris* (1872); Ruskin, J., *Sesamo e gigli* (*Sesame and Lilies*, 1865); Scheler, M., *L'avvenire del capitalismo* (*Die Zukunft des Kapitalismus in Vom Umsturz der Werte*, 1915); Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819); Scott, W., *Ivanhoe* (1820); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (*Anthony and Cleopatra*, 1607); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*,

1611); Shakespeare, W., *Troilo e Cressida* (*Troilus and Cressida*, 1602); Smith, A., *Ricerca sulla natura e le cause della ricchezza delle nazioni* (*An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, 1776); Solženicyn, A.I., *La quercia e il vitello* (1975); Spengler, O., *Il tramonto dell'Occidente* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1917); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del Dr. Jeckyll e Mr. Hyde* (*The Strange Case of Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, 1886); Swift, J., *Una modesta proposta* (*A Modest Proposal*, 1729); Swift, J., *I viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Thierry, A., *Sulla conquista normanna dell'Inghilterra. A proposito del romanzo Ivanhoe* (*Sur la Conquête de l'Angleterre par les Normands. A propos du roman Ivanhoe*, 1820; Tilgher, A., *Homo faber* (1929); Tolkien, J.R.R., *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954); Unamuno, M. de, *Vita di Don Chisciotte e Sancho* (*Vida de Don Quijote y Sancho*, 1905, 1936); Vasco, D., *Note allo «Spirito delle leggi» di Montesquieu* (1768); Vasco, G., *La felicità pubblica* (1769); Verri, P., *Le meditazioni sulla felicità* (1763); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolicon liber*, 42-39); Wells, H.G., *La macchina del tempo* (*The Time Machine*, 1894); Wells, H.G., *La guerra dei mondi* (*The War of the Worlds*, 1897); Wiene, R., *Le mani di Orlac*, cinema (*Orlacs Hände*, 1924); Woolf, V., *Gita al faro* (*To the Lighthouse*, 1927); Wordsworth, W., *Il sogno della povera Susan* (*Poor Susan's Reveries*, 1797), in *Ballate liriche* (*Lyrical Ballads*, 1798).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Achebe, C., *An Image of Africa: racism in Conrad's Heart of Darkness in Hopes and Impediments*, New York, Doubleday/Anchor, 1989; Adorno, T. W. - Horkheimer, M., *La dialettica dell'illuminismo* (1947), tr. it. Torino, Einaudi, 1966; Balducci, E., *La terra del tramonto*, San Domenico di Fiesole, ECP, 1992; Bessis, S., *L'Occident et les autres: histoire d'une suprématie*, Paris, la Découverte, 2001; Boitani, P., *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1992; Bratlinger, P., *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988; Bricou, B. (a c. di), *Le regard d'Orphée: les mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Seuil, 2001; Buruma, I. - Margalit, A., *Occidentalismo*, Barcelona, Peninsula, 2005; Carrier, J. G., *Occidentalism. Images of the West*, Oxford, Clarendon Press, 1996; Chinard, R., *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature Française aux XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1913; Chinard, R., *L'exotisme Américain dans la littérature Française au XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1911; Drinnon, R., *Facing West: The Metaphysics of Indian-Hating and Empire-Building*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1980; Eisenstein, E.L., *Le rivoluzioni del libro* (1983), Bologna, il Mulino, 1995; Febvre, L. - Martin, H.J., *La nascita del libro* (1958), Roma-Bari, Laterza, 1988²; Ferrari, A., *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, Torino, UTET, 2006; Ferrari, A., *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET, 1999; Fortunati, V. - Trousson, R., *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Honoré Champion, 2000; Foster Jones, R., *Antichi e moderni. La nascita del movimento scientifico nell'Inghilterra del XVII secolo* (1965²), Bologna, il Mulino, 1980; Foucault, M., *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961; Foucault, M., *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2002; Foucault, M., *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963; Foucault, M., *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975; Geertz, C., *Eine Welt in Stücken*, in *Welt in Stücken. Kultur und Politik am Ende des 20. Jahrhunderts*, Wien, Passagen Verlag, 1996, pp. 13-35; tr. it. in Geertz, C., *Mondo globale, mondi locali. Cultura e politica alla fine del ventesimo secolo*, Bologna, il Mulino, 1999; Geertz, C., *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973; Ginzburg, P., *La democrazia che non c'è*, Torino, Einaudi, 2006; Ginzburg, C., *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi, 1980; Greenblatt, S., *Marvellous Possessions*, Oxford, at the Clarendon Press, 1991; Hale, J.R., *Renaissance Exploration*, New York, Norton, 1968; Hall, A.R., *La rivoluzione scientifica 1500-1800* (1954), Milano, Feltrinelli, 1976; Hardt, M. - Negri, A., *Impero* (2000), Milano, Rizzoli, 2001; Hazard, P., *La crisi della coscienza europea* (1935-40), Milano, Il Saggiatore, 1968; Hentsch, T., *Le temps abolis: l'Occident et ses grands récits*, Paris, Bréal, 2005; Huntington, S.P., *La nuova America. Le sfide della società multiculturale* (2004), Milano, Garzanti, 2005; Huntington, S.P., *Scontro di culture* (1996), Milano, Garzanti, 1997 (preceduto da un articolo dallo stesso ti-

tolo pubblicato in *Foreign Affairs*, LXXII (1993), 3, pp. 22-49); Inglis, B., *Poverty and the Industrial Revolution*, London, Hodder & Staughton, 1971; Jameson, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C., Duke University Press, 1991; Lal, D., *In difesa degli imperi* (2004), Torino, Lindau, 2005; Landucci, S., *I filosofi e i selvaggi*, Bari, Laterza, 1972; Lukács, G., *Il romanzo storico* (1957), Torino, Einaudi, 1965²; Lyotard, J.F., *La condition postmoderne*, Paris, Seuil, 1979; MacLuhan, M., *La galassia Gutenberg* (1962), Roma, Armando, 1984²; Marengo, F., et al. *Dizionario dei personaggi*, Torino, UTET, 2003; Meyers, J., *Fiction and the Colonial Experience*, Totowa (NJ), Rowman & Littlefield, 1973; Negri, A., *Movimenti nell'Impero*, Milano, Raffaello Cortina ed., 2006; Nemo, P., *Qu'est-ce que l'Occident*, Paris, PUF, 2004; Patterson, O., *Freedom in the making of Western Culture*, London, Tauris, 1991; Postel-Vinay, K., *L'Occident et sa bonne parole: nos représentations du monde, de l'Europe coloniale à l'Amérique hégémonique*, Paris, Flammarion, 2005; Rossi, P., *I filosofi e le macchine*, ed. riv., Milano, Feltrinelli, 1971; Said, E., *Culture and Imperialism* (1978), London, Vintage, 1994; Sandison, A., *The Wheel of Empire*, New York, St. Martin's Press, 1967; Schipper-De Leeuw, M., *Le Blanc et l'Occident au miroir du roman négro-africain*, Assen, VanGorum, 1973; Severino, E., *Téchne. Le radici della violenza*, Milano, Rusconi, 1979; Shannon, R., *The Crisis of Imperialism: 1865-1915*, London, Paladin, 1976; Singer, C.J. et al., *A History of Technology*, 7 voll., Oxford, Clarendon Press, 1954-78; Sombart, W., *Il borghese. Lo sviluppo e le fonti dello spirito capitalistico* (1913), Milano, Longanesi, 1978; Sprat, T., *History of the Royal Society*, a c. di J. L. Cope e H. W. Jones, St. Louis, Washington University, 1958; Steinberg, S.H., *Cinque secoli di stampa* (1959), Torino, Einaudi, 1982²; Sullivan, Z.T., *Narratives of Empire: The Fictions of Rudyard Kipling*, New York, Cambridge University Press, 1993; Tawney, R.H., *Religion and the Rise of Capitalism*, Oxford, Oxford University Press, 1923; Thompson, E.P., *The Making of the English Working Class*, London, Gollancz, 1963; Todorov, T., *La conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, 1982; Todorov, T., *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989; Weber, M., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1904-), Roma, Leonardo, 1945; Weber, M., *Le sette protestanti e lo spirito del capitalismo* (1906), in *Le sette e lo spirito del capitalismo*, Milano, Rizzoli, 1977; Wurgaft, L.D., *The Imperial Imagination*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1983; Zatti, S., *L'ombra del Tasso*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

■ **VOCI AFFINI:** Arcadia; Avventura; Colonia, colonizzazione; Crociate; Decadenza; Denaro; Destino, fato; Emancipazione della donna; Esotismo; Esplorazione; Follia; Guerra/Pace; Impero; Isola; Leggerezza/Pesantezza; Libertà; Libro; Mare; Memoria; Naufragio; Nave; Oblio; Oriente; Progresso; Quête; Razza, razzismo; Rivoluzione; Schiavo, schiavitù; Settentrione/Meridione; Storia; Straniero, straniera; Tecnica; Tempo; Titanismo; Utopia; Viaggio.

MARIO DOMENICHELLI

Offesa. 1. Il motivo dell'offesa si pone all'origine di numerosi intrecci narrativi e teatrali. È quello che si potrebbe definire, in termini giuridici, un *vulnus*, una lesione materiale e/o simbolica da cui derivano una serie di azioni, con esiti talora riparatori, altre volte catastrofici. Se l'offesa è la destabilizzazione di uno stato, la rottura di un ordine, essa è inevitabilmente collegata alle dinamiche che innesca, e in particolare alla reazione che provoca, anche a distanza di tempo: il tema della «VENDETTA» (v.) le è dunque intimamente familiare. Nell'etimologia lat., il termine *offensa* è composto dalla preposizione *ob* («verso», «contro») e dal verbo primitivo *ferre* («urtare»), usato nel latino classico solo nei composti: il significato originario di *offensa* è dunque quello di «urto», «inciampo» e, di conseguenza, «avversità», «danno», «antipatia». Nell'ambito delle lingue neo-latine, all'it. *offesa* corrispondono il fr. *offense* e lo sp. *ofensa*. Dal lat. volgare proviene il sinonimo *affronto*, composto da *ad* + *frons*, termine che descrive lo stare di fronte a un altro per sfidarlo, provocarlo, offenderlo. Dall'antico fr. deriva invece il sinonimo *oltraggio* (fr. *ou-*

trage), costruito su un estinto verbo *oltrer*, che significa «andare al di là (del lecito)», e dunque infrangere il diritto e le regole. Le parole ingl. *offence*, *affront* mostrano un'evidente origine latina, a differenza della parola ted. *Beleidigung*. Va rilevato infine che, in tutte le lingue, i termini che corrispondono a «offesa» indicano anche, in un'accezione più ristretta, l'offesa verbale, l'insulto; peraltro nell'etimologia latina della parola *insulto* (con analoghi nel fr. *insulte* e nello sp. *insulto*, ma anche nell'ingl. *insult*) si trova l'evidenza fisica di un «saltare addosso» (*in-saltare*>*in-salire*>*in-silire*), passato dal senso proprio a un senso figurato.

2. Nell'*Antico Testamento*, l'offesa a Dio domina alcune fondamentali narrazioni della *Genesi*: la sfida di Lucifero angelo ribelle, il peccato di Adamo ed Eva che infrange il divieto divino, il fratricidio di Caino. Nei *Vangeli*, prevale invece, rispetto all'antica legge giudaica, il precetto del perdono dell'offesa che viene proclamato da Gesù nel discorso della montagna. In *Matteo* 5, 43: «pregate per coloro che vi perseguitano». In *Luca*, 6, 27, in forma ancora più esplicita: «benedite quelli che vi maledicono; pregate per i vostri calunniatori. A chi ti percuote su una guancia, porgi anche l'altra. A chi ti porta via il mantello, non impedire di prenderti anche la veste». Il messaggio evangelico tramuta non solo la legge giudaica, ma anche l'enfasi dell'offesa e l'urgenza imprescindibile della sua cancellazione che attraversa tutta la cultura pagana.

Nella mitologia antica, ripresa in numerosissimi testi letterari greci e latini, l'offesa è posta già all'origine del mondo e degli dei. Nella *Teogonia* (VIII secolo a.C.) di **Esiodo**, essa si collega alla ribellione contro il padre e alla lotta primigenia fra la terra e il cielo: l'evirazione di Urano per opera di uno dei Titani suoi figli, Crono, genera, grazie al sangue di Urano che feconda la Terra (Gea), i Giganti, i quali aggrediscono gli dei del cielo ingaggiando una guerra (gigantomachia) conclusasi con la loro sconfitta. La mitologia contiene anche la situazione dell'offesa degli uomini nei confronti degli dei, che è spesso involontaria, o è una colpa di *hybris*, cioè di superbia. Il cacciatore Atteone subisce l'ira di Artemide perché ha avuto l'ardire di contemplare la nudità della dea (o, secondo altre versioni del mito, si è vantato di cacciare meglio di lei, o ha aspirato alle nozze con Semele): il mito è raccontato, fra gli altri, da **Ovidio** nelle *Metamorfosi* (3-8 d.C.). Orfeo paga con la morte (come racconta la tragedia di **Euripide** *Le Baccanti*, ca. 410-406 a.C.) il proprio atteggiamento oltraggioso nei confronti delle donne della Tracia seguaci di Bacco. Il giudizio di Paride, che premia la bellezza di Afrodite, reca offesa alle altre due dee Era e Atena ed è a sua volta provocato dall'offesa subita da Eris, la Discordia, che, non invitata alle nozze di Peleo e Tetide, getta in mezzo al banchetto la mela d'oro che diventa oggetto della contesa fra le tre divinità femminili. La vicenda è preludio alla guerra di Troia su cui è incentrata l'*Iliade* (VIII secolo a.C.) di **Omero**.

Nel mito si trovano anche situazioni di offesa fra gli uomini, da cui traggono materia numerose tragedie. In tali azioni è evidente che la gravità dell'atto aggressivo è misurata non sull'individuo, ma sulla famiglia o sul gruppo a cui l'individuo appartiene. Il potere e la donna sono considerati i principali oggetti di offesa e di contesa. Così accade per il crimine di Egisto, che uccide il re Agamennone, appena ritornato dalla guerra, con la complicità della moglie di lui, Clitemnestra, divenuta sua amante. Oreste – su cui è incentrata la trilogia di **Eschilo**: *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi* (458 a.C.) – è il figlio di Agamennone che assume su di sé il peso di tale offesa e

l'impegno della conseguente vendetta. La transittività ereditaria dell'offesa (e della vendetta che ad essa risponde) è uno dei pilastri portanti dell'interpretazione antica del tema. Tale concetto viene ribadito nella vicenda dei fratelli Atreo e Tieste, che è costruita su una catena di offese: Atreo non sacrifica ad Artemide il più bel capo del suo gregge promesso alla dea; Tieste, con l'aiuto della cognata di cui è l'amante, sottrae al fratello il vello d'oro, simbolo del potere su Micene; Atreo imbandisce all'inconsapevole Tieste le carni dei figli. La vicenda, rappresentata nelle tragedie perdute di **Sofocle** (*Atreo e Tieste*) ed Euripide (*Tieste*), viene ripresa nel teatro tragico latino (**Pacuvio**, **Ennio**), fino al celebre *Tieste* (49-62) di **Seneca** il giovane.

Ma il tema dell'offesa è anche presente, sin dall'antichità, nei generi letterari «bassi». Nella fiaba del lupo e dell'agnello di **Fedro** (I secolo a.C.) l'offesa è interpretata come il pretesto che il forte cerca per sopraffare il debole. E l'idea dell'offesa come attentato alla dignità sociale è un motivo che si trasferisce e si rafforza nel mondo post-antico.

3. In epoca medievale, l'offesa si collega alla dimensione cavalleresca della sfida, della rivalità e del DUELLO (v.). L'esempio più celebre è quello di Orlando e Gano nella *Chanson de Roland* (sec. XI), forse di **Turoldo**. Il riso beffardo di Orlando nei confronti di Gano, che contesta a Carlo Magno di esser stato scelto per la pericolosa missione presso il re Marsilio, viene interpretato dal traditore come un intollerabile affronto che merita vendetta. Oggetto principale dell'offesa è l'onore cavalleresco, inteso come rispetto dei valori di lealtà e di coraggio. Ma essa può anche riguardare il rispetto per le donne della famiglia, di cui il cavaliere è il naturale protettore. Nell'anonimo *Poema del Cid* (1140 ca.) spagnolo, il protagonista, Rodrigo Diaz de Vivar detto il Cid Campeador, dopo essere stato richiamato dall'esilio e riabilitato dal re di Castiglia, subisce una grave offesa nella persona delle sue due figlie, donna Elvira e donna Sol, che vengono picchiate, derubate della loro dote e abbandonate in un bosco dai loro mariti. L'eroe uccide successivamente i due infami colpevoli in duello, lavando l'onta. Il tema e il personaggio saranno ripresi, fra gli altri, da Pierre **Corneille** nella tragedia *Il Cid* (1637).

Nel tardo Medioevo, viene codificata anche l'offesa intellettuale, che assume il carattere di un gioco letterario di intelligenza. Si afferma in quest'epoca l'usanza di ingaggiare un duello letterario, in stile comico-giocosco, con versi di reciproca offesa in cui la risposta adotti lo stesso schema metrico in cui è stata composta la provocazione: è il cosiddetto «risponder per le rime», passato poi in proverbio. Un esempio celebre di questa consuetudine letteraria si trova nei sei sonetti della tenzone fra **Dante Alighieri** e Forese **Donati** (1293-96): in stile comico, i due si scambiano accuse e allusioni personali gravi (l'impotenza di Forese, la vigliaccheria di Dante...), tentando di superarsi nel gioco in versi. Sull'episodio giovanile Dante pronuncia una netta condanna morale nel canto XXIII del *Purgatorio*, quando incontra l'anima dell'amico di gioventù fra i golosi. Nella sesta giornata del *Decameron* (1349-51) di Giovanni **Boccaccio**, dedicata ai motti di spirito e alle belle risposte, la novella dedicata al filosofo e poeta Guido Cavalcanti (VI, 9) propone un esempio di offesa raffinata, che di primo acchito i destinatari non riescono neppure a comprendere: Cavalcanti, mentre passeggia in un cimitero, afferma di considerare i giovani fiorentini che lo hanno importunato liberi di parlare come a casa loro, intendendo che essi sono morti all'intelligenza e alla cultura. Va rilevato peraltro che, nel

genere novellistico, il tema della beffa raramente viene connesso con quello dell'offesa: i beffatori, infatti, desiderano ridere alle spalle del beffato e non attaccarlo apertamente. E anche nei casi in cui la beffa è scoperta, il danneggiato, fedele alla dimensione comica della novella, preferisce restituire il danno più che ricostituire la propria onorabilità.

4. In epoca umanistico-rinascimentale, il tema dell'offesa appartiene per lo più all'ambito cavalleresco: i vari duelli non nascono tanto dalla logica della guerra per schieramenti contrapposti, quanto dall'offesa di varia natura che un cavaliere rivolge all'altro. Nell'*Orlando innamorato* (1494) di Matteo Maria **Boiardo**, è interessante notare che Agricane, cavaliere pagano, interpreti come offesa e «gran scortesìa» (parte I, c. XVIII, ott. XLV, v. 1) il fatto che Orlando voglia, in un momento di pausa del duello, parlare di temi religiosi, ponendo il discorso su un piano che non appartiene all'educazione cavalleresca. Nell'*Orlando furioso* di Ludovico **Ariosto** (1532), dove numerose sono le offese e i duelli fra rivali in amore, spicca per originalità l'offesa («mancatore di fé, marano!»: c. I, ott. XXVI, v. 7) che il fantasma di Argalia rivolge a Ferraù, perché non ha rispettato la promessa di restituirgli l'elmo. Nel *Don Chisciotte* di Miguel de **Cervantes** (1605; 1615), l'offesa cavalleresca è diventata ormai finzione. Nella prima parte, il cavaliere errante insulta alcuni mercanti che si sono rifiutati di celebrare le bellezze di Dulcinea, ricevendone in cambio una sonora bastonatura. E sorte analoga gli tocca con i mulattieri che attacca perché hanno battuto Ronzinante, reo di aver importunato alcune cavalle. Nella seconda parte, le provocazioni al duello provengono dal baccelliere Carrasco che, sotto le vesti prima del cavaliere degli Specchi e poi del cavaliere della Bianca Luna, cerca di sconfiggere Don Chisciotte per imporgli il ritorno alla normalità.

5. La decadenza della concezione aristocratica dell'offesa porta con sé un'idea più personale e intrinsecamente etica. Ce ne offre vari esempi William **Shakespeare**. Nel *Mercante di Venezia* (1599), il mercante ebreo Shylock odia Antonio perché costui gli ha rinfacciato in tono sprezzante la sua attività di usuraio. Nell'*Amleto* (1602), il protagonista eponimo, seppur sollecitato dal fantasma del padre a vendicare la sua morte e l'usurpazione del trono di cui è responsabile suo fratello Claudio, non ha certezza dell'accaduto se non quando diventa egli stesso vittima dell'usurpatore. Al contrario, l'offesa dell'adulterio è solo nell'immaginazione di *Otello* (1604-6) che uccide l'innocente consorte Desdemona. E l'offesa diventa, nel cupo *Re Lear* (1606), solo il segno di qualcosa di più terribile e sconvolgente: la scoperta dell'ingratitude delle due figlie a cui il padre ha lasciato il regno.

La dimensione pretestuosa se non immaginaria di alcune offese cavalleresche è segnale della ormai avvenuta trasformazione storica del tema: nella società nobiliare della Spagna secentesca, dalla difesa dell'onore si passa al «puntiglio», al «punto d'onore», che diventa la difesa formalistica e orgogliosa di un privilegio di casta, di una posizione elevata nella gerarchia sociale. Il motivo è sviluppato in numerose commedie dette «alla spagnola», dove compare la figura del soldato spagnolo borioso, pronto a trovare ogni pretesto per ritenersi offeso e misurarsi con i rivali. Alessandro **Manzoni**, in alcuni passi dei *Promessi sposi* (1840-42), rappresenta efficacemente e condanna questa mentalità nella Lombardia del XVII secolo sotto il dominio spagnolo. Nel capitolo IV, un banale puntiglio (la precedenza nel passaggio su un marciapiede) è causa del duello fra il ricco borghese Lodovico (il futuro padre Cristoforo) e un aristocratico arrogante.

Il combattimento si conclude tragicamente con la morte dell'aristocratico, ma anche del generoso servitore di Lodovico; solo quest'ultimo, fattosi frate, riesce a spezzare la logica dell'offesa e della riparazione, portando a casa del fratello dell'ucciso il senso della penitenza e del perdono. Nell'episodio del pranzo nel castello di Don Rodrigo (cap. V), il codice cavalleresco (rafforzato dall'autorità di Torquato Tasso) è ancora in primo piano: la discussione a tavola verte infatti sulla liceità del bastonare ambasciatori importuni. E il successivo colloquio fra padre Cristoforo e Don Rodrigo, in cui il signorotto persecutore si sdegna per le parole del frate come di fronte a un'innamissibile provocazione (cap. VI), è mirabilmente sintetizzato dallo stesso padre Cristoforo, che descrive così a Renzo e Lucia la condotta dell'«iniquo»: «può insultare e chiamarsi offeso, schernire e chieder ragione, atterrire e lagnarsi» (cap. VII).

L'idea illuministica di tolleranza toglie riconoscibilità e certezza al codice dell'offesa. Esempio apologetico di questa svolta è il dramma in versi di Gotthold Ephraim **Lessing** *Nathan il saggio* (1779), ambientato nella Gerusalemme medievale: quando la saggezza dell'ebreo Nathan, che ha basato la propria condotta sul principio della tolleranza religiosa e sulla filantropia, viene messa alla prova dalla più atroce delle offese (la moglie e i sette figli di Nathan sono arsi vivi dai crociati), egli in un primo tempo si vota alla vendetta, ma poi accetta umilmente la volontà di Dio. Nel romanzo borghese del Settecento, si fa strada rispetto all'offesa un sentimento di commozione e compassione per le vittime di un ingiusto affronto. Questa situazione è chiaramente espressa nel romanzo epistolare di Samuel **Richardson** *Clarissa* (1747-48), dove l'eroina viene disonorata con un turpe raggiro dal cinico seduttore Lovelace e non sopravvive al dolore, morendo in un ospizio londinese. Diverso è il giudizio sulla vittima nel romanzo libertino: in *Justine* (1791) di François de **Sade**, la protagonista racconta alla sorella Juliette la serie di affronti e disavventure di cui è stata vittima (stupri, torture, calunnie e persecuzioni) nonostante il proprio comportamento virtuoso: il fulmine che uccide Justine mentre sta per chiudere una finestra conferma e rafforza paradigmaticamente l'offesa subita dalla virtù ad opera del caso, che beffa la fiducia dei buoni in una ricompensa superiore.

6. Nell'Ottocento romantico, la simpatia per gli «offesi» – come abbiamo già notato nei *Promessi sposi* manzoniani – si rafforza ed è uno degli aspetti della critica alle ingiustizie sociali. Ne è esempio evidente il romanzo *La lettera scarlatta* di Nathaniel **Hawthorne** (1850): nella Boston del XVIII secolo, Esther Prynne, che ha avuto una bambina da una relazione adulterina durante la lunga assenza del marito, diventa vittima dell'ipocrita morale puritana e viene costretta a portare ricamata sul petto la lettera A di «adultera» come marchio di peccato. Ma Esther troverà la forza per ricominciare, a differenza del suo tormentato amante Dimmesdale e del gelido marito Chillingworth. In *Umiliati e offesi* di Fëdor **Dostoevskij** (1862), le vittime dell'offesa sociale sono ancora donne di modesta condizione: la fanciulla Nataša, illusa dal nobile incostante Alëša, e Nelly, la bimba orfana e malata che viene sottratta a un'avida ruffiana. Nei generi storici ottocenteschi, l'offesa e il desiderio di vendetta sono spesso vinti dalla forza morale del perdono e della nobiltà d'animo. Nell'*Ermani* (1830) di Victor **Hugo**, ambientato nella Spagna cinquecentesca, il desiderio di vendetta del protagonista, che vuole vendicare l'uccisione del padre di cui si è macchiato Don Carlos (poi Carlo V), si vanifica di fronte al perdono che il rivale gli concede

dopo aver scoperto la sua congiura. L'argomento del dramma è ripreso, su libretto di Francesco Maria Piave, da Giuseppe **Verdi** nel melodramma omonimo (1844). L'offesa è ancora motivo di eroica risposta quando essa colpisce valori condivisi e in particolare ideali patriottici. Nel romanzo di Massimo **D'Azeglio** *Ettore Fieramosca o La disfida di Barletta* (1833), la sfida fra cavalieri italiani e francesi nasce sì dall'ingiuria di un francese, ma è legata all'affermazione di un valore nazionale che il dominio straniero in Italia ingiustamente calpesta. La risposta all'offesa attraverso la gara cavalleresca diventa allora un'occasione di riscatto per coloro che, sul piano storico, sono umiliati da una lunga servitù politica e militare. Nella rappresentazione del mondo contemporaneo, l'offesa è sempre più qualcosa di soggettivo, talvolta anacronistico, e si riduce spesso a un pretesto che fa affiorare ostilità latenti. Nel racconto di Nicolaj Vasil'evič **Gogol'** *Racconto di come litigarono Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforovič* (in *Mirgorod*, 1835) le offese e i dispetti che due ex-amici si scambiano rappresentano con amaro umorismo la testardaggine cieca dell'odio.

Va tuttavia rilevato che, nella narrativa dell'Ottocento e del primo Novecento, la sfida e il duello restano ancora una conseguenza frequente dell'offesa, anche se scaturiscono più da conflitti psicologici e ideologici che da un rigido codice d'onore. Gli esempi sono numerosi e alcuni illustri. Nell'*Evgenij Onegin* (1833; 1837) di Aleksandr Sergeevič **Puškin**, il giovane *dandy* Evgenij corteggia per gioco Ol'ga suscitando la gelosia dell'amico Lenskij, che lo sfida a duello e viene ucciso (realizzando il sogno premonitore della sorella di Ol'ga, Tat'jana). Anche Fabrizio del Dongo, ne *La certosa di Parma* (1839) di **Stendhal**, uccide l'attore Gilletti in un duello nato da un intrigo amoroso. Nella celebre novella di Giovanni **Verga** *Cavalleria rusticana* (da *Vita dei campi*, 1880) l'adulterio lavato col sangue (e in modo tutt'altro che cavalleresco) è situazione che riguarda il mondo primitivo delle campagne. Tragicomica è la sfida mortale narrata in uno dei *Racconti della beccaccia* (1883) di Guy de **Maupassant**, *Un duello*: nella Francia occupata dai Prussiani dopo la guerra, un soldato prussiano offende volgarmente e costringe al duello un francese che non ha mai impugnato una pistola, ma che riesce fortunatamente ad ucciderlo. E ne *Il piacere* (1889) di Gabriele **D'Annunzio**, il protagonista Andrea Sperelli trascorre una lunga convalescenza per la ferita riportata in un duello combattuto con un rivale in amore. Anche nei due racconti intitolati *Il duello* di Anton Pavlovič **Čechov** (1892) e di Aleksandr Ivanovič **Kuprin** (1905), l'offesa che determina il duello è del tutto secondaria rispetto alle complesse dinamiche umane che si intrecciano intorno all'evento. Ne *Il duello* (o *I duellanti*, titolo ripreso dal film di R. **Scott** del 1977) di Joseph **Conrad** (1908), il periodo storico (le guerre napoleoniche) e l'ambiente militare sembrano a prima vista riproporre gli schemi rigidi del codice cavalleresco; invece, la serie di sfide fra due ufficiali, fino al momento in cui il vincitore impone la fine delle ostilità, diventa un ambiguo legame dell'individuo con il proprio doppio. Il carattere pretestuoso dell'offesa che determina un duello è del tutto evidente nel dramma di Luigi **Pirandello** *Il giuoco delle parti* (1918), dove solo alla fine si svela il provocatorio sdoppiamento di ruoli fra lo sfidante (il marito della donna offesa) e colui che è chiamato a battersi e a morire per lei (l'amante).

A partire dalla letteratura di fine Ottocento, il tema dell'offesa si lega spesso a quello dell'umiliazione che colpisce l'inferiorità sociale e la condizione femminile. Nella commedia in dialetto piemontese *Le miserie d' Monsù Travet* (1863) di Vittorio **Bersezio**, la serie di prepotenze

e di allusioni offensive subite dal modesto impiegato fanno scattare in lui un moto di ribellione che lo riabilita di fronte a tutti. Nel racconto di Guy de **Maupassant** *Palla di sego* (compreso nella raccolta collettiva *Le serate di Médan*, 1880), a cui fa da sfondo la guerra franco-prussiana, durante la fuga verso Le Havre di un gruppo di viaggiatori francesi, la prostituta «Palla di sego» prima viene blandita dai suoi occasionali compagni di viaggio perché divida le sue provviste e conceda i suoi favori all'ufficiale prussiano che ha bloccato la carrozza, poi, quando il viaggio va verso la sua conclusione, viene trattata con freddo disprezzo da tutti e non riesce a trattenerne il pianto per l'umiliazione subita. In *Giacomo l'idealista* (1897) di Emilio **De Marchi**, lo stupro subito da Celestina ad opera del figlio della contessa presso cui è a servizio produce una spirale di dolore senza riparazione: la morte colpisce Celestina stessa e il vecchio conte e i sopravvissuti restano segnati dalla tragedia.

7. La letteratura del Novecento presenta altri esempi di stupro come paradigma di offesa alla dignità umana: nel dramma di Tennessee **Williams** *Un tram chiamato desiderio* (1947), la violenza subita da Blanche, donna sensibile e sbandata, per opera di Stanley, che si sente sfidato da lei, conduce la vittima alla pazzia, anche se la famiglia e la società preferiscono non vedere la colpa dell'uomo. Nella *Ciociara* (1957) di Alberto **Moravia**, lo stupro subito da Rosetta per opera di alcuni soldati marocchini delle truppe alleate causa nella ragazza – e nella madre che ha cercato di proteggerla in tutti i modi durante la guerra – una ferita interiore immedicabile. In *Cosa fai, Sinatra?*, racconto del *Ponte della Ghisolfia* (1958) di Giovanni **Testori** (ripreso da L. **Visconti** in un episodio del film *Rocco e i suoi fratelli*, 1960), la violenza verso una ragazza è una sordida ritorsione che nasce da rivalità e offese maschili in un ambiente suburbano degradato. È significativo che la perdita di un preciso codice sociale dell'offesa, con la sua conseguente riduzione a una dimensione fisica, conduca alcuni autori novecenteschi a recuperare il tema attingendo a modelli antichi. È il caso di *Giobbe. Romanzo di un uomo semplice* (1930) di Joseph **Roth**, dove il personaggio biblico viene riproposto nella figura di un ebreo che a un certo punto interrompe l'acquiescenza al volere di Dio e si ribella alle offese del destino, ma alla fine viene imprevedibilmente ripagato dal destino. E non meno evidente è il richiamo al mito classico nella trilogia drammatica di Eugene **O'Neill** *Il lutto si addice ad Elettra* (1931), che trasferisce al tempo della guerra di Secessione americana una vicenda simile alla tragedia di Oreste. Nell'ambientazione medievale de *Il cavaliere inesistente* (1959) di Italo **Calvino**, l'offesa di Torrismondo ad Agilulfo (l'accusa di aver salvato una nobildonna non più vergine) non si risolve nel duello ma in un'indagine che resta senza esito. Ne *Il danno* (1991) di Josephine **Hart**, è la forza incontrollabile di una passione amorosa vietata a distruggere, come un'offesa non riparabile perché estrema, molte vite all'interno di una famiglia.

Nella seconda metà del Novecento, alcuni orrori della storia vengono tragicamente rappresentati come offese all'umanità: la memoria di questi eventi attraverso la scrittura diventa un atto etico che salva dall'oblio il sacrificio delle vittime e si oppone al ripetersi del male. In *A coloro che verranno* (1938) di Bertold **Brecht** (in *Poesie di Svendborg*), lo scrittore invoca l'indulgenza delle generazioni future su coloro che hanno subito le offese e le paure degli anni bui della dittatura e della seconda guerra mondiale. *Una giornata di Ivan Denisovič* (1959, pubbl. 1962) di Aleksandr Isaevič **Solženitzyn** narra gli

spietati riti quotidiani che un contadino subisce nel campo di lavoro forzato in Unione Sovietica, dove la sopravvivenza è l'unico pensiero. In *Se questo è un uomo* (1947) e *I sommersi e i salvati* (1986), Primo Levi ricostruisce l'universo concentrazionario, sottolineando la demolizione dell'uomo che si poneva alla base del progetto-Lager.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Poema del Cid* (*Poema de mio Cid*, ca. 1140); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1521, 1532); Bersezio, V., *Le miserie d'Monsù Travet* (1863); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-51); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1494); Brecht, B., *A coloro che verranno* (*An die Nachgeborenen*) in *Poesie di Svendborg* (*Svendborger Gedichte*, 1939); Calvino, I., *Il cavaliere inesistente* (1959); Čechov, A.C., *Il duello* (1892); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Conrad, J., *Il duello* (*The Duel*, 1908); Corneille, P., *Il Cid* (*Le Cid*, 1637); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1889); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-1321); Dante Alighieri, *Rime* (1293-1307); D'Azeglio, M., *Ettore Fieramosca o la disfida di Barletta* (1833); De Marchi, E., *Giacomo l'idealista* (1897); Dostoevskij, F.M., *Umiliati e offesi* (1862); Eschilo, *Agamennone*, in *Oresteia* (458 a.C.) Eschilo, *Eumenidi*, in *Oresteia* (458 a.C.); Eschilo, *Le coefore*, in *Oresteia* (458 a.C.); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Euripide, *Le baccanti* (ca. 406 a.C.); Euripide, *Tieste* (sec. V a.C.); Fedro, *Favole* (*Fabulae*, sec. I a.C.); Gogol', N.V., *Racconto di come litigarono Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforovič*, in *Mirgord* (1835); Hart, J., *Il danno* (*Damage*, 1991); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta* (*The Scarlet Letter*, 1850); Hugo, V., *Ernani* (*Hernani*, 1830); Kuprin, A.I., *Il duello* (1905); Lessing, G. E., *Nathan il saggio* (*Nathan der Weise*, 1779); Levi, P., *Se questo è un uomo* (1947) Levi, P., *I sommersi e i salvati* (1986); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Maupassant, G. de, *Palla di Sego* (*Boule de suif*), nella raccolta collettiva *Le serate di Médan* (*Les soirées de Médan*, 1880); Maupassant, G. de, *Un duello*, in *Racconti della beccaccia* (*Contes de la bécasse*, 1883); Moravia, A., *La ciociara* (1957); O' Neill, E., *Il lutto si addice ad Elettra* (*Mourning Becomes Electra*, 1931); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Pirandello, L., *Il giuoco delle parti*, in *Maschere nude* (1918); Puškin, A.S., *Evgenij Onegin* (1833, 1837); Richardson, S., *Clarissa* (*Clarissa or the History of a Young Lady*, 1747-48); Roth, J., *Giobbe* (*Job. Roman eines einfachen Mannes*, 1930); Sade, D.A.F., marchese di, *Justine, o le sventure della virtù* (*Justine, ou Les infortunes de la vertu*, 1791); Scott, R., *I duellanti*, cinema (*The Duellists*, 1977); Seneca, L.A., *Fedra* (ca. 49-62); Seneca, L.A., *Medea* (ca. 49-62); Seneca, L.A., *Tieste* (ca. 49-62); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-05); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*, 1596-97); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Sofocle, *Atreo* (sec. V a.C.); Sofocle, *Tieste* (sec. V a.C.); Solženitzyn, A.I. *Una giornata di Ivan Denisovič* (1962); Stendhal, *La Certosa di Parma* (*La chartreuse de Parme*, 1839); Testori, G., *Cosa fai Sinatra*, in *Il ponte della Ghisolfia* (1958); Turroldo (?), *Chanson de Roland* (ca. sec. XI); Verdi, G., *Ernani*, musica (1844), libretto di Francesco Maria Piave; Verga, G., *Cavalleria rusticana in Vita dei campi* (1880); Visconti, L., *Rocco e i suoi fratelli*, cinema (1960); Williams, T., *Un tram chiamato desiderio* (*A Streetcar Named Desire*, 1947).

■ **ALTRE OPERE:** Cervantes, M. de, *Novelle esemplari* (*Novelas Ejemplares*, 1613); Coetzee, J.M., *Vergogna* (*Disgrace*, 1999); Gadda, C.E., *La cognizione del dolore* (1963); Herling-Grudziński, G., *Un mondo a parte* (1958); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*, 1925); Koestler, A. *Buio a mezzogiorno* (*Darkness at Noon*, 1940); Milton, J., *Il paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Morante, E., *La storia* (1974); Parise, G., *Il padrone* (1965); Rostand, E., *Cyrano de Bergerac* (1897, 1898); Šalamov, V.T., *I racconti della Kolyma* (1954-72); Sofocle, *Aiace* (450 a.C.); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Esparmer, F., *La biblioteca di don Ferrante: duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma 1982; Frevert, U., *Men of honour: a social and cultural history of the duel*,

Cambridge 1995. Kiernan, V.G., *Il duello: onore e aristocrazia nella storia europea* (*The duel in the european history: honour and the reign of aristocracy*), Venezia 1991.

■ **ALTRE VOCI:** Adulterio; Assassinio passionale; Calunnia; Cavaliere; Donna angelicata; Donna guerriera; Duello; Eroe, eroismo; Femme fatale; Giustizia, diritto, giudizio, processo; Guerra/Pace; Infamia/Fama; Inganno; Onore; Patria; Sangue; Sfida; Spada; Stupro; Umiltà, umiliazione; Vendetta; Vergogna.

SERGIO BLAZINA

Oggetti animati, parlanti. 1. L'idea che gli oggetti, le cose, per loro natura inanimati (e come tali percepiti dal soggetto umano), possano in certe occasioni animarsi e addirittura acquisire qualità umane (come quelle di muoversi e parlare), non diversamente da quanto avviene, nel mondo della fantasia, per piante e animali (v. METAMORFOSI) ha una base nelle credenze magiche (v. MAGIA, STREGONERIA), secondo le quali forze misteriose e segrete opererebbero nella natura e dominerebbero i rapporti fra gli uomini e le cose. Non veri e propri oggetti sono invece i robot e gli automi (v. AUTOMA, ANDROIDE, ESSERE ARTIFICIALE), che sono creature dotate di capacità di muoversi, parlare, agire, ecc. artificialmente costruite dall'uomo.

2. Negli antichi miti e nelle storie leggendarie si ritrovano di frequente esempi di cose che si trasformano in esseri viventi (metamorfosi), o di esseri viventi che si trasformano in cose. Nella *Bibbia*, già la scena della creazione dell'uomo, così come è raccontata nella *Genesi* (2, 7) è una vera scena di animazione: «Il Signore Iddio con la polvere del suolo modellò l'uomo, gli soffiò nelle narici un alito di vita, e l'uomo divenne essere vivente». Nell'*Esodo* (4, 2-4) c'è una scena di trasformazione di un bastone in un serpente (e viceversa), che è piena di significati simbolici (bastoni e serpenti tornano molte volte nei libri della *Bibbia*): «Allora il Signore disse [a Mosè]: «Che è quello che hai in mano?». Egli rispose: «Un bastone». Ed egli disse: «Gettalo in terra». Lo gettò in terra e quello diventò un serpente e Mosè fuggì davanti ad esso. Allora il Signore disse a Mosè: «Stendi la tua mano e prendilo per la coda». Egli stese la mano e l'afferrò ed esso ridiventò un bastone nella sua mano». Nella mitologia greco-latina non mancano i casi analoghi. Nella *Teogonia* di Esiodo (sec. VIII a.C.) c'è un episodio che ha analogie con quello della *Bibbia*: Pandora, la prima donna, viene creata da Efesto, per volere di Zeus e con il contributo di tutti gli dei, utilizzando come materiale la terra. Nel mito di Pigmalione, raccontato fra l'altro, in modo splendido, nelle *Metamorfosi* (X, 243-97) di Ovidio (3-8 d.C.), la bellezza della statua in avorio raffigurante una donna, forse da lui stesso scolpita, induce Pigmalione, re di Cipro, convinto dell'impossibilità di dare vita agli oggetti, a chiedere ad Afrodite che gli crei una donna simile alla statua; ma la dea, con un intervento soprannaturale, dà vita alla statua trasformandola in una donna reale. Ci sono, naturalmente, anche i casi opposti: di persone viventi trasformate in oggetti: nella *Genesi* (19, 26) la moglie di Lot è trasformata in una statua di sale dopo la distruzione di Sodoma; nella mitologia greca Niobe, moglie di Anfione, re di Tebe, è trasformata da Zeus in una pietra sul monte Sipilo (Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 148-315).

Risale alle leggende tradizionali ebraiche la storia del Golem, presente nei libri mistici per indicare una massa ancora priva di forma. La leggenda si è diffusa nei ghetti polacchi e di Praga nel Seicento: essa racconta di una figura umana, fatta di argilla, animata grazie alla parola sacra *emeth*, vita, che viene scritta su un pezzo di carta inserito nella sua bocca o incisa sulla sua fronte. Questa

creatura, che viene usata come servitore (primo modello dei futuri automi) a un certo punto sfugge al padrone, divenendo gigantesca e mostruosa, oppure, secondo altre versioni, muore trascinandolo nella rovina. La leggenda è stata ripresa dagli ambienti tedeschi del Romanticismo e più tardi rielaborata dallo scrittore austriaco Gustav Meyrink, autore del romanzo *Il Golem* (1915), ambientato nella Praga del Cinquecento.

3. Un posto di rilievo hanno gli oggetti animati nelle fiabe popolari di magia, che mettono in scena, oltre ai riti di passaggio all'età adulta, anche le concezioni animistiche dalla natura, portate a considerare gli oggetti del mondo esterno dotati di vita e personalità propria. Nelle fiabe gli oggetti animati intervengono per ostacolare o aiutare l'eroe nelle prove che deve superare, con la stessa funzione, sebbene più specifica e circoscritta, dell'aiutante magico: l'antropologo russo Vladimir Propp, nel suo noto studio sulle fiabe di magia, li definisce «mezzi magici». Nella fiaba *I tre doni* (che nella versione raccolta dai fratelli Grimm [*Fiabe per bambini e famiglie*, 1812-15] porta il titolo *Il tavolino magico, l'asino d'oro e il randello castigamatti*), il tavolino si apparecchia da sé e il bastone distribuisce colpi impietosi, obbedendo agli ordini di una potenza misteriosa. Dello stesso tipo sono altri oggetti che compaiono nelle fiabe: specchi magici (come nella nota fiaba di Biancaneve), venti che soffiano e parlano, ecc. Di diverso livello è l'animazione vera e propria degli oggetti, processo che permette loro di spostarsi o di agire non su ordinazione, ma in prima persona. In questo caso l'essere dotati di favella costituisce un momento più alto di animazione. Di questo tipo sono gli oggetti rappresentati nelle fiabe europee e nordamericane *La frittella che scappa* o *L'omino di pan pepato*. I cibi in questione, una volta prodotti, scappano e terminano la loro corsa nella pancia di un animale con il quale comunicano. Tra i motivi fiabeschi, quello rappresentato da *L'osso che canta* fa uso di un oggetto, in generale uno strumento musicale ricavato da una parte del corpo di una persona assassinata ingiustamente, per rivelare il delitto stesso. Tale tema si presenta anche sotto forma di ballata popolare ed è diffuso nell'Europa settentrionale e occidentale, nel Canada e negli Stati Uniti (e compare anche nella già citata raccolta dei fratelli Grimm). Nelle diverse varianti lo strumento musicale, una volta suonato in pubblico, rivela l'assassinio.

4. Nelle fiabe d'invenzione il tema degli oggetti animati viene ampiamente sfruttato; esso si combina spesso con elementi derivanti dalla tradizione dei racconti meravigliosi della tradizione cavalleresca (fontane magiche, elmi e spade dotati di virtù prodigiose, boschi abitati da esseri mostruosi, ecc.) e anche con elementi più recenti provenienti dall'illusione teatrale e dalla moda settecentesca del teatro dei burattini, dei giocattoli animati. (Un fenomeno teatrale collegato, ma di segno opposto, è quello della tradizione che gli attori avevano alla fine della recita di irrigidirsi e restare immobili: era il *faire tableaux* = fare quadro, quasi a indicare che lo spettacolo era stato, appunto, un fenomeno di animazione, ora terminato). Un particolare interesse per questi fenomeni mostrò di avere lo scrittore tedesco E. T. A. Hoffmann: nella fiaba, per esempio, *Lo schiaccianoci e il re dei topi* (1821) i giocattoli dei due bambini protagonisti, bambole, soldatini e lo schiaccianoci si animano e diventano personaggi. All'origine di *Le avventure di Pinocchio*. Storia di un burattino (1883) di Collodi c'è un pezzo di legno straordinariamente dotato di capacità di reazione. Come mastro Ciliegia si accinge infatti a lavorarlo il legno gli chiede di smettere e all'uomo, incredulo, non resta che

pensare che dentro vi si nasconda qualcuno. Occasione unica per liberarsene è offerta dalla richiesta di Geppetto il quale sta proprio cercando un pezzo di legno per costruire un burattino in grado di ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. E dal momento stesso in cui comincia a trasformare il legno informe in burattino non gli vengono risparmiati ogni sorta di dispetti e di monellerie. La letteratura inglese concede a questo tema largo spazio portando all'umanizzazione di oggetti, anche attraverso le vie del *nonsense* che trae spunto dalla quotidianità. E in *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) così come in *Attraverso lo specchio* (1871) Lewis Carroll dà un saggio della forza creatrice che nasce dal rapporto surreale e fantastico che i bambini intrattengono con gli oggetti e l'ambiente che li circonda. Gli avventurosi viaggi di Alice la mettono infatti in relazione con creature fantastiche, per lo più animali parlanti, ma anche con oggetti dotati di vita propria come le carte da gioco nel primo romanzo o gli scacchi nel secondo. In questo caso, una volta penetrata nella Casa dello Specchio incontra, nel suo spostarsi sulla scacchiera, strane creature a metà tra insetti e oggetti, come la Mosca Cavallina a Dondolo e la Farfalla Pane e Burro. E a metà tra oggetto e essere animato sta Humpty Dumpty, un uovo che assume progressivamente caratteri umani senza però perdere del tutto la sua forma originaria, al punto da mettere in imbarazzo la sconcertata Alice che scambia la sua cravatta per una cintura. Ma lo scrittore che più di altri creatori di fiabe ha messo al centro delle sue invenzioni gli oggetti animati è sicuramente H. C. Andersen, l'autore delle famosissime *Fiabe* (pubblicate tra il 1835 e il 1872). Tutti ricordano, probabilmente, *L'acciarino magico*, una fiaba nordica che si riallaccia, rinnovandolo, all'antico modello ricevuto dalla grande raccolta araba *Le Mille e Una notte* (XII-XVI sec.): *La lampada di Aladino*. In entrambi i casi abbiamo degli oggetti collegati con il fuoco che nascondono dentro di sé uno spirito o un genio: nella fiaba di Andersen si tratta di un classico oggetto magico, capace di evocare tre cani che svolgono nella trama il ruolo di aiutanti. I racconti di Andersen danno vita propria e capacità di parola a oggetti della quotidianità, che divengono il centro di una narrazione capace di scoprire una fiaba moderna dappertutto. Il tenace soldatino di stagno, dotato di un umano pensare e sentire ma non di autonoma capacità di movimento, insieme con la sua amata ballerina di carta diviene il protagonista di una tragica storia d'amore. Nel mondo che lo scrittore ci descrive i soldatini suoi commilitoni insieme ad altri oggetti aspettano la sera, quando in casa tutti dormono, per sbizzarrirsi in giochi e balli. Diversi oggetti parlanti sono invece al centro della fiaba nella fiaba che il giovane in *Il baule volante* racconta. La fantasia del narratore mette in scena un dialogo tra fiammiferi, un acciarino, una pentola e suppellettili varie oltre che utensili da cucina. Per citare altri oggetti animati valgano come esempio, nelle omonime fiabe, la pastorella e lo spazzacamino, oggetti di ceramica che cercano di realizzare il loro sogno d'amore, così l'ago da rammendo oppure i cinque piselli di *Cinque in un baccello*. Sulla scia di tutta una tradizione, fatta di tappeti volanti, scope che portano in giro streghe e befane, armadi che si aprono e chiudono, ecc. gli oggetti dotati di vita propria popolano non solo le fiabe di Andersen, ma molta letteratura infantile e *fantasy*: si possono ricordare il *Cantico di Natale* (1843) di Charles Dickens, in cui l'animazione prodigiosa di alcuni oggetti preannuncia l'arrivo del primo dei tre spiriti che indurranno l'avarro Scrooge a mutare la propria condotta di vita: un campanello fuori uso inizia a dondolare da sé e ben presto il movimento improvviso e autonomo coinvolge tutti i campanelli che

si trovano nella casa; oppure le avventure nel regno fantastico di Narnia del grande studioso inglese di letteratura medievale C. S. Lewis, in particolare *Il leone, la strega e l'armadio* (1950); i trenini animati e umanizzati di tanta letteratura infantile ferroviaria (per esempio *Henriette Bimmelbahn*, 1963 di James Krüss); il romanzo di Gianni Rodari *La Freccia Azzurra* (1964), che racconta la presa di coscienza e il conseguente viaggio dei giocattoli che lasciano la bottega gestita da una pragmatica Befana alla ricerca di bambini sfortunati e poveri a cui donarsi. Si giunge persino ad animare le figure geometriche (Edwin A. Abbott: *Flatlandia*, 1884) o a raccontare e rappresentare la storia di due macchie di colore, che vivono l'esperienza dell'amicizia e della definizione della propria identità (Leo Lionni, *Piccolo blu e piccolo giallo* 1959).

5. Il tema degli oggetti animati ha un posto di rilievo nella letteratura di tradizione gotica e in quella di tradizione fantastica. Non a caso una delle definizioni del «perturbante» (in tedesco *das Unheimliche*) prima di divenire il centro di un importante saggio di Sigmund Freud (1919) aveva suggerito la definizione, dallo psicologo Ernst Jentsch (1906), il quale ha descritto il perturbante come «sentimento provocato dal dubbio» circa l'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo o, al contrario, il dubbio «se un oggetto privo di vita non fosse in qualche modo animato» (Jentsch cita il caso di un viaggiatore che si siede su un tronco d'albero e quando il tronco, essendo in realtà un serpente, comincia d'improvviso a muoversi, entra in uno stato di angoscia). Fra i temi ricorrenti nelle letterature gotica e fantastica ci sono quello del quadro animato e quello della statua animata (che riprende, in forma moderna, l'antico mito di Pigmalione). Un quadro che improvvisamente si anima compare già nell'archetipo dei romanzi gotici: *Il castello di Otranto* (1764) di Horace Walpole, nel quale un antenato scende da un quadro per apparire a un discendente; ma il tema ritorna in molti altri testi sia gotici che fantastici, dai *Misteri di Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe al *Manoscritto trovato a Saragozza* (1815) di Jean Potocky; agli *Elisir del diavolo* (1815-16) di E. T. A. Hoffmann, in cui la corruzione del monaco Medardo è scatenata da un quadro; a *La caffettiera* (1831) e *Omphale* (1834) di Théophile Gautier, dove ad animarsi sono quadri e arazzi; al *Ritratto* (1835-42) di Nikolaj Gogol', dove il tema del ritratto animato si combina con quello faustiano del patto con il diavolo, via via fino alle fotografie animate di due racconti di Luigi Pirandello: *Con altri occhi* (1901) e *La buonanima* (1904). Il tema della statua vivente era anch'esso già presente nel *Castello di Otranto* di Walpole con la statua di marmo nero di Alfonso il Buono, ma poi (che aveva lontane origini nelle credenze religiose e nei linguaggi del mito e del sogno) è ritornato in molti testi fantastici, fra cui quello forse più noto è *La Venere d'Ille* (1837) di Prosper Mérimée, che racconta di una antica Venere dissepolta da un archeologo dilettante che ha effetti maligni sulla vita degli abitanti di un villaggio sui Pirenei e scatena una tragedia nella vita di una giovane coppia di sposi. Il tema tuttavia percorre molti altri testi, dal *Don Giovanni* (1787) di Da Ponte e Mozart al *Cavaliere di bronzo* (1833) di Alexander Puškin alla *Gradiva* (1903) di Wilhelm Jensen ai *Due Wayne* (1954) di L. P. Hartley.

6. Capita a volte che gli oggetti animati rappresentati in letteratura prendano un valore allegorico. È il caso, per esempio, dei quattro *Apologhi dialogati* (1721) di Francisco Manuel De Melo, dove la conversazione tra oggetti animati si fa occasione di riflessione ironica sulla realtà. Così nel primo il confronto tra due orologi offre spunto

per la trattazione di tematiche quali il tempo e il destino del singolo; nel secondo quattro monete, che passando di mano in mano hanno avuto occasione di conoscere gli uomini, disquisiscono dell'avarizia e della prodigalità. Infine due fontane trattano della giustizia.

7. Disegni animati o cinema d'animazione si chiama una tecnica cinematografica che proietta disegni o figure (in inglese *cartoons*, *animation*, giapponese *anime*) in rapida successione dando l'impressione che essi siano in movimento. Esseri umani, animali, cose, giocattoli, orologi a cucù: tutti vengono messi in movimento nei celebri film di animazione di Walt Disney. In un episodio, per esempio, di *Fantasia* (1940) intitolato *L'apprendista stregone* Topolino si trova a fronteggiare l'animazione, da lui magicamente prodotta ma non debitamente controllata, degli oggetti deputati alle pulizie domestiche. Anche nel più recente *La Bella e la Bestia* (1991), diretto per la Walt Disney, da Gary Trusdale e Kirk Wise, gli oggetti della casa del principe, trasformato in bestia per una maledizione, vivono vita autonoma e concorrono pienamente alla felice conclusione della vicenda: si tratta di personaggi trasformati in oggetti in seguito allo stesso incantesimo che incatena il giovane, ma il processo di antropomorfizzazione messo in atto dagli abili disegnatori li rende del tutto credibili riuscendo anzi a suggerirne e anticiparne i tratti somatici che li caratterizzeranno allo scioglimento dell'incantesimo. Un altro film della Walt Disney *Toy story* (1995) di John Lasseter, riprende la tradizione dei giocattoli in movimento e li adatta a nuovi scenari ipergalattici, con una immediata ricaduta verso i video-giochi. Questi ultimi, nella società contemporanea, si avvalgono a loro volta molto spesso di oggetti animati per soddisfare esigenze di intrattenimento ludico e per appagare il bisogno di veder riprodotta e simulata la realtà in movimento.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*; *Le Mille e una Notte* secc. XII-XVI.

Abbott, E.A., *Flatlandia*, racconto fantastico a più dimensioni (*Flatland: a romance of many dimensions*, 1884); Andersen, H.C., *Fiabe e racconti* (*Eventyr og Historier*, 1839); Carroll, L., *Alice nel paese delle meraviglie* (*Alice in the wonderland*, 1865); Carroll, L., *Attraverso lo specchio* (*Through the Looking-Glass*, 1871); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio*. *Storia di un burattino* (1883); Da Ponte, L., *Don Giovanni*, musica di W. Mozart (1787); De Melo, F.M., *Apologhi dialogati* (*Apologos dialogues*, 1721); Dickens, Ch., *Cantico di Natale* (*A Christmas Carol*, 1843); Disney, W., *Fantasia*, cinema (1940); Esiodo, *Teogonia* (sec. VIII a.C.); Gautier, T., *La caffettiera* (*La cafetière*, 1831); Gautier, T., *Omphale* (1824); Gogol', N., *Il ritratto* (1835-42); Grimm, J. e W., *Fiabe per bambini e famiglie* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-1815); Hartley, L.P., *I due Wayne* (*The Two Waynes*, 1954); Hoffmann, E.T.A., *Gli elisir del diavolo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815-16); Hoffmann, E.T.A., *Lo schiaccianoci e il re dei topi* (*Nußknacker und Mausekönig*, 1821); Jansen, W., *Gradiva* (1903); Krüss, J., *Il trenino Henriette* (*Henriette Bimmel*, 1963); Lasseter, J., *Toy Story*, cinema (1995); Lionni, L., *Piccolo blu e piccolo giallo* (*Little Blu and Little Yellow*, 1959); Mérimée, P., *La Venere d'Ille* (*La Venus d'Ille*, 1837); Meyrink, G., *Il Golem* (*Der Golem*, 1915); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseis*, 3-8 d.C.); Pirandello, L., *Con altri occhi* (1901); Pirandello, L., *La buonanima* (1904); Potocky, J., *Manoscritto trovato a Saragozza* (*Manuscript trouvé à Saragosse*, 1815); Puškin, A., *Il cavaliere di bronzo* (1833); Radcliffe, A., *I misteri di Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794); Rodari, G., *La Freccia Azzurra* (1964); Trusdale, G., - Wise, K., *La Bella e la Bestia*, cinema (*The Beauty and the Beast*, 1991); Walpole, H., *Il castello di Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764).

■ ALTRE OPERE: Arnim, L.A. von, *Isabella d'Egitto* (*Isabella von Ägypten*, 1812); Briggs, R., *Il pupazzo di neve* (*The Snowman*, 1978); D'Alò, E., *La Freccia Azzurra*, cinema (1996); Hoff-

mann, E.T.A., *La principessa Brambilla* (*Prinzessin Brambilla*, 1820); Irving, W., *I racconti di un viaggiatore* (1855); Lewis, *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Maturin, Ch., *Melmoth, l'errante* (*Melmoth the Wanderer*, 1820); Palazzeschi, A., *La fontana malata* in *Poesie* (1930); Paracelso, *De generatione rerum naturalium* (1577); Poe, E.A., *Il ritratto ovale* (*The Oval Portrait*, 1840); Scott, W., *Storia di un'apparizione* (*The Story of an Apparition*, 1818); Scott, W., *La camera degli arazzi* (*The Tapestry Chamber*, 1828); Wegener, P., *Il Golem: come è venuto al mondo*, cinema (*Der Golem: wie er an die Welt kam*, 1920); Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Portrait of Dorian Gray*, 1891).

■ BIBLIOGRAFIA: Brillante, C., *Le statue animate e il sogno*, in AA.VV., *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1988; Freud, S., *Das Unheimliche* (1919), trad. it. *Il perturbante*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. IX, 1977, pp. 81-117; Gross, K., *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, Cornell Un. Press, 1992; Jentsch, E., *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906), trad. it. *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 399-410; Pellini, P., *Il quadro animato*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2001; Propp, V. Ja., *Morfologija skazki* (1928); trad. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966; Scanavino, C., *Tra l'abisso e il cielo: la poetica di Hans Christian Andersen*, Catanzaro, Abramo, 2000; Sholem, G., *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* (La cabbala e il suo simbolismo), 1973; Thompson, S., *The Folktale* (1946), trad. it. *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 1979; Weynants-Rnday, M., *Les Statues vivantes*, Bruxelles, Fondation Reine Elisabeth, 1926; Ziolkowski, Th., *Disenchanted Images*, Princeton Univ. Press, 1977.

■ VOCI AFFINI: Antiquario; Artigiano; Automa, androide, essere artificiale; Balocchi, bambola; Burattini, marionette; Collezionista; Infanzia; Inventore; Magia, stregoneria; Meraviglia, meraviglioso; Mistero; Oggetti desueti; Quadro, dipinto, ritratto; Soffitta; Statua; Treno; Voce. FRANCESCA CALIFANO

Oggetti desueti. 1. Il tema si è imposto all'attenzione degli studiosi da quando Francesco Orlando (preceduto dal saggio di Spitzer sulla «enumerazione caotica») ha presentato una mole di documenti letterari in cui compare questo tema, tale da far ripensare il rapporto culturale dell'uomo con le cose. Orlando definisce la letteratura «sede immaginaria di un ritorno del represso», ossia un negativo fotografico delle culture che attraversa o evoca. A una prima serie di rapporti tematici caratterizzati da ambiguità («rovine monumentali», «chiese consacrate», «fiori disseccati», «reliquie necromantiche», «tesori sepolti», «arredi d'antiquariato»), segue una seconda serie di oggetti cui nessun alibi riuscirà a trasmettere l'idea di una qualunque «prestazione» («abito rattoppato», «interno degradato», «casa demolita», «castello spettrale», «città inghiottita dal deserto», «souvenir dozzinale»). Questi oggetti desueti non hanno nessuna funzione utile, ma affollano le pagine dei libri, al confine incerto tra natura e cultura, memori di un compromesso preletterario tra antifunzionale e funzionale: i loro referenti simbolici, infatti, sono spesso il cadavere e le feci. Né basta. Nella letteratura anche le cose perfettamente attuali acquistano qualcosa di desueto. L'oggetto è come sciolto dalle sue funzioni originarie, entra in una collezione dove non l'utilità ma la completezza, la costante formale dell'elenco, la vicinanza, la memoria pratica e le manifestazioni di culto creano un nuovo ordine storico. A volte gli elenchi sono ripugnanti, chi ne scrive un moralista (così per i mucchi di cose fantastiche di cui è gremita *La bottega dell'antiquario*, 1840, di Charles Dickens, dove si misura il pericolante e nocivo connubio tra splendori e miserie). Ma che sia più creativo questo disordine, anche quando cinico, rispetto alla pulita, decente miseria descrittiva? Con ciò si tocca il punto nodale: le ambiguità dell'oggetto desueto sono parallele alle ambiguità del rapporto bello/brutto; indugiare su simili

immagini letterarie può provocare piacere. L'euforia artistica riscatta l'oggetto penoso e brutto, come quello «desueto». Esiste pure una comune svolta storica (intesa come «momento di verità, non di genesi»), che si può sintetizzare in tre momenti: l'estetica di Victor Hugo, *I fiori del male* (1857, 1861) di Charles Baudelaire come il punto della letteratura occidentale dove le cose vengono elevate ad allegoria, l'idea di indifferenza nella rappresentazione degli oggetti artistici. Già le streghe del *Macbeth* (1605-06) di William Shakespeare dissero che «il bello è brutto, il brutto è il bello»; il trionfo tangibile fu quando Vincent Van Gogh rese degne di un ritratto le sue ormai celebri, rozze scarpe. Il passato trasforma l'oggetto desueto in un fossile-guida, evidente (come nel caso del *Kitsch*) o riconoscibile se il tatto vince la vista, in opposizione al secolare primato dell'otticità. In fondo il collezionista e il letterato hanno un segreto scopo comune: la lotta contro la dispersione. Collezionare e raccogliere hanno, infine, anche un'evidente funzione biologica: non a caso il protagonista del *L'uomo senza qualità* (1932) di Robert Musil, si costruisce un nido e viene introdotto nel racconto attraverso la sua abitazione.

2. Claude Lévi-Strauss rileva una «stagnazione» della civiltà e del suo capitale neolitico che si prolunga fino al XVIII secolo. Quest'ultima età è anche l'estremo lembo entro cui rimangono ancorati – veri e propri relitti – gli istituti della classicità, riprodotti con fedeltà imitativa per tutto il Medioevo e l'età Moderna. Ecco, quindi, il «prima» e il «dopo» in cui si dispone la sarabanda degli oggetti desueti. Il primo posto, come si conviene, è per gli abiti di scena. Aristofane, negli *Acarnesi* (425 a.C.), si prende gioco di Euripide per aver vestito un re con abiti e «stracci da mendicante». La commedia punisce così con la parodia questa deroga alla dignità letteraria; un oggetto basso, o frusto, potrà essere grottesco, ma tragico proprio no. Un altro motivo tradizionale è quello del ritrovamento di un «tesoro nascosto», sia o meno prezioso (*Aulularia* di Plauto, sec. III a.C.). Il clima di tepismo licenzioso in Petronio o in un certo Marziale, dipende largamente dagli «oggetti sconnessi», come sandali spaiati, pitoli o ciotole rotte, sgabelli fradici ecc. Magia e superstizione immettono poi un'enorme quantità di «reliquie necromantiche», sinistro parto d'una natura fantasiosa (Lucano, con il rituale della strega Ericto). Nel *Decameron* (1349-53) di Giovanni Boccaccio, una magia burlesca si offre a Calandrino innamorato: per sottomettere una donna, gli si prescrive «un poco di carta non nata e un vispistrello vivo e tre granella d'incenso». Si lasci fare a lui, ma siamo già, prima ancora che col ciarlatano girovago di Ludovico Ariosto (*Il Negromante*, 1519-28) e il suo elenco di strambi «accessori», alle soglie di una poetica macaronica. La differenza tra i rituali stregheschi citati scopre una distinzione che taglia trasversalmente tutto il mondo degli oggetti desueti: quando da essi ci si aspetta qualcosa, un'incidenza sul tempo presente, conta se l'effetto immaginario ha luogo nella sfera del soprannaturale o della storicità, e se la presentazione dell'immagine desueta è condotta con serietà ovvero con compiacenza, piuttosto che comicamente. La poesia medievale ha toni ossianici quando descrive la violenza del tempo, vista come possente legge di rivolgimento: una corazza, nel *Beowulf* (sec. VIII) segue il guerriero nel suo disfacimento; Venanzio Fortunato associa l'incenerimento di un palazzo ducale germanico alla caduta del regno di Troia (anticipando un severo bassorilievo del *Purgatorio* di Dante). Facile, anche, cristianizzare il tema. In un'elegia latina di Hildebert de Lavardin, si preferisce l'immagine di una Roma diroccata ma capi-

tale cristiana allo splendore della città sotto il paganesimo. Il medesimo equilibrio semipositivo ritorna e impronta di sé l'opera di Poggio **Bracciolini**; quando meditando sulla varietà della Fortuna, siede tra lo spettacolo deserto dell'Urbe o quando annuncia il ritrovamento del prezioso codice di Quintiliano (classico esempio di oggetto desueto prezioso, «risorsa potenziale») scoperto dopo un secolare «carcere» e coperto da «muffa e polvere». Proprio questa relativa laicizzazione del senso di caducità cristiano-medievale apre la porta a certe immagini concrete. Prima della svolta storica, dunque, il tema degli oggetti desueti si presenta soprattutto come meditazione sulle «rovine». È possibile, anzi, seguire il tema delle «trionfali pompe» ridotte in cenere in Matteo Maria **Boiardo**, in Torquato **Tasso** (dove, memorabilmente, la risacca del mare lima e prosciuga il fasto mortale dell'alta Cartagine) e infine in un sonetto di Baldesar **Castiglione**, *Superbi colli, e voi sacre ruine* (av. 1529). Lungo il crinale di una diagnosi retorica centrata sull'iperbole si incontrano due notti spiacevoli: quella di Francesco **Berni**, con la sordida ospitalità offerta da un curato di provincia (*Capitolo del prete da Povigliano*, av. 1535) – in cui si descrive un «interno degradato» e la scomparsa del colore dalla stoffa, pezzi d'obbligo in un romanzo ottocentesco) e quella all'aperto che Miguel de **Cervantes** infligge a Sancho Panza (nel *Don Chisciotte*, 1605-15, dove compaiono lo «scudo antico» del protagonista, e la ruggine sull'armatura dei bisavoli). Un'altra variazione la compie Giambattista **Marino**, nella sua poetica della sorpresa e del rincaro: il covo acquatico del cinghiale nell'*Adone* (1623), ribalta, in una «natura ostile», il quadro del paesaggio ameno caro ai classici.

3. Due testi condividono l'ambientazione e il tono da fiaba esotica, onirica. Ne *La tempesta* (1611-12) di **Shakespeare**, si canta di come il fondo del mare, dopo un naufragio, abbia mutato le ossa in coralli, in perle gli occhi; questa «metamorfosi marina» riscatta il negativo terrestre, fa di un cadavere «qualcosa di ricco e strano». Nel *Manoscritto trovato nella bottiglia* (1833) di Edgar Allan **Poe**, il narratore-antiquario introduce figure leggendarie e maledette: il capitano, un «vecchio pluricentenario» chino sopra «attrezzature di un scienza scaduta» da secoli, la ciurma barcollante e monologante in una «lingua-relitto», incomprensibile, e il «vascello fantasma», condannato a correre per oceani remoti, con un cuore di legno putrido e verminoso. (Un po' come la pietra sgretolata della *Casa Usher* – 1839 – si è tra parenti.) Senza questa desuetudine culturale che si associa e doppia la naturale decadenza fisica, senza quest'atmosfera di «sinistro soprannaturale», ma «familiare», sospeso tra infanzia e storia, la rassegna dei manufatti, pur sterminata, sarebbe incompleta. (Don Giovanni direbbe: «madamina, il catalogo è questo»).

4. Negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, scrittori e poeti non solo introducono tutti gli attributi quotidiani e volgari della vita, ma li prendono esteticamente sul serio, al limite tragicamente, senza sentirsi in dovere di una presa di distanza comica o satirica. Gli oggetti desueti tendono a imporre la loro presenza. Tre grandi romanzieri francesi cercano di fare i conti con quest'invadenza. Honoré de **Balzac** propone una grande frase su come gli oggetti desueti «fanno realtà»: «le epoche stingono sugli uomini che le attraversano»; François-René de **Chateaubriand** è capace di un'intensa evocazione sensoriale dei «tempi passati», incomprensibile senza la conoscenza di un certo numero di informazioni storiche; Emile **Zola**, in *Thérèse Raquin* (1867), descrive scientificamente l'interazione tra i temperamenti dentro un *passage* di Parigi,

nel «processo di putrefazione di un'architettura». Lo spettacolo indecoroso di Čičikov, ne *Le anime morte* (1842) di Nikolaj **Gogol**⁹, è una tappa fondamentale nel percorso che dispone gli oggetti desueti nei gironi più bassi della categoria, tra sudiciume e connotati di sporcizia fisica e morale. Ne *I Promessi Sposi* (1840-42) di Alessandro **Manzoni** non si può dire abbondino le descrizioni di interni degradati (fatta eccezione per lo studio del leguleio dottor Azzecca-garbugli) ma una lucida visione, da cattolico giansenista, diffonde un senso di orrore intorno a quel Seicento «sudicio e sfarzoso», contrapponendo la sobrietà frugale del cardinale Borromeo a don Abbondio, sorpreso tra zimarra e papalina, e a don Rodrigo (descrizione del suo palazzetto). Nei due ultimi romanzi c'è l'elenco, c'è l'ingombro, il guazzabuglio, il misto di domesticità e mondanità delle cianfrusaglie. Nei reami della poesia, carabattole e anticaglie si conquistano un posto privilegiato dopo la svolta storica, anche al di là delle consuete descrizioni dell'inconsueto. Charles **Baudelaire** è il primo soggetto lirico che «si ritira», lasciando campeggiare «soli» gli oggetti desueti che vengono così a configurare un microcosmo chiuso, di forte portata allegorica: è la depressione quasi sinistra del «cassettone» (*Spleen II*) dove la grigia ironia del caso mescola documenti burocratici, reliquie letterarie e amorose; una boccetta invece (*Le Flacon*) contiene un «resto di profumo» da cui sembra resuscitare un «vecchio amore», ma che tradisce una mortuaria distanza dal passato (vv. 23-24). Gli oggetti desueti sono invischiati nei processi di memoria dell'io e la letteratura si sposta sul versante dell'artificiale, del gratuito e dell'appassito.

5. Si crea un quadro di oggetti centrato sulle categorie del «prestigioso» e dell'«ornamentale» con *Controcorrente*, pubblicato da Joris-Karl **Huysmans** nel 1884. Il protagonista del romanzo si compra una «bicocca» fuori Parigi e la elegge a teatro senza spettatori del proprio estetismo individualistico: ecco allora assieparsi gingilli dagli impieghi incerti, pitture, orpelli, feticci della memoria erotica. Quando invece il prestigioso diventa «fittizio», si percorre la strada di Gustave **Flaubert** in *Bouvard e Pécuchet* (1881, postumo), dove la trama letteralmente inciampa nella descrizione di oggetti. Il tema di Louis-Ferdinand **Céline** (*Morte a credito*, 1936) è la lotta per la sopravvivenza del privato piccolo-borghese, soccombente nella corsa industriale verso la novità. Ma qui c'è stanchezza del cambiamento, mentre una consistente parte della letteratura novecentesca somiglia a una sveglia che chiama a raccolta il *Kitsch* del secolo scorso. Nei minuziosi «ammassi» di Georges **Perec** (*La vita istruzioni per l'uso*, 1978 – dal primo slip di Tarzan a una chiesa gotica) si risente il tono del capolavoro di Carlo Emilio **Gadda**, *La cognizione del dolore* (con l'inimitabile pagina di Villa Pirobutirro, cap. 1; 1963). Il surrealismo di André **Breton** scova un esemplare delle opere di Arthur **Rimbaud** al mercato delle pulci (*Nadja*, 1928) e indugia sul fascino dell'oggetto-talismano (*L'amore folle*, 1937); all'opposto del modo generatore di *Kitsch* si sottraggono gli oggetti desueti allo spazio della cultura e ci si ritrova in una «smorta distesa di sabbia e ciottoli». La natura si fa ostile non perché contaminata o per insalubrità fisica (come nel tema della fogna ne *I miserabili* di Victor **Hugo**, 1862), ma per ragioni morali o estetiche. Ancora poesia, per chiudere. Il tardo Jorge Luis **Borges** ci ha lasciato un simbolistico elenco di «cose» (*Le cose*, 1965) che si distingue perché in esso, tranne la violetta schiacciata in un libro, nessun oggetto è desueto o consunto, né gratuito. Ma una patina defunzionalizzante, propria della letteratura, rende affini nella sostanza que-

ste immagini – la medesima patina delle «buone cose di pessimo gusto» immortalate da Guido **Gozzano**. Una valenza metaforica di caducità, un'illusoria aurora riguarda questi oggetti: saranno le cose a ignorarci, quando ce ne saremo andati, come il loro servizievole silenzio prefigura. Nel 1911, a Parigi, si incontrarono sui sedili di un taxi Igor **Stravinskij** e James **Joyce**. Il primo avrebbe sperimentato la tecnica dell'oggetto desueto in musica per tutto il periodo che si suole definire «neoclassico» (una poetica dei materiali «memori-affettivi» si ritrova nel *Pulcinella*, solenni o venerandi nella *Messa*); il secondo avrebbe indagato con tanta profondità l'erosione del linguaggio e delle cose da lasciare in eredità, nell'*Ulisse* (1922), una specie di motto per il detective letterario: «sono qui per leggere le segnature di tutte le cose, uova di mare e rifiuti di mare, la marea avanzante, quello stivale rugginoso».

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Beowulf* (sec. VIII).

Ariosto, L., *Il negromante* (1519-28); Aristofane, *Acarnesi* (425 a.C.); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857); Baudelaire, C., *Una boccetta* (*Le flacon*) in *Lo Spleen di Parigi* (*Spleen de Paris*, 1869); Berni, F., *Capitolo del prete da Pavigliano* (av. 1535); Boccaccio, G., *Decameron* (1492, postumo); Borges, J.L., *Las cosas in Elogio dell'ombra* (*El elogio de la sombra*, 1965); Breton, A., *L'amore folle* (*L'amour fou*, 1937); Breton, A., *Nadja* (1928); Castiglione, B., *Superbi colli, e voi sacre ruine*, sonetto (av. 1529); Céline, L.-F., *Morte a credito* (*Mort à credit*, 1936); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancha* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Dickens, C., *La bottega dell'antiquario* (*The Old Curiosity Shop*, 1840); Flaubert, G., *Bouvard e Pécuchet* (*Bouvard et Pécuchet*, 1881, postumo); Gadda, C.E., *La cognizione del dolore* (1963); Gogol', N.V., *Le anime morte* (1842); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1862); Huysmans, J.-K., *Controcorrente* (*À rebours*, 1884); Joyce, J.A., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840-42); Marino, G.B., *L'Adone* (1623); Musil, R. *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaft*, 1932); Perec, J., *La vita: istruzioni per l'uso* (*La vie, mode d'emploi*, 1978); Plauto, *La commedia della pentola* (*Aulularia*, sec. III a.C.); Poe, E.A., *Manoscritto trovato in una bottiglia* (*A Manuscript Found in a Bottle*, 1833); Poe, E.A., *Il crollo della casa Husher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839); Shakespeare, W., *La tempesta* (*The Tempest*, 1611-12); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-1606); Zola, E., *Teresa Raquin* (*Thérèse Raquin*, 1867).

■ ALTRE OPERE: Apuleio, L., *Apologia o Pro se de magia liber* (sec. II); Balzac, H. de, *La zitella* (*La vieille fille*, 1836); Boiardo, M.M., *Orlando innamorato* (1483-94); Bracciolini, P., *Sulla mutevolezza della fortuna* (*De varietate fortunae*, 1448); Čechov, A.P., *La corsia* N. 6 (1892); Chateaubriand, F.-R. de, *Il genio del cristianesimo* (*Le génie du christianisme*, 1802); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Gautier, T., *Il capitano Fracassa* (*Le Capitaine Fracasse*, 1863); Goethe, J.W., *Faust* (1773-1831); Gozzano, *L'amica di nonna Speranza* (1911); Kafka, F., *Romanzi e racconti* (av. 1924); Lavardin, H. de, *Elegie* (av. 1604); Lucano, M.A., *Farsaglia* (*Pharsalia*, sec. I d.C.); Mann, T., *I Buddenbrook* (*Buddenbrooks*, 1901); Marziale, *Epigrammi* (*Epigrammata*, 86-101); Morante, E., *L'isola di Arturo* (1957); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 13 a.C.); Petronio Arbitro, T.G., *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1914-27); Puškin, A., *La donna di picche* (1833); Quevedo, F.G., *Vita del briccone* (*La vida del buscón*, 1626); Roussel, R., *Locus solus* (1914); Shakespeare, W., *Riccardo III* (*Richard III*, 1592-93); Stoker, B., *Dracula* (1897); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1583); Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo* (1958, postumo); Venanzio Fortunato, *Dello sterminio di Turingia* (av. 600); Wagner, R., *Il vascello fantasma o L'Olandese volante* (*Der fliegende Holländer*, 1840-41); Webster, J., *La duchessa di Amalfi* (*The Duchess of Malfi*, 1614).

■ BIBLIOGRAFIA: Agamben, G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1993; Appiano, A., *Estetica del rottame*, Roma 1999; Auerbach, E., *Mimesis. Il realismo nella*

letteratura occidentale, Torino 1956; Benjamin, W., *Il collezionista*, in *Parigi, capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi* (1940), Torino 1986, pp. 266-278; Bloch, M., *I re taumaturghi*, Torino 1973; Bodei, R., *L'ombra del bello*, in *Le forme del bello*, Bologna 1995, pp. 93-126; Curtius, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1992; Freud, S., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, Torino 1970 sgg.; Lévi-Strauss, C., *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino 1967; Orlando, F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 1993; Orlando, F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1992; Pestalozza, L., *Trascrizione e comunicazione nell'opera di Stravinskij*, in «Musica/Realtà», 9, Dicembre 1982, pp. 135-146; Pomian, K., *Collezionisti, amatori e curiosi*, Milano 1989; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948; Rosenkranz, K., *Estetica del brutto*, Palermo 1994; Spitzer, L., *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «L'Asino d'oro», II (1991), n. 3, pp. 92-130.

■ VOCI AFFINI: Antiquario; Cantina; Collezionista; Decadenza; Memoria; Possesso, proprietà, roba; Ricordi; Vecchiaia.

STEFANO GULIZIA

Oltretomba. 1. Nell'idea di *oltretomba* confluiscono due concetti: da una parte quello di realtà dopo la morte (cfr. l'it. *aldilà*, l'ingl. *hereafter* e il fr. *outre-tombe*), dall'altra quello di mondo sotterraneo (ingl. *netherworld* e *underworld*, it. *inferi*). Alla seconda area semantica corrisponde, secondo la tripartizione cristiana dell'aldilà, il regno della punizione o *inferno* (lat. *infernus* da *inferus*: basso, che sta sotto), mentre il *purgatorio* – «invenzione» del Medioevo – è etimologicamente il luogo della «purificazione» e del pentimento. La tradizione giudaico-cristiana converge invece nel definire l'oltretomba dei beati come un giardino, l'*Eden* dell'Antico Testamento (ebr. *eden*: campagna, delizia) e il *Paradiso* dei Vangeli (gr. *paradeison*: giardino), un mondo separato e irraggiungibile per i non eletti, come vuole la voce iranica da cui il termine deriva.

2. Dalle prime *Upanisad* indiane (secolo VI a.C.) ai miti dell'antico Egitto, l'oltretomba è visto come un luogo oscuro, sotterraneo, di cui si ricordano più le punizioni che i premi: tutte le anime vengono sottoposte a una prova – devono oltrepassare un ponte, una porta o qualcosa di simile –, dopo la quale saranno salvate oppure dannate senza appello. Lo stesso oltretomba dell'Antico Testamento, lo *sheol* ebraico, è un luogo di tenebra e di buio divoratore, un aldilà senza ritorno che assomiglia al *kaos* primigenio della mitologia greca (nel suo senso etimologico di grande «bocca spalancata»). Molte tradizioni conoscono e sviluppano il mito del viaggio nell'oltretomba, compiuto da una divinità o da un eroe cui è eccezionalmente concesso di attraversare il regno dei morti; nella tradizione greca due personaggi, fra gli altri, tentano il viaggio nell'oltretomba per riportare in vita un defunto: Orfeo attraversa l'aldilà per riprendere la moglie Euridice; Alceste scende agli inferi per salvare il marito Admeto. Mentre la donna, nell'omonima tragedia di **Euripide** (438 a.C.), salva Admeto ed è a sua volta salvata, Orfeo secondo il mito ottiene di riprendere con sé Euridice, ma poi la perde perché disobbedisce all'ordine degli dèi di non voltarsi indietro a guardare la moglie prima di uscire dall'Ade. Significativo, in proposito, è il giudizio che dei due personaggi dà **Platone** nel *Simposio* (inizio del IV secolo a.C.): Orfeo non è un eroe ma un mistificatore, che ha cercato di ingannare le divinità inferie con la cetra e con il canto senza fare nulla per Euridice; migliore è stata Alceste, che ha dato la vita per salvare Admeto, ma migliore di lei Achille, morto per vendicare l'uccisione di Patroclo. Solo il suo è stato un gesto di amore disinteressato e gratuito, che lo ha spinto a

scendere nell'oltretomba non per prendere o per salvare il suo amante, ma per ricongiungersi definitivamente a lui nell'Isola dei beati. L'aldilà dei greci, come attesta Platone, è bipartito e situato su due livelli diversi: mentre i morti comuni finiscono sottoterra, nell'Ade, i più meritevoli e gli eroi hanno accesso alle Isole dei beati, che si trovano in un luogo irraggiungibile sulla superficie della terra. Teatro del viaggio nell'aldilà non sono però le isole degli eroi: la *nekuya* – ossia l'«evocazione dei morti», nome assunto in greco da questo tipo di avventura – è sempre un viaggio sotterraneo, nel buio dell'Ade; si ripete con infinite varianti nella mitologia fino a entrare nell'epica con i due grandi episodi dell'*Odissea* e dell'*Eneide* dove l'oltretomba diventa il luogo della profezia, dell'incontro con i morti per conoscere il futuro. Nell'XI canto dell'*Odissea* (IX-VIII secolo a.C.), Ulisse racconta come ha raggiunto l'Ade per interrogare l'indovino Tiresia e conoscere la propria sorte: ma le «teste senza forza dei morti» sono ombre mute, che per parlare – per riacquistare una parvenza di vita – devono abbeverarsi col sangue. Ulisse sacrifica animali, ne raccoglie il sangue, si difende con la spada dalla calca delle ombre assetate: le terrà lontane durante il malinconico incontro con un compagno morto, poi quando interrogherà l'ombra di Tiresia, infine quando parlerà con la propria madre; solo a questo punto concederà agli altri morti di bere il sangue e di raccontare la loro storia. **Virgilio**, nel libro VI dell'*Eneide* (30-19 a.C.), segue in gran parte le tracce di **Omero**: anche Enea incontra un compagno morto, si difende con la spada (ma dai mostri infernali), cerca inutilmente, come Ulisse, di abbracciare un'ombra. Con la sua descrizione dell'oltretomba (l'Averno), da cui dipenderà la tradizione successiva, Virgilio si colloca idealmente sulla linea di congiunzione tra la cultura pagana e quella cristiana; fa propria la credenza greco-latina nella reincarnazione e tuttavia associa gli inferi al sogno, elemento decisivo per la tradizione medievale: non è un caso che il vestibolo dell'Averno sia ombreggiato dall'Olmo dei sogni vani e neppure che Enea, compiuto il suo viaggio, lasci l'oltretomba passando per la Porta d'avorio dei sogni.

3. Secondo la dottrina evangelica, Cristo scende agli inferi prima di salire al cielo: si spinge nell'oltretomba – come attesta tutta la tradizione medievale – per salvare i più meritevoli tra i non battezzati, cioè i patriarchi e i profeti. Ma il Medioevo conosce anche i viaggi degli apostoli nell'aldilà, narrati nei testi apocrifi che la Chiesa non accoglierà nel canone: fra questi merita un cenno almeno l'*Apocalisse di Paolo*, composta nel III secolo, nella quale si racconta come l'apostolo, guidato da un angelo, abbia attraversato l'inferno e visto i peccatori puniti tra le fiamme. Già dai primi secoli si diffondono i resoconti di viaggi nell'aldilà in forma di sogno (come quello, autobiografico, che **Girolamo** racconta nell'*Epistola* 22, 30, composta alla fine del IV secolo); o più spesso di visione. In uno dei testi più antichi, la *Visione di Perpetua*, martire cristiana del III secolo, la protagonista vede il fratello Dinocrate, morto di recente, che le chiede aiuto perché è in pena. Perpetua prega per lui e Dinocrate le riappare ancora una volta, prima che lei subisca il martirio, per dimostrarle la sua gratitudine. La *Visione di Perpetua* è una delle prime attestazioni di una corrispondenza tra i vivi e i morti che nasce con il cristianesimo e che non ha antecedenti nel mondo pagano. Se i pagani infatti – secondo la sintesi di Jacques Le Goff – pregano i morti, i cristiani invece pregano per i morti, cercando di stabilire un contatto tra mondo e oltremondo allo scopo di alleviare le pene dei defunti. Inizialmente la geografia

dell'aldilà resta, anche nel Medioevo, simile a quella precristiana, ma lo spazio dell'oltretomba è destinato a modificarsi progressivamente sulla spinta della nuova religione: il cristianesimo sposta la sede dei beati in cielo, pur distinguendo un Paradiso Terrestre da uno Celeste. Gli scambi tra sopra e sotto, mondo sotterraneo e mondo terrestre, tendono a moltiplicarsi: sulla terra appaiono non solo il demonio tentatore ma anche gli spiriti dei morti, che chiedono suffragi ai vivi e li ammoniscono a non commettere empietà. Per la prima volta nella storia si prospetta la possibilità che l'oltretomba dei peccatori sia non più al di sotto, ma sopra la terra, sinistramente vicino al mondo dei vivi. Molte visioni hanno per protagonisti monaci (come la *Visione di Baronto*, databile al 678, e la *Visione di Wetti*, compilata nell'824) se non addirittura santi (così la *Navigazione di San Brandano*, composta nel X secolo e notissima durante il Medioevo), e seguono uno schema fisso: il protagonista ha un malore o una febbre altissima, sembra moribondo e resta per molte ore in uno stato di morte apparente durante il quale compie il viaggio nell'aldilà, per poi ritornare sulla terra e raccontare ciò che ha visto. Spettatore più che attore, non scambia parole con le anime dei morti, che sono per lo più anonime figure esemplari, funzionali al ruolo di testimone che il viaggiatore accetta quando torna sulla terra. L'itinerario comincia con l'attraversamento dell'inferno e prosegue in paradiso; il compiacimento nell'enumerare le pene dei peccatori, l'insistenza su particolari macabri e terrificanti, fanno dell'aldilà descritto nelle visioni niente più che un quadro di maniera. Solo nel tardo Medioevo compare, tra paradiso e inferno, un luogo intermedio dove chi ha colpe non troppo gravi può scontarle per un tempo definito: dopo il pentimento e la punizione, alcuni peccatori – grazie anche all'intercessione dei vivi che pregano per loro – possono così meritare il perdono e assurgere alla condizione di beati. La nascita del Purgatorio data in effetti al XII secolo, ed è testimoniata, fra gli altri, da un testo come il *Purgatorio di San Patrizio*, la storia del cavaliere Owein e del suo viaggio nell'oltretomba: l'aldilà di Owein è un mondo tripartito – che troverà corrispondenza nei tre «regni» di Dante – dove all'inferno e al paradiso fa riscontro il luogo della purificazione, quello che consente la revisione del giudizio divino e la salvezza.

4. La *Commedia* rappresenta il punto estremo della tradizione medievale, il suo esito più alto e insieme la sua fine. In realtà l'opera di **Dante** non si può ascrivere semplicemente al genere della visione: immagini e situazioni ricorrenti non rappresentano che un ricco repertorio cui Dante attinge per innovare; la *Commedia* (composta tra il 1306 circa e il 1321) è semmai una sintesi del sapere cristiano occidentale, una sorta di grande enciclopedia del Medioevo. Ormai la tripartizione dell'oltretomba è un dato acquisito, e Dante non può che sancire, con le tre cantiche che scandiscono la struttura e il ritmo del poema – *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* – la nascita del luogo intermedio tra dannazione e beatitudine, una montagna collocata fisicamente tra gli altri due regni – quello sotterraneo e quello celeste – perché situata sulla superficie della terra, in mezzo all'oceano e agli antipodi di Gerusalemme. Dell'aldilà classico restano atmosfera e mostri infernali, di quello medievale la suddivisione delle pene in base ai peccati, dei premi in base alle virtù. Per il resto, la *Commedia* si allontana dai testi precedenti, innanzitutto nella singolare organizzazione dell'inferno: mentre il purgatorio, come l'oltretomba tradizionale, è ritmato dai sette peccati capitali, l'inferno dantesco è fondamentalmente tripartito. Nei primi sei cerchi sono

puniti i colpevoli di incontinenza (chi non ha saputo trattenere i propri istinti), nel settimo quelli di violenza (chi ha imposto la propria volontà peccaminosa con il sopruso), nell'ottavo e nel nono quelli di frode (i peccatori puniti più gravemente, perché hanno commesso delitti premeditati con l'inganno). Questa tripartizione risale da una parte all'*Etica Nicomachea* di **Aristotele** (sec. IV a.C.), dall'altra alle leggi di Giustiniano: la struttura dell'inferno dantesco non deriva, come ci si potrebbe aspettare, dalla tradizione religiosa giudaico-cristiana, ma è suggerita dalla filosofia greca e dal diritto romano. Continui sono poi gli echi dei viaggi nell'oltretomba pagano, quello dell'*Odissea* – conosciuta indirettamente e solo attraverso traduzioni latine – e quello dell'*Eneide*. Ulisse, protagonista del canto XXVI dell'*Inferno*, è un doppio di Dante, il viaggiatore che ha tentato di raggiungere il mondo dei morti senza essere assistito dalla Grazia; Virgilio è la guida di Dante attraverso i primi due regni dell'oltretomba, il poeta pagano che accompagna quello cristiano dal fondo dell'inferno alla sommità del purgatorio. La fede in un unico Dio – incarnata da Beatrice, guida del pellegrino attraverso il paradiso – separa Dante dai predecessori pagani e garantisce il successo al suo viaggio; la discesa agli inferi non è più soltanto un mezzo per conoscere il futuro ma per guardare al presente, al mondo dell'Europa medievale osservato però da una prospettiva eterna, sottratto al tempo della storia perché già sottoposto al giudizio finale di Dio.

5. Nella terza giornata del *Decameron* (scritto tra il 1349 e il 1353 circa), Giovanni **Boccaccio** dedica una novella, l'ottava, a un singolare viaggio nell'oltretomba che ha per protagonista Ferondo, contadino sciocco e follemente geloso. L'amante della moglie, un abate senza scrupoli, droga Ferondo con la complicità della donna e lo chiude in una cantina buia, dove lo lascia per dieci mesi facendogli credere che sia in purgatorio, punito per la troppa gelosia: come ogni soggiorno nell'oltretomba che si rispetti, anche questo si conclude con il ravvedimento e il ritorno del protagonista, restituito alla vita giusto in tempo per ricevere l'annuncio che diventerà padre. L'aldilà provvisorio di Ferondo è il primo grande rovesciamento del viaggio medievale nell'oltretomba, un genere ormai così logoro e ripetitivo che sembra potersi riproporre soltanto in chiave parodica. Rovesciamento è anche quello dell'*Orlando furioso* (1516, 1532), dove **Ariosto** fa comparire le arpie, uccelli mitologici dalle connotazioni sinistre che, inseguiti da Astolfo, lo trascinano irresistibilmente fino alla grotta che fa da ingresso all'inferno. L'oltretomba è come sempre caratterizzato dal buio e dalle grida dei dannati («E l'aria ne sentì percossa e rotta / Da pianti e d'urli e da lamento eterno: / Segno evidente quivi esser lo 'nferno», XXXIV, 30-32); prima di volare verso il paradiso terrestre, e poi sulla luna, Astolfo chiude l'imboccatura della grotta per impedire l'uscita delle arpie: dopo il suo viaggio, annuncia il poeta, gli uccelli infernali non compariranno mai più sulla terra. Durante la prima metà del Cinquecento le parodie si moltiplicano: nell'oltretomba Teofilo **Folengo** conclude il suo *Baldus* (1521) dove, sotto le spoglie del poeta Merlin Cocai, conduce Baldo e i suoi compagni al convito infernale delle ombre. L'oltretomba del *Baldus* è coronato da una enorme zucca, sede dei filosofi e dei poeti, cui barbieri infernali strappano un dente per ogni bugia raccontata: Merlin Cocai, consapevole di aver mentito, conclude il suo poema dove lo aspetta la giusta condanna. Filiazione precoce del viaggio di Baldo è quella inserita da François **Rabelais** nel secondo libro del suo *Gargantua e Pantagruelle* (1532-52) dove Epistemone,

morto e poi risuscitato, fa la cronaca del viaggio all'inferno presentando i diavoli come personaggi di buona compagnia, e l'oltretomba come il luogo dove finalmente ogni ingiustizia è cancellata. Rispetto a Folengo e agli autori precedenti, Rabelais decentra il viaggio nell'oltretomba, facendone un episodio del tutto marginale all'interno di un viaggio ben più importante, quello favoloso di Pantagruelle attraverso l'oceano. È la scoperta dell'America, in realtà, a determinare un cambiamento epocale nell'evoluzione dell'immaginario: la conoscenza del Nuovo Mondo, la conquista dell'oceano, hanno come prevedibile conseguenza lo spostamento dell'oltretomba fuori dalla superficie terrestre, e la sostituzione del viaggiatore oltremondano con il più moderno eroe-esploratore (quale è Pantagruelle). Quando **Tasso**, nella *Gerusalemme liberata* (1581), mette in scena il viaggio di Ubaldo e Carlo sulle tracce di Rinaldo, fa compiere ai due protagonisti un percorso sotterraneo dove non si trova più l'inferno, ma il palazzo del mago di Ascalona. Scortati dalla Fortuna, i due crociati si mettono poi in mare e varcano come Ulisse le colonne d'Ercole (canto XV), ma alla volta delle isole Canarie: nell'oceano infatti, spiega la *Fortuna*, non c'è il regno dell'oltretomba – falsa credenza degli antichi – ma le nuove terre che un giorno scoprirà Cristoforo Colombo. Nelle carte geografiche ormai ridefinite non c'è più spazio per l'oltretomba di Enea e di Dante: quella grotta chiusa da Astolfo per relegare le arpie lontano dal mondo segna anche un'altra chiusura, la separazione irreversibile fra il mondo dei vivi e quello dei morti. E non è forse un caso che nel secolo della scienza e della rivoluzione copernicana l'opera più importante dedicata all'oltretomba, il *Paradiso perduto* di **Milton** (1667), si apra con la cacciata di Satana dal cielo e si chiuda con quella di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre. Nella nostalgia della beatitudine e nella consapevolezza che la riconquista è impossibile, l'uomo e la donna si allontanano mano nella mano dall'Eden. La loro partenza, nella storia dell'oltretomba letterario, assume quasi un valore simbolico: l'altro mondo è ormai separato e irraggiungibile dalla terra; espulso dalle mete di ogni viaggio – sia pure immaginario –, sopravviverà nella letteratura moderna soltanto come metafora, o confinato alla fiaba e al racconto fantastico.

6. In epoca moderna è il Romanticismo a riportare in auge il tema dell'oltretomba, considerato però in chiave radicalmente nuova. Al viaggio nell'aldilà si preferisce il tema della comunicazione tra mondo dei vivi e mondo dei morti: basti pensare alla poesia cimiteriale, all'elemento ricorrente del sepolcro – spesso associato a una morte eroica e prematura – e alla diffusione dei racconti di fantasmi. La prospettiva, in qualche modo, si rovescia: se nella letteratura classica l'eroe scende nell'aldilà per compiere un viaggio catartico, in quella romantica l'oltretomba è un universo destabilizzante che invade il mondo dei vivi. Nel *Faust* di **Goethe** (la cui versione completa esce postuma nel 1834) si assiste alla messa in scena della lotta tra mondo dei vivi e oltretomba: incorniciata da un prologo e da un epilogo entrambi ambientati in cielo, l'azione si svolge tutta sulla terra, teatro del patto tra Faust e Mefistofele. Nella seconda parte del dramma, Goethe avrebbe voluto inserire l'episodio della discesa agli inferi: come un nuovo Orfeo, Faust doveva riportare in vita l'ombra di Elena, personificazione della bellezza. Ma la scena non fu mai scritta: dopo una prima fugace apparizione, Elena – spirito riemerso dal mondo dei morti per opera del protagonista – entra in scena quando è già sulla terra, donna vera e amante di Faust. La battaglia finale tra Mefistofele e gli angeli – che con-

quistano l'anima di Faust – si svolge ancora una volta sulla terra, e sostituisce la conclusione drammatica del primo Faust concepito da Goethe (*Urfaust*), il cui finale verrà ripreso da **Berlioz** nell'opera *La dannazione di Faust* (1846): nel IV atto Faust e Mefistofele scendono verso l'oltretomba precipitandosi a cavallo nelle viscere della terra, inghiottiti dall'inferno come il *Don Giovanni* di **Mozart** (1787). Inquietanti fino al punto da spingere gli esseri umani alla pazzia, le presenze demoniache si insinuano nel mondo e trascinano gli uomini verso una tragedia che non si può comprendere né evitare: nel racconto di E.T.A. **Hoffmann** *L'uomo della sabbia* (1817), lo studente Nathaniel è perseguitato dal demonio sotto le spoglie del sedicente avvocato Coppelius, che lo spingerà alla pazzia e al suicidio. Nei *Racconti* di Edgar Allan **Poe** (1840-49) lo scontro tra i due mondi avviene attraverso lo scambio delle reciproche posizioni: l'oltretomba occupa la terra con fantasmi, animali o oggetti demoniaci; al contrario un uomo ancora vivo può essere sepolto per errore, e sperimentare prematuramente l'aldilà. Oltre che nel romanzo e nel racconto fantastico, l'altro mondo compare anche nella fiaba moderna sotto forma di mondo rovesciato, specchio deformante del quotidiano. Il viaggio di *Alice nel Paese delle Meraviglie* (1865), e ancora di più la sua continuazione (*Attraverso lo specchio*, 1872), consentono a Lewis **Carroll** di costruire un universo antitetico rispetto al reale: il percorso di là dallo specchio è un vero e proprio viaggio nell'aldilà (in un mondo rovesciato che è satira della società vittoriana), un racconto per bambini e insieme una parabola per adulti. Il Paese dei Balocchi dove **Collodi** fa approdare *Pinocchio* (1883) è un paradiso che si trasforma in inferno: dopo avere viaggiato verso la felicità durante una notte piena di avvertimenti, sul carro di un personaggio diabolico come il mellifluido Omino di burro, Pinocchio uscirà vivo dall'oltretomba ma non così il suo amico Lucignolo, che morirà senza avere completato il percorso iniziatico. Il testo rivela qui il proprio retroterra folklorico attraverso la riproposizione del ciclo epico di morte e rinascita: nel XX secolo J.R.R. **Tolkien**, profondo conoscitore dell'epica scandinava, inscenerà ben tre discese agli inferi nella trilogia del *Signore degli anelli* (1954-55), tutte riconducibili al percorso iniziatico di morte e risurrezione proprio dell'epos e della mitologia.

7. Se il vero e proprio viaggio nell'aldilà conosce un declino nella letteratura moderna, l'oltretomba assume una nuova centralità come metafora dai significati più diversi. Tre, in particolare, sono le situazioni frequentemente assimilate al viaggio nell'aldilà: il percorso nell'inferno della città industriale, l'esperienza della guerra e della prigionia, la discesa nel mondo sotterraneo dell'io.

Il romanzo dell'Ottocento diffonde l'immagine della città come luogo dei contrasti, dove alla ricchezza dei ceti alti si oppone la miseria e l'abbruttimento del sottoproletariato urbano. Il grande successo popolare dei *Misteri di Parigi* di Eugène **Sue** (apparso a puntate fra il 1842 e il 1843) si deve anche alla descrizione dei bassifondi di Parigi, un *underworld* cittadino fatto di crimini e di miseria dove è ambientata la parabola di Fleur de Marie, corrotta nel corpo ma tanto più pura nell'animo in quanto l'universo che la circonda non la contamina. Nello stesso mondo – un labirinto che può garantire l'impunità o esporre a una morte violenta – si muove Jean Valjan nei *Miserabili* di Victor **Hugo** (1862): Jean affronta persino un viaggio simbolico di morte e rinascita nella Parigi sotterranea e notturna, caricandosi sulle spalle Marius ferito gravemente e portandolo in salvo attraverso le fogne. All'inferno urbano della malavita e della miseria si affianca

poi il tema della città industriale, luogo di morte dai fumi velenosi e dai macchinari demoniaci, come la Coketown dove Charles **Dickens** ambienta il romanzo *Tempi difficili* (1854). Coketown dà corpo alla polemica contro l'industrializzazione indiscriminata dell'Inghilterra ottocentesca, professata in nome del progresso ma nella più assoluta indifferenza per la sorte dei singoli. Più ancora che nella fabbrica, l'inferno si colloca però ai margini della città, nei quartieri dei senzatetto come il fatisciente Tom-all-Alone's descritto da Dickens in *Casa desolata* (1853). Tom è una strada nera, sempre avvolta dalla nebbia e dalla polvere delle case crollate: pozzo dal quale è difficile riemergere, la strada dei poveri si popola a tratti di una folla improbabile, che emerge dalle case «come un'assemblea di demoni imprigionati». Tom stesso è un demone, descritto dal narratore con accenti visionari: aldilà personificato che inghiotte gli uomini come un mostro mitologico, si vendica delle ingiustizie sociali propagando ai quartieri alti la propria corruzione. L'isolamento cittadino non riguarda soltanto i più poveri: l'intellettuale, emarginato dai nuovi meccanismi dell'industria e del consumo, si accorge di aver perso la propria funzione sociale. Nel poemetto in prosa dal titolo *Perdita d'aureola* (1869), Charles **Beaudelaire** descrive con ironia l'inferno della città caotica dove la morte può arrivare da tutte le parti: il poeta salta qua e là, cerca di non essere travolto dalle carrozze finché perde nel fango la propria aureola, simbolo del ruolo di interprete e di mediatore che la società non gli riconosce più. Con il XX secolo la città industriale, sfondo ormai consueto, tenderà a perdere la connotazione tragica e demoniaca per diventare lo specchio malinconico dei suoi abitanti. Nella *Terra desolata* di **Eliot** (1922), Londra non si trasforma più in una bolgia infernale ma nel Limbo dantesco: la città è una folla di morti che stanno sospesi (sezione I); la terra diventa un mondo sotterraneo, il purgatorio senza redenzione dei vivi (sezione V). L'inferno ritorna semmai, nel Novecento, come metafora per descrivere la violenza dell'oppressione e della guerra: nel romanzo di **Conrad** *Cuore di tenebra* (1902), il viaggio di Marlow è esplicitamente presentato come un itinerario attraverso l'inferno, quello dell'Africa dove le compagnie coloniali praticano lo sfruttamento più cinico degli individui e delle risorse naturali. La metafora degli inferi si presta anche al racconto della guerra e della prigionia, vissute come una forma di discesa e poi di risalita dall'esperienza della morte. Con le poesie di *Allegria di naufragi* (1919), Giuseppe **Ungaretti** racconta la vita di trincea come un viaggio attraverso la morte: il cuore del sopravvissuto è un cimitero in cui non manca nessuna croce; il vero oltretomba è quello della vita, perché l'aldilà è un premio da pagare in anticipo. L'inferno diventerà la metafora più usata, dopo la seconda guerra mondiale, per descrivere il trauma del campo di concentramento: nel romanzo di Primo **Levi** *Se questo è un uomo* (1947) l'esperienza del lager è assimilata a un «viaggio all'ingiù, verso il fondo», un percorso nell'aldilà dal quale pochi possono ritornare.

Il terzo e ultimo tipo di itinerario metaforico nell'oltretomba è il viaggio nelle profondità della psiche: con il romanzo *Memorie dal sottosuolo* (1864), **Dostoevskij** mette in scena un uomo inerte, che si compiace della propria sofferenza e oscilla tra noia e angoscia, un «uomo del sottosuolo» che sonda il proprio io ma non riesce a uscire dalla passività, conducendo la vita sotterranea di un topo. Più complesso è il viaggio affrontato da Arthur **Rimbaud** con *Una stagione all'inferno* (1873), dove l'aldilà è da una parte quello della tradizione cristiana – da cui Rimbaud vuole emanciparsi – dall'altra quello di

un linguaggio da distruggere e inventare di nuovo: sondando il suo paesaggio mentale, le sue allucinazioni e i suoi fantasmi, il poeta si spinge ai limiti della conoscenza, discende nel proprio inferno per rinascere e guardare la realtà in modo nuovo. L'esperienza dell'oltretomba come presa di coscienza di sé e della propria condizione ritornerà con frequenza nel XX secolo: Gregor Samsa nella *Metamorfosi* di **Kafka** (1916) resterà prigioniero del suo involucro di insetto, una sorta di punizione infernale che gli consentirà di analizzare la propria esistenza e di accettare la morte come una liberazione; Hans Castorp, nella *Montagna incantata* di Thomas **Mann** (1924), sperimenterà la sospensione purgatoriale del sanatorio per poi ritornare alla vita con una nuova consapevolezza di sé. La metafora dell'aldilà può suggerire molti altri percorsi lungo la letteratura novecentesca, ma non è questa la sede dove affrontarli. Si possono ricordare tuttavia, per concludere, due testi che hanno segnato la storia del romanzo – l'*Ulisse* di **Joyce** (1922) e la *Ricerca del tempo perduto* di **Proust** (1913-1927) – e che vengono quasi a chiudere il cerchio perché rimandano entrambi all'*Odissea*, il primo testo letterario della tradizione occidentale dove si narra un viaggio nell'aldilà. Nella sua corrispondenza privata, **Joyce** dà a ogni episodio dell'*Ulisse* un titolo che richiami l'*Odissea*: il racconto del funerale cui Leopold Bloom partecipa nel romanzo viene così assimilato alla discesa di Ulisse nell'Ade, un viaggio attraverso la memoria e la morte dal quale Bloom esce come liberato («Tante cose da vedere e udire e sentire ancora. Sentire accanto a te calde creature vive»). L'episodio dell'*Odissea* è, se possibile, ancora più significativo per la *Ricerca del tempo perduto*. In una lettera all'amico Antoine Bibesco, **Proust** assimila il lavoro del romanziere a una discesa agli inferi dove i personaggi chiedono allo scrittore di dare loro un corpo, come le ombre che chiedono a Ulisse di bere un po' di sangue per ritornare in vita, e che l'eroe respinge con la spada. Nuovo Ulisse e nuovo Dante – ma senza più la guida di Virgilio – Proust attraversa l'inferno per ricondurre gli abitanti sulla terra: erede a un tempo della tradizione epica e di quella mitologica (secondo la quale il viaggio nell'aldilà è un mezzo per riportare in vita qualcuno), rivendica allo scrittore il privilegio e il rischio della *nekuya*, leggendo il viaggio nell'oltretomba come metafora dell'invenzione romanzesca. Il lavoro della scrittura finisce così per coincidere con il ciclo di morte e rinascita della mitologia; il narratore diventa il viandante dell'oltretomba, colui che fa parlare le ombre cedendo all'assedio dei personaggi-vampiri. L'intuizione di Proust precorre i tempi: nel 1921 Luigi **Pirandello** mette in scena i *Sei personaggi in cerca d'autore*, dove i fantasmi nati nella mente del drammaturgo appaiono per incanto sul palcoscenico, come ombre emerse da un altro mondo per chiedere di essere riportate in vita.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Apocalisse di Paolo* (sec. I d.C.); *Bibbia*; *Navigazione di San Brandano* (*Navigatio Sancti Brandani*, sec. X d.C.); *Purgatorio di San Patrizio* (*Purgatorium Sancti Patricii*, sec. XII); *Upanisad antiche e medie* (sec. VI a.C.); *Visione di Baronto* (*Visio Baronti monaci longoretensis*, 678 d.C.); *Visione di Perpetua* (*Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, sec. III d.C.); *Visione di Wetti* (*Visio Wettini*, 824 d.C.).

Ariosto, L., *Orlando Furioso* (1516, 1532); Aristotele, *Etica nicomachea* (sec. IV a.C.); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1869); Berlioz, H., *La dannazione di Faust*, musica (*La damnation de Faust*, 1846, libretto di E. Berlioz e A. Galdonnière); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Carroll, L., *Alice nel Paese delle Meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865); Carroll, L., *Attraverso lo specchio* (*Through the*

Looking Glass, 1872); Collodi, C. (pseud. di Carlo Lorenzini), *Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-1321); Dickens, C., *Casa Desolata* (*Bleak House*, 1853); Dickens, C., *Tempi difficili* (*Hard Times*, 1854); Dostoevskij, F.M., *Memorie dal sottosuolo* (1864); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Euripide, *Alceste* (438 a.C.); Folengo, T., *Baldus* (1521); Girolamo, *Epistole* (*Epistulae*, secc. III-IV d.C.); Goethe, J.W., *Faust* (1834); Hoffmann, E.T.A., *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, 1817); Hugo, V., *I miserabili* (*Les Misérables*, 1862); Joyce, J., *Ulisse* (*Ulysses*, 1922); Kafka, F., *Le metamorfosi* (*Der Verwandlung*, 1916); Levi, P., *Se questo è un uomo* (1947); Mann, T., *La montagna incantata* (*Der Zauberberg*, 1924); Milton, J., *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667); Mozart, W.A., *Don Giovanni* (1787, libretto di L. da Ponte); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Platone, *Simposio* (390-367 a.C.); Poe, E.A., *Racconti* (*Tales*, 1840-49); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*A la recherche du temps perdu*, 1913-27); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-1552); Rimbaud, A., *Una stagione all'inferno* (*Une saison en enfer*, 1873); Sue, E., *I misteri di Parigi* (*Les Mystères de Paris*, 1842-43); Tasso, T., *La Gerusalemme liberata* (1581); Tolkien, J.R.R., *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 1956); Ungaretti, G., *Allegria di naufragi* (1919); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 30-19 a.C.).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *Visione di Tungdal* (*Visio Tungdali*, sec. XII).

Aristofane, *Le rane* (405 a.C.); Balzac, H. de, *Una doppia famiglia* (*Une double famille*, 1830); Bergman, I., *Il settimo sigillo*, cinema (1956); Boccaccio, G., *Corbaccio* (ca. 1365); Bontempelli, M., *La scacchiera attraverso lo specchio* (1922); Cocteau, J., *Orfeo* (*Orphée*, 1926); Da Verona, G., *L'inferno degli uomini vivi* (1296); Dickens, C., *Canto di Natale* (*A Christmas Carol*, 1843); Dostoevskij, F.M., *Bobok* (1873); Esiodo, *Le Opere e i giorni* (secc. VIII-VII a.C.); Fénélon, F. de, *Dialoghi dei morti* (*Les dialogues des morts*, 1712); Fontenelle, B. le Bovier de, *Dialoghi dei morti antichi e moderni* (*Dialogues des morts anciens et modernes*, 1683); Foscolo, U., *I sepolcri* (1807); Gluck, C.W., *Orfeo ed Euridice*, musica (1762, libretto di R. di Calzabigi); Gray, T., *Elegia scritta in un cimitero di campagna* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1750); Gregorio Magno, *Dialoghi* (*Dialogi sive De vita et de miraculis patrum italicorum et de aeternitate animarum*, 593-594); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta* (*The Scarlet Letter*, 1850); James, H., *Il giro di vite* (*The Turn of the Screw*, 1898); Leopardi, G., *Operette morali* (1827); Luciano di Samosata, *Dialoghi* (sec. II d.C.); Mann, T., *Doctor Faustus* (1947); Masters, E.L., *Antologia di Spoon River* (*Spoon River Anthology*, 1916); Monteverdi, C., *Orfeo*, musica (1607, libretto di A. Striggio); Mozart, W.A., *Il flauto magico*, musica (*Der Zauberflöte*, 1791, libretto di E. Schikaneder); Offembach, J., *Orfeo all'inferno*, musica (*Orphée aux Enfers*, 1858, libretto di H. Crémieux e L. Halévy); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri XV*, 3-8 d.C.); Papini, G., *Giudizio universale* (1957); Pirandello, L., *All'uscita* (1916); Poliziano (pseud. di Agnolo Ambrogini), *Orfeo* (1480); Seneca, L.A., *Apocolokyntosis* (circa 54 d.C.); Snorri Sturluson, *Edda* (sec. XIII); Supervielle, J., *Orfeo* (*Orphée*, 1946); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolicon libri*, 41-39 a.C.); Wagner, R., *L'anello del Nibelungo*, musica (*Der Ring des Nibelungen*, 1848-1876, libretti dell'autore); Williams, C., *Discesa all'inferno* (*Descent into Hell*, 1937).

■ BIBLIOGRAFIA: Aarne, A. - Thompson, S., *The Types of the Folktales* (1961), Helsinki 1973; Aubrun, M., *Caractères et portée religieuse et sociale des «Visiones» en Occident du VI au XI siècle*, «Cahiers de civilisation médiévale», 1980, pp. 109-130; Auerbach, E., *Studi su Dante* (1929-64), Milano 1984; Barillari, S.M., *Immagini dell'aldilà*, Roma 1998; Belmont, N., *Vita/Morte*, in *Enciclopedia Einaudi*, diretta da R. Romano, vol. XIV, pp. 1240-1255; Boitani, P., *L'ombra di Ulisse*, Bologna 1992; Camporesi, P., *La casa dell'eternità*, Milano 1987; Carozzi, C., *La geografia dell'aldilà e il suo significato nell'alto Medioevo*, in *Popoli e paesi nella cultura altomedievale*, Spoleto 1981; Ciccarese, M.P. (a c. di), *Visioni dell'aldilà in occidente. Fonti modelli testi*, Roma 1987; Collins, F., *The Polytypic Po-*

tential of Language in the «Hades» Chapter of Joice's Ulysses, in «The Arkansas Quarterly: a Journal of Criticism», 1993, n. 2, pp. 268-280; Contini, G., *Un'idea di Dante*, Torino 1976; De-benedetti, G., *Personaggi e destino* (1947) in *Saggi*, Milano 1999; Delumeau, J., *Storia del Paradiso* (1992), Bologna 1994; Dinzelbacher, P., *Visions und Visionsliteratur in Mittelalter*, Stuttgart 1981; Eliade, M., *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi* (1968²), Roma 1992; Gurevic, A.J., *L'individu et l'imagination de l'audela*, in «Annales ESC», 1981; Le Goff, J., *La nascita del Purgatorio* (1981), Torino 1996; Letoublon F. - Fraisse L., *Proust et la descente aux enfers: les souvenirs symboliques de la Nekyia d'Homère dans la Recherche du temps perdu*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 1997, n. 97, pp. 1056-1085; Minois, G., *Piccola storia dell'inferno* (1994), Bologna 1995; Obertino, J., *Moria and Hades: Underworld Journey in Tolkien and Virgil*, in «Comparative Literature Studies», 1993, n. 30, pp. 153-160; Roheim, G., *Transition rites*, in «Psychoanalytic Quarterly», XI, 2, pp. 336-374; Santarcangeli, P., *NEKYIA. La discesa dei poeti agli Inferi*, Milano 1980; Schmitt, J.C., *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Bari 1988; Segre, C., *Fiori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino 1990; Smith, E.L., *The Mythical Method of Descent into Hell*, in «Mythlore», 1994, n. 76, pp. 10-15; Tromp, N.J., *Primitive Conceptions of Death and the Other World in the Old Testament*, in «Biblia et orientalia», 31, 1969; Vernant, J.P., *La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia* (1985), Bologna 1987; Vernant, J.P., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica* (1971), Torino 1978; Zolla, E., *Discesa all'Ade e resurrezione*, Milano 2002.

■ VOCI AFFINI: Bassifondi; Città sotterranea; Demone; Diavolo; Eden; Fantasma, spettro; Gerusalemme; Giardino; Giudizio universale; Immortalità; Mancanza, peccato, errore, colpa; Punizione, pena, castigo; Resurrezione; Sepolcri, cimiteri; Sepolto vivo, sepolta viva; Viaggio; Visione.

CLAUDIA SEBASTIANA NOBILI

Ombra. 1. La parola *ombra* (lat. *umbra*, gr. *skia*, ebraico *tsel*, fr. *ombre*, ted. *Schatten*, ingl. *shadow*) indica l'immagine scura proiettata da un corpo opaco esposto alla luce e, per estensione, l'oscurità o le tenebre. L'ombra ha anche significati metaforici e può indicare un'esperienza fugace, un'apparenza priva di sostanza, una protezione o un riparo. Nella cultura classica, i termini *umbra* e *skia* sono sinonimi di spettro o fantasma e assumono anche il significato di riflesso speculare. In una prospettiva religiosa e filosofica, l'ombra è uno dei termini dell'opposizione binaria tra luce e oscurità, in cui la luce rappresenta il bene o la verità, mentre l'ombra rappresenta il male o i limiti della comprensione umana. Nella psicologia junghiana l'ombra è il lato oscuro e inconscio della personalità umana, cioè tutti gli aspetti negativi di un individuo che devono essere repressi. È anche uno degli archetipi dell'inconscio collettivo e in questo caso rappresenta il male.

2. Nel mondo classico l'ombra è ciò che resta dell'individuo dopo la morte. Testimonianze di questa visione dell'esistenza ultraterrena si trovano nell'*Iliade* (canto 23; secc. IX-VIII a.C.) e nell'*Odissea* (canti 10, 11) di **Omero**, nel dialogo *Menippo ovvero la Necromanzia* (sec. II d.C.) di **Luciano** e nell'*Enaide* di **Virgilio**. Ne *La Repubblica* (VII; sec. IV a.C.), **Platone** sfrutta la caratteristica dell'ombra di essere apparenza e non sostanza e paragona a ombre ciò che gli esseri umani percepiscono della realtà attribuendo l'essenza solo alle idee. Nell'*Antico Testamento*, l'ombra compare in diversi passi come metafora per la fugacità della vita umana o per la protezione accordata da Dio (*Libro dei Salmi*, secc. X-II a.C.; *Geremia*, ca. secc. VII-II a.C.; *Giobbe*, secc. VI-IV a.C.). Inoltre in un'espressione ambigua nell'ebraico (*tsalmut o tsel mavet*), l'ombra può essere interpretata come oscurità o come «ombra della morte». Quest'ultima espressione si ritrova anche in opere letterarie in cui l'ombra

allude alla prossimità della morte. Nel *Nuovo Testamento*, specialmente negli scritti di **Paolo** (*Lettere*, sec. I d.C.; e *Atti degli Apostoli*, ca. 80-90 d.C.), l'ombra è adoperata anche in senso platonico: noi mortali vediamo solo ombre mentre Cristo è la verità. Nella *Divina Commedia* (1306-21) **Dante** usa sovente l'ombra in senso letterale e figurato come sinonimo di oscurità o protezione, oltre che per designare la parvenza corporea degli abitanti dell'oltretomba.

3. In epoca rinascimentale, la riscoperta dei classici porta a una rielaborazione della figura dell'ombra. In *Le ombre delle idee* (1582) Giordano **Bruno** riprende il concetto platonico delle idee di cui la mente umana può cogliere solo ombre. William **Shakespeare** utilizza i vari significati dell'ombra in molte delle sue opere teatrali tra cui *Tito Andronico* (1593-94), *Giulio Cesare* (1599-1600), *Amleto* (1600-01) e *Macbeth* (1605-06), nonché usa l'ombra come sinonimo di fata in *Sogno di una notte di mezza estate* (1595-96). Talvolta, per gioco, adopera il termine con significati diversi nell'ambito dello stesso discorso come ad esempio ne *I due gentiluomini di Verona* (1594-95) quando Proteo, amante respinto, chiede a Silvia un suo ritratto: «io sono mera parvenza (*shadow*), e alla vostra parvenza (*shadow*) dedicherò il mio amore».

4. Nell'evoluzione del tema ha un ruolo importante la leggenda, diffusa in molti paesi del nord dell'Europa e in Spagna, che narra di un giovane che viene iniziato dal diavolo alla magia nera. Quando il diavolo gli chiede come compenso l'anima, il giovane astuto gli lascia la sua ombra. Di questa leggenda esistono varie versioni, ma è nota soprattutto quella del Cinquecento ambientata a Salamanca. Le prime rielaborazioni letterarie appaiono nel Seicento con l'intermezzo umoristico *L'antro di Salamanca* (1615) di Miguel de **Cervantes** e l'omonima commedia popolare (1628) di Juan **Ruiz de Alarcón**. La possibilità che una persona possa vivere anche priva dell'ombra stimolerà in seguito la fantasia dei romantici.

5. Nel Settecento, in epoca illuminista, la separazione del corpo dall'ombra è trattata in modo realistico, ma sempre in chiave comica, nel romanzo *Storia degli Abderiti* di Christoph Martin **Wieland** (1774). Nella sezione del quarto libro intitolata *Onoskiamachia o il processo per l'ombra di un asino*, lo scrittore tedesco riprende un antico aneddoto greco a proposito di una disputa insorta per un'ombra. Il processo legale è trasformato in una satira sociale nei confronti dei piccoli-borghesi che litigano persino per il possesso di qualcosa d'inconsistente come un'ombra.

6. Nell'Ottocento e specialmente in epoca romantica, il recupero delle tradizioni popolari e il crescente interesse per l'inconscio sono alla radice della ricca produzione di opere incentrate sul tema dell'ombra. Secondo una tradizione folclorica, la diminuzione dell'ombra o la sua mancanza sono foriere della morte o della perdita dell'anima oppure smascherano rapporti illeciti con forze soprannaturali. Johann Wolfgang **Goethe** riprende la credenza popolare che associa la forza vitale di una persona alla sua ombra in *Fiaba* (1795), in cui la forza di un gigante risiede nelle dimensioni della sua ombra. La concezione che l'ombra, in quanto simbolo di forza vitale, sia destinata a scomparire poco prima della morte ha ispirato il racconto *La dipartita dell'ombra* (1916) di **Apollinaire**, in cui si narra la storia di un uomo la cui fidanzata non proietta alcuna ombra e poco dopo muore. In alcune culture l'ombra è anche associata alla fertilità della donna. Questo legame è ripreso dal poeta austriaco Nikolaus **Lenau** nella ballata *Anna* (1838), in cui la pro-

tagonista cede la propria ombra per poter rimanere sterile ed evitare che la sua bellezza sfiorisca con la maternità. Un'opera più nota sull'associazione tra assenza d'ombra e sterilità è il racconto *La donna senz'ombra* (1919) di Hugo von **Hofmannstahl**, che nasce come libretto per l'opera omonima. Per la prima volta sono riunite in una sola persona due aspetti della simbologia tradizionale dell'ombra: la mancanza di ombra come simbolo di appartenenza al mondo degli spiriti e la mancanza d'ombra come simbolo di sterilità.

Nell'evoluzione del tema dell'ombra in epoca romantica, *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl* (1814) dello scrittore franco-tedesco Adalbert von **Chamisso** è l'opera più famosa e importante. In questa favola dal tono tragicomico ritorna il motivo del patto con il diavolo e della perdita dell'ombra. Peter vende l'ombra al diavolo, il re delle ombre, in cambio della ricchezza ma poi, per l'amarezza di essere evitato da tutti, vorrebbe recuperarla, ma il diavolo è disposto a rendergli l'ombra solo in cambio dell'anima. Alla fine Peter decide di espiare la sua colpa, liberarsi delle ricchezze e iniziare una vita di vagabondaggio votata allo studio della natura. In *Peter Schlemihl* l'ombra è un simbolo polivalente a cui possono essere attribuiti diversi significati, tra cui la conformità alle convenzioni della società borghese.

Alcune opere successive riprendono il motivo della perdita dell'ombra che assume una dimensione psicologica e rivela il legame che si viene a creare tra il tema dell'ombra e quello del doppio. La novella *L'ombra* (1847) di Hans Christian **Andersen** narra la storia di un uomo che perde la sua ombra, perdita non grave dal momento che ad essa ripara la crescita di una seconda ombra. La situazione diventa problematica quando la prima ombra, ormai del tutto autonoma, diventa la sua antagonista e fa uccidere il possessore originario. Nel racconto *Il pescatore e la sua anima* (1891) di Oscar **Wilde**, l'ombra rappresenta la scissione della personalità del protagonista, un pescatore che, innamoratosi di una sirena, lascia la propria anima sotto forma di ombra sulla terra e segue l'amata nel mare. L'anima-ombra tenta ripetutamente di riunirsi al pescatore che alla fine torna sulla terra, ma il conflitto tra cuore e ragione risulterà insanabile. Ne *Il viandante e la sua ombra* (1880) e nel capitolo *L'ombra in Così parlò Zarathustra* (1883-92) Friedrich Wilhelm **Nietzsche** adopera l'ombra per rappresentare una forma di sdoppiamento, ma in nessuno dei due casi l'ombra si erge ad antagonista perché ha solo il ruolo di interlocutrice e rappresenta il riflesso simbolico del pensiero di chi la proietta.

7. All'inizio del Novecento, il tema ottocentesco della perdita dell'ombra viene ripreso con alcune varianti da diversi autori. Il tema compare nella letteratura giovanile con *Peter Pan* (1904) dello scrittore inglese James Matthew **Barrie**, in cui l'omonimo protagonista perde e poi ritrova l'ombra. Anche in questo caso l'ombra ha un significato simbolico in quanto l'ombra dell'eterno bambino cade e, benché riesca a riottenerla, in realtà subisce l'applicazione di un'ombra diversa, irreversibilmente mutata. L'ombra è simbolo della frattura tra infanzia e adolescenza, tra inconsapevolezza e gioia di vivere da una parte e consapevolezza e maturità dall'altra.

È interessante notare che in Italia, all'inizio del Novecento, Luigi **Pirandello** riprende il tema dell'ombra trattandolo in modo innovativo rispetto alla tradizione romantica. Ne *Il fu Mattia Pascal* (1904) lo scrittore recupera il significato classico dell'ombra come spettro di un individuo morto, e lo adopera per creare un personaggio-ombra, vivo ma mai nato per la società, che attraverso la trasformazione in uomo-ombra tenta di rina-

scere come uomo autentico. Trattandosi di uno sdoppiamento psicologico e non fisico, questo tema, tipico della letteratura fantastica, può essere trattato in modo realistico. Nella novella *L'ombra del rimorso* (1915), Pirandello rovescia il tema romantico della perdita dell'ombra conferendole invece un'entità corporea, pur mantenendone anche il significato di parvenza di vita.

I significati classici attribuiti all'ombra continuano a sopravvivere anche nel corso del Novecento. Nel racconto *Cuore di tenebra* (1902) Joseph **Conrad** usa l'ombra non solo in senso letterale, ma anche come sinonimo di spettro e simbolo del male. Thomas Stearns **Eliot** si serve dell'ombra ne *La terra desolata* (1922) per creare associazioni che evocano passi della Bibbia e anche la parabola di Platone. In un'altra sua poesia, *Gli uomini vuoti* (1925), la frase «cade l'ombra» scandisce la conclusione dell'opera; anche in questo caso l'ombra assume più di un significato perché sembrerebbe alludere al dubbio, alla fugacità della vita e quindi alla morte e, riecheggiando Conrad, al male.

Il legame tra il tema dell'ombra e la narrativa fantastica viene ripreso da Dino **Buzzati** nella favola *Il segreto del bosco vecchio* (1935) in cui l'ombra, contrariamente alla tradizione che vede in essa un simbolo del male, rappresenta la parte buona del protagonista che si separa da lui in segno di protesta per le sue malefatte, ma torna a ricongiungersi al suo possessore quando questi si riscatta compiendo delle buone azioni. Nel racconto *Le ombre* (1962) lo scrittore tedesco **Meckel** riprende il motivo romantico della vendita dell'ombra e lo rielabora in modo originale in quanto la storia non è raccontata dal punto di vista della vittima, ma di un collezionista di ombre di vario tipo che acquista da chiunque desideri scambiare la propria con una diversa. Nel romanzo *Il Signor Mundstock* (1963) dello scrittore ceco Ladislav **Fuks**, l'ombra del protagonista rappresenta la sua parte vitale che si separa da lui per stimolarlo a reagire, scuotendolo dall'inerzia in cui cade quando i nazisti invadono il suo paese.

8. Nell'arte figurativa l'ombra non ha un ruolo di grande rilievo prima del Rinascimento allorché i pittori si pongono il problema dell'ombra come elemento essenziale per una rappresentazione più fedele della realtà. Nello stile «tenebroso» introdotto da **Caravaggio** l'ombra acquista una funzione artistica più rilevante. Nella seconda parte dell'Ottocento e nel Novecento l'ombra è nuovamente utilizzata per ottenere effetti artistici e talvolta per creare atmosfere inquietanti. Tra i pittori nei cui quadri l'ombra costituisce un importante elemento iconografico vanno ricordati **De Chirico**, **Dalí** e **Magritte**.

Tra i testi cinematografici in cui l'ombra viene adoperata per ottenere effetti simili vanno segnalati i film del cinema muto *Ombre* di Arthur **Robinson** (1922) e *Nosferatu* di Friedrich **Murnau** (1922) e più recentemente *Ombre e nebbia* di Woody **Allen** (1991).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Atti degli Apostoli* (ca. 80-90); *Geremia* (ca. secc. VII-II a.C.); *Giobbe* (sec. VI-IV a.C.); *Lettere di Paolo* (fine sec. I o inizio sec. II); *Salmi* (sec. X-II a.C.).

Allen, W., *Ombre e nebbia*, cinema (*Shadows and Fog*, 1991); Andersen, H.C., *L'ombra* (*Skyggen*, 1847); Apollinaire, G., *La dipartita dell'ombra* (*Le départ de l'ombre*) in *Il poeta assassinato* (*Le poète assassiné*, 1916); Barrie, J.M., *Peter Pan* (1904); Bruno, G., *Le ombre delle idee* (*De umbris idearum*, 1582); Buzzati, D., *Il segreto del bosco vecchio* (1935); Cervantes, M. de, *L'antro di Salamanca* (*La cueva de Salamanca*, 1615); Chamisso, A., *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1902); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-

21); Eliot, T.S., *Gli uomini vuoti* (*The Hollow Men*, 1925); Eliot, T.S., *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Fuks, L., *Il signor Theodor Mundstock* (1963); Goethe, W., *Fiaba* (*Das Märchen*, 1795); Hofmannstahl, H., *La donna senz'ombra* (*Die Frau ohne Schatten*, 1919); Lenau, N., *Anna* (1838); Luciano di Samosata, *Menippo ovvero la Necromanzia* (sec. II d.C.); Mekkel, C., *Le ombre* (*Die Schatten*, 1962); Murnau, F., *Nosferatu*, cinema (1922); Nietzsche, F.W., *Il viandante e la sua ombra* (*Der Wanderer und sein Schatten*) in *Umano troppo Umano* (*Menschliches, Allzumenschliches*, 1878); Nietzsche, F.W., *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883-85); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pirandello, L., *L'ombra del rimorso* (1914); Platone, *La Repubblica* (sec. IV a.C.); Robinson, A., *Ombre*, cinema (*Schatten*, 1922); Ruiz de Alarcón, J., *L'antro di Salamanca* (*La cueva de Salamanca*, 1628); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Shakespeare, W., *I due gentiluomini di Verona* (*Two Gentlemen in Verona*, 1594-95); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Shakespeare, W., *Sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Dream*, 1595-96); Shakespeare, W., *Tito Andronico* (*Titus Andronicus*, 1593-94); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Wieland, C.M., *Onoskiamachia o il processo per l'ombra di un asino* (*Onoskiamachia oder der Prozeß um des Esels Schatten*) in *Storia degli Abderiti* (*Geschichte der Abderiten*, 1774-1781); Wilde, O., *Il pescatore e la sua anima* (*The Fisherman and His Soul*, 1891).

■ ALTRE OPERE: Bosco, H., *Un'ombra* (*Une hombre*, 1978, incompiuto); Döblin, A., *I tre salti di Wang Lun* (*Die drei Sprünge des Wang Lun*, 1915); Dürrenmatt, F., *Il processo per l'ombra dell'asino*, radiodramma (*Der Prozeß um des Esels Schatten*, 1951); Eminescu, M., *La mia ombra* (*Umbra mea*, 1932); Fulda, L., *L'ombra dell'asino* (*Des Esels Schatten*, 1920); Gautier, T., *Onuphrius* (1833); Graf, A., *Alla mia ombra in Poesie* (1915, postumo); Jung C., *Psicologia dell'inconscio* (*Psychologie des Unbewussten*, 1942); Jung, C., *Tipi psicologici* (*Psychologische Typen*, 1921); Kelly, G., *L'ombra* (*The Shadow*, 1973); Lawrence, D.H., *L'ombra del roseto* (*The Shadow in the Rose Garden*, 1914); Mörike, E., *Ombre* (*Schatten*, 1856); Pirandello, L., *Sogno di Natale* (1896); Pirandello, L., *Sole e ombra* (1896); Piumini, R. - Ferrari, A., *Le ombre cinesi* (1999); Poe, E.A., *L'ombra* (*Shadow*, 1836); Roth, J., *La patria delle ombre* (*Die Heimat der Schatten*) in *Der Antichrist* (1934); Shvarts, E., *L'ombra* (*Ten'*, 1940); Stevenson, R., *La mia ombra* (*My Shadow*, 1885); Weiss, P., *L'ombra del corpo del cocchiere* (*Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 1960).

■ BIBLIOGRAFIA: Baxandall, M., *Shadows and Enlightenment*, New Haven & London 1995; Bieler, O., «Schatten» in *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, a c. di Bächtold-Stäubli, H., Berlin-Leipzig 1927-42; Casati, R., *La scoperta dell'ombra. Da Platone a Galileo. Storia di un enigma*, Milano 2000; Domenichelli, M., *Il limite dell'ombra. Le figure della soglia nel teatro inglese fra Cinque e Seicento*, Milano 1994; Frazer, J., *L'anima come ombra e come riflesso* in *Il ramo d'oro* (1911-15), Torino 1973; Gombrich, E.H., *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995; Hildenbrock, A., «Der Schatten als Doppelgänger» in *Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutschen und englischsprachigen Literatur*, Tübingen 1986; Jameson, R., «Shadow» *Funk und Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, New York 1949-50; Mauceri, M.C., *La figura dell'ombra nella narrativa di Pirandello: suggestioni romantiche e innovazioni pirandelliane* in «Rivista di Studi Pirandelliani», (1994), 12-13, pp. 29-47; Minuzzo Bachiega, F., *Il doppio. Da una considerazione sull'ombra*, Urbino 1984; Ordine, N., *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia 2003; Rank, O., *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore* (1914), Milano 1979; Sinisi, S. (a c. di), *Figure dell'ombra*, Roma 1982; Trevi, M. - Romano, A., *Studi sull'ombra*, Venezia 1975; Valcarengchi, M., «Il Doppio e l'Ombra», in AA.VV., *Il Doppio. Psicanalisi del compagno segreto*, «Quaderni di Psiche 3», Como 1990; von Wilpert, G., *Der verlorene Schatten: Varianten eines literarischen Motivs*, Stuttgart 1978.

■ VOCI AFFINI: Bosco, foresta; Crepuscolo, Diavolo; Doppio, sosia; Dubbio; Luce/Buio; Lutto; Magia, stregoneria; Mancanza, peccato, errore, colpa; Nebbia; Notte; Oltretomba; Sepolcri, cimiteri; Sera; Sonno, risveglio.

MARIA CRISTINA MAUCERI

Omoerotismo. 1. Il termine *omoerotismo* indica ogni genere di attrazione per una persona dello stesso sesso, e risulta più ampio e neutro rispetto al più tecnico *omosesualità*, termine inventato alla fine del XIX secolo e strettamente legato a quel contesto culturale. La questione terminologica racchiude in sé un problema più ampio: se si deve considerare l'identità sessuale una costruzione culturale, determinata quindi dalle singole congiunture; oppure un fattore transculturale. Questo dibattito è stato schematizzato come opposizione fra i costruttivisti e gli essenzialisti, i primi, seguaci di Michel Foucault, che enfatizzano le maniere diverse con cui si configura l'attrazione per il proprio sesso nelle varie epoche (Halperin 1990), e secondi, sostenitori al contrario di una sua universalità (Boswell 1980). Negli ultimi tempi si delinea sempre più una soluzione intermedia, giustamente equilibrata, che mette in rilievo la compresenza di fattori culturali e biologici, e i diversi modi con cui l'omoerotismo, in quanto esperienza antropologica universale, è stato elaborato dalle singole culture. La letteratura, che è una forma complessa e peculiare di elaborazione culturale, mostra molto chiaramente questa dialettica fra costanti e varianti. Proprio perché tema da sempre soggetto a tabù più o meno forti, l'omoerotismo svela inoltre un altro tratto caratteristico della scrittura letteraria: il gioco fra censura ed emergenza del represso; la sua capacità di esprimere al meglio le ideologie dominanti, e nello stesso tempo di contraddirle, dando spazio alle latenze più disperate.

2. Il primo testo della letteratura occidentale dà uno spazio consistente a un rapporto chiaramente omoerotico. Che il legame fra Achille e Patroclo nell'*Iliade* abbia questa matrice è innegabile (basta pensare alla reazione emotiva del protagonista alla morte del giovane amico), benché resti del tutto implicito, non solo per una censura specifica, ma anche perché l'epica, genere sublime ed elevato, ha per statuto una certa reticenza sulle questioni erotiche (qualche secolo dopo un frammento di Eschilo ci presenta il rapporto fra i due eroi in chiave aperta-mente sessuale). Anche nell'epica ellenistica di Apollonio Rodio, ad esempio, il legame fra Eracle e il giovane Ila resta implicitamente erotico (*Argonautiche* I, 1207-1272; ca. 270 a.C.), mentre nell'idillio del contemporaneo Teocrito l'eros fra i due personaggi è centrale ed esplicito. Se l'epica risulta reticente, e se i testi tragici su questo tema sono andati perduti, è la poesia lirica il genere letterario antico che più ha tematizzato l'omoerotismo. A partire dal corpus di elegie simposiali attribuite a Teognide di Megara (sec. VI a.C.), vera sintesi dell'etica aristocratica, che hanno spesso come destinatario l'amato Cirno, con un intreccio fra eros e pedagogia tipicamente greco. E poi soprattutto nella poesia melica, accompagnata cioè da musica piena, in particolare quella monodica, legata a una grande situazione sociale e rituale come il simposio: ad esempio nel poeta corale Ibico di Reggio (sec. VI a.C.), di cui conserviamo un frammento (288) dedicato a un ragazzo di nome Eurialo; e soprattutto nella produzione per noi più ricca di Anacreonte di Teo (sec. VI a.C.), poeta edonista e «leggero», nel cui corpus figurano numerosi ragazzi (ma anche varie figure femminili). Un centro fondamentale per la poesia greca arcaica è stato Lesbo: se da un lato abbiamo perduto quasi totalmente la produzione omoerotica di Alceo (su

cui abbiamo la testimonianza di **Orazio**), dall'altro abbiamo con **Saffo** la rappresentante antonomastica dell'omoerotismo femminile, nonostante i vani tentativi accademici di sminuirne la portata. Già il poeta corale **Alcmane** ci attesta, per la Sparta del sec. VII a.C., un eros istituzionalizzato fra le ragazze del coro e la loro maestra, tratto che diventa centrale in Saffo. Ma la straordinaria novità della prima grande poetessa della letteratura occidentale è l'aver inserito, in questo contesto pedagogico, un elemento di dissidio fra l'investimento emotivo e la realtà, dando vita a una visione dell'eros come nevrosi e ossessione, come anelito inappagabile e infinito: una visione che avrà una lunghissima durata, e di cui Saffo inaugura e codifica tutta la fenomenologia fisica.

Nel IV secolo il *Simposio* e il *Fedro* di **Platone** (sec. IV a.C.) elaborano una teoria dell'eros come desiderio del bello e dell'immortalità. La relazione amorosa più autentica, e l'unica capace di arrivare alla contemplazione del Bello in sé, è per Platone quella pederastica: il rapporto pedagogico fra un amante (*erastés*) più anziano e un amato (*eromenos*) adolescente. Questo tipo di rapporto di potere, sublimato e basato su una chiara sperequazione e separazione di ruoli, è stato considerato a lungo l'unico tipo di omoerotismo accettato nella Grecia classica (Dover 1978; Patzer 1982), creando un mito che si è sostituito a quello, sicuramente fuorviante, del mondo antico come caratterizzato dall'assoluta libertà sessuale. Si tratta probabilmente di un modello dominante, data la mitizzazione dell'adolescenza e dell'androgina nella cultura greca, ma ciò non esclude che ve ne potessero essere altri, basati su parità e reciprocità. Sempre il *Simposio* contiene comunque un bellissimo discorso del poeta comico Aristofane, che teorizza e giustifica ogni forma di amore (compresa l'omosessualità femminile) come nostalgia di un'unità perduta (nelle *Leggi* la posizione di Platone diventerà invece più rigida).

Il genere letterario nato più tardi, il romanzo, esprime, a inizio dell'età imperiale, una nuova visione mitizzata dell'eros, basata sul rapporto paritetico fra due ragazzi di sesso opposto, della stessa età e condizione sociale (Foucault, 1984). Ciò non toglie che nei romanzi greci si possano trovare storie omoerotiche, attribuite a personaggi collaterali e in genere destinate a una fine tragica per effetto del caso, che sembra visualizzare una maggiore fugacità del legame omoerotico, anche se nelle *Efesiache* di **Senofonte Efesio** (II d.C.) il rapporto fra l'amico del protagonista, Ippotoo, e il suo amasio viene coinvolto nel lieto fine e nella prolessi sul futuro felice. Il romanzo più ironico e polifonico di **Achille Tazio** (*Leucippe e Clitofonte*, fine II a.C.) contiene un dialogo (2, 37-38) che mette a confronto l'amore per i ragazzi e l'amore per le donne, dando implicitamente la palma al primo per la sua intrinseca insaziabilità (Effe, 1987). Molti dei *topoi* e delle situazioni narrative del romanzo greco (o almeno della sua prima fase più di consumo) vengono stravolti nel capolavoro del romanzo latino, purtroppo pervenuto solo in frammenti: al centro del *Satyricon* di **Petronio** (sec. I d.C.) c'è infatti una coppia omosessuale, per nulla casta e fedele come quelle dei romanzi greci; basta pensare alla scena in cui il giovane amato Gitone sceglie candidamente di andare con il rivale del suo amante, il protagonista Encolpio (§ 80). La polifonia di Petronio, che esplora tutti i linguaggi del corpo e della quotidianità, è infatti strettamente legata a una visione libera e promiscua della sessualità.

Anche nella letteratura latina il tema omoerotico si esplica soprattutto nell'ambito della poesia lirica: a partire dal suo primo grande poeta amoroso, **Catullo**, nel cui *Libro* (64-54 a.C.) compaiono una serie di componimenti

dedicati a un ragazzo, Giovenzio, in cui si ritrovano i moduli dell'infinitizzazione iperbolica dei baci (c. 48), reso famoso da due poesie dedicate a Lesbia (c. 5 e 7), modulo però reso in forma più asimmetrica; d'altronde negli altri componimenti (cc. 24, 81, 99) si ritrovano i *topoi* ellenistici del corteggiamento pederastico (codificati dagli epigrammi omoerotici dell'*Antologia Palatina*, libro 12; sec. II d.C.), che prevede la ritrosia del ragazzo amato e la sua fuggevolezza. In età classica, il tema ricorre nella lirica di **Orazio**, che, pur nel distacco ironico predominante, esprime ad esempio la violenza della passione non corrisposta per un ragazzo volubile, Ligurino (*Odi* 4, 1; 13 a.C.). O nell'elegia amorosa di **Tibullo**, il cui primo libro alterna componimenti dedicati alla donna amata, Delia, con componimenti meno sofferti e più giocosi dedicati al giovane Màrato (1, 8, 9 e 4; 29-19 a.C.). Per quanto riguarda l'autore latino canonico per eccellenza, **Virgilio**, l'omoerotismo compare in un genere letterario di cui era parte integrante, la poesia bucolica: la II *Ecloga* (42-39 a.C.) è infatti totalmente dedicata al lamento del pastore Coridone che si strugge d'amore per il giovane Alessi. Come l'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.) anche l'*Eneide* (29-19 a.C.) dà invece del tema una rappresentazione tutta implicita, calata nelle dinamiche dell'amicizia: il grande episodio di Eurialo e Niso inaugura un topos che avrà grande fortuna nella poesia epica, la coppia di amici-amanti destinata a una patetica morte comune in guerra (ad esempio Cloridano e Medoro in **Ariosto**). Nel poema-affresco dell'ultimo degli augustei, di fondo antiepico, le *Metamorfosi* (3-8 d.C.) di **Ovidio**, l'omoerotismo è una delle mille forme che assume l'eros nel mito: in particolare, ne viene attribuita l'invenzione a Orfeo, disperato per la perdita ineluttabile della moglie Euridice (libro 10). Infine, fra gli autori postclassici è da ricordare soprattutto **Marziale**, che, con la sua scelta esclusiva di un genere «basso» come l'epigramma, offre un quadro variegato della quotidianità e della sessualità in età imperiale. I numerosi *Epigrammi* (80-101 d.C.) omoerotici affrontano alcuni momenti chiave della dinamica amorosa (la cena, il taglio della barba), e fanno trasparire anche alcune figure ricorrenti di ragazzi amati, come quella di Diadumeno, caratterizzato dalla topica ritrosia e legato al motivo catulliano dei baci (3, 65; 5, 46; 6, 34), mentre altrove il grande modello di Catullo può anche essere rovesciato in forma oscena (11, 6) (Obermeyer, 1998).

3. Con l'età cristiana l'omoerotismo viene colpito da un'interdizione sociale sempre più dura, che giunge ad una concreta e millenaria persecuzione. La letteratura da un lato non può che riflettere questo cambiamento di mentalità; dall'altro, per la sua intrinseca ambiguità, può aggirare la censura, veicolare contenuti repressi, fare emergere latenze. Esempio da questo punto di vista il capolavoro straordinariamente denso di **Dante**: nella *Divina Commedia* la sodomia – il modo in cui veniva descritto e classificato il desiderio omoerotico – viene certamente considerato peccato grave e innominabile (solo nel canto XI di descrizione della struttura dell'Inferno compare il termine «Soddoma»): la rappresentazione del girone dove viene punito (*Inferno*, canti XV-XVI) è introdotta infatti da una similitudine che ne accentua il lato scuro e fosco. Ma nello stesso tempo tutto l'incontro con Ser Brunetto Latini è caratterizzato da una profonda identificazione del Dante personaggio, e da un'ammirazione ancora viva per il maestro che gli ha insegnato «come l'uom s'eterna» (XV, 87). Inoltre, viene esplicitamente sottolineato il fatto che fra i sodomiti compaiono uomini pubblici di grande prestigio, «Cherci / e litterati

grandi e di gran fama» (XV, 106-107). Infine, nel settimo girone del *Purgatorio* (canto XXVI), a differenza che nell'*Inferno*, i lussuriosi secondo natura e contro natura sono praticamente equiparati (molto bella l'immagine di danza che descrive l'incontro fra le due schiere: vv. 31-36), dando quindi un carattere non irreparabile a un comportamento sessuale allora durissimamente colpito. La novellistica è un genere meno sottoposto alla censura morale, e più aperto alle dinamiche della sessualità: il *Decameron* (1349-53) di Giovanni **Boccaccio** è inaugurato da una novella, quella di Ser Ciappelletto (1, 1) in cui l'omoerotismo è esplicitamente dichiarato, anche se fa parte di una caratterizzazione pienamente negativa: una malvagità a tutto tondo comunque in parte riscattata, come spesso in Boccaccio, dall'astuzia che produce l'ambigua conversione in santo del finale. Anche nella cultura araba medievale la novellistica è il genere più aperto: basta pensare alla presenza di episodi omoerotici all'interno dell'ampia e stratificata raccolta delle *Mille e una notte* (sec. XV). Comunque, nell'ambito della cultura islamica, anche la poesia lirica dell'epoca non rifiuta l'esperienza omoerotica: il celebratissimo *Canzoniere* del poeta persiano **Hafiz** (1318-1390) esalta spesso l'amore per i ragazzi e la bellezza dei coppieri come parte della bellezza mistica del tutto, tratto che ha creato non pochi problemi nei tempi successivi, quando alcune frange dell'islamismo hanno intrapreso una persecuzione violenta dell'omosessualità e della sessualità in generale.

Il ritorno alla classicità dell'Umanesimo e del Rinascimento significa innanzitutto ritorno a Platone, e implica quindi talvolta anche un riaffiorare dell'eros pederastico, soprattutto nelle arti figurative. Le *Rime* (1623, postumo) di Michelangelo **Buonarroti** sono in parte ispirate dall'amore per il giovane romano Tommaso Cavalieri, e caratterizzate da un'intensa passionalità, che infrange gli schemi petrarcheschi e recupera stilemi danteschi, con una soluzione espressiva del tutto parallela a quella dei suoi ambiti artistici maggiori, pittura e scultura. Sempre nell'ambito delle arti figurative, è da ricordare *Lo libro mio* (av. 1556) di Jacopo **Pontorno**, diario in cui l'esperienza omoerotica gioca un ruolo incisivo (non a caso è stato pubblicato solo di recente), senza ambizioni letterarie ma con grande efficacia espressiva, in piena sintonia con la poetica manierista di cui il pittore fiorentino è rappresentante eccelso. Nell'ambito della commedia va segnalato *Il candelaio* (1582) di Giordano **Bruno**, in cui il protagonista deve il suo soprannome proprio alla tendenza omoerotica, anche se la beffa di cui è vittima riguarda l'innamoramento petrarcheggiante per una donna.

4. Ancor più di quella manierista, la poetica barocca predilige tutte le forme dell'ambiguità, e tutti i turbamenti dell'identità. Il teatro e la narrativa del Seicento sono pieni di travestimenti e di equivoci, che minano alla base l'idea di un ruolo sessuale univoco, anche se alla fine la sovversione viene sempre neutralizzata. Ad esempio, nel romanzo barocco italiano più famoso all'epoca, *Il Calloandro fedele* (1652) di Giovanni Ambrosio **Marini**, il protagonista si innamora di Leonilda, a lui totalmente somigliante, credendola un uomo, e quindi cadendo in un violento conflitto e sentendosi quasi trasformato in donna (l'inversione era la maniera più diffusa per descrivere l'omoerotismo). Questa forma di ritorno del represso omoerotico si ritrova più volte anche nel teatro di William **Shakespeare** (anche dal lato femminile: donne che si innamorano di donne credendole uomini), in particolare ne *La dodicesima notte* (1599-1600), in *Come vi pare* (1599-1600), in *Cimbelino* (1609-1610). A Shake-

speare è legato anche un episodio molto importante di autocensura tipico della letteratura omoerotica di tutti i tempi: nel 1609 compare, senza la sua autorizzazione, un volume che raccoglie i suoi *Sonetti* che circolavano già in forma privata. Una parte del corpus è dedicata a un giovane efebico e androgino (n. 20) (come per Michelangelo, l'altra è invece dedicata a una figura femminile, una *dark lady*), considerato di una bellezza assoluta, superiore a tutti gli archetipi antichi (Elena di Troia) e moderni (nn. 53 e 106). Se è vero che da un lato nella cultura neoplatonica rinascimentale (Marsilio **Ficino**, **Bembo**, **Castiglione**, e, in Inghilterra, John **Colet** e Thomas **Eliot**) l'amicizia maschile è considerata fonte preziosa di conoscenza, ed ha caratteri spesso smaccatamente passionali (lo stesso accade in un autore molto amato da Shakespeare, **Montaigne**), è anche vero che questi sonetti raffigurano una vera e propria storia d'amore, compresi gelosia e tradimenti, in cui rivivono *topoi* millenari della tradizione lirica, come l'insaziabilità del desiderio o la potenza dello sguardo, riportati però al senso tutto seicentesco della precarietà del conoscere. Si può pensare quindi che l'omoerotismo sia il motivo principale per cui il libro dei sonetti scomparve subito dalla circolazione – nel sonetto 71 lo stesso io lirico auspica la cancellazione del proprio nome – così come fu poi, nei secoli successivi, motivo di scandalo (Serpieri, 1991). D'altronde nello stesso ambiente del teatro elisabettiano fu motivo di scandalo l'omosessualità apertamente dichiarata del drammaturgo Christopher **Marlowe**, figura di ribelle protoromantico, ateo e spregiatore delle convenzioni (Di Gangi, 1997). Di lui va ricordato soprattutto *Edoardo II* (1592), dramma sul conflitto fra l'eros del sovrano per il giovane Gaveston e l'ambiente della corte (che lo rifiuta soprattutto per motivi sociali, più che morali), adattato in chiave politica da Bertolt **Brecht**, e poi trasposto sugli schermi in chiave modernizzante ed esplicitamente gay da Derek **Jarman** nel 1991.

5. Influenzato da epicureismo, ateismo, panteismo e razionalismo, il movimento libertino ha sempre posto al suo centro la contestazione della morale dominante, e la rivendicazione della libertà di pensiero e di comportamento. Non stupisce quindi che all'interno di questa area culturale – presente già nel Medioevo, come reazione alla rigidità dei dogmi religiosi, e sviluppatasi soprattutto nel Cinque-Seicento in Francia – si trovino le espressioni più dirette ed esplicite dell'omoerotismo, e in particolare della sua variante femminile, da sempre particolarmente soggetta a censura. Il tema è al centro della commedia libertina *Amore nello specchio* (1622) di Giovanbattista **Andreini**, e ritorna più volte anche nel romanzo erotico del Settecento. In questo quadro rientra anche la figura leggendaria del marchese de **Sade**, condannato più volte per sodomia e per perversione, e morto poi in un ospedale psichiatrico. La sua opera, pubblicata e rivalutata pienamente solo nel Novecento (ma già in precedenza da Charles **Baudelaire**, Arthur **Rimbaud**, Friedrich **Nietzsche**), nasce dal rifiuto radicale del concetto di morale, e utilizza la classificazione ossessivamente razionalista di ogni forma di eros perverso come utopia al negativo, e come sovvertimento della ragione illuminista.

6. Nella grande stagione «realista» del romanzo ottocentesco l'omoerotismo compare solo in forma latente, fra le pieghe della rappresentazione dell'amicizia. Vanno ricordate però alcune opere all'interno della sterminata produzione di Honoré de **Balzac**: *La ragazza dagli occhi d'oro* (1835) storia di omoerotismo femminile, connotata di esotismo e di violenza sadomasochista; *Sarrasine*, racconto su un castrato e sull'ambiguità androgina che

sconvolge i ruoli prefissati (Barthes, 1970); e infine, nel cuore della *Commedia umana* (1842-48) il rapporto fra Vautrin e Lucien de Rubempré, rapporto di potere e di pedagogia al negativo che in *Splendori e miserie delle cortigiane* (1839-47) diventa chiaramente amoroso (anche se unilaterale). Così come non si può non ricordare la figura fondativa del romanzo americano, Herman **Melville**: sia per l'omoerotismo piuttosto esplicito che lega il narratore di *Moby Dick* (1851), Ismaele, all'indiano Quiqueg, «barbaro» e altro per eccellenza; sia per il racconto *Billy Budd* (1924, postumo), storia tutta maschile di un omicidio compiuto dal giovane marinaio protagonista, la cui bellezza conturbante è il centro motore del testo e provoca l'innamoramento del più anziano Cleggart; un racconto da cui è stata tratta nel Novecento un'opera (su libretto di Forster) di Benjamin **Britten**, primo compositore nella storia del teatro musicale ad affrontare temi omoerotici. Infine da ricordare in Italia il caso de *I neoplatonici* (1977, postumo), opera di Luigi **Settembrini** sull'omoerotismo classico autocensurata dall'autore, intenzionalmente scartata da Croce e pubblicata per la prima volta solo di recente. Nella poesia lirica l'omoerotismo è al centro del vissuto dei due più famosi poeti maledetti, Arthur **Rimbaud** e Paul **Verlaine**, uniti da un legame che ha dato vita a una serie di straordinari sonetti erotici scritti a quattro mani.

7. A cavallo fra Ottocento e Novecento la codificazione medica dell'omosessualità e la sua persecuzione giudiziaria fanno riemergere in modo corposo il tema. La figura più eclatante è senz'altro Oscar **Wilde**, che ha vissuto sulla propria pelle l'omofobia, subendo una condanna per omosessualità in un processo diventato famoso; nella sua opera più nota, il romanzo *Il ritratto di Dorian Gray* (1891), l'omoerotismo fa parte della ricerca ossessiva dei piaceri messa in moto dal narcisismo sfrenato e dall'estetismo del protagonista (oltre a coinvolgere la figura del pittore innamorato di lui), e destinata a una condanna finale comunque un po' moralistica. Avendo praticato in tutta la sua produzione una critica dura all'ipocrisia cattolico-borghese e una visione antiautoritaria, André **Gide** affidò ai dialoghi di *Corydon* (1924, ma in circolazione privata già dal 1911) la confessione pubblica della propria omosessualità, raffigurata attraverso un richiamo chiaro all'eros pederastico della Grecia classica, che Gide riviveva nel Nordafrica. Nella straordinaria architettura di *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927) di Marcel **Proust** l'omoerotismo compare in forma esplicita a più di metà del ciclo, segnalato già nel paratesto: l'incipit di *Sodoma e Gomorra* raffigura infatti, tramite una potente rete metaforica, un approccio sessuale del barone di Charlus, forse il personaggio più classicamente a tutto tondo di Proust, che vive un eros compulsivo e masochistico, orientato soprattutto, secondo i canoni greci, verso i giovani, e in particolare verso l'ambiguo violinista Morel. Il sistema semantico proustiano prevede la trasfigurazione continua dei personaggi nell'ampio flusso del tempo narrativo: nello svelamento finale si scopre così l'omoerotismo di vari personaggi insospettabili, come Robert de Saint Loup o il duca di Guermantes. Anche il lesbismo è una presenza incisiva: sia in alcuni personaggi collaterali, come la figlia di Vinteuil, sia nell'oggetto primario dell'eros del narratore, Albertine (personaggio in cui Proust ha trasposto il proprio vissuto omosessuale), che suscita con le sue passioni omoerotiche una gelosia ossessiva. Tutti questi nuclei tematici sono comunque parte integrante di un arcitema: la tragica infinitesimale del desiderio, direttamente collegata all'impossibilità di possedere il reale, e alla tendenziale interminabilità del-

l'opera. In Thomas **Mann** l'omoerotismo rientra nella polarità basilare fra arte e vita: nel conflitto fra la razionalità della cultura borghese e lo scatenarsi demonico e dionisiaco delle pulsioni; questo soprattutto nel romanzo breve *La morte a Venezia* (1912), intriso di sensibilità decadente, di cui sono da ricordare la versione filmica di Luchino **Visconti** (1971) e quella operistica di Benjamin Britten (1973), mentre il racconto *Tonio Kröger* (1903) raffigura piuttosto l'omoerotismo come componente essenziale dell'esperienza adolescenziale e del suo polimorfismo androgino, come avviene anche, in forma ben più corposa e meno sublimata, nel racconto *I turbamenti del giovane Törless* (1906) di Robert **Musil**, ambientato in un collegio. Sempre di ambito viennese e di ambientazione pedagogica, *Sovvertimento dei sensi* (1927) di Stephen **Zweig** si focalizza sull'innamoramento di un maestro per il suo allievo. Centro propulsore del modernismo europeo, il gruppo londinese di Bloomsbury condivideva un interesse spiccato per le nuove ricerche freudiane sulla sessualità, che influenzava anche le scelte esistenziali spregiudicate (fondamentalmente bisessuali) dei suoi membri. Ciò non significa certo la fine delle (auto)censure sul tema omoerotico: a Edward Morgan **Forster** è infatti legato un caso assai famoso, il romanzo *Maurice*, scritto nel 1914 ma pubblicato postumo solo nel 1971 (e passato sugli schermi nel 1987 per la regia di James **Ivory**): la storia di una presa di coscienza dell'omosessualità attraverso il rapporto carnale pienamente liberatorio con un ragazzo delle classi inferiori, anticipando così il tema alla base de *L'amante di Lady Chatterley* (1928), di David Herbert **Lawrence** (l'interclassismo è un tratto abbastanza tipico della condizione omosessuale, spesso rivendicato nel suo valore conoscitivo da scrittori come Jean **Genet** o Pier Paolo **Pasolini**). La scrittura e la teoria critica di Virginia **Woolf** si basano sull'idea dell'androginità come fusione armonica dei ruoli sessuali, idea che confluisce nel romanzo *Orlando* (1928), in cui ha trasfigurato la sua passione per la scrittrice Vita Sackville West.

8. Nel pieno Novecento la lenta erosione delle censure millenarie si avverte sempre più nell'elaborazione letteraria dell'omoerotismo; a partire soprattutto da quello femminile: Radclyffe **Hall**, scrittrice britannica che rinuncia al suo nome Margareth per farsi chiamare John, racconta in *Il pozzo della solitudine* (1928) la storia di una ragazza chiamata con nome maschile dai genitori, che si sente a tutti gli effetti un uomo (dominano ancora quindi i canoni dell'inversione). Più innovativa la scrittrice statunitense Carson **McCullers**, che in *Riflessi di un occhio d'oro* (1941) aveva scandagliato il represso omosessuale in un militare britannico attratto da un giovane soldato, e nel racconto lungo *Ballata del caffè triste* (1951) imbastisce un affresco faulkneriano sulla provincia americana attorno alla figura di una lesbica e del suo rapporto con un gobbo omosessuale. Un anno dopo il romanzo di esordio di Truman **Capote**, *Altre voci altre stanze*, si incentra sempre sul Sud gotico e grottesco di Faulkner, in cui si ritrova la sensualità dirompente spesso omoerotica che è al centro anche del teatro di Tennessee **Williams**. Nella produzione narrativa di Marguerite **Yourcenar** domina invece l'omoerotismo maschile: con il suo titolo virgiliano *Alexis o il trattato della lotta vana* (1929) raffigura il tormentato processo della presa di coscienza; le *Memoire di Adriano* (1951) rievocano il rapporto fra l'imperatore e l'amato Antinoo, mentre *Il colpo di grazia* (1939, portato sugli schermi nel 1976 da Volker **Schlöndorff**) è ambientato nel mondo aristocratico e militare. Nella produzione teatrale e narrativa di Jean **Genet** l'omosessualità chiaramente esibita rientra in una poetica dell'ever-

sione e dell'emarginazione: in una ritualità del desiderio, che discende da Sade e da Artaud e si tinge di maledettismo (tratto che diventerà sempre più topico, ad esempio negli scrittori della beat generation come William Burroughs). Questo soprattutto nel *Diario del ladro* (1949), fortemente autobiografico, e in *Querelle de Brest* (1954), (di cui è da segnalare la versione filmica di Fassbinder del 1982). Del tutto opposta la scelta stilistica di Christopher Isherwood, che predilige tonalità (auto)ironiche e amare (soprattutto nell'affresco di *Addio a Berlino*, 1939), mentre in ambito americano va ricordato soprattutto *La camera di Giovanni* (1951) di James Baldwin, in cui la diversità di nero si incontra con la diversità sessuale; e l'opera variegata di Gore Vidal, in cui dominano i toni del fantastico e del satirico (*La statua di sale*, 1948, e il Cristo omosessuale di *In diretta dal Golgota*, 1992). Il tema omoerotico ritorna anche in modo prepotente nella poesia lirica, soprattutto nella variante classicistica dell'amore per i ragazzi: nelle liriche sensuali e musicali di Costantino Kavafis (tutte pubblicate nel 1935), incentrate sull'inafferrabilità della bellezza; o nella poesia struggente e cantabile di Sandro Penna, priva di ogni senso di colpa, ma piena della malinconia di una diversità radicale; oppure nelle tematiche più moderne della relazione di coppia e dell'incontro casuale in Wystan Hugh Auden (Gardini, 2001). Mentre a un altro grande poeta italiano molto vicino a Penna, Umberto Saba, è legato ancora un episodio di autocensura: la pubblicazione postuma di *Ernesto* (1975), rievocazione lirica di un'iniziazione omoerotica. D'altronde in Italia, a causa del moralismo cattolico dominante, e dei regimi fascista prima e democristiano poi (pur in assenza di una legislazione antiomosessuale), la reticenza è un filo rosso che accomuna tutte le apprizioni del tema omoerotico (Gnerre, 2000), dalle revisioni che Aldo Palazzeschi fa al suo *Codice di Perelà* (1911, 1920, 1943, 1958) alle oscillazioni di Giovanni Comisso, fino alla tormentata ambivalenza di Pasolini, i cui testi più apertamente omoerotici – le prose liriche di eros pederastico di *Amado mio*, i sonetti per Ninetto Davoli, la rappresentazione della promiscuità sessuale come forma di sacralità in *Petrolino*, che risuona anche in *Aracoeli* (1982) di Elsa Morante, ispirato dall'amico – sono apparsi postumi. Un filo rosso spezzato nel 1959 dall'*Anonimo lombardo* di Alberto Arbasino, il quale anche nella sua produzione successiva (soprattutto *Fratelli d'Italia*, 1963, riscritto nel 1993) dà dell'omosessualità una visione ludica e gioiosa, dichiaratamente petroniana. O da Giuseppe Patroni Griffi, che celebra, nelle sue opere teatrali e narrative, trasgressione e transessualità (ad esempio in *Scende giù per Toledo*) – un topos della cultura partenopea che arriverà poi al teatro di Enzo Moscato: da ricordare soprattutto *La morte della bellezza* (1987), romanzo interamente incentrato su una storia omoerotica pienamente reciproca.

9. Dopo la rivolta di Stonewall del 1969, la nascita del movimento di liberazione omosessuale, e il diffondersi crescente – almeno nei paesi di cultura anglosassone – di una cultura e di una critica dichiaratamente gay, la storia letteraria dell'omoerotismo cambia radicalmente. Da tema latente per eccellenza, sottoposto a censure radicali, a tema onnipresente: quasi un genere, quindi con tutti i rischi di convenzionalismo e di stereotipo (esiste ormai da tempo una letteratura di consumo gay). Tra questi, lo scrittore polacco Kazimierz Brandys rievoca, in *Hotel d'Alsace* (1991), le vite parallele di Wilde, Gide e Léautaud, quasi a creare una mitologia dell'immaginario omosessuale – una tendenza in cui potrebbero rientrare già alcuni racconti e romanzi storici, come *Finestra con le*

sbarre (1937) di Klaus Mann, su Ludwig di Baviera (a cui Visconti dedica nel 1973 un film-culto), o le *Memorie di Adriano*, o ancora, a un livello più popolare, i romanzi di Mary Renault sulla Grecia antica e su Alessandro Magno. Il minimalismo americano si irradia anche verso il tema omoerotico: i romanzi di David Leavitt – soprattutto *La lingua perduta delle gru* (1986) – fotografano la quotidianità della comunità gay newyorchese, volutamente nella sua «normalità», rifiutando ogni maledettismo. Nei romanzi di Hanif Kureishi si incrociano invece la vita della comunità pakistana di Londra e del mondo gay (famoso *My Beautiful Laundrette* del 1985, portato sugli schermi da Stephen Frears nello stesso anno). La contaminazione postmoderna dei linguaggi anima tutta la produzione di Pier Vittorio Tondelli, dal vitalismo dei racconti di *Altri libertini* (1980) alla rappresentazione interiorizzata e allusiva della tragedia dell'AIDS nel suo capolavoro *Camere separate* (1989). Mentre la scrittura prolifica di Aldo Busi si concentra sul gioco dei ruoli e dei linguaggi (da ricordare soprattutto *Seminario sulla gioventù*, 1984). In *Edipo ad Hoknaas* (1968) il drammaturgo tedesco Hubert Fichte ridiscute il complesso edipico freudiano per spiegare la psicogenesi dell'omosessualità. La scrittrice britannica Jeanette Winterson affronta in *Scritto sul corpo* (1996) il desiderio omoerotico femminile nelle sue ritualità e nelle sue ossessioni, focalizzandosi sul corpo come sistema semantico. Il corpo maschile eccessivo dei culturisti, come ricerca impossibile di assoluto, è uno dei temi portanti di *Scuola di nudo* (1992) di Walter Siti, che poi con *Un dolore normale* (1998) passa ad affrontare le distonie della vita di coppia. Sono solo alcuni casi significativi che esemplificano tendenze base di un universo tematico oggi in continua espansione.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Antologia Palatina* (ca. sec. XI); *Le mille e una notte* (ca. 1400).

Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte* (secc. II-III); Anacreonte, *Frammenti* (sec. VI a.C.); Andreini, G.B., *Amor nello specchio* (1622); Apollonio Rodio, *Argonautiche* (ca. 270 a.C.); Arbasino, A., *Fratelli d'Italia* (1963); Arbasino, A., *L'anonimo lombardo* (1959); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Baldwin, J., *La camera di Giovanni* (*Giovanni's Room*, 1956); Balzac, H. de, *La ragazza dagli occhi d'oro* (*La fille aux yeux d'or*, av. 1835); Balzac, H. de, *Sarrasine* (1843); Balzac, H. de, *Splendori e miserie delle cortigiane* (*Splendeurs et misères des courtisanes*, 1839-1847); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Brandys, K., *Hotel d'Alsace e altri due indirizzi* (1991); Britten, B., *Death in Venice*, musica (1973); Britten, B., *Billy Budd*, musica (1973); Bruno, G., *Il candelaio* (1582); Buonarroti, M., *Rime* (1623, postume); Busi, A., *Seminario sulla gioventù* (1984); Capote, T., *Altre voci, altre stanze* (*Other Voices, Other Rooms*, 1948); Catullo, G.V., *Libro* (*Liber*, ca. 64-54 a.C.); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1306-21); Fassbinder, R.W., *Querelle de Brest*, film (*Querelle*, 1982); Fichte, H., *Edipo ad Hoknaas* (*Ödipus auf Hknäas*, 1969, postumo); Forster, E.M., *Maurice* (1971, postumo); Frears, S., *My Beautiful Laundrette*, cinema (1985); Genet, J., *Diario del ladro* (*Journal du voleur*, 1949); Genet, J., *Querelle de Brest* (*Querelle de Brest*, 1954); Gide, A., *Corydon* (1924); Häfiz, *Canzoniere* (av. 1390); Ibico, *Frammenti* (sec. VI a.C.); Isherwood, C., *Addio a Berlino* (*Goodbye to Berlin*, 1939); Ivory, J., *Maurice*, cinema (1987); Jarman, D., *Edward II*, cinema (1991); Kavafis, C., *Raccolta di poesie* (1935, postuma); Kureishi, H., *My beautiful laundrette*, 1985; Lawrence, D.H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928); Leavitt, D., *La lingua perduta delle gru* (*The Lost Language of the Crane*, 1986); Mann, K., *Finestra con le sbarre* (*Vergittertes Fenster* 1937); Mann, T., *La morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1912); Mann, T., *Tonio Kröger* (1903); Marini, G.A., *Il Calloandro fedele* (1652); Marlowe, C., *Edoardo II* (*Edward II*, 1592); Marziale, *Epigrammi* (*Epigrammata*, 86-101); McCullers, C., *Ballata del caffè triste* (*The Ballad of the Sad Café*, 1951); McCullers, C., *Riflessi in un occhio d'oro* (*Reflections in a Gold*

den Eye, 1941); Melville H., *Billy Budd* (1891, postumo); Melville H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby Dick, or the Whale*, 1851); Morante, E., *Aracoeli* (1982); Musil, R., *I turbamenti del giovane Törless* (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, 1906); Obermeyer, H.P., *Marziale e la trattazione della omosessualità maschile* (*Martial und der Diskurs über männliche «Homosexualität»*, 1998); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (*Carmina*, 13 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Palazzeschi, A., *Il Codice di Perelà* (1911); Pasolini, P.P., *Amado mio* (1982, postumo); Pasolini, P.P., *L'hobby del sonetto* (av. 1975); Pasolini, P.P., *Petrolio* (1992, incompiuto; postumo); Patroni Griffi, G., *La morte della bellezza* (1987); Patroni Griffi, G., *Scende giù per Toledo* (1975); Penna, S., *Tutte le poesie* (1970); Petronio, *Satyricon* (sec. II d.C.); Platone, *Fedro* (ca. 390-367 a.C.); Platone, *Il Simposio* (390/89-367 a.C.); Platone, *Leggi* (sec. IV a.C.); Pontormo, J., *Il libro mio* (av. 1556); Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27); Proust, M., *Sodoma e Gomorra* (*Sodome et Gomorrhe*, 1921-22); Radclyff, A., *Il pozzo della solitudine* (*The Well of Loneliness*, 1928); Saba, U., *Ernesto* (1975); Sade, D.A.F., marchese di, *Le 120 giornate di Sodoma*, (*Les 120 journées de Sodome* 1931, postumo); Saffo, *Frammenti* (secc. VII-VI a.C.); Schlöndorff, V., *Il colpo di grazia*, cinema (*Der Frangschuss*, 1976); Senofonte Efesio, *Le vicende efesie di Anzia ed Abrocome* (II d.C.); Settembrini, L., *I neoplatonici* (1977, postumo); Shakespeare, W., *Cimbelino* (*Cymbeline*, 1609-10); Shakespeare, W., *Come vi pare* (*As You Like It*, 1599-1600); Shakespeare, W., *La dodicesima notte* (*Twelfth Night*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Sonetti* (*Sonnets*, 1609); Siti, W., *Scuola di nudo* (1992); Siti, W., *Un dolore normale* (1999); Teocrito, *Idilli*, (sec. III a.C.); Teognide, *Elegie* (sec. VI a.C.); Tibullo, A., *Elegie* (29-19 a.C.); Tondelli, P.V., *Altri libertini* (1980); Tondelli, P.V., *Camere separate* (1989); Vidal, G., *In diretta dal Golgota* (*Direct from Golgotha*, 1992); Vidal, G., *La statua di sale* (*The City and the Pillar*, 1948); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolica o Eclogae*, 42-39 a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Visconti, L., *Ludwig*, cinema (1973); Visconti, L., *Morte a Venezia*, cinema (1971) Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891); Winterson, J., *Scritto sul corpo* (*Written on the Body*, 1992); Woolf, A.V. *Orlando* (1928); Yourcenar, M., *Alexis o il trattato della lotta vana* (*Alexis ou le traité du vain combat*, 1929); Yourcenar, M., *Il colpo di grazia* (*Le coup de grâce*, 1939); Yourcenar, M., *Memorie di Adriano* (*Les mémoires d'Adrien*, 1951); Zweig, S., *Sovvertimento dei sensi* (*Verwirrung der Gefühle*, 1927).

■ BIBLIOGRAFIA: Barthes, R., *S/Z*, (1970), Torino 1973; Boswell, J., *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*, Chicago 1980; Di Gangi, M., *The Homoeroticism of Early Modern Drama*, Cambridge 1997; Dover, K.J., *L'omosessualità nella Grecia antica* (1978), Torino, Einaudi, 1985; Effe, B., *Der griechische Liebesroman und die Homoerotik*, «Philologus» 131, 1987, pp. 95-108; Foucault, M., *Le souci de soi* (1984), Milano 1985; Gardini, N. (a. c. di), *Il senso del diverso. Poesia gay dell'età moderna*, Milano 2001; Gnerre, F., *L'eroe negato*, Milano 2000; Halperin, D., *One Hundred Years of Homosexuality*, New York-London 1990; Patzer, H., *Die griechische Knabenliebe*, Frankfurt, 1982; Serpieri, A., *Introduzione a Shakespeare, W., Sonetti*, Milano 1991 (1998).

■ VOCI AFFINI: Innamoramento; Lussuria; Passione, desiderio.
MASSIMO FUSILLO

Onore. 1. Dal lat. *honor* o *honor* («onore, rispetto, stima, onoranza», ma anche «carica, titolo, dignità onorifica», e ancora «onorario», «stipendio», «paga», «lascito», «legato», «sacrificio» agli dei, e infine, «ornamento», «grazia», «bellezza»), vengono i termini italiano, ingl. *honour*, fr. *honneur*, sp. *honor*, *honra*. In ted. si dice *die Ehre* che significa anche «gloria», in russo si dice *čest*. In gr. onore è *timé*, ma nel greco di Omero, nell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.), è *gérās* e fa riferimento alla spartizione del bottino, mentre i *timai* sono i posti d'onore e i diritti di precedenza a seconda dell'onore, della dignità di ciascuno. Non ricevere *gérās* significa an-

che essere disonorati. La divisione delle spoglie è la causa dell'ira di Achille contro Agamennone nel Canto primo dell'*Iliade* a proposito del diritto che Agamennone reclama su Criseide. La questione dei *timai* e della spartizione del bottino, e dunque della materialità dell'onore, accompagna a lungo la storia dei guerrieri ed è ancora vivissima nel Medioevo. Nel Prologo ai *Racconti di Canterbury* (ca. 1380-1400) di Geoffrey Chaucer, il cavaliere viene presentato come uno che spesso si è seduto al posto d'onore che gli compete ai banchetti della vittoria, il che implica anche una graduatoria nella spartizione del bottino. *Honos* è anche la divinità marziale romana a cui, come a *Virtus*, erano dedicati diversi templi in cui si compivano riti sacrificali e propiziatori.

2. Nella Bibbia l'idea quantitativa di Onore è spesso presente e indicata dal frequente accoppiamento di «ricchezze e onori» nei libri più antichi (*Re*, ca. 600 a.C., 3, 13; *Cronache*, 538 a.C., 29, 28; *Proverbi*, ca. secc. X-III a.C., 3, 16), ma il termine indica anche virtù, e il riconoscimento pubblico della stessa; così in *Ester* si legge che le mogli devono onorare i mariti (1, 20), e tra i comandamenti di Dio dati nelle tavole della legge a Mosé c'è anche l'obbligo di onorare il padre e la madre (*Esodo*, fine sec. IV a.C., 21, 12; ripetuto in *Deuteronomio*, ca. secc. IX-VI a.C., 5, 16; in *Matteo*, 15, 4 e 19, 19, in *Marco*, 7, 10; 10, 19; *Luca*, 18, 20; *Efesini*, 6, 2); In *Proverbi*, 31, 25 si trova l'unione della virtù della forza e dell'onore nella donna virtuosa che deve essere scelta dal re come sua consorte: «Ella si veste di forza e d'onore». Nella fede militante di Paolo il termine torna spesso come in *Romani* (2, 7, 10), connesso al ben operare. Onore è comunque in stretta relazione con la virtù, dimostrata dalla buona reputazione, dalla buona fama, dal posto acquisito nella società, ma anche dalle ricchezze che ne derivano e che la segnalano. *Honos*, *honor* è ovviamente connesso a *honestas*, che pure significa onore, reputazione, credito, dignità, decoro, ma che indica anche la condizione sociale che ne è caratterizzata, e cioè la nobiltà, la *gentilitas* (v. GENTILUOMO). Se, originariamente, l'onore marziale è connesso alla spartizione del bottino, e dunque al possesso, alla ricchezza, come si è visto, nel sistema dei valori aristocratici, connesso come è alla virtù, esso è anche qualità e condizione astratta che definisce la reputazione sociale di un soggetto e, infine, nemmeno più sistema di segni percepiti dagli occhi degli altri, della comunità, ma valore in sé conchiuso e a sé riferito. Se la diversa valenza, materiale e astratta, del termine è riflessa nella differenza tra *honneur-fief* e *honneur-gloire*, il suo ripiegarsi autoreferenziale negli *exempla* di eroismo, o di valore, o virtù, abnegazione ed estremo sacrificio non visti, non conosciuti dalla comunità ha un percorso più lungo e tortuoso che passa attraverso l'idea di «sprezzatura» e di «dissimulazione» (v. CAVALIERE; GENTILUOMO), ma che non nasce con esse.

3. L'affermazione del proprio diritto all'onore, passa per il contrario, la necessità di evitare onta e vergogna. Nella *Canzone di Orlando* (ca. secc. XI o XII), per esempio, il termine onore non appare quando il paladino accetta il comando della retroguardia e quando, sotto la pressione di un nemico preponderante, si rifiuta di chiamare in aiuto Re Carlo, ma appaiono molti termini riferiti alla vergogna, come per esempio nel passo LXXIX, quando Roland esorta i suoi guerrieri ad assestare gran colpi perché «Male cançun de nus dite ne seit» («Non venga cantata di noi mala canzone»), o nel passo LXXXIV quando Oliviero gli dice di suonare il corno Olifante per fare tornare Re Carlo e Roland risponde «Ne placet Damneudeu / Que mi parent pur mei seient blasmet, / Ne

France dulce ja cheet en viltet!» (Non voglia Iddio / che i miei genitori a causa mia abbian vergogna, / Né che la dolce Francia sia tenuta per vile), e comunque Rolland preferisce la morte alla «honte». La ragione è ben chiara poiché il disonore, che implica l'infamia è, anche per molti secoli a venire, ciò che provoca l'espulsione dalla propria casta e dunque la morte civile. L'anonima *Chanson de Willelme* (sec. XII), descrive esemplarmente questo meccanismo. Guglielmo, sconfitto, dice a Guiborc, sua moglie, che se prima era la consorte d'un potente barone, onorato, fiero combattente, ora non è che la moglie di un codardo, di uno che ha dato le spalle al nemico e conclude «Ja mais en terre n'avrai mortel honour» (Mai più su questa terra avrò l'onore dei mortali). Il problema dell'onore e del disonore è spesso legato all'amore e al tradimento, all'adulterio. La storia di Tristano e Isotta, ripetuta in quella di Lancillotto e Ginevra, nelle diverse versioni che se ne hanno, dibatte esattamente questo punto. Tristano e Isotta hanno bevuto un filtro d'amore, e sono posseduti da un demone che li spinge uno nelle braccia dell'altro. Tristano e Isotta così disonorano re Marco e se stessi (v. ADULTERIO). Nella versione di **Béroul** (sec. XII) vi sono due episodi estremamente significativi al proposito. Il primo è quello in cui Isotta viene condannata da re Marco al rogo. Mentre sta per essere eseguita la condanna, si fa avanti un lebbroso, Ivano, con i suoi cento compagni, tutti tremendamente sfigurati dalla malattia, e chiede al re di dar loro Isotta per farne loro bene «comune», poiché quella sarà invero una sorte peggiore della morte, e Re Marco acconsente. Tristano poi interviene a salvare Isotta dai lebbrosi (vv. 1140-1271). L'episodio è simbolicamente significativo, poiché vi è rappresentato il meccanismo dell'espulsione sociale di cui si diceva, come capita per esempio anche ne *Il testamento di Cressida* (sec. XV) del poeta scozzese Robert **Henryson**. La fedifraga è significativamente destinata dunque alla lebbra, ad esserne sfigurata, ad essere sepolta viva tra i lebbrosi, e Re Marco, nel frammento di Béroul, non può non accettare la proposta del lebbroso. Il secondo episodio, sempre in Béroul, è quello in cui re Marco sorprende i due amanti in un bosco. Sono addormentati, ma sono vestiti, e tra loro a dividerli giace la spada. Re Marco vorrebbe ucciderli, poi si rende conto che i due hanno resistito al desiderio, e rinuncia ad ucciderli, senza tuttavia perdonare, e lasciando tracce che facciano capire ai due amanti che sono stati scoperti. E ancora si tratta di una dimensione rituale e simbolica del corteggiamento e dell'amore impedito, e anche di un compromesso che, nella storia dell'ardere del desiderio, salva, con la virtù, anche l'onore. Nella storia di Lancillotto e Ginevra, allo stesso modo la passione divora l'anima del primo cavaliere e della sposa del Re, e Lancillotto, per amore, affronta prove: il duello giudiziario che vince anche essendo gravemente ferito, soprattutto, egli affronta, per amore di Ginevra, l'infamia stessa e il disonore che sono ciò che più deve temere un cavaliere. In *Lancillotto o Il Cavalier della carretta* (sec. XII) di **Chrétien de Troyes**, dunque, Lancillotto, affronta, molto simbolicamente, una prova d'amore richiestagli da Ginevra. Egli così sale sulla carretta dei condannati per reati comuni, sulla carretta degli infami. In Chrétien, tuttavia, il *Lancillotto* con la sua difesa della passione a costo del disonore, fa da contraltare a *Cligès* (sec. XII) e a *Erec* (ca. 1162) dove al contrario, l'amore perfetto è quello coniugale ed è complemento all'onore e non in contraddizione con esso. L'onore, comunque, è connesso ai due campi in cui si esercita l'avventura cavalleresca, la guerra e l'amore. Così scrive Guy **De Coucy** in *Canzone per falsa-amica* (sec. XII), «Or me laist dieus en tel honer monter

/ Que cele ou j'ai mon cuer et mon penser, / Tiegne une foiz entre mes braz nüete» (Mi conceda Dio di salire al grande onore / di tenere nuda tra le mie braccia colei alla quale è fisso il cuore e il pensiero). Nella poesia del «dolce stil novo», l'onore è parte della costellazione concettuale. Nelle *Rime* (1293-96) di **Dante**, per esempio, la donna gentile è consapevole del pericolo che sta nel suo sguardo, nei suoi occhi che portano il «signor gentile» che ha fatto sentire alla donna già i suoi dardi; ella stessa allo specchio vede nei propri occhi tutto quel tremendo e gentile potere: «a quella guisa retta donna face / quando si mira per volere onore»(LXXX). Il che sta a dire, quando ella si specchia per potersi accconciare, ma che per noi pare più voler dire che in quella stessa immagine riflessa prende figura anche l'onore. Tanto è vero che al sonetto LXXXIV, Dante si rivolge alle sue stesse parole date al mondo e le esorta a non stare più con la donna nella quale non è «amore», ma a cercare una donna di valore alla quale fare «onore». Le rime indicano con estrema precisione il sistema concettuale in cui la poesia stessa è là per «fare onore», onorare l'immagine della donna di valore, e anche, ovviamente, per fare onore allo stesso poeta. Ma già **Cavalcanti**, nella celebre *Perch'io non spero* (1292) scrive: «va' tu, leggera e piana, / dritt'a la donna mia, / che per sua cortesia / ti farà molto onore». Sicché non tanto è la poesia a onorare la donna, quanto ad esserne onorata per il suo valore. Ne *La divina commedia* (1306-21) il termine «onore» ritorna in diverse accezioni come rinomanza, fama (*Inferno*, II, 114; *Purgatorio*, XXI, 85; *Paradiso*, IV, 59).

4. Nel Rinascimento onore è legato in primo luogo alla persistente vena cavalleresca ed epica ed è in fondo la musa vera e propria, la prima motivazione della scrittura che deve fare acquisire onore allo scrittore, mentre questi fa onore ai suoi soggetti (dame e cavalieri), come nell'*Orlando furioso* (1516-1531) di Ludovico **Ariosto** e ne *La Gerusalemme liberata* (1580) di Torquato **Tasso**. L'onore è non tanto un valore, quanto il valore del gentiluomo e cavaliere rinascimentale (v. GENTILUOMO), anche se in Baldesar **Castiglione**, nella poetica esistenziale della «sprezzatura» e della «grazia» che ne caratterizza il modello ne *Il libro del Cortegiano* (1528), non tanto si tratta dell'apparire, poiché il gentiluomo, *in prudentia* deve piuttosto dissimulare. La dissimulazione dell'uomo di corte ha una lunga storia tra Cinque e Seicento fino a *Della dissimulazione onesta* (1641) di Torquato **Accetto**. L'onore, nella visione di Niccolò **Machiavelli** (*Il principe*, 1513) ovviamente è solo un valore dell'apparire, un inganno per gli occhi e una strategia di potere, poiché il principe non se ne deve affatto curare, e l'onore gli viene tributato sulla base del successo o dell'insuccesso nella rincorsa al potere. Nella Spagna del Cinquecento c'è una prima formidabile negazione dell'onore come valore e si trova nel *Lazarillo de Tormes* (dopo il 1525, pubbl. 1554), nell'episodio dello scudiere, del povero cavaliere al quale Lazarillo, che lo serve, deve procurare il cibo. L'*escudero* dunque vive soltanto di apparenze, con un assai astratto senso dell'onore e delle convenienze cavalleresche, e Lazarillo, assai ragionevolmente commenta su quello spiantato come lui, ma con ben altre pretese: «O, Signore, ma quanti così tenete raminghi per il mondo? Gente che accetta di patire per questa maledizione che chiamano onore ciò che nemmeno per Voi accetterebbero di patire!». Anche nel *Pitocco* (comp. 1601-1608, pubbl. 1626) di Francisco de **Quevedo** l'onore è del tutto di facciata, come gli abiti di quei pitocchi che sono decenti solo sul davanti, e magari inesistenti dietro, dove sono coperti da un mantello (II.V). In *L'avventuroso Sim-*

plicissimus (1668) di Hans Jakob von **Grimmelshausen**, connesso allo sviluppo della tradizione picaresca, del resto, ancora in un dialogo tra Simplicius e l'amico Olivier, scopriamo un punto rilevante. Olivier ha letto Machiavelli e ha capito che l'onore cavalleresco è apparentato all'onore di un bandito e rapinatore, per la natura predatoria delle due «vocazioni», e per il fatto che il brigantaggio è un modo di vita libero e nobile quanto quello dell'erranza cavalleresca. L'onore, dunque, sta ad indicare la legittimazione sulla forza e la violenza. Per Olivier il punto sta tutto nella comune disponibilità di briganti e cavalieri di mettere a repentaglio la loro stessa vita nelle loro imprese. L'onore è in discussione anche nel teatro di William **Shakespeare**. Delitto d'onore, senza vera causa, è quello di Otello che, la mente avvelenata da Iago, uccide per gelosia Desdemona (*Otello*, ca. 1604). Onore è ciò che cerca Macbeth indemoniato dalla parola delle streghe, e sospinto dalla moglie (*Macbeth*, ca. 1606). Ed è il mondo dell'onore, il vecchio mondo gentilizio, ciò che è andato in frantumi con l'assassinio del padre di Amleto (*Amleto*, ca. 1601). Lo stesso mondo del quale viene contemplata la disfatta, la distruzione in *Troilo e Cressida* (1602). In *Giulio Cesare* (1599), allo stesso modo, il mondo dell'onore, e dei valori aristocratici, è quello testimoniato dal nobile e cavalleresco Bruto, il quale però, ispirato da Cassio, concepisce la congiura, il tradimento di Cesare che lo considera un figlio, mentre il mondo nuovo, machiavellico è testimoniato da Antonio, il cui senso dell'onore è in effetti più malleabile e adattato alle circostanze, ed è, in definitiva, più una recita volta a ingannare gli occhi, che non un sentimento della vita. Onorare, in quegli stessi anni, viene ad assumere anche il suo significato più materiale di onorare un debito, e l'onore dunque, traslato nella sfera mercantile, diventa anche un valore economico, come, per esempio, ne *Il mercante di Venezia* (1596-97) che deve «onorare» il suo debito all'ebreo Shylock, con una libbra di carne del suo stesso corpo. In quegli stessi anni, di contro, l'onore è però legato allo spagnolesco *punctillo*, e alla facilità nel trarre la spada per vendicare una qualche offesa, spesso per futili motivi. Come dice Lawrence **Stone** (*La crisi dell'aristocrazia*, 1965) c'è una proliferazione di duelli e risse tra fazioni aristocratiche e con esiti letali nelle strade di Londra; il duello diventa la pratica più comune per definire torto e ragione in una lite sempre per motivi d'onore. E «onore» è un termine che compare spesso, tra il Cinquecento e il primo Novecento negli innumeri trattati di scienza cavalleresca proprio sul duello, le sue regole, le sue modalità, sempre più complesse e intricate. Duelli per motivi d'onore così appaiono in *Romeo e Giulietta* (1591 o 1595) di Shakespeare, tra Mercutio e Tibaldo, e un duello che viene organizzato per inganno come scontro sportivo ma che avrà esiti letali è quello su cui si chiude l'*Amleto*, tra Amleto, che ha perso il padre, e Laerte il cui padre è stato ucciso per errore dallo stesso Amleto, e quel duello segna il giorno del giudizio per tutta la corte di Elsinore, e l'avvento con Fortebraccio di un tempo nuovo; un duello, un vero e proprio giudizio di Dio, conclude anche *Re Lear* (1605-6), un duello tra fratelli: Edmund ed Edgar. Nel primo atto Edmund, con un finto duello, era riuscito a far credere al vecchio Gloucester, che Edgar lo stava tradendo, sicché Edgar se ne era dovuto fuggire, travestirsi da vagabondo e mendicante, per poi tornare alla fine sotto la celata a sfidare Edmund, e ucciderlo nell'atto V (v. FRATELLI, SORELLE).

5. Ma è nel Settecento, con l'epoca dei lumi, che inizia, con la polemica antiaristocratica (v. GENTILUOMO) anche una radicale revisione e liquidazione dell'intera scienza

cavalleresca e del concetto di onore. Scipione **Maffei**, per esempio, nel 1710 (*Della scienza cavalleresca*), definisce tutta la questione dell'onore, del duello e dei rituali che l'accompagnano, come «vana» e tuttavia produttrice di «infiniti mali». Il problema primo è cosa sia veramente l'onore, e se sia possibile darne una definizione univoca. La risposta è che palesemente così non è. Onore, dice Maffei, dovrebbe corrispondere a onestà, ma il fatto è che «uomo onesto e da bene e uomo d'onore non sono la stessa cosa». Maffei aveva ben ragione, considerando la fluttuazione dei termini onore, onestà, onest'uomo nel XVII secolo (v. GENTILUOMO) con definizioni assai varie e anche contrastanti, sempre sulla base dell'aporia per la quale da una parte onore è un concetto quantitativo che riguarda l'apparire delle cose e dall'altra, un'idea connessa inestricabilmente al *je-ne-sais-quoi* del gentiluomo. Sicché ha onore un libertino, e ha onore don Giovanni. E l'onore di don Giovanni consiste nel predare l'onore delle donne e farne trofei di caccia, sicché l'onore di don Giovanni corrisponde quantitativamente al numero delle disonorate, e al disonore che così investe anche le loro famiglie. Ma nel *Don Giovanni* (1665) di **Molière**, il protagonista, il tremendo e cinico libertino, alle prese con uno sconosciuto attaccato da due nemici, dice che il suo onore non può sopportarlo e va dunque in aiuto di chi si batte in condizioni di inferiorità. Il che deve ben corrispondere a una persistente mentalità aristocratica se è vero che il Conte Vronskij di *Anna Karenina* (1875-77) di Lev **Tolstoj**, ha un suo codice ben preciso dell'onore, secondo il quale si deve pagare il debito di gioco a qualsiasi costo anche a un baro, mentre non si è affatto tenuti a pagare il sarto; non si deve mai ingannare, fatta eccezione per i mariti, non si deve mai mentire se non alle donne. Il Settecento, comunque, è il secolo del trionfo borghese, e del passaggio dalla concezione aristocratica a quella borghese di onore. L'aristocrazia, passata la grande Rivoluzione in Francia, e restaurata la monarchia, deve comunque rendersi conto che i tempi sono davvero mutati, e che il valore, i valori, ora si contano in denaro sonante. Di fronte a quello che Thomas **Carlyle** (*La rivoluzione francese*, 1837) definiva la nuova aristocrazia del patto con Mammona, l'aristocrazia del denaro, i discendenti della vecchia *noblesse de l'épée*, o anche coloro che idealmente vi si riconoscono, trovano nell'idea etica dell'onore cavalleresco, la loro *raison d'être* e la loro poetica esistenziale da opporre alla volgarità dell'era borghese. Non a caso l'Ottocento è il secolo del revival medievale, la cui moda, il cui gusto, si diffondono in Europa come in America e anche ovviamente, e tanto più nella borghesia.

6. Il termine onore, quale che sia il significato che gli viene attribuito, è spesso connesso con la necessità di difenderlo armi alla mano. Il motivo del DUELLO (v.) è spesso presente nella letteratura aristocratica (v. GENTILUOMO) a partire dal duello giudiziario il cui paradigma è lo scontro tra Lancillotto e Méléagant, in cui Lancillotto difende l'onore di Ginevra e insieme il proprio nella continuazione di **Goffredo de Lagny** del *Lancillotto* (sec. XII) di **Chrétien** e ripetuto poi in molte versioni tra cui vale la pena di ricordare quella ottocentesca di Walter **Scott** in *Ivanhoe* (1820), in cui Ivanhoe si batte per Rebecca accusata di stregoneria da Bois-Guilbert e sconfigge l'avversario. Tra Cinque e primo Settecento fioriscono i trattati della «scienza cavalleresca», ovvero sulle «differenze» d'onore e sulle regole e le tecniche dello scontro armato individuale per risolverle. La cultura dell'onore e del duello è fortemente tematizzata nell'epica rinascimentale così come nel romanzo libertino, come poi nell'Ottocento e fino alla *belle époque*. Ricorderemo

il Girolamo **Brusoni** della scorsa III de *Il carrozzino alla moda* (1667), in cui il mirabile Glisomiro si confronta da solo, in un duello contro ben tre avversari spacciandoli tutti e tre, e poi si batte contro altri due sicari mettendoli in fuga; anche *Clarissa* (1748) di Samuel **Richardson** si conclude con un duello in cui muore alla fine il libertino Lovelace. E si chiude con un duello d'onore la vita di Valmont, il libertino de *Le relazioni pericolose* (1782) di Choderlos de **Laclos**. Nella logica illuminista, ovviamente, il duello d'onore è il trionfo dell'irrazionalità ed è frutto di una visione oscurantista del mondo. Lo stesso concetto di onore così è analizzato in tutte le sue contraddizioni come, per esempio, nel già ricordato *Della Scienza cavalleresca* (1710) di Scipione **Maffei** che ben rappresenta la critica dell'età dei lumi nei confronti della vecchia idea di onore. Tra Ottocento e primo Novecento spesso in letteratura s'incontra il duello, che diviene un vero e proprio *topos* di lunghissima persistenza, a mostrare l'importanza culturale delle questioni d'onore nella società Ottocentesca, e questo, a dispetto di legislazioni restrittive, anche se non sempre, e non ovunque dovutamente applicate. Ne *I promessi sposi* (1827, 1840) di Alessandro **Manzoni**, significativamente, vi sono due duelli che iniziano due diversi percorsi aristocratici verso la Grazia: il duello (più diffusamente raccontato in *Fermo e Lucia*, 1821-23, come il duello del Conte del Sagrato) in cui l'Innominato uccide senza pietà il suo avversario, e il duello per *punctillo*, *pun d'honor*, in realtà per futili motivi, in cui Cristoforo uccide il suo antagonista, per essere poi toccato dal rimorso, e dalla grazia e farsi frate e iniziare il suo tortuoso percorso verso Dio. Nel 1827, lo stesso anno della pubblicazione della prima edizione dei *Promessi Sposi* esce a Parigi *Armance* (1827) di **Stendhal** come ritratto della società della Restaurazione francese, e in cui Octave, alle prese con la sua totale aristocratica inadeguatezza a vivere nel presente e ad affermare la sua virilità, trova sfogo in un ferocissimo duello per punto d'onore e futili motivi e in cui si batte all'ultimo sangue e spietatamente uccide il suo avversario rimanendo a sua volta gravemente ferito. Si tratta di una scena davvero «forte» in cui il duello d'onore si fa grottesco e feroce carnaio. Il duello in Inghilterra è dichiarato fuori legge assai presto nel secolo, ma questo non impedisce che duelli appaiano nei romanzi vittoriani. Pensiamo a *Le memorie di Barry Lindon* (1844) di William Makepeace **Thackeray**, ambientato nel Settecento. La storia di Barry inizia con un duello che egli crede vero ma che è in realtà finto, e in cui rimane burlato, e prosegue attraverso la guerra e poi altri duelli nei quali Barry difende sulla punta della spada l'onore al tavolo da gioco, e anche i crediti del suo amico e socio lo Chevalier, e finisce anche con un duello in cui Barry viene azzoppato dal figliastro che così si vendica di lui. Il senso dell'onore di Barry, del resto, e del farsi onore, è chiaramente connesso alla sua capacità di farsi largo nella vita e non ha nulla o ben poco a che fare con il codice cavalleresco. Gli esempi ottocenteschi sono infiniti, dalla Russia di Aleksandr Sergeevič **Puškīn** (*Eugenio Onegin*, 1833, *La figlia del capitano*, 1836, *Dubrowski*, *Un colpo di pistola in Romanzi e racconti*, 1836), di Michail **Lermontov** (*Un eroe del nostro tempo*, 1839) o di Lev **Tolstoj** (*Guerra e pace*, 1863-1869) all'Inghilterra dove pure il duello era bandito fino a giungere al parossismo della *belle époque*, ne *Il piacere* (1889) di Gabriele **D'Annunzio**, o in *Un cavaliere* (1901) di John **Galsworthy**, ne *Il duello* (1905) di Aleksandr **Kuprin**, o ne *Il duello* (1908) di Joseph **Conrad**. Nello Arthur **Schnitzler** de *Il tenente Gustl* (1901) che riprende la critica dell'idea di onore e del duello da Arthur **Schopenhauer** (*Parerga e paralipomeni*, IV, 1851) e

riassume icasticamente, e con feroce ironia, la questione nella formula: «*Ehre verloren, alles verloren*» (perduto l'onore, tutto è perduto), la questione dell'onore si pone per uno scontro fortuito del tenente con un fornaio che lo insulta e lo minaccia di spezzargli la spada. Il tenente si vede perduto, perché perduto è l'onore, e grottesco e ridicolo sarebbe un duello con il fornaio, sicché egli pensa alla fine di uccidersi. Per sua fortuna muore invece d'improvviso il fornaio, sicché, rabberciato alla meglio, il senso d'onore del tenente gli permette di sopravvivere all'onta che, del resto, nessuno ha veduto. La frequente tematizzazione letteraria della questione d'onore a cavallo tra Otto e Novecento corrisponde del resto alla contemporanea pletora di trattati sul duello e le questioni d'onore. Un buon esempio in Italia sono le numerose pubblicazioni del cavalier Jacopo **Gelli** (per esempio: *Codice cavalleresco italiano*, 1896; *Il manuale del duellante*, 1896) al proposito, con statistiche che mostrano la frequenza dei duelli divisi per categorie sociali che vanno dall'alta aristocrazia fino allo scontro popolare che è, per esempio, l'oggetto di *Cavalleria rusticana*, novella raccolta in *La vita dei campi* e poi dramma di Giovanni **Verga** (1884), da cui è tratto il libretto da G. **Targioni Tozzetti** e G. **Menasci** per l'omonima opera di Pietro **Mascagni** rappresentata per la prima volta nel 1890. Nel romanzo di Kuprin il duello in cui si fa uccidere il protagonista viene sostenuto solo per esaltare la vanità femminile; in Conrad il duello tra i due ufficiali dell'*armée* viene ripetuto per tutto l'arco delle guerre napoleoniche e per ragioni non mai spiegate e nemmeno ben capite dai due protagonisti che, per motivi d'onore, soprattutto per non cadere nell'ombra dell'infamia (v. INFAMIA/FAMA) tornano meccanicamente all'irragionevole scontro come due marionette in un loro teatrino della follia che ripete la più generale follia dell'epoca. Nel racconto di Galsworthy un vecchio soldato si batte per l'onore di una signora che nemmeno conosce e per la quale si fa dunque uccidere, occultando in realtà in quel duello il proprio suicidio.

7. George Willhelm Friedrich **Hegel** nel secondo capitolo dell'*Estetica* (pubblicata in tre volumi nel 1836-7), parla a lungo, nel contesto dell'arte romantica, nella sua visione intimamente connessa alla cavalleria e che fonda l'onore soggettivo in primo luogo, sull'amore e sulla fedeltà, di come l'onore romantico, fondamento del costituirsi dell'individuo, non riguardi il valore reale e concreto, né la proprietà, né la condizione sociale, ma il valore che il soggetto ascrive a se stesso; il soggetto dunque si riconosce nell'onore in quanto rappresentazione del proprio valore, la fedeltà, la patria, la professione, i doveri famigliari, e coniugali, la fedeltà, l'onestà nel commercio e nei traffici. La violazione dell'onore dunque riguarda in primo luogo una ferita alla soggettività e alla rappresentazione di sé. Ma quello che più interessa dell'elenco di istanze che Hegel associa all'idea di onore è una forma di contraddizione, per la quale egli vede l'onore come rappresentazione astratta, ma in realtà strettamente connessa alle sfere degli interessi e delle preoccupazioni borghesi, e in una visione sicuramente borghese e in fondo assai concreta se non materiale, del codice cavalleresco a cui egli fa riferimento; ma è certo che onore e disonore hanno a che fare con l'immagine di sé, e la stima di sé. Nell'età della borghesia l'onore corrisponde essenzialmente a due soggetti connessi: l'onore femminile, legato alla virtù, inteso come irreprensibile comportamento sessuale, alla castità, e di conseguenza il disonore che consiste nell'essere vittime, magari consenzienti, di seduzione o della propria passione; l'altro pro-

blema connesso all'onore borghese è quello della professione, della carriera, del successo e dei traffici, tutte sfere d'attività in cui il soggetto deve «farsi onore», ma l'onore si riferisce sicuramente anche alla solvibilità economica, la capacità di onorare i propri debiti, e disonore all'impossibilità di farvi fronte: non sono rare le storie in cui alla rovina economica, alla bancarotta, magari fraudolenta, al disonore che dunque ne risulta, e alla conseguente espulsione sociale, si accompagna il suicidio, così come il suicidio accompagna spesso anche il tragitto della donna perduta e che ha disonorato sé e la propria famiglia. La tipologia dell'onore/disonore femminile, del resto cronologicamente assai stratificato nella letteratura europea, nell'Ottocento è illustrato dalle vicende diversamente esemplari di *Anna Karenina* (1875-77) di Lev **Tolstoj**, di *Madame Bovary* (1857) di Gustave **Flaubert**, di *Effie Briest* (1895) di Theodor **Fontane**, in percorsi che comunque portano al suicidio, in una forma o l'altra. Così l'Anna di Tolstoj presa dalla passione per Vronskij abbandona la famiglia, e viene espulsa dal suo milieu sociale e la sua traiettoria da stella cadente termina, per lei, nel suo proletario suicidio. Anna, moglie del principe Karenin, perla dell'aristocrazia e del bel mondo della Russia ottocentesca, si getta sotto il treno al termine del romanzo proprio come il pover'uomo all'inizio, all'arrivo di Anna a Mosca; Madame Bovary, che per fuggire lo squalore della vita familiare con Charles, e per potersi immaginare protagonista di una vita diversa, pari all'ideale che ella trova nelle sue letture *mélo*, di romanzi sentimentali, squallidamente tradisce il marito, cade dunque nel disonore e nell'interdetto sociale e finisce per avvelenarsi e morire in una sequenza di atrocità e grottesco. La Effie di Fontane, allo stesso modo, per leggerezza e per noia, si lascia andare a un amore adulterino che pagherà a carissimo prezzo, a distanza di anni, con la sventura su di sé e sul suo amante, ucciso dal marito di Effie in duello quando l'affaire è già finito da tempo, e che lascia nella sventura moglie e figli in miseria, mentre Effie si avvia alla morte nella disperazione e nella più totale solitudine. In fondo, in queste storie di traviate, di donne disonorate e perdute ritroviamo il paradigma ottocentesco all'opera ne *Gli idilli del re* (1859) – la riscrittura di Alfred **Tennyson** della *Morte d'Artù* (1487) di Thomas **Malory** – e in cui l'adulterio consumato da Lancelotto e Ginevra nei confronti di Artù è ciò che distrugge con la famiglia, anche il senso stesso della collettività, lo stato, e l'utopia stessa della tavola rotonda. Ne *L'innocente* (1892) di Gabriele **D'Annunzio**, Tullio Hermil tradisce spudoratamente la moglie Giuliana, e la lascia per molto tempo per seguire la sua amante Teresa Raffo. Anche Giuliana abbandonata dal marito trova un amante, e rimane incinta di lui. Tullio che sopporterebbe l'idea del tradimento di Giuliana, non può tuttavia sopportare l'idea che ella partorisca la creatura del tradimento, e che nella sua famiglia entri un intruso. Per Tullio l'idea è insopportabile proprio in relazione al disonore che comunque diverrebbe palese, manifesto, non tanto agli occhi altrui, ma ai suoi stessi occhi, con il figlio di Giuliana, che Tullio dunque sopprime, forse anche, o proprio perché quel figlio non è il suo sangue, sangue di famiglia aristocratica ed antica, quel sangue viene a contaminare la linea di discendenza, e il disonore, più che nel tradimento di Giuliana, è dunque nel concretizzarsi di quel tradimento nel figlio di lei. Del resto, la ferocia della vicenda, il suo aspetto grottesco è anche connesso alle contraddizioni di Tullio e, in fondo, alla sua colpevole noncuranza per la famiglia, al suo edonismo che lo spinge a cercare il piacere e che, in modo forse inaspettato in D'Annunzio, si risolve attraverso la punizione,

nella necessità collettiva di salvaguardare l'istituto familiare. Certo D'Annunzio non è Tennyson, e certo le sue preoccupazioni etiche non sono dello stesso tenore ma, infine, la saldezza e l'integrità della famiglia vengono distrutte dai comportamenti di Tullio e soprattutto di quelli conseguenti di Giuliana. L'onore legato alla solvibilità, alla possibilità di onorare i propri impegni e i propri debiti, e il disonore, che espelle dal proprio milieu, e che spesso porta al suicidio è il soggetto, per esempio dell'ultimo capitolo di un trattato di comportamento rivolto alla borghesia mercantile e industriale come *Self-help* (1859) di Samuel **Smiles**, con particolare riferimento all'ultimo capitolo in cui il codice dell'onore cavalleresco viene adeguato alle esigenze della classe mercantile e industriale, dei nuovi capitani dello *Stock Exchange* e dell'industria e che definisce esemplarmente l'etica del lavoro della nuova classe dirigente. Questa stessa etica, e le sue conseguenze per chi non vi si attiene, è memorabilmente illustrata per esempio in *Caso* (1913) di **Conrad** in cui l'affarista De Barral va in prigione per la sua disinvoltura nella gestione dei suoi affari, perde la ragione e finisce per togliersi la vita. Il tema della corrispondenza tra onore e denaro, e del denaro come difesa e anche tremenda arma di offesa, del resto, ha un notevole indice di frequenza nella letteratura dell'Ottocento, in Victor **Hugo** (*I miserabili*, 1862), in Alexandre **Dumas** (*Il conte di Montecristo*, 1844-45), in molti dei romanzi de *La commedia umana* (1842-48) di Honoré de **Balzac**, e trova una sua epitome in un romanzo americano come *L'ascesa di Silas Lapham* (1884) di William Dean **Howells**, la storia di un onest'uomo che con il lavoro riesce a costituire una fortuna per poi perderla e proprio a causa della sua onestà che gli impedisce di usare mezzi disonorevoli per sostenere la concorrenza.

8. Dopo la prima guerra mondiale, con la crisi dell'ideologia aristocratica, il tema dell'onore subisce una decisa metamorfosi, ma bisogna ricordare che, per esempio, nella legislazione italiana persiste a lungo anche dentro il Novecento la definizione di delitto d'onore (che lava la macchia dell'adulterio) e che è il soggetto, per esempio, di *Divorzio all'Italiana* (1962), il film di Pietro **Germi** su soggetto e sceneggiatura di Ennio de **Concini**. Una donna sedotta e «disonorata» che si ribella al matrimonio riparatore del resto è anche al centro di *Sedotta e abbandonata* (1964) ancora di Pietro Germi. Se dunque, in questa logica, il disonore femminile riguarda sostanzialmente la perdita della virtù, di contro «uomo d'onore», nella società siciliana, e anche normalmente nell'italiano di oggi, gradualmente viene a indicare senz'altro il mafioso, quello che, per esempio, in Leonardo **Sciascia**, ne *Il giorno della civetta* (1961), viene chiamato dal capobastone don Mariano semplicemente «uomo», superiore al «mezzo uomo», all'«Ominicchio», al «Quaquaraquà». E ancora, in continuazione del mito libertino e di don Giovanni (v. **LIBERTINO**), onore e disonore sono anche connessi, per esempio in *Don Giovanni in Sicilia* (1941), così come ne *Il Bell'Antonio* (1949) di Vitaliano **Brancati**, alla virilità, o alla mancanza di virilità, dimostrata dal numero di donne sedotte, o di prede catturate, con risvolti grotteschi, o tragici, o tragico-grotteschi. Nella cultura dell'attualità il termine onore ha sicuramente un bassissimo indice di frequenza; se non è un termine desueto, «onore», tranne che nei discorsi, nella retorica «ufficiale», o meglio nella retorica della mentalità di destra, in cui continua ad essere associato alla virilità e ai grandi valori dell'individualismo hegeliano, la patria, la fedeltà, nel linguaggio comune non indica più un valore, anzi il valore «infinito» del soggetto, e viene

usato, nella sua aggettivazione sostantivata, «onorevole», quasi esclusivamente per definire i parlamentari italiani.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, sec. XI-XII); *Chanson de Willelme* (sec. XII); *Cronache* o *Paralipomeni* (538 a.C.); *Deuteronomio* (ca. secc. IX-VI a.C.); *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Esther* (ca. 300 a.C.); *Lazarillo de Tormes* (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554); *Lettere di Paolo* (fine sec. I o inizio sec. II, postumo); *Libri dei Re* (ca. 600 a.C.); *Proverbi* (ca. secc. X-III a.C.); *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, secc. XII-XIV); *Vangelo di Luca* (90); *Vangelo di Marco* (65-70); *Vangelo di Matteo* (80-90).

Accetto, T., *Della dissimulazione onesta* (1641; 1928); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Balzac, H. de *La commedia umana* (*Comédie humaine*, 1842-48); Bérout, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Brancati, V., *Don Giovanni in Sicilia* (1941); Brancati, V., *Il bell'Antonio* (1949); Brusoni, G., *Il carrozino alla moda* (1667); Carlyle, T., *Rivoluzione francese* (*The French Revolution*, 1837); Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano* (1528); Cavalcanti, G., *Perch'io non spero in Rime* (1292); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*, 1386-1400); Chrétien de Troyes, *Cligès* (sec. XII); Chrétien de Troyes, *Erec* (ca. 1162); Chrétien de Troyes, *Lancelotto o Il Cavalier della carretta* (*Lancelot ou le Chevalier à la charrette*, sec. XII); Conrad, J., *Caso* (*Chance*, 1913); Conrad, J., *Il duello* (*The Duel*, 1908); Coucy, G. de, *Canzone per falsa-amica* (*Chanson pour False-amie*, sec. XII); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1889); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dante Alighieri, *Rime* (1293-96); Dumas, A. padre, *Il conte di Montecristo* (*Le comte de Montecristo*, 1844-45); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1856); Fontane, T., *Effie Briest* (1895); Galsworthy, J., *Un cavaliere* (*A Knight*, 1901); Gelli, J., *Codice cavalleresco italiano* (1896); Gelli, J., *Il manuale del duellante* (1896); Germi, P., *Divorzio all'Italiana*, cinema (1962, soggetto di de Concini, E.); Germi, P., *Sedotta e abbandonata*, cinema (1964); Grimmelshausen, J. J.C., *L'avventuroso semplicissimo* (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, 1668); Hegel, G.W.F., *Estetica* (*Vorlesungen über die Aesthetik*, 1836-37); Henryson, R., *Il testamento di Cressida* (*The Testament of Cresseid*, sec. XV); Howells, W.D., *L'ascesa di Syllas Lapham* (*The Rise of Silas Lapham*, 1884); Hugo, V., *I miserabili* (*Les misérables*, 1862); Kuprin, A.I., *Il duello* (1905); Laclos, P.-A.-F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782); Lermontov, M.J., *Un eroe del nostro tempo* (1840); Machiavelli, N., *Il principe* (1513); Maffei, S., *Della scienza cavalleresca* (1710); Malory, *Morte d'Artù* (*Le morte Dathur*, 1487); Manzoni, A., *Fermo e Lucia* (1821-23); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1827, 1840); Mascagni, P., *Cavalleria Rusticana*, musica (1890; libretto di Targioni Tozzetti, G., Menasci G.); Molière, *Don Giovanni* (*Dom Juan ou le Festin de Pierre*, 1665); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Puškin, A. S., *Eugenio Onegin* (*Evgenij Onegin*, 1833); Puškin, A.S., *Dubrowski*, *Un colpo di pistola in Romanzi e racconti* (1836); Puškin, A.S., *La figlia del capitano* (1836); Quevedo, F. de, *Storia della vita del pitocco chiamato Pablos, esempio di vagabondi e specchio d'imbroglioni* (*Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, 1626); Richardson, S., *Clarissa* (*Clarissa or the History of a Young Lady*, 1747-48); Schnitzler, A., *Il tenente Gustl* (*Leutnant Gustl*, 1901); Schopenhauer, A., *Parerga e paralipomeni* (*Parerga und Paralipomena*, 1851); Sciascia, L., *Il giorno della civetta* (1961); Scott, W., *Ivanhoe* (1819); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-05); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-1601); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599-1600); Shakespeare, W., *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*, ca. 1596-97); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-6); Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*, 1594-95); Shakespeare, W., *Troilo e Cressida* (*Troilus and Cressida*, 1601-02); Smiles, S., *Self-Help* (1859); Stendhal, *Armance* (1827); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1580); Tennyson, A., *Gli idilli del re* (*Idyls of the King*, 1859); Thackeray, W. M., *Barry Lindon* (*The Luck of Barry Lindon*, 1844); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1863-69); Tolstoj, L., *Anna Karenina* (1875-77); Verga, G., *Cavalleria rusticana in Vita dei campi* (1880).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Bénichou, P., *Morales du grand siècle* (1948), Paris, Gallimard, 1998; Bernardini Marzolla, V., *La cavalleria del '500 e '600 e gli spunti nei «Promessi sposi» di A. Manzoni*, «La rassegna della letteratura italiana», LXIX, 1965, pp. 588-617; Borst, A., *Das Rittertum im Hochmittelalter: Idee und Wirklichkeit*, «Speculum», 10 (1959), pp. 43-70; Burgess, G., *Contribution à l'étude du vocabulaire pre-courtois*, Genève, Droz, 1970; Cayuela, A., *El honor caballeresco en los Ejercicios*, «Manresa», 9 (1933), pp. 54-68; Domenichelli, M., *Introduzione a J. Galsworthy, Un cavaliere*, Venezia, Marsilio, 1995; Domenichelli, M., *Cavaliere e gentiluomo*, Roma, Bulzoni, 2002; Domenichelli, M., *Introduzione a J. Conrad, Il duello*, Venezia, Marsilio, 2004; Donati, C., *L'idea di Nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Bari, Laterza, 1988; Erspamer, F., *La biblioteca di don ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982; Fenwick J.G., *Honor in German Literature*, New York, AMS Press, 1966; Jouanna, A., *Recherches sur la notion d'honneur au XVI siècle*, «Revue d'Histoire moderne et contemporaine», XV (1968) pp. 597-624; Kiernan, V.G., *Il duello* (1986), Venezia, Marsilio, 1991; Lévêque, A., *L'honnête homme e l'homme de bien au XVII siècle*, «PMLA», LXXII (1957), pp. 620-632; Mancini, M., *Onore cavalleresco e onore aristocratico*, «L'immagine riflessa» XII (1989), pp. 147-192; Scipione Maffei e «la scienza chiamata cavalleresca» in *Saggi sull'ideologia nobiliare al principio del Settecento*, «Rivista storica italiana», XC (1978), pp. 30-71; Siegel, P.N., *Shakespeare and the Neo-chivalric Cult of Honour*, «Centennial Review», 8 (1964), pp. 39-70; Stone, L., *The Crisis of the Aristocracy*, Oxford, Oxford P., 1965; Weinrich, H., *Mitologia dell'onore* (1969), in Weinrich, H. *Metafora e menzogna*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 227-249.

■ **VOCI AFFINI:** Adulterio; Amore; Cavaliere; Coraggio, audacia; Duello; Gentildonna; Gentiluomo; Gloria; Infamia/Fama; Torneo; Utopia; Viltà, codardia. MARIO DOMENICHELLI

Operaio. 1. Dal latino *opus* (opera, lavoro), indica il lavoratore subordinato non specializzato che esplica mansioni prevalentemente manuali (ingl. *manual worker*; fr. *ouvrier*; sp. *obrero*; ted. *Arbeiter*). Definito proletario (ovvero, possessore unicamente di prole) nella terminologia marxista, a sottolineare il suo non possedere altro che le proprie braccia da vendere sul mercato, l'operaio appare sulla scena letteraria in seguito alla rivoluzione industriale inglese, che porta all'inurbamento di mano d'opera non qualificata dalle campagne (lavoratori tessili e piccoli artigiani rovinati dalle nuove industrie; contadini; donne, bambini, lavoratori precari) alla ricerca di occupazione nelle fabbriche metropolitane, dove l'uomo finisce con l'essere asservito, in condizioni di lavoro durissime, alla macchina, con lo spettro della disoccupazione a minacciare costantemente le possibilità di una già precaria sopravvivenza. In Inghilterra, la narrativa non manca di interessarsi ai casi e ai problemi della classe operaia, descrivendone le misere esistenze all'ombra delle fabbriche: interessanti, a questo proposito, sono soprattutto i romanzi in cui Elizabeth Gaskell esplora l'universo degli operai di Manchester (già scenario del primo romanzo operaio inglese, *Uno sciopero a Manchester* di Harriet Martineux, del 1832). In Mary Barton (1848), ambientato all'epoca dei disordini cartisti, tratteggiando il personaggio di un operaio che, spinto dalla miseria, dalla fame e dall'umiliazione, uccide il figlio del suo padrone, l'autrice mostra per le vittime dell'industrializzazione una dolente simpatia, senza mai lasciarsi andare al tipico moralismo vittoriano. In Nord e Sud (1855) la scrittrice manifesta un atteggiamento più pacato nei confronti delle miserie dei lavoratori, pur non mancando di denunciare situazioni di grave disagio: qui gli scioperanti, accecati dalla loro furia, vengono dipinti come mostri minacciosi. Né diversamente gli operai in lotta negli anni del luddismo vengono visti da Charlotte Brontë in Shirley (1849). Maggiore partecipazione ai

problemi della classe operaia mostra Charles **Dickens** in *Tempi difficili* (1854), dove nella descrizione dell'orrida cittadina industriale di Coketown, buia e senza gioia, è tradotta visivamente l'idea della vita in fabbrica come esperienza alienante. È da notare come nel romanzo, in ossequio alla propria ideologia borghese, Dickens non esiti a manifestare i propri dubbi sulla validità di ogni azione sindacale a tutela dei lavoratori, non solo inserendo la figura di un sindacalista parolaio che seduce con la sua loquela tutti gli operai, ma addirittura suggerendo come soltanto il sacrificio di un giusto possa aprire gli occhi all'intera comunità. Precede *Tempi difficili* e anche *Mary Barton* il romanzo di Benjamin **Disraeli** *Sybil* (1845), in cui viene elaborata la teoria delle due nazioni, quella dei ricchi e quella dei poveri, destinate a non incontrarsi né congiungersi mai, mentre del 1850 è *Alton Locke* di Charles **Kingsley** dove, in alternativa al radicalismo cartista, si propone una sorta di socialismo cristiano, che si fonda, tra l'altro, sulla fiducia in un'aristocrazia illuminata, che possa aiutare le classi sofferenti e disaggiate, sfruttate dalla borghesia capitalista.

2. In Francia si impone nella seconda metà del diciannovesimo secolo la narrativa naturalista che ritrae il degrado urbano e la degenerazione etica e morale, e di cui sarà indiscusso maestro Emile **Zola**. L'ambiente operaio viene descritto senza arretrare di fronte ai suoi aspetti più cupi, violenti e persino patologici nei venti romanzi del ciclo dei *Rougon-Macquarts*, il cui primo abbozzo risale al 1868 e a cui Zola lavora fino al 1893. Seguendo lo sviluppo di una tara ereditaria attraverso quattro generazioni di una stessa famiglia, Zola offre un affresco cupo e pessimista della Francia del secondo impero, in cui i lavoratori appaiono inermi alla mercé di una borghesia capitalistica laida e maligna, nani impotenti stritolati da macchine giganti, presi nella rete di un determinismo inalienabile. *L'ammazzatoio* (1877) offre l'esempio più crudo di questa realtà; ma anche la locomotiva de *La bestia umana* (1890), i mercati generali di *Il ventre di Parigi* (1873), o le miniere di *Germinale* (1885) non mancano di impressionare il lettore, proponendogli aspetti sempre più sordidi, degradati, bestiali della realtà operaia.

3. L'influsso di Zola si fa sentire presto in tutta Europa. In Inghilterra appare nel 1885 quello che è forse il più zoliano tra i romanzi della letteratura inglese ottocentesca, *La moglie del guitto* di George **Moore** che, nove anni più tardi, con *Esther Waters*, costruisce ancora su un impianto zoliano una narrazione di ambiente operaio, destinata tuttavia a concludersi, dopo molte disavventure e episodi di varia degradazione, in un'esaltazione della tempra britannica, di segno opposto al determinismo naturalista. Allo stesso modo, le descrizioni di realtà operaie reperibili nei primi romanzi di George **Gissing**, così come le cosiddette *slum novels* della fine del secolo scorso (estrema propaggine della *working class novel* utilizzata come veicolo di propaganda sociale), pur gravi di tetro realismo, hanno ben poco a che spartire con il «lebbroso naturalismo che disgusta ogni lettore onorato nelle opere di Zola», come lo stesso Gissing ebbe a scrivere. Non naturalista, ma senza dubbio determinista, è la descrizione dei ceti popolari che si trova nei romanzi di Thomas **Hardy**, espressa nella convinzione che la vita sia dominata dal caso e l'uomo nulla possa contro il gioco del destino. In *Tess dei d'Urbervilles* (1891) e *Giuda l'oscuro* (1894-95), personaggi della classe operaia diventano creature del mito: l'una, vittima sacrificale di una società ingiusta; l'altro, personificazione tragica di tutti i giovani di umili origini frustrati nel loro desiderio di conoscenza, e pertanto costretti a una vita grama, oscura,

ben al di sotto delle loro possibilità intellettuali. L'operaio che vuole elevarsi al di là della sua classe di nascita è anche il personaggio chiave di molti romanzi di D.H. **Lawrence**, egli stesso figlio di minatore e smanioso di emanciparsi dalla sua condizione d'origine. Forse nessun altro romanzo a tutt'oggi ha saputo descrivere l'educazione sentimentale e l'apprendistato umano e morale di un giovane della classe operaia come il suo *Figli e amanti* (1913), dove i sogni, le rabbie e le speranze di un adolescente in un distretto minerario sono messi a confronto con il suo costante desiderio di fuga attraverso l'elevazione culturale e il risveglio delle sue pulsioni sessuali. Nel dittico *L'arcobaleno* (1915) e *Donne innamorate* (1920), Lawrence insiste con toni ora fortemente polemici ora visionari sulla contrapposizione tra la macchina e la natura, la fabbrica o la miniera, viste decisamente come luoghi satanici e la campagna, il paesaggio incorrotto. Sono questi temi su cui lo scrittore di Nottingham ritornerà con insistenza fino all'ultimo romanzo, *L'amante di Lady Chatterley* (1928), in cui, a un passo dalla morte, denuncerà ancora, con particolare veemenza, «quello che è stato fatto dal popolo negli ultimi cent'anni: gli uomini trasformati in animali da lavoro, privati di ogni vitalità, di tutta la loro vita.» Prototipi di operai britannici sottopagati e sfruttati sono i *Tre soldati* protagonisti eponimi dei racconti pubblicati da **Kipling** in India nel 1888, provenienti dagli *slums* metropolitani e sbalzati negli estremi avamposti dell'impero, carichi di nostalgia per il mondo malsano da cui provengono, che ricordano nel loro linguaggio crudo e volgare. Qui forse per la prima volta la tematica operaia s'intreccia con i problemi dell'emigrazione e dell'imperialismo: sono gli operai a cercare fortuna oltremare alla fine del secolo, o a lasciare la patria per andare a difendere le terre dell'impero.

4. Così in Italia, nello stesso periodo, mentre l'influsso zoliano porta all'affermazione del romanzo verista, in cui si possono incontrare ambienti operai, Giovanni **Pascoli** arriva addirittura a definire l'Italia stessa come «la grande proletaria», un paese ricco solo di figli affamati, costretti a emigrare verso il Nuovo Mondo, alla ricerca di pane e lavoro (si vedano, questo proposito, il poemetto *Italy*, del 1904, e, soprattutto, il discorso *La grande proletaria s'è mossa*, pronunciato dal poeta a Barga nel 1911 in occasione della guerra libica). Il romanzo diviene strumento d'inchiesta sulle condizioni di intere classi sociali, tra cui, ovviamente, quella operaia: in Paolo **Valera**, ad esempio, trova voce una Milano sottoproletaria e malavitosa, mentre Matilde **Serao** descrive i ceti operai napoletani. Ambienti operai e sottoproletari, bassifondi e miseria si trovano in abbondanza anche nei romanzi d'appendice italiani e nei *feuilletons* francesi: qui la figura dell'operaio è sempre tratteggiata secondo i connotati specifici di una narrativa di genere inserita in un problematico contesto socio-economico. Ben diverso è l'impegno di Gerhart **Hauptmann**, capostipite del teatro naturalista tedesco: ne *I tessitori* (1892), trattando la rivolta degli operai tessili slesiani nel 1844, erge a protagonista dell'intera vicenda la massa dei lavoratori, ognuno dei quali, più che essere carattere in sé distinto, rimanda a un collettivo, «rappresenta» la classe cui appartiene.

5. Nei primi decenni del secolo, sulla scia della rivoluzione russa che, secondo i principi marxisti, propone la dittatura del proletariato, la classe operaia diviene prepotentemente d'attualità. In Russia, l'epopea della classe operaia è cantata nel primo film di Sergei **Ėjzenštejn**, con una pellicola rivoluzionaria tanto dal punto di vista ideologico quanto da quello formale come *Sciopero* (1924). In

Germania è piuttosto il teatro a scandagliare la realtà della classe operaia postbellica, non solo attraverso i testi di Ernst **Toller** e poi Bertolt **Brecht**, ma anche, in precedenza, con gli allestimenti di Erwin **Piscator**. Resta memorabile la sua messa in scena di un tipico dramma naturalista di **Gorkij**, *L'albergo dei poveri* (1902), scelto da Piscator nel 1925 per rappresentare «la miseria del proletariato come concetto» e pertanto rielaborato a livello sonoro e visivo al fine di «far assurgere il dolore del singolo alla generalità, alla tipicità del tempo presente». Il personaggio dell'operaio ha valore sulla scena in quanto funzione sociale; l'uomo è visto come essere politico. Brecht spinge oltre queste premesse, nel suo teatro epico, imperniato sull'autoestraniazione dell'individuo, dovuta all'oggettivizzazione dell'essere sociale nella realtà capitalista (l'alienazione di marxiana memoria). Ma per gli spettatori di tutto il mondo, la migliore resa visiva e visionaria dell'alienazione operaia è la scena di Charlot alla catena di montaggio nel film *Tempi moderni* (1936) di Charlie **Chaplin**. Non è certo un caso che **Brecht** stesso si sia ispirato a un'altra pellicola di **Chaplin**, *Luci della città* (1931) per una delle sue personificazioni più pregnanti del capitalismo crasso e arrogante, il signor Puntilla che, nel dramma di cui è protagonista eponimo insieme al suo servo Matti, ha attenzioni per il domestico solo quando è ubriaco, salvo trattarlo in malo modo da sobrio, esattamente come accade al milionario del film di Chaplin nei confronti di Charlot.

6. Negli Stati Uniti, le tragiche vicende della classe operaia affamata dalla depressione successiva al crollo finanziario del 1929 costituiscono l'asse portante del teatro di ispirazione marxista, che proponeva la soluzione dei conflitti sociali in termini di lotta di classe in opere quali *Aspettando Lefty* (1935) e *Svegliati e canta* (1935) di Clifford **Odets**; *Noi, il popolo* (1933) di Elmer **Rice** e, con intendimenti chiaramente antirazzisti, *Non moriranno* (1934) di John **Wexley**. In narrativa, le ripercussioni della depressione sui ceti più poveri sono narrate in romanzi come *Furore* (1939) e *Uomini e Topi* (1937) di John **Steinbeck**. Negli anni tra le due guerre, la difficile situazione della classe operaia è argomento che ritorna con insistenza nella letteratura mondiale, spesso trattato secondo un'ideologia più o meno apertamente marxista. Nasce negli anni venti e trenta in Svezia il gruppo degli scrittori «proletari», che parlano nelle loro opere delle rivendicazioni operaie e braccianti: il più significativo dal punto di vista socio-storico è Ivar **Lo-Johansson**, i cui romanzi sono tutti scritti a difesa delle classi umili e a denuncia della corruzione metropolitana; il più interessante a livello stilistico e sperimentale è, invece, Eyvind **Johnson**, premio Nobel nel 1974, nelle cui opere è chiaro, tra gli altri, l'influsso di Freud e D.H. Lawrence. In Germania nel 1928 è fondata la «lega degli scrittori proletario-rivoluzionari», al cui interno si costituisce il gruppo di lavoro degli scrittori comunisti diretto da J.R. **Becher**. Figura chiave del periodo è Anna **Seghers**, nei cui romanzi (*La rivolta dei pescatori di Santa Barbara*, 1928; *La via di febbraio*, 1935; *I sette della miniera*, 1937) è costante la centralità operaia, unita alla necessità della lotta di classe. Rivolte operaie, rivendicazioni e scioperi non sono narrati solo in Europa: l'incandescente situazione mondiale trova riscontro a tutte le estremità del globo. Mentre in India Mulk Raj **Anand** descrive la miseria del sottoproletariato urbano in *Intoccabile* (1935) e *Coolie* (1936), romanzo quest'ultimo in cui si trova la scena di uno sciopero fallito per l'incapacità degli operai di lottare uniti contro i padroni e il crimine, in Australia, con *Sette poveracci di Sydney* (1934), Christina

Stead denuncia le difficoltà economiche e psicologiche che vivono i giovani australiani in seguito alla prima guerra mondiale e alle ripercussioni della depressione americana. È interessante notare come la situazione della classe operaia d'inizio secolo e fra le due guerre e l'apporto fornito alla costruzione e alla ricchezza del Nuovo Mondo dagli emigrati europei siano stati di recente oggetto di romanzi a base storica d'impianto postmoderno, come *Nella pelle del leone* (1987) di Michael **Ondaatje**, sulla nascita della città di Toronto ad opera degli operai immigrati da tutta l'Europa, e *Ragtime* (1975) di E.L. **Doctorow**, sul fondamentale apporto della classe operaia europea e di colore alla genesi e allo sviluppo dell'impero statunitense all'inizio del secolo.

7. Nell'immediato secondo dopoguerra è il cinema, soprattutto il neorealismo italiano, a offrire uno spaccato dolente e veritiero della situazione operaia all'indomani della catastrofe: miseria, disoccupazione, emarginazione sono comuni ai protagonisti di *Ladri di biciclette* (1948) di **De Sica** e *Germania anno zero* (1947) di **Rossellini**, mentre mondine, commesse, operaie e operai occupano lo schermo italiano per tutti gli anni cinquanta. Ma è ancora a De Sica che si deve la più bella favola sulla classe operaia mai raccontata: *Miracolo a Milano* (1950). Tratto dal romanzo di Cesare **Zavattini** (che ne firma anche la sceneggiatura), *Totò il buono* (1943), il film esalta in chiave magica la solidarietà dei poveri e degli umili contro l'arroganza dei padroni e del potere. Solidarietà che porta infine i miseri alla vittoria o, meglio, alla fuga dalla realtà capitalista, volando nel cielo sopra Milano a cavallo di scope fatate. Meno dolce è la realtà degli operai meridionali trapiantati nel capoluogo lombardo raccontata da Luchino **Visconti** in *Rocco e suoi fratelli* (1960), così come altrettanto cupa, violenta e amara è la Milano proletaria del teatro e dei romanzi di Giovanni **Testori**, in cui si agitano tanto i protagonisti delle opere in prosa, che narrano le proprie miserie nella nuova forma del monologo interiore popolare, quanto l'eroina eponima di quello che è il suo dramma più famoso e discusso, *L'Arielda* (1961). Sempre a teatro negli stessi anni la rivolta operaia del 1953 nella Germania dell'est (rimasta poi unico episodio di vera resistenza al regime comunista) ha una eco drammaturgica con *I plebei provano la rivolta* di Günter **Grass** (1968), mentre gli operai inglesi trovano il proprio cantore in Arnold **Wesker**, la cui trilogia composta dai drammi *Brodo di pollo con l'orzo* (1958), *Radici* (1959) e *Parlo di Gerusalemme* (1960), traccia una storia della classe operaia inglese dal periodo fra le due guerre al 1956, attraverso le vicende di una famiglia proletaria di origini ebraiche. Del resto, anche in narrativa, nello stesso periodo, gli autori inglesi recuperano la *working-class novel*, per raccontare come gli operai giovani e meno giovani vivono l'Inghilterra del *Welfare State*. Alan **Sillitoe** in *Sabato sera e domenica mattina* (1958) descrive l'esistenza insulsa di un cottimista ventenne, il cui unico scopo nella vita è aspettare il sabato sera per ubriacarsi e fare sesso; David **Storey** in *Io sono un campione* (1960) denuncia impietosamente l'incapacità della classe operaia di vivere e gestire il successo; Bill **Naughton** in *Alfie* (1966) mostra, invece, con humour e ironia la solitudine cui da ultimo è condannato l'operaio; Barry **Hines** in *Kes* (1968) analizza le miserie e i soprusi dell'educazione proletaria attraverso la storia di un ragazzino cui il futuro non riserva altro che la fabbrica, mentre Brendan **Behan** in *Il ragazzo di Borstal* (1958) e Alan **Sillitoe** in *La solitudine del maratoneta* (1960) narrano i problemi dei figli adolescenti della classe operaia rinchiusi nei riformatori. È da notare come molti di que-

sti testi, portati sullo schermo da registi quali Tony Richardson, John Schlesinger, Karel Reisz abbiano costituito l'elemento di maggiore novità della breve ma intensa stagione del *free cinema* inglese.

8. Le lotte sindacali dei tardi anni '60 vedono un ritorno della figura dell'operaio in primo piano. In Germania, Max von der **Gruen** si occupa delle condizioni di vita e di lavoro dei minatori della Ruhr; Gunter **Wallraff** elabora storie autentiche sullo stesso argomento nei suoi *13 reportage indesiderati* (1969). Nel cinema dei primi anni '70 l'esempio più emblematico dell'ideologia operaista del periodo è, senza ombra di dubbio, il film di Elio **Petri** *La classe operaia va in Paradiso*, del 1971, mentre anche la musica popolare canta il mondo operaio: proprio negli stessi anni John **Lennon** nella canzone *Working Class Hero*, riflettendo sull'educazione di un ragazzo della classe operaia – privato di tempo per sé fin da bambino, umiliato a scuola e picchiato a casa, terrorizzato al momento di fare le proprie scelte nella vita, drogato di religione, sesso e tv – conclude amaramente che, per raggiungere il successo, egli dovrà imparare «a sorridere mentre uccide / se vuole essere come i tizi in cima alla collina». Se in questi anni la risposta a un simile imperativo è il rifiuto sdegnoso di omologarsi nel compromesso («è duro diventare qualcuno», canta ancora Lennon in *Strawberry Field Forever*, «ma a me non interessa troppo»), nel decennio seguente l'imperativo categorico sarà, invece, il successo a ogni costo. Non stupisce allora che negli anni ottanta ben pochi cenni si trovino alla classe operaia nella cultura occidentale. I proletari che appaiono nei romanzi e nei film di questo periodo sono principalmente emigranti provenienti dal terzo mondo (si vedano a tale proposito i film di Stephen **Frears** per la sceneggiatura di Hanif **Kureishi** o i romanzi scritti da immigrati di colore in Inghilterra e in America Settentrionale). Alla fine del XX secolo, si deve principalmente alla cinematografia di Ken **Loach** in Gran Bretagna e di Robert **Guédiguian** in Francia il recupero della classe operaia sullo schermo. Accanto alle loro opere dedicate esclusivamente ai proletari (si vedano, per esempio, per il primo, *Riff Raff*, 1991; *Piovono Pietre*, 1993; *Ladybird*, 1994; *My Name is Joe*, 1998; per il secondo *Marius et Jeannette*, 1997; *Al posto del cuore*, 1998; *La ville est tranquille*, 1999) si possono segnalare i film che Stephen **Frears** ha tratto dai romanzi ambientati dall'irlandese Roddy **Doyle** nei quartieri operai di Dublino (*Bella famiglia!*, 1993; *Due sulla strada*, 1996). Tuttavia, Loach e Guédiguian sembrano oggi essere gli ultimi autori rimasti a trattare del proletariato in termini di lotta di classe. In tutti gli altri casi – dal romanzo operaio di Doyle alle periferie irlandesi di Alan **Warner** e Joseph **O'Connor** passando per il cinema «povero» di **Winterbottom**, fino al «caso» cinematografico *Full Monty* di Peter **Cattaneo** – la descrizione di vite e ambienti operai, scarsamente connotata ideologicamente o politicamente, è pretesto per una pittura disincantata della realtà di fine millennio. Dietro la risata si cela la disillusione di un mondo in cui, per risolvere i propri problemi, l'operaio non ricorre più alla lotta di classe, ma allo spogliarello maschile.

■ **OPERE CITATE:** Anand, M.R., *Coolie* (1936); Anand, M.R., *Intoccabile* (*Untouchable*, 1935); Becher, J.R., *Ritmi meccanici* (*Maschinenrhythmen*, 1926); Behan, B., *Il ragazzo di Borstal* (*Borstal Boy*, 1958); Brecht, B., *Il signor Puntila e il suo servo Matti* (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*, 1940-41); Brontë, C., *Shirley* (1849); Cattaneo, P., *Full Monty - Squattrinati organizzati*, cinema (*The Full Monty*, 1997); Chaplin, C., *Luci della città*, cinema (*City Lights*, 1931); Chaplin, C., *Tempi moderni*, cinema (*Modern Times*, 1936); De Sica, V., *Ladri di biciclette*,

cinema (1948); De Sica, V., *Miracolo a Milano*, cinema (1950); Dickens, C., *Tempi difficili* (*Hard Times*, 1854); Disraeli, B., *Sybil* (1845); Doctorow, E.L., *Ragtime* (1975); Doyle, R., *Bella famiglia!* (*The Snapper*, 1990); Doyle, R., *Due sulla strada* (*The Van*, 1991); Eijzenštejn, S., *Sciopero*, cinema (1924); Frears, S., *Bella famiglia!*, cinema (*The Snapper*, 1993); Frears, S., *Due sulla strada*, cinema (*The Van*, 1996); Gaskell, E., *Mary Barton* (1848); Gaskell, E., *Nord e Sud* (*North and South*, 1855); Gissing, G., *New Grub Street* (1891); Gor'kij, M., *L'albergo dei poveri* (1902); Grass, G., *I plebei provano la rivolta* (*Die Plebejer proben den Aufstand*, 1966); Gruen, M. v. der, *Fuoco fatuo e fuoco* (*Irrlicht und Feuer*, 1963); Guédiguian, R., *Al posto del cuore*, cinema (*A la place du coeur*, 1998); Guédiguian, R., *La ville est tranquille*, cinema (1999); Guédiguian, R., *Marius et Jeannette*, cinema (*Marius et Jeannette*, 1997); Hardy, T., *Giuda l'oscuro* (*Jude the Obscure*, 1894-95); Hardy, T., *Tess dei d'Urbervilles* (*Tess of the d'Urbervilles*, 1891); Hauptmann, G., *I tessitori* (*Die Weber*, 1892); Hines, B., *Kes* (1968); Johnson, E., *Il romanzo di Olof* (1934-37); Kingsley, C., *Alton Locke* (1850); Kipling, R., *Tre soldati* (*Soldiers Three*, 1888); Lawrence, D.H., *Donne innamorate* (*Women in Love*, 1920); Lawrence, D.H., *Figli e amanti* (*Sons and Lovers*, 1913); Lawrence, D.H., *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928); Lawrence, D.H., *L'arcobaleno* (*The Rainbow*, 1915); Lennon, J., *Strawberry Field Forever*, musica (1967); Lennon, J., *Working Class Hero*, musica (1970); Loach, K., *Ladybird*, *Ladybird*, cinema (1994); Loach, K., *My Name is Joe*, cinema (1998); Loach, K., *Piovono Pietre*, cinema (*Raining Stones*, 1993); Loach, K., *Riff Raff*, cinema (1991); Lo-Johansson, I., *Gli arrampicatori* (1969); Lo-Johansson, I., *I proletari della terra* (1941); Martineux, H., *Uno sciopero a Manchester* (*A Manchester Strike*, 1832); Moore, G., *Esther Waters* (1894); Moore, G., *La moglie del guitto* (*A Mummer's Wife*, 1885); Naughton, B., *Alfie* (1966); O'Connor, J., *Cowboy e indiani* (*Cowboys and Indians*, 1997); Odets, C., *Aspettando Lefty* (*Waiting for Lefty*, 1935); Odets, C., *Svegliati e canta* (*Awake and Sing*, 1935); Ona-daatje, M., *Nella pelle del leone* (*In the Skin of a Lion*, 1987); Pascoli, G., *Italy* (1904); Pascoli, G., *La grande proletaria s'è mossa* (1911); Petri, E., *La classe operaia va in Paradiso*, cinema (1971); Rice, E., *Noi, il popolo* (*We the People*, 1933); Rossellini, R., *Germania anno zero*, cinema (1947); Seghers, A., *I sette della miniera* (*Die Rettung*, 1937); Seghers, A., *La rivolta dei pescatori di Santa Barbara* (*Der Aufstand der Fischer von St. Barbara*, 1928); Seghers, A., *La via di febbraio* (*Der Weg durch den Februar*, 1935); Serao, M., *Il ventre di Napoli* (1884); Sillitoe, A., *La solitudine del maratoneta* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1960); Sillitoe, A., *Sabato sera e domenica mattina* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1958); Stead, C., *Sette poveracci di Sydney* (*Seven Poor Men of Sydney*, 1934); Steinbeck, J., *Furore* (*The Grapes of Wrath*, 1939); Steinbeck, J., *Uomini e T opi* (*Of Mice and Men*, 1937); Storey, D., *Io sono un campione* (*This Sporting Life*, 1960); Testori, G., *L'Arialdà* (1961); Toller, E., *Oplà, noi viviamo!* (*Hoppla, wir leben!*, 1927); Valera, P., *La folla* (1901); Visconti, L., *Rocco e suoi fratelli*, cinema (1960); Wallraff, G., *13 reportage indesiderati* (*13 unerwünschten Reportagen*, 1969); Warner, A., *Morvern Callar* (1996); Warner, A., *Le Soprano* (*The Sopranos*, 1999); Wesker, A., *Brodo di pollo con l'orzo* (*Chicken Soup with Barley*, 1958); Wesker, A., *Parlo di Gerusalemme* (*I'm Talking about Jerusalem*, 1960); Wesker, A., *Radici* (*Roots*, 1959); Wexley, J., *Non moriranno* (*They Shall Not Die*, 1934); Zavattini, C., *Totò il buono* (1943); Zola, E., *L'ammazzatoio*; *La bestia umana*; *Il ventre di Parigi*; *Germinal*, in *I Rougon-Macquarts, storia naturale e sociale di una famiglia sotto il secondo impero* (*L'assommoir*, 1877; *La bête humaine*, 1890; *Le ventre de Paris*, 1873; *Germinal*, 1885, in *Les Rougon-Macquarts, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le seconde empire*, 1871-93).

■ **ALTRE OPERE:** Bredel, W., *Maschinenfabrik N & K* (1946); Dickens, C., *David Copperfield* (1849-50); Dickens, C., *La piccola Dorrit* (*Little Dorrit*, 1855-57); Dickens, C., *Oliver Twist* (1837-39); Doyle, R., *Paddy Clarke Ah Ah Ah* (1993); Doyle, R., *The Commitments* (1988); Gissing, G., *Demos* (1886); Gissing, G., *L'inferno* (*The Nether World*, 1889); Gissing, G., *Operai nell'alba* (*Workers in the Dawn*, 1890); Kisch, T.E.E., *Der rasende Reporter* (*Il reporter furioso*, 1925); Kureishi, H., *My Beautiful Laundrette*, cinema (1986); Lawrence, D.H., *Il pavone*

bianco (*The White Peacock*, 1911); Lawrence, D.H., *L'ufficiale prussiano ed altri racconti* (*The Prussian Officer and Other Stories*, 1914); Lawrence, D.H., *La ragazza perduta* (*The Lost Girl*, 1920); Lawrence, D.H., *Canguro* (*Kangaroo*, 1923); Lawrence, D.H., *Mr Noon* (post., 1984); London, J., *Il tallone di ferro* (*The Iron Heel*, 1905); Ottwalt, E., *Denn sie wissen, was sie tun* (1931); Ottwalt, E., *Jeden Tag vier* (1930); Pratolini, V., *Cronache di poveri amanti* (1947); Pratolini, V., *Il quartiere* (1945); Pratolini, V., *Le ragazze di San Frediano* (1952); Seghers, A., *I compagni di viaggio* (*Die Gefährten*, 1932); Serao, M., *Il paese di cuccagna* (1891); Testori, G., *Il dio di Roserio* (1955); Testori, G., *Il fabbricone* (1961); Testori, G., *Il ponte della Ghisolfa* (1958); Testori, G., *La Gilda del Mac Mahon* (1959); Testori, G., *La Maria Brasca* (1960); Valera, P., *Gli scamicciati* (1881); Valera, P., *Milano sconosciuta* (1879); Wesker, A., *Patatine di contorno* (*Chips with Everything*, 1962).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Albertazzi, S., *Introduzione a Lawrence*, Roma-Bari 1987; Asor Rosa, A., *Scrittori e popolo. Il populismo nelle letterature italiane contemporanee* (1965) Roma 1988; Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris 1962; Brecht, B., *Scritti teatrali* (1957), Torino 1971; Barberi-Squarotti, G., *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna 1965; Chiarini, L., *Il film nella battaglia di idee*, Milano 1954; Chiarini, P., *L'avanguardia e la poetica del realismo*, Bari 1961; Chiarini, P., *Per un teatro politico*, Roma 1978; Faber, R., *Proper Status, Class in Victorian Fiction*, London 1971; Flint, K. (a c. di), *The Victorian Novelist: Social Problems and Social Change*, London 1987; Gallagher, C., *The Industrial Reformation of English Fiction*, Chicago 1985; Gray, N., *The Silent Majority. A Study of the Working Class in Post-War British Fiction*, London 1973; Hoggart, R., *The Uses of Literacy*, London 1957; Hawthorne, J., *The British Working-Class Novel in the Twentieth Century*, London 1984; Iermano, T. (a c. di), *Positivismo naturalismo verismo*, Manziana 1996; Keating, P.J., *The Working Classes in Victorian Fiction*, London 1971; Kovacevic, I. (a c. di), *Fact into Fiction: English Literature and the Industrial Scene, 1750-1850*, Leicester 1975; Kukzysnky, J., *Nascita della classe operaia*, Milano 1967; Lapp, J.C., *Les racines du naturalisme*, Paris 1972; Lucács, G., *Saggi sul realismo*, Torino 1950; Luti, G., *Narratori italiani dell'Ottocento*, Firenze 1964; Marx, K., *Il capitale* (1867), Roma 1956; Marx, K. - Engels, F., *Manifesto del Partito Comunista* (1848), Roma 1948; Mariani, G., *La giovane narrativa italiana tra documento e poesia*, Firenze 1962; Mitterand, H., *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris 1987; Perosa, S., *Il teatro nordamericano*, Milano 1966; Rinaldi, R., *Il romanzo come deformazione*, Milano 1985; Russo, L., *I narratori 1850-1950*, Milano-Messina 1951; Salinari, C., *La questione del realismo*, Firenze 1960; Smith, S.M., *The Other Nation: The Poor in English Novels of the 1840s and 1850s*, Oxford 1980; Williams, R., *Cultura e rivoluzione industriale* (1958), Torino 1968; Williams, R., *The English Novel from Dickens to Lawrence*, London 1970.

■ **VOCI AFFINI:** Ascesa sociale; Automobile; Bassifondi; Borghesia; Città; Commercio; Contadini; Emarginazione sociale; Fabbrica; Impiegati; Macchina; Mercante; Padrone; Rivoluzione; Schiavo, schiavitù.

SILVIA ALBERTAZZI

Oratore. 1. Al termine *oratore* corrispondono il fr. *orateur*; l'ingl. *orator*; il ted. *Redner*, o, per gli antichi oratori, *Orator*; lo sp. *orador*. La nascita ufficiale della figura dell'oratore (dal latino *orator*) avviene nella Sicilia orientale nella prima parte del V secolo a.C., quando, nel contesto dei processi per la redistribuzione delle terre confiscate dall'abbattuto tiranno Gerone I durante il suo regno, iniziano a essere codificate le tecniche della retorica. Nella seconda metà del secolo la pratica oratoria si diffonde ad Atene grazie ai Sofisti, tra i quali **Gorgia da Lentini**, formatosi in area pitagorica e autore del più antico trattato conservato. Sebbene ci siano rimaste orazioni esemplari di oratori come **Lisia** e **Isocrate** (secc. V-IV a.C.), **Demostene** ed **Eschine** (sec. IV a.C.), il massimo teorico greco è **Aristotele** (sec. IV a.C.), che nella *Retorica* sistematizza le tecniche dell'argomentazione e fissa la tripartizione dei generi del discorso oratorio: il genere deliberativo e il

genere giudiziario afferiscono rispettivamente all'assemblea politica e all'aula di tribunale, entrambi luoghi in cui gli ascoltatori dell'orazione devono essere persuasi a prendere una decisione, mentre il genere epidittico indica il discorso in lode (*elogium*) o in biasimo (*vituperatio*) di qualcuno o qualcosa, anche se verrà poi progressivamente identificato, per la sua autonomia da fini pratici, con l'arte poetica *tout court* (vedi l'*Arte poetica* di **Orazio**, 13 a.C., e il trattato *Sul sublime*, sec. I). Dopo l'anonima *Retorica a Erennio* e i contributi di **Cicerone** (sec. I a.C.), la riflessione antica si concentra nei dodici libri dell'*Istituzione oratoria* di **Quintiliano** (sec. I) che, oltre a riassumere le principali tecniche e sezioni della retorica, descrive nell'ultimo libro le qualità morali che si richiedono al *vir bonus dicendi peritus*. Nel secolo successivo, con il consolidamento del potere imperiale e l'affermazione della Seconda Sofistica, l'*ars bene dicendi* prende definitivamente il sopravvento sull'*ars persuasiva*. In direzione opposta procedono i Padri della Chiesa che progressivamente innestano sull'eredità classica la linea biblica della predicazione, ispirandosi sia alle figure dei profeti del *Vecchio Testamento* che alle parabole di Cristo e all'opera di proselitismo degli apostoli: essi oppongono al primato del verosimile e ai virtuosismi logici il principio diretto della verità della Parola divina. La trasformazione in senso cristiano della retorica sarà portata a termine da **Beda il Venerabile** (secc. VII-VIII) e in questa veste essa verrà inglobata nella riforma carolingia dell'insegnamento. In seguito, nel classicismo rinascimentale si assiste a una ripresa della disciplina, che esploderà nel trionfo barocco dell'ingegno e della meraviglia.

2. Un riepilogo storico delle vicende dell'oratoria non è sufficiente a porre le premesse per un'adeguata ricostruzione delle tematizzazioni dell'oratore, dato che non coglie la differenza tra la progressiva fusione di retorica e poetica nella classicità – e nei vari classicismi che ad essa hanno fatto riferimento – e la percettibile rappresentazione di oratori nei singoli testi. Questo scarto ne suggerisce uno ulteriore, legato alle due diverse possibilità, estensiva o restrittiva, di affrontare il tema, a seconda dell'ampiezza che si accorda alla definizione di oratore. Se si segue la prima via, si dovrebbero segnalare tutti quei personaggi che fanno sfoggio di abilità discorsivo-persuasive in senso lato. Nello spazio limitato di questa sede, però, pur tenendo tale opzione sullo sfondo, si registreranno in prevalenza oratori di «professione» o personaggi che tengono un discorso, perlopiù pubblico, aderente alle regole della retorica. Un corpus testuale esemplare da questo punto di vista sono i *Dialoghi* platonici (secc. V-IV a.C.), tra le prime opere della tradizione occidentale a metabolizzare l'impatto della codificazione oratoria. Nonostante la critica al dominio della *dóxa*, **Platone** mette costantemente in scena personaggi dotati di una grande capacità discorsiva, a cominciare da Socrate che spesso dialoga con sofisti, come nel *Fedro*, in cui è contrapposto a Lisia; in particolare, il *Gorgia* tratta specificamente della retorica e prende il titolo dal retore siciliano, principale interlocutore del dialogo. Oratori dialoganti ritornano anche nel *De oratore* di **Cicerone** (55 a.C.), che affianca alla trattazione tecnica l'esigenza di includere una vasta preparazione culturale nell'educazione alla retorica, e poi nel *Dialogus de oratoribus* attribuito a **Tacito** (100 circa), in cui si lega la decadenza della disciplina alla perdita della libertà nel passaggio dalla repubblica all'impero. Che il dialogo sia uno dei generi prediletti per la rappresentazione di oratori è riconducibile alla sua componente pragmatica, suggerita dalla struttura particolarmente adatta a restituire la di-

mensione performativa (*actio*) degli oratori. Nella *Commedia* di **Dante Alighieri** (1306-21) la narrazione lascia spesso il campo a dialoghi in cui i personaggi parlano con una cognizione retorica pari alla loro dignità morale, come si vede nel Canto XXVI dell'*Inferno* quando Ulisse rievoca l'«orazion picciola» pronunciata per convincere i compagni al «folle volo». Con Dante siamo già in un'epoca in cui la retorica è una delle arti del Trivio ed è elemento essenziale del bagaglio culturale degli scrittori. Lo dimostra Giovanni **Boccaccio** nel *Decameron* (1349-53) dando vita a una rappresentazione a trecentosessanta gradi dell'arte della parola, sia nella cornice che nelle novelle, tra le quali si possono menzionare, come casi estremi di tragico e comico, il discorso di Ghismunda al padre (IV, 1) e la predica di Frate Cipolla (VI, 10), che parodizza il genere medievale delle predicazioni. La retorica costituisce poi il tessuto connettore della «civil conversazione» del dialogo quattro-cinquecentesco, come si vede esemplarmente nel *Cortegiano* (1528) di Baldassare **Castiglione** (v. PAROLA). In questa fase, peraltro, si afferma l'iconografia dell'Eracle gallico, rappresentato come un vecchio canuto dalla cui bocca esce una catena che avvinca le orecchie degli ascoltatori (cfr. i vari libri di emblemi di Andrea **Alciati**, 1531-73): è questa un'allegoria dell'eloquenza saggia, contrapposta a quella più ambiguamente rappresentata da Hermes, che è anche il dio del commercio.

3. Un altro settore in cui il tema ha avuto particolare fortuna è stato il teatro, che si può forse considerare la via più naturale per rappresentare oratori in azione, se non altro per la comune etimologia di *actor* e *actio*. Già nelle *Eumenidi* di **Eschilo** (458 a.C.) è messo in scena un tribunale, ma più in generale nella tragedia si affronta il problema politico della *parrhesia*, cioè del conflitto tra il diritto di «parlare chiaro», spesso dicendo cose scomode e sgradevoli, e le restrizioni imposte dal potere. Nell'*Elettra* di **Euripide** (415 a.C.), ad esempio, il confronto decisivo di Clitemnestra con la figlia è reso possibile dal diritto alla franchezza che essa, in quanto regina, le concede. La tragedia, però, in cui più marcato è questo tema è lo *Ione* (418-417 a.C.), che trasforma la rivelazione della verità in una questione umana, dipendente dall'esercizio della *parrhesia*. Visto che Apollo, interrogato presso l'oracolo di Delfi, non risponde alle richieste a lui rivolte, saranno i personaggi stessi, al cospetto di questo silenzio, a dover ritrovare il filo del loro destino attraverso un esercizio della parola che Euripide pone al cuore della democrazia ateniese. **Aristofane**, viceversa, più volte parodizza l'esercizio politico della retorica. Nella *Lisistrata* (411 a.C.) la protagonista svolge vari discorsi atti a persuadere le compagne ad avviare uno sciopero sessuale nei confronti dei loro mariti, troppo impegnati a fare la guerra. Nelle *Ecclesiazuse* (393-392 a.C.) le donne, di nuovo protagoniste, governano addirittura la città, attraverso deliberazioni nell'assemblea pubblica. Uno dei testi più celebri del commediografo è poi *Le nuvole* (419-418 a.C.), in cui viene direttamente presa di mira la sofistica, identificata con Socrate; la scena forse più celebre è quella in cui si sfidano il Discorso giusto, coi suoi principi all'antica, e il Discorso ingiusto, che procede per ragionamenti capziosi e paradossali. Dal Rinascimento in poi la tragedia sembra costituire il luogo privilegiato per porre in scena oratori: mentre il dialogo porta avanti una retorica della conversazione, in cui l'ideale cortigiano di Castiglione ben presto si tramuta in arte della dissimulazione, la tragedia si volge verso una materia antica che permette di recuperare situazioni oratorie appartenenti al genere deliberativo. Il *Giulio Cesare*

(1598-99) di William **Shakespeare** è esemplare dal punto di vista di questa sorta di «specializzazione» tragica: nel confronto in Senato con Bruto, Antonio fa sfoggio di un'altissima competenza oratoria, utilizzando i più sottili registri emotivi e procedimenti logici, ma anche prove «non tecniche», basate su dati di fatto: in questo caso, lo stesso cadavere di Cesare. Ciò non significa che un'ubiqua arte retorica non permei, con maggiore o minore evidenza, i dialoghi dei personaggi shakespeariani (v. PAROLA) o che la tragedia non tematizzi anche l'intrigo di corte. Ad esempio, Enrico V nel dramma che da lui prende il titolo (1599) difende la legittimità della propria ascesa al trono attraverso il frequente ricorso a discorsi pubblici, tesi tra l'osservanza delle regole classiche della retorica e l'ironia dissacrante. Il carattere archeologico della tragedia è confermata dal teatro classico francese. Pierre **Corneille**, coniugando educazione di marca gesuitica e letture machiavelliane, rappresenta nella prima scena del *Pompeo* (1643) un dibattito in cui il re egiziano Tolomeo si consulta, in termini strettamente pragmatici, coi suoi più stretti consiglieri sulla strategia da seguire nell'ambito della guerra civile romana. Nell'Atto IV della *Berenice* (1670), invece, Jean **Racine** interiorizza le forme del dibattito politico nel monologo di Tito. Nel Seicento è interessante anche il caso della Commedia dell'arte dove gli attori improvvisavano vere e proprie arringhe per difendere il proprio diritto a stare sulla scena. Nel teatro di Vittorio **Alfieri** gli oratori sono rappresentati in relazione al tema della tirannide, come nelle tragedie di argomento antico romano *Bruto Primo* e *Bruto Secondo* (1787-88). Con la progressiva decadenza della tragedia, il teatro si avvia a diventare il novecentesco palcoscenico della crisi del linguaggio, come testimonianza emblematicamente l'*Enrico IV* (1922), di Luigi **Pirandello**, che affronta la follia del protagonista a partire dalla sua cristallizzazione nel personaggio shakespeariano.

4. Esiste anche un filone narrativo delle rappresentazioni dell'oratore, che si può seguire nelle sue diramazioni epica, storiografica e romanzesca. Il primo percorso prende origine già dai poemi omerici, che da questo punto di vista rappresentano il *background* storico della codificazione del V secolo. Nel Libro V dell'*Iliade* (secc. IX-VIII a.C.) notevoli sono i discorsi psicagogici di Agamennone che incita i capi e la truppa a non demordere; nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) oltre a rimproverare nel Libro VIII il feace Euriolo di non aver ricevuto il dono dell'eloquenza dagli dei, Ulisse spesso fa spesso sfoggio di quell'astuta abilità discorsiva che diverrà, come si è visto, tradizionale (v. il racconto con cui nel Libro XIV si fa dare un mantello per la notte dal porcaro Eumeo). La costante tematica del *dux* che parla al suo esercito si trasmette alla tradizione epica: nell'*Eneide* (29-19 a.C.) di **Virgilio**, oltre a imbatterci in un consiglio di guerra dei Latini (Libro XI), leggiamo nel Libro IX il discorso con cui Enea incita i compagni a combattere ricordando le imprese passate. Questa pratica si trasmette anche alla storiografia, che costituisce il secondo percorso delle forme narrative del tema: **Plutarco** nel libro dedicato ad Alessandro Magno nelle *Vite parallele* (sec. I) menziona i discorsi del condottiero macedone, non a caso allievo di Aristotele, mentre nel Libro I degli *Annali* di **Tacito** (sec. II) è rappresentato il discorso alle truppe di Germanico. Plutarco ci offre testimonianza anche di oratori veri e propri, come Caio Gracco, personaggio destinato a una rinnovata fortuna in epoca neoclassica con le tragedie di Vincenzo **Monti** (1788-1801) e Marie-Joseph de **Chénier** (1796). Esiste poi un controfilone di origine epica, ma che poi si è contaminato con altri generi, che fa capo al

discorso ribellistico di Tersite, il più «brutto» dei greci, nel Libro II dell'*Iliade*. Se **Luciano di Samosata**, che spesso, peraltro, ha ambientato i suoi scritti in paradossali aule di tribunale (v. ALFABETO) nella *Storia vera* racconta che Omero ha vinto il processo intentatogli per diffamazione da Tersite grazie alla difesa di Ulisse, **Libanio** nel IV secolo scrive un *Elogio di Tersite* che avvia un lungo processo di riabilitazione culturale. In una veste più degna, infatti, incontriamo Tersite nel teatro inglese rinascimentale: dapprima nell'anonimo *Thersites* del 1537 e poi soprattutto nel *Troilo e Cressida* di William **Shakespeare** (1602), dove assume al ruolo di *miles gloriosus* e *fool*. Comprensibilmente tortuose sono poi le vicende degli oratori romanzeschi, a cominciare dallo scalcinato Agamennone, maestro di retorica del *Satyricon* (ca. 60 d.C.) di **Petronio**, che ci appare nella prima scena del testo conservato mentre giustifica di fronte a Encolpio la decadenza della disciplina. Un tardo esempio della contaminazione medievale di epica e romanzo è offerto dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato **Tasso** (1581). Nel Canto I, anzitutto, Goffredo, spinto dall'intervento divino, richiama all'ordine con un'orazione i combattenti della causa cristiana; nel Canto IV, invece, viene direttamente data la parola a Satana che pronuncia un discorso alle potenze infernali da lui convocate.

5. Il carattere archeologico delle rappresentazioni degli oratori è confermato in epoca neoclassica, quando il riferimento al mondo antico viene piegato alle più varie funzioni politiche, sia di parte repubblicana che monarchica. Un esempio italiano di questa riproposizione è fornito dalle *Notti romane* (1792-1804) di Alessandro **Verri**, in cui il narratore incontra personaggi illustri di Roma in atteggiamento oratorio, in primis Cicerone che gli fa da guida. Al lato opposto, antieroico, sta il discorso ingenuamente ribellistico di Renzo nella taverna milanese nei *Promessi sposi* di Alessandro **Manzoni** (1827 e 1840-42). Mentre il romanzo storico ripropone la figura del condottiero che fa sfoggio di eloquenza – da leggersi, per quanto riguarda la letteratura italiana, in chiave risorgimentale come nell'*Ettore Fieramosca* (1833) di Massimo **D'Azeglio** –, la capacità fagocitativa della narrativa moderna è dimostrata dalla sfaccettata rimotivazione delle figure classiche degli oratori sotto forma di predicatori, avvocati e politici. Nella parola infuocata dei predicatori si è voluto vedere il lato demoniaco dell'eloquenza, come nel *Monaco* (1796) di Matthew Gregory **Lewis**. Oppure se ne è data una parodia come in *Joseph Andrews* (1742) di Henry **Fielding** dove invano l'ingenuo curato Abraham Adams tenta di vendere a un libraio la raccolta dei propri sermoni. Riguardo agli avvocati, oltre alle aringhe vere e proprie da essi pronunciate, come nello *Straniero* (1942) di Albert **Camus** e nel genere del *legal thriller*, spesso li si è rappresentati come giudici istruttori, mentre mettono a punto le prove e gli argomenti – la classica *inventio* –, come in *Delitto e castigo* (1866) di Fëdor **Dostoevskij**. Interessante è poi il caso dell'*Educazione sentimentale* di Gustave **Flaubert** (1869), dove lo smacco esistenziale del protagonista si lega al fallimento delle grandi aspirazioni coltivate quando, studente in giurisprudenza, si immaginava ripercorrere il *cursus honorum* degli antichi oratori. La categoria degli oratori politici è stata particolarmente rivitalizzata dal genere secondo ottocentesco del romanzo parlamentare (vedi ad esempio *I viceré* di Federico **De Roberto**, 1894), ma è soprattutto la parabola di Gabriele **D'Annunzio** come *homo rhetoricus* a segnare un punto di svolta. L'orazione del poeta Stelio Effrena nel *Fuoco* (1900), infatti, mette in scena il desiderio del suo autore di essere un oratore-

vate, capace col potere della parola di persuadere la massa a seguirlo, come accadrà poi in occasione della sua reggenza di Fiume, esperienza che farà da modello, complici le circostanze storiche, alle dittature europee tra gli anni Venti e Quaranta. Mentre cioè la letteratura si macerava nella crisi del linguaggio (v. PAROLA; LINGUA), l'oratoria si è di nuovo emancipata dalla poetica tornando nell'ambito della politica, solo che l'ha fatto, nella prima metà del Novecento, in maniera tragicamente paradossale: non più esercitata nella dialettica del parlamento, ma dai microfoni di una piazza succube, ricongiungendosi, a dimostrazione della sua millenaria vitalità, con l'antico motivo del discorso del *dux*. In questa direzione alla letteratura è rimasto il rovesciamento grottesco (*La mascherata* di Alberto **Moravia**, 1941) o l'allegoria, come nel caso della retorica del bipensiero di 1984 di George **Orwell** (1948). Nel Novecento, infine, il cinema ha tematizzato sia oratori politici, ad esempio in *Quarto Potere* (1941) di Orson **Welles** o *Malcolm X* di Spike **Lee** (1992) che predicatori, come in *Parole e utopia* di Manuel de **Oliveira** (2000). Riconducibili al giallo, la cui trama svolgono dalla prospettiva degli avvocati difensori, sono *Il caso Paradine* (1947) di Alfred **Hitchcock** e *Testimone d'accusa* di Billy **Wilder** (1957). Si può infine citare la serie televisiva *Perry Mason* (1957-66) dove il protagonista è un implacabile avvocato dell'accusa.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*; *Retorica ad Erennio* (*Rhetorica ad Herennium*, sec. I a.C.); *Sul sublime* (sec. I d.C.). Alciati, A., *Omnia Andreae Alciati v. c. Emblemata* (1573); Alfieri, V., *Bruto Primo* (1787-88); Alfieri, V., *Bruto Secondo* (1787-88); Aristofane, *Ecclesiazuse* (393-92 a.C.); Aristofane, *Lisistrata* (411 a.C.); Aristofane, *Le nuvole* (419-18 a.C.); Aristotele, *Retorica* (sec. IV a.C.); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Camus, A., *Lo straniero* (*L'étranger*, 1942); Castiglione, B., *Il cortegiano* (1528); Chénier, M.J. de, *Caio Gracco* (1796); Cicerone, M.T., *L'oratore* (*De oratore*, 55 a.C.); Corneille, P., *Pompeo* (*Pompée*, 1643); D'Annunzio, G., *Il fuoco* (1900); Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1306-21); D'Azeglio, M., *Ettore Fieramosca* (1833); De Roberto, F., *I viceré* (1894); Dostoevskij, F., *Delitto e castigo* (1866); Eschilo, *Euménidi* (458 a.C.); Euripide, *Elettra* (415 a.C.); Euripide, *Ione* (418-17 a.C.); Fielding, H., *Joseph Andrews* (1742); Flaubert, G., *L'educazione sentimentale* (*L'éducation sentimentale*, 1869); Hitchcock, A., *Il caso Paradine*, cinema (*The Paradine Case*, 1946); Lee, S., *Malcolm X*, cinema (1992); Lewis, M.G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Libanio, *Elogio di Tersite* (sec. IV); Luciano di Samosata, *Storia vera* (sec. II); Manzoni, A., *Promessi Sposi* (1827, 1840-42); Monti, V., *Caio Gracco* (1788-1801); Moravia, A., *La mascherata* (1941); Oliveira, M. de, *Parole e utopia*, cinema (*Palavra e utopia*, 2000); Omero, *Iliade* (secc. IX-VIII a.C.); Omero, *Odissea* (sec. IX-VIII a.C.); Orazio, *Arte poetica* (*Ars poetica*, 13 a.C.); Orwell, G., 1984 (1948); Petronio Arbitro, *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Pirandello, L., *Enrico IV* (1922); Platone, *Fedro* (secc. V-IV a.C.); Platone, *Gorgia* (secc. V-IV a.C.); Plutarco, *Vite parallele* (sec. I); Racine, J., *Berenice* (*Bérénice*, 1670); Quintiliano, M.F., *Istituzione oratoria* (*Institutio oratoria*, sec. I); Shakespeare, W., *Enrico V* (*Henry V*, 1599); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1598-99); Shakespeare, W., *Troilo e Cressida* (*Troilus and Cressida*, 1602); Tacito, C., *Annali* (*Annales*, sec. II); Tacito, C., *Dialogo degli oratori* (*Dialogus de oratoribus*, ca. 100); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1581); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Verri, A., *Notti romane* (1792-1804); Welles, O., *Quarto potere*, cinema (*Citizen Kane*, 1941); Wilder, B., *Testimone d'accusa*, cinema (*Witness for the Prosecution*, 1959).

■ ALTRE OPERE: Assis, M. de, *Don Casmurro* (1899); Corneille, P., *Orazio* (*Horace*, 1640); Corneille, P., *Ottone* (*Othon*, 1664); Luciano di Samosata, *Accusato due volte* (sec. II d.C.); Schiller, F., *Wallenstein* (1798); James, H., *I bostoniani* (*The Bostonians*, 1886); Leopardi, G., *Bruto minore* (1821); Sofocle, *Antigone* (442 a.C.); Lee, H., *Il buio oltre la siepe* (*To Kill a Mockingbird*, 1960); Fenoglio, B., *I ventitre giorni della città di Alba* (1952).

■ BIBLIOGRAFIA: Barthes, R., *La retorica antica. Alle origini del linguaggio letterario e delle tecniche di comunicazione*, Milano, Bompiani, 1996³; Battistini, A., *Il barocco: cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000; Capaci, B., *Il giudice e l'oratore. Trasformazioni e fortuna del genere epidittico nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2000; Foucault, M., *Discorso e verità nella Grecia antica* (1985), introduzione di R. Bodei, Roma, Donzelli, 1998; Fumaroli, M., *Eroi e oratori*, Bologna, Il Mulino, 1990; Fumaroli, M., *Il salotto, l'accademia, le lingue: tre istituzioni letterarie*, Milano, Adelphi, 2001; Garanderie, M.M. de la (a c. di), *Mercurio à la Renaissance*, Lille, Centre National des Lettres, 1984; Locatelli, A., *L'eloquenza e gli incantesimi. Interpretazioni shakespeariane*, Milano, Guerini e Associati, 1988; Montini, D., *I discorsi dei re. Retorica e politica in Elisabetta I e in Henry V di Shakespeare*, Bari, Adriatica Editrice, 1999; Russell, D., *Alciati's Emblems in Renaissance France*, in «Renaissance Quarterly», XXXIV (4), 1981, pp. 534-554; Serpieri, A., *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986; Spina, L., *Il cittadino alla tribuna. Diritto e libertà di parola nell'Atene democratica*, Napoli, Liguori, 1986; Spina, L., *L'oratore scriteriato. Per una storia letteraria e politica di Tersite*, Napoli, Loffredo, 2001; Tessari, R., *La commedia dell'arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969; Vickers, B., *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1994; Weisberg, R., *Il fallimento della parola* (1984), Bologna, Il Mulino, 1990.

■ VOCI AFFINI: Antichi; Filosofo; Giustizia, diritto, giudizio, processo; Grecia; Ideale/Reale; Legge; Letteratura; Lingua; Moralista; Narrazione; Parola; Patria; Pedante; Sacerdoti, ministri del culto; Saggia, sapienza; Teatro; Utopia; Verità; Voce.

ELENA PORCIANI

Orco. 1. Presenza perturbante nella tradizione culturale e letteraria del racconto popolare e del meraviglioso fiabesco, l'orco comporta una serie di tratti aggressivi che costituiscono una minaccia e incutono paura: l'estrema bruttezza fino alla mostruosità, la voracità formidabile fino all'inclinazione cannibalica – in particolare rivolta verso i bambini –, la crudeltà, la forza fisica, controbilanciata da una certa stupidità, che permette la beffa e la supremazia da parte dell'antagonista debole.

2. Controversa l'etimologia. Il termine lat. *Orcus* gli attribuisce un'ascendenza diabolica: designa il guardiano della porta dell'oltretomba, (per **Virgilio** disteso su ossa semispolpate: *Eneide*, VIII, v. 296; 29-19 a.C.), o il luogo stesso di raccolta dei morti, o anche la divinità che incarna l'Inferno. Questo dio sotterraneo sarebbe raffigurato nelle pitture tombali e sui sarcofagi etruschi come un gigante barbuto che divorava il sole e i mortali nelle sue tenebre («in faucibus Orci»: *Eneide*, IV, v. 242). Il motivo costante della divorazione è figurato da una grande bocca dentata, come quella che **Bruegel** disegna sulla testa gigantesca del suo Inferno personificato (*La Dulle Griet*, 1562). L'importanza dei denti partecipa di una natura ibrida, oscillante tra il divino soprannaturale, l'animalità bestiale, e l'umanità ancora selvaggia di antropofago (il ted. *Menschenfresser*) che vive nella foresta, ai confini della civiltà, e si affida al senso fine dell'olfatto per individuare e predare la carne umana.

Per l'equivalente ingl. e fr., *ogre*, o lo sp. e il portoghese *ogro*, si è ipotizzata una derivazione – che ne sottolinea la connotazione magica – da *augur*, indovino, stregone, o dalla radice *garg*, gola, che lo avvicina alle fameliche Gorgoni e a Gargantua. Discutibile invece la corrispondenza con *hongre*, nome medievale degli ungheresi. Quei feroci invasori dell'Europa nel sec. IX, nemici miscredenti di Carlomagno, erano già sospettati di antropofagia nella *Canzone di Orlando* (vv. 2921-2922). In **Chrétien de Troyes** (nel *Lancillotto* e nel *Parsifal*, ca. 1180), gli «Ogres» sarebbero gli avversari di re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda, e identificabili, se-

condo alcuni studiosi, appunto con i pagani, o anche con giganti, primitivi abitanti dell'Inghilterra. Nel più antico poema eroico anglosassone, *Beowulf*, di datazione incerta (sec. VII, composto per iscritto intorno al 1000), quel giovane principe, cacciatore di mostri, sconfigge l'orco Grendel, gigante (*orcneas*, v. 112) demoniaco che vive in un altrove di paludi profonde e nebbiose, e con la sua forza eccezionale fa a pezzi i guerrieri, di cui si nutre e beve il sangue.

3. L'attributo del gigantismo conferma la natura mostruosa – affine a quella del dragone greco, del serpente a sette teste dei racconti lituani e russi – e la parentela dell'orco con i Cicli. Nelle fiabe della fine del Seicento francese di Mme d'Aulnoy, orchi ciclopici, dalla voce e tosse cavernosa, inghiottono quindici bambini per volta. Nella fiaba abruzzese *Occhio-in-fronte*, raccolta da Italo **Calvino**, il gigante monocolo, dopo aver rosolato e mangiato un fratre capitato nel suo antro, viene accecato da un fratre astuto – come nell'episodio di Polifemo e Ulisse, o di Golia e Davide: è l'eterno conflitto tra forza fisica «cieca» e intelligenza vincente. Anche le leggende nordiche e le fiabe scandinave hanno come protagonisti giganti cattivi, dall'intelletto limitato, spesso ingannati dall'avversario (ad esempio nei racconti della svedese Selma **Lagerlöf**, *Spiriti folletti e uomini*, 1915-21). Nei racconti norvegesi il «troll» è un terribile gigante di montagna che ha poteri magici e possiede il dono di volare. Per la junghiana Von **Franz**, sul piano simbolico, i pericolosi giganti scandinavi sono un residuo della mentalità pagana, ridotta dalla religione cristiana a rifugiarsi nella natura selvaggia – e nell'inconscio –. L'usuale componente animale, istintuale, accorda anche al troll un odorato sviluppato: nella fiaba norvegese *Il gigante che non aveva il cuore con lui* ha la facoltà, come Medusa, di pietrificare gli uomini, ma fiuta l'«odor di cristiani» con il naso. Nella fiaba dell'area della Garfagnana Estense, raccolta da Italo **Calvino**, *L'Orco con le penne* constata: «Mucci mucci/Qui c'è puzza di cristianucci». L'omologia segnalata tra orco e diavolo è stabilita, proprio grazie al dato dell'olfatto fine, nella fiaba dei fratelli Jakob e Wilhelm **Grimm** *I tre capelli d'oro del diavolo*, il quale dichiara di avvertire odor di fresca carne umana. Questo carattere diabolico è confermato in Nepal dal termine *raksas*, preso in prestito dal sanscrito, che indica un demone notturno insaziabile, di grande statura. Anche nella letteratura arabo-berbera dell'Africa del Nord il tema del cannibalismo è incentrato su giganti forzuti, chiamati con termini che designano diavoli, stregoni, geni. A volte questi esseri fantastici volano, hanno alberi o corna sulla testa, o mescolano umanità e animalità, come l'uomo-iena delle zone del Niger.

4. Nel *Pentamerone* o *Cunto de li cunti* (1634-636) di Giambattista **Basile**, l'orco è sinonimo di mostruosità, allusa dall'effetto suscitato (tremarella, cacarella, vermi e brividi), o descritta in un ritratto che indugia, nel *Cunto dell'uerco*, sulle asimmetrie, sulle sproporzioni, e sul modello animale. Dal molto grande al molto piccolo, l'orco napoletano si riduce a un nanerottolo con la testa grossa, gli occhi storti, la bocca da cui spuntano lunghe zanne, il petto e le braccia pelose, le gambe ricurve. Vive all'ombra del bosco, paragonato non a caso all'inferno, in una casa decorata da ossa umane. L'aggettivo catalano *orc* qualifica appunto luoghi desolati e sinistri. Basile è considerato una delle possibili fonti dei «racconti di Orco e di Fata» di Charles **Perrault** (1697), dove l'orco feudatario del *Gatto con gli stivali* introduce un elemento cardine dell'immaginario favoloso: la capacità di metamorfosi (posseduta anche dall'arabo e smisurato

«Ghoul»). Alla pratica della magia non è estraneo anche l'orco di *Pollicino*, munito degli stivali delle sette leghe: ambedue stupidi, quegli orchi francesi (arbitrariamente ingigantiti da Gustave **Doré** nelle sue illustrazioni del 1861 alle fiabe) sono puntualmente turlupinati da un felino dall'eloquio persuasivo e da un bambino afasico e minuscolo. Nelle fiabe si stabilisce a volte un'identità figurativa tra l'orco e il mago, e tra l'orchessa e la strega, che possono assumere la funzione anche di carcerieri e custodi – di fanciulle soprattutto –, o di donatori di oggetti fatati, utili per rompere gli incantesimi.

5. Sottratta dal mondo del meraviglioso, la figura dell'orco già nel Settecento può piegarsi a utilizzazioni che privilegiano alcuni aspetti caratterizzanti: quello corporeale e materialistico serve a Donatien-Alphonse-François de **Sade**, nell'*Orco Minski*, episodio della *Storia di Juliette* (1797), a mettere in scena l'uomo preda delle forze non reprimibili della natura. La componente diabolica è sottolineata da William **Beckford** nel racconto gotico-orientale *Vathek* (scritto in francese e tradotto in inglese nel 1786): il genio mefistofelico Giaurro, custode del Palazzo infernale del Fuoco Sotterraneo, è un orco, dalla voce tonante, che pretende per placare la sua sete di sangue il sacrificio di cinquanta bambini, scelti fra i più belli del regno del califfo. Il regime alimentare e quello sessuale già si sovrappongono.

6. L'effetto angosciante, traumatico, suscitato dalle fantasie infantili sull'*Uomo della Sabbia* (1817), racconto fantastico di Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann**, è stato studiato da Sigmund **Freud** nel suo famoso saggio *Il perturbante* (1919). L'orco è narrato dalla vecchia balia come uomo cattivo che con manciate di sabbia fa cadere gli occhi sanguinanti dei bambini, che mette nel sacco per offrirli in pasto ai suoi figli. Dietro la spaventosa scena dell'infanzia, Freud vede nell'orco l'immagine del padre mutilante, castrante, di cui si desidera la morte. L'orco contemporaneo concretizza allora il doppio negativo del fantasma paterno: vincere l'orco significa accedere, come per Pollicino, all'autonomia e al potere. Per Gilbert **Durand** il Kronos-Saturno, prima figura di padre criminale divoratore dei propri figli, sarebbe dunque il prototipo di tutti gli orchi del folklore europeo. Nel romanzo dello svizzero Jacques **Chessex**, *L'Orco* (1973) si identifica con il padre odiato, giudice impietoso che, benché morto, condiziona ancora la quotidianità del quarantenne e celibe professore valdese. L'ossessionante ricordo del tiranno esplode a Berna di fronte alla fontana del Divoratore di bambini (*Kindlifresserbrunnen*), somigliante al persecutore. Il fantasma è anche sessuale, se rievocato mentre, vigoroso e vorace, affila i coltelli e minaccia il figlio, sorridendo con i grandi denti separati: «Ce lo mangiamo tutto crudo».

7. Le variazioni moderne sulle tematiche inerenti all'Orco giocano sul rovesciamento parodico: il cannibale si converte in vegetariano, ad esempio nei *Racconti di fate* di Holme **Lee** (1869), che esalta il motivo dell'appetito smisurato. L'orco muta in una sorta di meccanico automa provvisto di ben tre teste svitabili, ognuna con quattro facce. Vegetariano, e persino bello, anche l'orco pacifista e hippy di Michel **Tournier**, nella riscrittura ecologica di *Pollicino* (*Il gallo cedrone*, 1978): questo gigante acquista una connotazione paterna positiva, somigliante com'è, capelli inanellati e barba dorata, a Cristo e babbo Natale. Ma il romanzo di Tournier *Il re degli ontani* (1970), titolo di una ballata di Goethe sul re rapitore di bambini, attualizza il tema dell'assorbimento cannibalico: il protagonista è un omone, corpulento e miopis-

simo, perverso e ingenuo. Un asociale che ama teneramente, crudelmente i bambini: un pedofilo, di tendenza. Il campo metaforico del cannibalismo si estende qui ad assumere un significato insieme sessuale e politico: l'orco rappresenta anche la guerra, la Germania, Hitler, il nazismo, che preda, seduce, consuma la carne fresca dei giovani. Napoleone si era del resto già guadagnato l'epiteto di «Orco corso» per aver annientato con le guerre la giovinezza del suo tempo. Nella versione cinematografica franco-anglo-tedesca (1996) del romanzo di Tournier, *L'orco* di Volker **Schlöndorff**, un John Malkovich con gli occhiali batte i boschi a caccia di ragazzi da arruolare nelle scuole militari del terzo Reich. Così nella saga di Daniel **Pennac**, *Il paradiso degli orchi* (1985), Malessène cerca di contrastare i progetti omicidi di un gruppo di orchi malefici, adepti di una setta nazista orgiastica e dedita alla pederastia. Anche nel film francese *Gli amanti criminali* di François **Ozon** (2001), un orco barbuto e tagliaborse impersona un pederasta che non fa differenza tra ingerire e consumare sessualmente carne umana: cattura nel bosco una giovanissima coppia, dissotterra e cucina un cadavere, seduce e sodomizza il ragazzo.

Ancora sul versante politico, quell'«immagine infantile licenziosa», diventata metafora di un regime autoritario e repressivo, può essere usata da Octavio **Paz**, in *L'orco filantropico* (1979) – che riprende in copertina il gigante di Goya –, per una riflessione sulla crescita mostruosa dello stato messicano, attraverso l'industria e la guerra.

8. Incarnazione della violenza, della crudeltà, della mostruosità morale, dell'istinto non controllato da norme sociali, del Male e della sua potenza, l'orco continua ad essere esorcizzato, nella letteratura, quale perdente, sconfitto: nella trilogia fantastica di John Ronald Reuel **Tolkien**, *Il Signore degli anelli* (1954-55), l'aspra lotta ingaggiata contro il popolo degli Orchi o Orcheti, malvagi e ghignanti mangiatori di carne umana, dal linguaggio ripetitivo e maledicente, termina con il loro sterminio da parte dei Cavalieri.

Solo attraverso l'invenzione animata di V. **Jenson** e A. **Adamson**, nel film *Shrek*, tratta dall'omonimo racconto di William **Steig**, l'orco è stato sottoposto a un'operazione di addomesticamento e rivalutazione. Non può prescindere da un aspetto fisico ributtante: è un grassone forzuto, puzzolente e petomane, che recita con ironica consapevolezza il ruolo stereotipato di spauracchio, per difendere la solitudine del suo habitat verdastro e paludoso. Ma è pacifico, non pericoloso, decisamente simpatico, specie quando si innamora di un'orchessa, cui un incantesimo al contrario ha dato le fattezze di principessa.

La versione femminile dell'Orco è presente in **Basile**, nel racconto italiano *Prezzemolina*, anche assimilata alla strega-fata, nella *Bella addormentata nel bosco* di **Perrault**, ma era già nel poema epico *Beowulf*. La natura metaforica dell'orco, estesa al femminile, attribuisce anche a queste coprotagoniste, specie a partire dal decadentismo (Paul **Arène**, *Le orchesse*, 1891), un carattere predatore e seduttivo di «femmes fatales» dalle labbra crudeli, che si esercitano a divorare uomini, anime, talenti, fortune.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Beowulf* (sec. VII); *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, secc. XI-XII); *Il gigante che non aveva il cuore con lui* (fiaba norvegese).

Arène, P., *Le orchesse* (*Les Ogresses*, 1891); Basile, G., *Lo cunto de li cunti* (1634-36); Beckford, W., *Vathek* (1786); Bruegel, P., *Greta la pazza*, pittura (*Dulle Griet*, 1562); Calvino, I., *L'Orco con le penne*, in *Fiabe italiane* (1956); Calvino, I., *Occhio-in-fronte*, in *Fiabe italiane* (1956); Calvino, I., *Prezzemolina*, in

Fiabe italiane (1956); Chessex, J., *L'orco* (L'ogre, 1973); Chrétien de Troyes, *Parsifal* (Perceval, ca. 1180); Chrétien de Troyes, *Lancillotto o Il Cavalier della carretta* (Lancelot ou le Chevalier à la charrette, 1177-81); Grimm, J. e W., *I tre capelli d'oro del diavolo*, in *Fiabe* (Kinder- und Hausmärchen, 1812-22); Hoffmann, E.T.A., *L'uomo della sabbia* (Der Sandmann 1817); Jenson, V. - Adamson, A., *Shrek*, cinema (2001); Lagerlöf, S., *Spiriti folletti e uomini* (1915-1921); Lee, J., *Racconti di fate* (Fairy Tales, 1869); Ozon, F., *Gli amanti criminali*, cinema (Les amants criminels, 2001); Paz, O., *L'orco filantropo* (El Ogro filantrópico, 1979); Pennac, D., *Il paradiso degli orchi* (Au bonheur des ogres, 1985); Perrault, C., *Il gatto con gli stivali* (Le chat botté), in *Fiabe* (Contes, 1697); Perrault, C., *La bella addormentata nel bosco* (La belle au bois dormant), in *Fiabe* (Contes, 1697); Perrault, C., *Pollicino* (Le petit poucet), in *Fiabe* (Contes, 1697); Sade, D.-A.-F. de, *La storia di Juliette* (Histoire de Juliette ou les prospérités du vice, 1797); Schlöndorff, V., *The Ogre*, cinema (1996); Steig, W., *Shrek* (1990); Tolkien, J.R.R., *Il Signore degli anelli* (The Lord of the Rings, 1954-55); Tournier, M., *Il gallo cedrone* (Le Coq des bruyères, 1978); Tournier, M., *Il re degli ontani* (Le roi des aulnes, 1970); Virgilio Marone, P., *Eneide* (Aeneis, 29-19 a.C.).

■ ALTRE OPERE: Anthony Piers, *Orco* (Ongre, 1981); Aulnoy, M.C. Le Jumel de Barneville, baronessa di, *Racconti di fate* (Les Contes des fées, 1697-98); Bruckner, P., *Gli orchi anonimi* (Les Ogres anonymes, 1998); Clot, R.-J., *Lo specchio dell'orco* (Le miroir de l'ogre, 1987); Compagnone, L., *L'allegria dell'orco* (1979); Frezza, L., *Psicopatologia dell'orco nell'età evolutiva*, in *Il disegno* (1996); Gougard, H., *Il figlio dell'orco* (Le fils de l'ogre, 1968); Khemir, N., *L'orchessa* (L'ogresse, 1977); Lalonde, R., *L'orco del grand Remous* (L'Ogre de grand Remous, 1992); Péj, P., *Il riso dell'orco* (Le rire de l'ogre, 2005); Polver, P.A., *Orchi* (Ogres, 1999); Pontecorvo, G., *Ogro*, cinema (1979); Sarif Easmon, R., *Cari genitori e orco* (Dear Parent and Ogre, 1964).

■ BIBLIOGRAFIA: Bouloumié, A., *L'Ogre*, in *Dictionnaire de mythes littéraires*, Paris 1988, pp. 1071-1086; Durand, G., *Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris 1968; Fabre, D., *Une histoire d'ogre*, in *L'Ogre historien*, a c. di J. Revel e J.-Cl. Schmitt, Paris 1998; Farès, N., *L'ogresse dans la littérature orale berbère*, Paris 1994; Franz, M.L. von, *Shadow and Evil in Fairy tales*, New York, 1974; Freud, S., *Il perturbante* (1919), Torino 1992; Huet, G., «Ogre» dans le «Conte du Graal» de Chrétien de Troyes, «Romania», 37, 1908, pp. 301-305; Marin, L., *L'ogre de Perrault ou le portrait inversé du Roi*, in *L'Ogre historien. Autour de J. Le Goff*, a c. di J. Revel e J.-Cl. Schmitt, Paris 1998, pp. 283-302; Orco, in *Enciclopedia virgiliana*, Roma, 1976-1989; Rolland, A.E., *L'ogre*, «La Mélusine», IV, (1886-87); Sauber, M., *L'ogre et les symboles*, «Europe 501», janvier 1971, pp. 158-162; Sébillot, P., *L'ogre*, «Revue des Traditions populaires», IX, 1894; Thompson, S., *Motif index of Folk Literature*, Bloomington University, 1932-37.

■ VOCI AFFINI: Cannibalismo; Diavolo; Divoramento; Fantasticherie; Gigante; titano; Magia, stregoneria; Metamorfosi; Mostro.

ANNA MARIA SCAIOLA

Ordalia. 1. *Ordalia* (dal lat. med. *ordalium*; ingl. *ordeal*, fr. *ordalie*, ted. *Urteil* che oggi indica qualsiasi tipo di giudizio) indica la prassi della giurisprudenza medievale di sottoporre gli accusati a prove che, sulla base di giuramenti da loro prestati, facciano appello al giudizio divino. Frutto della cultura germanica si estende a tutto il nord Europa, Inghilterra, Francia e Italia.

2. Con ampia diffusione e numerose varianti diviene motivo della letteratura medievale, tanto cortese quanto popolare, dove permane anche dopo che, nel 1215, il suo uso legale è vietato dalla Chiesa. Compare nel *lai* di *Guigemar* di **Maria di Francia** (attiva dal 1160 al 1190) a saggiare un'accusa di tradimento e in *Il romanzo della rosa* di Jean **Renart** (ca. 1210) in un processo per stupro. Come prova di fedeltà l'ordalia con acqua o fuoco è prassi prevalentemente femminile: ad essa si offrono di sottoporsi Gueldelüec nell'*Eliduc* di Maria di Francia e la

Criseida di **Chaucer** (ca. 1385). Qualora si voglia dimostrare la maggiore sagacia dell'accusato rispetto ai suoi accusatori l'ordalia si basa su un giuramento ambiguo. A tale espediente ricorre Isotta, moglie adultera di re Marco, nei poemi di **Béroul** (fine sec. XII), dove peraltro le viene chiesto di giurare ma le viene evitata la prova, di **Gottfried von Strassburg** (ca. 1210), nella saga norrena (1226) e nel *Sir Tristrem* inglese (ca. 1330). Il motivo permane nelle versioni prosastiche, nel *Tristano* francese (1225-30), nel *Tristano Riccardiano* (fine sec. XIII) e in *La Tavola Ritonda* (1290-1300), fino a *Storia di re Artù di Malory* (1470). Forma di ordalia cavalleresca è il duello, presente in *Il romanzo della violetta* di **Gerbert de Montreuil** (1227-29) e in tutte le versioni della vicenda dei due fedelissimi amici Amico e Amelio. Nel romanzo cavalleresco si manifestano i primi dubbi sull'attendibilità dell'ordalia come *judicium dei*. Il *Lancillotto* di **Chrétien** (ca. 1170) combatte per Ginevra sulla base di un giuramento ambiguo. Il motivo, tramite la riduzione francese in prosa (1220-30), giunge a Malory dove Lancillotto deve affrontare per Ginevra ben tre duelli. Dopo un giuramento veritiero e uno ambiguo, finisce per giurare spudoratamente il falso, ma è ugualmente vincitore. Il motivo della prova ha nel racconto popolare vastissima diffusione geografica, dal subcontinente indiano alla Cina, dal racconto arabo a quello africano. In Europa, nelle varianti del corno magico e della bocca della verità creata dal negromante Virgilio per saggiare la fedeltà femminile, la magia si sostituisce al giudizio divino. La prassi giudiziaria viene parodiata da **Pierre de Saint-Cloud** nella quinta parte del *Romanzo di Renart la Volpe* (1175-90), dove Renart, dopo aver prestato giuramento, fugge, e nella prova del pane e del formaggio nella sesta novella dell'ottavo giorno del *Decameron* (1349-53). Il motivo si estende anche cronologicamente fino alla novellistica rinascimentale italiana: ne è esempio la seconda storia della quarta di *Le piacevoli notti* di Giovanfrancesco **Straparola** (1550) dove moglie e amante, dopo aver gabato e portato a morte il marito geloso, si godono in pace le sue ricchezze.

2. Il medievalismo romantico riprende il motivo del duello a difesa di una donna innocente nel racconto *Il duello* di Heinrich von **Kleist** (1811) e in *Ivanhoe* di Walter **Scott** (1820). Sarà invece Tristano, cavaliere di grande valore ma di dubbia purezza, a vincere, in piena crisi vittoriana, l'ultimo torneo dell'era arturiana nel decimo degli *Idilli del re* di Alfred **Tennyson** (1871).

3. Il tema del giudizio divino ricompare nel XX secolo in storie di ambientazione medievale, come quella del chierico Runo di Italo **Chiusano** (*L'ordalia*, 1979). Il termine, nell'accezione allargata di esperienza esistenziale particolarmente ardua, torna nei titoli di alcune opere della letteratura moderna di lingua inglese: è il caso del *bildungsroman* di George **Meredith** *L'ordalia di Richard Feverel* (1859) e della lotta contro la follia in *L'ordalia di Gilbert Pinford* di Evelyn **Waugh** (1957).

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *La Tavola Ritonda* (1290-1300); *Messer Tristano* (*Sir Tristrem*, ca. 1330); *Tristano in prosa* (*Tristan en prose*, 1225-30); *Tristano Riccardiano* (fine sec. XIII).

Béroul, *Romanzo di Tristano* (*Roman de Tristan*, sec. XII); Chaucer, G., *Troilo e Criseida* (*Troilus and Criseyde*, ca. 1385); Chiusano, I., *L'ordalia* (1979); Chrétien de Troyes, *Lancillotto o Il Cavalier della carretta* (*Lancelot ou le Chevalier à la charrette*, ca. 1170); Gerbert de Montreuil, *Il romanzo della violetta* (*Le roman de la violette*, 1227-29); Gottfried von Strassburg, *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*, ca. 1210); Kleist, H. von, *Il duello* (*Der Zweikampf*, 1811); Lorris, G. de - Meung, J. de,

Romanzo della Rosa (*Roman de la Rose*, 1225-1280); Malory, T., *La morte di Artù* (*La morte Darthur*, 1470); Maria di Francia, *Lais* (ca. 1170); Maria di Francia, *Lais di Eliduc* (*Lais d'Eliduc*), in *Lais* (ca. 1180); Meredith, G., *L'ordalia di Richard Feverel* (*The Ordeal of Richard Feverel: a History of Father and Son*, 1859); Pierre de Saint-Cloud, *Romanzo di Renart la Volpe* (*Roman de Renart*, 1175-90); Renart, J., *Il romanzo della rosa* (*Guillaume de Dole*, ca. 1210); Scott, W., *Ivanhoe* (1820); Straparola, G., *Le piacevoli notti* (1550); Tennyson, A., *Gli idilli del re* (*Idylls of the King*, 1871); Waugh, E., *L'ordalia di Gilbert Pinford* (*The Ordeal of Gilbert Pinfold*, 1957).

■ ALTRE OPERE: *Ami e Amils* (*Ami et Amiles*, ca. 1200); *Amis e Amiloun* (*Amis and Amiloun*, ca. 1200); *Amis e Amiloun* (*Amis and Amiloun*, ca. 1330); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Bykov, V.V., *Gli ultimi tre giorni* (*The Ordeal*, 1970); Faust, F., (Max Brand), *La prova del fuoco* (*Steve Train's Ordeal*, 1952); *Lancillotto in prosa* (*Lancelot en prose*, 1220-30); Mansel, J., *Il fiore delle storie* (*La fleur des histoires*, prima metà sec. XV); Pauli, J., *Un'imperatrice infilò la mano nella bocca di Virgilio* (*Ein Kaiserin stieß in Hand in das Maul Vergilii*, 1522); Sachs, H., *Il ferro rovente* (*Das heiße Eysen*, 1534); *Saga di Tristano e Isotta* (1226); Timoneda, J. de, *Il racconta frottole* (*El patrañuelo*, 1567); Tolstoj, A.N., *Ordalia* (av. 1910).

■ BIBLIOGRAFIA: Baldwin, J.W., *The Crisis of the Ordeal: Literature, Law and Religion around 1200*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», XXIV (1994), pp. 327-353; Bartlett R., *Trial by Fire and Water. The Medioeval Judicial Ordeal*, Oxford 1986; Block, R. H., *Medieval French Literature and the Law*, Berkeley 1977; Bowers, J. M., *Ordeals, Privacy and the Lais of Marie de France*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», XXIV (1994), pp. 1-31; Chabas M., *Le duel judiciaire en France. XIII-XVI siècles*, Saint Sulpice de Favières 1978; Cohen, G., *Le duel judiciaire chez Chrétien de Troyes*, «Annales de l'Université de Paris», VIII (1933), pp. 510-527; Combidge, R. N., *Das Recht im Tristan Gottfrieds von Straßburg*, Berlin 1964; Hexter, R. J., *Equivocal Oaths and Ordeals in Medieval Literature*, Cambridge Ma., London 1974; Krappe, A. H., *La leggenda della Bocca della Verità*, «Nuovi studi medievali», II (1924), pp. 119-124; Newstead, H., *The Equivocal Oath in the Tristan Legend*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux 1968, pp. 1077-1085; Soudek, E. H., *The Cart-Episode: Evolution of an Arthurian Incident from Chrétien's Le Chevalier de la Charette, through the Old French Prose Lancelot, to Middle High German Prose Lancelot, to Malory's Morte Darthur*, «Dissertation Abstracts», 31A (1970-71), 1240A-1241A; York E. C., *Isolt's Ordeal: English Legal Customs in the Medieval Tristan Legend*, «Studies in Philology», LXVIII (1971), pp. 1-9; Willson H.B., *The Old and the New Law in Gottfried's Tristan*, «The Modern Language Review», 60 (1965), pp. 212-224; Ziegler, V., *A Burning Issue: Isolde's Oaths in Its Historical Context*, in Blackshire, B.C.A. (a c. di), *The Germanic Mosaic: Cultural and Linguistic Diversity in Society*, Wesport, CT 1994, pp. 73-82.

■ VOCI AFFINI: Aristocrazia; Cavaliere; Coraggio, audacia; Duello; Eroe, eroismo; Giustizia, diritto, giudizio, processo; Innocenza; Medioevo; Onore; Parola; Prova; Punizione, pena, castigo; Sacro, divinità; Torneo; Verità. CECILIA PIETROPOLI

Orfano, orfanotrofio. 1. L'orfano (fr. *orphelin*; ingl. *orphan*; sp. *huérfano*; ted. *Waise*, *Waisenkind*) è un individuo, specialmente un bambino o comunque un minore di età, che ha perso uno o entrambi i genitori. Gran parte delle principali lingue moderne derivano dal latino tardo (sec. IV d.C.) *orphanus*, prestito dal greco *orphanós* diffuso dalla Chiesa. *Orphanós* apparteneva alla stessa famiglia del latino classico *orbus* (o *orbatus*), ma si era specializzato a indicare chi ha perso uno o entrambi i genitori, mentre *orbus* si era gradualmente allontanato dal significato originario («chi ha subito una perdita dolorosa», in particolare quella di un parente) per specializzarsi come sinonimo di *caecus*. Ancora più tardo il derivativo *orphanotrophus*, dal greco *orphanotrophêion*, composto di *orphanós* e *trêphein* (nutrire).

2. Nella *Bibbia*, l'orfano viene spesso nominato insieme alla vedova, allo straniero e al povero per esemplificare la categoria di chi è almeno potenzialmente indifeso, in difficoltà, isolato. Come il povero, l'orfano si trova in uno stato di indigenza. Come la vedova e lo straniero, l'orfano è privo dell'assistenza di parenti. Esortazioni a non maltrattare i deboli, anzi ad assisterli, si trovano in *Esodo*, sec. IV a.C., 22, 20-27 (l'orfano e la vedova); *Deuteronomio*, ca. secc. IX-VI a.C., 10, 16-19; 16, 13; 24, 19-22 (l'orfano, la vedova e il forestiero); *Salmi*, secc. X-II a.C., 11, 35 (l'orfano e il misero); 11, 39 (l'orfano e l'oppresso); 82, 3 (l'orfano e il debole); 146, 9 (l'orfano e la vedova); *Isaia* 11, 17 (l'orfano e la vedova). Non a caso, nella sua autodifesa, Giobbe puntualizza di aver sempre assistito il povero, la vedova e l'orfano (*Giobbe*, secc. VI-IV a.C., 31, 16-17). La figura di orfano su cui la letteratura greca maggiormente si sofferma è quella di Astianatte, figlio di Ettore. Nell'*Iliade* (XXII, 437-515, secc. IX-VIII a.C.) Astianatte è presente al commiato di Ettore dalla madre Ecuba. Per Astianatte – che si ritrae dall'abbraccio paterno spaventato dalle armi (VI, 466-70) – Ettore chiede agli dèi un futuro glorioso, poi si avvia a morire. Anche se niente viene detto nell'*Iliade* del futuro di Astianatte, gli autori greci immaginarono per lui una sorte sventurata conforme alla sciagura iniziale della perdita del padre. Nelle *Troiane* (415 a.C.) di Euripide, a caduta di Troia avvenuta, Ecuba e Andromaca ricevono la notizia che gli Achei hanno deciso di uccidere Astianatte, per paura di lasciarlo vivere. Ad Astianatte verranno infine resi gli onori funebri e verrà condotto alla tomba sullo scudo del padre, che sarà la sua bara. Se tuttavia l'orfano è, come mostra chiaramente la *Bibbia*, l'individuo indifeso per eccellenza, privo di sostegno affettivo ma anche economico, ed è oltre tutto esposto a subire, come Astianatte, le minacce di chi vuole l'estinzione della sua linea familiare, varie forme di compensazione sono previste per questo suo stato. Paradossalmente, la sorte di Astianatte è una dimostrazione per contrario di questa compensazione: il padre chiede per lui un avvenire glorioso; gli Achei decidono di metterlo a morte proprio per non correre questo rischio. Non avessero preso questa precauzione, si lascia intendere, Astianatte sarebbe probabilmente diventato un eroe e avrebbe vendicato il padre. La parabola dell'eroe (sia esso divino o umano) inizia solitamente da una condizione di orfano o di trovatello, perché i suoi primi passi difficoltosi (una condizione di massima indigenza e debolezza) diano maggior risalto al suo destino. Particolarmente significativa la vicenda di Tristano (tra le versioni principali: il *Tristano* di Thomas, sec. XII, quello di Béroul, sec. XII, il *Tristano e Isotta* di Gottfried von Strasburg, inizio XIII secolo, l'anonimo *Tristano* francese in prosa, inizio sec. XIII). Tristano nasce nella sventura più assoluta: suo padre Riwalen viene spodestato e ucciso, sua madre Biancofiore muore dandolo alla luce. A quindici anni Tristano parte all'avventura e approda alla corte di suo zio, re Marco, fratello di Biancofiore. La parte più nota della leggenda di Tristano (il suo fatale amore per Isotta la Bionda) si basa sulla sua rivalità con lo zio, marito di Isotta. Parsifal invece (nel *Perceval* di Chrétien de Troyes, sec. XII; ma la sua infanzia viene raccontata più dettagliatamente nel *Parzifal* di Wolfram von Eschenbach, inizio XIII secolo) è orfano solo del padre, morto insieme agli altri suoi figli in imprese cavalleresche. Allevato dalla madre nella solitudine della foresta (la madre intende tenerlo all'oscuro di quella vita cavalleresca che tanti lutti ha portato nella famiglia), un giorno Parsifal incontra un gruppo di cavalieri e conosce il suo destino. La madre, abbandonata da Parsifal, muore

di dolore. È però nelle fiabe che la logica della compensazione raggiunge il suo culmine e anche il massimo di ingenuità. Anche nel caso dell'eroe fiabesco, la sua frequente orfanezza serve a esprimere uno stato di massima indigenza (facendone così il compendio ideale degli stenti della vita contadina), ma è anche una conseguenza della frequenza di orfani presenti in una società come quella delle campagne dell'*ancien régime*. Una società in cui la morte, non i divorzi poneva fine ai matrimoni, che raramente superavano i quindici anni di durata, una società di famiglie compresse, comprendenti quasi sempre matrigne e figli di vari letti, per evitare che il patrimonio si disperdesse. La compensazione fiabesca allo stato di orfanezza può essere agevolmente divisa in due tipologie. Come per gli eroi cavallereschi, davanti all'orfano maschio (orfano di entrambi i genitori, oppure solo di padre) si spalanca ovviamente la strada dell'avventura, con l'unica differenza che l'ideologia aristocratica dell'impresa cavalleresca viene sostituita generalmente dalla valorizzazione dell'astuzia. Le orfanelle, invece, restano solitamente in famiglia, a vedersela con una matrigna che ha assunto un completo controllo sul padre dell'orfana e sfrutta questa posizione di forza per entrare in competizione con lei; dopo il periodo di soprusi ingiustamente patiti a opera della matrigna è prevista però una remunerazione, di solito sotto forma di matrimonio altolocato. Così nella fiaba di *Biancaneve* (la versione più famosa è quella dei **Grimm**, 1812). Altro obiettivo della matrigna può essere sostituire l'orfana di turno con le proprie figlie. Così avviene in *Cenerentola* (oltre che nella raccolta dei Grimm, presente anche nei *Racconti di Mamma l'Oca*, di **Perrault**, 1697). Il compito di sottrarre Biancaneve e Cenerentola alla persecuzione della matrigna (e, nel caso di Cenerentola, anche di elevarla socialmente) è demandato al Principe Azzurro di turno. Personaggi di orfane di madre ugualmente alle prese con perfide matrigne si possono trovare anche nelle storie di fanciulle ingiustamente perseguitate più vicine alla loro radice folclorica, come la *Rappresentazione di Santa Uliva* (prima metà del XVI secolo), in cui la santa per sottrarsi alle attenzioni del padre si taglia le mani e poi viene ingiustamente accusata dalla matrigna di aver partorito un mostro. Matrigne ostili compaiono prevedibilmente anche nei tardi *romances* di **Shakespeare**, per esempio nel *Cimbelino* (circa 1600).

3. Una sorta di versione «realistica» delle avventure sulla strada maestra dell'orfano fiabesco è quella presentata dai romanzi picareschi. Gli eroi picareschi sono sempre orfani (anche se non è detto che l'abbandono della famiglia coincida con la morte dei genitori) e le loro storie raccontano parabole di apprendimento delle leggi della vita dei disperati. La meta è sempre l'innalzamento sociale al termine delle disavventure. Meta che può essere raggiunta o meno, ma in ogni caso è difficile negare che anche i periodi di vagabondaggio, comprendenti le avventure criminose ma anche solo goliardiche dei picari, posseggano un loro fascino avventuroso. Nell'archetipo del genere, l'anonimo *Lazarillo de Tormes* (1554), Lazarillo, protagonista e narratore del libro, è figlio di un mugnaio disonesto (alleggeriva infatti i sacchi di farina) e di una buona donna che, dopo la morte in carcere del marito, si prende come amante un palafreniere moro, da cui ha un secondo figlio. Il palafreniere, per aiutare la madre di Lazarillo, ruba al suo padrone e viene da questi accusato: il palafreniere e la sua amante vengono flagellati. Per guadagnarsi la vita autonomamente, Lazarillo prende la via della strada facendo il questuante. Le molte avventure affrontate da questo momento in poi non cor-

romperanno comunque più di tanto Lazarillo, che continuerà ad amare la sincerità e la semplicità. Al termine delle avventure, i sogni di stabilità di Lazarillo si avverano: diventato banditore pubblico, si sposa, e preferisce non indagare se sua moglie sia davvero, come si dice, l'amante del prete che tanto li sta aiutando. Il *Guzmán de Alfarache* (1599-1603) di Mateo **Alemán** comincia con la rievocazione delle avventure e disavventure del padre: questi, un mercante e ladro genovese, si era stabilito in Spagna, era stato catturato dai mori e condotto a Tunisi, là aveva sposato un'araba e l'aveva abbandonata rubandole il patrimonio, infine era tornato in Spagna ed aveva avuto Guzmán dall'amante che aveva conteso a un vecchio cavaliere. Alla morte del padre Guzmán prende la via della strada ma, animato inizialmente com'è da buoni ideali, viene subito disilluso. Inizia così un'esistenza di vagabondo e ladruncolo. Affamato, va alla ricerca dei parenti del padre, che, vedendolo in quelle condizioni, si rifiutano di riconoscerlo. Seguono altre avventure – durante le quali Guzmán rivede anche la vecchia madre – che finiscono per condurlo in galera, luogo in cui Guzmán sta scrivendo la sua vita. Nel *Marcos de Obregón di Espinel* (1618) il racconto della giovinezza dello scudiero Marcos viene rimandato al momento in cui il protagonista incontra un eremita durante una tempesta e gli racconta la sua esistenza passata. L'ultimo dei romanzi picareschi classici (anche se in realtà è stato forse scritto contemporaneamente al *Guzmán de Alfarache*) è *La vita del buscón di Quevedo* (1626). Il picaresco di turno, Pablo di Segovia, questa volta è figlio di un barbiere disonesto e di una fattucchiera. I due sono in disaccordo sulla carriera cui avviare il figlio: il primo lo vede ladro, la seconda fattucchiere. Pablo, però, vuole studiare e quindi va a scuola e poi all'Università di Alcalá, dove, alla scuola della vita, il suo animo si corrompe. Ad Alcalá riceve una lettera da suo zio, boia a Segovia, che gli comunica di aver avuto lo spiacevole dovere professionale di impiccare suo padre; sua madre, invece, si trova nelle prigioni dell'Inquisizione. Pablo torna a Segovia a raccogliere l'eredità paterna, poi parte per le sue avventure. Finita la stagione classica del genere, le riprese del picaresco riprenderanno ovviamente anche l'orfanezza del protagonista. Nel *Gil Blas* (1747) di **Lesage** Gil, figlio di uno scudiero e di una governante di Oviedo, lascia la casa per andare a studiare a Salamanca, dove però non arriverà mai. Durante le consuete avventure picaresche che gli toccheranno, ripasserà da Oviedo per assistere alla morte del padre. La *Justine* (1797) e la *Juliette* di **Sade** riprendono la logica picaresca e fiabesca presentando gli opposti destini di due orfane che, per far fronte alla vita, scelgono due strade opposte (la virtù – scelta fallimentare – e il vizio). Nella principale ripresa novecentesca del picaresco, il *Felix Krull* (1954) di **Mann**, la formazione di Felix, una volta morto il padre, avviene sotto la guida di un padrino ben poco autoritario, fino a condurlo a un destino di imbroglione su larga scala. Non propriamente appartenenti al genere picaresco, ma a esso accostabili, sono anche molti libri per ragazzi, soprattutto quelli di **Twain**, *Tom Sawyer* (1876) e *Huckleberry Finn* (1885). Echi della tradizione picaresca (mediati anche attraverso Twain) si possono cogliere anche in un libro come *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) di **Calvino**, in cui il piccolo Pin, più che sotto la tutela della sorella maggiore, cresce in contrasto con essa.

4. La narrativa avventurosa per ragazzi è un genere privilegiato per i protagonisti orfani. L'avventura infantile rappresenta la più compiuta trasfigurazione positiva della condizione di orfano, tanto che sembra quasi che

perdere i genitori non sia più la causa della scelta di prendere le vie del vagabondaggio e dell'avventura, ma una liberazione finalmente giunta, dal momento che la famiglia non è che un impedimento alla libertà di movimento. L'avventura per ragazzi si basa anche su un dato di realtà preciso: uno degli sbocchi lavorativi usuali per orfani e trovatelli era proprio l'esercito e, in particolare, la marina. Il meccanismo della perdita di almeno un genitore come presupposto della partenza per l'avventura è particolarmente evidente (anzi esibito) nell'*Isola del tesoro* (1883) di **Stevenson**, dove il padre di Jim, proprietario di una locanda, muore sullo sfondo senza che il figlio (che è anche il narratore) si degni di sottolineare più di tanto l'avvenimento. In *Rapito* (1886), altro libro di Stevenson, le avventure di David Balfour vengono innescate da un doppio motivo tradizionale: alla morte dei genitori, infatti, si aggiunge la persecuzione da parte dello zio Ebenezer (che lo vuole eliminare per impossessarsi dell'eredità del fratello). In *Kim* (1901) di **Kipling** il piccolo Kim è un ragazzo cresciuto sulle strade di Lahore, orfano di un ufficiale irlandese dell'esercito inglese. Kim è costruito come una perfetta figura di mediatore tra Inghilterra e India: è figlio di un irlandese ma è rimasto presto orfano ed è cresciuto come un monello indiano. I suoi genitori adottivi sono quindi, si potrebbe dire, delle entità collettive: il reggimento del padre da un lato, l'India intera dall'altro. A questi due genitori sostitutivi va poi aggiunta la figura del vecchio Lama in pellegrinaggio verso Benares. Sempre per restare nel campo della letteratura per ragazzi, alle orfanelle saranno invece destinate trame meno avventurose e più patetiche. Una specie di riscrittura della fiaba di Cenerentola è *La piccola principessa* (1915) della **Burnett**. Al limite, il risarcimento delle sventure patite può configurarsi come una sorta di missione nei confronti del mondo, riconoscimento di un ruolo di portatrice di felicità. Tra i libri di **Malot**, se Rémi (protagonista di *Senza famiglia*, 1878) è un trovatello protagonista di una trama romanzesca e di una serie di vagabondaggi per la Francia non poi del tutto privi di attrattive, il problema della piccola Perrine di *In famiglia* (1893) non è quello di ritrovare i veri genitori ma di farsi accettare dal nonno, un ricco industriale che aveva troncato ogni rapporto col figlio di cui aveva disapprovato il matrimonio. Alla fine l'orfanelle entrerà come un raggio di luce nella vita del nonno Painsavin (letteralmente cieco, oltre tutto, ma che lei convince a farsi operare), ma anche in quella degli operai delle sue fabbriche. La trama in realtà può ricordare quella di un romanzo di poco precedente che ha per protagonista un orfanello: il *Piccolo lord* (1886) della Burnett. Anche in questo caso il padre del piccolo Cedric è stato scacciato dal nonno (conte di Dorincourt) in seguito a un matrimonio non approvato. Alla morte degli altri suoi figli il nonno richiama il nipote non per affetto ma in quanto si tratta dell'ultimo erede rimastogli. Cedric – tipica incarnazione ottocentesca di bambino perfettamente bello, perfettamente buono e un po' lezioso – saprà conquistarsi l'affetto del nonno. Una trama simile (ma in cui il personaggio dell'orfana Mary subisce un'evoluzione da un iniziale pessimo carattere) è impiegata dalla Burnett in un altro suo testo celebre, *Il giardino segreto* (1911). Una sorta di rilettura sinistra di queste figure di bambini almeno apparentemente innocenti e bellissimi immersi in splendidi giardini nobiliari può essere considerato il *Giro di vite* di **James** (1898). In molte ottimistiche *girls' stories* nordamericane di inizio Novecento (da *Papà Gambalunga*, 1912, della **Webster** fino al celebre film con Shirley Temple *Riccioli d'oro*, 1935) l'orfanelle è invece accudita da un ricco benefattore, di solito un industriale, che la può anche adottare.

5. Personaggi di orfani abbondano nella letteratura ottocentesca. La loro condizione è generalmente investita di maggior pathos che non in passato (basta pensare alla frequenza degli orfani nella lirica, per cui basterà ricordare i due *Giovedì santo* di **Blake** nei *Canti d'innocenza* e nei *Canti d'esperienza*, 1789 e 1784; *Le strenne degli orfani* di **Rimbaud**, 1879; *Orfano*, 1891, e *I due orfani*, 1897, di **Pascoli**) ma la loro funzione è molto varia. Nei romanzi di Charlotte **Brontë** abbondano i protagonisti orfani, quasi sempre orfane in realtà: se non lo fossero, la loro libertà di movimento e gli spazi della loro formazione sarebbero molto più limitati. La protagonista di *Jane Eyre* (1847) è una povera orfanella che, vissuta fino a quel punto nel triste asilo di Lowood, viene assunta come governante in casa Rochester. In *Villette* (1853) la Brontë ritorna sui ricordi della sua esperienza a Bruxelles: Lucy Snowe, orfana allevata dalla sua madrina, va a insegnare a Bruxelles in un collegio femminile. Nel *Professore* (1857, postumo) il protagonista è un orfano, ma la trama (seguendo le solite tracce autobiografiche) lo condurrà nuovamente in un collegio femminile di Bruxelles. Nei romanzi di **Dickens** le storie di orfani, accanto a quelle di trovatelli, sono tra gli ingredienti essenziali delle sue tipiche trame melodrammatiche. In *Nicholas Nickleby* (1838-39), Nicholas, sua madre e sua sorella rimangono senza un soldo alla morte del padre. Cercheranno aiuto da una tipica figura di perfido zio: Ralph Nickleby. In *Martin Chuzzlewit* (1843-44) Martin Chuzzlewit è nipote di un ricco signore deluso dagli uomini (e che porta anche lui il nome di Martin Chuzzlewit). Martin Chuzzlewit senior ha preso con sé e praticamente adottato una giovane orfana, Mary, di cui il giovane Martin si innamora. Il vecchio Martin, diffidando delle intenzioni del nipote anche a causa delle macchinazioni di Pecksniff, lo scaccia. Alla fine però il giovane Martin saprà riconquistare la fiducia del nonno, verrà reintegrato in famiglia e otterrà la mano di Mary. La prima parte di *David Copperfield* (1849-50) mette in scena una perfetta trama patetica: il piccolo David perde il padre e cade in balia del nuovo marito di sua madre, Murdstone, che perseguita David e provocherà la morte di sua madre. *Grandi speranze* (1861) inizia con la scena memorabile dell'orfano Pip (allevato da una sorella insopportabile) davanti alla tomba dei suoi genitori. Della sua sorte si occuperà, di nascosto, l'evanescente Magwitch. Nel romanzo francese compaiono meno spesso personaggi di orfani, o almeno il fatto che siano orfani non è particolarmente importante dal punto di vista della costruzione di una trama patetica. La ragione sta nel fatto che gli eroi del romanzo francese sono generalmente eroi desideranti, eroi della mobilità sociale, mentre nel romanzo inglese per mettere in moto la trama è solitamente necessario un caso disperato e non cercato (rimanere orfani, per esempio), oppure il cattivo di turno (che può anche essere un patrigno, o un perfido zio). Si possono però trovare personaggi di orfani negli autori francesi più vicini al registro melodrammatico. All'inizio della *Pelle di zigrino* (1831) di **Balzac** il protagonista Raphaël de Valentin è orfano e rovinato. Il suo stato di orfano, comunque, serve soltanto a sottolineare la sua rovina, a preparare la svolta sovranaturale della storia. Nei romanzi di **Hugo** abbondano personaggi di trovatelli e monelli. Il principale personaggio di orfano creato da Hugo è però Ruy Blas (nel dramma *Ruy Blas*, 1838), orfano cresciuto ed educato in un collegio che compie una straordinaria ascesa sociale al servizio della monarchia spagnola, diventa l'amante della regina e alla fine si uccide per salvarla. Nel *Paradiso delle signore* (1883) di **Zola** la giovane Denise si trasferisce dalla provincia a Parigi insieme ai due fratelli in seguito alla morte dei geni-

tori. Il romanzo, inteso a illustrare il trionfo del commercio in grande stile e i meccanismi della pubblicità, sfrutta come un po' pretestuosa impalcatura narrativa una tipica storia di orfanezza femminile: Denise va a lavorare proprio per il grande magazzino che sta rovinando la bottega di suo zio, e finisce, come Cenerentola, per innamorarsi del proprietario e poi sposarlo. Nella narrativa ottocentesca italiana i più celebri ritratti di orfani compaiono in **Nievo** e **Verga**. Nelle *Confessioni di un italiano* (1867, postumo) l'orfano Carlino viene allevato presso gli zii, conti di Fratta. L'orfanezza di Carlino serve sia a dare una coloritura avventurosa alle sue memorie, sia a farne il testimone ideale della decrepita realtà feudale di Fratta (sul personaggio di Carlino sarà in parte modellato l'anonimo ragazzino narratore del *Visconte dimezzato* di **Calvino**, 1952). In molti racconti di Verga gli orfani rappresentano i vinti per eccellenza. Ci troviamo a una distanza massima dalle compensazioni abitualmente accordate all'orfano dalla letteratura (l'avventura; l'ascesa sociale; il reinserimento in famiglia tramite riconciliazione con un parente ricco ma inizialmente ostile): in Verga l'orfano è, prima di tutto, un personaggio privo di ogni assistenza economica. In *Nedda* (1974) la protagonista rimane sola alla morte della madre. In seconda battuta muore Janu, un contadino che lavorava con lei e da cui aveva avuto un figlio. Rifiutata da tutti, Nedda resta sola e in miseria, aiutata scarsamente da uno zio. *Rosso Malpelo* (1880) racconta l'inesorabile ripetizione di due destini: quello del padre, morto in miniera prima dell'inizio del racconto, e poi quello del figlio. Solo nella prima parte di *Jeli il pastore* (1880) si rivedono affiorare le abituali compensazioni alla dura sorte di orfano: Jeli sembra vivere perfettamente libero il suo idillio con la natura; ma sarà una breve felicità.

6. Nella letteratura del Novecento i personaggi di orfani si diradano, e spesso compaiono come parte di una strategia di ripresa di un particolare tema o genere letterario (si è già visto il recupero del picaresco fatto da **Mann** col *Felix Krull*, o la versione picaresca-avventurosa del romanzo resistenziale di **Calvino** nel *Sentiero dei nidi di ragno*). Nella *Sinfonia pastorale* (1919) di **Gide** il protagonista, un pastore evangelico, viene messo alla prova da un'orfana cieca che accoglie in famiglia e di cui si innamora. Gertrude è un personaggio di perfetta innocenza che è solo uno degli ultimi esempi di una tradizione di orfane o trovate accolti in una nuova comunità e diventate oggetti d'amore o agenti di miglioramento morale (Mignon negli *Anni di noviziato di Wilhelm Meister* di **Goethe**, 1796; Mary in *Martin Chuzzlewit*; Eppie in *Silas Marner*, 1861, di George **Eliot**). Nei *Ragazzi terribili* (1929) di **Cocteau** l'orfanezza sta alla base della perversa libertà di cui dispongono i protagonisti. I motivi melodrammatici legati alle storie di orfani vengono però esibiti fino all'inverosimiglianza (*tutti i ragazzi di cui parla il testo di Cocteau sono orfani e lo sono diventati in seguito a circostanze melodrammatiche; i tutori esistono soltanto per assicurare il loro sostentamento e quasi non si fanno vedere; quando uno dei personaggi muore, lo fa con modalità che riprendono quelle dell'inverosimile fine di Isadora Duncan*). Un altro sogno di autosufficienza tra fratelli, reso in chiave però più macabra, sarà *Il giardino di cemento* (1978) di McEwan. **Nabokov** (*Lolita*, 1955) inserisce un'orfana (prima di padre, poi anche di madre) in una storia che riprende i *topoi* del romanzo romantico, del romanzo *on the road* e, in parte, del romanzo erotico (solo che in questo caso il rapporto tra l'orfanelle trascinata via e il suo perverso patrigno si svolge alla pari). Nella *Compagnia dei Celestini* (1992) **Benni** costruisce

attorno a un gruppo di ragazzini di un brefotrofo una narrazione picaresca-satirica. Nel Novecento, inoltre, maggiore importanza assume un'accezione particolare del tema: quella dell'orfano di età matura, o, per meglio dire, quello del ricordo della morte del padre. Se nel passato il rapporto tra il figlio diventato uomo e il padre morto prendeva solitamente l'aspetto di una storia di vendetta (si può ricordare l'*Amleto* di **Shakespeare**, circa 1600-1601, ma si può notare che anche il rapporto tra Astianatte e Ettore viene letto come una possibile storia di vendetta, perlomeno da parte degli Achei che si affrettano a eliminare il figlio prima che cresca) in testi come la *Coscienza di Zeno* (1923) di **Svevo** e il *Dono* (1933) di **Nabokov** la morte del padre si ripresenta affettivamente come rimorso, rimpianto di un'incomprensione, celebrazione. Per quanto riguarda la morte della madre, si può ricordare quella della madre di Stephen nell'*Ulisse* (1922) di **Joyce** (premessa dell'incontro con Leopold Bloom, che, simmetricamente, ha perso il figlio maschio) e *Aracoeli* (1982) della **Morante**. Tra le opere recenti si può ricordare *L'opera struggente di un formidabile genio* (2000) di **Eggers**, il cui protagonista (autobiografico) si ritrova orfano a ventun anni per le morti di cancro a distanza di poche settimane di entrambi i genitori.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Deuteronomio* (ca. secc. IX-VI a.C.); *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Giobbe* (VI-IV sec. a.C.); *Histoires et contes du temps passé. Contes de ma mère L'oye*, 1697; *Isaia* (sec. VIII a.C.); *Lazarillo de Tormes (La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades)*, 1554; *Rappresentazione di Santa Uliva* (sec. XVI); *Tristano (Tristan)*, sec. XIII; *Salmi* (secc. X-II a.C.).

Alemán, M., *Guzmán de Alfarache* (1599-1603); Balzac, H. de, *La pelle di zigrino (La Peau de chagrin)*, 1831; Benni, S., *La compagnia dei Celestini* (1992); Bérout, *Tristano (Roman de Tristan)* (XII sec.); Blake, W., *Giovedì Santo (Holy Thursday)*, in *Canti dell'esperienza (Songs of Experience)*, 1794; Blake, W., *Giovedì Santo (Holy Thursday)*, in *Canti dell'innocenza (Songs of Innocence)*, 1789; Brontë, C., *Il professore (The Professor)*, 1857 post.; Brontë, C., *Jane Eyre* (1847); Brontë, C., *Villette* (1853); Burnett, F.H., *Il giardino segreto (The Secret Garden)*, 1886; Burnett, F.H., *Il piccolo Lord (Little Lord Fauntleroy)*, 1886; Burnett, F.H., *La piccola principessa (The Little Princess)*, 1915; Calvino, I., *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947); Calvino, I., *Il visconte dimezzato* (1952); Chrétien de Troyes, *Perceval* (sec. XII); Cocteau, J., *I ragazzi terribili (Les enfants terribles)*, 1929; Cummings, I., *Riccioli d'oro*, cinema (*Curly Top*, 1935); Dickens, C., *Martin Chuzzlewit (The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit)*, 1843-44; Dickens, C., *Nicholas Nickleby (The Life and Adventures of Nicholas Nickleby)*, 1838-39; Dickens, Ch., *David Copperfield* (1849-50); Dickens, Ch., *Grandi speranze (Great Expectations)*, 1861; Eggers, D., *L'opera struggente di un formidabile genio (A Heartbreaking Work of Staggering Genius)*, 2000; Eliot, G., *Silas Marner, il tessitore di Raveloe (Silas Marner, the Weaver of Raveloe)*, 1861; Espinel, V.M., *Marco di Obregón (Vida del escudero Marcos de Obregón)*, 1618; Euripide, *Troiane* (415 a. C.); Gide, A., *la sinfonia pastorale (La symphonie pastorale)*, 1919; Goethe, J.W., *Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre)*, 1796; Gottfried von Strassburg, *Tristano e Isotta (Tristan und Isolde)*, sec. XIII; Grimm, J. e W., *Biancaneve (Schnepewittchen)*, in *Fiabe (Kinder- und Hausmärchen)*, 1812-22; Hugo, V., *Ruy Blas* (1838); Grimm, J. e W., *Cenerentola (Aschenputtel)*, in *Fiabe (Kinder- und Hausmärchen)*, 1812-22; James, H., *Il giro di vite (The Turn of the Screw)*, 1898; Joyce, J., *Ulisse (Ulysses)*, 1922; Kipling, R., *Kim* (1901); Lesage, A.R., *Storia di Gil Blas di Santillana (Histoire de Gil Blas de Santillane)*, 1747; Malot, H., *In famiglia (En famille)*, 1893; Malot, H., *Senza famiglia (Sans famille)*, 1878; Mann, T., *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull (Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil)*, 1954; McEwan, I., *Il giardino di cemento (The Cement Garden)*, 1978; Morante, E., *Aracoeli* (1982); Nabokov, V., *Il dono* (1933); Nabokov, V., *Lolita* (1955); Nievo, I., *Confessioni d'un italiano* (1867, postumo); Omero, *Iliade* (secc. IX-

VIII a.C.); Pascoli, G., *I due orfani*, in *Primi poemetti* (1897); Pascoli, G., *Orfano*, in *Myricae* (1891); Perrault, C., *Cenerentola* (*Cendrillon*), in *Racconti di Mamma L'Oca*; Quevedo, F. de, *Il trafficone* (*Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablo, ejemplo de vagamundo y espejo de tacaño*, 1626); Rimbaud, A., *Le strenne degli orfani* (*Les étrennes des orphelins*, 1870); Sade, D.A.F. marquis de, *La nuova Justine o Le sventure della Virtù seguita dalla Storia di Juliette, sua sorella, o Le prosperità del vizio* (*La nouvelle Justine ou Les malheurs de la vertu, suivie de l'Histoire de Juliette, sa soeur, ou Les prospérités du vice*, 1797); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, ca. 1600-01); Shakespeare, W., *Cimbelino* (*Cymbeline*, ca. 1600); Stevenson, R.L., *L'isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1883); Stevenson, R.L., *Rapito* (*Kidnapped, Being Memoires of the Adventures of David Balfour in the Year 1751*, 1886); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Twain, M., *Le avventure di Huckleberry Finn* (*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1885); Thomas, *Tristano e Isotta* (*Tristrem*, sec. XII); Twain, M., *Le avventure di Tom Sawyer* (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876); Verga, G., *Jeli il pastore*, in *Vita dei campi* (1880); Verga, G., *Nedda* (1874); Verga, G., *Rosso Malpelo*, in *Vita dei campi* (1880); Webster, J., *Papà Gambalunga* (*Daddy Long Legs*, 1912); Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (sec. XIII); Zola, É., *Il paradiso delle signore* (*Au bonheur des dames*, 1883).

■ ALTRE OPERE: Birkin, A., *Il giardino di cemento*, cinema (*The Cement Garden*, 1993); Bontempelli, M., *Cenerentola* (1942); Britten, B., *Il giro di vite*, musica (*The Turn of the Screw*, 1954); Capote, T., *Altre voci, altre stanze* (*Other Voices, Other Rooms*, 1848); Carter, A., *Cenerentola o il fantasma della madre* (*Ashtuttle or The Mother's Ghost*), in *Fantasmatici americani e meraviglie del vecchio mondo* (*American Ghosts and Old World Wonders*, 1993); D'Arzo, S., *Penny Wirton e sua madre* (1948); Clement, R., *Giochi proibiti*, cinema (*Jeux interdits*, 1952); Comencini, L., *Incompreso – Vita col figlio*, cinema (1966); Comencini, L., *Son tornata per te – Heidi*, cinema (1952); Cromwell, J., *Lord Fauntleroy*, cinema (*Little Lord Fauntleroy*, 1936); De Amicis, E., *Cuore* (1886); De Vere Stacpoole, H., *Laguna blu* (*The Blue Lagoon*, 1908); Griffith, D.W., *Il giglio infranto*, cinema (*Broken Blossoms*, 1919); Griffith, D.W., *Le due orfanelle*, cinema (*Orphans of the Storm*, 1922); Hand, D. - Disney, W., *Biancaneve e i sette nani*, cinema (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937); Rossellini, R., *Roma città aperta*, cinema (1945); Holland, A., *Il giardino segreto*, cinema (*The Secret Garden*, 1993); Hugo, V., *I miserabili* (*Les Misérables*, 1862); Hugo, V., *L'uomo che ride* (*L'Homme qui rit*, 1869); Ishiguro, K., *Quando eravamo orfani* (*When We Were Orphans*, 2000); Isouard, N., *Cenerentola*, musica (*Cendrillon*, 1810); Jackson, W. - Luske, H. - Geronimi, C. - Disney, W., *Cenerentola*, cinema (*Cinderella*, 1950); James, H., *Le ali della colomba* (*The Wings of the Dove*, 1902); Kleiser, R., *Laguna blu*, cinema (*Blue Lagoon*, 1980); Massenet, J., *Cenerentola*, musica (*Cendrillon*, 1899, libretto di Cain, H.); Montgomery, F., *Incompreso* (*Misunderstood*, 1869); Montgomery, L., *Anna dai capelli rossi* (*Anne of Green Gables*, 1908); Negulesco, J., *Papà Gambalunga*, cinema (*Daddy Long Legs*, 1955); Porter, E., *Pollyanna* (1912); Ranieri, A., *Ginevra o L'orfana della Nunziata* (1839); Rossini, G., *Cenerentola*, musica (1817, Ferretti, J.); Sade, D.-A.-F. marquis de, *Justine, o Le sventure della virtù* (*Justine ou Les malheurs de la vertu*, 1791); Saxo Grammaticus, *Gesta dei Danesi* (*Historia Danica*, sec. XIII); Schwob, M., *Il libro di Monelle* (*Le livre de Monelle*, 1894); Sebald, W.G., *Austerlitz* (2001); Spiry, J., *Heidi* (*Heidis Lehr- und Wanderjahre*, 1880); Tabucchi, A., *I pomeriggi del sabato*, in *Il gioco del rovescio* (1988); Tourneur, M., *Le due orfanelle*, cinema (*Les deux orphelines*, 1933); Tozzi, F., *Il Podere* (1918); Trevisan, V., *I quindici passi* (2002); Vajda, L., *Marcellino pane e vino*, cinema (*Marcelino pan y vino*, 1954); Verga, G., *Gli orfani*, in *Novelle rusticane* (1883); Wagner, R., *Parsifal*, musica (1882); Wagner, R., *Tristano e Isotta*, musica (*Tristan und Isolde*, 1865); Wilcox, F.M., *Il giardino segreto*, cinema (*The Secret Garden*, 1949).

■ BIBLIOGRAFIA: Darnton, R., *I contadini raccontano fiabe: il significato di mamma oca*, in *Il grande massacro dei gatti e altri episodi di storia culturale francese* (1984), Milano 1988, pp. 19-98; Dekker, J.J.H., *Messaggio e realtà. Il significato pedagogico e*

morale dell'iconografia sull'educazione dei bambini nella pittura olandese di genere del XVII secolo, in Becchi, E. - Julia, D. (a c. di), *Storia dell'infanzia 2. Dal Settecento a oggi*, Roma-Bari, 1996, pp. 313-37; Foucault, M., *Storia della follia nell'età classica* (1961), trad. it., Milano, 1979; Pellini, P., *De Roberto e la coazione di Malpelo. Narrazioni familiari dal verismo al modernismo*, in Id., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze 2004, pp. 212-35.

■ VOCI AFFINI: Abbandono; Collegio; Famiglia; Figlia; Figlio; Infanzia; Madre; Miseria; Monello; Morte; Ospizio; Padre; Piccaro; Trovatello; Zio, zia.

PAOLO ZANOTTI

Orgia. 1. Nell'antica Grecia, il termine «orgia» veniva usato esclusivamente al plurale: *órgia* (in lat., pur esso plurale *Orgia*), derivava dalla stessa radice di *érgon* (fatto, opera), e indicava una cerimonia rituale misterica, spesso notturna, in onore di varie divinità (Demetra, Orfeo e specialmente Dioniso o Bacco: donde il termine di *baccanale*): essa implicava comportamenti sfrenati e una temporanea sospensione delle norme che regolano i rapporti fra le persone: in particolare, quelli sessuali. Nelle lingue moderne (fr. *orgie*, *débauche*, sp. *orgia*, ingl. *orgy*, ted. *Orgie*), indica una riunione di persone che danno insieme libero sfogo ai propri istinti e desideri sessuali. Va ricordato che uno studioso raffinato dell'erotismo come George **Bataille** ha sostenuto come l'orgia fosse in realtà una celebrazione ingannevole del sesso, in quanto, presentandosi come evento collettivo, negava l'ineliminabile individualità del piacere.

2. La più vivida e completa rappresentazione dell'antichità ha per oggetto le baccanti, che celebrano l'estasi in cui si consumano i festeggiamenti in onore del dio Dioniso e il sacrificio umano – la morte di Penteo, cui partecipa la madre Agave – nella tragedia di **Euripide** *Le baccanti* (dopo il 406 a.C.). Anche nell'*Antigone* di **Sofocle** (442-441 a.C.) ci si riferisce alle Tiadi che «folli per tutta la notte danzano», celebrando Iacchos (Bacco) il dispensatore (vv. 1146-1152). In seguito molti poeti romani celebreranno nei loro versi il sacrificio di Penteo voluto da Dioniso, adirato perché Agave ha disconosciuto la sua discendenza da Zeus; tra gli altri, **Properzio** nelle *Elegie* (30-16 o 15 a.C.; 3, 22, 33). **Ovidio**, invece, nell'*Arte di amare* (1 a.C.-3 d.C.) inviterà a non soggiacere alla tentazione dei banchetti e delle libagioni, ma non tanto per il pericolo di trascendere il limite, quanto per quello di non rispondere degnamente ai richiami di Amore. Se l'eccesso della tavola spesso coincide con quello sessuale, non si può dimenticare l'episodio della *Cena di Trimalcione* (sec. I d.C.) di **Petronio**, di cui però è facile travisare il senso, se si prescinde dalle novelle che inframmezzano l'evento, come quella della matrona di Efeso, profondamente imbevuta di significato etico. Dalle celebrazioni per Dioniso discendevano i *Saturnalia*, feste celebrate in nome del dio Saturno nella Roma antica tra il 17 e il 23 dicembre, nonché statuite in forma definitiva nel 217 a.C., sotto la spinta dei disastri militari della seconda guerra punica. Una caratteristica di quelle feste, che permarrà nelle celebrazioni medievali e moderne del Carnevale, era la folle ricerca del piacere accompagnata da banchetti e orge e dal sovvertimento delle regole sociali, dove i poveri prendevano il posto dei ricchi e viceversa. Numerose erano a Roma le occasioni di licenziosità che le feste offrivano ai cittadini, e non sono mancate le denunce dei facili costumi dell'epoca: se ne trovano ampie tracce nella produzione letteraria di **Giovenale** e di **Marziale**: del primo si ricorda, ad esempio, come egli rappresentasse nelle *Satire* (96-127), tra le altre perversioni, un'orgia di donne capeggiata da Saufeia e Medullina (*Satire*, L. 2, VI).

3. Mentre nel Medioevo qualche eco dell'orgia pagana permane nelle festività popolari del carnevale e, in forma trasgressiva e licenziosa, nelle immaginarie celebrazioni del Sabba delle streghe, bisogna arrivare all'epoca umanistica per trovare le prime rappresentazioni del piacere collettivo, come quella offerta da Poggio **Bracciolini** nella sua *Lettera sui Bagni di Baden* del 1415. Ma è almeno un secolo più tardi che i piaceri dell'amore giungono alla loro celebrazione più alta e compiuta, se si pensa ai *Ragionamenti* (1534-36) di Pietro **Aretino**, la cui prima parte, dedicata alla *Vita delle moniche*, introduce al tema dell'amore peccaminoso nei conventi, che avrà lunga tradizione. La novizia Nanna assiste ad un'orgia nella cella adiacente e non può astenersi dal condividere il piacere altrui, in un modo che determinerà la fine della sua verginità. E se per «baccanale» s'intende contemporaneamente l'ingordigia del palato e la sfrenatezza sessuale, allora l'Aretino non ha mancato neppure di citare un simile episodio in una scena ambientata nel refettorio del convento. Nello stesso torno d'anni, precisamente nel 1538, appare il testo di Simone **Lemnio** intitolato *Le notti di Lutero ovvero la Monachoponomachia*: un feroce attacco a Lutero e ai suoi discepoli, nel quale l'incontro tra il Riformatore e la futura moglie Katharina von Bora – che come è noto era fuggita dal monastero di Nimptschen con altre nove consorelle – diventa occasione di narrazioni più che licenziose. Ancor prima, però, nel 1531, Lorenzo **Veniero** pubblicava a Venezia un'opera di soggetto inequivocabile, *La puttana errante*, in cui si descrivono le imprese sessuali dell'insaziabile Elena Balerina, la quale a Roma pensa bene di concedersi a un'armata intera. E sempre le prostitute sono al centro delle più raffinate esperienze erotiche nell'opera secentesca di Ferrante **Pallavicino** (1618-44), il quale, ispirandosi al modello dell'Aretino, presenta nelle *Rettorica delle puttane* (1642) un vero trionfo di lussuria, orge comprese. Ma come dimenticare, prima di passare allo splendido Settecento, l'episodio dell'*Orlando Furioso* (1516-32) di Ludovico **Ariosto** citato nel Canto XX, che seppure discretamente, allude ai gran piaceri che si consumarono a Creta all'arrivo di Falanto e dei suoi compagni Spartani (XIII)?

Come vera regina di spudoratezze deve essere qui menzionata la protagonista di *Thérèse philosophe* (1748) del Marquis d'**Argens**, che si dà al bel tempo con tre monaci e assicura al lettore molte altre pruriginose occasioni di divertimento. Nel XVIII secolo s'inaugura la tradizione degli epistolari di suore e monaci (prevalentemente anonimi) che culmina – per quanto riguarda la rappresentazione dell'orgia conventuale – nella *Storia di Don Bougre, portinaio di Chartreux* (1741) in cui i partecipanti all'orgia sono rigorosamente uomini. A un anno di distanza dall'uscita di *Thérèse philosophe*, un'altra pubblicazione che dominerà la scena della letteratura erotica europea, *Le memorie di una donna di piacere* (1749) di John **Cleland**, più tardi noto come *Memorie di Fanny Hill*, scuote le coscienze dei benpensanti. L'autore vi fornisce un ampio spaccato della Londra più segreta, in cui Fanny Hill, la protagonista, si affida all'esperienza della mezzana Miss Cole, che organizza orge nella sua dimora. Si arriva così a rapidi passi alle soglie dell'800 con i quadri dell'amore di gruppo della setta segreta degli *Afroditi*, dipinti nell'opera di Andrea de **Nerciat** *Il diavolo in corpo* (1777; pubb. 1803).

I critici (Alexandrian) hanno associato la figura del Marchese di **Sade** (1740-1814) a quella del «Terroro sessuale», inquadrando con ciò il periodo e la prospettiva in cui si sviluppa la sua opera, costantemente protesa a sottolineare l'indissolubile legame che unisce il piacere della

carne alla violenza e alla corruzione. Sade, amante dei grandi numeri, non esita a ricordare nei suoi romanzi che l'amore di gruppo fa parte di ogni educazione sessuale che voglia ritenersi completa: così, a esempio, nella *Filosofia nel boudoir* (1795) in cui i due educatori di Eugénie, Dolmancé e Madame de Saint-Ange sono prodighi di esempi di piacere collettivo. Non di rado, le orge rappresentate da Sade hanno le caratteristiche di veri e propri incubi, in cui dominano simboli di morte e lugubri allestimenti funerari, come nel caso di *Juliette ovvero delle prosperità del vizio* (1797). Al XIX secolo è dovuta la menzione della pubblicazione del *Kamasutra* attribuito a Mallanaga **Vatsyayana** (secc. IV-V d.C.), tradotto dal sanscrito in inglese (1883) e tirato in duecentocinquanta esemplari per diffusione privata. Nel più celebre manuale erotico di tutti i tempi, suggerito dalla cultura orientale, l'amore di un uomo con più donne allo stesso tempo o di una donna con più maschi è accettato serenamente e senza pregiudizi.

4. Venendo al Novecento, è possibile che Arthur **Schnitzler** – il maestro della letteratura erotica austriaca della *Jahrhundertwende* – abbia avuto presente le descrizioni di orge in maschera presenti nel Diavolo in corpo di Andrea de Nerciat quando scrisse la scena dell'orgia nella bellissima novella *Doppio sogno* (1926) la cui trama ha fornito a sua volta lo spunto per il film di Stanley **Kubrick** *Eyes Wide Shut* (1999).

La quintessenza dell'eccesso sessuale trova il suo trionfo nell'opera di Antonin **Artaud**, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato* (1934), splendido spaccato di una Roma imperiale dominata dall'anarchia e dalla lussuria e prodiga dispensatrice di crimini. Di questa paradigmatica esperienza di trasgressione del limite sembra tenere poco conto la massima critica novecentesca interessata al fenomeno delle perversioni sessuali (Bataille, Klossowski, Barthes), che ancora una volta si rivolge a **Sade** per comprendere il nesso tra la perversità naturale e malvagità. Nel Novecento il tema dell'orgia non esita a presentarsi nelle sale cinematografiche con le opere di Cecil B. **De Mille** (ad es. *Man, woman, marriage* del '21 e *Manslaughter* del '22) o di **Pabst** (*Giglio nelle tenebre*, del 1927). Il percorso può terminare puntando i riflettori sull'opera di Pier Paolo **Pasolini**, che nella versione cinematografica di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), rendendo omaggio a una delle opere più note del principe della depravazione, quale fu Sade, associò l'idea della degenerazione erotica a quella politica espressa dal fascismo. Estesero, oltre che a quelli del sesso, ai piaceri collettivi del cibo è invece il film di Marco **Ferreri** *La grande abbuffata* (1973).

■ OPERE CITATE: Aretino, P., *Ragionamenti* (1534-36); Argens, J.-B. de Boyer, marchese d', *Thérèse philosophe o Memorie (Thérèse philosophe)*, 1748; Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-32); Artaud, A., *Eliogabalo o l'anarchico incoronato (Héliogabale ou l'anarchiste couronné)*, 1934; Bracciolini, P., *Lettera sui bagni di Baden* (1415); Cleland, J., *Le memorie di una donna di piacere o Memorie di Fanny (Memoirs of a Woman of Pleasure)*, 1749; De Mille, C.B., *Man, Woman, Marriage*, cinema (1921); De Mille, C.B., *Manslaughter*, cinema (1922); Euripide, *Baccanti* (dopo il 406 a.C.); Ferreri, M., *La grande abbuffata*, cinema (1973); Giovenale, D.G., *Satire (Saturnae)*, 96-127; Kubrick, S., *Eyes Wide Shut*, cinema (1999); Lemnio, S., *Le notti di Lutero ovvero la Monachoponomachia* (1538); Nerciat, A. de, *Il diavolo in corpo (Le Diable au corps)*, 1803; Ovidio Nasone, P., *L'arte di amare (Ars amandi)*, 1 a.C.-3 d.C.; Pabst, G.W., *Giglio nelle tenebre*, cinema (1927); Pallavicino, F., *La rettorica delle puttane* (1642); Pasolini, P.P., *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, cinema (1975); Petronio Arbitro, T.G., *Cena di Trimalcione in Satyricon* (sec. I d.C.); Properzio, S., *Elegie (Elegiae)*, 30-16 o 15 a.C.; Sade, D.A.F., marchese di, *Juliette o le*

prosperità del vizio (*L'Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice*, 1797); Sade, D.A.F., marchese di, *La filosofia nel boudoir* (*La philosophie dans le boudoir*, 1795); Schnitzler, A., *Doppio sogno* (*Traumnovelle*, 1926); Sofocle, *Antigone* (442-441 a.C.); *Storia di Don Bougre, portinaio di Chartreux* (1741); Vatsyayana, M. (attribuito a), *Kamasutra* (sec. IV-V d.C.); Veniero, L., *La puttana errante* (1531).

■ ALTRE OPERE: Opere anonime: *L'austriaca di buon umore ovvero l'orgia reale. Un classico dell'Opera* (1789); *Apparizione di Thérèse-Philosophe a Saint-Cloud, ovvero il trionfo della voluttà* (1790); *La giornata amorosa ovvero gli ultimi piaceri di Maria Antonietta. Commedia in tre atti, in prosa, rappresentata per la prima volta al teatro del Temple* (1792).

Apollinaire, G., *Le undicimila verghe* (*Les onzemille verges*, 1907); Aretino, P., *I modi e i sonetti lussuriosi* (1535); Bando, M., *Novelle* (1554); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857); Belli, G., *Duecento sonetti in dialetto romanesco* (1886-89); Berlioz, H., *Aroldo in Italia*, musica (1834); Brantôme, P. de Bourdeille signore di, *Vite delle dame galanti* (*Vies des dames galantes*, 1583-84); Burroughs, W., *Ragazzi selvaggi* (*The Wilds Boys*, 1969); Casanova, G.G., *Storia della mia vita* (*Histoire de ma vie*, 1791-98); Crébillon, C.-P. Jolyot de, *Il sofà* (*Le sopha*, 1742); D'Annunzio, G., *Primo vere* (1879); D'Annunzio, G., *Forse che sì, forse che no* (1910); France, A., *La rosticceria della regina Piedoca* (*La rotisserie de la reine Pedauque*, 1893); Gor'kij, M., *Foma Gordeev* (1899); Macrobio, A.T., *Saturnali* (*Saturnaliorum convivium*, sec. V); Marlowe, C., *L'ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, 1589); Marziale, *Epigrammi* (*Epigrammata*, 86-101); Riqueti, H.-G. de comte de Mirabeau, *Hic et haec, ovvero l'allievo dei reverendi padri gesuiti di Avignone* (1783); Nin, A., *Delta di Venere* (*Delta of Venus*, 1976); Pasolini, P.P., *Orgia* (1968); Plauto, T.M., *La fanciulla del caso* (*Casina*, 215-184 a.C.); Restif de la Bretonne, N.-E., *Monsieur Nicolas o il cuore umano svelato* (1794-97); Restif de la Bretonne, N.-E., *L'Anti-Justine* (1798); Restif de la Bretonne, N.-E., *Le notti di Parigi o lo spettatore notturno* (*Le nuits de Paris*, 1788-94); Roth, P., *L'orgia di Praga* (*The Prague Orgy*, 1979); Sade, D.A.F., marchese di, *Justine, o le sventure della virtù* (*Justine, ou Les infortunes de la vertu*, 1791); Sade, D.A.F., marchese di, *La nuova Justine, o le sventure della virtù. Seguita dalla storia di Juliette, sua sorella* (*La nouveau Justine, ou les malheurs de la vertu. Suivie de l'histoire de sa soeur*, 1797); Sudermann, H., *La fine di Sodoma* (*Sodoms Ende*, 1891); Ukrainka, L., *Orgia* (1913); Vargas Llosa, M., *Elogio della matrigna* (*Elogio della madrastra*, 1988); Verga, G., *Una peccatrice* (1865); Waugh, E., *Corpi vili* (*Vile Bodies*, 1930).

■ BIBLIOGRAFIA: Alexandrian, S., *Storia della letteratura erotica* (1927), Milano 1990; Almansi, G., *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura «carnalista»*, Torino 1974; Arcana, vol. II, *Il meraviglioso l'erotica il surreale il nero l'insolito nelle arti figurative e plastiche e nei mass media di tutti i tempi e paesi*, Milano s.d.; Barthes, R., *La pensée de Sade*, «Tel Quel», 28, 1967; Bartz, G. - Karnein, A. - Lange, C., *Liebesfreuden im Mittelalter. Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten*, Stuttgart-Zürich 1994; Bataille, G., *L'erotismo* (1957), Milano 1976; Bataille, G. - Klossowski, P. - Barthes, R., *Il pensiero del marchese De Sade* (1967); tr. it., Napoli, 1978; *Bilder-Lexikon, Literatur und Kunst. Ein bibliographisches und biographisches Nachschlagewerk, eine Kunst- und Literaturgeschichte für die Gebiete der erotischen Belletristik, der galanten, skandalösen und sotadischen Literaturen, der Facetten, folkloristischen und skatologischen Curiosa von der Antike bis zur Gegenwart. Ein Sammelwerk der sexuell betonten Produktion aller Völker und Zeiten auf den Gebieten der bildenden Kunst*, Wien-Leipzig 1929; Boggione, V. - Casalegno, G., *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore eufemismi trivialismi...* Torino 1996; Bougard, R., *Érotisme et amour physique dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris 1986; Brix, M., *Éros et littérature: le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, Louvain 2001; Desnos, R., *Anthologie historique des lectures érotiques. De Guillaume Apollinaire à Philippe Pétain, 1905-1944*, Paris 1995; Englisch, P., *L'eros nella letteratura* (1927), Milano 1967; Fischer, C., *Education érotique. Pietro Aretinos «Ragionamenti» im libertinen Roman Frankreichs*, Stuttgart 1994; Fischer, C., *Gärten der Lust. Eine Geschichte erregender Lektüren*, Stutt-

gart 1997; Frappier-Mazur, L., *Sade et l'écriture de l'orgie: pouvoir et parodie dans l'Histoire de Juliette*, Paris 1991; Frazer, J.G., *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione* (London, 1922); tr. it., Milano, 1973; Goulemot, J.M., *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence 1991; Hösl, J., *Pietro Aretinos Werk*, Berlin 1969; Johns, C., *Sex or Symbol. Erotic Images of Greece and Rome*, London 1990; Lorenzoni, P., *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana. Storia e antologia*, Milano 1976; Maffesoli, M., *L'ombre de Dionysos: contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris 1982; Mertner, E. - Mainusch H., *Pornotopia. Das Obszöne und die Pornographie in der literarischen Landschaft*, Frankfurt am Main - Bonn 1970; Moulton, I.F., *Before Pornography: Erotic Writing in Early Modern England*, Oxford 2000; Moureau, F. - Rieu, A.-M. (a c. di), *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, Genève/Paris 1984; Peakman, J., *Mighty Lewd Books: the Development of Pornography in Eighteenth-Century England*, Basingstoke 2003; Pease, A., *Modernism, Mass Culture and the Aesthetics of Obscenity*, Cambridge 2000; Phillips, J., *Forbidden Fictions: Pornography and Censorship in Twentieth-Century French Literature*, London 1999; Pia, P., *Dictionnaire des Œuvres érotiques. Domaine français*, Paris 1971; Prange, P., *Das Paradies im Boudoir. Glanz und Elend der erotischen Libertinage im Zeitalter der Aufklärung*, Marburg 1990; Rosario, V.A., *The Erotic Imagination. French Histories of Perversity*, New York and Oxford 1997; Seifert, H.-U., *Sade: Leser und Autor*, Frankfurt am Main 1983; Toscan, J., *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e-XVII^e siècles)*, 4 voll., Lille 1981; Travis, A., *Bound & Gagged: a Secret History of obscenity in Britain*, London 2001; Vargas Llosa, M., *La orgia perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Barcellona 1981; Wagner, P., *Erotica and the Enlightenment [Annual Meeting of the American Society for Eighteenth-Century Studies]*, Frankfurt am Main 1991; Wedeck, H. E., *Dictionary of Erotic Literature*, New York 1962; Wetzel, H.H., *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, vol. I (Von Rabelais bis Diderot), Stuttgart 1981.

■ VOCI AFFINI: Amore; Banchetto; Bordello; Carnevale.

ELENA AGAZZI

Oriente. 1. Il termine italiano (come quello francese – *Orient* –, e spagnolo analogo a quello italiano, come, del resto, *Levante*), viene dal latino *sol oriens* (da *orior*, «sorgere», «spuntare», che indica anche il nascere, l'iniziare). In inglese esiste *Orient*, ma è più solito il termine di origine germanica *East*; anche in tedesco esiste *Orient*, ma è più solito *Morgenland* (la terra del mattino), se non *Ost/en*. Si distinguono comunemente in tutte le lingue occidentali (v. OCCIDENTE) un Lontano o Estremo Oriente (India, Cina, Indocina, Giappone, Malesia, Indonesia ecc.) e un medio o vicino Oriente. Orientale, tuttavia, è un aggettivo che si applica, più in genere, anche alle nazioni arabe dell'Africa settentrionale che si affacciano sul Mediterraneo, e di quella nord orientale, anche se l'Oriente è localizzato a est dell'Europa occidentale dalla cui posizione è costruito tutto il lessico globale dell'orientamento geopolitico. L'Oriente, per l'Occidente, ha anche, fin dall'antichità, connotazioni politiche, maturate nel lungo contrasto che oppone la civiltà greca, e poi quella romana, a quella persiana. L'Impero romano si intende diviso in due parti anche prima della scissione tra impero d'Occidente e impero d'Oriente (395) e dello scisma della chiesa cristiana d'Oriente (1054). L'Europa stessa ha dunque un Oriente diviso da un Occidente, e la consapevolezza politico-culturale della differenza è certamente vivissima nel Settecento, con la modernizzazione e l'occidentalizzazione della Russia da parte dei sovrani illuministi (Pietro e Caterina) e poi nell'Ottocento con le richieste di occidentalizzazione da parte di fazioni e sette come quella dei Decabristi. Alle spinte occidentalizzanti si oppongono nell'Ottocento gli slavofili, contrari alla modernizzazione della Russia. Del resto, in oc-

casione di conflitti politici e guerre, la propaganda occidentale nell'Ottocento (si pensi alla guerra di Crimea per esempio) presenta la maggior potenza dell'Europa orientale, la Russia zarista, come luogo di arretratezza e barbarie. George **MacDonald Fraser** in uno dei curiosi romanzi del ciclo di Flashman – *Flashman alla carica* (cap. V) del 1973 –, riprende, su base documentaria, l'opinione comune britannica di quegli anni a proposito dei contadini in un sistema ancora feudale: «schiavi bianchi», proprietà feudale da vendere e comprare, dare in affitto, affamare, tenere in catene, usare, donne comprese, anche uccidere a colpi di frusta, «come gli schiavi negri negli Stati Uniti, anzi peggio». C'è in questa immagine occidentale della Russia, una forma di continuità, certo non una cesura, nel Novecento, con l'inizio del regime comunista in Unione Sovietica e nell'area europea orientale su cui essa esercitava la sua egemonia, con le purghe staliniste negli anni Trenta, e l'oppressione liberticida dopo la seconda guerra mondiale, negli anni della cortina di ferro e della guerra fredda; un'immagine negativa certo non del tutto dissolta con la fine dell'Unione Sovietica e il nuovo regime di potere, visto come tirannico, violento e corrotto. Con «questione d'Oriente» ci si riferisce, a partire dal XVII secolo, alla presenza ottomana, soprattutto nei Balcani, e ai tentativi di espansione dell'Austria e della Russia in quei territori contro la resistenza non solo dell'impero ottomano, ma anche della Francia e dell'Inghilterra. La questione d'Oriente fu causa della guerra di Crimea nel 1854-56, e poi, nel 1878, della guerra russo-turca che si concluse con l'indipendenza di Serbia, Montenegro e Romania e la creazione dello Stato Bulgaro con l'Austria-Ungheria che ottenne l'amministrazione della Bosnia-Erzegovina, poi annessa all'Impero asburgico nel 1908. Nel 1913 da un nuovo conflitto nasce lo Stato Albanese. Furono la questione orientale, e le rivendicazioni nazionalistiche nei domini balcanici dell'Austria, a portare alla prima guerra mondiale e al dissolvimento dell'impero Ottomano.

«Orientalismo», a partire dal libro di Edward Said (*Orientalismo*, 1978), definisce l'insieme delle immagini e delle concettualizzazioni occidentali dell'Oriente, con riferimento al mondo islamico, e anche, naturalmente, l'atteggiamento ideologico e psicologico che è in esse iscritto, e all'egemonia culturale che esso implica. Dice Said che questo Oriente è di fatto una costruzione occidentale stratificata in modo assai complesso nella memoria culturale dell'Occidente, ma si potrebbe benissimo espandere questa annotazione all'intera dimensione dell'Oriente nella visione occidentale del mondo, come si capisce anche dal Todorov di *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana* (1989). Ciò che è evidente in ogni caso è la duplicità costante, tra razzismo e fascino, incapacità comunque di accettare la differenza se non come misurazione dell'inferiorità, o perfino superiorità dell'altro, e sempre nell'ottica costante del movimento di espansione ed egemonizzazione della cultura e della tradizione europea, non di rado, anzi sempre, sullo sfondo della logica imperiale che la caratterizza (Said, *Cultura e imperialismo*, 1993). Ciò che ci fa capire come in realtà si tratti di diverse costruzioni epocali legate a una lunga conflittualità che ha opposto l'Occidente all'Islam nel bacino del Mediterraneo dal Medioevo fino al conflitto globale dei giorni nostri: conflitti, certo, ma anche scambi culturali che costituiscono un sistema antico di tracce che è presente in modo evidente non solo nella memoria culturale e nelle lingue d'Europa (dalla religione, si pensi ai culti romani di Attis, di Mitra di origine persiana, e allo stesso cristianesimo; all'aritmetica, alla filosofia, alla tradizione medica, alla letteratura), ma nella

stessa architettura di molte città mediterranee e anche nell'arte gotica, come ha mostrato Baltrušaitis in *Il Medioevo fantastico* (1972). Anche il pensiero estremo orientale, il Buddismo, i libri sapienziali dell'induismo, le *Upanishad*, tra Otto e Novecento, la sinofilia filosofica del Settecento del *libertinage érudit* hanno avuto grande rilevanza nella storia filosofica dell'Occidente, così come nella storia del gusto le *chinoiserie* settecentesche, le giapponeserie della seconda metà dell'Ottocento e del primo Novecento.

2. Se l'espansione verso Occidente, oltre le colonne d'Ercole (v. OCCIDENTE), si proietta in visioni fantastiche di luoghi dei morti, isole fortunate, luoghi meravigliosi, paradisi, utopie, anche l'Oriente polarizza le fantasie occidentali: sono orientali le straordinarie creature come i grifoni e quell'uccel fenice che **Petrarca** fa volare, incenerire e rinascere, su flutti dell'«Indico Mar» (*Canzoniere*, CXXXV; del 1374); orientali sono i luoghi leggendari come la Colchide e la terra delle Amazzoni. Eroi mitici e dei, come Ercole e Dioniso, compiono viaggi in Oriente: Dioniso conquista l'India e ne torna con un fantasmagorico corteo, un *triumphus* con pantere, sileni, baccanti; a una rupe nelle montagne dell'India viene incatenato Prometeo (v. TITANISMO). Anche l'UTOPIA (v.) può proiettarsi in Oriente: nelle *Storie persiane* (secc. V-IV a.C.) di **Ctesia**, si parla di una popolazione che abita nel sud est rispetto al bacino del Mediterraneo: gente felice e ricca; fra loro nessuno viene ucciso e a nessuno si fa torto; non rubano, né si impadroniscono di ciò che trovano per strada; non mangiano pane ma focacce di erbe. L'Oriente comunque è nell'antichità il luogo del lungo ed endemico scontro tra stati Greci e impero persiano. In **Erodoto**, *Storie*, I, 131-140 (sec. V. a.C.) appare una descrizione della civiltà persiana, degli usi e dei costumi, così come appare anche una descrizione dell'Egitto, Nilo e Piramidi, e di popolazioni asiatiche come Sciti, Assiri, Babilonesi, Massageti. Erodoto narra anche il lungo conflitto tra Persiani e Ateniesi: la spedizione persiana del 490 a.C. contro Atene; la decisiva battaglia di Maratona; la seconda guerra contro l'Impero persiano e Serse intenzionato a conquistare tutta l'Europa (si intende la Grecia continentale); la resistenza spartana al passo delle Termopili e il sacrificio dei guerrieri al comando di Leonida, fino al volgere della guerra a favore della lega greca, con le vittorie di Platea e Micala, e la presa di Sesto. Cento anni dopo nell'*Anabasi* di **Senofonte** (ca. 380 a.C.) si racconta dell'impresa di 13.000 volontari Greci che parteciparono alla spedizione di Ciro il giovane contro Artaserse per conquistare la corona di Persia. La spedizione si risolse in una catastrofe per gli assalitori. Senofonte racconta di come egli si ponesse a capo dei greci e li guidasse in una lunga marcia attraverso il bacino del Tigri, oltre la catena dei Caduchi, sull'altopiano armeno e fino al Ponto. Non manca nell'*Anabasi* la prospettiva esotica, anche più evidente nella descrizione di fasti orientali nella *Ciropea*, il vero e proprio romanzo storico *ante litteram* di Senofonte sulla vita di Ciro il vecchio e, come dice il titolo, sulla sua formazione, la sua educazione (libro I dedicato alla fanciullezza e all'adolescenza), il suo valore e le sue conquiste militari. La *Ciropea* ebbe notevole influenza su **Platone**, *Repubblica* (389-369 a.C.) e poi sulle utopie rinascimentali. Nel contesto della celebrazione delle glorie ateniesi nelle guerre contro i Persiani si pongono anche *I Persiani* (secc. V-IV a.C.) di **Timoteo** di Mileto e *I Persiani* di **Eschilo**, rappresentata nel 472 a.C. e in cui si narra della grande vittoria di Salamina (480 a.C.) contro Serse e della celebrazione della vittoria attraverso il canto funebre persiano della scon-

fitta. Ma non è tanto nelle guerre persiane che si forma un mito imperiale d'Atene, il mito imperiale è caso mai proiettato, come capita in Senofonte, sulla Persia. In realtà, è con Alessandro Magno che nasce il mito imperiale e proprio come conquista dell'Oriente. Fra il 334 e il 327 a.C., Alessandro si impadronisce dell'Anatolia, della Fenicia, della Siria, della Palestina, dell'Egitto, e poi dell'intero impero persiano, per aggredire infine l'India con la conquista del Gandhara nel 327, e infine morire ad appena trentatré anni a Babilonia nel 323. **Callistene**, morto nel 327 a.C., aveva seguito le campagne militari di Alessandro: gli venne attribuita una romanzesca storia delle gesta di Alessandro in realtà scritta nel sec. III d.C. Perduta è la relazione di **Nearco** sulla spedizione esplorativa che egli stesso condusse a capo della flotta di Alessandro dalle foci dell'Indo a quelle dell'Eufrate nel 326 a.C.; la *Storia di Alessandro* (fine sec. IV a.C.) di **Clitarco di Colofone**, in dodici libri, fu la fonte della biografia di Alessandro che sta nel XVII libro della *Biblioteca storica* di **Diodoro Siculo** (sec. I a.C.), così come della *Storia di Alessandro Magno* di Quinto **Curzio Rufo** (prima metà del I secolo d.C.; perduti i primi due libri). A partire dalla sua fonte, è notevole in Curzio Rufo l'impianto di uno stereotipo: Alessandro dopo la morte di Dario imbarbarisce e si corrompe a contatto con l'Asia. Alessandro vi aveva portato una nuova organizzazione politica coloniale, spesso venendo a patti con poteri locali che gli si erano sottomessi. Ma il suo stesso potere si era trasformato in senso orientale: Alessandro si circondava di fasti, accettava la burocrazia e gli usi orientali, proclamò la sua stessa divinità che impose anche ai Greci. Si tratta di ciò che nell'inglese coloniale dei vittoriani si sarebbe definito «going native» (diventare indigeno); e si tratta di un modello interessante e persistente nella letteratura esotica, e che tocca in tempi diversi l'Antonio di **Shakespeare** (*Antonio e Cleopatra*, 1606-7), così come il Kurtz di **Conrad** (*Cuore di tenebra*, 1898). L'*Anabasi di Alessandro* di **Arriano di Nicomedia** (sec. II d.C.) è oggi considerato come la fonte più obiettiva; dello stesso secolo è la *Vita di Alessandro* (*Vite Parallele*, fine sec. II d.C.) di **Plutarco**. La fonte più nota e più sfruttata è la già citata biografia romanzesca dello Pseudo-Callistene che ebbe vasta fortuna e a noi giunta attraverso traduzioni e imitazioni in latino e anche nelle lingue orientali attraverso l'*Iscandarnama* islamico, tradotto in turco, indostano, persiano. Lo Pseudo-Callistene fornì dunque il modello del ciclo d'Alessandro che ebbe ampio sviluppo nella letteratura europea del Medioevo, a partire dalle *Res gestae Alexandri Magni* (secc. III-IV d.C.) di **Giulio Valerio** (ne fu ricavata anche una versione ridotta, l'*Epitome Julii Valerii*), e dall'altra parte dalla traduzione di **Leone Arciprete** (X-XI sec.), *Vita Alexandri*, tradotta a quanto pare durante un viaggio a Costantinopoli nel 942. L'*Epitome* e la *Vita* tradotta da Leone sono le fonti alle quali attinge la fioritura della leggenda d'Alessandro in tutto il Medioevo. Vi si trovano descrizioni dell'Oriente che molto sembrano influenzate dalla novellistica orientale. L'Oriente è un luogo di inaudite ricchezze, di lussi e raffinatezze, ma anche di un declino morale che contagia lo stesso vincitore. Si pensi all'immenso bottino conquistato con la battaglia di Issa in cui Alessandro sconfisse Dario III aprendosi la strada verso la Persia, la Mesopotamia, l'Armenia, o a quello conquistato con la battaglia di Arbela. Nasce con la leggenda di Alessandro anche una forma di esotismo e di descrizioni di città, paesi, usi e costumi sospesi tra il meraviglioso e l'esotico. La compilazione medievale da cui discende poi una lunga tradizione è *Li Roman d'Alixandre* che compone diverse fonti e interpolazioni in genere fortemente indebitate allo

Pseudo-Callistene e che si ritrova nell'*Alexanderlied* di **Lamprecht** (1138, continuato da altra mano, 1160-70), come nell'*Alexandreide* (1178-1182) di **Gautier de Châtillon**, o nell'anonimo spagnolo *El libro de Alexandre* (prima metà sec. XIII) e nella miriade di versioni della leggenda d'Alessandro fino al Rinascimento francese. Qui il mito d'Alessandro è una sola cosa con il tema imperiale e trova continuità nell'*Alexandre* di Jacques **De La Taille** (1573) e nella *Trilogia d'Alessandro* di Alexandre **Hardy** all'inizio del Seicento, in *Alessandro il grande* (1665) di Jean **Racine**, e poi nel libretto di **Metastasio**, *Alessandro nelle Indie*, rappresentato a Roma nel 1729, poi spesso rimusicato (più di cinquanta partiture) e rappresentato in diverse città italiane e straniere (Dresda, Lisbona, Berlino, Stoccarda, Londra) a testimonianza di un tema «europeo», anzi di «regime», davvero assai frequentato in un'epoca che va dalla battaglia di Lepanto nel 1571 alla fine del Seicento, con l'impero asburgico in costante competizione armata contro l'Impero ottomano.

3. Uno dei momenti fondamentali nella costruzione del mito dell'Oriente non c'è dubbio sia costituito dal *Milione* (1298) di Marco **Polo**, redatto da **Rustichello di Pisa** durante la prigionia nelle carceri genovesi dove i due erano finiti, Rustichello dopo la battaglia della Meloria e Marco dopo quella di Curzola, nella lotta tra Venezia, Pisa e Genova per il controllo delle rotte mediterranee. Jacques Le Goff, in *Tempo della chiesa e tempo del mercante* (1976), parla del mito occidentale dell'Oriente come di un mito della ricchezza, legato in particolare alle isole dell'Oceano Indiano da cui vengono metalli e pietre preziose, legni rari, spezie e in cui un sovrano si veste soltanto di perle; altre isole indiane come Crisa e Argira, ci racconta *Il Milione*, sono tutte d'oro o di puro argento. L'Oriente è popolato da creature fantastiche, uomini con i piedi girati all'indietro, cinocefali, monopodi che si fanno ombra con l'unico piede, creature che vivono molto più della normale durata dell'umana vita, bestie composite di leone, cervo, asino, cavallo, iena, scorpione, come la tremenda mantichora antropofaga. Ma *Il Milione*, che ebbe grande diffusione europea (il titolo francese è *Le divisament du Monde*, o *Livre des merveilles*), non è solo un libro di viaggi fantastici, è anche cronaca, guida per i mercanti e i traffici, pieno di annotazioni geografiche, etnografiche. La sua funzione primaria pare essere in qualche modo strumentale, quella di offrirsi come libro del viaggio e della mercatura in Oriente ed è cronologicamente determinato, poiché il viaggio di Marco si svolse tra il 1271 e il 1295. Venezia, prima dell'apertura della rotta di circumnavigazione dell'Africa da parte dei portoghesi, che aprì un'altra strada verso l'Oriente (cfr. *I Lusidi* di **Camões**, 1572), era l'unica porta d'Oriente. Marco Polo, con il padre e lo zio, attraversò l'Armenia, la Persia, l'Afganistan, l'India, la Mongolia, la Cina fino a Pechino dove i Polo ebbero buona accoglienza presso Kublai Khan e Marco fu incaricato di diverse missioni diplomatiche nelle province dell'Impero cinese. I passi più celebri del libro sono quelli dedicati alla descrizione dell'impero del gran Khan, e memorabile è l'attonita descrizione del suo sontuoso palazzo. Il viaggio in Oriente, o piuttosto il pellegrinaggio in Oriente, era mosso anche da traffici e commerci, ma soprattutto da motivi d'ordine religioso e militare. Poco ci viene detto dell'Oriente nelle Cronache crociate (v. **CROCIATE**) al confronto con le cronache di viaggio del francescano **Giovanni dal Pian del Carpine** che aveva viaggiato fino alla Mongolia tra il 1245 e il 1247 (*Historia Mongolorum*), o di **Oderico da Pordenone**, un altro francescano,

che andò verso l'Oriente e la Cina (*Relazione di viaggio in Oriente e in Cina*, 1330). L'opera che, insieme al *Milione*, ebbe maggiore diffusione nel tardo medioevo fu l'anonimo *I Viaggi di Sir John de Mandeville* (1360), tradotto in tutte le lingue europee. Sotto forma di una delle tante guide per il pellegrinaggio in Terrasanta, in realtà *I viaggi di Mandeville* sono un libro di fantasmagoriche fantasie che portano verso Tartaria, Persia, Egitto e India.

Si tratta di una specie di montaggio di fonti diverse: da Frate Oderico da Pordenone allo *Speculum*, quella specie di enciclopedia universale compilata tra il 1247 e il 1259 da **Vincent de Beauvais**. A metà Trecento un altro francescano, **Niccolò da Poggibonsi**, con sette compagni si avventurò in Palestina, Siria, Caldea, fino a Bagdad, rientrando attraverso l'Egitto. Di quel viaggio in cui morirono sei dei compagni di Fra Niccolò, viene dato il resoconto ne *Il Libro d'Oltremare*; un altro pellegrinaggio in Terrasanta è quello di tre pellegrini fiorentini nel 1384, Leonardo **Frescobaldi**, Simone **Singoli** e Giorgio **Gucci** (*Viaggi in Terrasanta*, pubblicato a c. di C. Angelici a Firenze nel 1944). Non ci sono fantasie, ma notazioni più realistiche di terre, e genti, modi di vestire, panorami, così come, una sessantina d'anni più tardi, ne *Il viaggio di Milliaduse d'Este* compilato da un Domenego, accompagnatore di Milliaduse, e compiuto tra il 1440 e il 1441. Il viaggio porta Milliaduse a Beirut, poi a Damasco, la città dei mille minareti, e dalle donne coperte di veli, tessuti d'oro e velluti, ma anche la città crudele che crocifigge, decapita, taglia a metà i condannati, una città anche colpita dalla peste. Il viaggio procede poi fino a Gerusalemme e quindi al Cairo (o Babilonia, come viene definita), la città delle piramidi, e infine ad Alessandria, la porta d'Occidente.

4. L'Occidente indica un'identità che, come ogni identità, si costruisce per opposizioni simmetriche ed espulsione da ciò che noi siamo di tutto ciò che noi non siamo, o non vogliamo essere, e cioè dell'altro. E l'altro, con grande frequenza nella storia occidentale, sta ad Oriente. Se dall'Oriente d'Europa scendono spesso le invasioni barbariche, in Oriente, nel vicino Oriente, matura il perenne conflitto con l'altra religione del libro, l'Islam, discesa anch'essa dall'ebraismo. Dal medioevo fino alla battaglia di Lepanto, e poi ancora, attraverso la guerra di Candia e la lunga storia della conquista e delle guerre veneziane nel levante, e contro l'Impero Ottomano, l'altro, il nemico è prima il saraceno, l'arabo o, poi, il turco. E ci pare che l'atteggiamento occidentale, o uno degli atteggiamenti dell'Occidente nei confronti del nemico sia ben definito dal classico studio di Henry **Pirenne**, *Maometto e Carlomagno* (1922). L'Impero romano non aveva mai considerato la penisola araba come un luogo di conquista né di pericolo, e l'Impero persiano non si era comportato diversamente. Negli anni precedenti la morte di Maometto, Bisanzio aveva riconquistato l'antico splendore, con Eraclio che aveva sconfitto Cosroe nel 627, dunque abbattendo l'Impero persiano. In Oriente – commenta Pirenne – l'Impero era rinato, facendo pensare che Eraclio avesse posto le basi anche per una politica di espansione nell'Occidente attraversato dalle invasioni barbariche, ma così non fu. Due soli anni dopo la morte di Maometto iniziò l'espansione araba che Pirenne, non a caso, mette in relazione alle invasioni barbariche, tutte provenienti dall'Oriente europeo, ma con una differenza: se, con le invasioni barbariche, l'invasore «va al vinto», con gli arabi la questione è assai diversa, il vinto deve andare al vincitore, servire Allah, impararne la lingua che è lingua santa e maestra. Non c'è nell'Islam l'idea di apostolato, non si tratta di convertire, ma di assogget-

tare e i conquistatori «non domandano che di far bottino della scienza, dell'arte, delle istituzioni civili degli infedeli, da coltivare in onore di Allah» (II, 1). Non serve certo far notare la distorsione di prospettiva ideologica di Pirenne, soprattutto a proposito della scienza e dell'arte dei conquistati, visto che fu in una qualche misura più l'Islam a imporre la sua arte e la sua scienza, e a sviluppare in senso originale la filosofia occidentale, che non il contrario. E commenta, infine, Pirenne: «Che formidabile contrasto con un Teodorico, che si mette al servizio dei suoi vinti e cerca di assimilarsi ad essi». Ciò che è chiaro in Pirenne è che, con l'Islam, il Mediterraneo diventa il teatro dello scontro di culture e di civiltà, con conflitti che si accendono nel meridione, in Sicilia, e all'occidente, in Spagna, tra il settimo e l'ottavo secolo, contro i Re franchi: Carlo Magno non solo oppone fiera resistenza, come del resto i suoi predecessori, ma si guadagna il ruolo indiscusso di difensore della cristianità.

In chiave difensiva in Spagna o in Francia (*Chanson de Roland*) o nel meridione d'Italia, in chiave offensiva nella storia delle crociate (v. **CROCIATE**), e nella conquista del Medio Oriente, il contrasto tra le due religioni del libro, e quello tra Occidente e Oriente, dunque, occupa anche in letteratura lo spazio maggiore. Non c'è da stupirsi alla luce di una cronologia anche assai sommaria: 1396, disfatta crociata di Nicopoli contro le armate di Bajazet; 1453, Maometto II conquista Costantinopoli; 1460, caduta di Trebisonda; 1462, presa di Metelino; 1470, presa di Negroponte ai veneziani; 1475, presa di Caffa ai genovesi; 1477, presa di Calcide e Scutari ai veneziani; 1480, sacco di Otranto (con, si racconta, diecimila abitanti passati a fil di spada); 1481, il re di Napoli riconquista Otranto; 1489, Venezia prende Cipro; 1499, guerra tra Venezia e l'Impero Ottomano; 1512, Selim prende l'Armenia, il Kurdistan, la Siria, l'Arabia, l'Egitto; 1526, Solimano II sconfigge Luigi II d'Ungheria; 1529, i Turchi pongono Vienna sotto assedio; 1534, i Turchi prendono Baghdad e la Mesopotamia; nel 1565 Malta è sotto assedio; nel 1571 il sultano turco Selim II, dopo due anni di assedio, espugna Famagosta, difesa da Marc'Antonio Bragadin, e Venezia perde Cipro; il 1571 è anche l'anno della battaglia di Lepanto con la flotta cristiana (Venezia, Genova, la Spagna, il Papa) che ha ragione di quella musulmana e arresta la spinta espansionistica dell'Impero Ottomano, ma Cipro non viene restituita a Venezia e anzi confermata come possedimento ottomano con la pace del 1573. Così, non a caso, raccogliendo una già lunga tradizione, lo scontro tra le due civiltà, soggetto del ciclo carolingio nato nel medioevo francese (*Gormond e Isembard*, *Chanson de Guillaume*, *Chanson d'Aliscamp*, *La Chanson de Roland*) e che si sviluppa anche in Italia (l'anonimo *Orlando* del sec. XV; *La Spagna* attribuita a **Sostegno di Zanobi**, 1350-1360; *I Reali di Francia*, pubbl. 1491, e le *Storie Narbonesi*, pubbl. 1864, di **Andrea da Barberino**, 1370-dopo il 1431), fornisce materia di epica e di leggenda a più fila interconnesse, per eroi, personaggi, situazioni, al romanzo cavalleresco e all'epica Rinascimentali: il **Pulci** nel *Morgante* (1478-1483), il **Boiardo** nell'*Orlando innamorato* (1495), l'**Ariosto** infine nell'*Orlando furioso* (1516, 1532); le contro-codificazioni eroicomiche: L'*Orlandino* (1526) del **Folengo**, l'*Orlandino* (1540) dell'**Aretino**, insieme all'*Astolfoide*, continuano piuttosto che iniziare una tradizione che arriva fino alla fine del Settecento con *Il Ricciardetto* (1738) di Niccolò **Forteguerri** e la *Marfisa Bizzarra* (1761-68) di Carlo **Gozzi**. Nei tre grandi poemi italiani di derivazione dal ciclo carolingio l'inflessione ironica è frequente quando non prevalente. In ogni caso sia nel poema del Boiardo che in quello dell'Ariosto, Angelica,

della quale ogni paladino è innamorato e che ha causato la follia di Orlando, è una creatura orientale, viene dal Catai, e al Catai ritorna tra mille peripezie. Vale la pena ricordare ciò che capita nell'*Innamorato*: Rinaldo, inseguendo Angelica che lo fugge, si abbevera alla fonte dell'odio e inizia a odiare colei che amava; Angelica, di converso, bevendo alla «riviera dell'amore», si innamora di Rinaldo che ora la fugge (Parte I, Canto III, 32-40); molte peripezie dopo, ritornati alla fonte d'Ardenna, Rinaldo beve alla fonte dell'amore e Angelica a quella dell'odio (Parte II, canto XV). Questa vicenda parrebbe, in un qualche senso, dare figura all'attrazione-repulsione, al fascino misto di paura, all'amore-odio che lega l'Occidente al suo sogno orientale. Ariosto riprende per molteplici fila l'*Innamorato* del Boiardo: l'eroina, Angelica, ancora viene dal Catai; la inseguono, di lei innamorati, cavalieri cristiani e cavalieri pagani. Angelica rifiuta i grandi e nobili cavalieri, per innamorarsi di un soldatino saraceno ferito, Medoro; lo guarisce e lo sposa. Ruggiero, il guerriero saraceno, forse il vero eroe di un romanzo con molti eroi, il mitico fondatore della casata degli Estensi, è figlio, come sua sorella gemella Marfisa, la donna cavaliere con l'insegna della fenice, di genitori cristiani; se Marfisa si converte subito e si unisce alle armi crociate, Ruggiero un poco indugia ma anche lui viene convertito al cristianesimo da un eremita che lo salva dai flutti, quando naufraga su un'isola deserta. Sarà proprio il convertito, Ruggiero, nel suo giorno nuziale che lo vede unito a Bradamante, a sconfiggere alla fine in singolar tenzone l'ultimo grande guerriero saraceno, Rodomonte. Di conversioni, del resto, è piena la tradizione epico-cavalleresca italiana: si converte al cristianesimo il Morgante del Pulci e segue Orlando nelle sue imprese accompagnandosi al mezzo gigante Margutte; si converte Ruggiero, discendente di Ettore e di Alessandro, nell'*Innamorato* del Boiardo, e anche là, ovviamente capostipite degli Estensi; nella *Gerusalemme liberata* (1565-75, pubbl. 1580) di Torquato Tasso, che segue però l'altro filone, quello epico della conquista crociata della città santa, si converte anche Clorinda, la donna cavaliere, ferita mortalmente dal suo innamorato Tancredi che non l'ha riconosciuta sotto la celata, e che *in extremo spiritu* la battezza; anche Clorinda, del resto, è figlia di cristiani. Non è figlia di cristiani, invece, la bella Armida che, alla fine, dopo aver combattuto con la sua magia e il suo fascino per i saraceni, a sconfitta ormai maturata, fugge, viene raggiunta da Rinaldo che si offre di difenderla, e le chiede di farsi cristiana; Armida esita, si rifiuta, poi cede e si sottomette al volere di Rinaldo. Tra conflitti, scontri d'armi e d'amori, attrazioni e repulsioni in queste storie d'amore e reciproca attrazione, si consuma qualcosa di insospettato in Ariosto, così come in Tasso. Come si diceva, le fonti dell'odio e dell'amore che si trovano nell'*Innamorato* del Boiardo paiono funzionare non solo come cause magiche di amori improvvisi e altrettanto repentini disamori. In fondo, in quelle vicende di gemelli rapiti e allevati nell'Islam e poi convertiti al cristianesimo, nella vicenda della bella Clorinda uccisa da chi perduto ne è innamorato, della bella Armida, regina di isole incantate in Oriente, anche lei convertita al cristianesimo alla fine, e arresa a Rinaldo dopo una lunga tenzone, tra guerra e amore, si declina un paradigma dell'unione dei contrari con la soluzione di sanguinosi conflitti.

5. Il conflitto nel Mediterraneo solletica il gusto esotico inglese. Christopher Marlowe nel 1589(?) scrive *L'ebreo di Malta*, in cui, dal punto di vista inglese e protestante, cattolici, islamici ed ebrei, se non sono una sola cosa,

sono comunque istanze omologhe del fascino morboso e periglioso del Mediterraneo. L'Ebreo di Malta, Barabba, infatti, nel prologo alla tragedia è l'epitome del carattere machiavellico-cattolico che aveva prodotto la strage di san Bartolomeo nel 1572, con il massacro degli Ugonotti francesi per ordine di Caterina de' Medici, reggente di Francia; episodio a cui Marlowe dedica *Massacro a Parigi* (1591-92). Ebreo, certo, ma anche machiavellico, capace di allearsi con i Turchi che assediano Malta, per poi cercare un accordo con i Cristiani che la difendono, Barabba percorre l'intero spettro di ogni fobia inglese a proposito dell'Europa mediterranea. Marlowe, del resto, aveva fine intuito politico per le fobie di massa. Si pensi a *Tamerlano il grande* (1587-88): la tragedia, divisa in due parti, riprende la storia di Timur che espande il dominio mongolo conquistando prima Bagdad e invadendo la Mesopotamia (1393) e quindi invadendo nel 1395 il regno dell'Orda d'Oro, in Russia, tra il Don e il Volga (Crimea, Kazan, Astrakan), poi l'India, distruggendo Delhi e conquistando il Punjab (1398), infine la Turchia, sconfiggendo l'Impero ottomano nella battaglia di Agora (Ankara) nel 1402, per morire tre anni dopo, mentre tenta di conquistare la Cina. In realtà in quella vecchia storia, nell'*Imperial theme* del pastore della Scizia preso dal suo sogno di conquistare il mondo intero, con le sue ricchezze, Marlowe leggeva nuove paure orientali legate piuttosto a Baber, il discendente di Tamerlano che, nel 1529, invade l'India e inizia il regno del gran Mogol, o all'espansione tartara che giunge nel 1571 fino a distruggere Mosca. Nella costruzione di Marlowe in realtà c'è, soprattutto, la riflessione sulla personalità di un «over-reacher», come dice Harry Levin, assai tipica della contemporaneità europea ed inglese e delle ambizioni di conquista imperiali europee che andavano espandendosi oltre mare. Nel sogno del Tamerlano di Marlowe è iscritto già il *progress* occidentale, e un progetto di conquista globale che l'Inghilterra andava maturando insieme alle proprie ambizioni di grande potenza atlantica. In questo modo si deve forse leggere anche la tragedia imperiale di Shakespeare, *Anthony and Cleopatra*, in cui appare il modello per eccellenza della rappresentazione esotica, nella Cleopatra raccontata da Enobarbo (II.ii), con una traduzione quasi letterale dal più antico passo tratto dalla *Vita di Antonio* (*Le vite parallele*, 105-115) di Plutarco: Cleopatra appare come una divinità sulla barca che fende le onde del Nilo issando vele rosse sulla poppa d'oro, nel luccicare dei remi d'argento che battono le acque, e accompagnata da una musica di flauti che ritmano la vogata. La regina dell'antica dinastia dei Tolomei giace reclinata sotto un padiglione di panno d'oro, e la servono cupidi e fanciulle. E dalla barca emana un profumo raro. *Una notte con Cleopatra* di Gautier, pubblicato nel 1838, ancora risente di questa descrizione, così potentemente orientaleggiante. Il fatto è, come dice Walter Cohen, che «Plutarco e altri scrittori greci e latini trattano spesso dell'opposizione tra l'Occidente conquistatore, che spesso viene considerato come il depositario dei valori della virtù politica e morale, e le più antiche civiltà soggiogate in Oriente, spesso prese a rappresentare lusso, lussuria, e una sessualità decadente, eccessiva, e femminile debolezza. Si tratta di una concezione imperiale che riemerge nel Rinascimento, all'alba di una nuova era di espansione occidentale, proprio mentre l'Europa stava incamminandosi sul sentiero della dominazione globale a mano armata, crescentemente caratterizzata da forme di razzismo e sessismo attraverso cui vengono rappresentati i soggetti conquistati. *Anthony and Cleopatra* è una risposta all'espansionismo europeo, e le

fortune della tragedia di Shakespeare ne testimoniano le connessioni con l'impresa imperiale dell'Occidente». Ed è vero che già nel passo di Plutarco si trova quella differenza tra la *prisca virtus* occidentale, e la *débauche*, il *dérèglement* che l'Occidente legge nello specchio orienteggiante. Certo non ha torto Said quando scrive, in *Orientalismo*, che l'ideologia razzista di un Gobineau o di un Renan esce dalle stesse pulsioni da cui scaturisce anche certa produzione pornografica ottocentesca che entra anche ben dentro il Novecento, con le immagini dell'harem, e degli sceicchi bianchi, e travolgenti esotiche passioni, e anche, a noi pare, una sorta di stile posttribolare che evidentemente soddisfa l'immaginario maschile occidentale per un lungo periodo di tempo.

Come già Alessandro, conquistatore dell'Oriente, viene dall'Oriente a sua volta catturato ed effeminato, così anche Antonio, il virile oratore, il duro personaggio machiavellico che nel *Giulio Cesare* (1599) sconfigge Bruto e Cassio prima sul piano politico e poi su quello militare, preso nella rete delle malie di Cleopatra non può che rammollirsi e andare verso la sconfitta e la morte come conseguenza dell'incanto maligno che ne ha catturato i sensi e l'anima. Di contro bisogna però ricordare che c'è anche il riconoscimento di una via superiore alla saggezza in Oriente: la *Ciropedia* di **Senofonte** modella il mito persiano e medio-orientale anche per il Rinascimento (si pensi alla famosa traduzione di Poggio **Bracciolini**, *Ciropedia*, 1447) e fino alle utopie rinascimentali, da **More**, *Utopia* (1516), a **Campanella**, *La città del sole* (1602, v. *UTOPIA*). Ma la *Ciropedia* è ancora viva nell'orientalismo francese del Seicento, da Madeleine de **Scudéry**, *Il gran Ciro*, 1653; e del Settecento, *Les lettres persanes* (1721) di Charles-Louis Secondat de **Montesquieu**, tuttavia in chiave satirica e in un linguaggio da *libertinage érudit*: vi si racconta di due emissari persiani a Parigi e della corrispondenza da loro intrattenuta con gli amici rimasti in patria: non solo è l'Occidente, con il vuoto della mondanità dei salotti parigini, l'arroganza aristocratica e i finanzieri ladri, a rivelarsi attraverso il candore dei Persiani, ma è anche la stessa Persia degli harem e dell'orientalismo del secolo dei lumi. Si pensi così alla fortuna del tema persiano e turchesco nell'opera in musica: da **Metastasio**, *Ciro riconosciuto* (1736), un libretto più volte rimusicato, da Antonio **Caldara**, da Leonardo **Leo**, da Johann **Hasse**, fino al *Ciro in Babilonia* (1812) di Gioacchino **Rossini**, autore anche de *Il turco in Italia* (1814) che racconta la storia del Principe Selim Demele che deve scegliere tra l'amore di Fiorilla e quello di Zaida. La prima rappresentazione fu un fiasco, visto che il pubblico la considerò come una sorta di quasi ricopiatura dell'altra opera esotica di Rossini, *L'italiana in Algeri*, rappresentata l'anno precedente. Spesso l'immagine dell'Oriente, specie lo specchio esotico ottomano, serve a porre questioni di rilievo politico in Occidente, come capita in *Bajazet* (1672) di Jean **Racine** e poi nella moda turchesca che dura ancora nel Settecento, ma che ha il suo acme proprio nel periodo in cui si consuma il conflitto per l'egemonia con la guerra tra Venezia e l'Impero Turco per Candia, che si chiude a sfavore di Venezia nel 1669, nonostante l'impegno di venturieri giunti da tutto l'Occidente, soprattutto dalla Francia, e schierati dalla parte dei veneziani sotto il comando di Francesco Morosini. I turchi del resto erano giunti nel 1660 fino alle porte di Vienna, difesa dal piemontese Raimondo di Montecuccoli che bloccò l'avanzata ottomana nella battaglia del san Gottardo e poi sulla Raab.

6. La letteratura e il teatro inglesi ed europei, del resto, usano non di rado come sfondo più o meno lontano, in

antefatto, il conflitto contro l'Impero turco. Si pensi alla frequentemente ripetuta commedia dei gemelli, spesso di sesso opposto, tra Cinque e Seicento, separati da un'incursione turca, con uno dei gemelli, spesso la gemella, travestita da ragazzo, presa prigioniera dai turchi, ricomprata, e che torna in patria, per ritrovarvi il gemello, e risolvere un altrimenti irrisolvibile nodo d'amore: come capita nella *Calandria* del **Bibbiena**, rappr. nel 1513, modello anche per *Gli ingannati* (1531) dell'Accademia degli Intronati, gli *Inganni* (1549) di Niccolò **Secchi**, o con qualche differenza, *La dodicesima notte* (1601) di **Shakespeare**, in cui tuttavia l'Oriente è rappresentato dall'Illiria di fantasia al largo delle cui coste naufraga la nave che porta i gemelli. In realtà la forza espansiva maggiore veniva esercitata, in un modo o nell'altro, proprio dalla cristianità che aveva trionfato a Lepanto sui Turchi, e stava già globalizzandosi attraverso le imprese mercantili dei portoghesi in Oriente in gara con l'espansione araba. Già nel Quattrocento i Portoghesi hanno una serie di porti e stazioni commerciali in Africa, e nel 1557 i mercanti portoghesi organizzano a Macao la prima colonia commerciale in Cina; nel 1564 viene stabilito il dominio spagnolo sulle Filippine, così chiamate in onore dell'Imperatore Filippo II. Ma si pensi anche alle missioni francescane prima e poi, nel Cinquecento, ai gesuiti: Francesco Saverio nel 1549 inizia la sua missione in Giappone, morendo due anni dopo durante un viaggio verso la Cina. I Gesuiti saranno banditi dal Giappone nel 1582, nel 1614 esce un editto dello Shogun che proibisce il cristianesimo, nel 1635 il cristianesimo viene perseguitato ed è interdetto agli stranieri l'accesso al Giappone, ad esclusione dei vascelli olandesi. Nel 1583 sbarca in Cina, a Canton, la missione gesuita guidata da Matteo **Ricci** che scrisse anche in cinese facendosi mediatore del pensiero e della religione d'Occidente (*Il solido trattato su Dio*, 1603; *Venticinque paragrafi*, 1605; *Dieci capitoli d'un uomo strano*, 1608; *Otto canzoni per clavicembalo occidentale*, 1608), oltre che lasciare testimonianza dell'opera gesuita in Cina con *Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina* (1608-10). Tra la fine del Cinque e il Settecento la CINA (v.) ebbe notevole rilevanza nello sviluppo del pensiero illuminista e del pensiero libertino a proposito della laicità dello Stato (si veda Zoli, *Dall'Europa libertina all'Europa illuminista. Alle origini del laicismo e dell'illuminismo*, 1997); **Montaigne** (*Essais*, 1588) e **Botero** (*Cause della grandezza e magnificenza delle città*, 1589; *Della Ragion di Stato*, 1589, *Relazioni universali*, 1595), sotto l'influsso della letteratura missionaria «avevano imparato a mitizzare e a sublimare idealmente la Cina come esempio di civiltà, fonte feconda di saggezza e di apertura culturale e politica» (Zoli). La saggezza «cinese» è già riconosciuta come fonte alla quale abbeverarsi nella *Storia delle cose più rilevanti, riti e costumi del gran regno della Cina* (1585) di Juan Gonzalez de **Mendoza**. Nasceva dunque un mito cinese e orientale attraverso i resoconti del Ricci, o dell'altro padre gesuita Alvarez de **Semedo** (*L'impero della Cina*, 1642). Nei primi decenni del Seicento comunque prende piede il mito cinese (Eméric **Crucé**, *Nouveau Cynée, ou discours d'Estat représentant les occasions et les moyens d'établir une paix générale et la liberté de commerce par tout le monde*, 1623; Michel **Baudier**, *Storia della corte del re della Cina*, 1624; **Le Comte**, *Nuove memorie sullo stato presente della Cina*, 1696), e insieme alla dimensione ideologico-filosofica, nasce anche un capitolo nella storia del gusto con le *chinoiserie*, le imitazioni europee di oggetti d'arredo, mobilia, architettura di giardini, oggetti personali fatti in stile cinese. Il mito della saggezza cinese si sviluppò attraverso *philosophes* del calibro di **Voltaire** (*Della Di-*

sputa teologica in Cina, al cap. XIX del *Trattato sulla tolleranza*, 1763; ma si veda anche *L'Orphelin de la Chine*, 1755), contro quell'altro filone, esemplificato dal **Ma-chiavelli** dell'*Arte della guerra*, 1519-20; dal **Vives** del *De Europae dissidiis et bello turcico*, 1526; dal Nicolas de **Malebranche** della *Conversazione di un filosofo cristiano e di un filosofo cinese sull'esistenza e la natura di Dio*, 1708; dal **Fénelon** del *Confucio e Socrate nei Dialoghi dei morti* (1712) in cui l'estremo Oriente è visto variamente come luogo di mollezze, ignavia, pusillanimità, dispotismo.

7. Verso la metà del Seicento esce la *Historia orientalis* (1651) di Johann H. **Hottinger** che rimane il lavoro di riferimento in Europa per tutto il periodo illuminista; alla fine del Seicento esce la *Biblioteca Orientale* (1697) di Barthélemy d'**Herbélot** con introduzione di Antoine **Galland** che tra il 1704 e il 1715 traduce *Le mille e una notte*, la raccolta di novelle arabe del sec. XV, che ebbe vastissima diffusione e grande fortuna nella cultura occidentale. (La traduzione inglese è quasi coeva e basata su quella di Galland, ed è pubblicata a partire dal 1707; un'imitazione è quella dei *Racconti persiani* di Petit de **La Croix**, 1713, tradotta in inglese da Ambrose **Phillips** come *I mille e un giorno. Racconti persiani*, 1714). *Le Mille e una notte*, per certi versi, rappresentano l'immagine comune e persistente che si ha in Occidente dell'Oriente come mondo fiabesco attraverso la storia di Aladino e del genio della lampada, quelle di Sindibad, l'Ulisse arabo, quella di Ali Baba e dei quaranta ladroni, soprattutto attraverso la storia che come un filo rosso ricuce tutte le altre, entro una cornice davvero arabesca: quella che racconta di ShahrUAR re di Persia che, tradito dalla moglie, e avendola punita con la morte, convinto della malvagità femminile decide di passare ogni notte con una diversa donna che farà uccidere al mattino. ShahrAZADE, tuttavia, figlia del Vizir di ShahrUAR, si salva con uno stratagemma, quello di iniziare ogni notte una diversa storia e di farla durare fino all'alba, in modo che il re incuriosito vorrà avere quella favolosa narratrice anche la notte seguente per farsi raccontare la fine della novella. Alla fine ShahrAZADE riesce a farsi sposare dal suo comunque pericoloso sovrano. Ma se le traduzioni delle *Mille e una Notte* danno forma al modello di percezione fiabesca dell'Oriente, la traduzione in inglese del *Corano* fatta da George **Sale** nel 1734, con un discorso introduttivo, non è meno rilevante. Sale tenta un approccio meno ideologico, lasciando parlare il testo e i suoi commentatori. Rilevante, nel tentativo di oggettività, è anche la *Storia dei saraceni* (1708-1718) di Simon **Ockley**. Ma sono certamente *Le Mille e una Notte* ciò che c'è di più rilevante nella formazione di un'immagine dell'Oriente medio e vicino, e anzi persino di uno stile se non di un genere, quello dell'arabesco (si pensi per esmpio al **Poe** dei *Racconti del grottesco e dell'arabesco*, nel 1840) e che ebbe notevole influsso, e anzi provocò letture romantiche, se non l'idea che l'Oriente fosse in realtà il più puro romanticismo (Schlegel, nel 1800, cit. da Said, p. 98) e dunque, *in primis*, come è chiaro, un luogo dell'immaginario occidentale.

Ma, per i romantici, l'Oriente rimane anche il luogo del conflitto e perfino della crociata. Si pensi soltanto alla lunga vicenda del dominio ottomano in Grecia, culla della civiltà d'Occidente e alle spinte irredentiste greche come quella dell'insurrezione del 1770 che fa da sfondo all'*Iperione* (1797-99) di **Hölderlin**; il **Byron** del *Don Giovanni* (1819-1824), negli ultimi canti del poema (VI-XVI), scritti durante la guerra d'indipendenza iniziata con la dichiarazione dell'assemblea nazionale greca nel 1822, dopo aver fatto il suo protagonista schiavo dei tur-

chi, e averlo travestito da odalisca, con il serio rischio di farne anche un eunuco nell'Harem del Sultano, lo fa poi fuggire e divenire valoroso combattente al fianco dell'esercito russo che sta avanzando verso Costantinopoli (ciò che Byron evidentemente si augurava). Il poeta, del resto, accorse in aiuto degli insorti greci, e morì a Missolonghi nel 1824. Nel 1827, in *Armance* di **Stendhal**, Octave, alle prese con un suo male oscuro che gli impedisce di amare, decide di partire assai byronicamente per la crociata antiturca, e finisce però per lasciarsi morire sulla nave che lo porta verso la Grecia. L'indipendenza greca fu proclamata nel 1830, dopo l'intervento anglo-franco-russo del 1827, l'annientamento della flotta turco-egiziana a Navarino il 20 ottobre dello stesso anno, e la formale dichiarazione di guerra dello zar Nicola I contro il sultano turco Mahamud nel 1828.

8. Oltre a quello islamico e a quello estremo orientale esiste anche l'Oriente indiano che fu quello che attrasse maggiormente i romantici. L'India tra il 1744 e il 1748 prima, e poi il 1756 e il 1763, fu il teatro di una guerra coloniale tra Inglesi e francesi, tra le rispettive compagnie delle Indie (quella inglese fu fondata nel 1600, quella francese nel 1604, quella olandese nel 1602), che si risolse a favore dell'Inghilterra (v. OCCIDENTE). Evidentemente si trattava di penetrare, nella logica occidentale, non solo il territorio, ma di accumularne anche la conoscenza. Un importante mediatore francese fu Abraham-Hyacinthe **Anquetil-Duperron** che per primo tradusse in latino l'*Avesta* (1759) e poi i *Veda* (*Ounek'kat, id est, secretum legendum*, 1804) da una versione persiana ridotta; il *Rg Veda* fu tradotto a metà Ottocento in tedesco da F. M. Müller, in inglese nel 1854, da H.H. Wilson, in francese da S. A. **Langlois** nel 1870. In Inghilterra il fondatore dell'orientalistica fu William **Jones**, che partì per l'India nel 1783, con un impiego nella East India Company. Era stato preceduto da Charles **Wilkins** che tradusse dal sanscrito il *Codice di Manu* (il codice sanscrito che avrebbe dovuto fornire la base per una legge di autogoverno indiano nelle intenzioni di Lord Hastings, *supervisor* e generale della East India Company). Wilkins fu anche il primo a tradurre il *Bhagavad-Gītā* (per un orientamento su questi testi si rinvia a R. C. Zahener, *Hinduism*, 1962, trad. it. *L'induismo*, 1972).

9. **Hegel** nelle *Lezioni di Filosofia della Storia* scrive che il seme della civiltà (ovviamente l'unica nell'idea di Hegel, e cioè quella occidentale: v. OCCIDENTE), il suo primo stadio di sviluppo, è a Oriente. Si tratta dell'idea del *Prozess* di civilizzazione del mondo e che vede una fitta rete di analogie e di passaggi che legano la storia della civiltà d'Oriente a quella dell'Occidente e che sviluppa prospettive già presenti in Gottfried **Herder**, *Idee sulla filosofia della storia dell'umanità* (1784-1791), in Friedrich **Schlegel** (*Sulla lingua e la saggezza degli Indiani*, 1808, poi in *Philosophie der Geschichte*, 1828). Già nel **Goethe** influenzato dalla traduzione (1813) di Joseph **Von Hammer** del *Divan* di Schemseddin **Hafiz** c'è l'idea che l'Oriente possa essere un luogo di rigenerazione per l'Europa, come si vede bene dall'incipit di *Divano Orientale-Occidentale* (1819), *Egira*, evidentemente dedicato all'evento fondativo dell'Islam: «Settentrione e meridione e Occidente / vanno in frantumi e troni e imperi tremano e crollano / Rifugiati tu nel puro oriente / respira l'aria dei Patriarchi / Tra vino, amore, e canti, berai la gioventù alla sorgente di Chiser». Per Goethe si tratta di tornare alle origini profonde orientali attraverso cui l'Occidente possa rinascere alla sua stessa autenticità. Poiché, come ci ricorda Schlegel, nell'Oriente sta il puro romanticismo, e l'Oriente è dunque la patria dei poeti, a

cui ogni poeta vuole tornare alla ricerca della lingua stessa dell'origine. E pensiamo così al **Wordsworth** della lirica sulla *Mietitrice solitaria* (in *Lyrical Ballads*, ediz. del 1803-05) in cui il poeta contempla a distanza la mietitrice, ne ascolta il canto lontano che è ristoro al viaggiatore e come l'oasi stessa della poesia per un viaggiatore tra remote dune dei deserti d'Arabia. Ed è evidente che quell'Oriente remoto è proprio il luogo originario della poesia come capita anche in molti passi de *Les Orientales* (1828) di Victor **Hugo** (p. e. *Les Djinns* o *Rêverie*). Ma si pensi anche a *Kubla Khan* (1798, pubbl. 1816) di **Coleridge**: riprendendo attraverso *Purchas' Pilgrimage* (1613) di Samuel **Purchas** la descrizione del palazzo di Kubla Khan nel *Milione* di Marco **Polo**, ma anche la descrizione del palazzo del piacere del Califfo nel *Vathek* (1786) di William **Beckford**, il poeta rievoca la costruzione a Xanadu del palazzo del Gran Khan, ma subito la lirica si pone «en abîme» e il paesaggio si fa interiore e la visione viene come sigillata dall'immagine della vergine abissina e del suo canto orientale, come, ancora, segno, figura, luogo e patria originaria della poesia. Ovviamente questa immagine femminile esotica, orientale, virginea ha un suo percorso ottocentesco fino, per esempio, a Hugo (Sara in *Les Orientales*) al **Baudelaire** dei *Fiori del male* (1857, 1861), in poesie come *Parfum exotique*, *La chevelure* («Asia di languori, Africa ardente, / mondo lontano e morto, mondo assente / vive nel profondo tuo d'aromatica foresta»), *Sed non satiata* («Bizzarra dea, bruna come la notte / dal profumo misto di muschio e d'avana»); *Les ténébres*: «a momenti riluce, s'allunga, si distende / uno spettro di grazia e splendore. / Al suo sognante incedere orientale [...] riconosco la mia bella visitatrice. / È lei! buia e tuttavia luminosa». Sicché *L'invito al viaggio* in *Piccole poesie in prosa* (1861) è un luogo beato, l'Oriente in Occidente, dove tutto è poesia, il luogo in cui incide *La bella Dorotea* (*Piccole poesie in prosa*), dalla pelle bruna che risalta sulla seta rosa della veste aderente. Alla fine del 1842 Gérard de **Nerval** inizia il suo viaggio in Oriente, Turchia, Libano, Egitto. Quel viaggio è anche la costruzione di un sistema sincretico religioso, fondato sull'universale tolleranza (Nerval ebbe a dire che egli aveva ben diciassette credo religiosi). L'immersione è totale: Nerval vuole vestire, vivere e parlare come i popoli dei paesi che attraversa, si arabizza per scoprire un'antica unità gnostica, descritta poi in *Viaggio in Oriente* (1848) e che è il fondamento per la comprensione del significato di fondo anche di *Le figlie del fuoco* (1853) e di *Chimere* (1854). L'orientalismo è certamente presente in forte misura nella cultura di *fin de siècle*, e spesso proiettato nella figura di una qualche *femme fatale*. Si pensi alla *Erodiade* di **Flaubert** nei *Tre racconti* (1877), che rievoca anche impressioni del viaggio in Egitto dello scrittore nel 1850 e in particolare la danzatrice Ruchiouk-Hanem; si pensi alla *Salammbô* dell'omonimo romanzo di Flaubert (*Salammbô*, 1862); alla figura di *Salomé* in **Heine** (*Atta Troll*, 1841); al quadro di **Moreau**, *L'apparizione*, esposto nel 1876; a **Mallarmé** (*Erodiade*, 1869); a **Huysmans**; alle più o meno esplicitamente ironiche *Salomé* di **Laforgue** (*Moralità leggendarie*, 1887) e di Oscar **Wilde**, *Salomé* (1891). Del resto l'idea del viaggio esotico come congiunzione carnale con una bellezza del luogo, come forma di conoscenza, è assai evidente nei fortunati romanzi di Pierre **Loti** (*Aziyadé*, 1879; *Rararuh*, 1880; *La signora Crisantemo*, 1887); si tratta di uno schema che viene rovesciato nella storia raccontata da Marguerite **Duras** ne *L'amante* (1984), a sfondo autobiografico, in cui una giovane francese, un'adolescente in Indocina compie la sua iniziazione amorosa e sessuale con un giovane, ricco cinese. In qual-

che maniera, tuttavia, l'orientalismo pare prevedere anche un passaggio dalla poesia alla vita stessa, l'orientalizzarsi, che è ciò che capita a **Rimbaud** che, abbandonata la poesia, o dalla poesia abbandonato, vive la sua avventura verso l'oriente dal 1880 al 1891 (la raccolta dei suoi scritti, lettere e rapporti sta in *Viaggio in Abissinia e nell'Harar*, curato da Gabriele-Aldo Bertozzi, 1996), nell'antico regno del prete Gianni, in Abissinia, nell'Ogaden, nell'Harar per compirvi forse definitivamente la sua *Stagione all'inferno* (*Cattivo sangue*) in cui già aveva scritto: «Viaggeremo lontano, saremo cacciatori nei deserti, dormiremo sul selciato in città sconosciute, né pensierci avremo più, né pene»; «Compiuto è il giorno, lasceremo l'Europa; s'accendono le luci della città nella sera. M'arderanno i polmoni per l'aria di mare, mi abbronzero sotto perduti soli [...] Tornerò, membra di ferro, pelle scura, il furore negli occhi [...] Divenuto ozioso, brutale, avrò l'oro. Curano le donne gli infermi feroci di ritorno dai paesi caldi».

10. Attraverso l'idealismo tedesco, l'orientalismo approda nella Nuova Inghilterra trascendentalista. **Matthiessen** (*American Renaissance*, 1941) fa presente come Emerson nel 1845 leggesse il *Vishnu Purana* (1500 a.C.) e il *Bhagavad-Gita* (ca. 3000 a.C.) e come scoprisse forti analogie tra il suo trascendentalismo e il pensiero indù in poesie come *Brama* e *Hamatreya* (F. Carpenter, *Emerson and Asia*, 1930). Del resto l'idea stessa di Superanima, e della natura come velo vivente della divinità (che si ritrova anche nel **Melville** di *Moby-Dick*, 1851) non è certo lontana dall'induismo, così come l'insistenza sull'unità di soggetto e oggetto, che avvicina del resto Emerson e tutta la *mood* trascendentalista a Coleridge (si pensi solo al **Thoreau** di *Walden* 1854, al passo su Walden Pond come occhio della natura che rovescia evidentemente i rapporti tra uno e tutto, interno ed esterno). In occasione dello scavo del canale di Suez nel 1869, coincidente con l'unione telegrafica di Europa e America attraverso il cavo atlantico, e la congiunzione delle ferrovie del Pacifico (Pacific Railroads) con quelle della costa atlantica (Union Railroads), **Whitman** aggiunge a *Foglie d'erba* il celebre *Passaggio in India* in cui canta il progresso, ma vede il canale di Suez anche come passaggio tra tempi diversi, tra passato, presente e futuro, e come analogo della sua impresa poetica che sfida acque profonde e ignote verso il passato e al tempo stesso verso il futuro. In Germania a noi pare interessante che proprio a partire dal pensiero orientale nasca il pensiero negativo. Sono noti gli interessi e le fonti orientali di **Schopenhauer** (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1819) che aveva letto i *Veda* (gli inni sacri) nella traduzione latina di Aquetil-Duperron e considerava le *Upanishad* non pre-filosofiche (era questo lo schema consacrato poi da **Hegel** che considerava fuori dalla filosofia tutte quelle esperienze estranee alla nascita del pensiero greco e dunque occidentale, anche se, come si è visto, Hegel situa in Oriente la nascita della civiltà). Per Schopenhauer, Buddha è l'ideale etico e filosofico, e in Oriente egli cerca il sentiero ascetico verso la liberazione dalla volontà che si manifesta come il male e come storia e si rappresenta nel mondo che percepiamo solo ingannevolmente giacché tra uomo e mondo, tra soggetto e oggetto c'è il velo ingannevole delle illusioni, il velo di Maya, o del cangiare incessante delle apparenze. Certo è difficile dire, per esempio, da quali fonti Giacomo **Leopardi** traesse argomentazioni analoghe, ed è altrettanto difficile dire come nell'opera di Melville, soprattutto tra *Moby-Dick* (1851) e *Bartleby lo scrivano* (1856), non ci si trovi in territorio poi così diverso. Come scrive Vasoli intro-

ducendo *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, del resto, le fonti comuni stavano nel Settecento europeo, per esempio nel cinismo filosofico di Bernard de **Mandeville** (*La favola delle api, o Vizi privati, pubblici benefizi e Ricerca sull'origine della virtù morale*, 1714). Ma sta in Schopenhauer, così come in Leopardi, e in Melville, in diverso grado, ciò che c'è in Budda, l'idea della *noluntas*, del negarsi alla Volontà che non è certo l'umano spirito, *der Geist*, teso verso la libertà attraverso il lavoro e la lotta come si legge nella *Fenomenologia dello spirito* (1807) di Hegel. In Leopardi, come in Schopenhauer, come forse anche in Melville e Hawthorne e Thoreau la negazione indica una via, e la indica proprio attraverso il nulla, il vuoto che dunque, come nel *Tao*, nell'orientale *Libro della Norma*, trova la sua massima utilità, poiché è come il mozzo vuoto a cui giungono i raggi di una ruota che su quel vuoto gira e trasforma il vorticare circolare in movimento lineare, così come il vuoto del vaso è la sua intera utilità. In queste figure semplici prende corpo la filosofia della non azione che accomuna molte opere tra Otto e Novecento, dal Melville di *Bartleby the Scrivener*, al **Conrad** di *Victory* (1915); poiché nell'un caso e nell'altro si tratta della negazione dell'Occidente, di quell'accento sulla *noluntas* e sull'assenza posto, per esempio, nel periodo decadente e del simbolismo, in chiave d'autoironia, dal poeta simbolista Tristan **Corbière** nel suo *Poeta contumace* (*Gli amori gialli*, 1873) chiuso nella sua «borgne tourelle» ad aspettare l'infrangersi della risacca, e con essa dell'assenza stessa.

11. In fondo, si potrebbe dire che il luogo dello scontro in letteratura è sempre anche il luogo di un incontro, spesso, come si è visto, di un incontro sessuale, comunque di un tentativo di fusione, beninteso condotto secondo parametri occidentali. Pensiamo, così, al **Disraeli** di *Coningsby* (1844), in cui Sidonia, un ebreo, è il portatore di una saggezza orientale che dovrebbe servire all'Occidente, e soprattutto a *Tancredi o La nuova Crociata* (1847) in cui la saggezza orientale ancora viene evocata con un qualche messaggio per l'Occidente, anche se quale sia questo messaggio, infine, non è mai troppo chiaro, mentre è chiarissimo invece ciò che viene indicato dal sottotitolo in totale accordo con la logica imperialista. Alla fine del secolo l'evocazione dell'incontro tra culture è ancora in **Kipling**, in quella figura di soglia che è Kim nell'omonimo romanzo (1900), un ragazzo orfano nel grande Impero indiano, orfano di padre irlandese e madre indiana, in bilico tra due culture, una figura in cui l'angloindiano Kipling proietta la propria esperienza di vita. In *Kim*, così, l'Impero stesso è la figura dell'unione tra Est e Ovest incarnata in quel suo figlio meticcio e ibridato, che si muove a suo agio tra i bianchi così come tra gli indiani. Ma ci sono altri racconti in *Nel vortice della vita* (*Life's Handicap*, 1891) in cui ci si trova di fronte all'impossibilità dell'incontro. Pensiamo, per esempio, a *Nell'ora del passaggio* (*At the End of the Passage*), in cui il *passage* è il viaggio verso l'India così come la morte. Vi si parla di un *civil servant*, Hummil, che, solo nel cuore dell'Impero Indiano, morto il suo collega, non può più dormire, poiché un qualche Jinn, un qualche genio giunto con un refolo di quel vento, come uno sbuffo di polvere, porta un incubo in cui il *civil servant* si sente cacciato da un volto senza occhi, una figura cieca, un mistero che non si può sciogliere. Hummil alla fine morirà nel sonno, prigioniero del suo incubo. Pensiamo ancora a *Il marchio della bestia*, sempre in *Life's Handicap*, in cui Fleete, appena arrivato in India, arrogante e ignorante, offende il potente Hanuman, il dio delle scimmie, entrando nel suo tempio e spegnendo il sigaro sulla

fronte della statua del dio. Ne verrà punito orribilmente, perché un lebbroso gli appoggia il capo sul petto, e Fleete si troverà con quel marchio che, toccato il suo corpo, ne invaderà anche la mente. Non c'è solo la saggezza, evidentemente, in Oriente, c'è anche la follia in agguato, la malattia che tocca il visitatore che spesso, però, non pare tanto essere l'unto, ma per così dire l'untore. Il **Forster** di *Passaggio in India* (1924) tenta di «connect», di trovare a sua volta l'incontro tra Oriente e Occidente, per constatarne l'impossibilità, in quella storia di malintesi, follie, incomprensioni e vero e proprio mancato incontro di culture, in cui la giovane Adela in visita in India al suo fidanzato, durante una visita alle grotte di Malabar, subisce un qualche affronto dal buio che vi trova. Il dottor Aziz viene accusato di tentato stupro, ma viene scagionato dalla stessa Adela, e che cosa sia capitato ad Adela in quello specchio tenebroso delle grotte di Malabar non è dato sapere, ma proprio in quel buio, che sta nel visitatore prima che nel luogo visitato, l'incontro diventa impossibile. Forse il momento in cui Kipling giunge più vicino all'incontro è nel più importante dei suoi romanzi di formazione, *Il Libro della giungla* (1894), in cui Mowgli, il ragazzo indiano rapito dalla tigre trovato e allevato dai lupi, educato dall'Orso Baloo, dal saggio Kaa, il serpente, da Bagheera, la pantera, riesce infine a dominare la giungla stessa. Ma pare persino ovvio che Mowgli, più che indiano, sia un *exemplum* di uomo occidentale e che l'incontro, ancora una volta, possa darsi solo nel segno dell'egemonia culturale di fondo dell'Occidente, poiché i maestri «bestiali», Baloo, Kaa, Bagheera, non sono diversi, anzi sono in qualche modo caricature affettuose dei maestri che si trovano anche nel collegio militare di *Stalky and Co* (1899), e l'obbiettivo di fondo del processo educativo è la disciplina che permette acquisto, esercizio e gestione del potere su di sé e dunque sugli altri. In fondo il problema è sempre quello di una assoluta presunzione di superiorità «civile» (oltre che militare, certo) e dunque del «fardello dell'uomo bianco», come scrive Kipling in *Il fardello dell'uomo bianco* (1899) esortando gli Stati Uniti ad assumere e a condividere il ruolo e il destino imperiale proprio, secondo Kipling, della razza bianca e anglosassone (v. OCCIDENTE). Così per esempio in *Naulakha. Una Storia d'Occidente e d'Oriente* (1891), scritto in collaborazione con Walcott **Balestier**, compare una donna, Kate Sheriff, che sente come propria missione quella di spendere la propria vita nell'improbabile tentativo di migliorare la tremendissima condizione femminile in India. Va da sé che l'Angelo del signore che le ha annunciato la missione è anche lui evidentemente bianco, e anglosassone. Viene così in mente, per esempio, Anna **Leonowens**, l'istitutrice inglese assunta nel 1862 per l'educazione dei figli del Re del Siam e che scrisse *La governante inglese alla corte siamese*, 1870, e *Romanzo dell'harem*, 1872, spunto per la riscrittura di Margaret **Langdon** (*Anna e il re del Siam*, 1944) che offrì il soggetto per il film musicale del 1946, *Anna e il re del Siam* di John **Cromwell**, per il remake del 1956 di Walter **Lang** (*Il re ed io*), e quello del 1999 dallo stesso titolo, di Richard **Rich** e infine al film di Andy **Tennant**, *Anna and the King*, ancora del 1999. La storia dell'Istitutrice è esattamente la storia di un incontro desiderato e cercato nella misura stessa in cui esso è impossibile. Anche in Kipling l'incontro tra Occidente e Oriente è illusorio e identifica sempre una reciproca incompenetrabilità, poiché, come si legge ancora in *The Naulakha*, nei versi d'epigrafe al cap. XIX: «Noi siamo gli Dei d'Oriente – I più antichi – / padroni di lutto e di gioia, / Come possiamo cadere?», ciò che si scontra, inevitabilmente, con il destino imperiale inglese definito in *A Song*

of the English (in *Sette mari*, 1896): «Felice il nostro destino, grande la nostra eredità / Ma sii umile, popolo mio, e trova il timore anche nella gioia / Poiché il Signore Iddio dall'alto dei cieli / Ha per noi diviso il mare e vi ha tracciato il solido sentiero fino agli estremi confini del mondo». Nel 1902 esce un trittico di **Conrad** sul giorno della vita in cui la prima parte, *Gioventù*, giovinezza, riguarda per l'appunto l'incontro con l'Oriente e in cui si narra del primo comando di Marlow, la voce narrante di Conrad in diversi romanzi. Marlow si trova dunque al comando di un cargo, una specie di relitto, il Judea, con un carico di carbone diretto a Bangkok. Il carico va a fuoco e inizia ad ardere, e arde per tutto il viaggio, arde come la fiamma della gioventù, finché la nave non si inabissa proprio vicino alla meta, e Marlow ricorda quella sua prima esperienza d'Oriente, «impalpabile e soggiogante come un incantesimo, come il sussurro di una promessa di misteriose delizie.» Se dunque in *Gioventù* si tratta della dimensione aurorale dell'esperienza, della giovinezza stessa, *Cuore di tenebra* andrà a indicare l'amaro sapere del viaggio, per dirla con Baudelaire (*Il viaggio*), e *To the End of the Tether* (*Fino all'estremo*), l'ostinata forza di una vecchiaia che non vuole arrendersi e continua a battersi *against all odds*. Questa stessa dimensione della giovinezza è quella in cui vive la sua avventura Lord Jim (*Lord Jim*, 1900), nell'illusione e nel disinganno, spingendosi dalla colpa nell'ansia di riscatto sempre più verso oriente, fino alla morte, che gli risparmia il destino, per esempio, di Almayer (*La follia di Almayer*, 1895, e *Un reietto delle isole*, 1896). In fondo Almayer è un Jim sopravvissuto e invecchiato senza più alcuna speranza di ritorno, senza più alcuna meta, né spirito d'avventura, che si nutre di illusioni, consumando i suoi giorni in un esilio senza remissione. L'Oriente dello Heyst di *Victory*, tuttavia, anche nell'arco della negazione che lo segna e lo caratterizza, continua a mantenere intatto il segno dell'avventura, e la magia che salda insieme amore e morte. L'Oriente in *Victory* è rappresentato dall'enigmatico Mr. Chang, il cinese, servo di Heyst, che, in qualche modo, rispecchia a Heyst (che nell'Oriente si è rifugiato), la *noluntas*, il distacco dal mondo e dalla volontà che Heyst non riesce compiutamente a praticare. Ma certo l'Oriente in Conrad ha molti e diversi volti: i volti dei pellegrini diretti alla Mecca e abbandonati sul Patna, la nave di cui Jim è secondo ufficiale e che egli, come gli altri membri dell'equipaggio, crede stia per affondare nel mar Rosso (*Lord Jim*); i volti dei cinesi, caricati sulla nave in preda alla tempesta in *Tifone* (1903); il volto dello sceriffo Ali, sconfitto da Lord Jim nella sua guerra per Patusan; il volto di Aissa, la bella malese, in *Un reietto delle isole*. A cavallo tra i due secoli del resto, in **Verne** (*Il giro del mondo in ottanta giorni*, 1873; *Le tribolazioni d'un cinese in Cina*, 1878), come in **Salgari**, l'esotismo, connesso evidentemente all'apogeo imperiale d'Europa, è un registro frequente e con una serie di tratti ricorrenti: l'Oriente è raffinato magari fino alla perversione, ricco, crudele, misterioso, enigmatico, depositario di una saggezza diversa e alla quale l'Occidente dovrebbe attingere; ma è anche un luogo di illibertà e di domini satrapici opposti all'Euroamerica *soi disante* democratica e liberale; l'Oriente è infine anche un luogo primitivo di fanatismo e di incomprensibile violenza. Prendiamo, per esempio, un romanzo di fortuna popolare come *Le quattro piume* (1902) di E.A.W. **Mason**, che racconta una storia assai occidentale di codardia e di riscatto da parte di un ufficiale inglese, durante il dominio del Madhi nel periodo che va dalla fondazione dello stato madhista e islamico del Sudan (1881), alla morte di Gordon a Karthoum fino alla memorabile vit-

toria di Kitchener (1898). La rappresentazione dei madhisti in questo romanzo coevo all'impresa di Kitchener è esemplare dell'atteggiamento occidentale; i dervisci, come vengono chiamati, sono, al contrario delle truppe britanniche, che vincano o perdano, l'esempio dei disordine e del caos, sicché in qualche modo è certo possibile dire che la battaglia tra inglesi e madhisti è anche una battaglia tra ragione occidentale e fanatismo orientale. E se gli ufficiali inglesi sono gentiluomini e cavalieri (v. GENTILUOMO) a tutto tondo, i madhisti sono rappresentati come una massa di bruti. Assai diversa è la rappresentazione dell'Oriente in Salgari in un romanzo che ha lo stesso soggetto, e cioè il periodo madhista in Sudan – *La favorita del Madhi*, 1884 –, con i personaggi principali però tutti orientali, e un ruolo davvero speciale per il Madhi stesso, il profeta della ribellione, il creatore dello stato derviscio con il quale evidentemente Salgari simpatizza. Così, nel ciclo della Tigre della Malesia (*Le tigri di Mompracem*, 1883, *I pirati della Malesia*, 1897, *Le due tigri*, 1905, *Sandokan alla riscossa*, 1907) l'eroe che ha lo stesso sguardo ardente del Mahdi è Sandokan alle prese con Lord James Brooke, l'antagonista inglese, in una logica che si pone dalla parte dei conquistati, governati e oppressi, e che molto deve alla persistenza dell'ideologia risorgimentale italiana, e in cui l'unico bianco decente è un latino, il portoghese Yanez, anche lui evidentemente perdente in quegli anni in Oriente e riciclato come amico, compagno, uomo di fiducia di Sandokan. E viene in mente un passo di Conrad, assai rivelatore, da *La laguna* (*Racconti dell'inquietudine*, 1898) in cui si dice che un bianco può certo apprezzare l'amicizia di un malese che può essere leale fino alla morte, e coraggioso guerriero, e che può dunque piacere al bianco anche se certo non come il suo cane preferito. Così è assai notevole, dal nostro punto di vista, che il protagonista del ciclo malese di Salgari non sia il bianco Yanez, ma proprio Sandokan, alle prese però, oltre che con Lord Brooke, anche con dei fanatici orientali (i Thugs de *I misteri della giungla nera*, 1895), ma con un messaggio che è certo il contrario di quello imperialista, e del pensiero imperialista come pensiero unico ed egemonico, globalizzato e globalizzante dopo il congresso di Berlino del 1885, e le varie imprese dei francesi nel golfo del Tonchino, o dei Giapponesi in Cina, o della guerra dell'oppio o di quella dei boxer. Sandokan ovviamente non è un francese, non è un inglese (anzi), né un italiano (in quegli stessi anni l'Italia stava varando la sua politica imperiale, con l'acquisto della Libia, della Somalia, dell'Eritrea, l'aggressione all'Impero abissino, finito certo assai malamente); Sandokan sta esattamente dalla parte opposta. In Italia l'atteggiamento, come si sarebbe detto *jingoi* degli inglesi (siamo nel periodo della guerra anglo-boera), non è del tutto vincente. Si canta «Tripoli bel suol d'amore», certo, e partono i bastimenti carichi di soldati per le conquiste oltremare, ma se *La partenza del crociato* (1856), la bellissima parodia del canto crociato di **Visconti di Venosta**, non può riferirsi ad avvenimenti posteriori, con una qualche certezza si può dire che essa trovasse lettori interessati nel nostro periodo coloniale all'inizio del Novecento quando Visconti di Venosta la ripubblicò in *Ricordi di gioventù* (1904), mentre Gianpiero **Lucini**, a proposito delle politica coloniale italiana, faceva sentire la sua voce in *A Melisanda, Contessa di Tripoli* (1902) e con la *Canzone del giovane eroe* (entrambe in *Revolverate*, 1909); se *Melisanda* si conclude con l'esotico ed eroico bacio tra il conquistatore e la conquistata («acconsenti al mio bacio eroico, Signora!»), il giovane eroe si muove (nella fantasia) tra l'Africa «orrenda e tenebrosa» – dove nel 1895 l'esercito italiano all'Amba Alagi andò incontro

a una davvero memorabile disfatta, poi ripetuta ad Adua nel 1896 – e la Cina in cui, nel 1900, all'epoca della rivolta dei Boxer (xenofoba certo, ma non senza ragione, vista l'aggressione contro la Cina delle potenze occidentali e anche del vicino Giappone), anche l'Italia aveva mandato il suo corpo di spedizione per liberare le legazioni straniere dall'assedio dei rivoltosi, in realtà per aggredire, insieme alle altre potenze coloniali, la Cina e imporre condizioni pesanti di pace (protocollo dei Boxer, 1901).

12. Si deve dire che, nel consesso delle nazioni imperialiste occidentali, ci stava anche una nazione orientale, il Giappone. Nel 1859 veniva firmato un trattato commerciale tra l'Impero del Sol Levante e gli Stati Uniti, a seguito di contatti iniziati nel 1854. Prima il Giappone, in cui nel Seicento c'era stato un tentativo, frustrato, di penetrazione delle missioni gesuite, era quasi sconosciuto agli occidentali. Nel 1862, tuttavia, la lacuna viene colmata. La *World Exhibition* a Londra vede la partecipazione giapponese; e lo stile giapponese entra a tutto titolo nella nuova estetica del Liberty. Nel 1862 E. W. Godwin inventa uno stile giapponese nell'arredamento; nel 1864, **Whistler**, sotto l'influsso delle stampe di **Hokusai**, **Torii Kiyonaga**, e di **Hiroshige**, inizia a comporre una serie di dipinti in stile giapponese (*Symphonie en blanc* n. 2, 1864; *Symphonie en blanc* n. 3, 1867; *Pourpre et Rose*, 1864; *Caprice en pourpre et or*, 1864; *Le balcon*, a cui Whistler lavora e rilavora dal 1865 al 1870; *La princesse du pays de la porcelaine*, 1863-64; *Harmonie en couleur chaire et rouge*, 1869; *Variations en Violet et vert*, 1871; i disegni e i dipinti per la celebre *Camera dei pavoni*, 1876). Del resto l'Impero del sol levante inizia ora un percorso che vent'anni più tardi lo porrà tra le grandi potenze mondiali con una politica assai aggressiva di espansione verso la Cina (1894-95) e di competizione con la Russia (alleanza anglo-nipponica del 1902, guerra russo-giapponese del 1904-1906, con la vittoria giapponese). In ogni caso il 1862 e la *World Exhibition* costituiscono l'inizio di una vera e propria mania giapponese che ha il suo influsso non solo su Whistler, come si è detto, ma anche, per esempio, crediamo, mista a suggestioni di mosaici bizantini, su Gustav **Klimt**: insomma una forma dell'esotismo *fin de siècle* che ha grande rilevanza sulle forme artistiche della *belle époque* e sulla nascente avanguardia; si pensi per esempio al **Van Gogh** dei *Peschi in fiore* (marzo e aprile 1888), o de *Il pero in fiore* (1888), senza dimenticare i più espliciti riferimenti che si trovano ne *Il ritratto del Padre Tanguy* (1888) o nella «copia» da Kesai dalla copertina di «Paris illustré» del maggio 1886 (*Japonaiserie: Oiran*, 1887); ma si pensi anche, orientalismo combinato a orientalismo, alle celebri illustrazioni di Audrey **Beardsley** per *Salomé* di Oscar Wilde, nell'edizione John Lane del 1894, che sono la giapponeseria combinata alla biblica vicenda di Salomé come epitome dell'esotismo della *Décadence*. Alla mania giapponese contribuì anche Lafcadio **Hearn**, residente in Giappone fin dal 1891, sposato a una giapponese, e professore di inglese all'Università di Tokio, naturalizzato giapponese con il nome di Yakumo Koizumi. Il suo libro di impressioni sul Giappone era nella stessa logica dei dipinti di Whistler, ma ovviamente da un punto di vista più interno (*Scorci di un Giappone insolito*, 1894); meno successo ebbe, nel 1904, *Giappone. Un tentativo di interpretazione*. *Madame Butterfly* (1900) degli americani David **Belasco** e John **Long** è la fortunata versione teatrale della mania giapponese, preceduto da *The Mikado* (rappresentato al Savoy Theatre nel 1885) di William S. **Gilbert** e Arthur **Sullivan**, che ne rappresenta il lato operettistico

e giocoso; *Madame Butterfly* (1904), l'opera lirica di Giacomo **Puccini** è forse, insieme ai dipinti di Whistler, il frutto più maturo della moda giapponese. La storia, tratta da Belasco e Long, non è davvero gran cosa, con la *geisha* – e si può intuire cosa quella parola potesse significare nella mentalità occidentale – sedotta e abbandonata. *Madame Butterfly* mostra tutto il suo orgoglio che le fa compiere *karakiri*, quando viene a sapere che le vogliono portare via anche il figlio nato dal matrimonio con Pinkerton, che dunque, un po' alla maniera di Loti, si è comprato una sposina temporanea che considera parte importante delle attrattive turistiche del luogo, con l'intenzione di abbandonarla alla prima occasione. Insomma, una storia di qualche volgarità esotista che nemmeno l'abilità di versificatore e librettista di **Illica** poteva riscattare. Ma la musica di Puccini opera il miracolo: quella figura filiforme di quindicenne giapponese che pare uscire da un dipinto di Whistler, è come un segno sul pentagramma, e la musica si alza davvero, leggera come la speranza di quel «fil di fumo», franca del peso della morte e del buio. L'altra opera esotica di Puccini, *Turandot*, rimase incompiuta alla morte del compositore e fu rappresentata al teatro della Scala di Milano nel 1926. Era tratta dall'omonima favola teatrale di Carlo **Gozzi**, rappresentata nel momento della sinofilia settecentesca nel 1762 e che aveva a sua volta avuto una serie di rielaborazioni e traduzioni (Friedrich **Schiller**, 1802; Charles **Raymond**, 1897) e anche una lunga storia come libretto per opera (Antonio **Bazzini**, 1867; Theodor **Rehbaum**, 1888; Ferruccio **Busoni**, 1917).

La fine secolo coincide con l'apogeo della potenza imperiale europea: nel 1897 **Kipling**, in *Recessional*, per il giubileo della Regina Vittoria, e con la sua molte altre voci, ne presagiva già l'imminente declino. Così J. A. **Mitchell** nel 1889, in un curioso romanzo, *Un frammento del giornale di Khan Li, principe di Dimphe-Yoo-Chur e ammiraglio della marina Persiana*, racconta di come l'Impero Americano – che proprio allora stava iniziando la politica aggressiva che l'avrebbe portata all'egemonia mondiale – sia misteriosamente scomparso e di come all'America e alle sue città deserte approdi nel 2951 una nave persiana in missione archeologica, i cui passeggeri molto si stupiscono del panorama di rovina che gli si presenta di fronte agli occhi, come testimonianza di una grandezza ormai remota nel tempo. In realtà dovevano esserci chiari segni epocali di una qualche apocalisse prossima ventura in qualche modo inscritta nello stesso progresso occidentale. Nel 1914 l'apocalisse a lungo annunciata si compie; con la prima guerra mondiale non è solo l'Europa dell'ultima grande stagione della cultura aristocratica che va in frantumi. Va in frantumi anche l'impero Ottomano, e la sua area d'egemonia viene presa dai poteri occidentali. Testimonia di questo processo storico, attraverso cui l'Inghilterra soprattutto vuole egemonizzare il Medio Oriente, un libro di grande importanza nella storia dell'orientalismo e dell'esotismo euroamericano. Ci riferiamo a *I sette pilastri della saggezza* (1922, 1926, poi in versione ridotta con il titolo di *Rivolta nel deserto*, 1927) del Colonnello T. E. **Lawrence**, studioso di castelli crociati, archeologo in terra Santa dal 1910 al 1914, arabista e, con lo scoppio della guerra, spia, agitatore, e poi organizzatore della guerriglia araba contro il dominio ottomano tra il 1916 e il 1918. Al capitolo VI Lawrence scrive di come la sua povertà negli anni di lavoro in Siria e Mesopotamia lo avevano obbligato a familiarizzare con le classi più umili, dandogli così una conoscenza delle cose, delle situazioni, della mentalità, ovviamente rara in un europeo. Tuttavia, la prospettiva da cui vengono osservati gli arabi che il colonnello Lawrence doveva guidare

appare chiaramente occidentale e in qualche modo tradizionale e «patronizing» fin dalla chiusa del primo capitolo del memoriale. Gli arabi sono fedeli e coerenti a un ideale, leali in questo fino alla morte, ma, raggiunto il successo, destinati tuttavia al fallimento; coerenti, certo, ma anche privi di finalità e di progettualità, «instabili come l'acqua, e però con la stessa forza irresistibile dell'acqua». «Gente la cui mente è strana e oscura, tra depressione ed euforia, senza disciplina, ma capaci di fede, ardore e ardimento come nessun altro popolo al mondo». Il commento finale al libro è la spiegazione anche di questo giudizio. Si tratta del sogno di dare forma politica a un nuovo Medio Oriente unito sotto la dinastia Ascemita, che include Libano, Palestina, Siria, Iraq, Yemen, tutta l'area del golfo, fino all'Anatolia. Ma, certo, questo non successe e non tanto per la mancanza di disciplina e progettualità degli arabi, quanto, evidentemente, per gli interessi occidentali che lo stesso Lawrence non poteva non essere consapevole di servire e che tracciarono i confini della mappa politica del Medio Oriente. Nel marzo del 1920 il congresso panarabo di Damasco designò i due figli di Hussein, Abdallah e Feisal, come Re dell'Iraq e Re di Siria, in aprile, a Sanremo, la conferenza occidentale sul Medio Oriente decise la spartizione dei protettorati: Siria e Libano alla Francia; Iraq, Palestina e Transgiordania alla Gran Bretagna. Di seguito i francesi semplicemente occupano la Siria e Feisal deve lasciare il paese, suddiviso dunque in quattro stati. Nel 1924 Ibn Saud conquista la Mecca e il potere, costringendo re Hussein della dinastia ascemita ad abdicare; nel 1926 Ibn Saud si proclama Re dell'Arabia Saudita. Nel 1945 al Cairo nasce la lega araba (Algeria, Arabia Saudita, Egitto, Giordania, Iraq, Libia, Siria, Yemen). Le imprese di Lawrence, tuttavia, anche per i resoconti giornalistici soprattutto americani, crearono negli anni Venti una vera e propria moda hollywoodiana che fece nascere anche un gusto nell'arredamento e nell'abbigliamento, e con titoli di film che spesso annunciavano sceicchi (a partire da *Lo sceicco d'Arabia* di Park **Frame**, 1919; seguito dal celeberrimo *Lo sceicco* interpretato da Rodolfo Valentino per la regia di George **Metford**, 1922, con la continuazione nel 1926 di *Il figlio dello Sceicco*; ma c'è anche *Lo sceicco del Villaggio* di Al **St. John** del 1922; *La favola dello sceicco* del 1923 prodotto da Paul Terry; *Lo sceicco del deserto* del 1924, di Tom **Terriss** con una serie che viene siglata dalla gustosissima parodia firmata da Federico **Fellini** nel 1952, *Lo sceicco bianco*, interpretato da un giovane e formidabile Alberto Sordi).

13. Ma l'Oriente delle «filosofie perenni» negli anni che seguono la prima guerra mondiale e poi anche dopo la metà del Novecento è tutt'altro che scomparso dalle prospettive filosofiche occidentali. Così Guido **Gozzano** pubblica come *Lettere dall'India*, nel 1914, le sue impressioni e riflessioni sul viaggio fatto nel 1912, poi ripubblicate sotto il titolo, assai significativo, di *Verso la cuna del mondo* (1917), in cui è chiaro che quel viaggio esotico di un uomo assai malato, e quella scrittura, sono una vera e propria ricerca di senso. Pochi anni dopo T. S. **Eliot** ne *La terra desolata* (1922), sulla struttura antica della inchiesta cavalleresca per il sacro Graal che ha contenuto il sangue di Cristo (v. QUÊTE) e dunque il principio cristiano della carità, approda al buddismo nella parte III, *Il sermone del fuoco*, e poi, nella sezione V, alla *Brihadaranyaka-Upanishad*, con *La leggenda del tuono*, e cioè la leggenda di Parajapti, il creatore, in cui vengono enunciati come principi di salvezza i tre *Da*: *Datta*, dona, che pare rinviare ancora al principio dell'amore e della carità; *Dadyadwam*, compatisci; *Damyata*, disciplinati. E, dopo

l'attraversamento della terra desolata, di quello che, per altri versi, **Spengler** chiamava in quegli stessi anni *Il tramonto dell'Occidente* (1917), con il deserto alle proprie spalle, il poemetto non tanto si chiude sul triplice comandamento, ma si apre invece nel verso finale, *Shanti, shanti, shanti* (citazione della chiusa rituale di ogni *Upanishad*) che indica la pace ineffabile e che sorpassa ogni umana comprensione. La suggestione dell'Oriente, del resto, entra di forza nella storia dell'avanguardia: si pensi solo all'uso dello *Hokku*, o *Haiku* giapponese, la breve composizione che consiste di tre versi e in una sola immagine o in una mera sovrapposizione di immagini, nell'imagismo di **Pound**, o di **Hulme**, o in Jean **Paulhan** (*Haiku*, «Nouvelle Revue Française», VII, 84, 1 sett. 1920) o anche in **Ungaretti** (Pound: «In a Station of the Metro / The Apparition of these faces in the crowd: / Petals on a wet, black bough» da *Lustra*, 1916; Hulme: «Her skirt lifted as a dark mist / from the columns of amethyst» da *Images*, 1912; Paulhan: «La fumée s'envole au Nord / Le papillon blanc verso l'Est / Vent frivole» 1920, ora in *Haiku*, 1992; Ungaretti: «Soldati / Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie»; «Tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla», da *Allegria di naufragi*, 1919). Si pensi ancora al Pound traduttore e imitatore dal cinese (*Cathay*, 1915) e dal giapponese (*Nô*, 1916), al Pound traduttore di Confucio, e all'uso degli ideogrammi dell'alfabeto cinese nei *Cantos* come momenti di rivelazione alla maniera dello *Haiku*, e in cui l'ideogramma, per un qualche verso, diventa l'utopia della scrittura in cui immagine e parola sono una sola cosa (v. CINA). Una ventina d'anni dopo la *Terra Desolata*, Aldous **Huxley** in *La filosofia perenne* (1945) definisce la propria necessità di conversione a un misticismo pratico, che miscela buddismo e filosofie orientali, con la razionalità così tipica dell'Occidente. Proprio sul filo di questa ricerca, la tensione utopica di tutta la scrittura di Huxley, a partire dai panorami negativi di *Il mondo nuovo* (1932) e *La scimmia e l'essenza* (1948) in cui si declina piuttosto il fallimento della Ragione nel creare l'utopia a cui è teso il pensiero occidentale, sfocia, attraverso le filosofie perenni e l'incontro con l'Oriente, nel naufragio che fa approdare a *L'isola* (1962) con un percorso di salvezza che passa proprio da quelle filosofie perenni e, in fondo, forse, ancora da quel triplice «Da» del tuono ne *La Terra desolata*. Attraverso Huxley le suggestioni dell'India giungono alla generazione *beat*, al Jack **Kerouac** di *I vagabondi del Dharma* (1958), all'Allen **Ginsberg** di poesie come *Holy Ghost on the Nod over the Body of Bliss* (1966), oppure *Wichita Vortex Sutra* (1966) raccolte in versione italiana da Fernanda **Pivano** in *Mantra del re di Maggio* (1973), o alle suggestioni del *Bardo Todol* (il *Libro Tibetano dei Morti*) in *Howl and other Poems* (1956). Del resto il viaggio in India, immaginario o effettivo, rimane un tratto caratteristico della tradizione occidentale. Pensiamo naturalmente al *Siddharta* di **Hesse** (1922), quel romanzo di formazione proiettato in un'India senza tempo e che continua a godere di molta fortuna tra i giovani; ma anche ai racconti raccolti in *Viaggio in India* (1913), e in *Pellegrinaggio in Oriente* (1932), sempre viaggi filosofici dalla terra della sera, la *Abendland* che è l'Occidente, a quella dell'alba (la *Morgenland* per l'appunto), alla ricerca di un'illuminazione, della comprensione, alla ricerca di senso che tuttavia, a volte, diviene invece, come nel Grabot de *La via dei re* (1930) di André **Malraux**, accecamento e luogo di tenebre che il viaggiatore occidentale non tanto scopre fuori, ma dentro di sé. Vi sono altre visuali sull'Oriente, naturalmente, nel Novecento: basti qui ricordare, per esempio, il successo dei romanzi cinesi di Pearl S. **Buck**, figlia

e moglie di missionari e alla quale fu attribuito il Nobel nel 1938 (*La buona terra*, 1931; *Figli*, 1932; *Una casa divisa*, 1935; fino ai romanzi degli anni Sessanta, *Le ragazze di Madame Liang*, 1969, *Tutti sotto il cielo*, 1973); o il romanzo missionario di Archibald **Cronin**, *Le chiavi del regno* (1942), in cui si racconta della vita di sacrificio e totale rinuncia, interamente dedicata all'apostolato, di Padre Chisholm, sacerdote cattolico in Cina.

Ma l'Oriente non è certo solo questo oggi, e anche nel passato più recente. Basti pensare alla guerra coloniale perduta dai francesi in Indocina (raccontata per esempio dal bel romanzo di Jean **Hougron**, *Il sole nel ventre*, 1952 – Hougron è del resto autore di una importante serie di romanzi sul colonialismo francese in Indocina, come *La notte indocinese*, 1950; *Rabbia bianca*, 1951 –, o da Graham **Greene**, *L'Americano tranquillo*, 1955); una sconfitta del resto lasciata in eredità agli Americani e raccontata e riraccontata in molti romanzi e molti film, a partire da *Il cacciatore* (1978) di Michael **Cimino**, e da *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford **Coppola** che, su uno script di Michael **Err**, attualizza *Cuore di tenebra* di Joseph **Conrad**. L'Oriente appare in questi film come immagine nera, luogo di infinita corruzione, crudeltà, sofferenze e una violenza senza remissione, come un luogo malato, insomma, in cui, tuttavia, deve essere in qualche modo chiaro che il viaggiatore, il colono, il soldato è non solo la vittima, il contagiato, ma anche, e forse più, l'autore di un male «occidentale». Oggi, dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica che ebbe il momento culminante nel fallito *putsch* militare del '90, e prima con la caduta del Muro di Berlino nell'89, il contrasto tra l'Occidente e ciò che veniva definito in America, sotto la presidenza di Ronald Reagan, «l'impero del male», con riferimento al «blocco sovietico» e ai regimi del socialismo reale, ma anche alla Cina maoista della rivoluzione culturale, è diventato il «clash of civilization» di cui parla Huntington, esattamente come scontro tra Occidente e Oriente, con le due guerre del Golfo, l'attacco alle torri gemelle di New York l'undici settembre del 2001, e la destabilizzazione di tutto il Medio Oriente come luogo di guerra perenne e globalizzata. Anche l'immagine dell'Oriente più lontano, del resto, in genere, è assai mutata: non si pensa più alla Cina come segno di saggezza filosofica, né all'India come luogo di misticismo. L'occidentalizzazione e la globalizzazione, la modernizzazione di quei due grandi paesi orientali ne ha fatto nazioni emergenti nell'economia globale e nell'espansione globale del mercato. Per altri versi si può anche dire che con la globalizzazione, l'Oriente invaso dall'Occidente lo ha a sua volta penetrato, anche in letteratura, poiché le lingue coloniali soprattutto, l'inglese, il francese, il portoghese, sono anche diventate le lingue d'espressione di Indiani, Pakistani, Africani che scrivono nelle lingue dell'impero, passato e presente, ibridandole però con le proprie, forzandone le forme e i significati attraverso intrusioni, innesti. Così anche quelle lingue, per così dire, non hanno più patria né confini, finendo esse stesse per essere lingue d'esilio, lingue esilianti, e anche, per dare esse stesse il senso di una altra patria, di un'altra appartenenza, in bilico tra mondi. Lingue, anche, di un altro Occidente che sta già prendendo forma in molte «patrie immaginarie», per usare il titolo di un libro di saggi di Salaman **Rushdie** (1991, o «comunità immaginate» diverse da quelle nazionali (Benedict Anderson, 1991).

Dino **Buzzati**, in *Il Deserto dei Tartari* (1940), usa l'Oriente come una metafora vuota, il segno di una minaccia indecifrabile, nella cui attesa si consuma assurdamente e inutilmente la vita, poiché quel deserto dal quale si attende l'aggressione, o l'invasione, è in realtà il vuoto,

e l'attesa dunque l'attesa del nulla in quel deserto a oriente che è un luogo della mente e dell'immaginario, ma anche della memoria culturale occidentale. C'è un passo interessante in *Notturmo Indiano* (1984) di Antonio **Tabucchi**, breve romanzo che è anche la ricerca del perduto amico Xavier. Si tratta dell'incontro con un giovane profeta che legge il *karma* dei pellegrini. L'io narrante scopre dal profeta di essere, un po' alla maniera di Rimbaud, «un altro»; «chi sono?» chiede dunque l'io narrante, e la risposta è che «non importa» poiché l'essere un altro, e non sé, è «Maya», e cioè fa parte del mutevole e ingannevole apparire del mondo, ed è un volto cangiante nel velo di Maya. Sicché la ricerca dell'amico Xavier non è che la ricerca di sé, come sempre, per non trovarsi, se non in una visione, come su una barca di notte in vista di molte luci. E forse quella ricerca dell'amico perduto in Oriente è ancora la ricerca occidentale dell'Oriente, di un'origine in cui sta la cifra segreta, sempre confusa, di quel che siamo; una ricerca che si perde in un brutto sogno in cui un vecchio bibliotecario che custodisce un antico e prezioso archivio, dice all'io narrante: «Xavier non esiste, ed è solo un fantasma, poiché siamo tutti morti... questa città è morta, e le battaglie, il sudore, il sangue, la gloria e il potere» e nulla resta, o forse solo un «topo morto». Così il libro si chiude nel segno della vanificazione totale della ricerca, attraverso la sottrazione del suo oggetto. Rimane quella bizzarra riscrittura postmoderna del *Milione* nelle *Città invisibili* (1972) di Italo **Calvino**, in quella geometrica, fantasmagorica trasparenza, in un Oriente tutto dell'immaginazione. C'è, nel libro di Calvino, la città nascosta, Teodora. Invasioni ricorrenti l'hanno travagliata nei secoli e a ogni nemico sconfitto ne è succeduto un altro, prendendo forza e minacciando la sopravvivenza degli abitanti. L'ultima minaccia è quella dei topi, orde di ratti dilaganti: «finalmente, con un'estrema ecatombe, l'ingegno micidiale e versatile» dei teodorani riesce ad averla vinta, e l'ordine del mondo, da essi stessi sconvolto, viene ristabilito senza che nessun'altra specie vivente possa rimetterlo in forse. «Così almeno gli abitanti di Teodora credevano»; in realtà «una fauna fantastica già tornava alla luce dagli scantinati della biblioteca dove si conservavano gli incunaboli, spiccava salti dai capitelli e dai pluviali, s'appollaiava al capezzale dei dormienti. Le sfingi, i grifi, le chimere, i draghi, gli ircocervi, le arpie, le idre, i liocorni, i basilischi riprendevano possesso della città». Non è così innocente questa fantasia di Calvino: essa ci sta forse a dire qualcosa del rapporto tra l'immaginario, la violenza e la realtà, forse anche molto ci dice del rapporto occidentale con l'Oriente, o più in genere con l'Altro che non sta dove si crede che stia, ma nell'immaginario, e nelle pericolose stratificazioni della memoria culturale.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Avesta* (secc. VI-IV a.C.); *Bhagavad-Gita* (ca. 3000 a.C.); *Canzone di Guglielmo* (*Chanson de Guillaume*, sec. XII); *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*, sec. VII); *Chanson d'Aliscamp* (sec. XII); *Gormond e Isembart* (*Gormond et Isembart*, fine secc. XI-XII); *I Viaggi di Sir John de Mandeville* (1360); *Il libro di Alessandro* (*El libro de Alexandre*, prima metà sec. XIII); *Il romanzo di Alessandro* (*Li roman d'Alixandre*, sec. XII); *Libro d'Alessandro* (*Iscandarname*, data incerta); *Orlando* (sec. XV); *Upanishad* (secc. VIII-IV a.C.); *Veda* (ca. 1500-800 a.C.); *Vishnu Purana* (ca. sec. XVI a.C.).

Accademia degli Intronati, *Gli Ingannati* (1531); Andrea da Barberino, *I Reali di Francia* (secc. XIV-XV); Andrea da Barberino, *Storie narbonesi* (secc. XIV-XV); Anquetil-Duperron, A.H., trad. dall'*Upanishad* (1804); Anquetil-Duperron, A.H., trad. del commento ai *Veda* (1788); Anquetil-Duperron, A.H., trad. dell'*Avesta* (1759); Aretino, P., *Astolfoide* (dopo il 1540);

Aretino, P., *Orlandino* (1540); Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516-1532); Arriano di Nicomedia, *L'Anabasi di Alessandro* (sec. II d.C.); Baudelaire, C., *Il viaggio* (*Le Voyage*), in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857, 1861); Baudelaire, C., *Invito al viaggio* (*Invitation au voyage*), in *Piccoli poemi in prosa* (*Petits poèmes en prose*, 1861); Baudelaire, C., *La bella Dorotea* (*La belle Dorothée*), in *Piccoli poemi in prosa* (*Petits poèmes en prose*, 1861); Baudelaire, C., *La capigliatura* (*La chevelure*), in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857, 1861); Baudelaire, C., *Le tenebre* (*Le ténèbres*), in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857, 1861); Baudelaire, C., *Profumo esotico* (*Parfum exotique*), in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857, 1861); Baudelaire, C., *Sed non satiata*, in *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1857, 1861); Baudier, M., *Storia della corte del re della Cina* (*Histoire de la cour du Roi de Chine*, 1624); Bazzini, A., *Turanda*, musica (1867); Beardsley, A., illustrazioni di *Salomé* di Oscar Wilde (edizione John Lane, 1894); Beckford, W., *Vathek* (1786); Belasco, D. - Long, J., *Madame Butterfly* (1900); Bibbiena, *Calandra* (1513); Boiardo, M.M., *Orlando Innamorato*, (1495, postumo); Botero, G., *Cause della grandezza e magnificenza delle città* (1589); Botero, G., *Della ragion di Stato* (1589); Botero, G., *Relazioni universali* (1595); Bracciolini, P., *Ciropedia*, tr. da Senofonte (1447); Buck, P.S., *Figli* (*Sons*, 1932); Buck, P.S., *La buona terra* (*The Good Earth*, 1931); Buck, P.S., *Le ragazze di Madame Liang* (*The Three Daughters of Madame Liang*, 1969); Buck, P.S., *Tutti sotto il cielo* (*All Under Heaven*, 1973); Buck, P.S., *Una casa divisa* (*A House Divided*, 1935); Busoni, F., *Turandot*, musica (1917); Buzzati, D., *Il deserto dei Tartari* (1940); Byron, G.G., *Don Juan* (1819-1824); Calvino, I., *Le città invisibili* (1972); Camões, L. de, *I Lusiadi* (*Os Lusíadas*, 1572); Campanella, T., *La città del sole* (1602); Cimino, M., *Il cacciatore*, cinema (*The Deer Hunter*, 1978); Clitarco di Colofone, *Storia di Alessandro* (fine sec. IV a.C.); Coleridge, S.T., *Kubla Khan*, in *Ballate liriche* (*Lyrical Ballads*, 1797); Conrad, J., *Gioventù* (*Youth*, 1902); Conrad, J., *Fino all'estremo* (*The End of the Tether*, 1902); Conrad, J., *La laguna* (*The Lagoon*) in *Racconti dell'inquietudine* (*Tales of Unrest*, 1898); Conrad, J., *Un reietto delle isole* (*An Outcast of the Islands*, 1896); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1899, 1902); Conrad, J., *La follia di Almayer* (*Almayer's Folly*, 1895); Conrad, J., *Lord Jim* (1900); Conrad, J., *Tifone* (*Typhoon*, 1903); Conrad, J., *Vittoria* (*Victory*, 1915); Coppola, F.F., *Apocalypse Now*, cinema (1979); Corbière, T., *Il poeta contumace* (*Le poète contumace*), in *Gli amori gialli* (*Les amours jaunes*, 1873); Cromwell, J., *Anna e il re di Siam*, cinema (*Anna and the King of Siam*, 1946); Cronin, A., *Le chiavi del regno* (*The Keys of the Kingdom*, 1942); Crucé, E., *Nouveau Cynée, ou discours d'Etat représentant les occasions et les moyens d'établir une paix générale et la liberté de commerce par tout le monde*, 1623; Ctesia, *Storie persiane* (secc. V-IV a.C.); Curzio Rufo, Q., *Storia di Alessandro Magno* (*Historiarum Alexandri Magni Libri X*, prima metà del I sec. d.C.); De la Croix, P., *Racconti persiani* (*Contes persanes*, 1713); De La Taille, J., *Alessandro* (*Alexandre*, 1573); Diodoro Siculo, *Biblioteca storica* (sec. I a.C.); Disraeli, B., *Coningsby* (1844); Disraeli, B., *Tancredi o la nuova Crociata* (*Tancred or the New Crusade*, 1847); Duras, M., *L'amante* (*L'amant*, 1984); Eliot, T.S., *Terra desolata* (*The Waste Land*, 1922); Erodoto, *Storie* (sec. V a.C.); Eschilo, *I persiani* (472 a.C.); Fellini, F., *Lo sceicco bianco*, cinema (1952); Fénelon, F., de Salignac de la Mothe, *Dialoghi dei morti* (*Dialogues des morts*, 1712); Flaubert, G., *Tre racconti* (*Trois contes*, 1877); Flaubert, G., *Salammô* (1862); Folengo, T., *Orlandino* (1540); Forster, E.M.W., *Passaggio in India* (*A Passage to India*, 1924); Fortguerin, N., *Ricciardetto* (1738); Frame, P., *Lo sceicco d'Arabia*, cinema (*The Sheik of Arabia*, 1919); Frescobaldi, L., *Viaggio in Terrasanta* (dopo il 1384); Galland, A., *Discorso introduttivo alla Biblioteca orientale di Barthélemy d'Herbélot* (*Discours introductif alla Bibliothèque orientale de Barthélemy d'Herbélot*, 1697); Galland, A., *Traduzione delle Mille e una notte* (trad. de Les Mille et une nuit, 1704-1717); Gautier, de Châtillon, *Alexandreide* (1178-1182); Gautier, T., *Una notte con Cleopatra* (*Une nuit avec Cléopâtre*, 1838); Gilbert, W.S. - Sullivan, A., operetta, *The Mikado* (1885); Ginsberg, A., *L'urlo e altre poesie* (*Howl and Other Poems*, 1956); Ginsberg, A., *Mantra del re di Maggio* (1973, a c. di F. Pivano); Giovanni dal Pian del Carpine, *Historia mongolorum* (ca. 1250); Giulio Valerio, *Gesta di*

Alessandro Magno (*Res gestae Alexandri Magni*, secc. III-IV d.C.); Gobineau, J.A., *Saggio sull'ineguaglianza delle razze umane* (*Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1853-55); Goethe, J.W., von, *Divan occidentale orientale* (*Westöstlicher Divan*, 1814-19); Gozzano, G., *Verso la cuna del mondo* (1917); Gozzi, C., *Marfisa bizzarra* (1761-1768); Gozzi, C., *Turandot* (1762); Greene, G., *L'americano tranquillo* (*The Quiet American*, 1955); Hammer, J. von, traduzione del *Divan* di Schemseddin Hafi (1813); Hardy, A., *Trilogia di Alessandro* (*Trilogie d'Alexandre*, inizio sec. XVII); Hearn, L., *Giappone. Un tentativo di interpretazione* (*Japan, an Attempt at Interpretation*, 1904); Hearn, L., *Scorci di un Giappone insolito* (*Glimpses of Unfamiliar Japan*, 1894); Hegel, G.W.F., *La fenomenologia dello spirito* (*Die Phänomenologie des Geistes*, 1807); Hegel, G.W.F., *Lezioni di filosofia della storia* (*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 1837, 1840); Heine, H., *Atta Troll* (1841); Herbélot, B. d', *Biblioteca orientale* (*Bibliothèque orientale*, 1697); Herder, G., *Idee sulla filosofia della storia dell'umanità* (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784-1791); Hesse, H., *Dall'India* (*Aus Indien*, 1913); Hesse, H., *Il pellegrinaggio in Oriente* (*Die Morgenlandfahrt*, 1932); Hesse, H., *Siddharta* (1922); Hölderlin, F., *Iperione* (*Hyperion*, 1797-99); Hottinger, J., *Storia orientale* (*Historia orientalis*, 1651); Hougron, J., *Il sole nel ventre* (*Le soleil au ventre*, 1952); Hougron, J., *La notte indocinese* (*La nuit indochinoise*, 1950); Hougron, J., *Rabbia bianca* (*Rage blanche*, 1951); Hugo, V., *Le orientali* (*Les Orientales*, 1828); Hulme, T.E., *Immagini* (1912-1917, pubbl. in parte postume, nel 1960); Huxley, A., *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932); Huxley, A., *L'isola* (*Island*, 1962); Huxley, A., *La perenne filosofia* (*The Perennial Philosophy*, 1945); Huxley, A., *La scimmia e l'essenza* (*Ape and Essence*, 1948); Kerouac, J., *I vagabondi del Dharma* (*The Dharma Bums*, 1958); Kipling, R., *Kim* (1900); Kipling, R. - Balesstier, W., *Naulabka. Una Storia d'Occidente e d'Oriente* (*The Naulabka. A Story of West and East*, 1891); Kipling, R., *A Song of the English in Sette mari* (*Seven Seas*, 1896); Kipling, R., *Il far-dello dell'uomo bianco* (*The White Man's Burden*, 1899); Kipling, R., *Il libro della giungla* (*The Jungle Book*, 1894); Kipling, R., *Il marchio della bestia* (*The Mark of the Beast*) in *Nel vortice della vita* (*Life's Handicap*, 1891); Kipling, R., *Nell'ora del trapasso* (*At the End of the Passage*) in *Nel vortice della vita* (*Life's Handicap*, 1891); Kipling, R., *Recessional* (1897); Kipling, R., *Stalky e Co* (*Stalky and Co*, 1899); La Taille, J. de, *Alessandro* (*Alexandre*, 1573); Laforgue, J., *Moralità leggendarie* (*Moralités légendaires*, 1887); Lamprecht, *Canzone di Alessandro* (*Alexanderlied*, 1138, continuato da altro autore anonimo, 1160-70); Lang, W., *Il re ed io*, cinema (*The King and I*, 1956); Langdon, M., *Anna e il re del Siam* (*Anna and the King of Siam*, 1944); Langlois, S. A., traduzione francese del *RgVeda* (1870); Lawrence, T.E., *I sette pilastri della saggezza* (*The Seven Pillars of Wisdom*, 1922, 1926); Le Comte, L., *Nuove memorie sullo stato presente della Cina* (*Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine*, 1696); Leone Arciprete, *Vita di Alessandro* (*Vita Alexandri*, 942); Leonowens, A., *Il romanzo dell'harem* (*The Romance of the Harem*, 1872); Leonowens, A., *La governante inglese alla corte del Siam* (*The English Governess at the Siamese Court*, 1870); Loti, P., *Aziyade* (1879); Loti, P., *Madame Chrysanthème* (1887); Loti, P., *Rararub* (1880); Lucini, G., *A Melisanda, Contessa di Tripoli* (1902); Lucini, G., *Canzone del giovane eroe in Revolverate* (1909); MacDonald Fraser, G., *Flashman alla carica* (*Flashman at the Charge*, 1973); Machiavelli, N., *L'arte della Guerra* (1519-20); Malebranche, N. de, *Conversazione di un filosofo cristiano e di un filosofo cinese sull'esistenza e la natura di Dio* (*Entretien d'un philosophe Chrétien et d'un philosophe Chinois sur l'Existence et la nature de Dieu*, 1708); Mallarmé, S., *Erodiade* (*Hérodiade*, 1869); Malraux, A., *La via dei re* (*La voie royale*, 1930); Mandeville, B. de, *La favola delle api, o Vizi privati, pubblici benefizi e Ricerca sull'origine della virtù morale* (*The Fable of the Bees, or Private Vices, Public Benefits and Inquiry into the origin of Moral Virtue*, 1714); Marlowe, C., *Massacro a Parigi* (*Massacre at Paris*, 1591-92); Marlowe, C., *L'ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, ca. 1589); Marlowe, C., *Tamerlano il Grande* (*Tamburlane The Great*, 1587-88); Mason, E.W.A., *Le quattro piume* (*The Four Feathers*, 1902); Melville H., *Moby Dick o la Balena* (*Moby-Dick, or the Whale*, 1851); Melville, H., *Bartleby lo scrivano* (*Bartleby the*

Scrivener in *The Piazza Tales*, 1856); Mendoza, J.G. de, *Storia delle cose più rilevanti, riti e costumi del gran regno della Cina* (*Historia de las cosas mas notables, ritos y costumbres del gran Reyno del la China*, 1585); Metastasio, P., *Alessandro nelle Indie* (1729); Metastasio, P., *Ciro riconosciuto* (1736); Metford, G., *Il figlio dello sceicco*, cinema (*The Son of the Sheik*, 1926); Metford, G., *Lo sceicco*, cinema (*The Sheik*, 1922); Milliaduse d'Este, *Il viaggio di Milliaduse* (ca. 1441); Mitchell, J.A., *Un frammento del giornale di Khan Li, principe di Dimpb-Yoo-Chur e ammiraglio della marina Persiana* (*A Fragment from the Journal of Khan Li, Prince of Dimpb-Yoo-Chur and Admiral in the Persian Navy*, 1889); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1588); Montesquieu, C.L. Secondat de, *Lettere persiane* (*Les lettres persanes*, 1721); More, T., *Utopia* (*De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*, 1516); Moreau, G., *L'apparizione*, pittura (*L'apparition*, 1876); Müller, F.M., traduzione del *Rg Veda* (1853); Nerval, G. de, *Chimere* (*Chimères*, 1854); Nerval, G. de, *Le figlie del fuoco* (*Les Filles du Feu*, 1853); Nerval, G. de, *Viaggio in Oriente* (*Voyage en Orient*, 1848); Niccolò da Poggibonsi, *Il libro d'oltremare* (metà sec. XIV); Ockley, S., *Storia dei saraceni* (*History of the Saracens*, 1708-1718); Oderico da Pordenone, *Relazione di viaggio in Oriente e in Cina* (1330); Paulhan, J., *Hai-kais/Haiku*, in *Haiku* («Nouvelle Revue Française», VII, 84, 1 sett. 1920); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1335-1374); Phillips, A., traduzione dei *Racconti persiani* (*Contes persanes*) di P. Petit de la Croix (1714); Pirenne, H., *Maometto e Carlomagno* (*Mahomet et Charlemagne*, 1922); Platone, *La repubblica o della giustizia* (389-369 a.C.); Plutarco, *Vite parallele* (105-115 d.C.); Poe, E.A., *Racconti del grottesco e dell'arabesco* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1840); Polo, M., *Il Milione* (1298; redatto da Rustichello da Pisa); Pound, E., *Cantos* (1917-1968); Pound, E., *Cathay* (1915); Pound, E., *Lustra* (1916); Pound, E., *Nó* (1916); Puccini, G., *Madame Butterfly*, musica (1904, su libretto di Luigi Illica); Puccini, G., *Turandot*, musica (incompiuta, finita da F. Alfano, rappresentata nel 1926, libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni); Pulci, L., *Il Morgante* (1478-1483); Purchas, S., *Il pellegrinaggio di Purchas* (*Purchas' Pilgrimage*, 1613); Racine, J., *Alessandro il grande* (*Alexandre le Grand*, 1665); Racine, J., *Bajazet* (1672); Raymond, C., *Turandot* (1897); Rehbaum, T., *Turandot* (1888); Renan, E., *Filosofia della storia contemporanea* (*Philosophie de l'histoire contemporaine*, 1859); Renan, E., *I popoli semitici nella storia della civilizzazione* (*De la part des peuples sémitiques dans l'histoire de la civilisation* (1862); Renan, E., *L'islamismo e la scienza* (*L'Islamisme et la science*, 1883); Renan, E., *Storia generale e sistema comparato delle lingue semitiche* (*Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, 1855); Ricci, M., *Il solido trattato su Dio* (1603); Ricci, M., *Dieci capitoli d'un uomo strano* (1608); Ricci, M., *Otto canzoni per clavicembalo occidentale* (1608); Ricci, M., *Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina* (1608-10); Ricci, M., *Venticinque paragrafi* (1605); Rich, R., *Il re ed io*, cinema (*The King and I*, 1999); Rimbaud, A., *Una stagione all'inferno* (*Une saison à l'Enfer*, 1898, postumo); Rossini, G., *Ciro in Babilonia*, musica (1812); Rossini, G., *Il turco in Italia*, musica (1814); Rossini, G., *L'italiana in Algeri*, musica (1813); Rushdie, S., *Patrie immaginarie* (*Imaginary Homelands: Essays and Criticism*, 1981-1991); Sale, G., *Discorso introduttivo e traduzione del Corano* (1734); Salgari, E., *I misteri della giungla nera* (1895); Salgari, E., *I pirati della Malesia* (1897); Salgari, E., *La favorita del Madhi* (1884); Salgari, E., *Le due tigri* (1905); Salgari, E., *Le tigri di Mompracem* (1883); Salgari, E., *Sandokan alla riscossa* (1907); Schiller, F., *Turandot* (1802); Schlegel, F., *Filosofia della storia* (*Philosophie der Geschichte: In Achten Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre*, 1828); Schlegel, F., *Sulla lingua e la saggezza degli Indiani* (*Über die Sprache und Weisheit der Indier: Ein Beitrag zur Begründung der Altertumsstunde*, 1808); Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819); Scudéry, M. de, *Il grande Ciro* (*Le grand Cyrus*, 1653); Secchi, N., *Gli Inganni* (1549); Semedo, A. de, *Impero della Cina* (*Imperio de la China*, 1642); Senofonte, *Anabasi* (ca. 380 a.C.); Senofonte, *Ciropedia* (secc. V-IV a.C.); Shakespeare, W., *Antonio e Cleopatra* (*Antony and Cleopatra*, 1606-7); Shakespeare, W., *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1599); Shakespeare, W., *La dodicesima notte* (*Twelfth Night, or What you Will*, 1601); Sigoli, S.,

Viaggio al Monte Sinai (dopo il 1384); Sostegno di Zanobi, *La Spagna* (1350-1360); Spengler, O., *Il tramonto dell'Occidente* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1917); St. John, Al, *Lo sceicco della villaggio* (*The Village Sheik*, 1922); Stendhal, *Armance* (1827); Tabucchi, A., *Notturmo indiano* (1984); Tasso, T., *Gerusalemme liberata* (1565-75, pubbl. 1580); Tennant, A., *Anna and the King*, cinema (1999); Terriss, T., *Lo sceicco del deserto*, cinema (*The Desert Sheik*, 1924); Thoreau, D.H., *Walden* (1854); Timoteo di Mileto, *I persiani* (secc. V-IV a.C.); Ungaretti, G., *Allegria di naufragi* (1919); Van Gogh, V., *Japonaiserie: Oiran* (*de Kesai Eisen*), pittura (1887); Van Gogh, V., *Père Tanguy*, pittura (1888); Van Gogh, V., *Pero in fiore*, pittura (1888); Van Gogh, V., *Peschi in fiore*, pittura (aprile 1888); Van Gogh, V., *Peschi in fiore*. (*Souvenir de mauve*, marzo 1888); Verne, J., *Il giro del mondo in ottanta giorni* (*Le tour du monde en quatre-vingt jours*, 1873); Verne, J., *Le tribolazioni di un cinese in Cina* (*Les tribulations d'un chinois en Chine*, 1878); Vincent de Beauvais, *Speculum* (ca. 1247-1259); Visconti di Venosta, G., *La partenza del crociato* (1856) in *Ricordi di gioventù* (1904); Vives, J.L., *De Europae dissidiis et bello turcico* (1526); Voltaire, *L'orfano della Cina* (*L'Orphelin de la Chine*, 1755); Voltaire, *Trattato sulla tolleranza* (*Traité sur la tolérance*, 1763); Whistler, J. McN., *Pourpre et Rose*, pittura (1864); Whistler, J. McN., *Caprice en pourpre et or*, pittura (1864); Whistler, J. McN., *Harmonie en couleur chair et rouge*, pittura (1869); Whistler, J. McN., *La chambre des paons*, pittura (1876); Whistler, J. McN., *La principessa del paese della porcellana*, pittura (*La princesse du pays de la porcelaine*, 1863-64); Whistler, J. McN., *Le balcon*, pittura (1865-1870); Whistler, J. McN., *Symphonie en blanc n. 3*, pittura (1867); Whistler, J. McN., *Symphonie en blanc n. 2*, pittura (1864); Whistler, J. McN., *Variations en violet et vert*, pittura (1871); Whitman, W., *Passaggio in India* (*Passage to India*) in *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*, 1861); Wilde, O., *Salomé* (1891); Wilkins, C., traduzione del *Bhagavad-Gita* (1785); Wilson, H.H., traduzione inglese del *RgVeda* (1854); Wordsworth, W., *Il mietitore solitario* (*The Solitary Reaper*) in *Ballate liriche* (*Lyrical Ballads*, 1803-5).

■ BIBLIOGRAFIA: AA.VV., *Alessandro Magno*, in *Dizionario Bompiani delle Opere e dei Personaggi*, Milano 1983; AA.VV., *Ciclo Carolingio in Dizionario Bompiani delle Opere*, Milano 1983; Anderson, B., *Comunità immaginate* (1983), con pref. di M. d'Eramo, Roma, 1996; Ansprenger, F., *The Dissolution of Colonial Empires*, London 1989; Astier Lotfi, M., *Littérature et colonialisme: L'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française*, 1871-1914, L'Aia 1971; Baltrušaitis, J., *Il medioevo fantastico* (1972), Milano 1973; Barthold, V.V., *La découverte de l'Asie: histoire de l'orientalisme en Europe et Russie*, tr. di B. Nikitine, Paris 1947; Benfey, T., *Geschichte der Sprachwissenschaft und orientalischen Philologie in Deutschland*, Munich 1869; Bertozzi, G.A. (a c. di), Arthur Rimbaud, *Viaggio in Abissinia e nell'Harar*, Milano 1996; Braudel, F., *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (1966 ried.), Torino 1986, 2 voll.; Breckenridge, C. - van der Veer, P. (a c. di), *Orientalism and the Postcolonial Predicament*, Philadelphia 1993; Brusagli, R., *Studi cavallereschi*, Firenze 2003; Cardini, F., *Gerusalemme d'oro, di rame, di luce. Pellegrinaggi, crociate, sognatori d'Oriente fra XI e XV secolo*, Milano 1991; Cardini, F., *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna 2002; Carpenter, F., *Emerson and Asia*, New Haven 1930; Chiról, V., *The Occident and the Orient*, Chicago 1924; Cohen, W., *Introduction to William Shakespeare, Anthony and Cleopatra*, in Greenblatt, S. (Gen. Ed.) - Cohen, W. - Howard, J.E. - Eisaman Maus, K., *The Norton Shakespeare*, New York and London 1997; Curtin, P.D., *Imperialism. The Documentary History of Western Civilization*, New York 1971; Delort, R. (a c. di), *Le crociate* (in «L'Histoire» n. 47, luglio-agosto 1982), Bari 1987; Dormont, R. - MacDonald, M., *Whistler: 1834-1903*, Paris 1905; Fieldhouse, D.K., *The Colonial Empires. A Comparative Survey from the Eighteenth Century*, New York 1967; Finkelstein, D.M., *Melville's Orienda*, New Haven 1961; Fück, J.W., *Die arabischen Studien in Europa bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1955; Gérard, R., *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Paris 1963; Grousset, R., *L'Empire du Levant: Histoire de la question d'Orient*, Paris 1946; Kamper, D. - Wulf, C. (a c. di), *Looking Back on the End of the World*, New York 1989; Kier-

nan, V.G., *The Lords of Human Kind: Black Man, Yellow Man, and White Man in an Age of Empire*, Boston 1969; Lanza, A. (a c. di), *Pellegrini scrittori*, Firenze 1990; Le Goff, J., *Tempo della chiesa e tempo del Mercante*, Milano 1976; Levin, H., *Marlowe, the Overreacher*, London 1961; Liddell Hart, B.H., *Lawrence of Arabia*, New York 1935; MacLaren Young, A. - MacDonald, M. - Spencer, R., *The Paintings of James McNeill Whistler*, New Haven-London 1980; Magdoff, H., *Colonialism in Encyclopedia Britannica*, 15th ed., London 1974; Matthiessen, F.O., *American Renaissance*, Cambridge (Ma) 1941; Mazzarino, S., *Fra Oriente e Occidente: ricerche di storia greca arcaica*, Firenze 1947; Neill, M., *Introduction to William Shakespeare, The Tragedy of Anthony and Cleopatra*, ed. by Michael Neill, Oxford 1994; Pellegrini, G.B., *Gli arabismi nelle lingue neolatine*, Brescia 1972 (2 voll.); Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze 1932; Raskin, J., *The Mythology of Imperialism*, New York 1971; Richards, T., *The Imperial Archive*, London 1993; Rossebastiano, A. - Scarfoglio, S., *Viaggio in Oriente di un nobile del Quattrocento. Il pellegrinaggio di Milliaduse d'Este*, Torino 2005; Said, E., *Culture and Imperialism*, London 1993; Said, E., *Orientalism*, London 1978; Sandison, A., *The Wheel of Empire*, New York 1967; Schwab, R., *La Renaissance orientale*, Paris 1950; Segalen, V., *Essai sur l'exotisme* (1904-1918), Montpellier 1978; Shaffer, E.S., «Kubla Khan» and the Fall of Jerusalem: the Mythological School in Biblical Criticism and Secular Literature, 1770-1880, Cambridge 1975; Southern, R.W., *Western Views of Islam in the Middle Ages*, Cambridge 1962; Thornton, A.P., *The Imperial Idea and its Enemies. A Study in British Power*, London 1959; Todorov, T., *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris 1989; Tralbau, M.E., «Van Gogh's japonisme», in *Mededelingen van de Dienst voor Schone Kunsten der gemeente's-Gravenhage*, n. 9 (1954), pp. 6-40; Tsukasa, K., *Japan as primitivist utopia. Van Gogh's japonisme*, in «Simiolus», 14 (1984), pp. 189-208; Turci, R., a c. di, Jean Paulhan, *Haiku*, Ravenna 1992; Vasoli, C., Introduzione a Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari 1968; Walker, F., *Irreverent Pilgrims: Melville, Brown and Mark Twain in the Holy Land*, Seattle 1974; Zoli, S., *Dall'Europa libertina all'Europa illuminista. Alle origini del laicismo e dell'Illuminismo*, Firenze 1997.

■ VOCI AFFINI: Animali fantastici; Cavaliere; Cina; Colonia, colonizzazione; Crociate; Decadenza; Deserto; Femme fatale; Gesuiti; Guerra/Pace; Impero; India; Libertino; Mercante; Occidente; Quête; Utopia; Viaggio.

MARIO DOMENICHELLI

Oro. 1. Fin dalle epoche più remote l'oro (dal lat. *aurum*; fr. *or*; sp. *oro*; ted. e ingl. *gold*) è stato oggetto di particolare venerazione: ancor prima di acquisire uno specifico valore economico è materiale prezioso per eccellenza, attributo fondamentale del potere supremo e della divinità (attraverso l'equiparazione oro-sole-dio), elemento essenziale per le decorazioni sacre e regali – dalla copertura di statue e celle nei templi, alle maschere votive dei sovrani defunti. L'uso dell'oro come mezzo di pagamento e la sua trasformazione in moneta avviene invece a partire dalla seconda metà del II millennio a.C., e riguarda solo l'Asia e il bacino del Mediterraneo: le Americhe lo conosceranno ben più tardi, dopo la conquista europea. Storici ed economisti celebri come John Maynard Keynes e Fernand Braudel hanno riassunto emblematicamente la storia dell'umanità in base ai percorsi dell'oro: dal fiorire delle civiltà orientali garantito dall'oro del Sudan alla stagnazione del Medioevo legata all'assenza di metalli preziosi, dallo splendore della Spagna dopo la conquista delle Americhe al declino dell'Europa e allo spostamento delle «rotte dell'oro» verso l'America Settentrionale. Estremamente controverso e ancora dibattuto è il rapporto tra l'oro e la moneta. Nell'età moderna l'oro è alla base del sistema monetario: in una prima fase, viene utilizzato direttamente nel conio delle monete; successivamente, è legato all'emissione delle banconote, sulla base del rapporto tra riserva aurea e massa monetaria in circolazione, secondo criteri variabili

ma ancora oggi di fatto imprescindibili. Di per sé, l'oro è una ricchezza per eccellenza premoderna e precapitalistica, destinata a essere soppiantata da forme sempre più immateriali, dai capitali mobili dei primi imprenditori ai titoli azionistici del capitalismo più moderno: nella società contemporanea la ricchezza si misura non tanto sul valore «tesaurizzato» quanto piuttosto sulla base degli scambi virtuali. Tuttavia, nell'immaginario letterario l'oro ha rappresentato per lunghissimo tempo la ricchezza per eccellenza (solida, concreta, non deteriorabile) – in opposizione alla «carta» (le banconote, soggette all'usura del tempo e al rischio incontrollabile del crollo inflazionistico) – e, per traslato, la piena felicità terrena: nelle ricostruzioni mitologiche, così come nel linguaggio comune, «l'età dell'oro» è sempre il periodo ideale di perfezione della storia passata. Analogo è il valore metaforico: l'oro indica di volta in volta splendore, luminosità, valore, bellezza, perfezione, purezza, armonia, santità. «Aurea» è la leggenda che raccoglie la vita di tutti i santi (**Jacopo da Varazze**, sec. XIII); d'oro è la città celeste immaginata da **Giacomino da Verona** (*De Jerusalem Celesti*, seconda metà del XIII secolo); d'oro è il gioiello perfetto che il poeta, simile all'orafo, vorrebbe offrire alla Vergine (**Konrad von Würzburg**, *La fucina aurea*, metà del XIII secolo); splendenti e luminosi come l'oro sono i capelli dell'amata, e uno dei simboli del suo nome, Laura, oltre all'alloro (lauro) e all'aria (l'aura) è appunto l'oro (l'auro) (**Francesco Petrarca**, *Canzoniere*, 1374), simili all'oro per purezza e perfezione il suo cuore e la sua virtù (**Dante Alighieri**, *Vita Nova*, 1294).

2. Al poeta greco **Esiodo** si deve la prima elaborazione del mito dell'età dell'oro (narrato nelle *Opere e i Giorni*, sec. VII a.C.; celebre la ripresa virgiliana, nella quarta delle *Bucoliche*, 42-39 a.C.): tempo remoto in cui gli uomini vivevano in maniera simile agli dei, liberi dalla necessità del lavoro, esenti da tristezze e dolori, fino al momento di una morte soave e tranquilla. In generale nella mitologica classica l'oro è di frequente associato alla divinità: è attribuito ed emblema del potere divino, forma in cui gli dei si manifestano di preferenza (Zeus ama scendere fra i mortali come pioggia d'oro). Il leggendario ariete dal vello d'oro è l'emblema di questo nesso oro/sacro: l'origine divina dell'animale lo rende inaccessibile oggetto di desiderio, per cui entrarne in possesso significa anche sfidarne la maledizione (**Pindaro**, *Pitica IV*, 462 a.C.; **Apollonio Rodio**, *Argonautiche*, sec. III a.C.). Al di fuori della sfera divina, l'oro (in eccesso) è associato alla regalità asiatica e diviene simbolo di una differenza di natura ontologica tra la civiltà greca della *polis* e il mondo orientale, sfarzoso e decadente, cui appartengono personaggi quali Creso e Mida, re della Frigia esemplarmente punito per la sua ingordigia d'oro (**Ovidio**, *Metamorfosi*, XI, 3 d.C.). Ma la condanna della bramosia di ricchezze e la deprecazione dell'oro in quanto causa scatenante di violenze e ingiustizie attraversa tutta la letteratura classica, fino all'imprecazione proverbiale di **Virgilio**, nell'episodio che rievoca la barbara uccisione di Polidoro a opera di Polimnestore (*Eneide*, III): «a che cosa non forzi i cuori degli uomini / o maledetta fame dell'oro!»: l'imprecazione sarà ripresa da William **Shakespeare** in *Timone d'Atene* (1607-08, atto IV, scena III): «O tu, dolce assassino di re, cara causa / di divorzio tra padre e figlio, splendente corruttore / del letto purissimo d'Imene...». (Di segno contrario, con una vera celebrazione dell'oro, del denaro e della ricchezza da essi procurata, saranno altri interventi, come per esempio, nell'Inghilterra del primo Settecento un articolo del 1709 di Daniel **Defoe**, intitolato *Denaro*,

denaro!, o nell'America del Settecento alcuni pensieri di Benjamin **Franklin**, pubblicati nel 1748 sotto forma di consigli *A un giovane commerciante*, nel *Poor Richard's Almanach*). Sul versante comico e teatrale la polemica contro l'oro si realizza nel *topos* dell'avaro innamorato del suo oro (è la trama, destinata ad enorme fortuna, dell'*Aulularia* di **Plauto**, sec. III a.C.). Anche nell'*Antico Testamento* l'oro è sinonimo di ricchezza, oggetto di condanna non in sé, ma in quanto fonte di ingiustizie e comportamenti immorali. Se la ricchezza terrena può essere considerata un segno della benevolenza del Signore (*Proverbi*, 10; ca. secc. X-III a.C.), è tuttavia raro che un ricco sia anche giusto e non sia accecato dalla bramosia d'oro (*Siracide*, 31, 1-11; sec. II a.C.). Ricorre frequentemente il nesso oro / corruzione orientale / idolatria: mentre Mosè si trova sul Sinai il popolo ebraico adora sacrilegamente il vitello d'oro (*Esodo*, 32; sec. IV a.C.); in *Isaia* (2, 6-9; sec. VIII a.C.) viene annunciata la punizione divina a causa della corruzione proveniente dall'Oriente, che si esplica nell'abbondanza d'oro e nella presenza dei maghi; ancora in *Ezechiele* (7, 19-21; 593-571 a.C.) si profetizza la trasformazione dell'oro (fonte di idolatria e di peccato) in immondizia. Più drastica e senza riserve la condanna della ricchezza (e dunque dell'oro) espressa nel *Nuovo Testamento*, in relazione all'esaltazione degli umili e dei poveri (di spirito e di ricchezze terrene). Ma, quasi a dispetto della condanna evangelica, l'equivalenza metaforica oro / divinità / perfezione è costante nella letteratura religiosa, non solo medievale, fino a trovare un'estrema, raffinata confutazione in una delle *Città invisibili* di Italo **Calvino** (1972): secondo la tradizione, la Bersabea celeste è una città gioiello, costruita interamente d'oro massiccio, in cui tutto è perfettamente armonioso e composto; eppure, contrariamente a quanto si è sempre creduto, la vera città celeste è quella composta dai rifiuti, dalle scorie che sfuggono alla ferrea perfezione dell'altra.

3. Nella tradizione mitologica e fiabesca, frequente è il legame tra oro e potere ctonio: divinità oscure, nani, maghi, folletti, gnomi e diavoli di varia specie custodiscono nel ventre della terra immensi tesori d'oro, con cui non di rado tentano di corrompere gli uomini per ridurli in proprio potere. Remotissima, ad esempio, è l'origine della leggenda dei Nibelunghi (dai *Carmi dell'Edda*, secc. IX-XII, alla *Saga dei Volsunghi*, ca. 1270, al *Cantare dei Nibelunghi*, 1200-05) – rielaborata da Richard **Wagner** nella sua tetralogia, di cui il primo episodio è appunto *L'oro del Reno* (1868): il furto dell'oro delle figlie del Reno da parte del nano Alberico dà inizio alla lunga serie di sciagure, vendette e massacri che condurranno alla fine dei Nibelunghi. Altrettanto antiche sono le prime saghe irlandesi dedicate al popolo degli elfi, i quali custodiscono, spesso in conflitto con gli uomini, smisurate quantità di oro (*La pentola dell'oro*, di James **Stephens**, nel 1912, ne rappresenta un'estrema, moderna ripresa). Più in generale nelle fiabe l'oro è attribuito ricorrente di oggetti o animali magici, dotati di straordinari poteri: pesciolini d'oro, uccelli d'oro, arance e mele d'oro, galletti d'oro, alberi dalle foglie d'oro, in grado di procurare a chi li possiede ricchezza e felicità, sono a lungo ricercati e inseguiti; altrettanto frequente è la messa in scena di oggetti fatati (borse, scatole, animali, strumenti musicali), dotati del potere di produrre illimitatamente oro, a volte donati da streghe e folletti benevoli, a volte strappati dal protagonista ai loro legittimi custodi grazie all'audacia e all'ingegno (Jakob e Wilhelm Karl **Grimm**, *Fiabe*, 1812-22; Aleksandr **Afanasjev**, *Antiche fiabe russe*, 1855-64; Luigi **Capuana**, *C'era una volta*, 1882; Italo **Calvino**, *Fiabe italiane*, 1956). Il dono fatato, e la conse-

guente, repentina acquisizione di straordinarie quantità d'oro, si ritrova nella letteratura fantastica, ma con una esplicita connotazione perturbante: sulla ricchezza magicamente ottenuta grava il peso della perdizione spirituale (secondo l'archetipo diffusissimo del patto col diavolo: dalla tradizione faustiana alla *Meravigliosa storia di Peter Schlemihl*, 1814, di Adalbert von **Chamisso**) o di più ambigue maledizioni (*La pentola d'oro*, 1815 e *La signorina Scuderi*, di Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann**, 1819-21; *L'albergo rosso*, di Honoré de **Balzac**, 1831). Si arriva così al mitico anello forgiato nelle più profonde caverne, latore di straordinari poteri, elemento centrale nella lotta tra il Bene e il Male nel romanzo di J.R.R. **Tolkien** che inaugura il genere *fantasy* (*Il Signore degli anelli*, 1954-55).

4. La ricerca della pietra filosofale e il sogno di trasformare in oro gli altri metalli è una costante della ricchissima letteratura alchemica medievale, a partire da uno dei più antichi trattati a noi pervenuti, *Dell'Alchimia* di **Alberto Magno**, compendio delle nozioni di alchimia e chimica dell'epoca (prima metà del sec. XIII), per arrivare fino al Seicento: ritorna con particolare enfasi come «mito della grande opera» (appunto, la trasformazione in oro) nel *Testamento dell'arte chimica universale* di Raimondo **Lullo** (1566) ed è presente ancora nell'*Opus maius*, *Opus minus* e *Opus tertium* di Francesco **Bacone** (1627-28) summa della tradizione alchemica dei secoli precedenti, all'alba della *Scienza Nova*. Da questo plurisecolare filone trattatistico deriva la figura dell'alchimista, personaggio costituzionalmente ambiguo: in parte uomo di scienze dedito per puro amore del sapere alla ricerca della pietra filosofale, devoto alla religione e all'autorità; in parte stregone ed eretico, guardato sempre con sospetto dall'Inquisizione, spesso perseguitato; in parte ciarlatano da fiera, pronto ad abbindolare i malcapitati creduloni (v. **ALCHIMIA**). E se in molti casi prevale la condanna e la demistificazione (dal *Candelaio* di Giordano **Bruno**, 1582, in cui due sedicenti alchimisti si fanno beffa dell'ingenuo Bartolomeo, fino a un romanzo del 1931, la *Magia rossa* di Michel de **Ghelderode**, 1931: la smaniosa ricerca dell'oro – e, attraverso l'oro, dell'immortalità – consegna l'avaro Hiéronymus all'inganno mortale del falso alchimista), esiste anche un filone opposto, che pone l'alchimista al centro dello scontro tra amore disinteressato del sapere e dogmatismo autoritario, facendone l'antesignano del libero pensatore perseguitato dal Potere – filone che arriva fino all'*Opera al nero* di Marguerite **Yourcenar** (1968), il cui protagonista riprende tratti di vari personaggi realmente esistiti, da Paracelso a Michele Serveto, da Leonardo a Campanella. Alla ricerca della pietra filosofale, dalla fine del Trecento in poi, si affianca (e, poco per volta, si sostituisce) la ricerca ben altrimenti concreta di nuovi giacimenti auriferi da parte di tutti i principali stati europei, i quali, spinti dalla necessità incalzante di procurarsi quantità sempre crescenti di oro, si affideranno ai viaggi di esplorazione e poi di conquista delle nuove terre extraeuropee. Il mito di El Dorado, città dell'oro per eccellenza, divenuto in breve una specie di ossessione collettiva in grado di muovere centinaia di esploratori e avventurieri, emerge frequentemente sia nelle numerose relazioni e racconti di viaggi quattro-cinquecenteschi (Hernán **Cortés**, *La conquista del Messico*, 1526; Alvar **Núñez Cabeza de Vaca**, *Naufragi*, 1542; Fernando **Colombo**, *Le Historie della vita e dei fatti di Cristoforo Colombo*, 1571), sia nelle opere letterarie dedicate alla conquista del Nuovo Mondo, non senza ambiguità: all'esaltazione delle fantastiche ricchezze del Nuovo Mondo (spesso a bella posta

amplificate per ottenere più facilmente l'appoggio dei sovrani) si sovrappone la tradizionale condanna dell'oro come strumento del demonio, in grado di corrompere e di indurre al peccato anche gli spiriti più puri (Bartolomé de **Las Casas**, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, 1552). L'oscillazione, già presente nel poema *I Lusadi* di Luis de **Camões** (1572), è particolarmente esplicita nel *Nuovo Mondo*, commedia in cui Lope de **Vega** (1614) denuncia la cupidigia d'oro come movente principale della conquista delle Americhe, contrapponendo l'avidità di ricchezza alla ricerca della vera fede. Ancora nel *Candido* di **Voltaire** (1759) la ripresa del mito di El Dorado serve a condannare la vana bramosia di ricchezze tipica della civiltà occidentale: nel fantastico e remoto paese in cui arriva il protagonista nel corso delle sue mirabolanti traversie, l'oro non ha alcun valore, tanto che i bimbi più poveri, ricoperti di stracci tessuti d'oro, giocano con ciottoli d'oro per strada. In tempi più recenti, la letteratura postcoloniale recupera lo stesso tema per denunciare, a secoli di distanza, lo scempio compiuto dai conquistatori occidentali nei confronti dei paesi latinoamericani: dalle turpitudini commesse in Perù dalla «Cerro de Pasco Corporation», al centro del romanzo di Manuel **Scorza**, *Rulli di tamburo per Rancas* (1970), alla dissacrante epopea di una famiglia di schiavisti e colonizzatori narrata da Julio Travieso **Serrano** in *La polvere e l'oro* (1996). Non a caso, il colonnello Aureliano Buendía, dopo aver inutilmente cercato libertà e giustizia per il suo paese, trascorre gli ultimi anni della sua vita a forgiare e ridistruggere perfetti pesciolini d'oro – in un circolo onanistico e provocatoriamente improduttivo (Gabriel **García Márquez**, *Cent'anni di solitudine*, 1967).

5. Nel corso dell'Ottocento l'oro perde gradatamente, e non senza contraddizioni, la centralità simbolica che aveva avuto nei secoli precedenti. Già la seconda parte del *Faust* di Wolfgang **Goethe** (1826-31), nel descrivere allegoricamente il trionfo del capitalismo borghese, mette in scena l'ambiguo contrasto tra la ricchezza aurea (i tesori custoditi nel ventre della terra) e la carta-moneta, strumento del demonio per eccellenza. Del resto, proprio a metà Ottocento si colloca il grande dibattito – inizialmente americano – tra i difensori dell'oro e i sostenitori della carta-moneta, che coinvolge sia gli economisti e i politici, sia la riflessione filosofica ed estetica: anche un racconto come *Lo scarabeo d'oro* di Edgar Allan **Poe** (1843) può essere interpretato, in ultima analisi, come una meditazione allegorica sul rapporto tra oro e denaro. Secondo molti studiosi il passaggio dall'oro alla banca nota segna una svolta fondamentale: da un'epoca premoderna, caratterizzata dall'immediata corrispondenza tra segno e valore (l'oro è di per sé un materiale prezioso, il cui valore è un dato di fatto), alla moderna divaricazione tra significante e significato (la carta-moneta, di per sé priva di valore, ha un valore esclusivamente convenzionale). La letteratura realistica testimonia emblematicamente questo passaggio: da Balzac a Zola si consuma la fine del mito dell'oro – ricchezza concreta e materiale, tesaurizzabile in tutta la sua corposità – e l'avvento della carta-moneta, ricchezza effimera e precaria sì, ma pur sempre unica ricchezza di fatto perseguibile nell'era moderna. Non senza contraddizioni, si diceva già prima: il riconoscimento di un dato di fatto (l'avvento del capitalismo finanziario e di una diversa distribuzione delle ricchezze e del potere) si accompagna spesso a un suo conscio (o inconscio) rifiuto, o – all'opposto – a una mistificante sublimazione. Si tratta di un'ambiguità che, dalla fine dell'Ottocento ai primi del Novecento, attraversa l'intera «letteratura finanziaria», sospesa tra la condanna

dichiarata della speculazione (e di ogni altra forma di gioco e di arricchimento illecito) e il desiderio inconfessato di far rivivere il mito, ormai improponibile, in quanto legato agli albori del capitalismo, dell'ascesa individuale come potenzialità aperta. Se i grandi accumulatori balzachiani sono ancora legati strettamente alla consistenza materiale dell'oro (secondo il *topos* già ricordato dell'avarico innamorato del suo oro – *in auro sola felicitas* è la massima che guida un celebre avaro dei fumetti, Paperon de' Paperoni, erede di questa tradizione: dal vecchio padre Grandet di *Eugénie Grandet*, 1833, al celebre *Gobseck*, protagonista dell'omonimo racconto, 1830, all'Hochon di *Casa da scapolo*, 1842), l'astuto e fraudolento Saccard, protagonista del *Denaro* di Émile **Zola** (1891), è interessato al denaro solo per il suo valore di scambio, ed è (anche per questo) oggetto di un ambivalente percorso di sublimazione eroica e condanna: per quanto la trama segni ancora una volta il trionfo delle imprese sostenute dall'oro (le quasi leggendarie riserve che il ricco ebreo Gundermann conserva nelle sue cantine), a prevalere è il riconoscimento di una progressiva e inarrestabile smaterializzazione della ricchezza – che si tradurrà, esteticamente, nella rimozione della sfera del lavoro e del denaro dalla grande letteratura novecentesca.

6. Se la letteratura realistica testimonia, sia pure in forme contraddittorie, la perdita di centralità simbolica dell'oro, il *romance*, al contrario, ne conferma la persistente valenza mitica: l'oro continua a essere al centro dei percorsi avventurosi, di contro alla prosaica, e inaccessibile, ricchezza capitalistica – costituzionalmente refrattaria a ogni processo di eroizzazione (già nel *Denaro* di **Zola**, del resto, all'effimera speculazione in borsa si contrappone, almeno nella costruzione immaginaria di Saccard, la solida ricchezza degli immensi tesori orientali che lo speculatore promette di recuperare e sfruttare). Il *romance* difende insomma pervicacemente il mito sette-ottocentesco del *self made man*, di contro al progressivo irrigidirsi delle strutture sociali ed economiche, in realtà ormai refrattarie ad ogni ascesa avventurosa. L'oro, ricchezza per eccellenza pre-capitalistica e dunque estranea ai meccanismi economici e sociali sanciti dal capitalismo trionfante, è al centro di questi intrecci romanzeschi, in quanto veicolo eccezionalmente efficace di straordinaria e immediata fortuna economica. Al filone tradizionale del tesoro nascosto e recuperato che rende gli eroi ricchi e, a volte, felici (*Il banchiere di Bogotà*, di Robert Montgomery **Bird**, 1834; *Il conte di Montecristo*, di Alexandre **Dumas** padre, 1844-45; *Le avventure di Tom Sawyer* di Mark **Twain**, 1884; *Le miniere di re Salomone* di Henry Rider **Haggard**, 1885) si affianca una ricchissima serie di romanzi legati al fenomeno della «febbre dell'oro» (immortalata nell'omonimo, celebre film di Charlie **Chaplin**, 1925) e allo sfruttamento dei giacimenti auriferi americani, australiani e africani tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, in cui lo spunto storico e realistico (la descrizione delle condizioni di vita dei minatori) serve da pretesto per riproporre i consueti schemi romanzeschi (*I pionieri del Silverado*, di Robert Louis **Stevenson**, 1883; *Il richiamo della foresta*, di Jack **London**, 1903; *La fanciulla del West*, di Giacomo **Puccini**, 1910). *L'oro* di Blaise **Cendrars** (1925) è forse l'opera più significativa di questo filone: le avventurose vicende del protagonista permettono all'autore di rappresentare con particolare efficacia il degrado morale e la perdita di valori connessi alla «febbre dell'oro», che finisce con il distruggere ogni opera umana. Dall'esaltazione dell'oro, proposto come strumento di facile ma meritata ric-

chezza, si passa così alla condanna dell'oro, che diviene invece causa di perdizione e corruzione, secondo uno schema particolarmente diffuso nel filone – per eccellenza inglese – del *romance* «etico»: da un'opera incline all'umorismo e al grottesco (*La signorina Kilmansegg e la sua gamba preziosa* di Thomas **Hodd** (1840-1841) a un classico come *Silas Marner* di George **Eliot** (1861), in cui tutta la trama ruota attorno all'opposizione tra l'oro (la ricchezza materiale) e la ricchezza spirituale (intensità e pienezza di affetti e sentimenti). La fortuna romanzesca dell'oro – movente e scopo ultimo delle avventure; veicolo di repentine ascese sociali; strumento di perdizione che sia – prosegue per tutto il Novecento, soprattutto in molti generi di consumo, dal giallo alla letteratura di spionaggio, passando spesso direttamente dalla letteratura al cinema. È il caso di due opere celebri: il *Falcone maltese* di Samuel Dashiell **Hammet**, 1930; *Il tesoro della Sierra Madre*, di Bruno **Traven**, 1927 (su cui si basa l'omonimo film girato da John **Huston** nel 1948). L'innumerabile serie, letteraria e cinematografica, di tentate rapine ai danni delle riserve auree mondiali si conclude, metaforicamente, con un classico della letteratura e del cinema di spionaggio, *Agente 007, missione Goldfinger* di Guy **Hamilton** (1964) – dal romanzo di Ian **Fleming**, *Goldfinger*, 1959 – in cui l'attentato al deposito aureo degli Stati Uniti si accompagna al particolare, straordinariamente icastico e significativo (ben al di là delle intenzioni del regista, forse) della bella eroina soffocata dalla doccia aurea.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Bibbia*; *Cantare dei Nibelunghi* (*Nibelungenlied*, 1200-05); *Edda* (secc. IX-XII d.C.); *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Isaia* (sec. VIII a.C.); *Proverbi* (ca. secc. X-III a.C.); *Saga dei Volsunghi* (*Volsungasaga*, sec. XIII); *Siracide* (sec. II a.C.).

Afanasjev, A., *Antiche fiabe russe* (1855-64); Alberto Magno, *De alchimia* (sec. XIII); Apollonio Rodio, *Argonautiche* (sec. III a.C.); Bacone, F., *Opus maius*, *Opus minus* e *Opus tertium* (1627-28); Balzac, H. de, *Casa da scapolo* (*La rabouilleuse*, 1842); Balzac, H. de, *Eugénie Grandet* (1833); Balzac, H. de, *Gobsek* (1830); Balzac, H. de, *L'albergo rosso* (*L'auberge rouge*, 1831); Bird, R.M., *Il banchiere di Bogotà* (*The Broker of Bogotà*, 1834); Bruno, G., *Il candelaiolo* (1582); Nuñez Cabeza de Vaca, Á., *Naufragi* (*Naufragios*, 1542); Calvino, I., *Fiabe italiane* (1956); Calvino, I., *Le città invisibili* (1972); Camões, L.V. de, *I Lusitani* (*Os Lusíadas*, 1572); Capuana, L., *C'era una volta* (1882); Cendrars, B., *L'oro* (*L'or*, 1925); Chamisso, A. von, *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814); Chaplin, C., *La febbre dell'oro*, cinema (*The Gold Rush*, 1925); Colombo, F., *Le Historie della vita e dei fatti di Cristoforo Colombo* (1571); Cortés, H., *La conquista del Messico* (*Conquista de México*, 1526); Dante Alighieri, *Vita Nuova* (1294); Defoe, D., *Denaro, denaro!* (*Money, Money!* in «The Review», 16 ottobre 1709); Dumas, A. padre, *Il conte di Montecristo* (*Le comte de Montecristo*, 1844-45); Eliot, G., *Silas Marner* (1861); Esiodo, *Le opere e i giorni* (sec. VII a.C.); *Ezechiele* (593-571 a.C.); Fleming, I., *Goldfinger* (1959); Franklin, B., *Consiglio per un giovane commerciante* (*Advice for a Young Tradesman*), in *L'almanacco del povero Riccardo* (*Poor Richard's Almanach*, 1748); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*, 1967); Michel de Ghelderode, *La magia rossa* (*Magie rouge*, 1931); Giacomino da Verona, *De Jerusalem celesti* (fine sec. XIII); Goethe, W., *Faust* (1826-31); Grimm, J. e W., *Fiabe* (*Kinder und Hausmärchen*, 1812-22); Haggard, H.R., *Le miniere di re Salomone* (*King Solomon's Mines*, 1885); Hamilton, G., *Agente 007. Missione Goldfinger*, cinema (*Goldfinger*, 1964); Hammet, S.D., *Il falcone maltese* (*The Maltese Falcon*, 1930); Hodd, T., *La signorina Kilmansegg e la sua gamba preziosa* (*Miss Kilmansegg and Her Precious Leg*, 1840-41); Hoffmann, E.T.A., *La pentola d'oro* (*Der goldene Topf*, 1815); Hoffmann, E.T.A., *La signorina Scuderi* (*Das Fräulein von Scudéri*, 1819-21); Huston, J., *Il tesoro della Sierra Madre*, cinema (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948); Jacopo da Va-

razze, *Legenda aurea* (fine sec. XIII); Konrad von Würzburg, *La fucina aurea* (*Die Goldene Schmiede*, seconda metà sec. XIII); Las Casas, B. de, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie* (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, 1552); London, J., *Il richiamo della foresta* (*The Call of the Wild*, 1903); Lullo, R., *Testamento dell'arte chimica universale* (1566); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3 d.C.); Petrarca, F., *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374); Pindaro, *Pitica IV* (462 a.C.); Plauto, T.M., *Aulularia* (sec. III a.C.); Poe, E.A., *Lo scarabeo d'oro* (*The Gold Bug*, 1843); Puccini, G., *La fanciulla del West*, musica (1910); Scorza, M., *Rulli di tamburo per Rancas* (*Redoble por Rancas*, 1970); Serrano, J.T., *La polvere e l'oro* (*El polvo y el oro*, 1996); Shakespeare, W., *Timone di Atene* (*Timon of Athens*, 1607-08); Stephens, J., *La pentola dell'oro* (*The Crock of Gold*, 1912); Stevenson, R.L., *I pionieri del Silverado* (*The Silverado Squatters*, 1883); Tolkien, J.R.R., *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-55); Traven, B., *Il tesoro della Sierra Madre* (*Der Schatz der Sierra Madre*, 1927); Twain, M., *Le avventure di Tom Sawyer* (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1884); Vega, L. de, *Il Nuovo Mondo* (*El nuevo mundo descubierto por Colón*, 1614); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (42-39 a.C.); Virgilio Marone, P., *Eneide* (*Aeneis*, 29-19 a.C.); Voltaire, *Candido* (*Candide*, 1759); Wagner, R., *L'oro del Reno*, musica (*Das Rheingold*, 1868); Yourcenar, M., *L'opera al nero* (*L'oeuvre au noir*, 1968); Zola, É., *Il denaro* (*L'argent*, 1891).

■ **ALTRE OPERE:** Balzac, H. de, *La ricerca dell'assoluto* (*La recherche de l'absolu*, 1834); Agibirceanu, I., *Gli arcangeli* (1914); David Belasco, D. - Luther Long, J., *La ragazza dell'Ovest d'oro* (*The Girl of the Golden West*, 1905); Hart, F.B., *Gabriel Conroy* (1876); Borch, H., *Il tentatore* (*Der Versucher*, 1953); Dekker, T., *Il vecchio fortunato* (*Old Fortunatus*, 1600); Grahame, K., *L'età dell'oro* (*The Golden Age*, 1895); Grillparzer, F., *Il vello d'oro* (*Das Goldene Vlies*, 1821); Hawthorne, N., *I sette vagabondi* (*The Seven Vagabonds*, 1842); Larivey, P. de, *Gli spiriti* (*Les esprits*, 1579); Lugones, L., *Le montagne d'oro* (*Las montañas de oro*, 1897); Mann, H., *Ricevimento presso il mondo* (*Ernpfang bei der Welt*, 1950); Molière, *L'avaro* (*L'avare*, 1668); Mörike, E., *Il Tesoro* (*Der Schatz*, 1839); O'Neil, E., *Oro* (*Gold*, 1922); O'Neil, E., *Desiderio sotto gli olmi* (*Desire Under the Elms*, 1924); Kennedy, J.P., *Quodlibet* (1840); Petronio Arbitro, T.G., *Satyricon*, prima metà del I sec. d.C.; Poe, E.A., *Re Peste* (*King Pest*, 1835); Poe, E.A., *Von Kempelen e la sua scoperta* (*Von Kempelen and His Discovery*, 1850); Raimund, F., *Il fabbricante di barometri sull'isola incantata* (*Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, 1823); Raimund, F., *Il dissipatore* (*Der Verschwender*, 1833); Reade, C., *Non è mai troppo tardi per riparare* (*It is Never too Late to Mend*, 1856); Choceno, J.S., *Alma América* (1908); Twain, M., *L'età dell'oro* (*The Gilded Age*, 1873); Wagner, R., *La valchiria*, musica (*Die Walküre*, 1825-26); Wagner, R., *Sigfrido*, musica (*Siegfried*, 1871).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Allegro, E. - Ascani, E. - Pelloso, D., *L'oro: mercato, monete, leggi, regolamenti*, Milano, Centro Editoriale Europeo, 1979; Baudrillard, J., *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979; Bigazzi, R., *Le risorse del romanzo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996; Braudel, F., *La dinamica del capitalismo*, Bologna, Il Mulino, 1981; Braudel, F., *Civiltà materiale, economia, capitalismo (secoli XV-XVIII)*, Torino, Einaudi, 1982; Brooks, P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995; Dal Pra, M., *Alchimia*, in *Enciclopedia*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977; De Cecco, M., *Moneta e impero. Il sistema finanziario internazionale dal 1890 al 1914*, Torino, Einaudi, 1979; Di Piazza, E., *Narrazioni dell'impero. Saggi su colonialismo e letteratura*, Flaccovio, 1996; Eagleton, T. - Jameson, F. - Said, E., *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, 1990; Elias, N., *La civiltà delle buone maniere*, Bologna, Il Mulino, 1982; Forster, E.M., *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1991; Frye, N., *La scrittura secolare*, Bologna, Il Mulino, 1978; Goux, J.J., *Freud, Marx. Economie et symbolique*, Paris 1973; Goux, J.J., *Les Monnayeurs du langage*, Paris 1984; Habermas, J., *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo*, Bari, Laterza, 1979; Hamon, P., *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche, 1977; Hirschmann, O., *Le passioni e gli inte-*

ressi, Milano, Feltrinelli, 1979; Hobsbawm, E.J., *Le rivoluzioni borghesi. 1789-1848*, Milano, Il Saggiatore, 1963; Hobsbawm, E.J., *Il trionfo della borghesia. 1848-1875*, Bari, Laterza, 1979; Jameson, F., *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989; Jung, C.G., *Psicologia e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981; Keynes, J.M., *Sulla riforma monetaria*, Milano, Feltrinelli, 1975; Koselleck, R., *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Bologna, Il Mulino, 1972; Marconcini, F., *Vicende dell'oro e dell'argento. Dalle premesse storiche alla liquidazione dell'Unione Monetaria Latina (1823-1925)*, Milano, Vita e Pensiero, 1929; Moretti, F. (a c. di), *La cultura del romanzo*, in *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001; Pellanda, A., *Le teorie contemporanee dell'interesse*, Bologna, Patron, 1979; Pellini, P., *L'oro e la carta. L'argent di Zola, la «letteratura finanziaria» e la logica del naturalismo*, Fasano, Schena, 1996; Pellini, P., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004; Portinari, F., *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976; Shell, M., *Moneta, linguaggio e pensiero*, Bologna, Il Mulino, 1988; Sombart, W., *Il borghese. Lo sviluppo e le fonti dello spirito capitalistico*, Milano, Longanesi, 1978; Vilar, P., *Oro e moneta nella storia, 1450-1920*, Bari, Laterza, 1971.

■ VOCI AFFINI: Alchimia; Avarizia, avaro; Denaro; Ladro; Miseria; Operaio; Pietra preziosa; Ricchezza; Tesoro.

MARINA POLACCO

Orrore. 1. La parola *orrore* ha una storia complessa e diversi significati. L'etimologia rimanda al lat. *horror, -oris*, deverbale da *horrere*, che in senso proprio indicava il rizzarsi del pelo o dei capelli, in senso figurato il rabbrivire e il tremare, soprattutto – anche se non esclusivamente – per timore o paura (alla base latina rinviano, oltre all'italiano, l'ingl. *horror*, il fr. *horreur*, lo sp. *horror*; in tedesco i termini che appartengono a quest'area semantica sono abbastanza numerosi: *der Schrecken, das Entsetzen, der Schauer, der Schauder, das Grausen, das Grauen*). Lo spiccato elemento «fisico» connesso al senso della parola latina è rimasto legato al significato moderno: l'orrore è una «(s)ensazione sgradevole di ripugnanza mista a timore indefinito, che rappresenta la reazione spontanea a una situazione o a uno spettacolo pauroso, crudele, ributtante, o a un'azione che implica una severa condanna morale» (GDLI). La fisicità dell'orrore, che lo apparta alle sensazioni di nausea, disgusto, ripugnanza, ribrezzo, ha un ruolo importante anche nella definizione del tema letterario. Va sottolineato poi che quel che c'è di pauroso e terribile nell'orrore lo pone al centro di una costellazione che comprende, oltre alle sensazioni di paura, disagio, inquietudine, terrore (tematizzate da molta letteratura ottocentesca e novecentesca), quelle del sublime e del sacro, su cui si è esercitata la riflessione filosofica.

2. Chi tenta di circoscrivere le occorrenze letterarie del tema si scontra con questioni teoriche di non facile soluzione.

C'è innanzitutto il problema di definire lo statuto dell'orrore. Il dizionario può venire in aiuto: l'orrore non è soltanto la sensazione descritta, ma anche «ciò che provoca ripugnanza, raccapriccio e terrore o che ne è la causa; avvenimento pauroso e sconvolgente, cosa orribile». L'orrore è insomma al tempo stesso oggetto e sensazione prodotta da quell'oggetto, causa ed effetto; e analogamente, in letteratura, può essere tema e fenomeno di ricezione inscritto nell'opera. Quando si parla di «letteratura dell'orrore» (gotica e fantastica) o, in senso ancor più codificato, di «cinema dell'orrore», lo si fa spesso senza aver coscienza di questa ambiguità fondamentale; così questo terzo significato – generico – della parola risulta doppiamente ambiguo: non si capisce fino a che punto sia decisivo per la definizione del genere l'ele-

mento tematico o non piuttosto quello della ricezione, o l'eventuale combinazione dei due.

In secondo luogo, l'orrore è un tema particolarmente astratto: e anche se spesso pare esistere una proporzionalità diretta fra astrazione e intensità (Egeus, il narratore di *Berenice*, 1835, di Edgar Allan Poe, lascia intendere che l'orrore è tanto più orribile quanto più vago e ambiguo), d'altra parte proprio da qui discende la necessità di far lega con altri temi che in qualche modo precisano l'orrore – gli danno un contenuto. Tali sono per esempio l'incesto, il cannibalismo, la tortura, la morte e la pena di morte, la violazione delle leggi dell'ospitalità, le aberrazioni morali e sessuali, il soprannaturale: in generale, come è ovvio, tutti i temi che implicano situazioni «estreme». Questa tendenza ad associarsi ad altri temi è ciò che potremmo chiamare «vischiosità» dell'orrore. C'è infine la questione della retorica dell'orrore. Prendiamo il già citato *Berenice*: qui tutte le procedure retoriche obbediscono a una stessa strategia. La reticenza (e la sua forma attenuata, la preterizione) domina il racconto: del nome di famiglia del protagonista non sapremo nulla, dei libri che compongono la sua biblioteca, poco o nulla, del nome della sua malattia «personale», egli non vuole dirci niente di più. Il punto più alto di questa tattica di occultamento è la riga bianca che copre gli eventi intercorsi fra il tramonto e il cuore della notte. Quando alla fine Egeus rovescia la scatola che contiene i denti di Berenice, il modo in cui viene descritto l'evento («trentadue piccole bianche cose come d'avorio [...] si sparpagliarono qua e là per il pavimento») è l'estremo, disperato tentativo di non riconoscere l'orribile verità; ed è, dal punto di vista retorico, un eufemismo – simile in ciò all'affermazione del protagonista di *Falk* (1901) di Joseph Conrad, che allude così alla sua esperienza (l'antropofagia): «È stato un incidente. Una volta, sono stato sfortunato». Reticenza, preterizione, eufemismo: quella di *Berenice* è una storia che non si deve raccontare («a tale which should not be told»). Al di là dello straordinario exploit realizzato da Poe, però, va sottolineato che tutti i testi che tematizzano l'orrore ricorrono quasi inevitabilmente a strategie retoriche analoghe, perché si confrontano con problematiche analoghe (tutti, o almeno quelli che – come *Berenice*, *Macbeth*, *Cuore di tenebra* – non si limitano a mettere in scena l'orrore ma indagano sulle sue origini, statuto, significato: a questi presteremo particolare attenzione). Come il sublime e il sacro, l'orrore si colloca al di là di un limite che è al tempo stesso linguistico e conoscitivo; in *Macbeth* di William Shakespeare (1605-06), Macduff lo afferma a chiare lettere: l'orrore è qualcosa di inconcepibile e innominabile (II III 62-3: «O horror! horror! horror! / Tongue nor heart cannot conceive, nor name thee!»). Per questo, a differenza di tanti altri temi letterari, l'orrore possiede una retorica che, entro certi limiti, gli è propria: essa annovera tutte le figure che sono legate ai limiti del linguaggio, alle frontiere dell'indicibile e del silenzio.

3. Le prime occorrenze del tema risalgono alla tragedia greca (si pensi per esempio alle visioni di Cassandra nell'atto IV e al dialogo coro-Clitemnestra nell'atto V dell'*Agamennone*, 458 a.C., di Eschilo). Ciò non manca di logica: alle origini stesse della forma tragica si colloca la problematica dell'infrazione del tabù e delle conseguenze, appunto tragiche, che ne derivano – che si tratti di uccisione di congiunti come nella trilogia eschilea (*Oresteia*, 458 a.C.), o di violazione delle sacre leggi dell'ospitalità come nel *Macbeth*, o dell'innominabile colpa dell'incesto come nella *Fedra* (1677) di Jean Racine. Ora, il tabù è, come il sacro, fonte di orrore (Sigmund Freud

parla lungamente, nel saggio *Totem e tabù*, 1912-13, dell'orrore di entrare in contatto con tutto ciò che è in relazione con il divieto da tabù): era dunque inevitabile che questo orrore trovasse uno spazio rappresentativo all'interno della tragedia.

In area latina, particolarmente orrوره sono le tragedie (sec. I d.C.) di **Seneca**. Basti pensare all'atto IV di *Medea* (ca. 49-62), in cui la protagonista uccide «con studiata lentezza» uno dei suoi figli: ella si trova sulla terrazza di casa (dunque in posizione altamente spettacolare), e compie il gesto sotto lo sguardo impotente e affascinato di Giasone (destinato a consentire una più immediata identificazione da parte dello spettatore). In *Tieste* (ca. 49-62), invece, anche se l'uccisione della prole di Tieste e la cottura dei cadaveri sono narrate da un messaggero (IV), il pasto infame si svolge sulla scena, e alla fine Atreo, convocando gli dèi ad assistere al suo trionfo, scopre un piatto che contiene le teste mozzate dei fanciulli (V, III). È tale la spettacolarità e l'atrocità di certi episodi che alcuni studiosi hanno ipotizzato che le tragedie seneciane fossero destinate alla lettura e non alla recitazione. Comunque sia, il carattere fosco e tenebroso degli eventi narrati, e anche lo stile patetico e barocco della narrazione, garantirono al Seneca tragico un'ampia fortuna in epoca rinascimentale: i tragediografi del Rinascimento italiano e poi quelli elisabettiani (tra cui Shakespeare) se ne ispirarono.

Al di fuori del genere tragico, è abbastanza raro che l'antichità dia spazio al tema dell'orrore. Certo, la mitologia ha prodotto una serie di creature (la Gorgone, il Minotauro, le Arpie) che possiamo senz'altro qualificare come «orribili»; ma l'orrore è anche, come si è visto, un effetto inscritto nel testo: questa sorta di orribile mitologico può essere in fondo facilmente ridotto al «mostruoso», ed è quindi di competenza della teratologia. Rispondono meglio al nostro concetto di orrore alcune delle storie che racconta **Ovidio** nelle *Metamorfosi* (ca. 3-8 d.C.): per esempio quella di Atteone mutato in cervo e assalito dalla muta dei suoi cani. Egli vuole parlare, ma prorompe in gemiti «non certo di uomo, ma tal[i] che neppure un cervo può emettere» (III, 238-9); e come vano è il suo richiamo, orribile la sua sorte, così Penteo inutilmente supplica la madre Agave, che invasata dal dio gli stacca la testa dal collo credendolo un cinghiale (III, 727).

Occorrenze più significative si trovano poi nelle opere greco-latine a carattere «romanzesco», che trattano spesso di soprannaturale (si stabilisce così un nesso, quello appunto fra orrore e soprannaturale, che si riproporrà spesso nella tradizione occidentale, con effetti sempre più perturbanti man mano che ci si sposta verso la letteratura degli ultimi due secoli). Basti pensare alla storia del lupo mannaro nel *Satyricon* (ca. 60 d.C.) di **Petronio**: un uomo racconta di aver assistito, «più morto che vivo», alla metamorfosi del suo compagno di viaggio in lupo (62). Oppure alla storia di Socrate e Aristomene nelle *Metamorfosi o l'asino d'oro* (sec. II d.C.) di **Apuleio**; anche qui c'è uno spettatore paralizzato che assiste a una scena di folle violenza: Aristomene incastrato sotto un letto vede due streghe che strappano il cuore all'amico Socrate (I, 11-3).

4. Nel poema epico anglosassone *Beowulf* (secc. VII-VIII) l'orrore si incarna nelle figure di Grendel il Vindicante dell'Ombra e sua madre: due creature mostruose che fanno strage dei Danesi del Cervo, prima che Beowulf le uccida in modo cruento e spettacolare. I due abitano un raccapricciante lago acquitrinoso, infestato di serpenti e draghi: vero e proprio *locus horridus*, secondo un *topos* già classico (vv. 1357 sgg., 1408 sgg.).

Beowulf è quasi tutto ciò che offre la letteratura medievale in fatto di orrore; il folclore, in compenso, ne è ricco: le leggende riguardanti l'Avversario e i suoi adepti (le cinque superstizioni di cui parla E. Jones (1931): Incubus, Vampiro, Lupo Mannaro, Diavolo, Strega) si caricano di tutto l'orrore che l'ideologia teocentrica della Chiesa nutre per la sfera terrena delle tentazioni e del piacere sessuale. Questo patrimonio di storie riceverà forma scritta nei trattati di demonologia dell'epoca rinascimentale e in opere erudite come gli *Strani miti del Medioevo* (1866) del pastore e letterato inglese Sabine **Baring-Gould**.

Giovanni **Boccaccio** narra la storia del cuore divorato nella novella di Guiglielmo Rossiglione e Guiglielmo Guardastagno (IV, ix) del *Decameron* (1349-53); nella novella di Tancredi e Ghismonda (IV, i), invece, il cuore dello sventurato Guiscardo viene strappato e consegnato alla sua amante (tutte le novelle della quarta giornata, nella quale «si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine», sono ricche di episodi d'orrore). L'aneddoto riceverà ben più orrida resa, però, in testi più tardi: nelle *Centovenne giornate di Sodoma* (1782-85) del marchese de **Sade** (giornate n. 83, 110, 128), e in testi ottocenteschi di Charles **Nodier** (*Smarra*, 1821), Honoré de **Balzac** (*Una conversazione tra le undici e mezzanotte*, 1832), Théophile **Gautier** (*Il romanzo della mummia*, 1857, cap. IX), Jules **Barbey d'Aureville** (l'ultima delle *Diaboliche*, 1874: *La vendetta di una donna*), per arrivare fino ai *Cuori strappati* di Montague Rhodes **James** (è una delle *Storie di fantasmi di un antiquario*, 1904). Questo filone aveva alle spalle storie realmente accadute di efferate vendette amorose (e i romantici, grandi appassionati di vecchie cronache, ne erano consapevoli): è un nesso, quello tra orrore e *fait divers*, che rappresenta una delle grandi costanti nella storia del tema (vedi, in ambito ottocentesco, il teatro del *Grand Guignol*). Qui si gioca, fra l'altro, la fortuna delle *Novelle* di Matteo **Bandello** (1554) presso un gruppo di scrittori francesi del XVII secolo, autori di *Storie tragiche del nostro tempo* (François de **Rosset**, 1614) e simili.

Si è detto che la tragedia si presta come pochi generi letterari alla raffigurazione dell'orrore: il testo che più di tutti amplia tale spazio rappresentativo è probabilmente *Macbeth* (1605-06). Come altrove in **Shakespeare** (si pensi all'accecamento di Gloucester nella scena III, vii, del *Re Lear*, 1605-06), anche qui il colmo dell'orrore è legato all'infrazione della legge di ospitalità: in quanto «ospite» di Duncan, Macbeth dovrebbe difenderlo dagli assassini, invece di prendere il coltello di persona (I, vii, 14-6). Se Duncan viene ucciso nella casa del suo ospite, Banquo sarà massacrato mentre Macbeth e i suoi invitati sono a tavola; il personaggio shakespeariano è insomma per antonomasia l'«ospite (= colui che dà ospitalità) sinistro»: ogniqualvolta l'orrore viene esplicitamente nominato all'interno della tragedia, è sempre in connessione con questo significato. *Macbeth* è uno dei testi più importanti per la storia del tema anche da un punto di vista «prospettico»: tra Sette e Ottocento, la riflessione teorica degli autori gotici e fantastici si nutrirà costantemente dell'esempio shakespeariano; *Macbeth* si avvia così a diventare l'archetipo di un'intera letteratura.

Da sempre – e per esempio nell'opuscolo anonimo *Ars moriendi* (seconda metà del sec. XV), che godette di tale fortuna da inaugurare un genere letterario – la letteratura pietistica si era servita dell'orrida rappresentazione dei castighi eterni e della fisicità della morte per spronare i devoti all'osservanza dei precetti cristiani. La letteratura barocca dell'età della Controriforma sarà parimenti ossessionata dalle immagini della morte come processo di

disfacimento materiale: l'orrido vi è ridotto al *macabro* (è peraltro una linea che avrà un importante seguito ottocentesco, dalla *Verità sul caso di Valdemar* di Edgar Allan Poe, 1845, al *Trafugatore di salme* di Robert Louis Stevenson, 1884; possiamo ascrivervi anche, in area orientale, l'episodio della cripta nel quarto viaggio di Sindbad: *Le mille e una notte*, ca. 1400).

Nell'opera di Sade l'orrore è legato non solo all'aberrazione sessuale e morale, ma forse ancor più al cinismo con cui viene redatto il minuzioso catalogo della perversione umana: basterà consultare, di nuovo, *Le centoventi giornate di Sodoma*. Ma siamo giunti ormai in prossimità della Rivoluzione, e del grande cambiamento letterario che porta con sé. Dal nostro punto di vista va notato che il trauma collettivo del Terrore lascia il segno sulla letteratura postrivoluzionaria: essa è dominata dall'immagine della ghigliottina (come nell'appassionato racconto-pamphlet contro l'esecuzione capitale di Victor Hugo, *L'ultimo giorno di un condannato a morte*, 1829), percorsa da visioni ossessive di teste tagliate e saltellanti (un vero e proprio *topos* che troviamo non solo nel cap. XLI dell'*Ultimo giorno*, ma anche in Jacques Cazotte, *Ollivier*, che peraltro risale al 1763, Charles Nodier, *Smarra*, 1821, Lautréamont, *I canti di Maldoror*, 1868, V, ecc.).

5. Mutamenti storici, di storia delle mentalità, di storia dei generi e delle forme letterarie, preparano l'avvento della vera e propria «letteratura dell'orrore»: gotica e fantastica. Questa tradizione, le cui appendici giungono fino ai giorni nostri, tratta il tema in modo specifico e originale; alcune caratteristiche fondamentali sono:

a) il nesso molto forte con il soprannaturale (da qui la formula lovecraftiana del *supernatural horror*). Non si deve credere però che il soprannaturale sia una componente indispensabile: una parte significativa degli orrori del gotico, per esempio, ne risulta indipendente (si pensi allo stupro e all'uccisione di Antonia nella cripta descritti da Matthew Gregory Lewis nel *Monaco*, 1796, III, xi); e in molti testi fantastici o vicini al fantastico di Edgar Allan Poe all'orrore più intenso fa riscontro un soprannaturale ridotto a ipotesi retorica (per esempio nel *Cuore rivelatore*, 1843, nel *Gatto nero*, 1843, nella *Botte di Amontillado*, 1846, in *Hop-Frog*, 1849).

b) La compromissione dell'orrore con il perturbante. Un esempio freudiano (dal saggio *Delirio e sogni nella «Gradiva»* di W. Jensen, 1907) risulta particolarmente chiaro: l'aneddoto di quel medico che perse una paziente affetta da morbo di Basedow, e che molti anni più tardi si sgomentò vedendola entrare in laboratorio, prima che la donna si presentasse come sorella della prima paziente e colpita dalla stessa malattia. L'orrore del medico in questione (Freud stesso, come si apprende alla fine) è difficilmente separabile dalla perturbante constatazione che le credenze «superate» sembrano ricevere un'inaspettata conferma: che i morti, come si credeva tanto tempo addietro, possono tornare. La letteratura ottocentesca sfrutta appunto le antiche superstizioni (che sono credenze superate) per produrre effetti perturbanti e d'orrore impensabili in epoche precedenti.

c) La forte ambivalenza che è caratteristica strutturale del tema, ma che i testi gotici e fantastici mettono in grande evidenza: l'orrore è un misto di attrazione e rigetto, repulsione e fascino, allettamento e disgusto. Tutta la dialettica mostro-vittima può essere letta in questa chiave: si pensi per esempio alla seduzione che esercita la donna-vampiro di Joseph Sheridan Le Fanu (*Carmilla*, 1872) e ai sentimenti contraddittori, di amore e odio, orrore e languore, che suscita in chi le si avvicina.

d) La grande capacità mitopoietica di questa tradizione: vi appartengono *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886) di Stevenson, *Dracula* (1897) di Bram Stoker, cioè i testi letterari che, secondo il più noto rappresentante dell'*horror* contemporaneo, Stephen King (nel saggio *Danse macabre*, 1981), hanno fissato nell'immaginario collettivo i tre grandi miti in cui sono rappresentate le nostre idee del male più feconde – rispettivamente quelli della Cosa-Senza-Nome, del Licanthropo e del Vampiro.

e) Esistono naturalmente notevoli differenze nell'uso dell'orrore soprannaturale da un'epoca all'altra e da un autore all'altro. Tutta la produzione romanzesca di Ann Radcliffe, per esempio, è fondata sul riconoscimento della sottile differenza che passa fra «terrore» e «orrore», e sulla decisione di attenersi rigorosamente alla rappresentazione letteraria del primo, a differenza di Lewis e seguaci. Qui dunque la nozione di orrore svolge una funzione di tipo contrastivo: indica l'eccesso che bisogna a ogni costo evitare (sarà così anche in autori di epoche successive: per esempio Henry James). L'orrore di Poe raggiunge vertici di iperbolico compiacimento mai sperimentati; eppure Poe era destinato a essere sorpassato di molto dai suoi epigoni. Dal macabro «alla Poe» prese le mosse anche Howard Phillips Lovecraft (si pensi a testi come *Nella cripta*, 1925, e *Aria fredda*, 1926), prima di approdare nel 1929 (data del programmatico *Richiamo di Cthulhu*) ai racconti profondamente innovativi del cosiddetto «ciclo di Cthulhu»: comparato all'orrore «cosmico» di questi scritti, ha detto un critico, Poe è musica da camera.

6. L'opera di Joseph Conrad è una sorta di crocevia delle diverse accezioni che il tema può assumere. In un testo come *La linea d'ombra* (1916) compare un tipo di orrore simile a quello della letteratura fantastica (nonostante Conrad prenda le distanze da tale tradizione nella *Nota* del 1920); al tempo stesso, questo racconto lungo rinvia alle storie ottocentesche sull'«orrore del mare» di Samuel Taylor Coleridge (*La ballata del vecchio marinaio*, 1798), Edgar Allan Poe (*Il racconto di Arthur Gordon Pym*, 1838), Herman Melville (*Benito Cereno*, 1855), per arrivare fino ai racconti di William Hope Hodgson. *Falk* (1901) è fondato invece sul tema del cannibalismo, un classico delle storie di naufragi e navigazioni maledette (basti pensare di nuovo a *Gordon Pym*), e uno di quei temi che da sempre risultano strettamente intrecciati con quello dell'orrore (per inciso, l'«orribile torre» di *Inferno* XXXIII 47 ha senz'altro contribuito al ben noto equivoco sul «digiuno» di Ugolino della Gherardesca). Ma il testo conradiano che tratta il tema in modo più complesso è *Cuore di tenebra* (1899). Due passi, in particolare, hanno richiamato l'attenzione degli interpreti: quello in cui Kurtz agonizzante sussurra: «The horror! The horror!»; e quello in cui Marlow, di ritorno in Europa e a colloquio con la «promessa» di Kurtz (*Kurtz's Intended*), dichiara che in punto di morte l'avventuriero pronunciò il nome di lei (entrambi si trovano nel cap. III, verso la conclusione del racconto; il secondo ne rappresenta l'*explicit*). Le ultime parole di Kurtz, l'ultima menzogna di Marlow hanno suscitato parecchie discussioni: come bisogna interpretarle? Qual è esattamente l'orrore di cui parla Kurtz, e per qual motivo Marlow non dice la verità? Alcuni critici sostengono d'altra parte che le parole di Marlow non sono affatto menzognere, solo allusive e ironiche; l'ultima battuta sarebbe costruita sul meccanismo del doppio senso, che domina tutto il dialogo con la «promessa»: Marlow vorrebbe suggerire che

il nome della donna, per tutto ciò che ella rappresenta, è «orrore». Comunque sia, è palese che i due episodi sono strettamente collegati e che l'interpretazione dei nuclei simbolici fondamentali dell'opera (il *darkness*, il significato del viaggio di Marlow) ne dipende in larga misura; se *Cuore di tenebra* è un racconto iniziatico, diventa decisivo penetrare nella tenebra dell'orrore che invade Kurtz: quello è il suo testamento, il messaggio che Marlow riporterà nella vecchia Europa.

Resta da vedere fino a che punto l'orrore di Kurtz e la conoscenza acquisita da Marlow sono concettualizzabili ed esprimibili. La retorica dell'indicibile che informa di sé tante pagine di *Cuore di tenebra* è una scelta, non certo una goffaggine; Conrad gioca con l'ambiguità costitutiva del tema e con le attese del lettore. *Cuore di tenebra* è insomma anche un meta-racconto sullo statuto dell'orrore e sui limiti della conoscenza umana che cerca di tradurlo in termini di pensiero e linguaggio. L'iperbole dell'orrore («iperbole»: ancora una figura che allude ai limiti del linguaggio) cela forse un significativo vuoto: dietro le ultime parole di Kurtz si nasconde un orrore auto-referenziale, circolare, che rispecchia se stesso all'infinito.

7. La letteratura del Novecento esalta la «vischiosità» del tema: esso viene ormai associato a qualsiasi tipo di situazione narrativa. Questo fenomeno di disseminazione caratterizza l'evoluzione novecentesca di parecchi temi letterari; nella fattispecie, però, appare profondamente legato agli eventi storici. Il Novecento è il secolo dell'alienazione, delle guerre mondiali, degli universi concentrazionari, dei totalitarismi; la letteratura si impadronisce di queste realtà (tutte, anche se per ragioni diverse, «estreme») e le usa per produrre inusitati effetti d'orrore. Ecco dunque l'orrore della guerra, per esempio in uno dei *Quarantanove racconti* (1938) di Ernest Hemingway, *Una storia naturale dei defunti*, in cui un gruppo di soldati, durante l'ispezione di una fabbrica di munizioni che è saltata in aria, scopre che la maggior parte dei cadaveri, letteralmente fatti a pezzi dall'esplosione, sono donne dalle lunghe capigliature. Oppure, viceversa, l'orrore della liberazione, della vita che riprende dopo la guerra, quando non si lotta più per non morire ma per vivere: come nella Napoli descritta da Curzio Malaparte (*La Pelle*, 1949) in cui le ragazze siedono in folla sulla scalinata dei Gradoni di Chiaia e aprono le gambe «come le valve di una rosea conchiglia» al passaggio dei soldati americani (episodio *La vergine di Napoli*). E poi l'abominio della tortura: si pensi alla «macchina curiosa» (l'erpice) di *Nella colonia penale* di Franz Kafka (1919), o all'insostenibile terza parte di *1984* (1949) di George Orwell, in cui Winston si trasforma progressivamente da persona in grado di intendere e volere in burattino manovrato dal Grande Fratello. Già tutto un filone della narrativa gotico-fantastica si era lasciato affascinare dalle esperienze della prigionia, della persecuzione, della tortura (si pensi al cap. II, ix di *Melmoth l'errante* di Charles Robert Maturin, 1820, nel quale due amanti vengono lasciati morire di fame in un sotterraneo, o all'orrore inquisitorio e intellettualistico del *Pozzo e il pendolo* di Poe, 1842); ma lì l'orrore era dato spettacolare e macchina da *suspense*, nei testi novecenteschi è sempre presente un forte elemento di denuncia. Così è anche per un altro tema associato a questi, la pena capitale; si è detto dell'ossessione romantica per la ghigliottina: il Novecento ci ha lasciato storie allucinanti di esecuzioni tramite accoltellamento (Kafka, *Il processo*, 1914-15, cap. X), impiccagione (Orwell, *Un'impiccagione*, 1931), fucilazione (Jean-Paul Sartre, *Il muro*, 1939).

E la lista potrebbe continuare: l'orrore della malattia (Aleksander Solženicyn, *Reparto C*, 1968), l'orrore concentrazionario (la cosiddetta «letteratura dei campi»), ecc. È più interessante però osservare che questo tipo di situazioni estreme non è più necessario: la letteratura contemporanea scopre l'orrore che si annida nella vita di tutti i giorni, l'«estasi orribile» che ci può assalire quando sostiamo su una panchina, accanto a una radice d'albero (si veda l'episodio del giardino di Bouville ne *La nausea* di Sartre, 1938). L'orrore del quotidiano, ovvero l'«abiezione»: i testi di Louis-Ferdinand Céline, e in particolare *Viaggio al termine della notte* (1932), offrono esempi a volontà (più ancora che per l'orrore della guerra, che pervade le prime due sezioni dell'opera, il *Viaggio* è notevole appunto per l'orrore quotidiano che è il tema delle successive). Così nell'episodio dei coniugi Henrouille, che vorrebbero far internare in manicomio la vecchia madre di lui per noleggiarne il *pavillon*, o in quello che descrive le abitudini sessuali di una coppia che massakra di botte la figlioletta perché non è più in grado di raggiungere l'eccitazione in modo diverso – e infatti il pestaggio si conclude regolarmente con il coito (entrambe le storie sono raccontate nella sezione V, *Rancy*).

8. Se il tema dell'orrore ha conosciuto, nel Novecento, un fenomeno di disseminazione, la letteratura dell'orrore ha visto sorgere un rivale temibilissimo: il cinema dell'orrore. Questo è vero soprattutto dagli anni Settanta in poi, quando gli stupefacenti progressi raggiunti nella tecnica degli effetti speciali hanno consentito di visualizzare un orrore iperbolico impensabile per la parola scritta. L'uomo disintegrato dell'ultima scena di *Fury* di Brian De Palma (1978), il mostro che squarcia lo stomaco dell'astronauta in *Alien* di Ridley Scott (1979), le creature immonde de *La cosa* di John Carpenter (1982) e de *La mosca* di David Cronenberg (1986), le ripugnanti mutazioni corporee di *Society. The Horror* di Brian Yuzna (1989) e perfino la macelleria delirante e al limite della parodia de *La casa* di Sam Raimi (1984) oltrepassano limiti che la letteratura, certo, può solo osservare da lontano; non è un caso che i giovani «cannibali» italiani degli anni Novanta si ispirino dichiaratamente a modelli cinematografici e transmediali piuttosto che letterari (il cinema *splatter* in primo luogo). L'alternativa all'iperbole, come sempre quando si tratta di orrore, è la reticenza (rappresentata in campo cinematografico da capolavori come *Psycho* di Alfred Hitchcock, 1960, *Repulsion* di Roman Polanski, 1965, e più tardi *Shining* di Stanley Kubrick, 1980): ed è questa, forse, la via che resta da percorrere.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Beowulf* (secc. VII-VIII); *L'arte di morire* (*Ars moriendi*, seconda metà del sec. XV); *Le mille e una notte* (ca. 1400).

Apuleio, *Le metamorfosi o l'asino d'oro* (*Metamorphoseon libri*, sec. II); Balzac, H. de, *Una conversazione tra le undici e mezzanotte* (*Une conversation entre onze heures et minuit*, 1832); Baudello, M., *Novelle* (1554; 1573); Barbey d'Aurevilly, J.-A., *La vendetta di una donna* (*La vengeance d'une femme*) in *Le diabolique* (*Les diaboliques*, 1874); Baring-Gould, S., *Strani miti del Medioevo* (*Curious Myths of the Middle Ages*, 1866); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Carpenter, J., *La cosa*, cinema (*The Thing*, 1982); Cazotte, J., *Ollivier* (1763); Céline, L.F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Coleridge, S.T., *La ballata del vecchio marinaio* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798); Conrad, J., *Falk* (1901); Conrad, J., *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1899); Conrad, J., *La linea d'ombra* (*The Shadow-Line*, 1916); Cronenberg, D., *La mosca*, cinema (*The Fly*, 1986); De Palma, B., *Fury*, cinema (1978); Eschilo, *Oresteia* (458 a.C.); Freud, S., *Delirio e sogni nella*

«Gradiva» di W. Jensen (*Der Wald und die Träume in W. Jensens «Gradiva»*, 1907); Freud, S., *Totem e tabù* (*Totem und Tabu*, 1912-13); Gautier, T., *Il romanzo della mummia* (*Le roman de la momie*, 1857); Hemingway, E., *Una storia naturale dei defunti* (*A Natural History of the Death*) in *I quarantanove racconti* (*The First Forty-Nine Stories*, 1938); Hitchcock, A., *Psycho*, cinema (1960); Hugo, V., *L'ultimo giorno di un condannato a morte* (*Le dernier jour d'un condamné*, 1829); James, M.R., *Cuori strappati* (*Lost Hearts*, 1904) in *Storie di fantasmi di un antiquario* (*Ghost Stories of an Antiquary*, 1904); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*, 1914-15); Kafka, F., *Nella colonia penale* (*In der Strafkolonie*, 1919); King, S., *Danza macabra* (*Danse macabre*, 1981); Kubrick, S., *Shining*, cinema (*The Shining*, 1980); Lautréamont, conte di, *I canti di Maldoror* (*Les chants de Maldoror*, 1868); Le Fanu, J.S., *Carmilla* (1872); Lewis, M.G., *Il monaco* (*The Monk*, 1796); Lovecraft, H.P., *Aria fredda* (*Cool Air*, 1926); Lovecraft, H.P., *Il richiamo di Cthulhu* (*The Call of Cthulhu*, 1929); Lovecraft, H.P., *Nella cripta* (*In the Vault*, 1925); Malaparte, C., *La vergine di Napoli* in *La Pelle* (1949); Maturin, C.R., *Melmoth l'errante* (*Melmoth the Wanderer*, 1820); Melville, H., *Benito Cereno* (1856); Nodier, C., *Smarra ovvero i Demoni della notte* (*Smarra ou les Démons de la nuit*, 1821); Orwell, G., 1984 (1949); Orwell, G., *Un'impiccagione* (*A Hanging*, 1931); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri*, 3-8 d.C.); Petronio, *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Poe, E.A., *Berenice* (1835); Poe, E.A., *Hop-Frog* (1849); Poe, E.A., *Il cuore rivelatore* (*The Tell-Tale Heart*, 1843); Poe, E.A., *Il gatto nero* (*The Black Cat*, 1843); Poe, E.A., *Il pozzo e il pendolo* (*The Pit and the Pendulum*, 1842); Poe, E.A., *Il racconto di Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838); Poe, E.A., *La botte di Amontillado* (*The Cask of Amontillado*, 1846); Poe, E.A., *La verità sul caso di M. Valdemar* (*The Facts in the Case of M. Valdemar*, 1845); Polanski, R., *Repulsion*, cinema (1965); Racine, J., *Fedra* (*Phèdre*, 1677); Raimi, S., *La casa*, cinema (*Evil Dead*, 1984); Rosset, F. de, *Storie tragiche del nostro tempo* (*Histoires tragiques de notre temps*, 1614); Sade, D.A.F., marchese di, *Le 120 giornate di Sodoma*, (*Les 120 journées de Sodome*, 1782-85); Sartre, J.P. *Il muro* (*Le mur*, 1939); Sartre, J.P. *La nausea* (*La nausée*, 1938); Scott, R., *Alien*, cinema (1979); Seneca, L.A., *Medea* (*Thyestes*, ca. 49-62); Seneca, L.A., *Tieste* (ca. 49-62); Shakespeare, W., *Macbeth* (1605-06); Shakespeare, W., *Re Lear* (*King Lear*, 1605-06); Shelley, M.W., *Frankenstein o il Prometeo moderno* (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818); Solženicyn, A., *Reparto C* (1968); Stevenson, R.L., *Il trafugatore di salme* (*The Body Snatcher*, 1884); Stevenson, R.L., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886); Stoker, B., *Dracula* (1897); Yuzna, B., *Society. The Horror*, cinema (1989).

■ ALTRE OPERE: Augias, C. (a c. di), *Teatro del Grand Guignol* (1972); Bierce, A., *Possono accadere cose del genere?* (*Can Such Things Be?*, 1893); Bioy Casares, A., *L'invenzione di Morel* (*La invención de Morel*, 1940); Blackwood, A., *Antiche magie* (*Ancient Sorceries*, 1908); Bloy, L., *Storie spiacevoli* (*Histoires désobligeantes*, 1894); Borel, P., *Champavert* (1833); Borel, P., *Madame Putiphar* (1839); Brolli, D. (a c. di), *Gioventù cannibale* (1996); Buzzati, D., *Cronache nere* (1984); Camus, J.P., *Gli incontri funesti* (*Les rencontres funestes*, 1644); Camus, J.P., *Gli spettacoli d'orrore* (*Les spectacles d'horreur*, 1635); Conan Doyle, A., *Il mastino dei Baskervilles* (*The Hound of the Baskervilles*, 1902); Conan Doyle, A., *L'imbutto di cuoio* (*The Leather Funnel*, 1903); Conan Doyle, A., *Scherzare col fuoco* (*Playing with Fire*, 1900); Crawford, F.M., *La cuccetta superiore* (*The Upper Berth*, 1911); Ewers, H.H., *Il ragno* (*Die Spinne*, 1909); Gogol, N., *Il Viji* (1835); Hartley, L.P., *La bara ambulante* (*The Travelling Grave*, 1929); Hawthorne, N., *Il velo nero del pastore* (*The Minister's Black Veil*, 1836); Hodgson, W.H., *La casa sull'abisso* (*The House on the Borderland*, 1908); Hodgson, W.H., *Il maiale* (*The Hog*, 1913); Hodgson, W.H., *L'orrore del mare* (*Terrors of the Seas*, 1916-18); Hoffmann, E.T.A., *Vampirismo* (*Vampirismus*, 1819); Jacobs, W.W., *La zampa di scimmia* (*The Monkey's Paw*, 1902); James, H., *Il giro di vite* (*The Turn of the Screw*, 1898); James, M.R., *L'album del canonico Alberico* (*Canon Alberic's Scrap-Book*) in *Storie di fantasmi di un antiquario* (*Ghost Stories of an Antiquary*, 1904); James, M.R., *Il frassino* (*The Ash-tree*) in *Storie di fantasmi di un antiquario* (*Ghost Sto-*

ries of an Antiquary, 1904); James, M.R., *Il conte Magnus* (*Count Magnus*) in *Storie di fantasmi di un antiquario* (*Ghost Stories of an Antiquary*, 1904); James, M.R., *Il sortilegio dei runi* (*Casting the Runes*) in *Altre storie di fantasmi di un antiquario* (*More Ghost Stories of an Antiquary*, 1911); Janin, J., *L'asino morto e la donna ghigliottinata* (*L'âne mort et la femme guillotinée*, 1829); King, S., *Il compressore* (*The Mangler*, 1976); King, S., *It* (1986); King, S., *Le notti di Salem* (*Salem's Lot*, 1975); King, S., *Shining* (*The Shining*, 1977); Kipling, R., *Il marchio della bestia* (*The Mark of the Beast*, 1890); Kipling, R., *Nell'ora del trapasso* (*At the End of the Passage*, 1890); Le Fanu, J.S., *L'inseguitore* (*The Familiar*, 1851); Lovecraft, H.P., *Racconti* (*Tales*, 1917-36); Machen, A., *Il grande dio Pan* (*The Great God Pan*, 1894); Machen, A., *La polvere bianca* (*Novel of the White Powder*, 1896); Machen, A., *Il terrore* (*The Terror*, 1917); Maginn, W., *L'uomo nella campana* (*The Man in the Bell*, 1821); Mérimée, P., *Lokis* (1869); Mudford, W., *Il sudario di ferro* (*The Iron Shroud*, 1830); Nodier, C., *Infernalina* (1822); Poe, E.A., *I delitti della Rue Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841); Poe, E.A., *Il crollo della casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839); Poe, E.A., *La maschera della morte rossa* (*The Masque of the Red Death*, 1845); Poe, E.A., *Ligeia* (1838); Poe, E.A., *Metzengerstein* (1832); Poe, E.A., *Re peste* (*King Pest*, 1835); Schwob, M., *L'uomo incappucciato* (*L'homme voilé*, 1891); Stevenson, R.L., *Olalla* (1885); Stoker, B., *Il Gioiello delle Sette Stelle* (*The Jewel of Seven Stars*, 1903); Stoker, B., *La dama del sudario* (*The Lady of the Shroud*, 1909); Stoker, B., *La tana del Verme Bianco* (*The Lair of the White Worm*, 1911); Wells, H.G., *L'isola del Dottor Moreau* (*The Island of Dr Moreau*, 1896).

■ BIBLIOGRAFIA: Carroll, N., *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York-London 1990; Doueihi, M., *Histoire perverse du cœur humain*, Paris 1996; Heller, T., *The Delights of Terror*, Urbana-Chicago 1987; Jones, E., *Psicoanalisi dell'incubo* (1931), Roma, 1978; Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur*, Paris 1980; Lee, W., *Reference Guide to Fantastic Films. Science Fiction, Fantasy and Horror*, 3 voll., Los Angeles 1972-74; Lentz, H.M., *Science Fiction, Horror & Fantasy Film and Television Credits*, 2 voll., Jefferson (North Carolina)-London 1983; Lovecraft, H.P., *L'orrore soprannaturale in letteratura* (1927), a c. di M. Skey, Roma-Napoli 1989; Marcandier-Colard, C., *Crimes de sang et scènes capitales*, Paris 1998; Penzoldt, P., *The Supernatural in Fiction* (1952), New York 1965; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), a c. di P. Colaiacomo, Firenze 1988; Twitchell, J.B., *Dreadful Pleasures*, New York-Oxford 1985; Tymn, M.B., *Horror Literature. A Core Collection and Reference Guide*, New York-London 1981.

■ VOCI AFFINI: Assassino di congiunti; Assassino passionale; Cannibalismo; Decapitazione; Divoramento; Guerra/Pace; Impiccagione; Licanthropia; Malvagità (Villain); Paura; Sangue; Strage; Tenebre; Tortura; Vittima.

STEFANO LAZZARIN

Ospedale. 1. La parola *ospedale* viene dal lat. medioevale *hospitale(m)*, derivato da *hospitalis* (alloggio per forestieri) e, differenziandosi da altri termini, come «ospizio» (v.) o «ostello» e i corrispondenti stranieri (fr. *hôpital*, ingl. *hospital*, sp. *hospital*), si è specializzato e indica un luogo e un'istituzione per il ricovero, le cure e il mantenimento temporaneo di persone che hanno bisogno di assistenza medica. Rispetto al sinonimo «nosocomio» (che esplicita il legame con la malattia, in gr. *nosos*, come avviene nel ted. *das Krankenhaus*: «casa dei malati») e rispetto al più specializzato e moderno *clinica* (lat. tardo *clanicum*, dal gr. *klinikos*, derivato da *kline*: «letto»), il termine ospedale mette l'accento sulla provvisorietà e sulla condizione dislocata dei degenti, di passaggio come viaggiatori stranieri, ospiti a termine di una struttura pensata per condurli precisamente ad uscirne, guariti. Nel corso del sec. XV si è compiuto il passaggio dalla concezione medioevale, caritativo-assistenziale di ospedale (*hospitale*, nella tarda latinità, era l'asilo gratuito), che non distingueva tra infermi e poveri e dispensava cure generiche, all'idea di una struttura sanitaria organiz-

zata e razionale, destinata ad accogliere i malati (acuti e cronici) e a procurarne la guarigione. Si rafforzava così la distinzione tra ospedale e ospizio e al ricovero presso il primo veniva attribuito un significato diverso nella vita del malato: la degenza da attesa indeterminata della morte diventava prospettiva misurabile di recupero della salute. I progressi dell'istituzione in termini di igiene e di efficienza proseguirono nel sec. XVI per poi arrestarsi e arretrare nel XVII (con significativa ambiguità tra carità, controllo e repressione delle devianze, povertà e malattia), ma, come ha mostrato Michel Foucault, fu nel XVIII che vennero poste le premesse per l'affermazione dell'ospedale clinicizzato, fondato sull'osservazione e sulla classificazione, dove l'investimento sui malati poveri si rovesciava in promessa di vita più lunga per i ricchi.

Dall'ospedale generico si distinguono diversi tipi di ospedali specializzati: il *manicomio* (dal gr. *mania*: pazzia) od *ospedali psichiatrici*, per i malati di mente, che a lungo sono stati istituzioni chiuse e repressive, vere e proprie prigioni; il *sanatorio*, per i malati di tubercolosi che venivano inviati in luoghi di montagna per respirare aria buona; il *cronicario*, molto simile all'ospizio, per i malati incurabili. Ancora diversi, e pensati non per guarire i malati, ma per tenerne lontano il contagio, dal resto della popolazione, erano gli ospizi degli Antonioni, fondati da Saint Didier de la Motte nel 1095, per malati del fuoco di Sant'Antonio (*herpes zoster*), il *lebbrosario*, per i malati di lebbra, e il *lazzaretto* (così detto da Nazaret, con allusione a Santa Maria di Nazaret, l'antico ospedale per i lebbrosi di Venezia in combinazione con il nome di Lazzaro, il personaggio del Vangelo), per i malati e i moribondi di peste.

2. Le forme dello sviluppo storico dell'istituzione ospedaliera hanno determinato un'evoluzione abbastanza sensibile anche a livello delle sue rappresentazioni letterarie, tanto sul versante degli oggetti, dei fatti e degli ambienti – dalla teoria degli umori agli psicofarmaci, dal salasso alla chemioterapia, dallo Spedale alla clinica specializzata – quanto su quello delle interpretazioni e dei registri, dal comico alla costruzione allegorica alla serietà diretta della testimonianza. Questo processo non ha impedito il persistere attraverso i secoli di forti implicazioni metaforiche che appaiono costitutive del tema, in particolare l'idea di separazione nello spazio e di fase o alterazione nel tempo. Relativamente poco numerosi appaiono i testi nei quali il tema ha una funzione strutturante e inclusiva, mentre molti sono i romanzi nei quali l'ospedale viene evocato come semplice scenario per sequenze di ampiezza e rilievo variabili. Ovviamente è soprattutto nel primo caso che il luogo assume una netta consistenza metaforica, simbolica o allegorica, che si insedia e prende forma nelle due dimensioni fondamentali dello spazio e del tempo. Ne *L'hospidale de' pazzi incurabili* (1586) di Tommaso Garzoni, il titolo (come altrove il *Teatro* o la *Piazza*), con l'edificio immaginario al quale allude, etichetta un grande contenitore di tipi, un repertorio di malattie mentali sommariamente classificate, ma non si lega a un vero uso dello spazio, se non nella parte finale, dedicata alle internate donne, dove il lettore è continuamente invitato a osservare e ciascuna cella, con la rispettiva forma di follia, è contraddistinta da un'impresa. L'ospedale come spazio incarna l'idea di separazione marcata da barriere (cancelli, guardiole, muri, paraventi) e sorvegliata periodicamente da medici e infermieri, sostenuti da strumenti di misura e di osservazione. L'analisi di Michel Foucault può illuminare la straordinaria frequenza con cui nei testi letterari e nei film l'osped-

dale (e in maniera più evidente la clinica psichiatrica) viene assimilato alla prigione: si pensi all'arbitrarietà della distinzione tra «dentro» e «fuori», tra folli e sani nel racconto *La corsia numero 6* (1892) di Anton Čechov, alla descrizione dell'*Asile des Tulettes* nel *Dottor Pascal* (1893) di Émile Zola, al modo in cui il narratore Oskar descrive la propria condizione di sorvegliato in manicomio nell'*incipit* de *Il tamburo di latta* (1959) di Günter Grass, all'internamento di Irene in *Europa '51* (1952) di Roberto Rossellini, decretato da una società che non può concepire una carità che ne sovverte le regole. Nell'Ottocento ospedale e prigione, luoghi dell'assistenza filantropica e del controllo sociale, si associano con forza come termini di una dittologia degradata, a indicare la destinazione che attende donne di malaffare, delinquenti e perdigiorno nelle minacce o nelle previsioni formulate sul destino dei personaggi, o nel precipitare delle trame d'appendice, come nel finale de *La pianella perduta* (1861) di Francesco Dall'Ongaro. In questi luoghi, abbandonati a se stessi o monitorati professionalmente, si attua l'esclusione, temporanea o permanente, di un'alterità, malata e/o deviata, dalla società, che si protegge istituzionalmente dal pericolo e dal contagio e dispensa cure che hanno lo scopo di rendere l'individuo nuovamente adatto per la vita in comunità (e per la vita in generale). In tempi di peste i lazzaretti venivano costruiti fuori dalle mura delle città, come il «regno desolato» descritto ne *I promessi sposi* (1827 e 1840-42) di Alessandro Manzoni. In *Memoriale* (1962) di Paolo Volponi il narratore, ricoverato in un sanatorio non lontano dal suo paese, comprende con angoscia che ciò che lo separa realmente da casa non è la distanza, ma l'isolamento imposto dalla malattia.

3. La rappresentazione letteraria dello spazio ospedaliero si attua secondo modalità riconoscibili: la comparsa dell'ospedale nella narrazione coincide in genere con una descrizione più o meno dettagliata, ma tendenzialmente precisa, che insiste sull'organizzazione dell'edificio (reparti, corsie, livelli, cortili, esterno/interno etc.), sui colori (dal grigio livido al bianco asettico), sui rumori (grida, silenzio, ticchettii, passi), sugli odori (l'acido fenico e i disinfettanti). La struttura si sviluppa in senso orizzontale, attraverso cortili e padiglioni, come i nuovi reparti del manicomio che si allarga sulla collina in *Per le antiche scale* (1971) di Mario Tobino, ma si articola anche in senso verticale, ad esempio confinando l'obitorio in un luogo opportunamente abissale, a piano terra, sotterraneo o seminterrato, come in *Un corpo* (1870) di Camillo Boito e nel *Dottor Živago* (1957) di Boris Pasternak. La divisione in reparti segnala materialmente la classificazione dei degenti, gli stadi del processo di guarigione, la gravità delle malattie o, in termini meno neutri, la natura delle colpe, come nella corsia delle sifilitiche del racconto *Il letto 29* (1884) di Guy de Maupassant o tra i malati di cancro del romanzo *Reparto C* (1968) di Aleksandr Solženicyn. Le file dei letti, le corsie e i corridoi incanalano e contengono la ripetitività delle azioni e il giro quotidiano delle visite, definendo il ritmo sempre uguale delle giornate di degenza e la specificità del tempo ospedaliero. La sporcizia e il disordine da un lato, l'efficienza e la pulizia dall'altro, sembrano appartenere a due serie descrittive diversamente allarmanti: la disperazione e l'impotenza dei medici cechoviani o del dottor Manson ne *La cittadella* (1937) di Archibald Cronin non sono meno assurde della disumanizzazione con la quale si scontra il protagonista del breve racconto di Dino Buzzati *Questioni ospedaliere* (1968). In quanto spazio personale e tecnologico l'ospedale è un luogo centrale

nel postmoderno, sala d'attesa dove si accompagnano esiti incerti, come nel racconto *Una piccola, buona cosa* (1983) di Raymond **Carver** o ci si accinge al rituale della terapia come Gretl, madre di famiglia in *Radiazioni* (1983) di David **Leavitt**. Il tema affiora con ossessiva frequenza, evocato per frammenti e per ellissi, nella narrativa degli ultimi anni, dominati da malattie legate all'inquinamento ambientale e da cure che prolungano la vita fino all'estenuazione: il contesto ospedaliero irrompe con la crudezza dei dettagli fisici e dei termini tecnici nelle parentesi del racconto-monologo *Sul letto di morte, stringendoti la mano, il padre del giovane commediografo Off Broadway di successo implora una cortesia* (1999) di David Foster **Wallace**.

4. L'ospedale come tempo si caratterizza in quanto segmento distinto dai ritmi della vita normale, del quale si ha una percezione alterata e fuori dal consueto, quasi sempre rivelatrice, come per gli ospiti del Sanatorio Internazionale Berghof ne *La montagna incantata* (1924) di Thomas **Mann**: le terrazze, le sale e le stanze, gli spazi allegorici del romanzo costruiscono un mondo separato da quello in cui comunemente viviamo, un universo dove vigono altre leggi e le ore e i mesi scorrono in modo diverso. I caratteri che fanno del tempo ospedaliero un tempo a sé sono dati dalle fasi dell'adattamento, dall'abitudine e dalla ripetizione, da sequenze ininterrotte di azioni eseguite ad ore fisse: pasti, visite, cure, passeggiate, rituali misurati di un microcosmo di incontri, «una piccola società etnografica con i tratti della tribù, del convento e del falansterio» nell'esperienza e nelle parole di Roland **Barthes** (1975) di Roland **Barthes**. L'annullamento o la deformazione delle coordinate spazio-temporali possono raggiungere esiti estremi di invenzione e virtuosismo, come negli andirivieni tra passato e presente lungo i corridoi del misterioso albergo (o clinica di lusso, perché nel caso delle città termali il confine tra luogo di cura e località di vacanza è spesso labile) di *L'anno scorso a Marienbad* (1961) di Alain **Robbe-Grillet** (con l'omonimo film di Alain **Resnais**) o nella sofisticata costruzione narrativa allestita da Jonathan **Coe** intorno a una clinica privata per narcolettici (*La casa del sonno*, 1997). Nei testi letterari, la degenza ospedaliera implica dunque una nozione di emarginazione nel tempo oltre che nello spazio, coincidendo con un periodo limitato (breve o lungo, ma comunque finito), che è quello necessario alla guarigione ma può diventare quello richiesto dalla maturazione del personaggio, o l'occasione della sua esperienza decisiva, come per il narratore sopravvissuto al sanatorio nel romanzo *Diceria dell'untore* (1981) di Gesualdo **Bufalino**. L'ospedale, in quanto percorso dal «fruscio della morte», come i corridoi degli aerei, ricorda un ricoverato ne *La stanza bianca* (1986), testo teatrale di Don **De Lillo**, diventa spesso luogo di bilanci esistenziali e di ultimi appelli, come nella sezione *La salute (abbozzi da ospedale)* della raccolta postuma di Gianfranco **Ciabatti**, *In corpore viri* (1998), o di finali riconciliazioni, come nel racconto *Il giorno del perdono* (1968) di Saul **Bellow**. Dal punto di vista antropologico, le iniziazioni sono spesso legate all'allontanamento dell'individuo dai confini della comunità per un certo periodo di tempo, secondo un meccanismo paradigmatico al quale è assimilabile il valore formativo dell'esperienza ospedaliera. Una sorta di doppia peculiarità contraddistingue l'infermeria militare e l'ospedale da campo (e in generale l'ospedale durante un conflitto), stringendo un tempo provvisorio, di passaggio, in un tempo a sua volta d'emergenza, diverso da tutti gli altri, come è quello della guerra: così in *Addio alle armi* (1929) di Ernest **Hemingway**,

in *Viaggio al termine della notte* (1932) di Louis-Ferdinand **Céline**, o, in maniera meno diretta, nella *Balata scritta in una clinica* di Eugenio **Montale** (1945).

5. Al confine tra sanità e malattia, sulla soglia dei cameroni e delle celle, si muovono e si incontrano due punti di vista, quello del medico e quello del paziente, entrambi passibili di contaminazioni autobiografiche; una terza prospettiva possibile è quella del sano che è – o piuttosto si crede – solo un ospite in cerca di riposo, come Hans Castorp, o sceglie il ricovero per ragioni diverse, come fa il protagonista del romanzo di Ken **Kesey** *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (1962) per sfuggire all'arresto. Dall'esperienza di Mario **Tobino**, che è stato direttore dell'ospedale psichiatrico di Lucca, è nato, tra gli altri, il romanzo *Le libere donne di Magliano* (1953) e dal proprio impegno medico Oliver **Sacks** ha tratto libri come *Risvegli* (1973), ambientato in un ospedale di New York tra alcuni sopravvissuti all'epidemia di encefalite letargica seguita al primo conflitto mondiale. Il trauma dell'internamento psichiatrico è stato raccontato da grandi voci femminili, da Sylvia **Plath**, con *La campana di vetro* (1963), a Janet **Frame** (*Dentro il muro*, 1961 e *Un angelo alla mia tavola*, 1984, dal quale Jane **Campion** ha tratto un film nel 1990) ad Alda **Merini**, in particolare nella raccolta *Terra santa* (1984).

6. Il tema ha offerto materia anche al cinema, sia ai livelli più alti sia nelle sfere didascaliche e accattivanti della *fiction* (dallo sceneggiato *La cittadella*, tratto da Cronin, alla soap-opera *General Hospital*, a E.R.). Il manicomio è stato probabilmente lo scenario più fortunato, da *Io ti salverò* (1945) di Alfred **Hitchcock**, dove il direttore di una clinica psichiatrica è a sua volta malato e deve superare le proprie ossessioni, al capolavoro di Samuel **Fuller** *Il corridoio della paura* (1963), dove il protagonista si finge pazzo per compiere un'indagine in un manicomio, a *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (1975) di Milos **Forman**, dall'omonimo romanzo di **Kesey**. In tutt'altra direzione, antirealistica e allegorica, si muovono lavori come l'arduo *La divina commedia* (1991) di Manoel **De Oliveira**, che racconta le conversazioni di un gruppo di matti che si credono personaggi della Bibbia o della letteratura, o l'intensa metafora di *Safe* (1995) di Todd **Haynes**, dove gli effetti di una misteriosa affezione ambientale spingono la protagonista a rinchiudersi in una clinica specializzata (che è insieme una comunità e una zona protetta), dove comincerà ad accettare la propria malattia.

■ OPERE CITATE: Barthes, R., *Roland Barthes* (*Barthes de Roland Barthes*, 1975); Bellow, S., *Il giorno del perdono* in *Addio alla casa gialla* (*Mosby's Memories and Other Stories*, 1968); Boito, C., *Un corpo* (1870); Bufalino, G., *Diceria dell'untore* (1981); Buzzati, D., *Questioni ospedaliere* in *La boutique del mistero* (1968); Campion, J., *Un angelo alla mia tavola*, cinema (*An Angel at My Table*, 1990); Carver, R., *Una piccola, buona cosa* (*A Small, Good Thing*) in *Cattedrale* (*Cathedral*, 1983); Čechov, A., *La corsia numero 6* (1892); Céline, L.F., *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932); Ciabatti, G., *In corpore viri* (1998); Coe, J., *La casa del sonno* (*The House of Sleep*, 1997); Cronin, A., *La cittadella* (*The Citadel*, 1937); Dall'Ongaro, F., *La pianella perduta* (1861); De Lillo, D., *La stanza bianca* (*The Day Room*, 1986); De Oliveira, M., *La divina commedia*, cinema (*A divina comédia*, 1991); Forman, M., *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, cinema (*One Flew over the Cuckoo's Nest*, 1975); Frame, J., *Dentro il muro* (*Faces in the Water*, 1961); Frame, J., *Un angelo alla mia tavola* (*An Angel at My Table*, 1984); Fuller, S., *Il corridoio della paura*, cinema (*Shock Corridor*, 1963); Garzoni, T., *L'hospitale de' pazzi incurabili* (1586); Garzoni, T., *Piazza universale delle professioni del mondo* (1585); Garzoni, T., *Teatro dei vizi e diversi cervelli umani* (1583); Grass, G., *Il tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*,

1959); Haynes, T., *Safe*, cinema (1995); Hemingway, E., *Addio alle armi* (*A Farewell to Arms*, 1929); Hitchcock, A., *Io ti salverò*, cinema (*Spellbound*, 1945); Kesey, K., *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (*One Flew over the Cuckoo's Nest*, 1962); Leavitt, D., *Radiazioni* (*Radiations*) in *Ballo di famiglia* (*Family Dancing*, 1983); Mann, T., *La montagna incantata* (*Der Zauberberg*, 1924); Manzoni, A., *I Promessi Sposi* (1827 e 1840-42); Maupassant, G. de, *Il letto 29* (*Le lit 29*, 1884); Merini, A., *Terra Santa* (1984); Montale, E., *Ballata scritta in una clinica* (1945) in *La bufera e altro* (1956); Pasternak, B., *Il Dottor Živago* (1957); Plath, S., *La campana di vetro* (*The Bell Jar*, 1963); Resnais, A., *L'anno scorso a Marienbad*, cinema (*L'année dernière à Marienbad*, 1961); Robbe-Grillet, A., *L'anno scorso a Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961); Rossellini, R., *Europa '51*, cinema (1952); Sacks, O., *Risvegli* (*Awakenings*, 1973); Solženicyn, A., *Reperto C* (1968); Tobino, M., *Le libere donne di Magliano* (1953); Tobino, M., *Per le antiche scale* (1971); Volponi, P., *Memoriale* (1962); Wallace, D.F., *Sul letto di morte, stringendoti la mano, il padre del nuovo commediografo Off-Broadway di successo implora una cortesia* (*On His Deathbed, Holding Your Hand, the Acclaimed New Young Off-Broadway Playwright's Father Begs a Boon*) in *Brevi interviste con uomini schifosi* (*Brief Interviews with Hideous Men*, 1999); Zola, E., *Il dottor Pascal* (*Le docteur Pascal*, 1893).

■ ALTRE OPERE: Andreev, L., *Il pensiero* (1902); Archibugi, F., *Il grande comero*, cinema (1993); Becher, J.R., *Addio* (*Abschied*, 1945); Bellow, S., *Il dicembre del professor Corde* (*The Dean's December*, 1982); Berto, G., *Il male oscuro* (1964); Calvino, I., *La giornata di uno scrutatore* (1963); Calvino, I., *Diario in clinica in Altri ricordi, altre confessioni* (1962-74); Celati, G., *Le avventure di Guizzardi in Parlamenti buffi* (1989); Céline, L.-F., *Il dottor Semmelweis* (*La vie et l'oeuvre de Philippe Ignace Semmelweis*, 1924); Cesbron, G., *È mezzanotte dottor Schweitzer* (1954); D'Annunzio, G., *Dell'amore e della morte e del miracolo in Le faville del maglio* (1928); De Amicis, E., *Cuore* (1886); Dostoevskij, F., *Il sosia* (1846); Dürrenmatt, F., *Il sospetto* (*Der Verdacht*, 1953); Garsin, V.M., *Il fiore rosso* (1883); Greene, G., *Un caso bruciato* (*A Burn out Case*, 1961); Kingsley, S., *Uomini in bianco* (*Men in White*, 1933); Klingemann, A., *Le veglie di Bonaventura* (*Die Nachtwagen von Bonaventura*, 1805); Leavitt, D., *Alieni* (*Aliens*) in *Ballo di famiglia* (*Family Dancing*, 1983); Leavitt, D., *Contando i mesi* (*Counting Months*), in *Ballo di famiglia* (*Family Dancing*, 1983); Longfellow, H.W., *Evangelina* (*Evangeline or a Tale of Acadie*, 1847); Moravia, A., *Inverno di malato* (1930); Nievo, I., *La Santa di Arra* (1855); Ottieni, O., *L'infermiera di Pisa* (1991); Palazzeschi, A., *Il codice di Perelà* (1911); Pasolini, P.P., *Una vita violenta* (1959); Pellico, S., *Le mie prigioni* (1832); Pirandello, L., *La mano del malato povero* (1917); Pirandello, L., *Nel segno* (1904) poi in *La vita nuda* (1910); Pratesi, M., *L'eredità* (1889); Reede, C., *Hard Cash* (1863); Saba, U., *Via della Pietà* in *Triste e una donna* (1910-12); Solženicyn, A., *La mano destra* (1964); Stuparich, G., *Ritornellanno* (1941); Tabucchi, A., *Notturno indiano* (1984); Tobino, M., *Il deserto della Libia* (1955); Vega Carpio, F.L. de, *I pazzi di Valencia* (*Los locos de Valencia*, 1620); Vonnegut, K., *Mattatoio n. 5* (*Slaughterhouse n. 5*, 1968).

■ BIBLIOGRAFIA: Cosmacini, G., *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Bari-Roma, Laterza 1987; Della Peruta, F. (a c. di), *Malattia e medicina*, in *Storia d'Italia*, Annali 7, Torino, Einaudi, 1984; Foucault, M., *Nascita della clinica. Il ruolo della medicina nella costituzione delle scienze umane* (1963), intr. e tr. di Fontana, A., Torino, Einaudi, 1969; Foucault, M., *Storia della follia nell'età classica* (1972), Milano, Rizzoli, 1976; Foucault, M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Torino, Einaudi, 1976; Foucault, M., *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste, II, 1971-1977, Poteri, saperi, strategie* (1994), Feltrinelli, 1997; Sontag, S., *Malattia come metafora* (1979), Torino, Einaudi, 1979; Sontag, S., *L'Aids e le sue metafore* (1988), Torino, Einaudi, 1989; Thompson, J.D. - Goldin, G., *The Hospital: a Social and Architectural History*, New Haven - London 1975.

■ VOCI AFFINI: Corpo; Farmaco; Ferita, cicatrice; Malattia; Medico, medicina; Ospizio.

FEDERICA PICH

Ospitalità. 1. Con il termine *ospitalità* (dal lat. *hospitalitas*) si indica la generosa e cordiale disposizione d'animo di chi accoglie e riceve volentieri e con liberalità gli ospiti, i forestieri, i viandanti presso di sé o nella propria dimora; ma insieme si indica anche la relazione, il legame fra chi ospita e chi viene ospitato. Il termine *ospite* (fr. *hôte*; sp. *huésped*), infatti, indica una reciprocità simmetrica delle operazioni: designa sia colui che è accolto e ricevuto presso qualcuno, sia chi accoglie e ospita qualcuno presso di sé. Nel *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee* (1969, vol. I, cap. 7), Emile Benveniste considera il termine *ospite* (lat. *hospes*) come risultato di un precedente **hosti-pet*, composto da *hostis* (che designa «colui che è in relazione ad un compenso») e *pet* (con variante vocalica *pot*), di origine indoeuropea, che designa originariamente una forma di identità interiore, «padrone di sé», «se stesso». La fusione delle due radici ha dato la coppia etimologica *hospit-*, *hospes* che indica simultaneamente i due sensi di «ospite» e «nemico», uniti dalla comune ma ambigua relazione di scambio e reciprocità. Analogamente, il gr. *xénos* designava colui che è «legato da patti ospitali» ma aveva anche il significato più generale di «straniero»: il termine include i due significati, poiché colui che è «straniero» (*xénos*) deve essere accolto e ricevere i doni ospitali (*xenia*). I termini ingl. *guest* e ted. *Gast* (o *Gastfreund*, lett. «ospite amico»), derivano da una radice gotica *gast*, forse con influsso di una forma intermedia **ghos* originata proprio da *hostis*. La locuzione ted. *Gastfreundschaft*, con il significato di «ospitalità gratuita» (Jacob e Wilhelm **Grimm**, *Deutsches Wörterbuch*, IV, t. 1, col. 1) designa quel tipo di ospitalità antica che consiste nell'accoglienza concessa da un ospite a un ospitato per periodi limitati di tempo e senza ricompensa diretta, nel rispetto di forme interamente prefissate. Nel mondo greco-romano, l'accoglienza e la sistemazione dei sovrani veniva chiamata *epifaneia* («apparizione»), *parousia* («avvento») e, in lat. *adventus* o *hospitium*. La visita di un imperatore era accompagnata da cerimonie imponenti e comportava gravose prestazioni di ospitalità (*hospitia*) e obbligazioni connesse, oltre che tributi in natura e in denaro, noti come *xenia* («doni di ospitalità»): simili privilegi spettavano agli alti gradi della burocrazia e dell'esercito, o ai ricchi cittadini, spinti dal desiderio di stabilire legami con influenti dignitari o sovrani. Tra i derivati, troviamo: *hospitiu(m)* («ospitalità, alloggio»), da cui *ospizio*, nel senso proprio di «luogo dove alloggiare, foresteria», ossia un punto di sosta e di cambio sulle strade imperiali romane, poi passato (dal sec. XVIII) a indicare il ricovero per orfani, vecchi e poveri; mentre dal lat. *hospitālis* (*domus*), che traduce il gr. *xenodochium* («ricovero per stranieri»), è derivato *ospedale* (it. ant. *ospitale*), dapprima alloggio e ricovero per i poveri e per i pellegrini infermi, poi generico luogo di cura per ammalati (fr. *hôpital*).

2. L'ospitalità, ossia l'accoglienza di un forestiero allo scopo di concedergli cibo, alloggio per la notte e protezione, è una delle situazioni relazionali più antiche nella storia del genere umano: essa è uno dei principi costitutivi della vita sociale che permette l'incontro e lo scambio. Jacques **Derrida**, in *L'ospitalità* (1997), pone in campo il problema della «ospitalità» (*hospitalité*) contestualmente a quello della «ostilità» (*hostilité*): essa si configura fin dalle origini della civiltà come strategia per trasformare un potenziale nemico in amico, per assimilare («rendere simile») l'estraneo alla comunità locale, come membro temporaneo. L'ospitalità, con i protocolli e i rituali che la contraddistinguono, persegue lo scopo di

incorporare lo straniero, il diverso, lo sconosciuto nella comunità, di controllarne il pericolo potenziale. Essa, infatti, concerne l'accoglienza che si accorda all'Altro, parente o amico, in primo luogo, ma soprattutto allo sconosciuto, al diverso, allo straniero. L'ospite sconosciuto, che viene da lontano, costituisce un personaggio misterioso, percepito come un potenziale nemico o come una divinità nascosta, da avvicinare con cautela e apprensione. Di qui, i complessi protocolli di accoglienza (riti di benvenuto, lavacri purificatori, cerimonie di vestizione) e di integrazione (pranzi, gare, danze, canti) che fanno dell'ospitalità una vera e propria istituzione organizzativa. Questa accoglienza è legata al concetto di reciprocità, cioè all'aspettativa, da parte dell'ospitante, di essere a sua volta protetto in casa da colui che è stato precedentemente ospitato. Al più antico e incondizionato patrimonio di fondo dell'ospitalità appartiene anche l'uso del dono. Il dono di valore, consegnato dal padrone di casa al momento del commiato, serve a rafforzare il rapporto di ospitalità e a sancirne il valore di legame durevole, come ha dimostrato Marcel Mauss nel suo *Saggio sul dono* (1963), in cui descrive questo sistema di prestazioni di ospitalità che governano il ciclo degli scambi nelle società primitive. Nettamente differente dall'ospitalità arcaica e rituale è l'ospitalità professionale, collegata alla nascita in età medievale della locanda come istituzione autonoma, affidata a una gestione privata e aperta soltanto agli stranieri, cui veniva offerto vitto e alloggio a pagamento.

3. Ponendo al centro del suo racconto fondativo lo straniero, la *Bibbia* istituisce il tema dell'ospitalità recettiva, lo spazio di accoglienza: l'Antico Testamento è, infatti, il racconto dell'Altro, il cui nome è Dio, che ama Israele straniero e gli fa dono di una terra che lo ospita. Israele, liberato da Dio, non rimane «straniero» in terra d'Egitto ma è introdotto in un «paese bello e spazioso [...] dove scorre latte e miele» (*Esodo*, 3, 8; sec. IV a.C.). Il dato rilevante è la rivendicazione che la terra nella quale vive Israele è terra di Dio, è una terra che gli è data per intercessione divina: «nel paese che vi dò» (*Levitico*, cap. 25, 1-7; secc. VI-V a.C.). Se la terra è data da Dio, Israele non può possederla, ma solo accoglierla. Israele è dunque «ospite» nella terra di Dio: «la terra è mia e voi siete presso di me come forestieri e inquilini». Se la terra non è dell'uomo, ma di Dio, l'uomo può starvi solo nella modalità del «forestiero» (*gherim*) e dell'«inquilino» (*veto-shavim*). In questo senso, l'interpretazione corrente è quella per cui l'uomo è «ospite» o «straniero» sulla terra, come afferma **Filone d'Alessandria** (20 a.C.-50 d.C.), in *De Cherubim* (119-120). L'uomo è «ospite» sulla terra perché non può rivendicare il diritto di possesso ma in essa può abitare solo con la coscienza di chi vi è ospitato, come dice il secondo termine «inquilini» («coloni», nella *Vulgata* di **Girolamo**, 412 d.C.). Appunto perché ospitato, entro un mondo che è già dato, l'uomo a sua volta ha il dovere di ospitare l'altro, accoglierlo come un essere sacro. In tal senso, la figura paradigmatica dell'ospitalità è quella di Abramo. In *Genesi*, 18, 1-15 (sec. IV a.C.) il patriarca riceve la visita di un personaggio misterioso che viene designato come «tre uomini» (dio, uomini o angeli, il misterioso personaggio è comunque lo Straniero per eccellenza, metafora dell'alterità irriducibile e inassimilabile). Nei confronti dell'«Ospite», Abramo compie una serie di azioni che sono la messa in scena narrativa dei tratti distintivi e costitutivi del soggetto ospitale: al movimento del benvenuto («corse loro incontro») e dell'attenzione («si inchinò»), segue quello dell'accoglienza, con cui Abramo fa entrare l'«O-

spite» nella sua tenda per offrirgli da bere e da mangiare. Comanda alla moglie Sara di impastare delle focacce, mentre lui stesso prende un vitello e lo dà a un servo per prepararlo: e «quelli mangiavano». All'accoglienza di Abramo, segue il dono della fecondità, fatto dall'«Ospite» alla vecchia moglie Sara (9-15). Richiamandosi a questo episodio, Paolo nella *Lettera agli Ebrei* (sec. I d.C.) afferma di non trascurare mai l'ospitalità agli stranieri, perché è come ospitare angeli in incognito (13, 2). Altri testi del Nuovo Testamento (*Matteo*, 25, 35-46; *Epistola ai Romani*, 12-13) proclamano sacra la pratica dell'accoglienza, mentre è denunciata con durezza l'infrazione alla «legge» dell'ospitalità (intesa come *caritas*). Il senso dell'ospitalità invocata da Cristo e istituita nei racconti dell'ospitalità è piuttosto il racconto di come gli altri divengono ospitali grazie a Gesù, nel senso che non sono loro ad ospitare Cristo, ma più propriamente Cristo a dischiudere a loro la realtà o la vocazione all'ospitalità. Così, nell'episodio dell'ospitalità in casa di Simone (*Luca*, 7, 36-50), Cristo viene invitato a mangiare da un fariseo e mentre è già seduto a tavola sopraggiunge una donna, una prostituta che reca un vasetto di olio con cui lo unge, lavandogli con le lacrime i piedi e asciugandoli con i capelli. La cena è manifestazione di ospitalità da parte del fariseo; ma l'invito rivolto a Gesù risulta un atto convenzionale se confrontato con l'accoglienza della peccatrice che lo fa oggetto di cure personali. Un'altra scena di accoglienza è quella in casa di Marta e Maria (*Luca*, 10, 39-42), che descrive come, mentre Marta si dà da fare in cucina perché a Gesù sia offerto un pasto eccellente e un'ospitalità adeguata alla sua importanza, la sorella Maria siede ai suoi piedi per ascoltare le sue parole. Il Nuovo Testamento rappresenta l'ospitalità come grazia, dono, riconoscimento ed evento: è la narrazione di un incontro continuo tra Gesù e coloro che vogliono conoscerlo e parlargli, che si nutrono dell'alimento della parola che è presso di lui. La donazione del cibo è il senso ultimo e più profondo dell'ospitalità che istituisce e stabilisce relazioni profonde con l'altro, come mostra la ricca iconografia dell'episodio della Cena in Emmaus (narrata in *Luca*, 24, 29-33): **Pontormo**, 1525, Firenze, Uffizi; **Tiziano**, 1535, Parigi, Louvre; **Caravaggio**, 1601, Londra, National Gallery; **Rembrandt**, 1648, Louvre.

4. Le modalità dell'accoglienza o della non accoglienza dell'altro, dello straniero, hanno un ruolo rilevante nell'*Odissea* (secc. IX-VIII a.C.) di **Omero**. Il viaggio di ritorno di Ulisse ad Itaca è costellato di scene di accoglienza (ma anche di inospitalità). La struttura narrativa e il codice rituale dell'accoglienza sono fissati nel libro III, quando Telemaco giunge a Pilo nel momento in cui Nestore e i suoi figli si apprestano al banchetto. Al momento dell'arrivo, l'ospite è ricevuto con tutti gli onori alla mensa del padrone di casa e, soltanto dopo aver partecipato al pranzo comunitario, gli vengono poste delle domande sulla sua identità (vv. 31-74). L'interrogatorio sull'identità dell'ospite è rituale, così come è rituale che questo avvenga una volta che l'ospite sia stato accolto e rifocillato (un identico schema segue, nel libro IV, l'accoglienza di Telemaco a Sparta, nella casa di Menelao). Questa tipizzazione imposta le linee dello stereotipo dell'ospitalità omerica, che si offre allo straniero in quanto tale, senza alcun pregiudizio riguardo alla sua identità. Completo e appagante è il soggiorno di Ulisse presso i Feaci: anche se conserva un senso riposto in quanto sfocia nel desiderio di far sposare la giovane Nausicaa all'ospite (VI, 277), che al contrario si imbarca per Itaca. Una scena di ospitalità ideale è quella del porcaio Eumeo, che occupa per intero il canto XIV: l'accoglienza di

Ulisse travestito segue i modelli dell'ospitalità e ne presenta quasi tutti gli elementi, che mostrano la natura generosa e ospitale di Eumeo, che contrasta in modo totale con la cattiva e crudele condotta dei pretendenti del palazzo, parassiti che approfittano indegnamente di un'ospitalità che è diventata saccheggio e rovina. Ma il viaggio di Ulisse testimonia anche di episodi di inospitalità o di ospitalità forzosa. L'episodio della ninfa Calipso mostra un modello di eccesso di ospitalità per amore: mentre gli altri eroi sono tornati a casa, solo Ulisse viene trattenuto «negli antri profondi» dalla splendida dea (I, 13-14). Il soggiorno prolungato nell'isola di Calipso è un esempio di perversione dell'ospitalità, trasformata in clausura e «sbloccata» solo per un intervento divino (V, 43-148). L'episodio di Circe, nel libro X, mostra un modello di ospitalità pericolosa, anche se apparentemente generosa: la maga apre la porta splendente e invita i compagni di Ulisse ad entrare; offre loro del vino che però contiene una droga «perché del tutto scordassero la terra paterna», e poi li trasforma in porci. La maga mette in atto una metamorfosi degradante, un passaggio all'animalità che è sinonimo di imprigionamento. Grazie all'erba «moly» (v. 305) e ai consigli di Ermete, Ulisse si sottrae all'ospitalità incantata di Circe: così, rovescia i ruoli dell'ospite, perché si rifiuta di cedere all'invito di Circe di condividere il suo letto (vv. 341-343). Questo motivo indica il rifiuto di Ulisse di cadere nella trappola di un'ospitalità senza socievolezza. Solo dopo che gli uomini sono resi alla loro umanità (vv. 395-96), l'ospitalità può essere gustata interamente. In ultimo, è da ricordare l'incontro con Polifemo, la cui ostilità manifesta e la fondamentale inciviltà rovescia tutti gli elementi della scena ospitale: la domanda rituale concernente il nome dell'ospite viene posta immediatamente (IX, 252); all'invocazione di «Zeus ospitale» (*Zeùs xéinos*), il Ciclope risponde che non teme gli dèi (274-76), e poi uccide i suoi ospiti e li divora crudi (289-293). Polifemo, gigante «senza fede né legge», mostra le devianze e le trasgressioni alla norma dell'ospitalità, che è un segno di umanità e di civiltà.

5. Nella letteratura e nella mitologia greca, un motivo ricorrente è il racconto del passaggio degli dèi tra gli uomini. Gli dèi lasciano spesso le loro dimore per soggiornare tra gli uomini: è la *theoxenia*, ossia la visita di un dio, in incognito, nella casa di mortali per metter alla prova la loro ospitalità. La storia di Filemone e Bauci, raccontata da **Ovidio**, in *Metamorfosi* VIII, 611-726 (3-8 d.C.), rappresenta uno dei motivi più esemplari dell'ospitalità. Giove e Mercurio, sotto forma umana, scendono in Frigia e si presentano in molte case chiedendo asilo per riposarsi. Ovunque viene loro rifiutata ospitalità e solo una vecchia coppia di coniugi, Filemone e Bauci, offre loro un'accoglienza cordiale nella umile dimora. Dopo un pranzo semplice, gli dèi si fanno riconoscere e conducono i loro ospiti su una montagna vicina. Da qui la coppia vede la Frigia tutta inondata, per punire l'ospitalità degli uomini di quella regione. La loro capanna viene invece trasformata dagli dèi in un tempio magnifico e i coniugi trasformati in quercia e in tiglio, alberi dell'ospitalità. La fortuna della storia di Filemone e Bauci è attestata, oltre che da una iconografia in cui spicca il *Filemone e Bauci* di **Rubens** (1620, Vienna, Kunsthistorisches Museum), dai numerosi rifacimenti moderni: dalla libera traduzione *Filemone e Bauci* (1685) di **La Fontaine** al rifacimento *Bauci e Filemone* (1699) di John **Dryden**, all'idillio *Filemone e Bauci* (1785) di Johann Heinrich **Voss**, traduttore di Ovidio. **Goethe** nel *Faust* (Parte II), rievoca l'episodio dei due vecchi sposi, che costituiscono

un ostacolo alla costruzione di dighe e di canali voluta da Faust; e quelli che erano l'immagine stessa dell'accoglienza ospitale e della carità generosa trovano la morte nell'incendio appiccato da Mefistofele alla loro capanna. Riprende i versi di La Fontaine l'opera musicale *Filemone e Bauci* (1860) di **Gounod** (su libretto di Jules **Barbier** e Michel **Carré**); mentre Robert **Graves**, in *Un idillio dell'età antica* (1922), insiste sul motivo della fedeltà coniugale. L'idillio e la parodia si spezzano davanti agli orrori della storia: nell'opera radiofonica *Filemone e Bauci* (1956) di Leopold **Ahlson**, l'ospitalità è il problema centrale nella guerra tra partigiani greci e le truppe tedesche. Sul motivo topico dell'ospitalità ricompensata, è da ricordare anche il racconto della visita di Zeus e Apollo a Macello (in **Nonno di Panopoli**, *Dionisiache*, XVIII-35, sec. V d.C.; e in **Ovidio**, *Metamorfosi*, 475); e il racconto della visita di Giove, Nettuno e Mercurio a Iria, un vecchio lavoratore che offre loro ospitalità in una capanna. Per ricompensarlo, gli dèi accettano di realizzare il suo desiderio di avere un figlio, e fanno nascere dalla terra Orione (Ovidio, *Fasti*, V, 495-536; 8 d.C.). La povertà dell'ospite ha un significato morale, che motiva la ricompensa dovuta: così nel poemetto *Ecale* di **Callimaco di Cirene** (ca. 320-240 a.C.), viene narrata la storia dell'ospitalità data dalla vecchia Ecale a Teseo, che si recava a cacciare il terribile toro di Maratona. La vecchia lo accoglie gentilmente, gli prepara la cena, lo fa pernottare nella sua umile capanna e, quando parte, gli promette di sacrificare un montone a Zeus se egli fosse tornato sano e salvo dal combattimento. Ma poiché ella muore prima del suo trionfante ritorno, Teseo consacra un culto in suo onore: le feste ecalesie. Scene di ospitalità sono presenti nelle tragedie di **Euripide**: in *Elettra* (413 a.C.), Oreste, al suo ritorno in patria, accetta l'ospitalità di un contadino, facendo un elogio dell'umile e generoso uomo; in *Alceste* (438 a.C.), Eracle onora l'ospitalità di Admeto, restituendogli Alceste, la moglie morta. Anche l'ospitalità è ricompensata, ma in senso punitivo: così, Licaone e i figli, che servono carne umana agli dèi che chiedono loro ospitalità, vengono trasformati da Zeus in lupi (**Ovidio**, *Metamorfosi*, I, 196).

6. L'ospitalità, come impegno privato e come fatto sociale, rimane chiaramente limitata nel tempo, con una cadenza stabilita in anticipo, giacché una sosta troppo prolungata può trasformarsi per l'ospite in un legame di dipendenza dal padrone di casa e, per questi, in una privazione della sua libertà personale: così, **Plauto** nel *Miles Gloriosus* (740; 205 a.C.) definisce «odiosus» l'ospite che rimane in casa più di tre giorni, esprimendo il sentimento di fastidio connesso all'invadenza dell'ospite. Nell'antica Roma, l'ospitalità obbligatoria o *munus patrimonii* riguarda i cittadini ricchi, che hanno l'onere di ospitare magistrati e intendenti nell'esercizio delle loro funzioni, con l'obbligo di fornire loro legno e sale (**Orazio**, *Satire*, I, 5, 45; 40-30 a.C.). **Cicerone**, in una delle *Lettere ad Attico* (V, 10, 2; 65-43 a.C.), racconta dell'ospitalità datagli da un ricco ateniese; mentre nel *De divinatione*, racconta che suo fratello, durante un viaggio in Gallia, aveva concluso un patto di ospitalità con un druido (1, 41). **Cesare** racconta come Marco Matteo, suo ambasciatore in Gallia, fosse legato ad Ariovisto da un patto di ospitalità (*Guerra gallica*, I, 47; ca. 52-51 a.C.). Nel mondo romano, il carattere contrattuale che emerge nelle forme regolamentate di ospitalità tende a stabilizzarsi nel tempo, fino a coinvolgere le diverse generazioni. Esistono rapporti di ospitalità che si trasmettono dai due contraenti ai loro figli e il diritto all'ospitalità viene testimoniato da un segno di riconoscimento particolare: la

tessera hospitalis («tessera di ospitalità»), cioè cocci d'argilla, tavolette, anelli o monete divisi in due metà, ognuna delle quali viene custodita e trasmessa nelle due famiglie contraenti (fra il primo sec. a.C. e il primo d.C. ne scrivono Tito **Livio**, XXX, 13, 8; **Tacito**, *Storie*, I, 54). Di «doni ospitali» (*xenia*) parla **Plinio**, *Storia naturale* (V, 15, 122; XXVIII, 5, 27; XXXV, 112; XXXVI, 184; 77 d.C.), mentre **Marziale** nell'84 d.C. intitola *Xenia* (*I doni per gli ospiti*) il tredicesimo libro dei suoi *Epigrammi*: si tratta di una raccolta di brevi poesie su alimenti, fiori e frutta, che si richiama alla funzione rituale degli omaggi dei padroni di casa ai loro ospiti. Nel *Satyricon* (ca. 60 d.C.) di **Petronio** si affronta un altro tipo di ospitalità senza scrupoli. Eumolpo, che accompagna il questore a Pergamo, si trova alloggiato presso dei parenti di un bellissimo adolescente. Lui divide i pasti con il padrone di casa e si dà il ruolo di educatore del giovane, ma abusa della fiducia dell'ospite seducendo il ragazzo (cap. XVII).

7. Nel Medioevo, è diffusa l'accoglienza dovuta dai subordinati ai signori feudali, vassalli e altri detentori di potere, come testimoniano i pasti in onore degli ospiti, i *convivia*, in occasione dei quali il cibo e le bevande consumate in comune sancivano la nascita di uno stretto legame fra gli ospitanti e gli ospitati (v. BANCHETTO). Un esempio di «convivium», nel suo significato di cerchia ristretta di fedelissimi al sovrano, viene descritto da **Paolo Diacono** nella *Storia dei longobardi* (787-799 d.C.): dopo la vittoria ottenuta sui gepidi attorno al 540, il re Audoino invita alla sua mensa il re dei gepidi, Turisindo, e lo fa sedere alla sua destra, al posto occupato dal suo primo figlio appena morto in battaglia. La concezione secondo cui l'offerta di cibo e alloggio creava un rapporto di fedeltà e protezione fra ospitante e ospitato è disatteso nella *Chronicon Salernitanum* (secc. IX-X): il principe di Salerno, Waimar, che aveva cercato senza successo di assassinare Adelferio, signore di Avellino, un giorno si reca ospite presso il suo vassallo e nemico, e lo invita a sedersi al tavolo accanto a lui e a diventare così «particeps convivii». Adelferio però declina l'invito e dopo che il principe si addormenta, lo assale accecandolo. L'episodio dimostra che la semplice sosta in casa non garantisce all'ospite una protezione sufficiente e che anzi il rifiuto del pasto è in tutto e per tutto un segno di ostilità. In materia di ospitalità un'altra testimonianza è quella del poema *Ruodlieb*, composto nel monastero bavarese di Tegernsee (sec. XI). L'eroe eponimo si trova spesso in situazioni di ospitalità: all'inizio del poema, Ruodlieb arriva come straniero alla corte di Enrico III, che lo accoglie benevolmente e lo prende alle proprie dipendenze. In occasione di un viaggio di servizio come ambasciatore di Enrico in Francia, Ruodlieb viene ospitato per la notte in un villaggio. Momento centrale dell'accoglienza dell'ospite è sempre quello dell'offerta di cibo e bevande. La vecchia e il buon giovane, a cui Ruodlieb ha chiesto ospitalità, lo accolgono offrendogli un pasto notturno, con l'elemento del brindisi finale come segno d'amore e di pace (libro VII, 1-25). In netto contrasto con questo episodio, sta invece la negativa avventura di Rotkopf, il suo opposto malvagio, che nel villaggio trova ospitalità presso un vecchio avaro e la sua giovane e vogliosa moglie. L'uomo fa entrare Rotkopf di malavoglia e non gli dà neanche un saluto di benvenuto. La padrona di casa, minacciata dall'ospite, si concede carnalmente a lui, mentre il vecchio marito viene ferito a morte (VII-VIII). Nella vicenda di Rotkopf non viene rispettato neanche uno degli elementi rituali legati all'accoglienza dell'ospite, a cominciare dall'ingresso forzato

in casa fino al tradimento e all'uccisione del padrone di casa. Il continuo andirivieni di ospiti temporanei resta nel Medioevo parte integrante di uno stile di vita delle case aristocratiche di tutta Europa, dalle residenze reali fino alle rocche signorili (come dimostra il poema didattico *L'ospite italiano*, 1215-16, del canonico **Tommaso da Cerchiari** (Thomassin von Zirklaere), vissuto nella cerchia del vescovo Wolfer di Aquileia. Ma nel Medioevo, con l'incremento dei viaggi commerciali, di pellegrinaggio e di altro genere, l'accoglienza di pellegrini e stranieri compone un quadro sempre più variegato e contribuisce alla formazione di un ceto distinto di operatori dell'ospitalità (*oste*) che dispongono di una casa di alloggio (*ostel*). Delle prime locande e alberghi a pagamento già si parla nel *Codex Calixtinus* (1140), il manuale per pellegrini diretti a Santiago de Compostela. Questo tipo di ospitalità diviene molto importante e costituisce il quadro entro cui prenderanno vita una serie di storie, quando la letteratura europea eleggerà le locande a cicli di novelle di grande popolarità, dal racconto in versi *I due mercanti e la moglie fedele* (ca. 1300) di **Ruprecht von Würzburg**, alla novella di Andreuccio da Perugia (II, 5), nel *Decameron* (1349-53) del **Boccaccio**, fino ai *Racconti di Canterbury* (1380-1400) di **Chaucer**.

8. La pratica dell'ospitalità non è priva di ambiguità e contiene molte tensioni e contraddizioni: anche se l'ospite viene accolto in modo amichevole, si prova tuttavia una tensione che rende la sua presenza faticosa e ingombrante. Del peregrinare di Dante Alighieri nel suo lungo esilio e dell'ospitalità offertagli dai signori italiani si conoscono dettagli attraverso i resoconti «coevi» di Giovanni **Villani** e di Giovanni **Boccaccio** (*Trattatello in laude di Dante*, 1351-55) e dei suoi primi commentatori (Jacopo, Buti). Ma è **Dante** stesso nella *Commedia* (1306-21) ad indicare le tappe dei suoi soggiorni e lo fa per bocca di Cacciaguida, in *Paradiso*, XVII. L'immagine dei molti e acuti dolori che sottolineano la vita dell'emarginato e dell'espulso («Tu lascerai ogni cosa diletta», v. 55), coincidono con la mortificazione, provocata dall'esilio, di dover quasi mendicare un'ospitalità, un rifugio, del cibo: il poeta sperimenta di persona quanto sia amaro il pane che deve chiedere agli altri («come sa di sale / lo pane altrui», vv. 58-59), ai potenti che lo ospitano, in città dove egli non può svolgere il lavoro che è suo, e quanto è duro cammino quello di chi deve scendere e salire le scale degli ospiti («come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale», v. 60). Il poeta, divenuto simbolo di tutti coloro che immeritevolmente soffrono per altrui soprafazioni, sente sulle spalle il peso dei disagi e delle mortificazioni inflitte da una società ingiusta, inumana, e non avvezza alle leggi dell'ospitalità. Ma non tutti i potenti cui il poeta chiese ospitalità furono con lui duri e gli fecero amaro, immangiabile il pane; anzi, Dante ricorda con affetto la liberalità («cortesìa») di Cangrande della Scala, signore di Verona (il «gran Lombardo»), che sarà il suo primo rifugio («refugio») e la prima dimora ospitale («ostello»). Dante fa anche l'esperienza che ogni relazione tra ospite e ospite, quando è fondata sulla *cortesìa*, si basa sulla realizzazione piena dei desideri (del fare), prima ancora che siano espressi (*Paradiso* XVII, 70-75). L'ospitalità e protezione offerta da Cangrande della Scala è ricordata anche nella celebre *Epistola a Cangrande* (ca. 1316) in cui il poeta ricorda la «magnificenza» e «generosità» del suo ospite. Lo schema abituale della scena dell'ospitalità è riprodotta nel *Decameron* di Boccaccio, in cui si mette in rilievo il sentimento della liberalità dell'ospite: come Messer Torello che accoglie nella sua casa il Saladino in incognito (X, 9).

L'ospitalità squisita di Messer Torello rispetta tutte le forme del rito, dal momento dell'accoglienza a quello dell'offerta del pasto in comune, fino alla cerimonia del dono, che egli offre con liberalità e munificenza. La messa in scena dell'ospitalità nella novella di Federigo degli Alberighi (V, 10) dà un forte valore al momento del sacrificio. L'amato falcone, offerto come cibo a monna Giovanna, ha in questo caso un ruolo basilare nell'edificazione del codice erotico-cortese. La messa in atto del rito dell'ospitalità si basa anche sul decentramento iniziale del personaggio: la cattura, lo smarrimento iniziale, la solitudine della camera in cui è alloggiato, il malessere di stomaco sono tutti elementi che preparano l'abate di Clignà alla perdita di ogni nozione di costumi e d'orientamento civile. Ma questo smarrimento iniziale è compensato poi da una perfetta ospitalità del brigante Ghino di Tacco (X, 2). Un'ospitalità armoniosa è quella che scaturisce dai versi latini di *Salici* (1501) di Jacopo **Sannazaro**, ispirati al soggiorno del poeta ospite del conte Troiano di Cavaniglia. L'immagine dei salici, che lungo la riva del fiume accompagnavano le passeggiate e le riflessioni del poeta e del suo ospite, rimanda allusivamente a un ideale umanistico, fatto di miti e di antiche età, vagheggiati con un nostalgico desiderio di pace. Un tipo di ospitalità letale è, invece, quella procurata dal duca Cesare Borgia ai suoi nemici, documentata nel libello *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini* (1503) di **Macchiavelli**. Gli ospiti sono ricevuti dal Valentino «con buono volto», cioè amichevolmente, salvo poi farli imprigionare e ammazzare. Tali dettagli dissonanti rispetto a un'atmosfera coinvolgente e ricca di aspettative, come quella di essere ospitati, funzionano da dispositivi che preannunciano quanto le profferte di ospitalità non garantiscano quella protezione e sicurezza che gli ospitati, per statuto, dovrebbero avere. Un «capitolo» burlesco tutto dedicato all'ospitalità è quello indirizzato a Girolamo Fracastoro (*Udite, Fracastoro, un caso strano*, 1532) da Francesco **Berni**, in cui si racconta di un'accoglienza ingrata patita dall'autore in casa di un prete di campagna. Il dialogo *Il padre di famiglia* (1583), scritto da Torquato **Tasso** per onorare l'ospitalità di cui era stato fatto oggetto presso il duca di Savoia, richiama esplicitamente le scene di ospitalità omeriche. Le immagini di accoglienza dell'autore nella casa rientrano in un modello prefissato, che si basa sulle convenzioni della scena di ospitalità.

9. Nell'immaginario dell'ospitalità vi è l'idea di un tempo che si compie. L'arrivo del VIANDANTE (v.), segnato dalle fatiche del VIAGGIO (v.), significa la fine di un tempo, il tempo dell'erranza, cui succede la sosta e il riposo. Spesso è durante la sera che si cerca un alloggio, che si bussa a una porta. Due scene di ospitalità compaiono nelle *Solitudini* (1613-27) di Luis de **Góngora**: nella prima «solitudine» (*Solitudine della campagna*), un giovane naufrago viene generosamente accolto e ospitato da pastori nella loro rustica capanna, «albergo di felicità aperto a ogni ora», poiché lì non regna né ambizione né invidia. Nella seconda «solitudine» (*Solitudine dei fiumi*), il giovane pellegrino viene accolto con generosa e cordiale ospitalità da una famiglia di pescatori. È una convenzione anche il fatto che sia il più vecchio ad accogliere cordialmente lo straniero: l'idillio borbonese di Yorick, nel *Viaggio sentimentale* (1768) di Laurence **Sterne**, viene promosso da un vecchio, «an old grey-headed man», che si alza per primo per accogliere con rispettosa cordialità il viaggiatore stanco e per invitarlo a

mettersi a tavola per gustare con l'insieme della famiglia un piatto caldo. Il viaggiatore che prende il coltello del vecchio per tagliarsi un pezzo di pane diventa un membro della famiglia («at once like a son of the family»). Il *topos* della povertà umile e generosa degli ospiti ricorre nel poemetto *La sera di sabato del contadino* (1785) di Robert **Burns** e, in una «coloritura» esotica, nel racconto *La capanna indiana* (1790) di **Bernardin de Saint-Pierre**, dove un erudito inglese, in viaggio nel Bengala, riceve umanissima ospitalità nella capanna di un «paria», nel cuore della foresta. Un altro aspetto dell'ospitalità concerne la sua stretta connessione con l'offerta dei piaceri sensuali, come mostra la letteratura libertina del Settecento. La casa come spazio dell'accoglienza diventa uno spazio erotico: in romanzi come *Clairval Philosophe* (1765) di B. **Farmian de Rosoi**, o *Angola, storia indiana* (1751) di **La Morlière**, l'eroe è sempre ricevuto in residenze incantevoli, in cui è messa in primo piano la funzionalità erotica dell'arredamento (divani, sofà, salottini, *boudoir*). L'eroe maschio del romanzo *I sacrifici dell'amore* (1771) di C.J. **Dorat** fa passare colei che vuole conquistare attraverso gallerie oscure per condurla «con precauzioni del tutto magiche» all'interno del suo appartamento. Il motivo si trova in molta produzione romanzesca libertina, come in *Senza domani* (1777) di Vivant **Denon** (da cui fu tratto il film *Gli amanti*, 1958, di Louis **Malle**) o in *Il felice divorzio* (1799) di J.F. **Mar-montel**.

10. L'ospitalità moderna ha un aspetto conviviale: nel mondo borghese della Francia del XIX secolo, il piacere personale degli ospiti e degli invitati è importante e deve far parte del decoro della rappresentazione sociale. Nel *César Birotteau* (1837) di **Balzac**, si vede come il personaggio sistemi la propria casa e prepari un grande ricevimento per consacrare un riconoscimento sociale. L'esempio francese, imperante nell'alta società russa all'inizio dell'Ottocento, non annulla completamente il rituale tradizionale, vivo nelle campagne e nella memoria di chi, pur nobile, si sente vicino allo spirito popolare. In *Eugenio Onegin* (1830) di **Puškin**, quando Tatiana arriva dalla campagna nelle case moscovite delle aristocratiche zie, queste la accolgono con l'offerta del pane e del sale, come vogliono le tradizionali abitudini dell'ospitalità. In *Rudin* (1856) di **Turgenev**, il giovane protagonista Dmitrij Rudin viene ospitato per vari mesi nella «isba» di campagna della Lasunskaja. *Guerra e pace* (1868-69) di **Tolstoj** si inserisce nel quadro della cultura aristocratica russa, che si esprime prevalentemente in francese e ha adottato i modelli francesi di comportamento. Il romanzo si apre con il benvenuto di Anna Pavlovna, damigella dell'imperatrice, al principe Vassilij, giunto per primo al ricevimento serale: è una accoglienza espressa in francese, di quando in quando inframmezzata da espressioni russe. In altre occasioni, le antiche consuetudini prendono il sopravvento sui codici di comportamento stranieri: nella seconda parte del romanzo, il principe Andrej si trova con il generale Kutuzov, che viene accolto con il tradizionale rituale dell'ospitalità russa: il pane e il sale. Čičikov, il protagonista de *Le anime morte* (1835-52) di **Gogol'**, dà prova di un comportamento adattato alle differenti ospitalità proposte: per raggiungere il suo scopo, egli si mostra complimentoso e simula una affettazione esagerata. Fa a gara con il lezioso Manilov per la precedenza nel passaggio; ma con la avara e cocciuta Korobočka, che non gli vuole vendere le anime morte, Čičikov perde invece completamente la pazienza, contravvenendo a tutte le buone regole dell'ospitalità, e se ne va sbattendo la sedia sul pavimento.

11. Certi dettagli relativi ai riti di ospitalità, nascondono in modo pericoloso le conseguenze negative di un'offerta, come mostra il racconto «spagnolo» di **Balzac**, dal titolo *El Verdugo* («il carnefice», 1830). La strana affabilità del marchese di Légariés nei confronti delle truppe napoleoniche che hanno occupato con un presidio il suo castello funziona come una forma di simulata amicizia, che nasconde un brutale violento: durante un ballo notturno, dato in onore dei suoi ospiti, il marchese fa massacrare tutti i francesi presi alla sprovvista. L'ospitalità è terreno di incontri, di scambi: l'essenza dell'ospitalità risiede in un faccia a faccia essenziale con se stessi e con la nostra parte più segreta e inquietante, come nel racconto *L'ospite sinistro* (1819) di **Hoffmann**, nel libro *I confratelli di Serapione* (1819-21) dove l'ospite, sotto forma di straniero, acquista caratteri fantastici e perturbanti (v. PERTURBANTE). Sul versante fantastico si situa anche *L'ospite ambizioso*, contenuto in *Racconti narrati due volte* (1837) di Nathaniel **Hawthorne**, in cui l'apice culminante della storia è proprio la condanna dell'ambizione, simboleggiata dalla morte del giovane ospite, arrogante e ambizioso, travolto da una valanga con tutta la famiglia che lo ospitava. *Il crollo della Casa Usher* di E.A. **Poe** è anche una storia di ospitalità: il narratore, chiamato da un vecchio amico, va a stare per qualche tempo dal suo ospite. Per lui, si tratta di confortare l'amico dalla solitudine e dal tormento del male, ma si tratta anche di condividere la sua angoscia e la sua follia. Il momento dell'ospitalità è anche un momento di agnizione, come nel racconto *Mozart in viaggio a Praga* (1856) di Eduard **Mörike**. Il compositore, durante una sosta in un paesino boemo, viene riconosciuto dal conte Schinzeberg e ospitato con tutti gli onori.

12. Il tema dell'ospitalità rivela una declinazione significativa nel romanzo ottocentesco a sfondo sociale sotto l'angolazione dell'accoglienza dei fanciulli abbandonati e indigenti. In romanzi come *Le avventure di Oliver Twist* (1837) e in *David Copperfield* (1849) di Charles **Dickens**, come in *Senza famiglia* (1878) di Hector **Malot**, o *Pierrette* (1840) di **Balzac**, l'accoglienza è operante e benefica ad opera di estranei, spesso poveri. Nei *Miserabili* (1862) di Victor **Hugo**, l'ex galeotto Jean Valjean viene ospitato dal vescovo Myriel, presentato come uomo pio e coraggioso, che per abitudine non chiude mai la porta di casa. L'ospitalità notturna in casa del monsignore assume nella vicenda il rilievo di evento eccezionale e fondamentale per tutta la narrazione: sarà, infatti, l'atteggiamento del buon sacerdote che dichiara di aver donato l'argenteria a Valjean che era stato arrestato con l'accusa di furto, che converte e redime l'ex forzato a una nuova vita. La rappresentazione dell'ospitalità nei romanzi di **Flaubert** è incentrata su una asimmetria tra l'atto di ospitare e quello di essere ospitato. In *Madame Bovary* (1857), molti episodi insistono sull'impossibile interazione tra l'universo interiore di Emma, agitata da una inquietudine immaginazione, e quello ben più codificato della ricca borghesia, a cui ella desidera appartenere. Ad esempio, nell'episodio dell'invito al ballo alla Vaubyessard, in cui si registra una sproporzione tra le aspettative di Emma e le regole di ingresso imposte dall'ospite, il marchese d'Andervilliers. L'accoglienza dei coniugi Bovary al castello ripropone modelli codificati dell'ospitalità alto-borghese, ma Emma è disturbata dalle tante difficoltà di superare le prove d'ingresso per integrarsi in quel mondo raffinato cui sogna di appartenere. L'ospitalità diventa il tema principale di un'altra opera flaubertiana, *La leggenda di San Giuliano l'Ospitaliere*, nei *Tre racconti* (1877), in cui si realizza la fusione totale tra ospite e in-

vitato. Il testo ripropone lo schema topico dell'ospitalità sacra, della visita inaspettata di un dio che, sotto mentite spoglie, si presenta nella dimora degli uomini per saggiarne l'ospitalità, e della ricompensa immediata offerta in cambio dell'accoglienza ricevuta. Vi è l'interazione perfetta tra il divino e l'umano: la coppia è costituita da un eremita diventato tale dopo l'assassinio involontario (ma certamente predestinato) dei genitori, e un lebbroso che altri non è se non il Cristo venuto in incognito a chiedere ospitalità. Ciò nonostante, l'abbraccio con il lebbroso non nasce dall'amore verso il prossimo, ma da una invincibile avversione verso la propria persona che lo induce a esporsi alla «contaminazione» della lebbra. Giuliano, infatti, non si dedica, come narra la *Leggenda Aurea* (XIII sec.) di **Jacopo da Varazze** (fonte principale e primaria del racconto), alla cura dei malati costruendo per loro ospedali (da cui deriva il nome di «Ospitaliere»); ma ospita un solo lebbroso, orrendo a guardarsi, che, una volta entrato in casa, lo sovrasta completamente con richieste pressanti fino a indurlo a cedergli il letto e ordinarli di spogliarsi perché possa ricevere il calore del suo corpo. Solo allora, il volto del lebbroso si trasfigura in quello luminoso del Cristo: è il momento del contatto carnale con la divinità che ricompensa l'ospite con un dono superiore alla generosità del suo atto. La leggenda viene ripresa in *San Giuliano Ospitaliere*, nei *Nuovi Versi* (1880) di Vittorio **Betteloni**. L'arrivo di un ospite inatteso, di cui si suppone un carattere ostile, mette in discussione l'appartenenza stessa di colui che accoglie nel suo territorio. Colui che si invita, come nella novella *L'amico Giuseppe* (1883) di Guy de **Maupassant**, appare come una minaccia per lo spazio dell'identità e dell'intimità del proprietario, invasi dal parassita.

13. Elemento significativo del mito è il legame tra ospitalità e famiglia: l'ospitalità può esistere soltanto sulla base di un'intesa profonda tra coloro che ricevono, così come lo spazio domestico del focolare è lo spazio simbolico della perfetta accoglienza. I fondamenti dell'ospitalità familiare sono indagati in *Vita domestica*, in *Società e solitudine* (1870) di Ralph Waldo **Emerson**. Le relazioni di reciprocità che regolano le aspettative dell'ospitalità si reggono sull'istituto familiare, in quanto espressione della personalità morale dell'individuo. Il motivo della casa consacrata agli ospiti torna anche in *Casa Kerner e i suoi ospiti* (1894) di Theobald **Kerner**. La questione dell'ospitalità familiare nell'opera di **Kafka** prende forme angosciose e contraddittorie, perché sentita come una fondamentale costrizione. Abitare dai genitori è una maniera di vita incompiuta, poiché l'essere a casa è essere a casa di altri e i personaggi kafkiani vivono ciò come ospitalità, in quanto il figlio è come un visitatore di passaggio (concetto che l'autore esprime nella *Lettera al padre*, 1919). In *La metamorfosi* (1913), lo spazio familiare è lo spazio di un'ospitalità ambigua, in cui non si è né dentro né fuori: Gregor Samsa è un ospite della propria famiglia, ospite inferiore persino agli altri ospiti che la famiglia accoglie come affittuari, e infine un parassita. La metamorfosi in insetto manifesta questa realtà di parassitismo, perché egli si sente estraneo nella propria famiglia. Il motivo del parassitismo simbolico ne *Il castello* (1921) è legato al tema picaresco: K si sforza di penetrare in diversi modi in un ambiente che lo rifiuta come un corpo estraneo, un forestiero, cioè «uno che è sempre di troppo e sempre fra i piedi». L'immagine dell'albergo occidentale in *America* (1927) è una figura chiave dell'immaginario kafkiano e immagine generale di un luogo di accoglienza desiderato. La necessità della armonia familiare si intreccia con quella della socialità: il riflesso di un vincolo

è percepibile nel suo contrario. In *Il cielo malversato* (1939) di Franz Werfel, l'autore racconta l'ospitalità gentile e cordiale presso una famiglia viennese. Il lungo prologo racconta la vita serena e spiritualmente raffinata nella Vecchia Austria, prima dell'avvento del nazismo, la cui violenza e sopraffazione è simboleggiata dall'improvvisa morte del primogenito che spezza l'armonia familiare e mette fine all'ospitalità. Ciò che viene offerto non è indifferente, ma concerne una parte della personalità del donatore: così, Clarissa Dalloway come padrona di casa si preoccupa fondamentalmente di dare, attraverso il modo di ricevere, l'accoglienza, la decorazione e il cibo un'immagine lusinghiera di se stessa (*La signora Dalloway*, 1925, di Virginia Woolf). L'ospitalità, però, quando non è accolta genera mortificazione: come ne *Il ballo* (1930) di Irène Némirovsky. Una coppia di *parvenu* organizza un grande ricevimento mondano, un ballo. Il racconto descrive l'attesa degli invitati che non arrivano, il buffet che si raffredda e la crescente delusione che sfocia in una catastrofe sociale, nel disonore assoluto, perché il ricevimento non è stato onorato da nessun ospite. *Racconto d'autunno* (1947) di Tommaso Landolfi è il romanzo di un'ospitalità forzata in cui il narratore si introduce con forza nella casa di un vecchio che sarà, a sua volta, un ospite burbero, poco amabile e visibilmente adirato per questa intrusione. In *L'ospite* (1956) di Albert Camus, c'è la figura di un ospite misterioso, un arabo, che conserva il suo segreto interiore, ma la cui ospitalità in casa dell'istitutore, per il fatto stesso della sua incomprensibile alterità, sconvolge la comunità visitata. Nel film *Teorema* (1968) di P.P. Pasolini, c'è la figura dello straniero che scopre e penetra il segreto della famiglia che lo ospita, causando uno sconvolgimento irreversibile. L'ospitalità ha una forte componente erotica nel romanzo *Le leggi dell'ospitalità* (1965) di Pierre Klossowski. Questo desiderio di accogliere e di dare è anche un desiderio di trattenere un ospite che si sottrae alla solitudine e offrirgli il piacere di una compagnia, di una presenza. In questo caso, l'eroticismo permette il consolidamento dei legami. Una forma di ospitalità coatta e parossistica è costretto a subire Léon Lucaïn, il protagonista de *Il lutto delle rose* (1971) di Mandiargues. Rapito da tre giapponesi che lo conducono in una casa isolata, è accolto con una perfezione delicata, circondato da quattro bellissime cortigiane che gli offrono una ospitalità raffinata ed estrema. Il piacere dell'ospitalità in quanto desiderio di accogliere può avere diverse motivazioni, che non sono sempre favorevoli all'ospite. Nella novella *Il picche nicche*, nei *Racconti romani* (1954), di Alberto Moravia, il protagonista, un povero cartolaio, ospite per la festa del capodanno dei commercianti vicini: il signor Crociani, la cui grassezza è immagine dei suoi fiorenti affari, ha organizzato un pranzo che rivela la sua agiatezza materiale e che umilia il suo commensale. Nel racconto *Quant'è caro*, nei *Nuovi racconti romani* (1978), il narratore Luigi è un ricco che invita Arturo nel suo nuovo appartamento. L'ospite munificente umilia l'invitato e con l'esibizione di vivande succulente ridicolizza la povertà dell'altro, sicché l'ospitalità diventa finta e il pranzo degenera.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Chronicon Salernitanum* (secc. IX-X); *Codex Calixtinus* (1140); *Esodo* (fine sec. IV a.C.); *Genesi* (fine sec. IV a.C.); *Lettere di Paolo* (fine sec. I o inizio sec. II, postumo); *Levitico* (fine sec. VI-V a.C.); *Ruodlieb* (sec. XI); *Vangelo di Luca* (90 d.C.); *Vangelo di Matteo* (80-90 d.C.). Ahlsen, L., *Filemone e Bauci*, radiofonia (*Philemon und Baucis*, 1956); Balzac, H. de, *El Verdugo* (1830); Balzac, H. de, *César Biotteau* (*Histoire de la Grandeur et de la décadence de César Biotteau*, 1837); Balzac, H. de, *Pierrette* (1840); Bernardin de

Saint-Pierre, J.H., *La capanna indiana* (*La chaumière indienne*, 1790); Berni, F., *Udite, Fracastoro, un caso strano* (1532); Bettoni, V., *San Giuliano Ospiatore*, in *Nuovi versi* (1880); Boccaccio, G., *Trattatello in laude di Dante* (1351-55); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Burns, R., *La sera di sabato del contadino* (*The Cotter's Saturday Night*, 1785); Callimaco di Cirene, *Ecale* (ca. 320-240 a.C.); Camus, A., *L'ospite* (*L'hôte*, 1956); Caravaggio, *Cena di Emmaus*, pittura (1601); Cesare, C.G., *Guerra gallica* (*De bello gallico*, ca. 52-51 a.C.); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*Canterbury Tales*, 1380-1400); Cicerone, M.T., *Lettere ad Attico* (*Epistulae ad Atticum*, 65-43 a.C.); Dante Alighieri, *Epistola a Cangrande della Scala* (ca. 1316); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Denon, V., *Senza domani* (*Point de lendemain*, 1777); Derrida, J. - Dufourmantelle, A., *L'ospitalità* (*De l'hospitalité*, 1997); Dickens, C., *David Copperfield* (1849); Dickens, C., *Le avventure di Oliver Twist* (*The Adventures of Oliver Twist*, 1837); Dorat, C.J., *I sacrifici dell'amore* (*Les sacrifices de l'amour*, 1771); Dryden, J., *Bauci e Filemone* (*Baucis and Philemon*, 1699); Emerson, R.W., *Società e solitudine* (*Society and Solitude*, 1870); Euripide, *Alceste* (438 a.C.); Euripide, *Elettra* (413 a.C.); Farmian de Rosoi, *Clairval Philosophe* (1765); Filone d'Alessandria, *De Cherubim* (sec. I d.C.); Flaubert, G., *La leggenda di San Giuliano l'Ospitaliere* (*La Légende de saint Julien l'Hospitalier*) in *Tre racconti* (*Trois Contes*, 1877); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Girolamo, *Vulgata* (412 d.C.); Goethe, J.W. von, *Faust* (1834, postumo); Gogol', N.V., *Le anime morte* (1835-52); Góngora, L. de, *Solitudini* (*Soledades*, 1613-27); Gounod, C., *Filemone e Bauci*, musica (1860, libretto di J. Barbier e M. Carré); Graves, R., *Un idillio dell'età antica* (*An Idyll of Old Age*, 1922); Grimm, J. e W., *Dizionario tedesco* (*Deutsches Wörterbuch*, avviato nel 1852); Hawthorne, N., *L'ospite ambizioso* (*The Ambitious Guest*) in *Racconti narrati due volte* (*Twice Told Tales*, 1837); Hoffmann, E.T.A., *L'ospite sinistro* (*Der unheimliche Gast*, 1819) in *I confratelli di Sarapione* (*Die Serapionsbrüder*, 1819-21); Hugo, V., *I miserabili* (*Les Misérables*, 1862); Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea* (sec. XIII); Kafka, F., *America* (*Amerika*, 1927); Kafka, F., *Il castello* (*Das Schloss*, 1921); Kafka, F., *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1913); Kafka, F., *Lettera al padre* (*Brief an den Vater*, 1919); Kerner, T., *Casa Kerner e i suoi ospiti* (*Das Kernerhaus und seine Gäste*, 1894); Klossowski, P., *Le leggi dell'ospitalità* (*Les lois de l'hospitalité*, 1965); La Fontaine, J. de, trad. di *Filemone e Bauci* (1685); La Morlière, C.J. de, *Angola, storia indiana* (*Angola, Histoire indienne*, 1751); Landolfi, T., *Racconto d'autunno* (1947); Livio, T., *Storie. Dalla Fondazione di Roma* (*Ab urbe condita*, ca. 27 a.C.-17 d.C.); Machiavelli, N., *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini* (1503); Malle, L., *Gli amanti*, cinema (*Les amants*, 1958); Malot, H., *Senza famiglia* (*Sans famille*, 1878); Mandiargues, A.P. de, *Il lutto delle rose* (*Le Deuil des roses*, 1971); Marmontel, J.F., *Il felice divorzio* (*L'Heureux divorce*), in *Racconti morali* (*Contes moraux*, 1799); Marziale, *Xenia* (84 a.C.); Maupassant, G. de, *L'amico Giuseppe* (*Joseph*, 1883); Moravia, A., *Il picche nicche*, in *Racconti romani* (1954); Moravia, A., *Quant'è caro*, in *Nuovi racconti romani* (1978); Mörike, E., *Mozart in viaggio a Praga* (*Mozart auf der Reise nach Prag*, 1856); Némirovsky, I., *Il ballo* (*Le Bal*, 1930); Nonno di Panopoli, *Dionisiache* (sec. V); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Orazio Flacco, Q., *Satire* (*Sermonum libri duo*, 40-30 a.C.); Ovidio Nasone, P., *Fasti* (8 d.C.); Ovidio Nasone, P., *Metamorfosi* (3-8 d.C.); Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi* (*Historia Langobardorum*, 787-799 d.C.); Pasolini, P.P., *Teorema*, cinema (1968); Petronio Arbitro, T.G., *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Plauto, T.M., *Il soldato spaccone* (*Miles Gloriosus*, 205 a.C.); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (*Naturalis Historia*, 77); Poe, E.A., *Il crollo della casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1840); Pontormo, J. da, *Cena di Emmaus*, pittura (1525); Puškin, A.S., *Evgenij Onegin* (1830); Rembrandt, H. van Rijn, *Cena di Emmaus*, pittura (1648); Rubens, P.P., *Filemone e Bauci*, pittura (1620); Ruprecht von Würzburg, *I due mercanti e la moglie fedele* (*Zwei Kaufmänner und die treue Frau*, ca. 1300); Sannazaro, J., *Salici* (*Salices*, 1501); Sterne, L., *Viaggio sentimentale* (*Sentimental Journey*, 1768); Tacito, P.C., *Storie* (*Historiae*, 100-110 d.C.); Tasso, T., *Il padre di famiglia* (1583); Tiziano Vecellio, *Cena di Emmaus*,

pittura (1535); Tolstoj, L., *Guerra e pace* (1868-69); Tommaso da Cerchiari, *L'ospite italiano* (*Der Welsche Gast*, 1215-16); Turgenev, I.S., *Rudin* (1856); Villani, G., *Nuova cronica* (1308-48); Voss, J.H., *Filemone e Bauci* (*Philemon und Baucis*, 1785); Werfel, F., *Il cielo malversato* (*Der veruntreute Himmel*, 1939); Woolf, A.V., *La signora Dalloway* (*Mrs. Dalloway*, 1925).

■ ALTRE OPERE: Agnon, S.Y., *Un ospite per la notte* (1940); Bourgeau, *I costumi del mondo* (*Les usages du monde*, 1869); Butti, E.A., *Il castello del sogno* (1910); Cary, J., *L'ospite americana* (*An American Visitor*, 1933); Dedekind, *Grobiano. Sulla semplicità dei costumi* (*Grobianus. De morum simplicitate libri duo*, 1549); Fontane, T., *L'Ospite* (*Der Gast*), in *Ballate* (*Balladen*, av. 1898); Frost, R., *Il mio ospite novembrino* (*My November Guest*), 1913, in *Poesie* (*The Poems*, 1946); Goldoni, C., *Il vero amico* (1750); Herbert, G., *Il parroco di campagna* (*A Priest to the Temple*, 1652); Jenko, S., *L'ospite nuziale non invitato*, in *Poesie* (1865); Kochanowski, J., *Il rinvio degli ambasciatori greci* (1578); Massimo di Torino, *L'ospitalità* (*De hospitalitate*), in *Omelie* (*Homiliae*, secc. IV-V); Mendès, C., *La casa della vecchia* (*La maison de la vieille*, 1894); Morcau, H., *Le modiste ospitali* (*Les modistes hospitalières*), in *Miosotide* (*Le Myosotis*, 1838); O'Connor, F., *Ospiti della nazione* (*Guests of the Nation*, 1931); Rej, M., *La vita dell'uomo onesto* (1558); Renard, J., *Il parassita* (*L'écornifleur*, 1892); Roth, J., *Tarabas, un ospite su questa terra* (*Tarabas, ein Gast auf dieser Erde*, 1934); Schirò, G., *Rapsodie albanesi* (*Rapsodit arbreshe*, 1887); Stifter, A., *Due sorelle* (*Zwei Schwestern*, 1845), in *Studi* (*Studien*, 1844-50); Stuparich, G., *Ospite a «Gli Ulivi»*, in *Donne nella vita di Stefano Premuda* (1932); Terenzio, A.P., *Il punitore di se stesso* (*Heautontimorumenos*, 163 a.C.); Vienuolis, A., *Ospite del nord* (1933-37); Wolker, J., *Un ospite in casa* (1921).

■ BIBLIOGRAFIA: Beller, M., *Philemon und Baucis in der europäischen Literatur*, Heidelberg 1967; Benveniste, E., *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee* (1969), Torino 1981; Cigada, S., *L'episodio del lebbroso in Saint Julien l'Hospitalier*, in «Aevum», XXX, 1957, pp. 465-491; Derrida, J., *L'ospitalità* (1997), Milano 2002; Di Sante, C., *L'io ospitante*, Roma 2001; Gabriel, H., *Ritualised Friendship and the Greek City*, Cambridge 1987; Gotman, A., *Le sens de l'hospitalité*, Paris 2001; Heal, F., *Hospitality in Early Modern England*, Oxford 1990; *L'ospitalità e le rappresentazioni dell'altro nell'Europa moderna e contemporanea*, a cura di V. Pompeiano, Roma 2004; Mauss, M., *Saggio sul dono* (1963) in *Teoria generale della magia e altri saggi*, introduzione di C. Lévi-Strauss, Torino 1965; Montandon, A., *Elogio dell'ospitalità* (2002), Roma 2004; Peyer, H.C., *Viaggiare nel Medioevo: dall'ospitalità alla locanda* (1987), Bari 1990; Pitt River, J., *Anthropologie de l'honneur*, Paris 1997; Reece, S., *The Stranger Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality*, Ann Arbor 1993; Schärer, R., *Zeus Hospitalier*, Paris 1993; Von Ihering, R., *Die Gastfreundschaft im Altertum*, in «Deutsche Rundschau», 51, 1887, pp. 357-397.

■ VOCI AFFINI: Amicizia; Banchetto; Educazione; Offesa; Perturbante; Viaggio; Viandante.

CRISTIANO SPILA

Ospizio. 1. In tutte le principali lingue europee il termine *ospizio* (fr. *hospice*, ingl. *hospice*, ted. *Hospiz*, sp. *hospicio*) ha avuto una storia simile: inizialmente legato al significato del latino *hospitium* (OSPITALITÀ, v., quindi anche alloggio, ostello, hotel, albergo, in particolare poi alloggio offerto temporaneamente a viandanti e pellegrini), in seguito è servito per indicare qualsiasi forma di istituzione pubblica o privata che si occupasse di malati e indigenti (in particolare bambini e anziani), ha subito infine la concorrenza di altri termini più specializzati (v. OSPEDALE) e si è quindi specializzato a sua volta. È così che oggi in italiano, francese e inglese ospizio significa generalmente un istituto per anziani, in spagnolo uno per bambini (detto anche *orfanato*), mentre in tedesco conserva il senso più antico di struttura che offre ospitalità a gente di passaggio. Una simile storia semantica di significati generici e poi più specifici è quella avuta da altri due termini riferiti all'ospitalità. Il primo di essi, *ospedale* (fr. *hôpital*, ingl. *hospital*, sp. *hospital*), ha assunto defini-

tivamente il senso di istituzione dove si curano i malati e si aiutano le donne a partorire solo all'inizio dell'Ottocento. Un secondo termine di origine latina che indicava l'ospitalità temporanea è *asilo* (*asylum*, originariamente il luogo inviolabile dove si potevano rifugiare le persone perseguitate). In fr. *asile* ha sostituito *hospice* nel significato generico di istituzione che si occupa di orfani, abbandonati, vecchi, infermi o malati incurabili. Così in ted. *Asylum*, mentre in sp. *asilo* significa ospizio per poveri o anziani. Le oscillazioni della terminologia per indicare le istituzioni rivolte a bambini senza genitori, mendicanti, vagabondi e anziani sono in realtà dovute anche al fatto che spesso non si trattava di istituzioni indirizzate specificamente a un'unica categoria di bisognosi: la storia di queste istituzioni inizia con l'esigenza di assistere ma anche tenere sotto controllo tutti i bisognosi (in particolare – un fenomeno per secoli particolarmente esteso – i piccoli vagabondi), e poi prosegue con una suddivisione/categorizzazione degli irregolari, il che implica una specializzazione delle istituzioni a essi dedicate. Le prime istituzioni specifiche per l'infanzia abbandonata nascono in Italia nel Quattrocento (la prima in assoluto è l'*Ospedale degli innocenti* di Firenze). È però nel Cinquecento che si assiste in tutta Europa a una riforma dei sistemi di pubblica assistenza. Il sistema di assistenza si propone un'opera di moralizzazione ma anche di avviamento al lavoro e irregimentazione tramite esso: gli ospedali dei mendicanti italiani, i seicenteschi *hopitaux généraux* francesi, i *Zuchthäuser* tedeschi, le *workhouses* inglesi (quest'ultimo un termine particolarmente significativo, che in inglese americano è passato a indicare una casa di lavoro per condannati per reati minori). Una grossa spaccatura tra il Nord e il Sud dell'Europa riguarda le istituzioni dedicate all'infanzia. Al Nord l'abbandono dei bambini come pratica istituzionale è raro o assente (in Inghilterra il primo *foundling hospital* viene aperto solo a inizio Ottocento, peraltro con grande successo), mentre è il Sud, dove vige l'abitudine di scaricare sulla comunità i figli non voluti, la terra dei trovatelli (v. TROVATELLO). Questo fece sì che gli ospedali per trovatelli, o brefotrofi (orfanotrofi), raccogliessero in realtà bambini legittimi e illegittimi, orfani di un genitore, di entrambi, ma anche con i genitori viventi. L'istituzione fungeva quindi anche da deposito: chi affidava un bambino all'istituto in modo palese, di solito lo riprendeva entro due anni. Collegata a questo uso di abbandonare i bambini è l'istituzione della ruota degli esposti: la ruota era intesa a salvaguardare l'anonimato di chi abbandonava ma anche a imporgli un gesto simbolico di rinuncia al bambino abbandonato.

2. L'ospizio si presenta nei testi come un microcosmo, un ambiente sociale costituito dal «coro» degli ospiti e dal personale, spesso appartenente a ordini religiosi specializzati, che li controlla (a volte con strumenti molto duri e crudeli, a volte provvedendo alla loro educazione, ma altre volte anche sfruttandone il lavoro o portandoli in corteo e vestiti a lutto a partecipare ai funerali di persone importanti). Nelle due versioni – innocenza ed esperienza – di *Giovedì santo* (nei *Canti d'innocenza e d'esperienza*, 1789-94) William Blake rappresenta la sfilata dei bambini di un orfanotrofio in un giorno di festa, prima rallegrandosi che i bambini poveri possano trovare comunque assistenza, poi compiangendo una nazione in cui ci sono tanti bambini poveri. L'atto unico *I ciechi* (1890) di Maurice Maeterlinck si svolge in un ospizio per ciechi perduto in una foresta nordica. Condotti fuori dall'ospizio nel mezzo della foresta dal vecchio prete, i dodici ciechi protagonisti non percepiscono più la sua presenza, finché non si rendono conto che il prete è

morto. Nel racconto di Isaak **Babel'** *La fine dell'ospizio* (1929) i vecchi di un ospizio si sono ingegnati a guadagnare qualche soldo dando in affitto ai funerali una bellissima bara da porre sopra la bara vera allo scopo di far bella figura. Un giorno però i vecchi affittano la bara per la sepoltura di un eroe caduto in battaglia e al termine del funerale il comandante si rifiuta di restituirla. Nel racconto di Cesare **Pavese** *La notte di festa* (1937) compare un gruppo di trovatelli ospiti dell'orfanotrofio rurale di un temibile prete-contadino. Nel romanzo di Michel **Tournier** *Il re degli ontani* (1970), tutta la prima parte è occupata dalla rappresentazione delle durezze e torture dei sorveglianti, dei conflitti spesso feroci fra gli ospiti di un brefotrofio religioso francese, il Saint Christophe, che viene distrutto da un incendio. In quanto microcosmi isolati, gli ospizi si sono prestati anche come ambientazioni ideali per romanzi gialli (ideali anche per la tendenziale insospettabilità che si accorda alla vecchiaia). In *Sento i pollici che prudono* (1968) di Agatha **Christie**, per esempio, i coniugi Tommy e Tuppence Beresford vanno a trovare l'anziana zia Ada nella sua casa di riposo. Di lì a poco però scomparirà un'altra ospite della casa di riposo, amica di Ada. In un romanzo recente, *La compagnia dei Celestini* (1992), Stefano **Benni** mette in scena le avventure picaresche di una compagnia di orfanelli – i Celestini appunto – cresciuti in un orfanotrofio su cui pende un'antica profezia. Tornando alla sfilata dei bambini poveri in Blake, si può aggiungere che la loro esibizione per le vie era un avvenimento molto comune nei giorni di festa, una sfilata che aveva il significato di ringraziare la città, oppure il patrono o benefattore che dirigeva l'ospizio. Se l'apertura di un ospizio era stata una possibile attività benefica da attribuire agli eroi del *romance* (nella *Istoria di Otinello e Giulia*, poemetto italiano del sec. XV, Giulia, separata da Otinello, apre un ospedale per i poveri), i filantropi otto-novecenteschi possono invece essere rappresentati anche come dei personaggi di dubbia moralità. È questo il caso per esempio del barone Courbin nella commedia di Octave **Mirbeau** *Il focolare* (1908). Courbin, benché presidente di una società di beneficenza (chiamata, appunto, «Il focolare») dedicata alla cura dei trovatelli, è in realtà un uomo di scarsa moralità e in particolare uno speculatore senza scrupoli.

3. La funzione più comune del tema dell'ospizio nelle opere di narrativa è quella di coincidere con una delle «stazioni» della vita del personaggio di cui si racconta la storia. Se si escludono alcuni testi poetici di carattere descrittivo (per esempio il poema *Il borgo*, 1810, in cui George **Crabbe** descrive la sua città natale nel Suffolk passando in rassegna professioni e luoghi, tra cui l'ospedale e l'ospizio di mendicizia con i loro ospiti) l'ospizio è un tipico tema narrativo. Si può anzi precisare che l'ospizio, nelle sue varie forme, ha un'incidenza prevedibilmente maggiore agli estremi della *fabula*, nel senso che l'ospizio può essere sia il luogo dove l'eroe nasce o comunque cresce (in un orfanotrofio, in un brefotrofio, in un ospizio di mendicizia), sia quello in cui l'eroe va a morire o comunque in cui si ritira alla fine delle sue avventure o disavventure (casa di riposo, ospizio per ciechi, di nuovo ospizio di mendicizia). La presenza del tema è in generale maggiore nei testi a carattere romanzesco e avventuroso (in cui sono tratti tipici dell'eroe le origini sventurate e in generale l'assenza di legami familiari) oppure nei testi del naturalismo (in cui la parabola sfortunata della trama spesso conduce il personaggio in un ospizio). Per quanto riguarda l'ospizio come luogo iniziale, esso è presente nei destini di molti eroi di Daniel

Defoe, in particolare in quello della protagonista del romanzo che porta il suo nome: *Moll Flanders* (1722). Moll nasce nella prigione di Newgate, figlia di una condannata a morte e di un carceriere, viene in seguito rapita dagli zingari e quindi raccolta dalla carità pubblica. L'istituzione che si occupa della piccola orfana non è certo rappresentata come positiva: Moll si trova inserita in una sorta di allevamento di serve. A sottrarla da questo destino già scritto interverrà un unico fattore: la sua bellezza. Quasi altrettanto movimentato sarà il destino di un'altra orfana caratterizzata invece come del tutto ordinaria, la Jane Eyre del romanzo omonimo (1847) di Charlotte **Brontë**, allevata in un asilo di Lowood descritto più che altro come un luogo molto triste. Jane inizialmente segue uno dei tipici destini riservati alle orfanelle istruite: va a fare la governante. A movimentare la vicenda interverranno il padrone della casa in cui Jane è andata a lavorare (Rochester), l'amore tra i due e la misteriosa moglie di Rochester. Ne *Le avventure di Oliver Twist* (1838) di Charles **Dickens** ci troviamo di fronte a una rappresentazione più esplicitamente critica delle istituzioni e dei sistemi educativi riservati ai bambini più sventurati (le istituzioni in cui Oliver viene cresciuto si differenziano in fondo dalla banda di malviventi di Fagin solo per il fatto di essere legali). Bisogna anche notare che, al contrario di quello che i lettori tendono a ricordare, il piccolo Oliver non viene affidato a un'istituzione apposita, ma genericamente a un ospizio di mendicizia. Se la parabola di Oliver è contemporaneamente una critica alle istituzioni a lui riservate in quanto bambino senza genitori e un'utopica, quasi ingenua, narrazione di come l'angelica bontà naturale di Oliver alla fine faccia sì che le esperienze passate non riescano mai a traviarlo, al di fuori del regime narrativo feuilletonistico adottato da Dickens un'infanzia passata in orfanotrofio può essere usata per la caratterizzazione del «cattivo» del romanzo. Così per esempio in *Luce d'agosto* (1932) di William **Faulkner**, in cui Joel Christmas viene rappresentato come un personaggio che ha sempre e solo conosciuto il disprezzo del prossimo: prima in un orfanotrofio dove è stato vittima di ingiustizie sistematiche, poi sottoposto alla disciplina di un fanatico religioso. Dall'altro lato, come si è detto, un ospizio può anche costituire non l'inizio ma la fine della parabola narrativa. La sorte di Clarissa nella *Clarissa* (1748) di Samuel **Richardson**, prototipo del genere lacrimoso, rappresenta un po' il rovescio della medaglia di quella dell'altra famosa eroina di Richardson, Pamela. Mentre Pamela vede la propria virtù ricompensata, Clarissa viene perseguitata fin dall'inizio dalla propria famiglia e costretta a sposarsi con *Somes*. A questo punto Clarissa cerca ingenuamente la protezione del *villain* del romanzo, Lovelace. Alla fine, dopo che Lovelace è finalmente riuscito a possederla con l'aiuto di un sonnifero, Clarissa disonorata e respinta da tutti va a morire, di dolore, in un ricovero londinese. Un continuo andirivieni da un ospizio all'altro è la vita della protagonista del romanzo di Antonio **Ranieri** *Ginevra* (1839). La giovane, allevata nell'ospedale dei derelitti della Nunziata, ne esce due volte solo per essere sfruttata e umiliata e quindi puntualmente far ritorno dalle suore della Nunziata. A causa di una falsa accusa, Ginevra viene quindi inviata all'albergo dei poveri, dove viene sedotta dal suo confessore. Abbandonato il figlio avuto dal confessore allo stesso ospizio in cui era cresciuta, Ginevra fugge a Roma, dove viene di nuovo sedotta da un pittore e alla fine muore in un convento dando alla luce un secondo figlio. Passando dal regime *larmoyant* a quello naturalista, gli ospizi (intesi come ultimo approdo) mantengono una sinistra frequenza. Ne *L'ammazzatoio* (1877) di

Émile **Zola** non è la protagonista Gervaise a morire in ospizio, ma il marito Copeau (Gervaise morirà comunque poco dopo). Nel primo romanzo di George August **Moore** ispirato alla scuola naturalista, *Esther Waters* (1894), l'eroina è una donna di servizio la cui vita è una prevedibile serie di disavventure. Sedotta da un altro servo, William, Esther viene licenziata, dà alla luce un figlio, si rifugia momentaneamente con lui in un ospizio, ne esce solo per affrontare una nuova serie di difficoltà. Una differente tipologia è quella di opere in cui l'ospizio rappresenta la conclusione della fabula ma non quella dell'intreccio: l'ospizio in altre parole è il luogo dove si apre l'azione, e a partire dal quale la fabula è ricostruita retrospettivamente. È questo il caso tipico di narrazioni riguardanti destini straordinari cui ha fatto seguito la rovina. Nel racconto di Honoré de **Balzac** *Facino Cane* (1836), trovandosi ad assistere a un matrimonio tra povera gente, il narratore rimane colpito da uno dei suonatori dell'orchestra di ciechi, chiamato «Doge» dagli altri suonatori. Il suo vero nome, scoprirà, è Marco Facino Cane, principe di Varese e discendente del famoso condottiero. Finito in carcere a Venezia per un omicidio passionale, Facino Cane aveva qui scoperto l'inizio di un tunnel scavato in precedenza. Proseguendo il lavoro di scavo, Facino Cane aveva raggiunto un sotterraneo dove erano ammassati i tesori della Repubblica. Improvvisamente libero e ricchissimo, era fuggito a Parigi, dove però era stato colpito da cecità e derubato da una donna cui si era confidato. Non gli era quindi restato che entrare in un ospizio per ciechi. In un altro racconto di Balzac, *Il colonnello Chabert* (1832), ci imbattiamo in un eroe che è stato un ufficiale dell'esercito napoleonico e che ritorna nella società della Restaurazione dopo essere stato dato per morto in seguito a una grave ferita e all'amnesia. Chabert, cresciuto in un ospizio per trovatelli, fallirà nel suo tentativo di reinserimento e finirà in un ospizio per reduci di guerra. È possibile individuare anche una terza tipologia, più moderna, di ospizi intesi come approdo finale ma positivo. Si può pensare per esempio alla vicenda di Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila* (1927) di Luigi **Pirandello**. Il ricco provinciale Vitangelo, detto Gengè, si convince improvvisamente che l'uomo non è, ma appare, e che quindi l'individuo non è «uno» ma «centomila». Dopo una serie di azioni che lo fanno prendere per pazzo, Gengè fonda un ospizio di mendicizia (grazie alla vendita della banca paterna) e ci va a vivere, o meglio a guardarsi vivere. Identico il destino di un altro personaggio pirandelliano, il Serafino Gubbio dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925, precedentemente pubblicato nel 1916 col titolo *Si gira!*...), con la differenza che mentre Vitangelo vede nella sua ultima condizione la possibilità di una vita continuamente mutevole, Serafino approda a uno stato di perfetto mutismo e impassibilità. Simile a un ospizio è anche il luogo misterioso di un racconto di Henry **James**, *Il gran bel posto* (1900). In una sorta di sogno di serenità (ma si tratta forse anche di una fantasticheria omosessuale) con tanto di esitazione finale al risveglio, il celebre ma stanco e disilluso scrittore George Dane si ritrova in una misteriosa struttura utopica che, nel corso dei colloqui tra Dane e i suoi compagni di residenza (definiti i suoi «Fratelli»), viene paragonata via via a un'Utopia rurale, a una casa di riposo, a un *Kindergarten*, a una pensione su un lago svizzero, a un monastero (nei monasteri, del resto, come nelle case di riposo, ci si «ritira»). Un'ingegnosa variante fantascientifica dell'approdo finale a un ospizio si può trovare nel racconto di Ray **Bradbury** *Canto il corpo elettrico* (1969), in cui il piccolo Tom e i suoi fratelli, orfani di madre, sono stati cresciuti da una

nonna robotica costruita e programmata al solo scopo di educarli. Terminata la sua funzione, la nonna finirà in un ospizio per androidi.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Istoria di Ottinello e Giulia* (sec. XV).

Babel', I.E., *La fine dell'ospizio* (1929) in *Racconti* (1934); Balzac, H. de, *Facino Cane* (1838); Balzac, H. de, *Il colonnello Chabert* (*Le Colonel Chabert*, 1832); Benni, S., *La compagnia dei Celestini* (1992); Blake, W., *Canti dell'esperienza* (*Songs of Experience*, 1794); Blake, W., *Giovedì santo* (*Holy Thursday*) in *Canti d'innocenza* (*Songs of Innocence*, 1789); Bradbury, R., *Canto il corpo elettrico* (*I Sing the Body Electric!*, 1969); Brontë, C., *Jane Eyre* (1847); Christie, A., *Sento i pollici che prudono* (*By the Pricking of my Thumbs*, 1968); Crabbe, G., *Il borgo* (*The Borough*, 1810); Defoe, D., *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders* (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, 1722); Dickens, C., *Le avventure di Oliver Twist* (*The Adventures of Oliver Twist*, 1838); Faulkner, W., *Luce d'agosto* (*Light in August*, 1932); James, H., *Il gran bel posto* (*The Great Good Place*, 1900); Maeterlinck, M., *I ciechi* (*Les aveugles*, 1890); Mirbeau, O., *Il focolare* (*Le Foyer*, 1908); Moore, G., *Esther Waters* (1894); Pavese, C., *La notte di festa* (1937); Pirandello, L., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925); Pirandello, L., *Uno, nessuno e centomila* (1927); Ranieri, A., *Ginevra o L'orfana della Nunziata* (1839); Richardson, S., *Clarissa* (*Clarissa or the History of a Young Lady*, 1748); Tournier, M., *Il re degli ontani* (*Le Roi des aulnes*, 1970); Zola, É., *L'ammazzatoio* (*L'Assommoir*, 1877).

■ **ALTRE OPERE:** Angelo, Y., *Il colonnello Chabert*, cinema (*Le Colonel Chabert*, 1994); Barratier, C., *I ragazzi del coro*, cinema (*Les Choristes*, 2004); Defoe, D., *Il capitano Singleton* (*Captain Singleton*, 1720); Densham, P., *Moll Flanders*, cinema (1996); Fontane, T., *Lo Stechlin* (*Der Stechlin*, 1899); François, M.L. von, *L'ultima dei Reckenburg* (*Die letzte der Reckenburg*, 1870); Gallina, G., *El moroso de la nona* (1875); Hauptmann, G., *L'ascensione di Annele* (*Hanneles Himmelfahrt*, 1893); Le Hénaff, R., *Il colonnello Chabert*, cinema (*Le colonel Chabert*, 1943); Lean, D., *Le avventure di Oliver Twist*, cinema (*Oliver Twist*, 1948); Leavitt, D., *La lingua perduta delle gru* (*The Lost Language of Cranes*, 1986); Lugin, A. Pérez, *Currito de la Cruz* (1924); Mantel, H., *Fludd* (1989); Montaldi, D., *Autobiografie della leggera* (1961); Mullan, P., *Magdalene*, cinema (*The Magdalene Sisters*, 2002); Unamuno, M. de, *La zia Tula* (*La tía Tula*, 1921); Vienuolis, A. (A. Zukanskas), *Ospite del Nord* (*Viesnia is siaures*, 1937); Zeffirelli, F., *Jane Eyre*, cinema (1995); Zola, É., *Il sogno* (*Le Rêve*, 1888).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Becchi, E. - Julia, D. (a c. di), *Storia dell'infanzia*, 2 voll., Roma-Bari 1996; Foucault, M., *Storia della follia nell'età classica* (1961), trad. it., Milano 1979.

■ **VOCI AFFINI:** Abbandono; Adolescenza; Gioventù; Inno-cenza; Mendicante; Ospedale; Ospitalità; Oste, osteria; Picaro; Trovatello.

PAOLO ZANOTTI

Ossessione, mania. 1. Il termine *ossessione* identifica una fissazione o concentrazione esasperata su di un'idea, un progetto o un'aspirazione. L'ossessione determina così uno stato di preoccupazione e di angoscia continua, oppure un'attenzione o impegno puntiglioso e meticoloso, maniacale, nei confronti di una attività, di un'idea o di un'azione. Il termine deriva dal lat. *obsessio(m)* che aveva in origine il significato di «assedio». Infatti veniva dal verbo *obsidēre*, «assediare», e solo in epoca tarda (sec. VI d.C.) attraverso l'espressione *obsidere alicuius animum* («tormentare, assillare qualcuno») viene ad assumere il significato di «possessione demoniaca», in particolare mediante l'uso che ne fa la Chiesa cristiana.

Il termine *mania* identifica una forma di alterazione mentale caratterizzata dalla persistenza di un unico concetto delirante – di persecuzione, di autodistruzione, di gelosia – che determina stati di allucinazione, di fissazione ossessiva o di monomania. Per estensione si viene così ad intendere ogni tipo di desiderio o passione esclusiva e

irresistibile, come possono essere forme di fissazione e aspirazione irrefrenabile, idee fisse, forme di entusiasmo o esaltazione e di fanatismo. Il termine deriva dal greco *manía*, dal radicale *man-* del verbo *maínestai*, «essere furioso».

2. In Grecia, nell'antichità, esistevano due accezioni del concetto di mania: la prima era una forma di delirio dovuta all'umana debolezza – una vera e propria follia o pazzia –, la seconda era invece di origine divina e consisteva in un entusiasmo o furore ispirato. **Platone** elenca nel *Fedro* (244-245a; sec. IV a.C.) quattro tipi di mania o delirio di origine divina: la mania «mistica» o dionisiaca, la mania «profetica» che dà il dono della divinazione, la mania «amorosa» dovuta ad Afrodite, e la mania «poetica». Quest'ultima è ispirata dalle Muse ed è una forma di invasamento o delirio che prende il poeta all'atto della creazione (*Ione*, 533e-534e; sec. IV a.C.). In ogni caso nella letteratura greco-latina l'ossessione e la mania sono correlate a una qualche forma di possessione o ispirazione divina. Ad esempio, il personaggio di Edipo, nella tragedia di **Sofocle** *Edipo re* (430-25 a.C.), è spinto dagli dei a perseguire in maniera ossessiva la verità, fino alla punizione e alla follia.

Nella tarda antichità e nel Medioevo la visione cristiana della mania è quella dell'invasamento demoniaco, della possessione dello spirito da parte delle forze del male o del peccato. Una delle principali forme di ossessione descritte è quella di tipo amoroso. **Dante**, ad esempio, racconta nel canto V dell'*Inferno* la passione di Paolo e Francesca nei termini di una vera e propria ossessione che li conduce alla perdizione. Dante descrive nella *Commedia* (1306-21) anche un altro genere di ossessione mediante il personaggio di Ulisse, attribuendogli il maniacale perseguimento del superamento dei confini dell'umana conoscenza. Nelle novelle di Geoffrey **Chaucer** o di Giovanni **Boccaccio** ci troviamo invece di fronte a un'interpretazione ironica – spesso feroce – della mania amorosa. L'amore è il delirio che porta i personaggi a perdere la coscienza, a cadere quindi nell'inganno, oppure è un potere terribile che può condurre alla follia, come è il caso nel *Decameron* (1349-53) della necrofilia di Isabetta (Giornata IV, novella 5), o della crudele eterna vendetta di Nastagio degli Onesti (Giornata V, novella 8).

3. Nel Cinquecento ci troviamo di fronte alla più celebre esemplificazione di una ossessione d'amore che porta inevitabilmente alla follia. Si tratta dell'*Orlando furioso* (1516, 1532) di Ludovico **Ariosto** in cui la mania amorosa del protagonista sfocia nel completo delirio. Agli inizi del secolo seguente, William **Shakespeare** darà a propria volta una puntigliosa descrizione psicologica delle forme dell'ossessione amorosa che portano *Otello* (1604-05) a una maniacale gelosia e alla follia omicida, senza dimenticare che una mania simile verrà descritta anche nell'*Amleto* (1600-01), ossessione da cui Ofelia è portata al suicidio.

Il Seicento è il secolo degli eccessi maniacali e della loro critica in versione più o meno parodica. In molte commedie di **Molière**, ad esempio, i protagonisti sono affetti da maniacali ossessioni, dall'ossessione per il denaro de *L'avaro* (1668), fino all'ipocondria de *Il malato immaginario* (1673). Nel Seicento si manifesta anche la rappresentazione di una nuova forma di ossessione, quella che si può definire «mania letteraria» o «follia romanzesca». Nel *Don Chisciotte* (1605-15) il protagonista perde la ragione perché è ossessionato dalle immagini e dagli stereotipi dei romanzi cavallereschi. La mania per la lettura si trasforma nell'eroe di Miguel de **Cervantes** in un deli-

rio che lo porta ad un tragicomico distacco dalla realtà. Questo è anche il secolo di Don Giovanni, personaggio ossessionato dalla necessità di sempre nuove conquiste femminili. La figura di Don Giovanni appare nel lavoro di **Tirso de Molina**, *Il seduttore di Siviglia* (1630), e prosegue la propria storia in tante altre riscritture, con una particolare fortuna nel genere del melodramma (come il *Don Giovanni*, 1787, di Wolfgang Amadeus **Mozart** e Lorenzo **Da Ponte**).

4. Nel Settecento il culto della ragione pare essere l'ossessione che cancella ogni ossessione, almeno intesa come forma di fissazione emotiva e irrazionale. Ma l'ossessione della Ragione genera mostri. Così nelle *Confessioni* (1765-88) di Jean-Jacques **Rousseau** ci si può trovare di fronte a un narratore ossessionato dal senso di colpa, situazione che genera un continuo processo di pentimento e di espiazione. Sull'altro versante – quello dell'apertura dello spirito ad una assoluta libertà – troviamo invece chi, come Giacomo **Casanova** e il marchese de **Sade**, spinge agli estremi l'ossessione per il sesso, fino all'erotomania.

Tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento – con il definirsi della poetica del Romanticismo – si delinea una più ampia casistica di manie e ossessioni. Il modello già citato della follia romanzesca prosegue in quella che è l'età d'oro del romanzo. Possiamo citare la versione ironica della mania romanzesca data da Jane **Austen** in *Northanger Abbey* (1817) dove la protagonista Catherine Morland, come il Don Chisciotte di **Cervantes**, reinterpreta la propria prosaica realtà nei termini dei coevi romanzi sentimentali e gotici. Una versione tragica del delirio e della ossessione generati dalla lettura dei romanzi è fornita invece da Gustave **Flaubert** con la sfortunata protagonista di *Madame Bovary* (1857).

Alla sensibilità tipica del periodo romantico appartiene anche l'ossessione per atteggiamenti malinconici e autodistruttivi. Così, prima Johann Wolfgang **Goethe** con il *Werther* (1774) e poi Ugo **Foscolo** con *Jacopo Ortis* (1816), scatenano tra i lettori una vera e propria mania suicida: si tratta di un caso in cui una mania letteraria supera le proprie stesse rappresentazioni testuali sotto la forma di un delirio collettivo generato dai romanzi.

Nel romanzo ottocentesco è poi rilevante la rappresentazione di tutte le diverse forme di ossessione legate alla figura del «doppio» (*Doppelgänger*) o sosia, alla scissione dell'io o alla perdita della propria identità. L'immagine estranea e ostile del doppio è curiosamente legata all'ossessione per specifiche parti del corpo, come per gli occhi nel racconto di Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann** *Il mago sabbaiolino* (1817), o il naso in Nikolaj V. **Gogol'** (*Il naso*, 1836); quest'ultima è una forma di ossessione che riemergerà nel Novecento in Luigi **Pirandello** attraverso il personaggio di Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno, centomila* (1926).

Nei primi decenni dell'Ottocento Mary **Shelley** inaugura, con il romanzo *Frankenstein* (1818), non solo il genere fantascientifico ma anche la descrizione di ogni forma di ossessione per le conseguenze di uno sviluppo medico e scientifico senza limiti. L'ossessione «creatrice» del dottor Victor Frankenstein innesca così la vendetta della «Creatura», il mostro della scienza. L'ossessione per il sapere – identificato come la chiave per un potere illimitato –, era però già presente nel mito di Faust, attraverso le sue tante riscritture, di cui la più celebre è certamente quella ottocentesca di Goethe. Tornando al contesto del romanzo gotico, John **Polidori** propone invece la figura letteraria del «vampiro» (*Il Vampiro*, 1819). Il vampiro incarna in tutte le sue suc-

cessive rielaborazioni, letterarie (in particolare vedi Joseph Sheridan **Le Fanu**, 1872, e Bram **Stoker**, 1897) e cinematografiche, l'ossessione per i due grandi tabù della cultura occidentale: il sesso e la morte. Al medesimo clima di attrazione nei confronti del fantastico e dell'orripilante appartengono alcune novelle di Arrigo **Boito** che, in particolare per quanto riguarda le due intitolate *L'alfier nero* (1867) e *Il pugno chiuso* (1870), sono fondate sulla descrizione di particolari forme maniacali (il gioco degli scacchi nel primo caso, l'avarizia e la religione nel secondo). Non a caso lo stesso Boito aveva pensato di raccogliere le proprie novelle sotto il significativo titolo di *Idee fisse*, intendendo inoltre impiegare come epigrafe una significativa citazione tratta da **Dante**, «Troppo fisso!» (*Purgatorio* XXXII, 9). Nello stesso contesto della letteratura fantastica deve anche essere ricordato il racconto di Guy de **Maupassant**, *L'Horlâ* (1887), in cui il protagonista è ossessionato dalla presenza – reale o immaginaria che essa sia – di una inquietante e misteriosa creatura.

Spazio deve essere anche dedicato a una particolare forma di mania para-scientifica, vale a dire all'ossessione enciclopedica – la mania di catalogare e classificare ogni cosa – che colpisce i due protagonisti del romanzo *Bouvard e Pécuchet* (1881) di Gustave **Flaubert**. In questo caso viene anche attuata una forma di considerazione dei fenomeni ossessivo-maniacali di tipo satirico e umoristico che era stata propria dei novellisti medievali, e che verrà in seguito ripresa in autori come Jerome K. **Jerome** e, in Italia, da Achille **Campanile** e Vitaliano **Brancati**. Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento la figura del dandy viene a incarnare l'ossessione nei confronti di un ideale di vita estetico, mediante cui fare della propria esistenza una perfetta opera d'arte. Ma sia Oscar **Wilde** (*Il ritratto di Dorian Gray*, 1891) sia Gabriele **D'Annunzio** (*Il piacere*, 1888) mettono in evidenza il fatto che tale maniacale e utopica estetizzazione della vita conduce inevitabilmente a un distopico fallimento. Le novelle di D'Annunzio sono inoltre spesso un vero e proprio compendio (in alcuni casi tratto da esempi della novellistica francese, in particolare di Maupassant) delle più diverse forme di ossessione e mania, in particolare di quelle legate alla religione (*La vergine Orsola*, *L'eroe*), alla morte (*Agonia*, *Il traghettatore*, *La madia*), e al sesso (*La contessa d'Amalfi*, *I marenghi*). In tal senso, nella raccolta *Le novelle della Pescara* (1902), risulta significativo il testo intitolato *La veglia funebre*. L'intera novella è infatti caratterizzata da una forte carica di morbosa sensualità, a cominciare dal contesto stesso in cui si svolge l'azione: la veglia funebre di Biagio Mila, in presenza del fratello Emidio – giovane sacerdote –, e della vedova, Rosa. Emidio vive nel ricordo ossessivo di un possibile amore non consumato con Rosa, in un tempo precedente alle nozze di costei col fratello. Gli eventi passati sono riportati attraverso un'analessi delle torbide *rêveries* di Emidio, scatenate dall'involontario contatto con il corpo della cognata semiaddormentata. A completare il clima ossessivo della novella è la liberatoria consumazione della loro attrazione in presenza del corpo del marito defunto, situazione che è la vera e propria essenza di ogni fantasia necrofila.

Nell'ambito della letteratura nordamericana riguardo al nostro tema è fondamentale l'opera di Edgar Allan **Poe** i cui celebri racconti accolgono la descrizione di maniacali ossessioni, dalla necrofilia alla follia omicida, e diverse forme di delirio allucinatorio (in particolare il racconto *Berenice*, 1835). Un ruolo centrale nella storia delle ossessioni letterarie lo svolge anche il personaggio del capitano Achab nel romanzo di Herman **Melville**, *Moby*

Dick (1851). L'ossessionante e ossessiva caccia alla balena bianca rappresenta infatti ogni forma di maniacale fissazione, legata alle paure e ai tabù della cultura occidentale (la morte, la sessualità, il divino).

5. Nella prima metà del Novecento la mania e l'ossessione vengono sempre più poste a confronto con la scienza medica, e in particolare con la psicoanalisi. Così Franz **Kafka** può dare una esemplificazione di quella che dal punto di vista clinico viene definita mania di persecuzione, nel romanzo *Il processo* (1925). A propria volta Italo **Svevo** descrive con estrema cura introspettiva il comportamento ossessivo-maniacale nei confronti del fumo e delle donne del protagonista del suo romanzo *La coscienza di Zeno* (1923).

Negli stessi anni, in Luigi **Pirandello** l'ossessione prende la forma della fissazione, ma intesa secondo una sua particolare accezione. Contrariamente a quanto si intende di norma, secondo Pirandello, vittime di implicite e silenti fissazioni sono tutte le cosiddette persone normali, rinchiusi come sono negli stereotipi e nei *clichés* mentali imposti dalla società e dalla cultura. Salvi dall'ossessione sono solo i folli, o meglio, quei pazzi che, rifiutando la logica e le categorie correnti, vivono liberi dalle fissazioni e dalle costrizioni sociali. Così in Pirandello l'immagine del folle ricorre (nel teatro nell'*Enrico IV*, 1922, e in *Il berretto a sonagli*, 1910-17) non come quella di un ossesso, ma al contrario come di persona libera dai legami imposti dalle «comuni» ossessioni del vivere. Nei personaggi di Pirandello la mania o fissazione delle persone cosiddette «normali» diviene di conseguenza manifesta quando si trovano di fronte ad una radicale situazione di crisi, che mette in discussione la loro stessa concezione di identità personale. La crisi esistenziale di Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno, centomila* (1926) sorge in concomitanza con l'emergere dell'ossessione per il proprio naso, una mania che nasconde il principio dello sfaldarsi dell'accettazione dei riti e della coesione dell'intero mondo del protagonista.

L'intento sottilmente critico e parodico del romanzo postmoderno ha nuovamente portato alla luce il tema dell'ossessione. Ad esempio, nel romanzo di Umberto **Eco** *Il nome della rosa* (1980), il cieco monaco Jorge da Burgos è ossessionato fino alla follia omicida dal potere distruttivo del riso. Mentre nel romanzo *V* (1963) di Thomas **Pynchon** – ormai considerato un classico della letteratura postmoderna – tutti i protagonisti sono ossessionati dal mistero di quella lettera, e si muovono alla ricerca maniacale di ogni indizio che possa dar loro un chiarimento («V» è una persona, una setta, oppure è proprio l'allegoria di un mondo ossessionato?).

■ OPERE CITATE: Ariosto, L., *Orlando furioso* (1516, 1532); Austen, J., *L'abbazia di Northanger* (*Northanger Abbey*, 1817); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Boito, A., *L'alfier nero* (1867); Boito, A., *Il pugno chiuso* (1870); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*, 1386-1400); D'Annunzio, G., *Agonia*, in *Novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *I marenghi*, in *Novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *Il piacere* (1888); D'Annunzio, G., *Il traghettatore*, in *Novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *L'eroe*, in *Novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *La contessa d'Amalfi*, in *Novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *La madia* in *Novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *La veglia funebre*, in *Novelle della Pescara* (1902); D'Annunzio, G., *La vergine Orsola*, in *Novelle della Pescara* (1902); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Dostoevskij, F., *Il sosia* (1846); Eco, U., *Il nome della rosa* (1980); Flaubert, G., *Bouvard e Pécuchet* (*Bouvard et Pécuchet*, 1880-81); Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857); Foscolo, U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1816); Goethe, J.W., *I*

dolori del giovane Werther (*Die Leiden der jungen Werthers*, 1774); Goethe, J.W., *Faust* (1808; 1832); Gogol', N.V., *Il naso* (1836); Hoffmann, E.T.A., *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, 1817); Kafka, F., *Il processo* (*Der Prozess*, 1925); Maupassant, G. de, *L'Horla* (*Le Horla*, 1887); Melville, H., *Moby Dick o la balena* (*Moby Dick or the Whale*, 1851); Molière, *Il malato immaginario* (*Le malade imaginaire*, 1673); Molière, *L'avaro* (*L'avare*, 1668); Mozart, W.A. - Da Ponte, L., *Don Giovanni*, musica (1787); Pirandello, L., *Enrico IV* (1922); Pirandello, L., *Il berretto a sonagli* (1910-17); Pirandello, L., *Uno, nessuno, centomila* (1926); Platone, *Fedro* (sec. IV a.C.); Platone, *Ione* (sec. IV a.C.); Poe, E.A., *Berenice* (1835); Polidori, J., *Il vampiro* (*The Vampyre*, 1819); Pynchon, T., *V* (1963); Rousseau, J.J., *Confessioni* (*Confessions*, 1765-71); Shakespeare, W., *Amleto* (*Hamlet*, 1600-01); Shakespeare, *Otello* (*Othello*, 1604-05); Shelley, M.W., *Frankenstein o il Prometeo moderno* (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818); Sofocle, *Edipo re* (430-25 a.C.); Svevo, I., *La coscienza di Zeno* (1923); Tirso de Molina, *Il seduttore di Siviglia e invitato di pietra* (*El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, 1630); Wilde, O., *Ritratto di Dorian Gray* (*The Portrait of Dorian Gray*, 1891).

■ ALTRE OPERE: Brancati, V., *Don Giovanni in Sicilia* (1941); Brancati, V., *Paolo il caldo* (1954); Calvino, I., *Palomar* (1983); Campanile, A., *Agosto, moglie mia non ti conosco* (1930); Campanile, A., *Il povero Piero* (1959); Casanova, G., *Memorie della mia vita* (1822-28, postumo); D'Annunzio, G., *L'innocente* (1892); Del Giudice, D., *Mania* (1997); Dostoevskij, F., *Il giocatore* (1866); Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia* (*Moriae encomion seu stultitiae laus*, 1509); Gogol', N.V., *Il cappotto* (1842); Gombrowicz, W., *Gli indemoniati* (*Opetani*, 1939); Jerome, J.K., *Tre uomini in barca* (*Three Men in a Boat*, 1889); Kafka, F., *Il castello* (*Das Schloss*, 1926); Kafka, F., *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1915); Le Fanu, J.T.S., *Carmilla* (1872); Mann, T., *Dottor Faust* (*Doktor Faustus*, 1947); Mann, T., *La morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1912); Marivaux, P.C. de, *Farsamone o le nuove follie romanzesche* (*Pharsamon ou les nouvelles folies romanesques*, 1712); Marlowe, C., *Il dottor Faust* (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1588-92); Melville, H., *Bartleby lo scrivano* (*Bartleby the Scrivener*, 1856); Molière, *Don Giovanni ovvero il convito di pietra* (*Don Juan ou le Festin de Pierre*, 1665); Moravia, A., *Io e lui* (1971); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Poe, E.A., *Racconti del terrore* (*Tales of Grotesque and Arabesque*, 1845); Rice, A., *Intervista col vampiro* (*Interview with the Vampire*, 1976); Sade, D.A.F. de, *La filosofia nel boudoir* (*La philosophie dans le boudoir*, 1795); Sorel, C., *Il pastore stravagante* (*Le berger extravagant*, 1627); Spies, J., *Storia del dottor Faust* (*Historia von D. Johann Fausten*, 1587); Sterne, L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1760-67); Stoker, B., *Dracula* (1897); Verga, G., *Mastro don Gesualdo* (1889); Visconti, L., *Ossessione*, cinema (1943); Welles, O., *Othello*, cinema (1952).

■ BIBLIOGRAFIA: Freud, S., *Il perturbante* (1919), in *Opere*, vol. XII, a cura di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977; Ceserani, R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996; Genette, G., *Palinsesti* (1982), Torino, Einaudi, 1997, pp. 170-74; Giovannini, F., *Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento, da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg*, Roma, Castelvelli, 1999; Macchia, G., *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Bari, Laterza, 1966; Neiger, A. (a c. di), *Il vampiro, don Giovanni e altri seduttori*, Bari, Dedalo, 1998; Barz, M., *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica* (1948), Firenze, Sansoni, 1982.

■ VOCI AFFINI: Angoscia; Automa, androide, essere artificiale; Collezionista; Delirio; Doppio, sosia; Droga; Fantasma, spettro; Follia; Gelosia; Gioco; Identità/Agnizione; Innamoramento; Licanropia; Malattia; Morte; Naso; Necrofilia; Pos sesso, proprietà, roba; Sogno/Incubo; Vendetta.

ANDREA BERNARDELLI

Oste, osteria. 1. *Oste*, dal lat. *hospes-hospitis* (nel duplice senso di chi offre ospitalità e di colui che la riceve), attraverso il fr. antico *oste* (da cui il moderno *hôte* e l'ingl. antico *host*), designa in genere il conduttore di una *taverna* (lat. e sp. *taberna* fr. ed ingl. *tavern*) o di una *osteria*

(lat. med. *hostaria*), e talora il padrone di un *albergo* (fr. *auberge*, dall'antico fr. *héberge*). Già nell'antica Roma, infatti, l'*osteria* (lat. *caupona*, da *capio* e/o *copiae*) aveva funzione di locanda: oltre al vino ed al cibo il *caupo* soleva offrire ai viaggiatori alloggio – non senza una dolce compagnia muliebre – e stallatico a pagamento.

2. Il tasso scatologico insito nel tema è motivo sufficiente ad illustrarne la marginalità nell'ambito della letteratura classica, in cui l'interconnessione dei rapporti spazio-temporali (cronotopo) fra mondo ordinario e stagione dell'avventura e del viaggio può assumere aspetti comici, ad esempio nell'esposizione delle sordide vicende occorse nell'infimo «albergo» (*stabulum*) del *Satyricon* di **Petronio** (ca. 60 d.C.), o tutt'al più idillici, come nel dolce invito al riposo rivolto al viandante dalla voluttuosa «ostessa» orientale (*copa surisca*) dell'*Appendix Vergiliana* (sec. I d.C.); né mancano testimonianze coeve sul fronte figurativo: un rilievo d'Isernia ha inciso un sapido dialogo tra viaggiatore ed «oste» intenti a far di conto; alcune pitture pompeiane rappresentano invece avventori seduti a tavola e giocatori che litigano mentre l'*oste* li invita a continuare la baruffa altrove.

3. L'avvento della dottrina cristiana abolisce la separazione del sublime dall'umile quotidiano: un «albergo» (*diversorium*) di Betlemme non sarebbe quindi stato troppo modesto per accogliere il natale di Cristo (*Luca*, sec. I, cap. II, par. 7), se è vero che *stabulum* viene assunto talora dagli esegeti quale figura stessa della Chiesa, «ubi reficiuntur viatores, de peregrinatione hac in aeternam patriam redeunt» (**Beda il Venerabile**, *Commento al vangelo di Luca*, lib. III, par. 2269-71: «dove vengono ristorati i viandanti, che ritornano all'eterna patria celeste da questa peregrinazione terrena», 709-15). Un modello, quest'ultimo, ancora attivo ne *I Racconti di Canterbury* (1386-1400) di Geoffrey **Chaucer**; ma alla «gentil hostelrye» del Tabarro (I, 718), condotta dall'arguto Harry Bailly, si affianca la losca «taverna» di Fiandra del *Racconto dell'indulgenziere*, descritta come abominevole «develes temple» (VI, 470) sulla scorta di una diffusa tradizione omiletica tardo medioevale, i cui echi si ripercuotono fin nel proverbiale motto dell'*Inferno* (1304-09) di **Dante**, «ne la chiesa coi santi, e in taverna coi ghiottoni» (canto XXII, vv. 14-5).

4. Il XII secolo segna infatti il risveglio del realismo popolare nei suoi elementi grotteschi e farseschi: pane e vino, ormai affrancati dalla mistica della transustanziazione, abbondano adesso sulle mense di goliardi e chierici vaganti, che in *taberna*, fra donne, denari e dadi, serbano speranza di salvezza non nella croce di Gesù, bensì nel nettare dell'«oste» (*Carmina Burana*, sec. XIII). Se l'immagine trionfante del banchetto è uno dei temi della festa carnevalesca narrata nel libro IV del *Gargantua e Pantagruelle* (1532-64) di François **Rabelais**, l'«osteria» vi rappresenta una sorta di ambiente ideale, ove distinzioni e regole convenzionali risultano abolite: così il «mondo alla rovescia», esposto quale insegna di «taverna» nei *Proverbi Fiamminghi* di Peter **Bruegel** (1559), è emblema collettivo, capace di sussistere in Inghilterra fino al Settecento inoltrato; né si dimentichi il cartello della «nave blu», l'equivalente olandese della «nave dei folli», che campeggia davanti ad un'altra «osteria» nel *Combattimento fra Carnevale e Quaresima* (1559) dello stesso Bruegel, richiamo alla libertà gaudente e sfrenata del Lunedì grasso.

5. Luogo di sosta di viaggiatori e pellegrini, ma pure di avventurieri e vagabondi, a partire dal sec. XIII l'«osteria» diviene soprattutto teatro d'incontri, di sotterfugi e

di beffe; spesso a farne le spese è proprio l'affabile «oste», come nella sesta novella della nona giornata del *Decameron* boccaccesco (1349-53), o in alcuni racconti del *Novellino* di Masuccio **Salernitano** (1476): esemplare la XXXIV narrazione, in cui al burlato viene imposto fin dall'inizio il nome parlante di «Tonto de Leo». Altro «ostiere» sempliciotto è «Dormi» – *nomen-omen!* – ingannato e derubato da Margutte (cantare XVIII) nel *Morgante* di Luigi **Pulci** (1478), a cui però si contrappone il pagano «Chiarione» (cantari XX-XXI), che insieme alla bella e giovane figlia offre un accogliente soggiorno a cinque nobili paladini della corte di Carlo Magno. Il tema del cavaliere all'«osteria» assume quindi tratti più confidenziali e concreti nell'*Orlando Furioso* (1532) dell'**Ariosto**: così nella disincantata storia di Fiammetta (anch'essa figlia d'un'«oste» di Valenza), riferita da uno scettico «ostier paesano» a Rodomonte afflitto per il tradimento di Doralice (canti XXVII-XXVIII), si specchia e si relativizza l'intero universo dei valori del poema cortese, destinato infine a dissolversi nelle pazzie allucinazioni dell'«ingenioso Hidalgo» di Miguel de **Cervantes** (1605-15), che scambiando sistematicamente quasi tutte le «osterie» per castelli, comincia col ricevere gli ordini della cavalleria proprio da un malizioso locandiere andaluso (*Don Chisciotte*, parte I, cap. III; 1605-15).

6. Il genere picaresco, con i suoi modesti antieroi presi tra il volgo e le squallide vicende ordite fra strade, «osterie» e stazioni di posta, introduce l'età del realismo moderno: la cruda rappresentazione di laide «taverne» e birbi «osti», ancora caricaturale ne *Il Furfante* (1626) di Francisco **Quevedo**, si evolve a partire dall'*Avventuroso Simplicissimus* (1669) di Hans Jakob **Grimmelshausen** in tratti sempre meno grotteschi fino al *Tom Jones* (1749), in cui l'ironia borghese di Henry **Fielding** insiste sull'ipocrisia di «locandiere» e «albergatori», ansiosi di tutelare la fittizia reputazione del proprio locale – il caso degli «osti di Upton» (lib. IX, capp. 3-7) – e però intenti a spennare con metodo i clienti facoltosi (lib. VIII, cap. 7; lib. X, cap. 3), riservando a quelli male in arnese la peggiore stanza dell'«albergo», battezzata, al contrario, «The Sun», quale «lucus a non lucendo» (lib. VIII, cap. 4). Altro retaggio depauperato della logica carnevalesca del mondo alla rovescia sopravvive nelle immagini dell'odissea di Renzo a Milano, in specie all'«osteria della luna piena» (*I promessi sposi*, cap. XIV; 1840-42), ma la cogente istanza etica di Alessandro **Manzoni** inibisce la matura raffigurazione problematica di uno spazio tanto degradato quanto abietto: nell'universo pre-industriale del romanzo la «bettola» risulta ancora in fatale concorrenza con il convento. L'irruzione nel realismo del serio quotidiano e tragico è infine conquista dalla narrativa ottocentesca francese, attraverso capolavori come *Papà Goriot* (1835) di Honoré de **Balzac**, *I Miserabili* di Victor **Hugo** (1862), *Germinal* di Émile **Zola** (1885), nei quali spiccano indelebili ritratti di uomini e di interni del terzo e quarto stato: la «pensione Vauquer», l'«osteria al sergente di Waterloo» dei Thénardier e la «stamberga Gorbau», la «taverna di Désir»; per altro non mancano paralleli altrettanto famosi nella narrativa russa coeva: valga per tutti la sudicia «osteria» in cui il protagonista dostoevskiano di *Delitto e castigo* (1867) s'imbatte in Marmeladov ubriaco (parte I, cap. II). Negli stessi anni si registra invece il ritardo satirico-umoristico di Charles **Dickens** – come nella descrizione della «locanda del Pavone» nel cap. XIV de *Il Circolo Pickwick* (1836-37) o quella della «pensione Todgers» nel cap. VIII della *Vita e avventure di Martin Chuzzlewit* (1844) – che nel *Racconto di due*

città (1859), favorito dalla prospettiva diacronica, riesce comunque a ricreare l'atmosfera dei viaggi in diligenza e delle tappe nelle «locande» all'epoca della Rivoluzione Francese (lib. I, capp. I-IV). In Italia il modello naturalista filtra nella produzione di Giovanni **Verga**, e la «bettola di suor Mariangela la Santuzza» (cap. III) ne *I Malavoglia* (1881), pur mancando d'una vera pittura d'ambiente, partecipa ancora all'impassibile caratterizzazione di un mondo di vinti destinato ad essere presto travolto dall'onda del progresso: nel lamento di «compare Carmine, l'oste del lago» di *Malaria* (1883) – «la ferrovia gli rubava gli avventori» – si può forse leggere l'epitaffio di un genere, ma soprattutto di un *topos*.

7. A partire dalla fine dell'800 il tema sfugge ad un preciso inquadramento, e residua in occorrenze disperate, cosicché l'unica costante effettiva pare fondata sulla presa di distanza nel tempo e/o nello spazio dalla realtà occidentale della vita moderna; per questo, forse, ad eccezione delle trasfigurazioni sinistre de *L'albergo* (1886) di Guy de **Maupassant** e de *La locanda delle due streghe. Un ritrovamento* (1913) di Joseph **Conrad**, gli esempi più significativi sono espressione di culture nel complesso avulse dalla prassi industrial-consumistica: si pensi alle componenti paesane e sottilmente satiriche de *Il Furfante dell'Ovest* (1907) di John Millington **Syngé**, ambientato in una rozza «osteria» della provincia di Mayo, o alla vena fantasiosa di un altro irlandese, Gilbert Keith **Chesterton**, nel romanzo *L'osteria volante* (1914), in cui s'inalbera vittoriosamente l'insegna della «Vecchia Nave» e si ripercorrono temi e motivi della follia carnevalesca, o piuttosto a *L'osteria di Ancutza* (1928) dello scrittore rumeno Mihail **Sadoveanu**, che attraverso le narrazioni di un gruppo di caratteristici avventori di una «locanda» di campagna dà voce all'anima primitiva della vecchiaia Moldavia. L'insuperato bisogno di ritrovare almeno a tavola la sana tradizione contadina della cucina della nonna è infine il tema di uno dei più noti episodi – *Hostaria!* – del film *I nuovi mostri* (1977) di Mario **Monicelli**, Ettore **Scola** e Dino **Risi**, in cui l'ironia grottesca della commedia all'italiana si fissa su un gruppo di spocchiosi intellettuali della medio-alta borghesia, beatamente inconsapevoli della cura prestata dallo *chef* e dal *maitre* nell'approntare, a suon di busse di salsiccia e baccalà, di lanci di verdura e frutta, e di bordate di uova e farina, i loro prelibati e genuini intingoli.

■ OPERE CITATE: Opere anonime: *Bibbia*; *Carmina Burana*, (secc. XII-XIII); *L'ostessa (Copa)* in *Appendix vergiliana* (sec. I d.C.); *Vangelo di Luca* (90).

Ariosto, L., *Orlando furioso* (1532); Balzac, H. de, *Papà Goriot* (*Le père Goriot*, 1835); Beda il Venerabile, *Commento al vangelo di Luca* (*In Lucae evangelium expositio*) in *Opera di Beda il Venerabile* (*Bedae Venerabilis Opera*, 709-15); Boccaccio, G., *Decameron* (ca. 1349-53); Bruegel, P. *Combattimento fra Carnevale e Quaresima*, pittura (1559); Bruegel, P. *Proverbi fiamminghi*, pittura (1559); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Chaucer, G., *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*, 1386-1400); Chesterton, G.K., *L'osteria volante* (*The Flying Inn*, 1914); Conrad, J., *La locanda delle streghe* (*The Inn of the Two Witches. A Find*, 1913); Dante Alighieri, *La Commedia* (1306-1321); Dickens, C., *Il circolo Pickwick* (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, 1836-37); Dickens, C., *Le due città* (*A Tale of Two Cities*, 1859); Dickens, C., *Vita e avventure di Martin Chuzzlewit* (*The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*, 1844); Dostoevskij, F.M., *Delitto e castigo* (1867); Fielding, H., *Tom Jones* (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749); Grimmelshausen, H., *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, 1669); Hugo, V., *I miserabili* (*Les Misérables*, 1862); Manzoni, A., *I promessi sposi* (1840-42); Masuccio Salernitano, *Il Novellino* (1476, postumo); Maupassant,

G. de, *L'albergo* (*L'auberge*) in *L'Horla* (*Le Horla*, 1887); Monicelli, M. - Scola, E. - Risi, D., *Hostaria!* in *I nuovi mostri*, film (1977); Petronio Arbitro, T.G., *Satyricon* (ca. 60 d.C.); Pulci, L., *Morgante* (1478-83); Quevedo, F. de, *Storia della vita del pitocco chiamato Pablos, esempio di vagabondi e specchio d'imbroglianti* (*Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, 1626); Rabelais, F., *Gargantua e Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-64); Sadoveanu, M., *L'osteria di Ancutza* (*Hanul-Ancutei*, 1928); Synge, J.M., *Il furfantello dell'Ovest* (*The Playboy of the Western World*, 1907); Verga G., *I Malavoglia* (1881); Verga, G., *Malaria*, in *Novelle rusticane* (1883); Zola, E., *Germinal* (1885).

■ ALTRE OPERE: Alemán, M., *Guzmán di Alfarache* (*Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, 1599-1604); Balzac, H. de, *La locanda rossa* (*L'Auberge rouge*, 1831); Bellman, C.M., *Le epistole di Fredman* (*Fredmans Epistlar*, 1790); Boccacini, T., *Ragguagli di Parnaso* (1612-14); Cellini, B., *Vita* (1728); Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio* (1883); Dumas, A., *I tre moschettieri* (*Les trois mousquetaires*, 1844); Goethe, J.W., *Faust* (1834, postumo); Goethe, J.W., *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meisters* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-96); Goldoni, C., *L'osteria della posta* (1763); Goldoni, C., *La locandiera* (1753); Gozzano, G., *La notte santa* (1924, postumo); Mainardi, A., *Motti e facezie del Piovano Arlotto* (1514-16); Nievo, I., *Confessioni di un italiano* (1857-58); Offenbach, J., *I racconti di Hoffman*, musica (*Les contes d'Hoffmann*, 1881); Orazio Flacco, Q., *Satire* (*Sermonum libri duo*, 40-30 a.C.); Praga, E., *All'osteria*, in *Tavolozza* (1862); Prévost, A.F., *Manon Lescaut* (*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* 1731); Rossini, G., *Viaggio a Reims, ovvero l'albergo del Giglio d'oro*, musica (1825); Sacchetti, F., *Il Trecentonovelle* (1392-96); Scott, W., *Kenilworth* (1821); Shakespeare, W., *Enrico IV* (*Henry IV*, 1597-98); Shakespeare, W., *Le allegre comari di Windsor* (*The Merry Wives of Windsor*, ca. 1600-01); Sterne, L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1760-67); Sterne, L., *Viaggio sentimentale attraverso la Francia e l'Italia* (*Sentimental Journey through France and Italy*, 1768); Stevenson, R.L., *L'isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1883); Strauss, E., *Der Engelswirt* (1901); Tolkien, J.R.R., *Il Signore degli Anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-1955); Tozzi, F., *Un'osteria*, in *Giovani* (1920); Verga, G., *L'osteria dei «Buoni Amici»*, in *Per le vie* (1883); Verga, G., *Vagabondaggio* (1887); Verlaine, P., *L'osteria* (*L'auberge*) in *Al lora e ora* (*Jadis et naguère*, 1884).

■ BIBLIOGRAFIA: Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), 2 voll., Torino 1956; Bachtin M., *Estetica e romanzo* (1975), Torino 1979; Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Torino 1979; Barengli M., *All'insegna della peste*, «Comunità», XLII (1988), pp. 430-51; Curreli M., Collins, Reade e Conrad: un'altra fonte per «The Inn of the Two Witches», «Studi dell'Ist. Linguistico. Fac. di Econ. e Comm. di Firenze», Misc. filologico-letteraria I (1980), pp. 149-62; Cutolo P., *Note critiche ed esegetiche alla Copa*, in Nicastri L. (a c. di), *Contributi di filologia italiana*, Napoli 1990, pp. 103-20; Di Paolo M.G., *Osti e osterie nel Morgante del Pulci*, «Forum Italicum», XXIV (1990), pp. 80-93; Gaignebet C., *Le combat de Carnaval et de Carême de P. Bruegel* (1559), «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», XXVII (1972), pp. 313-45; Gareffi A., *Figure dell'immaginario nell'Orlando Furioso*, Roma 1984; Gibellini P., *Il calamaio di Dioniso, Il vino nella letteratura italiana moderna*, Milano 2001; Jonassen F.B., *The Inn, the Cathedral and the Pilgrimage of the Canterbury Tales*, in Greer Fein S., Raybin D., et al. (a c. di), *Rebels and Rivals. The Contestive Spirit in The Canterbury Tales*, Michigan 1991, pp. 1-35; Loretelli R., *Da picaro a picaro. Le trasformazioni di un genere letterario dalla Spagna all'Inghilterra*, Roma 1984; Maiolo S., *Taverne ed osti dei Promessi Sposi*, Milano 1962; McLaverty J., *No abuse: the Prince and Falstaff in the tavern scenes of «Henry IV»*, «Shakespeare Survey», XXXIV (1981), pp. 105-10; Orlando F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino 1993; Watt J.P., *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding* (1957), Milano 1980.

■ VOCI AFFINI: Bottega; Cantina; Carnevale; Cibo, cucina; Fame; Gola; Pasti.

LUCA FRASSINETI

Ostinazione. 1. A distinguere Sisifo da Prometeo, cui pure è associato dalla volontà di sfidare il potere degli dèi, e persino il fato, è l'apparente mancanza di consistenza del suo agire. Sisifo, infatti, è il più astuto e il più ostinato dei mortali. Egli per ben due volte inganna la morte. La prima volta riuscendo a incatenarla tanto che nessuno muore più sulla terra. Deve dunque intervenire Ares per liberarla, lasciandole anche la vita di Sisifo, il quale, tuttavia, ostinatamente risoluto a non cedere, ordina alla moglie scendendo all'Ade, di non sacrificare più a Persefone, quest'ultima, non ricevendo più offerte, decide di lasciare andare Sisifo, fino a quando, in tarda età, la vecchiaia non gli consentirà più di opporre resistenza alcuna alla morte. Nell'Ade la sua ostinazione a vivere si fissa nell'infinita ripetizione di uno sforzo inutile, quello di sollevare fino a una cima del Tartaro un immane macigno destinato fatalmente a rotolare indietro al punto di partenza. È una fatica logorante perché disperata; ma nello stesso tempo profondamente umana, proprio per quel perseverare nella prova malgrado l'inevitabile sconfitta, privando di senso il gesto di resistere e accogliendo l'assurdo, secondo la lettura di Albert Camus. All'origine della pena di Sisifo c'è, dunque, il più antico dei desideri dell'uomo: la volontà di sfuggire alla morte. Tentare di ingannare *Thanatos* è ciò che segretamente apparesenta molti eroi, assimilando gli ostinati al bene a quelli, invece, ostinati al male.

«Ostinazione» deriva dal lat. *obstinatio* (deverbale da *obstino*, *obstinare*, «volere a ogni costo», composto del rafforzativo *ob* e di un ricostruito «stanare» «stare», «stare fermi») che significa perseveranza nel bene e nel male, fermezza, costanza, risolutezza, e infine anche ostinazione, pertinacia, caparbieta; la medesima radice compare anche nel fr. *obstination*, nello sp. *obstinación*; in inglese *obstination*, ma si dice più facilmente *stubborn* e *stubbornness* che indicano fissità di proposito o di opinione con una connotazione di irragionevolezza; si dice *dogged* di chi insiste a perseguire un obiettivo senza farsi scoraggiare da condizioni avverse e da frustrazioni; *obdurate*, verbo e aggettivo, viene dal lat. *obdurare*, *obduratio* che significa l'indurirsi, soprattutto nel male, e nel tempo, divenendo sempre più insensibile a considerazioni morali, etiche, o persino di opportunità (p.e. *obdurate sinner*, «peccatore inveterato»); nel termine ted. *Hartnäckig* si mantiene questa stessa connotazione di durezza (*Härte*, «durezza»). L'ostinazione, nella spirale del suo movimento incessante, può prendere sia la forma della virtù della costanza (il cui *exemplum* classico è la Penelope dell'*Odissea*, secc. IX-VIII a.C., che tesse e disfa la sua tela aspettando, senza mai dubitare, il ritorno del marito), sia quella dell'*obduratio* nel male. Di fronte alla sorte avversa, per i colpi di fortuna, per il volere divino che sottopone a prova o che punisce, l'animo può resistere in un atteggiamento che è quello dell'eroe ostinato al soffrire nella tragedia, sprezzante se non innamorato della bella morte nell'epica, forte nella sconfitta come nel trionfo, oppure, nella commedia, semplicemente ostinato, fino al ridicolo. In ogni caso, il forte, come l'ostinato, prescinde da ogni calcolo nella sua volontà di non arrendersi; egli non teme la sconfitta che anzi lo fissa ancor di più nel suo modo di essere, di pensare, di agire. C'è dunque una connessione tra ostinazione, *fortitudo* e *obduratio*. La fortezza (v. GENTILUOMO) è una delle virtù cardinali; è la virtù cristiana dei santi, fondata sulla inflessibile certezza delle virtù teologali, fede, speranza e carità. Il suo rovescio è il persistere nel male, l'*obduratio*, che è invece esemplificata nell'ostinazione di Satana, frutto della ribellione e della superbia che lo porta a sfidare Dio. In Satana, precipitato nell'In-

ferno dalle schiere angeliche, la sconfitta, e la volontà di non arrendersi all'inevitabile, e all'onnipotenza divina, alimenta l'*obduratio* (v. DIAVOLO). In ogni caso, *fortitudo* o *obduratio* comportano la volontà di non piegarsi, di sopportare dolori e tormenti, fisici e morali pur di non cedere e non accettare la sconfitta. Se, attraverso la *fortitudo*, si afferma soprattutto la propria fede, o fedeltà, oppure la propria appartenenza di casta, di gruppo, di fazione, partito; attraverso l'*obduratio* si afferma il proprio diritto e, in ogni caso, il proprio esserci, e dunque la propria identità, più della propria appartenenza.

2. Nella cultura greco-romana spesso l'ostinazione coincide con una forma di cecità inviata dagli dei a coloro che essi vogliono distruggere, ed è una delle maniere in cui si manifesta *Ate*, la divinità che acceca attraverso le illusioni e produce la *hybris*, la superbia, la tracotanza che spinge alla rovina (v. INVIDIA; TITANISMO). Allo stesso modo nella Bibbia in *Deuteronomio* (ca. secc. IX-VI a.C.; 1, 2, 30), si legge di come il Signore indurisse nell'ostinazione il cuore di Sihon Re di Heshbon per mandarlo incontro a una rovinosa sconfitta a tutto vantaggio del popolo eletto. In *Isaia* (sec. VIII a.C.; 48, 4), il Signore chiama ostinato il popolo di Israele, che non sa ascoltare ciò che viene profetizzato, ma al tempo stesso l'ostinazione è ciò che conduce al crogiolo di sofferenza in cui vengono affinate fede e volontà per la gloria di Dio. L'ostinazione al male è invece, solo perdizione. In genere l'ostinazione nella Bibbia è iniquità (*Samuele*, sec. XI a.C., I, 15, 23). In *Deuteronomio* 21, 18 il padre, per sradicare da sé il male e la vergogna, può far decretare la morte per lapidazione del figlio che si ostini alla disobbedienza, e al quale risulti impossibile porre freni. Una particolare forma di ostinazione al soffrire è il lavoro senza tregua e senza senso praticato da Menedemo, nel *Punitore di se stesso* (163 a.C.) di Publio **Terenzio** Afro. Il vecchio così vuole scontare la pena che si è autoinflitta per aver obbligato il figlio a farsi soldato pur di impedirgli di sposarsi. Nell'*Inferno* (1306-21) di **Dante Alighieri** il termine ostinazione non ricorre, ma certo è figura di *obduratio* Capaneo (XIV, 43 ss.), folgorato da Giove sulle mura di Tebe e che pure non si dà per vinto e continua a lanciare la sua sfida anche sotto l'infernale nevicata di fuoco. Ma, in realtà, l'*Inferno* dantesco è per forza di cose il regno dell'ostinazione al peccato, e le pene di contrappasso in genere non fanno che fissare l'ostinazione dei peccatori ai comportamenti che li hanno condannati. Così, al Canto V, i lussuriosi, come Paolo e Francesca, sono trascinati da un'eterna bufera, ancora avvinti, ostinati alla loro passione; al canto VII gli avari e i prodighi, come Sisifo, rotolano in cerchio, e in direzioni opposte, dei massi che rappresentano il loro pesante legame, il loro ostinato e vano, assurdo attaccamento ai beni terreni e caduchi. È ciò che Virgilio definisce la «sconosciuta» vita (*Inferno*, VII, v. 53), una vita che l'ostinazione priva della consapevolezza del bene e di Dio; così anche i violenti puniti nel terzo girone sono ognuno fissato nel contrappasso che ne definisce il tipo di peccato, e la perdurante ostinazione nel medesimo. L'*obduratio* è il perseverare nell'errore, nel peccato, nella superbia, nella violenza, nella falsità; essa è l'ostinazione *contra deum* dello stesso Satana. Come Sisifo, in un certo senso, anche il ser Ciappelletto di Giovanni **Boccaccio** (*Decameron*, 1349-53; I, 1), vuole imbrogliare persino la morte. Ciappelletto è sempre stato un empio, e da empio vuole morire, ostinato alla propria beffarda empietà. Sicché viola persino il sacramento della confessione e in *extremo spiritu* fa chiamare un sacerdote al quale invece di confessare tutte le iniquità di cui si è reso colpevole e

chiedere perdono, dice cose che lo fanno morire in odore di santità. Ser Ciappelletto, che non pensa affatto a pentirsi e a salvarsi l'anima, persevera dunque nel peccato e, negli ultimi istanti della sua vita, concepisce l'ennesima beffa che, inefficace per la salvezza, tuttavia gli darà gran fama di santo tra i posteri. L'ostinazione si apre così laicamente al comico, scoprendone tutto il potere demistificante. La negazione meccanica e la ripetizione illogica di un gesto sono, come i rovesciamenti di prospettiva e i paradossi, tra i fondamenti del riso studiato da Henri **Bergson**: l'immagine del gioco infantile del diavolo a molla, che spinto in basso ritorna automaticamente su, diventa ne *Il riso* (1899) l'emblema dell'ostinazione cieca che provoca il riso.

3. La tonalità comica si conforma bene alle strutture mentali rigide e sfrutta al meglio la staticità dei personaggi ostinati, diventando, ad esempio, il nutrimento principale del mezzo gigante Margutte, compagno del *Morgante* (1478) di Luigi **Pulci** che, per la sua congenita irriducibilità al mutamento, dichiara di non esser «terreno da porvi vigna» (XVIII, 117, v. 8). Il problema del rapporto tra Fortuna, Virtù, Fato, Ostinazione e Natura è posto in modo molto chiaro dal Niccolò **Machiavelli** de *Il Principe* (1513) al capitolo XXV: «Da questo ancora dipende la variazione del bene. Perché, se uno si governa con rispetti e pazienza, e' tempi e le cose girano in modo che il governo suo sia buono, e' viene felicitando; ma, se e' tempi e le cose si mutano, rovina, perché non muta modo di procedere. Né si trova uomo sì prudente, che si sappi accomodare a questo; sì perché non si può deviare da quello a che la natura lo inclina; sì etiam perché, avendo sempre uno prosperato camminando per una via, non si può persuadere partirsi da quella». Se ne deduce, anche sulla base delle vicende che portarono alla disfatta Giulio II e il Valentino, che l'ostinarsi ad agire sempre nello stesso modo, con risultati a secondo dei tempi, fortunati, o sventurati, dipende dalla propria natura e che dalla natura dunque dipendono anche fortuna, fato, e virtù (secondo l'idea che ne ha Machiavelli). Nessuno può veramente mutare con i tempi, e ciò che ha portato al successo (e dunque ciò che era virtù) in un momento porta alla catastrofe in un altro. L'ostinazione stessa, che può essere una virtù politica e portare al trionfo, può anche essere la causa della rovina. Anche Baldesar **Castiglione** nel *Libro del Cortegiano* (1528) si misura con l'idea di *fortitudo* contrapposta a quella di ostinazione. Siamo al Libro III e il tratto che più e meglio definisce il gentiluomo, la *fortitudo contra fortunam* che caratterizza il ritratto del Duca Guid'Ubaldo (I.iii) come ritratto del perfetto gentiluomo, viene esemplificato ora tutto al femminile, forse perché si tratta di una virtù passiva, di quella capacità di sopportazione che rinvia all'impostazione stoica del trattato. Così vengono raccontate le storie dell'impassibile Ottavia, moglie di Marco Antonio, di Porcia, figlia di Catone, che ingoiò le braci piuttosto che vivere nel disonore, e ancora le storie di Gaia Cecilia, di Cornelia, di Alessandra, della moglie di Mitridate e di Asdrubale, tutti *exempla* della forza d'animo di fronte ai tormenti e alla morte stessa. Il Magnifico ne parla come di dimostrazioni di *constantia*, e Niccolò Frigio ironicamente soggiunge che veramente a lui paiono perfetti esempi di ostinazione femminile, ma il Magnifico, imperterrito, continua la sua esemplificazione con Epicari che rifiutò, torturata, di confessare i nomi degli congiurati contro Nerone, di Leona che impassibilmente e senza esitare ingoiò il veleno di fronte ai giudici. Un vero e proprio emblema della *fortitudo* la troviamo nell'impassibilità della Pamela di Philip **Sidney** (*Arcadia*, 1590) che,

in pericolo di morte, si dà al ricamo, e sotto tortura riesce a sorridere con scherno ai suoi torturatori rimanendo sempre se stessa, con «tale celestiale quiete e con tale calma grazia» da esemplificare perfettamente il motto della *fortitudo* che accompagna il suo emblema «Yet still myself» (v. GENTILDONNA). La *fortitudo* cavalleresca, cardine del codice bretoniano e versione nobile dell'ostinazione, può indurirsi nella corazza della diabolica *obduratio* nel personaggio di Riccardo III nell'omonima tragedia di William **Shakespeare** (1592-93). Riccardo III è ossessionato dalla corona, dal potere, e non c'è dubbio che spesso l'ostinazione dipenda da una passione dominante, con la quale il soggetto interamente coincide, tanto da non potervi rinunciare senza negare anche sé. Del resto ostinati al male sono sempre i *plotter*, i *villain* elisabettiani, visto che ereditano la loro funzione dal diavolo dei Misteri medievali. Ostinato, perché ossessionato, posseduto dal male, dalla sua passione per il denaro, è il Barabba de *L'ebreo di Malta* (1589) di Christopher **Marlowe**; ostinato a una vendetta che appare del tutto immotivata, è Iago, anche lui posseduto dalla sua gelosia, o dall'invidia che lo spinge a distruggere il Moro attraverso l'innocente Desdemona (*Otello*, 1608). Il *villain* elisabettiano malgrado spesso si spacci per umile, soffre in genere di una tremenda superbia che gli fa ritenere di essere in qualche modo superiore a chi gli sta intorno, sicché egli può farne lo zimbello della sua volontà. Ma si tratta di ostinazione a fondo perduto, poiché di fatto non porta che alla morte: Iago, così come Barabba, come Riccardo III, rimane vittima della sua stessa macchinazione. La superbia diabolica, l'ostinazione satanica, sono tutte in quella definizione di «obdurate Pride» che caratterizza il Satana di John **Milton** (*Il Paradiso perduto*, 1667: I. 58). Il Satana miltonico molto deve al Plutone del IV canto de *La Gerusalemme liberata* (1575-81) di Torquato **Tasso**: ciò a noi interessa perché sarà proprio questo tratto dell'«obdurate pride» a trasformare il Satana miltonico, agli occhi dei romantici, nella figura della sconfitta eroica. L'ostinazione caratterizza anche la figura del don Chisciotte di Miguel de **Cervantes**, e non a caso, perché si tratta di un personaggio prigioniero di un'idea fissa, di una fissazione, per l'appunto, di un'ostinazione a vedere il mondo solo tradotto nei termini dei libri di cavalleria, in avventure che don Chisciotte (*Don Chisciotte della Mancia*, 1605-15) non si accontenta di leggere, ma che ostinatamente pretende di vivere. Un'illusione lucida, tuttavia, e cosciente, schermata dalla «mezza celata di cartone» con cui il Cavaliere dalla Triste figura, «soddisfatto della sua resistenza» (I, 1), si ostina nell'urto contro la scorza dura e dolorosa del mondo, aprendo così, umoristicamente, la strada ai moderni personaggi romanzeschi. La sua volontà di negazione è attuata mediante un costante autoinganno: la schiera di maligni incantatori che lo perseguita esiste solo nei suoi occhi visionari consumati dal troppo leggere, come rovescio inverosimile e meraviglioso della realtà effettuale.

4. Con la rivoluzione scientifica ormai in atto, il mondo concreto contro cui dava di cozzo l'eroe di **Cervantes** acquistava sempre più spessore con le dimostrazioni della nuova scienza sperimentale, tanto che, nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632) di Galileo **Galilei** sarà proprio un altro mondo di libri, quello di Simplicio, ancorato all'autorità di Aristotele, a fronteggiare caparbiamente le prove evidenti di Salviati e i suoi discorsi «intorno al mondo sensibile, e non sopra un mondo di carta». Durante l'ascesa della borghesia, le trame del romanzo assumeranno la loro forma moderna,

accogliendo in Inghilterra, alle origini della separazione tra *romance* e *novel*, un personaggio che proprio della sua ostinazione, o della sua costanza nel non arrendersi, farà la ragione della sua sopravvivenza. Naufrago su un'isola deserta, il *Robinson Crusoe* di Daniel **Defoe** (1719), riesce a ricostruire progressivamente la sua dimensione di uomo civile, divenendo l'incarnazione del *self-made gentleman*, pieno di buon senso e di misura, emblema di una nuova cultura che nel Regno Unito iniziava ad affiancare e oscurare quella aristocratica. E tuttavia non si deve dimenticare che anche il suo naufrago si deve all'ostinazione. Per tre volte giungono a Robinson avvertimenti della Provvidenza divina che gli sconsigliano di mettersi a trafficare per mare. Al primo imbarco Robinson si sente male per il mare agitato, ma insiste; così al secondo imbarco la sua nave fa naufrago. Egli come il Giona dell'omonimo libro della *Bibbia*, cui si allude esplicitamente, porta sfortuna. Ma Robinson insiste, si imbarca nuovamente e la sua nave viene questa volta catturata dai pirati algerini. Fatto schiavo, Robinson riesce a scappare con l'aiuto di Xury in una barca che viene raccolta da una nave portoghese. Robinson, dunque, appena liberato dalla schiavitù non esita a vendere come schiavo l'amico Xury che pure lo ha aiutato. Poi Robinson salpa per il Brasile, riesce a comprare una piantagione di canna da zucchero che fa coltivare ai suoi schiavi, e anzi si dà al commercio degli schiavi per mare, ostinatamente non tenendo conto degli avvertimenti molteplici che gli sono giunti. E questa volta il naufrago lo getta sull'isola deserta in un esilio, o in un purgatorio di ventotto anni. Ma Robinson, che proprio non sente la voce di Dio sull'isola finisce per procurarsi un altro schiavo. Ed è curioso notare come per tutto il romanzo la colpa, l'interdetto riguardi l'andare per mare, e il non volersi accontentare, il volere ostinatamente trafficare, e trafficare anche schiavi. Robinson non ha scrupoli a vendere Xury, né a farsi *slave-trader*. Né pare venirgli in mente che il suo ostinato vedere ogni cosa in termini di traffici, di profitto e perdita, è male al cospetto del Signore, e che proprio a questo si deve il suo lungo purgatorio sull'isola. E non deve essere un caso che Robinson, fatto anche lui schiavo, rimanga ostinato a non capire tanto da divenire anche lui mercante di schiavi. Del resto, la si consideri come si voglia, la buona volontà del Robinson di Daniel Defoe, sotto i bagliori dell'Illuminismo, finisce presto per caricarsi di riflessi ambigui, fino ad esporsi, nelle pagine del *Candido* (1759) di **Voltaire**, alla luce sinistra dell'ironia. L'ottimismo della volontà del maestro filosofo Pangloss, la sua ostinazione a considerarsi vivo nel «migliore dei mondi possibile» si scontra di continuo con l'evidenza e l'ostinata irragionevolezza del male.

5. Cent'anni dopo il male appare smisurato, quanto ostinato e inevitabile. In *Moby Dick* (1851) di Herman **Melville**, la gigantesca balena incarna agli occhi del capitano il male, il demonio natante sui mari della vita; quella forza è la morte stessa che consuma da dentro, e che mangia la vita. Ma *Moby Dick* è anche l'immagine vivente, il vivente velo di Dio contro cui si scaglia l'ostinata sete di vendetta di Ahab che è stato «disalberato» dalla balena in un viaggio precedente, quando *Moby Dick* gli ha tranciato una gamba, tanto che Ahab si regge ora su di una protesi di osso di balena, segno evidente della morte, della natura maligna che fatalmente agisce dentro di lui: e ha già cominciato a divorarlo, la morte presente in quella sua gamba troncata, in quel funebre osso di balena. Ahab, che nella furente caccia alla balena (v. **PESCA**, **PESCATORI**) esprime tutta l'energia costruttiva e distrut-

tiva della nuova America, che fa strage di balene, così come di Indiani e di bisonti, soffre di una fissazione, e la sua ostinazione alla vendetta contro il Creatore attraverso la creatura ha la grandezza dell'*obduratio* satanica e la fatalità di un'inflessibile volontà di morte espressa nei termini della cultura industriale dell'Ottocento, tanto che Ahab nel capitolo «Il tramonto», si paragona, nel suo destino, a un treno che corre inflessibile sui binari; un percorso segnato da ciò che Henry David **Thoreau**, in *Walden* (1854), riflettendo sull'era delle ferrovie e sul progresso, chiamava Atropos, la Parca il cui nome significa per l'appunto l'inflessibile: «Deviare? Il percorso del mio proposito è fermamente segnato da rotaie di ferro, e il mio spirito è scanalato per corrervi sopra». Quel fermo proposito è non tanto ostinazione, ma *obduratio contra Deum*, o questo sembrerebbe dire Melville, e l'ostinazione è il persistere della violenza, del porsi necessitati della violenza nella storia come percorso che va contro la natura, come «bestemmia romantica» contro la malignità della natura dimostrata dall'inevitabilità del male e della morte. Ma il romanzo di Melville è dialettico. La prospettiva di Ahab considera la balena il mostro orrendo che gli divora la vita, e ostinato a cacciarla e a ucciderla, egli proseguirà la sua strada, fermo nella sua fissazione, fino a precipitare nell'abisso sé e la propria nave. Tuttavia Ishmail, la voce narrante, guardando le balene nuotare e giocare le considera la cosa più bella mai creata dalla magnificenza di Dio, e Ishmail alla fine capisce che tutto il problema sta nel negarsi a tutto ciò che la caccia alla balena implica, l'avidità di profitto, la violenza con cui la natura viene aggredita, il crimine compiuto nei confronti dell'enorme *corpus naturae* della balena, la violenza della Volontà che così si impone.

Nel 1850 Nathaniel **Hawthorne** pubblicava *La lettera scarlatta*, la storia di Hester Prynne, l'adultera che viene allontanata ai margini della società insieme alla creatura frutto della colpa, e condannata a portare ricamato sull'abito il marchio dell'infamia, la rossa lettera «A», l'iniziale del suo peccato. Hester, ai margini della società, si sottrae nel silenzio, rifiuta ostinatamente di confessare il nome del suo amante, il reverendo Dimmesdale che quel marchio d'infamia lo porta segretamente marchiato a fuoco nel proprio cuore. E Dimmesdale, attraverso il «no» ostinato di Hester compie il suo itinerario di comprensione delle cose. Esther è quieta e serena, Dimmesdale è macerato da un rimorso che lo tortura e finirà per ucciderlo. Se Hester esprime con ostinazione la sua «*noluntas*», la sua non volontà di cedere ai meccanismi spietati e crudeli della sua società, una diversa ostinazione è invece nella tremenda inflessibile, spietata volontà con cui il diabolico Chillingworth, marito di Hester, ne ricerca il complice.

C'è nella narrativa di **Melville** un altro personaggio irremovibile, inflessibile, bloccato in apparenza da uno strano inceppamento della volontà (in realtà esercitando la sua volontà in una forma di «*obduratio*» che a tutto si nega) e destinato, malgrado il tono minore della sua grigia esistenza impiegatizia, a spingersi dentro il secolo successivo e a toccarne i recessi più segreti. È *Bartleby lo scrivano* (1853), il più enigmatico, spigoloso e struggente degli ostinati. Non presenta segni particolari, se non per il fatto che una consuetudine ormai radicata lo ha indurito in una negazione perpetua che lo estrania dalla vita e dalla società. A chiunque gli impartisca ordini o gli esponga delle semplici richieste di cambiamento, «con voce assai mite, ma ferma», egli risponde: «preferirei di no», una frase che, ribadita ossessivamente, si consolida sulla pagina come una barriera, un luogo di assoluta opa-

rità, perché né *Bartleby* né il testo danno alcuna spiegazione. Il motivo segreto di questo suo guasto della volontà è forse l'aver lavorato, in passato, troppo a lungo in un ufficio di «lettere morte, cioè di quelle lettere che, pur giunte a destinazione, non trovano più il loro destinatario», fogli «che contengono l'ultima, grottesca e tragica, incomprensione», o l'ultimo negarsi a una spiegazione ormai inutile. E la scrittura stessa, dello scrivano, per l'appunto, dell'artista, diventa una figura dell'incomunicabilità e della sottrazione, uno scrivere che non ha nome, che non ha pubblico, come Melville aveva ben capito dopo l'insuccesso di *Moby Dick*, e il suo fallimento come scrittore i cui romanzi nessuno voleva comprare e nessuno pertanto leggeva. L'ostinazione al no e al silenzio di *Bartleby* guarda già in direzione del Novecento, ed è il segno di una ribellione, tanto più forte e ostinata, quanto più è chiusa nel silenzio. Ma Melville sapeva bene di cosa parlava, del potere e dell'autorità, della struttura stessa della civiltà americana e occidentale, e di quella che Arthur **Schopenhauer**, pochi anni prima, aveva chiamato «Volontà» (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1819) e che articola nel suo percorso figure di potere e di morte. La volontà di vivere nel suo affermarsi fa sì che ogni vivente voglia tutto possedere, dominare, o distruggere. Alla «*voluntas*» si può opporre solo la «*noluntas*», la negazione della volontà. E il «preferirei di no» di *Bartleby* è il suo negarsi cortesemente, ma recisamente, e con ostinazione alla volontà. Il libro di Schopenhauer era stato un insuccesso sia nella prima che nella seconda edizione, e non aveva avuto diffusione, e quasi tutte le copie erano andate al macero; è dunque difficile spiegare l'analogia evidente tra il pensiero di Schopenhauer e il Melville di *Moby Dick* e di *Bartleby*, visto che Melville lesse il filosofo di Danzica solo negli anni più tardi, verso la fine del secolo. Alla «*noluntas*», al «no» Melville giunse dunque per conto suo e attraverso altre meditazioni, altre letture, altre conversazioni che forse sono da mettersi in rapporto con l'interesse dell'Ottocento per le filosofie perenni, per l'induismo e il buddismo (v. ORIENTE). Ma è assai interessante che il libro di Enrique **Vila-Matas**, *Bartleby e compagnia*, (2000) vada, nel segno dello scrivano di Melville, a caccia di altri ostinati negatori di mondo. Così vi sono dei *Bartleby* che rinunciano in partenza a scrivere, altri che esordiscono, ma vi rinunciano, come Arthur **Rimbaud**, come **Salinger**, altri in preda a ostinate paralisi come il Bobi Bazlen anche tratteggiato dal romanzo di Daniele **Del Giudice** (*Lo stadio di Wimbledon*, 1983), o che ostinatamente negano la loro presenza, e vivono solo come *nom de plume*, come B. Traven, o che hanno dei romanzi «fantasma» come una *Storia di una storia che non c'è*, uno dei racconti-non racconti de *I volatili del Beato Angelico* (1987) di Antonio **Tabucchi**. Vi sono dunque nel libro di Vila-Matas una serie di scrittori del «no», ostinati alla negazione a vario livello, ci sono anche personaggi inventati, ma tutti in qualche modo assegnati alla categoria dei scrittori del no, e della negazione, della più ostinata disobbedienza e volontà di sottrazione. Un esempio di ostinazione nella sottrazione e di arte della fuga è implicito nel personaggio di Peter Pan di James Matthew **Barrie** (*Peter Pan, o il ragazzo che non voleva crescere*, 1904), che ostinatamente si sottrae alla maturazione, e il cui nemico tremendo è la sveglia che ticchetta nel ventre del tremendo coccodrillo nemico di Capitan Uncino, ma anche di più e prima di tutto di Peter Pan; un altro personaggio che obbedisce alla stessa logica è il protagonista che ostinatamente si nega al mondo, e rifiuta di crescere, preferendo vivere su rami degli alberi (v. LEGGEREZZA/PESANTEZZA).

6. Non c'è forse nulla di più ostinato del «No» di Thoreau, il soldato della protesta, che considerava il «No» e la disobbedienza come l'unica possibilità di vita autentica e vissuta e per non trovarsi impaniato nelle convenzioni e nei compromessi del vivere civile. Come ebbe a scrivere **Melville** a **Hawthorne** del resto nell'aprile del 1851, bisogna dire «NO», un «NO» tonante, e nemmeno il diavolo possa farti dire «sì». Poiché «chiunque dice sì mente, mentre quelli che dicono no, sono come quei viaggiatori che non portano pesanti bagagli e che attraversano la frontiera per l'eternità, avendo l'io come unico bagaglio». Dopo Bartleby si affolleranno sulla scena altri protagonisti senza qualità apparenti: figure minori relegate ai margini, tra carte sepolte dal caos e dalla polvere, che, con inspiegabile ostinazione, continuano a scrivere. Così il protagonista de *Il fu Mattia Pascal* di Luigi **Pirandello** (1904) nella biblioteca Boccamazza, ormai fuori dalla vita e dalla morte, circondato da opere dimenticate, topi e muffe, decide ugualmente di aggiungere al cumulo dei volumi un ennesimo racconto, che nessuno presumibilmente leggerà. La «vita letteraturizzata», scandita da un insistente scribacchiare, è anche l'ultima profezia di uno Zeno invecchiato che, scavalcando la pagina finale della sua opera, con il *Vegliardo* (il quarto romanzo di Italo **Svevo**), ricomincia a comporre il suo diario, spinto da una ostinata volontà di procrastinare il gesto conclusivo. L'ostinazione si è da tempo impelagata nei meandri della psicanalisi, deviando in una patologia precisa, quella della coazione a ripetere, così simile nello spreco delle forze all'assurda fatica di Sisifo. Per di più, sembra trascinare con sé, insieme ad un desiderio incoercibile di ritorno, il sentimento destabilizzante della nostalgia: i visi si voltano indietro verso mondi perduti e opere impossibili, tentando di fermarli nella scrittura, oppure persino ostinatamente negandosi alla scrittura. Dopo le catastrofi delle guerre mondiali, tra i reduci e i vinti dalla storia, spunta anche qualche ostinato in superficie, per ricominciare daccapo la sua battaglia. Perfino il volto logorato dal tempo di Ahab torna a navigare sulle acque, nella lotta disperata de *Il vecchio e il mare* (1952) di Ernest **Hemingway**. Santiago, il vecchio pescatore, esce da solo a pescare il Marlin, e aggancia all'amo il più grande, il più forte, e anche il più bello, con la cresta iridescente nel sole dei Caraibi. Sarà una lotta ostinata aspra e senza quartiere, nel dolore del pescatore e nel dolore della preda. Santiago vincerà, il Marlin sarà catturato e ucciso, ma Santiago non potrà riportarlo in porto. La sua prodigiosa preda sarà divorata dagli squali, e gli rimarrà soltanto una gigantesca lisca, insieme però alla consapevolezza della forza e del coraggio nella lotta, della resistenza, dell'ostinazione al dolore, ma anche della volontà di non arrendersi, come capita del resto a tutta una serie di personaggi hemingwayani, ostinati a un eroismo oscuro, che ha valore di per sé, anche o soprattutto senza spettatori: i suoi toreri, i suoi pugili suonati, i suoi sconfitti e alla fine, nell'ostinazione, vincitori, poiché, per usare il titolo di una raccolta di Hemingway, *Chi vince piglia nulla* (1933). Così, nella scia della barchetta di Santiago, l'epica si disfa in una vicenda di sconfitte, di derive e di perdite, senza che mai, però, nonostante i cedimenti, l'ostinazione lasci campo alla rassegnazione. C'è, infatti, qualcosa di incrollabile che resta legato al corpo di questi personaggi; anche a quello ormai stremato, svuotato di tutte le forze, dei prigionieri di un Lager. La perseveranza dei reclusi, soggiogati ad un male assoluto che compromette anche gli innocenti, trappola nella caparbia sorda delle formiche descritte in una poesia di Primo **Levi**, *Schiera bruna* (1980), come «stupide sorelle/Ostinate lunatiche operose» (in *Ad ora*

incerta, 1984). Nell'impenetrabile operosità del loro agire è nascosta, infatti, quell'«ambizione del «lavoro ben fatto»» che nei campi di concentramento diventa «zelo assurdo». Più tardi, costruendo l'analisi de *I sommersi e i salvati* (1986), Levi cercherà una volta ancora di decifrare questa ostinazione: spinto dal rovello di un male che non ammette oblio, egli vedrà riapparire, nella trama della sua ultima scrittura, il risollevarsi di Sisifo nei gesti disperati, ottusi e tenaci dell'uomo a un passo dalla morte.

■ **OPERE CITATE:** Opere anonime: *Deuteronomio* (ca. secc. IX-VI a.C.); *Isaia* (sec. VIII a.C.); *Libro di Giona* (secc. V-IV a.C.); *Libri di Samuele* (secc. VIII-VII a.C.).

Barrie, J.M., *Peter Pan, o il ragazzo che non voleva crescere* (*Peter Pan, or the boy who wouldn't grow up*, 1904); Bergson, H., *Il riso* (*Le rire*, 1899); Boccaccio, G., *Decameron* (1349-53); Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano* (1528); Cervantes, M. de, *Don Chisciotte della Mancia* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-15); Dante Alighieri, *La divina commedia* (1306-21); Defoe, D., *La vita e le straordinarie, sorprendenti avventure di Robinson Crusoe* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719); Del Giudice, D., *Lo stadio di Wimbledon* (1983); Galilei, G., *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632); Hawthorne, N., *La lettera scarlatta* (*The Scarlet Letter*, 1850); Hemingway, E., *Il vecchio e il mare* (*The Old Man and the Sea*, 1952); Hemingway, E., *Chi vince piglia nulla* (*Winner Take Nothing*, 1933); Levi, P., *Schiera bruna* (1980) in *Ad ora incerta* (1984); Levi, P., *I sommersi e i salvati* (1986); Machiavelli, N., *Il Principe* (1513); Marlowe, C., *L'ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, 1589); Melville, H., *Bartleby lo scrivano* (*Bartleby the Scrivener*, 1856); Melville, H., *Moby Dick* (1851); Milton, J., *Il Paradiso perduto* (*Paradise lost*, 1667); Omero, *Odissea* (secc. IX-VIII a.C.); Pirandello, L., *Il fu Mattia Pascal* (1904); Pulci, L. *Morgante* (1478); Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819); Shakespeare, W., *Otello* (*Othello*, 1604-05); Shakespeare, W., *Riccardo III* (*Richard III*, 1592-93); Sidney, P., *Arcadia* (1590, postumo); Svevo, I., *Il vegliardo* (1928); Tabucchi, A., *I volatili del Beato Angelico* (1987); Tasso, T., *Gerusalemme Liberata* (1575-81); Terenzio Afro, P., *Il punitore di se stesso* (*Heautontimorumenos*, 163 a.C.); Thoreau, H.D., *Walden* (1854); Vila-Matas, E., *Bartleby e compagnia* (*Bartleby y compañía*, 2000); Voltaire, *Candido o l'ottimismo* (*Candide ou l'optimisme*, 1759).

■ **ALTRE OPERE:** Calvino, I., *Il barone rampante* (1957); Defoe, D., *Ulteriori avventure* (*The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, 1719); Thoreau, H.D., *Disobbedienza civile* (*Civil Disobedience*, 1849).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Agamben, G. - Deleuze, G., *Bartleby: la formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1982; Bakhtin, M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979; Blanchot, M., *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1969; Bufalino, G., *Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innomminabile*, Milano, Il Saggiatore, «Biblioteca delle Silerie», 1982; Camus, A., *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 1996; De Riquer, M., *Introduzione a Cervantes, M. de, Don Quijote de la Mancha*, Barcellona, Planeta, 1992; Domenichelli, M., *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002; Domenichelli, M., *Il «No» di Thoreau e Melville*, in «Il lettore di Provincia», XXIX, 103 (dic. 1998), pp. 45-60; Domenichelli, M., *Robinson e robinsonades: La tempesta e altri paradigmi in Gnocchi, M.C. e Imbroscio, C., Robinson dall'avventura al mito*, Bologna, Clueb, 2000; Foucault, M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1985; Haydn, H., *Il controrinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1970; Huizinga, J., *Autunno del Medio Evo*, Firenze, Sansoni, 1966; Marx, L., *La macchina in giardino* (1964), Roma, Edizioni Lavoro, 1987; Melville, H., *Lettere in The Portable Melville*, a c. di Leyda, J., New York, Viking, 1952; Moretti, F., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994; Pirandello, L., *L'umorismo*, a c. di Milone, P., Milano, Garzanti, 1995; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1948), Firenze, Sansoni, 1969; Segre, C., *Costruzioni*

rettilinee e costruzioni a spirali nel *Don Chisciotte*, in *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 188-202.

■ VOCI AFFINI: Dannazione; Diavolo; Gentildonna; Gentiluomo; Invidia; Leggerezza/Pesantezza; Titanismo.

SILVIA ACOCELLA - MARIO DOMENICHELLI

Ozio. 1. Nell'ampia congerie di significati che si attribuiscono al termine *ozio*, è possibile isolare almeno due grandi aree semantiche: da una parte esso rappresenta l'astensione dalle attività e dalle occupazioni utili, come comportamento preferenziale di un'indole pigra e indolente; mentre dall'altra rappresenta l'ideale e l'esigenza di un periodo di quiete, di riposo, di vacanza. In questo secondo senso si avvicina al latino *otium* (in fr. *loisirs*, *délices*, in ted. *Muße*, in ingl. *idleness*), in quanto tempo libero dalle occupazioni della vita politica e dagli affari pubblici (i *negotia*, appunto: le attività che negano l'ozio), tempo quindi che si può dedicare alla cura della casa, agli studi, ai piaceri tranquilli (i proverbiali «ozi di Capua»). Nel primo senso (fr. *oisiveté*; ingl. *indolence*, *sloth*; ted. *Müßiggang*, sp. *ocio*) il concetto contiene un elemento fortemente negativo, indica uno stato di passività pericolosa e implica una condanna morale (secondo l'idea proverbiale che «l'ozio è il padre di tutti i vizi» e la contrapposizione favolistica tra l'operosa formica e l'oziosa cicala).

2. Nella tradizione letteraria latina l'ozio nel senso buono finisce spesso per identificarsi con la vita solitaria e contemplativa, la cui sublime applicazione viene contrapposta all'inutile affacciarsi della vita pubblica. Ciò avviene sia in **Cicerone** (che parla dell'ozio dei letterati nelle *Discussioni tuscolane*, 45 a.C., ed esalta l'«ozio moderato e onesto» in *Brutus* II, 8, 46 a.C.) sia in **Orazio** (la poetica dell'*angulus*, in *Carmina* e in *Epodi*) sia in un altro seguace della filosofia stoica come **Seneca** (*De otio*, 62 d. C.; *De tranquillitate animi*, 61 d.C.). La filosofia di matrice stoica, come buona parte della cultura greca, condannava infatti l'ozio in quanto allontanamento dalle sane e doverose occupazioni della politica. Eppure nella *Politica* di **Aristotele** (sec. IV a.C.) si legge come la città ideale sia quella in cui ogni cittadino può disporre di se stesso, per attività di cui non deve rendere conto alla comunità. E d'altra parte è proprio l'ozio (*scholè*) lo stato d'animo più desiderabile dal filosofo, in quanto più si avvicina al *theorein* e cioè alla contemplazione, fonte di felicità e tramite attraverso il quale trasmettere all'intera comunità la legge divina.

3. Nella cultura di matrice teologica cristiana, all'ozio si associa l'idea dell'accidia, e cioè di uno stato patologico dell'anima, parente stretto della malinconia e della depressione ma con un elemento in più di possibile tentazione diabolica, oltre che di pernicioso negligenza, tanto da dare vita a una serie di immagini proverbiali e di luoghi comuni che, passando per il medioevo, insinuandosi fra le norme stilate per la Compagnia di Gesù, giungono sostanzialmente ai nostri giorni. Nella regola di **San Benedetto** (sec. VI), per esempio, l'ozio è considerato nemico dell'anima; tanto che per vigilare sulla messa in opera del precetto dell'*ora et labora*, i benedettini più anziani passeggiavano per il monastero controllando che nessun confratello perdesse il proprio tempo in attività oziose. Alla medesima equivalenza «ozio» «pigrizia» «accidia» si ispira la rappresentazione degli accidiosi nel *Purgatorio* di **Dante** (*Commedia*, 1306-21) e fino a un certo punto anche degli ignavi nell'*Inferno*; sebbene la più eloquente e partecipata iconografia della pigrizia, all'interno della *Commedia* rimanga l'intensa figura di Belacqua, la cui inguaribile inerzia diviene nella nuova con-

dizione di penitente una concreta rappresentazione sia fisica che morale.

4. Una duplice e ambivalente interpretazione del termine è rintracciabile in **Petrarca**, per il quale da una parte l'ozio si identifica con l'esaltazione del tempo libero, da occupare nella meditazione e nello studio – ed è il caso della *Vita solitaria* (1346) e dell'*Otium religioso* (1347) – e dall'altra invece si riconnette alla nozione dell'accidia, alla mancanza di volontà che vanifica qualsiasi proposito, tema principale del *Secretum* (1342-43). Ispirandosi a Petrarca, e recuperando il significato latino di ozio, gli umanisti dei secoli XV e XVI espressero il desiderio di estraniarsi dalla vita pubblica, per accogliere le tentazioni di una vita serena e ritirata in un *locus amoenus* (che richiama il *deverticulum* petrarchesco) dove leggere, comporre, riflettere.

L'idea dell'ozio come quiete necessaria per produrre opere letterarie è ben viva, per esempio, anche in uno spirito attivo e battagliero quale il **Guicciardini**, che lo sottolinea all'inizio dei *Ricordi* (1530), mentre fra i *Saggi* di **Montaigne** (1595), due sono esplicitamente dedicati all'ozio (I, 8; II, 21): vi si ribadisce – come due secoli più tardi faranno **Diderot** e **D'Alembert** nella *Encyclopédie* (1765) – che lo spirito umano istintivamente richiede laboriosità, per non perdersi nella irregolare e sterile creazione di follie e fantasticherie. Da qui scaturisce l'idea della pericolosità di una pigrizia che genera mostri – ma che in questo modo stimola anche la creazione poetica. Fra le accademie sorte fra XVI e XVII secolo, nacque nel 1611 a Napoli una Accademia degli Oziosi.

Un ironico gioco di parole fra le due accezioni attribuibili a ozio, positiva e negativa, si trova nei primi versi del *Mattino* (1763) di **Parini** («se in mezzo a gli ozi tuoi ozio ti resta / pur di tender gli orecchi a' versi miei»), in cui il primo termine si riferisce alla molle pigrizia del giovan signore, mentre il secondo equivale al tempo libero, all'*otium*, da dedicare a più proficue attività letterarie. Nella letteratura del secolo XVIII compaiono spesso allusioni alla pigrizia, al tempo speso, alle occupazioni futili: anche la *Vita* dell'**Alfieri** (1790) è interpretabile come un modello di esistenza di aristocratico settecentesco, la cui giovinezza trascorre fra i tentativi di sfuggire all'ozio.

5. Un'accezione particolare, tale da assumere connotati del tutto autonomi, è quella personificata dall'*Oblomov* (1859) di Ivan **Gončarov**, il cui protagonista è un uomo di 33 anni che trascorre nella propria casa di Pietroburgo un'esistenza apatica, sognando e fantasticando sul futuro. A lui si contrappone l'amico Stolz, uomo energico e attivo, perfettamente inserito nell'alacre meccanismo lavorativo russo.

6. Fra Ottocento e primo Novecento l'ozio nella letteratura si confonde con quella sensazione – mista fra *spleen* e male di vivere, apatia e nichilismo, alienazione e inettitudine – che si incarna nel *flâneur* che si aggira senza meta nella città moderna, sogna paradisi artificiali o si chiude in un mondo autoreferenziale – da **Baudelaire** (*I fiori del male*, 1861) a **Rimbaud** e **Huysmans** (*Controcorrente*, 1884), fino alla *Nausea* di **Sartre** (1938) e alla *Noia* di **Moravia** (1960) –, nell'impiegato di **Melville** che oppone un rifiuto completo a compiere il suo monotono lavoro (*Bartleby lo scrivano*, 1853), nell'inetto ritratto da **Svevo** (*Il mio ozio* è uno dei frammenti che dovevano comporre il quarto e mai compiuto romanzo, 1928), nell'uomo senza qualità, protagonista del romanzo di **Musil** (1933- incompiuto). Così anche Vladimir ed Estragone, in *Aspettando Godot* (1953) di **Beckett** sono a loro modo due personaggi che vivono in un ozio continuo, e la cui

attesa di un evento che non si verificherà mai occupa tutta l'esistenza.

Si tratta di un tema certamente complesso, e ricchissimo di sfumature, i cui prodromi possono altresì ravvisarsi fra le *Operette morali* leopardiane (1827; 1834; 1836): basti ricordare il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* (1824), in cui l'esaltazione del viaggio risulta un modo per fuggire il tedio di vivere. Ma in **Leopardi** l'ozio diventa talora emblema di mancata attività, di incapacità di agire, come accade nella canzone *All'Italia* (1818), che riprendendo un tema già petrarchesco (*Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*) lamenta il pericoloso stato di inerzia in cui versa attualmente la patria.

7. L'incapacità di agire può essere ancora intesa come ozio forzato, obbligato da situazioni di malattia o di prigionia, come accade nel *Notturmo* di **D'Annunzio**, raccolta di meditazioni e ricordi, redatte nel 1916 durante il periodo di immobilità e di cecità, e nelle *Prigioni* dello Spielberg, l'esperienza carceraria narrata dal **Pellico**.

8. Negli anni successivi alla rivoluzione industriale una prolifica serie di opuscoli tende a ribaltare la contrapposizione lavoro/ozio a beneficio di quest'ultimo. Nel breve e incisivo saggio di Bertrand **Russell** *L'elogio dell'ozio* (1932), si sostiene la necessità di ridurre le ore giornaliere di lavoro a quattro, allo scopo di favorire e aumentare il tempo da dedicare all'ozio creativo, l'unico in grado far progredire la civiltà, consentendo di coltivare le arti e scoprire le scienze – ed è curioso come Paul **Lafargue**, genero di Karl Marx, già nel 1880 sostenga con vigore l'importanza del *Diritto all'ozio*. Questa tradizione pamphlettistica, che trova riscontro anche in Hermann **Hesse** (*Il piacere dell'ozio*, 1904), si tinge di leggerezza e ironia nell'opera dell'umorista inglese Jerome K. **Jerome**, che nell'agile libretto *I pensieri oziosi di un ozioso* (1889) rifletteva sui piacevoli benefici che la pigrizia garantisce, ammonendo saggiamente sulla difficoltà di godere a fondo l'ozio quando non si ha null'altro da fare.

■ OPERE CITATE: Alfieri, V., *Vita scritta da esso*, 1790; Aristotele, *Politica* (sec. IV a.C.); Baudelaire, C., *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*, 1861); Beckett, S., *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*, 1953); Cicerone, M.T., *Disputazioni tuscolane* (*Tusculanae disputationes*, 45 a.C.); Cicerone, M.T., *Bruto* (*Brutus*, 46 a.C.); D'Annunzio, G., *Notturmo* (1916); Dante Alighieri, *Commedia* (1306-21); Diderot, D. - Alembert, J.B. le Rond d', *Enciclopedia* (*Encyclopédie*, 1751-65); Gončarov, I., *Oblomov* (1859); Guicciardini, F., *Ricordi* (1530); Hesse, H., *Il piacere*

dell'ozio (*Die Kunst des Müßiggangs*, 1904); Huysmans, J.K., *Controcorrente* (*À rebours*, 1884); Jerome, K., *I pensieri oziosi di un ozioso* (*The Idle Thoughts of an Idle Fellow*, 1889); Lafargue, P., *Il diritto all'ozio* (*Le droit à la paresse*, 1880); Leopardi, G., *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* (1824), in *Operette Morali* (1827; 1834; 1836); Leopardi, G., *All'Italia* (1818); Melville, H., *Bartleby lo scrivano* (*Bartleby the Scrivener*, 1856); Montaigne, M. de, *Saggi* (*Essais*, 1595); Moravia, A., *La noia* (1960); Musil, R., *L'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1933); Orazio Flacco, Q., *Epodi* (30 a. C.); Orazio Flacco, Q., *Odi* (23 a. C.); Parini, G., *Il mattino* (1763); Pellico, S., *Le mie prigioni* (1832); Petrarca, F., *De otio religioso* (1347); Petrarca, F., *De vita solitaria* (1346); Petrarca, F., *Secretum* (1342-43); Russell, B., *Elogio dell'ozio* (*In Praise of Idleness*, 1932); Sartre, J.P., *La nausea* (*La nausée*, 1938); Seneca, L. A., *De Otio* (62); Seneca, L. A., *De tranquillitate animi* (61); Svevo, I., *Il mio ozio* (1928).

■ ALTRE OPERE: Alberti, L.B., *Libri della Famiglia* (1441); Ariosto, L., *Satire* (1525); Benedetti, M., *La tregua* (1960); Caltullo, G.V., *Libro* (*Liber*, ca. 64-54 a. C.); Cavalcanti, D., *Racconti esemplari* (av. 1342); Chaplin, C., *Ricchi e vagabondi*, cinema (*The Idle Class*, 1921); Chaplin, C., *Tempi moderni*, cinema (*Modern Times*, 1936); Comisso, G., *Il grande ozio* (1964); Dickens, C., *Il pigno viaggio di due apprendisti oziosi* (*Lazy Tour of Two Idle Apprentices*, 1857); Eichendorff, J. von, *Vita di un perdigiorno* (*Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1826); Epitteto, *Il manuale* (av. 125 d.C.); Foscolo, U., *Notizia sopra Didimo Chierico* (1813); Giamboni, B., *Libro dei vizi e delle virtù* (1250); Guillaume de Lorris-Meung, J. de, *Romanzo della Rosa* (*Roman de la Rose*, ca. 1230-1277); Kenkō, H., *Ore d'ozio* (1324-1331); Paquot, T., *L'arte della siesta* (*L'art de la sieste*, 1998); Proust, M., *Dalla parte di Swann* (*Du côté de chez Swann*, 1913); Salutati, C., *De seculo et religione* (1381); Stevenson, R.L., *Elogio dell'ozio* (*An Apology for Idlers*), in *Virginibus puerisque* (1877); Virgilio Marone, P., *Bucoliche* (*Bucolica* o *Eclgae*, 42-39 a.C.).

■ BIBLIOGRAFIA: Baker, C., *Ozio, lentezza e nostalgia*, Roma 2001; Beer, M., *L'ozio onorato: saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma 1996; Binni, W., *La poetica del decadentismo*, Firenze 1977; Cacérés, B., *Loisirs et travail, du Moyen Age à nos jours*, Paris 1973; Carratalá, J. A. R., *Ociosos, abates y traductores*, Alicante 2000; De Masi, D., *Ozio creativo*, Roma 1995; Kristeller, P.O., *The Active and the Contemplative Life in Renaissance Humanism*, in B. Vickers, *Arbeit Musse Meditation*, Zürich 1985, pp. 133-52; Torno, A., *Le virtù dell'ozio*, Milano 2001; Vegetti, M., *Il coltello e lo stilo*, Milano 1979; Voci, A. M., *Petrarca e la vita religiosa: il mito umanista della vita eremitica*, Roma 1983.

■ VOCI AFFINI: Caccia; Campagna; Commercio; Decadenza; Luogo ameno; Malinconia; Noia, tedio; Padrone; Pigrizia; Solitudine; Vacanze; Villa.

ROBERTO RIGHI