

Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttrice responsabile: Maria Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: PHIL-02/B), Romana Andò (Sapienza Università di Roma: GSPS-06/A), Lorenzo Arnone Sipari (Archivio Famiglia Sipari), Cinzia Barbara Bellone (UniMarconi: CEAR-12/A), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: GSPS-03/B), Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo: LICO-01/A), Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania “L. Vanvitelli”: COMP-01/A), Rosario Castelli (Università degli Studi di Catania: ITAL-01/A), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: FRAN-01/A), Paolo D’Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: PHIL-04/A), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: LIFI-01/A), Alessandro Gaudio (ASN in LICO-01/A), Renata Gravina (Fondazione Luigi Einaudi), Donatella La Monaca (Università degli Studi di Palermo: LICO-01/A), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: SPAN-01/C), Marco Leone (Università del Salento: ITAL-01/A), Daniela Mangione (Università San Raffaele: LICO-01/A), Stefania Mazzone (Università degli Studi di Catania: GSPS-03/A), Domenico Renato Antonio Panetta (Pontificia Università “San Tommaso d’Aquino” – Fac. Scienze Sociali, 1933-2025), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: ITAL-01/A), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: HIST-04/C), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: PHIL-05/A; 1954-2021), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: ITAL-01/A; 1949-2023), Rosalia Peluso (Università di Napoli “Federico II”: PHIL-01/A), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara: LICO-01/A), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina: ITAL-01/A), Paolo Procaccioli (Università della Toscana: ITAL-01/A), István Puskás (Università di Debrecen: LICO-01/A), Giulio Savelli (RAI), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma: LIFI-01/A; 1947-2022), Alessandro Simoncini (Università per Stranieri di Perugia: GSPS-01/A), Paolo Squillaciotti (Istituto CNR-OVI Opera del Vocabolario Italiano: FLMR-01/B), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: ITAL-01/A), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: ITAL-01/A), Renata Viti Cavaliere (Università di Napoli “Federico II”: PHIL-01/A)

Comitato Editoriale:

Anna Oppido (1945-2023), Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica *open access* registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Periodico scientifico delle Aree 10, 11 e 14 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido – Rappresentante legale: Salvatore Panetta

P. IVA: 17284251000 – Sede legale: via Tembien, 15 (00199 Roma)

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Francesco Postorino, Francesco Rosetti

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni – Sito web: www.diacritica.it – Codice ISSN: 2421-115X

Anno XI, fasc. 4 (58), 31 dicembre 2025

A partire da Boccaccio

a cura di Giuseppe Girimonti Greco e Maria Panetta

Si ricorda che la licenza *Creative Commons CC BY-ND 4.0* adottata da «Diacritica» prevede che *«you are free to copy and redistribute the material in any medium or format for any purpose, even commercially, but you must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material. You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits»*.
Supervisione redazionale, editing e impaginazione di Maria Panetta.

Indice

Editoriale

Un anno di cambiamenti, di Maria Panetta..... pp. 7-8

Lecture critiche..... p. 9

L'“industria” di Giletta di Nerbona, tra perseveranza e ostinazione (Decameron III 9,
di Agnese Amaduri..... pp. 11-22

Tancredi e Ghismonda tra suggestioni carolingie e paoline, di Damiano
D'Ascenzi..... pp. 23-39

Una vergine con esperienza ovvero il tentativo di Aldo Busi di vestire Alatiel con abiti
à la Sade, di Francesco Merciai..... pp. 40-48

Dante in chiaroscuro: il “Trattatello” di Boccaccio e la costruzione del mito, di Letizia
Tosi..... pp. 49-59

L'Anello di Wagner in Tolkien. Distanze e analogie, di Giulia
Pellegrino..... pp. 60-80

«Resteremo così: imbambolati, cosparsi di crepe, / ma sempre sovrani». La
“teatralizzazione dell'esistenza” nelle opere di Angelo Maria Ripellino, di Marianna
Scamardella..... pp. 81-102

Storia dell'editoria..... p. 103

Le riviste di cultura, necessario investimento strategico per il futuro dell'Italia e
dell'Europa, di Maria Panetta..... pp. 105-14

Salon de la revue, Parigi 2025: intervista a Maria Panetta, di Rebecca
Zani..... pp. 115-25

Per PLPL, 8 dicembre 2025: riviste di cultura, un patrimonio per la democrazia, di Maria Panetta..... pp. 126-33

Recensioni di libri..... p. 135

Paul Valéry, *L'Opera umana. Corso di poetica 1937-1945* (Feltrinelli 2025), di Mariolina Bertini..... pp. 137-42

Eraldo Affinati, *Testa, cuore e mani. Grandi educatori a Roma* (Libreria Editrice Vaticana 2025), di Marco Camerini..... pp. 143-46

Alessandro Piperno, *Ogni maledetta mattina. Cinque lezioni sul vizio dello scrivere* (Mondadori 2025), di Marco Camerini..... pp. 147-51

Giuseppe Candela, *La letteratura fantasy. Teoria e storia di un genere narrativo* (Fede&Cultura 2025), di Rosario Carbone..... pp. 152-59

Matteo Bianchi, *Christopher* (Interlinea Edizioni 2025), di Giuseppe Ferrara..... pp. 160-64

Marco Modenesi, *Il Simbolismo francese. I grandi maestri* (Carocci 2025), di Fabio Libasci..... pp. 165-67

Dylan Thomas, *Poesie inedite*, a cura di Emiliano Sciuba (Crocetti 2024), di Niccolò Brunelli..... pp. 168-69

Contatti p. 171

Gerenza p. 173

Editoriale

di Maria Panetta

Un anno di cambiamenti

Con questo fascicolo «Diacritica» chiude il proprio undicesimo anno di attività, particolarmente impegnativo soprattutto per la scomparsa, il 7 aprile, del nostro Direttore responsabile, il Professor Domenico Renato Antonio Panetta, e per le lunghe procedure burocratiche relative al “passaggio di consegne” – sebbene niente affatto sostanziale – fra lui e chi scrive, che hanno comportato lo slittamento a settembre del numero di maggio e il conseguente accorpamento dei due fascicoli centrali dell’anno, come da indicazioni del Tribunale di Roma.

La coincidenza con l’anniversario dei 650 anni dalla morte di Giovanni Boccaccio (1313-1375) ci aveva indotto, su acuto suggerimento di Giuseppe Girimonti Greco, alacre co-curatore del fascicolo, a dedicarlo proprio all’illustre Certaldese, ma, di certo a causa anche della numerosità delle iniziative editoriali in suo onore uscite nel corso del 2025, la risposta degli studiosi alla nostra “chiamata alle armi” è stata di grande qualità ma quantitativamente non particolarmente rilevante. Anche per questa ragione si è deciso di aprire la sezione “Lettture critiche” pure ad altri argomenti, fra i quali il rapporto fra Wagner e Tolkien, e il ruolo del teatro nella vita e nell’opera di Angelo Maria Ripellino.

Nella sezione dedicata alla “Storia dell’editoria”, è stato dedicato ampio spazio alle riviste culturali, specie in seguito ad alcune importanti manifestazioni nazionali e non, quali il “*Salon de la revue*” di Parigi e la fiera “Più libri più liberi” di Roma: l’argomento appare alla sottoscritta, onorata di rivestire dal 2022 il ruolo di Vice-

Presidente (assieme a Severino Saccardi) del “Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura” (CRIC) presieduto dall’On. Valdo Spini, di primaria importanza e di rilevante strategicità nel dibattito sempre aperto sulle istituzioni democratiche, di cui si avverte sempre più la necessità, specie alla luce della gravità dell’attuale situazione internazionale.

Segue un cospicuo numero di recensioni su volumi dell’ultimo biennio.

Non ci resta che augurare alcune ore liete ai nostri “venticinque lettori” di tutto il mondo, prima di sapere cosa ci riserverà il primo giorno del 2026.

Grazie sempre del Vostro partecipe interesse alle nostre iniziative!

Roma, 31 dicembre 2025

Lettere critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Settori scientifico-disciplinari:

ITAL-01/A (già L-FIL-LET/10: Letteratura italiana)

LICO-01/A (già L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea)

LIFI-01/A (già L-FIL-LET/12: Linguistica italiana)

LIFI-01/B (già L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana)

COMP-01/A (già L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate)

PEMM-01/B (già L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione)

PEMM-01/C (già L-ART/07: Musicologia e storia della musica)

PHIL-01/A (già M-FIL/01: Filosofia teoretica)

PHIL-03/A (già M-FIL/03: Filosofia morale)

PHIL-04/A (già M-FIL/04: Estetica)

PHIL-04/B (già M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi)

PHIL-05/A (già M-FIL/06: Storia della filosofia)

PHIL-02/B (già M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche)

GSPS-01/A (già SPS/01: Filosofia politica)

L'“industria” di Giletta di Nerbona, tra perseveranza e ostinazione (Decameron III 9)

Abstract: Il saggio analizza la novella di Giletta di Nerbona alla luce del concetto di “industria”, inteso nella sua accezione morale di matrice aristotelica e tomistica, mettendone in evidenza la stretta connessione con la virtù della perseveranza, qualità distintiva della protagonista. Muovendo dalla ricezione boccacciana dell’*Etica Nicomachea* e dal commento di Tommaso d’Aquino, lo studio mostra come l’industria, facoltà razionale orientata al conseguimento di un fine, possa declinarsi in senso tanto positivo quanto negativo, secondo un paradigma etico in cui si inquadra anche la distinzione tra perseveranza e ostinazione. Attraverso un’analisi della costruzione narrativa e del profilo psicologico dei personaggi, la novella viene letta come spazio di confronto fra due diverse declinazioni della fermezza: quella virtuosa e dinamica di Giletta, capace di adattarsi alle circostanze e di perseguire razionalmente un fine personale e sociale, e quella sterile e distruttiva di Beltramo, segnata da rigidità e chiusura alla ragione.

Abstract: *The article analyses Giletta di Nerbona’s novella in light of the concept of industry, understood in its moral sense of Aristotelian and Thomistic origin, and highlights its close connection with the virtue of perseverance, a distinctive quality of the protagonist. Starting from Boccaccio’s reception of Nicomachean Ethics and Thomas Aquinas’ commentary, the study shows how industry, a rational faculty oriented towards the achievement of an end, can be interpreted both positively and negatively, according to an ethical paradigm that also includes the distinction between perseverance and obstinacy. Through an analysis of the narrative construction and psychological profile of the characters, the novella is read as a space for comparison between two different forms of steadfastness: the virtuous and dynamic one of Giletta, capable of adapting to circumstances and rationally pursuing a personal and social goal, and the sterile and destructive one of Beltramo, marked by rigidity and closed-mindedness.*

La novella di Giletta di Nerbona conclude, di fatto, la Terza giornata del *Decameron* dedicata al tema dell’industria¹. La regina Neifile, qui anche in veste di narratrice, aveva presentato l’argomento oggetto del novellare della giornata da lei presieduta in stretta correlazione a quello della Seconda, poiché aveva affermato di voler restringere il vasto campo della Fortuna, trattando solo di un caso particolare, ovvero «di chi alcuna cosa molto desiderata con industria acquistasse o la perdita recuperasse», aggiungendo, quindi: «Sopra che ciascun pensi di dire alcuna cosa che alla brigata esser possa utile o almeno dilettevole» (§ 9)².

¹ Essendo il decimo racconto affidato a Dioneo, svincolato dall’osservanza del tema.

² Le citazioni dell’opera saranno tratte dall’edizione seguente: G. Boccaccio, *Decameron* [2013], a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, BUR, 2022.

È stato osservato già da Ellero come lo sviluppo del concetto di industria in questa Terza giornata risenta dell'attenta lettura dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, che Boccaccio possedeva sin da giovane poiché ne aveva commissionato una copia durante il soggiorno a Napoli e che poi, tra il 1340 e il 1345, quando ormai era rientrato a Firenze, aveva arricchito dei commenti di Tommaso d'Aquino³:

Quando scrive le novelle della terza decade, Boccaccio conosce bene la nozione aristotelica di *dinotica* e la sua traduzione latina come «industria», la facoltà cognitiva che ci permette di escogitare «le vie che conducono a un dato fine», «quod *ingeniatur vias ducentes ad finem*». E i narratori del *Decameron* non sembrano averla dimenticata, quando mettono in scena le inchieste intellettuali dei loro personaggi riguardo alle strategie più adatte per conseguire gli oggetti dei loro desideri⁴.

Ellero sottolinea che il concetto di *industria* ha nel *Decameron* «accezione tecnica»: si tratta di «un principio operativo» con il quale perseguire un fine specifico; tale valore semantico deriverebbe proprio dalla filosofia morale aristotelica, secondo la quale la *dinotica* è neutra ma può declinarsi in senso positivo o negativo. O'Grady, commentando un passo della *Summa Theologiae* (II-II.47.13.ad3) in un recente intervento, insiste sulla doppia direzione che la *dinotica* può intraprendere:

³ Il codice si conserva a Milano, presso la Biblioteca Ambrosiana (segnatura 204 inf.) ed è consultabile nella versione digitale (<https://digitalibrary.unicatt.it/veneranda/0b02da828007e4f5>); cfr. A. M. Cesari, *L'Etica di Aristotele del codice Ambrosiano A 204 inf.: un autografo del Boccaccio*, in «Archivio Storico Lombardo», 93-94, 1966-1967, pp. 69-100; M. Cursi e M. Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, a c. di G. Brunetti, M. Fiorilla e M. Petoletti, Roma, Salerno, 2013, pp. 43-103 e G. Fiorinelli, *A proposito di alcune postille boccacciane nell'Ambrosiano A 204 inf.*, in «Heliotropia», 16-17, 2019-2020, pp. 107-68.

⁴ M. P. Ellero, *Verso l'Umanesimo. Il Decameron e i suoi modelli*, in *La novella italiana dal Decameron al Rinascimento*, a cura di E. Curti e F. Palma, in «Schede Umanistiche», xxxvi, 1, 2022, p. 55, ed Ead., *Per un lessico dell'industria. Osservazioni sulla seconda e sulla terza giornata del Decameron*, in «Lettere italiane», lxxix, 1, 2017, pp. 34-57. Sull'influenza dell'*Etica Nicomachea* cfr. anche V. Russo, «Con le Muse in Parnaso». *Tre studi sul Decameron*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 16-26; F. Bausi, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», xxvii, 1999, pp. 205-53; M. P. Ellero, *Federigo e il re di Cipro. Note su Boccaccio lettore di Aristotele*, in «MLN», cxxix, 1, 2014, pp. 180-91; M. Pascale, *Nella casa di Marte. Per una fenomenologia dell'ira nel Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», xlv, 2018, pp. 133-54; A. Barbiellini Amidei, *Boccaccio e la 'matta bestialità'*, in *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a cura di A. M. Cabrini e A. D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 73-90.

*Aquinas distinguishes between genuine prudence, which is directed to a good end and false prudence which is a kind of cunning “there is cleverness [deinotica], i.e. natural diligence which may be directed to both good and evil; or cunning (astutia) which is directed only to evil and which we have stated above to be false prudence or prudence of the flesh”. So all forms of wisdom engage with goodness, while practical wisdom and the gift of wisdom ensure the possessor is good*⁵.

Lo scopo del presente contributo è quello di aggiungere alcuni elementi di riflessione all'analisi del concetto di industria manifestato da Boccaccio in questa novella e sottolinearne il legame con una qualità specifica della protagonista, ovvero la perseveranza, di cui Giletta dà ampia prova nel corso degli eventi che si trova ad affrontare. Il tema della perseveranza è anch'esso oggetto della riflessione aristotelica svolta nel VII libro dell'*Etica Nicomachea* in una duplice accezione: positiva o negativa, entrambe presenti, come si tenterà di dimostrare, all'interno della narrazione. Il racconto proposto da Neifile si presta, dunque, a essere interpretato alla luce di un'attenta lettura di alcuni passaggi chiave del testo aristotelico e del commento di Tommaso d'Aquino, inquadrabili, più in generale, nel complesso sistema argomentativo inerente alla continenza, ossia alla capacità di dominare sé stessi, o al suo opposto, l'incontinenza.

Una disamina dei significati attribuiti nel corso dei secoli al lemma “industria” evidenzia la pluralità di possibili accezioni: innanzitutto, «operosità, diligenza ingegnosa, sia rivolta a raggiungere un particolare intento, sia come qualità abituale [...] anche, abilità, accorgimento, arte sottile nel trovare i mezzi più adatti allo scopo o nel fare il proprio vantaggio»⁶; una declinazione di particolare interesse la offre il *Tesoro della lingua italiana delle origini*: «qualità o disposizione di chi si prodiga assiduamente con scrupolo e diligenza (per ottenere un det. fine o come qualità

⁵ P. O'Grady, *Aquinas on Wisdom*, in «New Blackfriars», civ, 1114, November 2023, pp. 726-50.

⁶ *Industria* (ad vocem), in *Vocabolario Treccani* online (<https://www.treccani.it/vocabolario/industria/> consultato il 19/11/2025); Battaglia non si discostava da queste accezioni, anche negli esempi proposti: «diligenza intelligente e geniale impiegata al conseguimento di un fine; impegno, zelo, cura» (*Grande Dizionario della Lingua Italiana* UTET, ad vocem). Così sembrerebbe intenderla, ad esempio, Dante nell'unica occorrenza del termine all'interno della sua opera: «per sua industria, cioè per accorgimento, e per bontade d'ingegno» (*Convivio*, Trattato iv, in *Opere minori*, a cura di F. Chiappelli ed E. Fenzi, Torino, UTET, 1986, p. 236).

intrinseca)»⁷ e, similmente anche il vocabolario etimologico, che la definisce «attività perseverante»⁸.

Il termine sembrerebbe dunque includere, nella costruzione della propria sfera semantica, sin dai primi secoli della nostra letteratura, anche la dimensione del tempo: l'esercizio intellettuale si declina nella costruzione di una condotta che non solo presuppone un'attenta riflessione, ma potrebbe anche necessitare di lunghe attese e intervalli dilatati per trovare compimento. La novella di Giletta, in effetti, mostra un comportamento industrioso che non si esaurisce in una singola azione o in un lasso di tempo circoscritto, bensì si prolunga in un periodo lunghissimo e si rinnova costantemente alla luce degli eventi che accadono.

In questo racconto, inoltre, il tema dell'industria si lega al *topos* dell'amore, che deve includere una componente razionale non solo per mediare e stemperare la passione, incanalandola nel "giusto fine" del vincolo matrimoniale, ma anche per sostenerla nel lungo periodo, affinché essa non si corrompa e logori di fronte alle sfide del tempo. La novella di Giletta, dunque, rappresenterebbe agli occhi di Neifile, che la propone appunto a suggellare la giornata, il vertice dell'esemplarità di un comportamento industrioso, poiché la protagonista agisce per assecondare un nobile sentimento, utilizzando le proprie risorse intellettive e ogni conoscenza appresa, senza mai cedere all'impulso e costruendo gradualmente e pazientemente l'esistenza desiderata.

La novella occupa, inoltre, una posizione singolare nella Terza giornata: essa è, in un certo senso, compressa fra due narrazioni estremamente celebri, l'ottava, dedicata a Ferondo ed esposta da Laurretta, molto commendata dalla stessa regina, in cui l'uomo stolto ed eccessivamente geloso sperimenta le pene del "Purgatorio"; e quella conclusiva di Dioneo, incentrata sulla bella Alibech che, volendo apprendere come i cristiani "servono Dio", imparò dal romito Rustico a mettere il diavolo all'inferno⁹. Si

⁷ *Industria* (ad vocem) <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/> (consultato il 4/02/2026).

⁸ *Industria* (ad vocem), in O. Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* (1907) (<https://www.etimo.it/?term=industria&find=Cerca> consultato il 19/11/2025).

⁹ Come accade anche in altre occasioni, Dioneo aderisce almeno parzialmente al tema; si ricordi la novella di

tratta di due esempi profondamente diversi, in cui il comico si gioca sulla credulità o ingenuità legata all'esperienza di fede e in cui l'industria si declina in "astuzia": un inganno con risvolti erotici. Incontriamo due protagonisti, appunto Ferondo e Alibech, i quali sono diretti e gestiti accortamente, e nascostamente, da personaggi più scaltri di loro, personaggi, come l'abate e il romito, che sanno cogliere un'occasione propizia, perseguendo tuttavia un capriccio momentaneo e ordendo progetti industriosi estemporanei.

La vicenda di Giletta s'incastona tra le due, invece, come spazio narrativo in cui emerge forte la personalità della donna protagonista, la quale d'altronde già dalla rubrica s'impone come figura centrale e il cui ragionare, il cui movimento interiore, appare non meno rilevante delle azioni e peregrinazioni che ella è costretta a compiere per conquistare l'amore di Beltramo: «Giletta di Nerbona guerisce il re di Francia d'una fistola; domanda per marito Beltramo di Rossiglione, il quale, contra sua voglia sposatala, a Firenze se ne va per isdegno; dove, vagheggiando una giovane, in persona di lei Giletta giacque con lui e ebbero due figliuoli; per che egli poi, avutala cara, per moglie la tenne» (§1).

Non a caso Baratto colloca questa novella a cavallo tra il racconto e il romanzo, ove si intende per "racconto" «un narrato risolto senza residui in un puro fluire di vicende, di fatti», quindi come «nitida esposizione di eventi suscitati da una realtà che pesa in vario modo sull'individuo»¹⁰; mentre, alcune novelle presenterebbero una narrazione, di solito abbastanza estesa, che si segnala «per una nuova tensione del personaggio, risolto certo nelle azioni e calato nei fatti, in varia lotta col reale, sempre però al centro dell'analisi»¹¹. In questo manipolo di racconti si collocherebbe la vicenda di Giletta, poiché la rilevanza degli avvenimenti si misura in base alla portata dell'impatto che essi hanno sulla protagonista; elemento centrale del narrato diventa,

Frate Cipolla nella VI giornata o Salabaetto nell'VIII.

¹⁰ M. Baratto, *Realtà e stile nel Decameron*, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 93 e 195.

¹¹ Ivi, p. 129.

pertanto, il modo in cui gli eventi contribuiscono a definire i desideri e gli obiettivi del personaggio, a costruirne progressivamente il carattere¹².

Giletta è contraddistinta, sin dall'esordio della narrazione, relativo alla sua giovinezza, dal sentimento nutrito verso Beltramo, il «figliuol piccolo» e unico del conte di Rossiglione (§4): un affetto quasi eccessivo nei confronti del giovane «bellissimo e piacevole» (§4); infatti, la narratrice null'altro restituisce di lei se non l'osservazione che la fanciulla «infinito amore e oltre al convenevole della tenera età fervente pose a questo Beltramo» (§4). Solo quando comparirà di fronte al re di Francia, già più matura e in età da marito, apprenderemo che era «bella giovane e avvenente» (§9), e il re stesso, dopo esser guarito, le assegnerà anche l'appellativo di «savia» (§25). Il profilo fisico, psicologico e intellettuale di Giletta va, dunque, componendosi nel corso della novella con progressive aggiunte: una descrizione *in itinere*, che si riflette perfettamente nelle peregrinazioni geografiche che conducono la donna ad attraversare la Francia e l'Italia.

Alla mobilità fisica di Giletta corrispondono, tuttavia, una “fermezza” e una solidità di passioni e intenti che sa, allo stesso tempo, mantenere il necessario dinamismo, non declinandosi mai in ottusa “ostinazione”; la donna, infatti, possiede l'indispensabile capacità di adattarsi alla mutevolezza delle situazioni e di gestire gli imprevisti. La sagace figlia del medico Gerardo deve industriarsi due volte per procurarsi ciò che ha sempre desiderato: erroneamente aveva immaginato che le sarebbe bastato ottenere la mano di Beltramo per coronare il proprio sentimento; viceversa comprenderà, subito dopo le nozze, che con accortezza dovrà indurre il riottoso marito a riconoscere le proprie capacità intellettive per conquistarne la stima, e quindi l'amore.

La fermezza di Giletta è evidenziata in più passaggi dalla narratrice: quando rifiuta, pur essendo in età da marito, tutti gli uomini che le vengono proposti (§6);

¹² Baratto colloca in questo gruppo anche la novella di Tedaldo degli Elisei (III 7) – la quale presenta diversi elementi di contatto con quella di Giletta – e, soprattutto, alcuni racconti che hanno come protagoniste tragiche le donne: Andreuola, infelice innamorata di Gabriotto (IV 6), e Salvestra, amata inutilmente da Girolamo (IV 8).

quando, giunta a Parigi per guarire il re, come prima cosa va a vedere Beltramo (§9); quando ritorna da sola nella contea di Rossiglione e cerca di attirare a sé il marito, rimettendo in sesto i suoi territori guastati dal lungo abbandono (§29); infine, quando «la sua perseveranza e il suo senno» le vengono riconosciuti dal marito stesso (§60). Beltramo è, viceversa, contrassegnato dalla durezza o anche dall'«obstinata gravezza» (§§30, 60), ossia una forma di asprezza, di severità: una sorta di pleonasma che rinforza il concetto di “caparbieta negativa”, ottusa, magari legata all'alterigia.

Dalla stessa matrice caratteriale, dunque, procede l'agire dell'una e dell'altro, ma Giletta è capace di declinare la fermezza, la “perseveranza”, in modo positivo. La donna riesce, in primo luogo, a restituire “salute” al feudo di Rossiglione, trascurato dopo la morte dell'anziano conte e l'ostinato rifiuto di Beltramo di farvi ritorno con la moglie: «sì come savia donna con gran diligentia e sollecitudine ogni cosa rimise in ordine; di che i subgetti si contentaron molto e lei ebbero molto cara e poserle grande amore» (§29)¹³. Giletta è, quindi, propriamente “fertile” in ogni aspetto del proprio agire, sia esso intellettuale o fisico: intellettuale poiché è abbondantemente fruttuosa la sua azione di governo sulla contea; fisico poiché genera non uno solo, bensì due figli gemelli dall'indocile marito; alla radice di questa “fecondità” della donna vi è però l'amore, che è una forza originata dalla Natura al fine di favorire la vita del soggetto e delle comunità, di edificare relazioni affettive quanto istituzioni familiari e sociali¹⁴.

Ciò che rende produttiva in ogni contesto, materiale o metaforico, la costanza di Giletta è, dunque, la sua radice: un sentimento di nobile origine, cresciuto in lei sin dalla più tenera età e poi sempre custodito e incrementato¹⁵. Le non comuni qualità

¹³ Tale capacità è speculare alla sua abilità medica: ella apprende dal padre, e sviluppa autonomamente, l'arte di guarire, confidando talmente tanto su questa abilità da giocarsi persino la vita con il re di Francia («se io infra otto giorni non vi guerisco, fatemi bruciare» § 14).

¹⁴ Sulle diverse qualità di “generazione” che scaturiscono dall'amore, non solo biologiche ma soprattutto intellettive, si veda il discorso di Diotima nel *Simposio* di Platone: «E veniamo a quelli che sono fecondi nell'anima. Ci sono infatti – disse – quelli che sono gravidi nell'anima più che nei corpi, di quelle cose che appunto all'anima conviene concepire e partorire. E che cosa, precisamente, conviene all'anima? La saggezza e le altre virtù [...] saggezza di gran lunga più grande e bellissima è quella che riguarda l'ordinamento delle Città e delle case, e si chiama temperanza e giustizia» (*Simposio* 208E-209A, in *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000, p. 516).

¹⁵ Come avviene spesso anche nel genere della fiaba, Giletta è un personaggio femminile che agisce con sicurezza e determina il proprio destino, al pari di un uomo; tuttavia, mentre i personaggi maschili spesso

intellettive e caratteriali della donna la conducono a nutrire questo amore in modo razionale e paziente; d'altronde, ella agisce sempre dopo aver lungamente riflettuto: «dopo lungo pensiero diliberò» (§32), «queste parole intendendo raccolse bene; e più tritamente esaminando vegnendo ogni particolarità e bene ogni cosa compresa, formò il suo consiglio» (§37). Viceversa, l'ostinazione di Beltramo nasce, innanzitutto, da un'istintiva arroganza di casta e dalla mancata accettazione, in cuor suo, delle regole cortesi: egli, infatti, finge di obbedire al re, in realtà elude la promessa matrimoniale, non volendo unirsi alla moglie e, quindi, rifiutandosi di sancire *ipso facto* il legame. Tale caparbia è, in primo luogo, innata e poi ottusa e sterile, non solo perché lo allontana dalla donna ma anche perché lo spinge a trascurare la salute della propria contea, pur di non piegarsi all'ordine del re e a un matrimonio che non ritiene consono al proprio livello sociale¹⁶.

L'ostinazione appare, già all'altezza del *Decameron*, e tale rimane anche nelle opere successive del certaldese, una colpa gravissima. Essa è condannata nel *De casibus virorum illustrium*, nell'Introduzione al IV libro, nel passo in cui l'autore si augura di aver rimosso con gli esempi fatti l'*obstinata duritie* che a volte alberga nell'animo dei potenti: «Io reputo d'avere, per un poco di tempo, rimosso l'animo di chi comanda dall'ostinata antica durezza, e di avere spaventato con esempi tanto clamorosi l'insolenza degli spiriti superbi»¹⁷; così come nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, affrontando il Canto IX, sottolinea quanto sia da condannare negli eretici soprattutto la perseveranza nel peccato, pure di fronte all'evidenza della fallacia

tendono a perseguire, nel contesto narrativo popolare, obiettivi economici o cercano di acquisire ruoli di potere, i personaggi femminili danno maggiore rilevanza alla sfera affettiva così come alla sete di giustizia e libertà; su questo aspetto cfr. S. Blezza Picherle, *La fiaba classica di origine popolare: narrazione e metafora dell'esistenza*, in *Il Veneto e la cultura contadina e popolare fra passato e presente*, a cura di M. Gecchele, Verona, CentroStudiCampostrini, 2008, pp. 37-52.

¹⁶ R. Bragantini ha intravisto nella fuga di Beltramo la "messa in atto" della precettistica difensiva ovidiana: l'allontanamento fisico dalla donna, l'esercizio della guerra, la ricerca di una diversa compagnia femminile (cfr. *Fuori di casa. Personaggi in cammino nel Decameron*, in «Atlante. Revue d'études romanes», 12, 2020, pp. 1-14).

¹⁷ «*Movisse reor aliquantisper ab obstinata olim duritie presidentium animos, et exèmplis tam ingentibus elatorum spirituum insolentiam terruisse*» (G. Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, a cura di P. G. Ricci e V. Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. IX, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1982, pp. 284-85).

delle proprie convinzioni. Per questo motivo Boccaccio assegna agli epicurei proprio l'epiteto di «ostinati»:

È adunque primieramente da vedere quello che esso abbia voluto che s'intenda per la città di Dite; il che se perspicacemente riguarderemo, assai ben potremo comprendere, lui voler sentire questa città niuna altra cosa significare, che il luogo dell'inferno nel quale si puniscono gli ostinati [...] Per le quali due cose sono da intendere due singolari proprietà degli spiriti maladetti che in esso luogo tormentati sono, o vogliam dire delle anime ostinate, le quali in quello luogo in diversi supplici punite sono; ed è la prima tristizia, significata per Stige, per ciò che la tristizia si può dire essere la prima radice della ostinazione, sì come appresso apparirà; la seconda è la inflessibile fermezza del malvagio proponimento, nel quale, senza mutarsi, consiste l'ostinato: e questa è significata per le mura del ferro, la cui durezza è tanta e tale, che per forza di fuoco, non che d'altra cosa, non si può liquefare, come tutti gli altri metalli fanno; e perciò per esso ferro assai ben si dimostra la seconda qualità degli animi degli ostinati, li quali né caldo alcuno di carità né dimostrazione o ragione alcuna puote ammolire né ridurre in alcuna laudevole forma¹⁸.

La “gravezza” dell'ostinato nasce dall'incapacità, o dalla mancata volontà, di recedere rispetto a una strada intrapresa e, al di là dell'ambito teologico proprio dell'*Inferno* dantesco, volendo estendere il discorso alla filosofia morale, essa si sposa con l'assenza di dinamicità, con l'incapacità di comprendere il contesto mutato, di adattarsi a una realtà che non è statica e che richiede, dunque, malleabilità.

Già Aristotele aveva riconosciuto la dannosità di questo atteggiamento nel VII libro dell'*Etica Nicomachea*, al paragrafo decimo, dopo aver trattato la mancanza dell'autocontrollo a causa dell'impetuosità o a causa del desiderio: la “bestialità” (*theriòtes*) che è inferiore al vizio, ma più da temere (1150°)¹⁹. Tenere fermo un ragionamento è, secondo il filosofo, caratteristica di chi è capace di dominarsi; tuttavia, è necessario operare una distinzione tra declinazione positiva e declinazione negativa di tale qualità:

¹⁸ G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. IV, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1965, pp. 496-97. Si sente l'eco, ancora una volta, della *Summa Theologica* di Tommaso: Libro II, II Quaestio 14.

¹⁹ Già Platone aveva accennato a “*to theriodes*”, il bestiale (cfr. E. Cattanei, “*Al di sotto*” di emozioni e virtù? La “bestialità” in Platone e in Aristotele, in *Emozioni e virtù: percorsi e prospettive di un tema classico*, a cura di S. Langella e M. S. Vaccarezza, Napoli, Orthotes editrice, 2014 p. 29). La concezione della *theriòtes* espressa da Aristotele non è, tuttavia, priva di contraddizioni e incongruenza (cfr. A. Fermani, *L'Etica di Aristotele. Il mondo della vita umana*, Brescia, Morcelliana, 2012, pp. 138-46).

Vi sono alcuni che hanno la caratteristica di tenere ferma la loro opinione (*emmeneticòì*), che noi chiamiamo ostinati (*isxiroynómonas*), cioè difficili a persuadere e non facili da convincere a cambiare: questi hanno qualcosa in comune con chi si sa dominare, come il prodigo ha qualcosa in comune con il generoso e il temerario con il coraggioso; ma sono diversi sotto molti aspetti. Infatti chi si domina non cambia a causa di passione e desiderio, ma piuttosto, chi si domina sarà facile a convincere, se si dà tale caso; *l'ostinato invece non cambia sotto l'influsso del ragionamento, dato che tipi simili sviluppano desideri irrazionali e in genere sono spinti dai piaceri*. I testardi, gli ignoranti e i rozzi sono ostinati; i testardi lo sono a causa del piacere e del dolore: godono quando hanno vinto e non sono persuasi a cambiare opinione, e si addolorano nel caso che le loro idee vengano annullate, come un decreto; quindi somigliano più a chi non si domina che a chi si domina²⁰.

La perseveranza, viceversa, è una virtù e non un vizio, poiché essa è una forma di autocontrollo, appartiene dunque a chi sa temperare la costanza con l'esercizio della propria razionalità e sa mettere in pratica le proprie conoscenze (1151b-1152a), sa metterle in atto²¹. Non secondario, inoltre, è il fine che viene perseguito: se i desideri sono irrazionali o si confondono con i piaceri, non si perseguirà un intento positivo. Su questo punto Aristotele si interrogava nel III libro dell'*Etica*: «allora non bisogna forse dire che, in assoluto e secondo verità, oggetto del volere è il bene, ma che per ciascuno è il bene apparente [...]?»²²; Tommaso spiega questo passaggio evidenziando che la persona virtuosa agisce assecondando il “vero bene”, poiché essa è indirizzata dalla ragione, «*secundum rationem rectam*», viceversa «per molti, i viziosi, l'inganno nella distinzione tra bene e male avviene soprattutto a causa del piacere. Di conseguenza, accade che desiderino come bene ciò che è piacevole, che non è bene, e cerchino di

²⁰ (Corsivo mio) Aristotele, *Etica Nicomachea* (VII 10, 1151b), traduzione, introduzione e note di C. Natali, Bari-Roma, Laterza, 1999, pp. 289-91. L'intersecarsi di fonti diverse, evidenza che il *Decameron* «è un testo narrativo con intenti di filosofia morale» (R. Bragantini, *Ancora su fonti e intertesti del Decameron: conferme e nuovi sondaggi*, in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di A. M. Cabrini e A. D'Agostino, Biblioteca di carte romanze 7, Milano, Ledizioni Ledi Publishing, 2018, p. 134). Su Boccaccio lettore di Aristotele, oltre ai riferimenti bibliografici già citati, cfr. S. Barsella, *I marginalia di Boccaccio all'«Etica Nicomachea» di Aristotele* (Ms. Milano, Ambrosiana, A 204 inf.), in *Boccaccio in America*, a cura di E. Filosa, M. Papio, Ravenna, Longo, 2012, pp. 143-55; F. Bausi, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio», 27, 1999, pp. 205-53; R. Bragantini, *Para un diverso «Decameron»*, in «Revista de Italianistica», 29, 2015, pp. 38-70; K. Flasch, *Boccaccio et la philosophie*, in *Ut philosophia poesis: questions philosophiques dans l'oeuvre de Dante, Pétrarque et Boccaccio*, a cura di J. Biard, F. Mariani Zini, Paris, Vrin, 2008, pp. 191-211.

²¹ «Non è possibile che la stessa persona sia insieme saggia e incapace di dominarsi, infatti prima abbiamo dimostrato che allo stesso tempo si è saggi e virtuosi di carattere, inoltre il saggio è tale non solo per il fatto di sapere, ma anche per il fatto di saper mettere in pratica, invece chi non si domina non sa mettere in pratica» (Aristotele, *Etica Nicomachea*, VII 10, 1152a, op. cit., pp. 291-93).

²² Ivi, Libro III 6, 1113a, p. 93.

evitare come male ciò che è per loro doloroso ma in sé buono. La spiegazione è che non seguono la ragione ma i sensi»²³.

Gioverà anche ricordare, nell'ambito di questa riflessione sulla virtù della perseveranza, alimentata dalla capacità razionale e che ha come fine l'amore, che "perseveranza" e "saviezza" nel gestire la propria esistenza e i propri sentimenti sono assegnate, nel *Decameron*, in binomio solo a un'altra donna determinata e assennata: Ghismunda; sarà lei stessa, infatti, a definire "savia perseveranza" quella messa in atto per costruire la relazione con l'amante: «Guiscardo non per accidente tolsi, come molte fanno, ma con diliberato consiglio elessi innanzi a ogni altro e con avveduto pensiero a me lo 'ntrodussi e con savia perseveranza di me e di lui lungamente goduta sono del mio disio» (IV 1 §37).

Alla novella di Giletta può, dunque, essere assegnata la definizione di *fictio* che riesce a veicolare un messaggio morale, circoscrivendolo entro un preciso perimetro storico-sociale, e presentandolo sotto una nuova veste formale e ideologica²⁴. La narrazione presenta certamente anche una vaga eco fiabesca, riconducibile alle possibili fonti, che dona un'aura quasi rarefatta ad alcuni passaggi²⁵; essa non sottrae, però, incisività all'agire e al ragionare esemplare della donna, alla fedeltà ai propri

²³ «multis, scilicet pravis, deceptio in discretione boni et mali accidit praecipue propter delectationem. Ex qua contingit quod delectabile, quod non est bonum, desiderent tamquam bonum, et aliquid tristabile ipsis, quod in se est bonum, fugiant tamquam malum, quia scilicet non sequuntur rationem, sed appetitum sensitivum» (*Sententia libri Ethicorum*, Liber III, Lectio 10 (<https://aquinas.cc/la/en/~Eth.Bk3.L10.n494> consultato in data 4/02/2026).

²⁴ Cfr. L. Battaglia Ricci («Una novella per esempio». *Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. Abanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 31-54), che affronta l'inquadramento del genere novellistico prendendo le mosse dal trittico proemiale: "favole parabole istorie".

²⁵ Ad esempio, alle lunghissime attese alle quali la donna è sottoposta o si sottopone, come se il tempo si fosse cristallizzato e non fossero trascorsi che pochi attimi. Tale aura fiabesca è stata riconosciuta dalla critica (cfr. ad esempio, Baratto, *Realtà e stile nel Decameron*, op. cit. e G. Alfano, *Scheda introduttiva* III 9, in Boccaccio, *Decameron*, op. cit. pp. 518-20); tra le possibili fonti si potrebbe indicare la favola di Amore e Psiche contenuta nelle *Metamorfosi* di Apuleio che già Martin McLaughlin aveva intravisto in filigrana nella conclusione della *Caccia di Diana* (M. McLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance: the Theory and Practice of Literary Imitation from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 61) e, più di recente, in modo sistematico, attraverso un costante raffronto intertestuale, Igor Candido ha ricollegato a diverse novelle decameroniane, come quella di Zinevra (II 9) e, soprattutto, quella di Griselda (X 10) (cfr. I. Candido, *Boccaccio umanista*, Ravenna, Longo, 2014, pp. 75-111). Allontanandoci dalla favola, L. Cappelletti annovera, però, tra le possibili fonti anche la commedia *Hécyra* (165 a.C.) di Terenzio (*Studi sul Decamerone*, Parma, Luigi Battel Libraio-Editore, 1880, pp. 355-61).

sentimenti: una costanza emotiva non condivisa da Beltramo, il quale, viceversa, pur dichiarandosi totalmente preso dall'amore per la giovane fiorentina, rinuncia a lei rapidamente, quando la ragazza si trasferisce nel contado.

Boccaccio sembrerebbe, dunque, aver strutturato la narrazione intorno alle due possibili declinazioni della "fermezza": perseveranza e ostinazione, assegnandole ai due personaggi che nel corso del racconto scontrano le proprie volontà, attraverso allontanamenti e ricongiungimenti. Nell'ambito dell'equilibrio dei ruoli, possiamo osservare che la virtù della protagonista è illuminata ed esaltata dall'esemplarità esecrabile di Beltramo, che incarna una tenacia tutta negativa, insensata e dannosa. Dannosa proprio perché ha perso la capacità di *movere* (il verbo utilizzato da Boccaccio nel *De Casibus*), ossia di ritornare sulle proprie posizioni, mettere in discussione le proprie certezze alla luce della ragione, abbracciando dunque la riflessione espressa dal re stesso, quando aveva assegnato Giletta in sposa al conte (§25)²⁶. L'ostinazione di Beltramo gli impedisce di riconoscere il valore intellettuale della donna come superiore a quello del lignaggio, con la conseguente negazione del necessario rinnovamento della propria classe sociale²⁷, e il conte rischia, pertanto, di danneggiare sé stesso e la propria contea. Solo sulla perseveranza di Giletta, alimentata da un amore che sa essere razionale e paziente, si potrà costruire un futuro di prosperità per il conte e il suo feudo.

Agnese Amaduri

Parole-chiave: Aristotele, Boccaccio, *Decameron*, Donna, Industria, Perseveranza.

Keywords: Aristotle, Boccaccio, *Decameron*, Woman, Industry, Perseverance.

²⁶ Cfr. A. Barbiellini Amidei, *Boccaccio e la 'matta bestialità'*, op. cit.

²⁷ Sulla consapevolezza dell'autore circa il rinnovamento sociale che stava segnando il periodo e la necessità delle antiche classi egemoni di prenderne atto, cfr. G. Armstrong, R. Daniels, S. J. Milner, *Boccaccio as cultural mediator*, in *The Cambridge Companion to Boccaccio*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 3-19.

Tancredi e Ghismonda tra suggestioni carolingie e paoline

Abstract: Il contributo prende in esame le condotte e le posizioni discorsive di Tancredi e Ghismonda in rapporto allo *status* sociale e “anagrafico” conferito loro da Boccaccio (paternità regale, per il primo, e giovanile vedovanza per la seconda). Un’analisi di questo tipo permette di calibrare alcune letture interpretative ancora oggi blindate a causa della lunga fedeltà degli esegeti. Per esempio, alla luce dell’argomentazione proposta, la maggioritaria tesi psicanalitica, che concepisce Tancredi come una sorta di corrispettivo maschile della Mirra ovidiana animato da un latente amore incestuoso, rivela delle criticità che portano a rivalutare la tesi desantisiana “dell’onore”. Dai suoi atti linguistici, infatti, il principe di Salerno – che ha in comune con il Carlo Magno di Eginardo il disinteresse nei confronti di una politica matrimoniale che si serva della prole femminile – mostra di parlare e agire coerentemente con il profilo di un tiranno che avverte minata la stabilità del proprio potere.

Abstract: *This paper examines the behavior of Tancredi and Ghismonda in relation to their social and “anagraphic” status (royal paternity for the former and youthful widowhood for the latter). Such an analysis allows us to refine some classic interpretative readings: for example, the prevailing psychoanalytic thesis, which describes Tancredi as a father animated by a latent incestuous love (a sort of male counterpart of Ovid’s Myrrha), reveals critical issues that lead to a reevaluation of De Sanctis’s thesis about “honor”. Indeed, the Prince of Salerno – who is similar to Einhard’s Charlemagne for the disinterest in a marriage policy that exploits female offspring – shows that he speaks and acts like a tyrant who feels the stability of his power is being undermined.*

La prima novella della quarta giornata del *Decameron* – sezione dedicata, superfluo ricordarlo, agli amori infausti – è, fra i testi narrativi boccacciani maggiormente conosciuti e fortunati, quella più segnata da audaci sbalzi tonali e chiaroscuri violenti. La protagonista femminile ne è il centro carismatico e magnetico: Ghismonda percorre una parabola che la vede inizialmente scaltra predatrice sessuale, poi savia virago e infine sublime suicida. Ma, appunto, prima di ogni altra cosa ella è una castellana, una *domina*, che concede il “guiderdone” a un subalterno, il che ci riporta alle matrici culturali cortesi e al relativo immaginario, il quale, come ben sappiamo, camuffava nell’afflato erotico frustrazioni da diseredati e aspirazioni di riabilitazione sociale.

In risposta alla reprimenda del padre, che le chiede conto della scelta di «un giovane di vilissima condizione», Ghismonda, dopo l’accento posto sugli insopprimibili impulsi della gioventù («Esser ti dovè, Tancredi, manifesto, essendo tu

di carne, aver generata figliuola di carne e non di pietra o di ferro; e ricordar¹ ti dovevi e dei, quantunque tu ora sie vecchio, chenti e quali e con che forza vengano le leggi della giovinezza»), si slancia in una vibrante demistificazione della *eugeneia*:

La virtù primieramente noi, che tutti nascemmo e nasciamo iguali, ne distinse; e quegli che di lei maggior parte avevano e adoperavano nobili furon detti, e il rimanente rimase non nobile. E benché contraria usanza poi abbia questa legge nascosa, ella non è ancor tolta via né guasta dalla natura né da' buon costumi; e per ciò colui che virtuosamente adopera, apertamente sé mostra gentile, e chi altramenti il chiama, non colui che è chiamato ma colui che chiama commette difetto. Rguarda tra tutti i tuoi nobili uomini e essamina la lor vita, i lor costumi e le loro maniere, e d'altra parte quelle di Guiscardo rguarda: se tu vorrai senza animosità giudicare, tu dirai lui nobilissimo e questi tuoi nobili tutti esser villani².

Essa converge con quei versi della guinizelliana canzone-manifesto più scettici sull'aristocrazia dei blasoni, soppiantata dall'innatismo della vera "onestà" (*Al cor gentil*, vv. 31-34):

Fere lo sol lo fango tutto il giorno:
vile reman, né 'l sol perde calore;
dis'omo alter: "Gentil per sclatta torno";
lui semblo al fango, al sol gentil valore³.

¹ Per un'interpretazione delle varie occorrenze del verbo "ricordare" in *Dec.* 4, 1 si rinvia a E. Buonocore, *The Thread of Memory in the Decameron: from the Pleasures and Dangers of Narration to Lessons for the Future*, in «Giornale di Filosofia», 1, 2025, pp. 150-51; cfr. l'URL: <https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/giornale-filosofia/article/view/5107/3963> (ultima consultazione: 15/11/2025).

² Per il testo della novella il presente articolo si rifà alla trascrizione prodotta in T. Nocita, *Decameron IV 1. Una lettura di Tancredi e Ghismonda secondo l'autografo hamiltoniano*, in «Carte Romanze», 7/1, 2019, pp. 180-89. In merito all'«apostrofe sulla vera nobiltà da parte di Ghismonda, il commento di Branca rimanda a una vasta area di intertesti, dallo stesso Boccaccio alle rime stilnovistiche, al Dante del quarto trattato del *Convivio*, ad Andrea Cappellano, al Seneca delle *Epistulae ad Lucilium* ("omnes, si ad originem primam revocantur, a dis sunt": XLIV 1) [...]. È possibile che [...] ci si trovi di fronte a un affioramento [...] del *De beneficiis* [...] III 28 1-3 [...]». Nelle parole di Ghismonda si avvertono echi precisi del passo: dall'accusa contro il "peccato della fortuna"; alla constatazione di un'origine a tutti comune [...] alla proclamazione della vera nobiltà, attingibile solo con le operazioni virtuose» (R. Bragantini, *Ancora su fonti e intertesti del Decameron*, in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di A. M. Cabrini e A. D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 132-33).

³ «La cosiddetta soluzione borghese del problema della nobiltà, soluzione sottesa dall'equazione amore-cor gentile, è stata storicamente una istanza di apertura, un grimaldello per aprire porte o un ariete per rompere steccati sociali» (M. Santagata, *I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, p. 63).

Ghismonda si muove al contempo in virtù del proprio rango e contro di esso: come figlia di un principe, dispone di spazi e di libertà di movimento tali da garantirle di portare avanti la tresca con Guiscardo, ma è proprio la sua prossimità di sangue al vertice politico della corte a caricarla di altissime aspettative di integrazione al sistema, che, nel momento in cui vengono tradite, reclamano una nemesi implacabile⁴.

Anche alla luce di queste senz'altro ovvie considerazioni, non riesce a soddisfarci completamente la compatta iniziativa degli esegeti novecenteschi di archiviare la questione «del punto d'onore»⁵ e di qualificare Tancredi come padre degenerato erede del «ruolo [...] che, nel passato, era di spettanza del “gilos”, il marito tradito»⁶. Non si dovrà mancare di dare il giusto risalto, infatti, a fasi precedenti nelle quali Boccaccio, in aggiunta alla constatazione di una concorrenza tra *servitium amoris* e diritti legali dello sposo, aveva adombrato l'eventualità che tra gli amanti potessero inserirsi antagonisticamente – e con possibile deragliamento tragico degli eventi – anche i congiunti della donna (*Filocolo* 4, 49-50):

Disse allora la piacevole Pola: – Reina, altro giudizio sarebbe per me di tal quistione donato come udirete. [...]. Noi veggiamo ad una gran donna avere molti *parenti*, molta famiglia, e tutti riguardare ad essa sì come solleciti guardatori del suo *onore*, de' quali se alcuno di questo amore s'avvedesse, com'io già dissi, all'amante grave pericolo ne può seguire: quello che della meno nobile non potrebbe così di leggieri avvenire. [...] disse la reina alla bella donna – [...] se volete dire che il dubbio de' parenti ci sia, noi nol neghiamo, e questa è una delle cagioni perch'elli è affanno ad avere l'amore d'una gran donna: ma i discreti con occulta via procedono in tali

⁴ La sua stessa facondia è resa possibile dalla nascita altolocata: «L'eloquenza adorna e maestosa con cui si esprime Ghismonda costituisce l'abito naturale che conviene al suo alto sentire [...] il solo adatto all'aristocratico ambiente in cui si muove» (G. Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, Petrini, 1966, p. 117).

⁵ «Il motivo della tragedia è il punto d'onore, perché ciò che move Tancredi è l'onta ricevuta, non solo per l'amore della figliuola, ma ancora più per l'amore collocato in uomo di umile nazione» (F. De Sanctis, *Il Decamerone*, in Id., *Storia della letteratura italiana*, a cura di G. Contini, Torino, UTET, 1973, p. 354). Già negli anni Venti del secolo scorso Attilio Momigliano inverte il desantisiano ordine di priorità delle ragioni della collera del “prenze” di Salerno: «Il Boccaccio non sa ritrarre la passione di quel padre il quale, per troppo amore, per gelosia e un po' anche per sentimento d'onore, si fa tiranno, omicida e quasi carnefice della figlia» (G. Boccaccio, *Il Decameron. Quarantanove novelle commentate*, a cura di A. Momigliano, Milano, Vallardi, 1936², p. 164). Pier Massimo Forni, riferendosi a De Sanctis, scrive che la sua è «un'interpretazione della vicenda di *Decameron* IV 1 che non possiamo non sentire remota [...] che ci sembra una sopravvalutazione di una realtà accessoria, cioè la maggior offesa identificata nella scelta, da parte della figlia, di un amante non nobile» (P. M. Forni, *Forme complesse nel Decameron*, Firenze, Olschki, 1992, p. 122).

⁶ G. Natali, *Lisabetta da Messina o dell'elegia*, in *Studi di letteratura italiana. In memoria di Achille Tartaro*, a cura di G. Natali e P. Stoppelli, Roma, Bulzoni, 2009, p. 139.

bisogne, ché non è dubbio che *delle grandi e delle piccole donne*, ciascuna secondo il suo potere, è *amato e guardato l'onore da' parenti*, e così poria il folle nella mala ventura incappare amando basso come in alto luogo⁷.

Soprattutto la chiosa della regina di Napoli Fiammetta sembra compendiare e quasi prefigurare la vicenda di *Dec.* 4, 1, perlomeno dal punto di vista di Guiscardo, l'infimo cortigiano che soccombe all'intollerante consanguineo della "gran donna" espiando la propria intrepidezza erotica. Nel pensiero boccacciano la custodia familiare dell'onore delle figlie è preventivata a tutti gli effetti quale forza di opposizione alla *fin'amor* e il Certaldese può aver inteso saggiarne il potenziale narrativo tanto nella novella di Lisabetta da Messina quanto in quella di ambientazione salernitana. I commentatori contemporanei hanno sempre, chi più e chi meno cautamente, invocato l'inconscio di Tancredi⁸ e di Boccaccio⁹, diagnosticando a carico del protagonista maschile un meccanismo di rimozione e speculando su quanto intenzionalmente l'autore abbia voluto inviare segnali suggestivi di pulsioni devianti.

⁷ G. Boccaccio, *Filocolo*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. I, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1967, pp. 430-32. Come bibliografia degli studi si vedano, almeno, P. Rajna, *L'episodio delle Questioni d'Amore nel Filocolo del Boccaccio*, in «Romania», XXX, 1902, pp. 28-81; L. Surdich, *Il Filocolo: le questioni d'amore e la quête di Florio*, in *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987, pp. 13-75 e R. Morosini, «Per difetto reintegrare». *Una lettura del Filocolo di Boccaccio*, Ravenna, Longo, 2004, pp. 66-81.

⁸ A cominciare da Carlo Muscetta: «Non si tratta solo del "punto d'onore" (come parve al De Sanctis) [...]. La tragedia di Tancredi è nella sua stessa tenerezza [...]. Avendo concentrato in Ghismonda tutti i suoi affetti, egli reprime una carica di morbosa passione nel profondo del suo essere e non ne è consapevole» (C. Muscetta, *Giovanni Boccaccio e i novellieri*, in *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1965, p. 412). Si veda anche, più di recente, Maria Serena Sapegno, che osserva la novella attraverso il filtro degli ormai consolidati *gender studies*: «Tancredi non comprende affatto la figlia con le sue esigenze e i suoi desideri fino al momento in cui la propria morbosa invadenza non lo porta a vedere con i propri occhi un rapporto sessuale tra lei e Guiscardo. L'insistenza della narratrice sulle lacrime del padre sembra alludere a una debolezza e a un dolore dovuti al proprio sentimento indicibile ed eccessivo, che egli stesso non capisce» (M. S. Sapegno, *Il fantasma dell'incesto da Ovidio a Boccaccio*, in Id., *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2018).

⁹ «Come il suo personaggio, lo stesso autore non varca la soglia di questo incestuoso sentimento inconscio» (C. Muscetta, *Giovanni Boccaccio e i novellieri*, op. cit., p. 413). Di parere contrario Forni, che però sempre elucubra intorno agli impalpabili atteggiamenti psicologici: «La novella di Tancredi e Ghismonda presenta il tema dell'amore incestuoso. Questo tema non è esplicitato ma si costituisce in una trama di allusioni. È possibile ipotizzare, anzi, sembra ragionevole credere che questo sistema allusivo sia prodotto cosciente dell'autore; è meno probabile che il Boccaccio abbia invece evocato il tema inconsapevolmente. [...]. Possiamo pensare che egli disegni consapevolmente l'azione come colorata da motivazioni incestuose, ma che la scelta di non esplicitare significhi una sua mancanza di disponibilità a ratificare l'esistenza dell'incesto» (P. M. Forni, *Forme complesse nel Decameron*, op. cit., pp. 136-37).

Non servirà eccepire che l'inconscio è nozione che esorbita dai confini del testo e che rimonta a pratiche extrafilologiche, per giunta ignote al mondo medievale: un correttivo a determinati approdi ermeneutici s'impone, perciò, come altamente raccomandabile¹⁰. Le tre riprese frastiche dell'ovidiano racconto della sciagurata passione di Mirra per il padre – finora le uniche evidenze a sostegno di un substrato patologico nella vicenda boccacciana¹¹ – non è da escludere siano state fruite dal Certaldese, al pari di altri prestigiosi segmenti citazionali, semplicemente per redimere la forma-novella, genere svalutato e negletto dal sistema letterario ufficiale, in linea con il disegno complessivo di nobilitazione che governa l'intero *Decameron*.

La revisione di cui parlo dovrebbe cercare di coprire il disavanzo creatosi tra lo psicologico e l'ideologico, andando a ricongiungere più strettamente le condotte dei personaggi alla posizione sociale e gerarchica conferita loro dal narratore. In questo senso si proverà a rilanciare l'idea che la figura del padre accentratore si collochi al di fuori di un quadro di storture psicogene (paragrafo 1) e ci s'interrogherà se la vedovanza di Ghismonda si esaurisca nella funzione di mero orpello prosopografico¹² o valga, invece, come condizione preparatoria dell'esito narrativo (paragrafo 3). Sottoporremo, inoltre, a un'analisi di approccio pragmalinguistico il duello verbale tra

¹⁰ Riserve sulle «tecniche di analisi del profondo» esercitate sul racconto boccacciano sono espresse di sfuggita in M. Picone, *Dal "lai" alla novella tragica: Ghismonda*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, Ravenna, Longo, 2008, p. 188.

¹¹ Forni riconnette il periodo ipotetico controfattuale riferito a Tancredi «non ebbe che una figliuola, e più felice sarebbe stato se quella avuta non avesse» a *Met.* 10, vv. 298-299 («*si sine prole fuisset, | inter felices Cinyras potuisset haberi*») e la frase pronunciata da Ghismonda «se peccato è» al successivo v. 323, «*si tamen hoc scelus est*» (P. M. Forni, *Forme complesse nel Decameron*, op. cit., pp. 111-13). In una posteriore monografia in lingua inglese, lo studioso aggiunge una terza tessera: la coppia verbo + complemento partitivo presente nella «deposizione» di Ghismonda («Guiscardo [...] eleksi innanzi a ogni altro») sarebbe riscrittura di *Metamorfosi* X 317-318, «*ex omnibus unum | elige, Myrrha, virum*» (P. M. Forni, *Adventures in Speech. Rhetoric and Narration in Boccaccio's Decameron*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 124). Nel monumentale *The Golden Bough* (1922) si ipotizza che il mito letterario dell'amore incestuoso di Mirra per Cinira muova da una base antropologica: nella Cipro pre-ellenica l'endogamia regale era praticata per non far cadere il trono in mani straniere e il re deteneva anche un ruolo sacerdotale strettamente legato al culto di Venere (cfr. J. G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, trad. it. di L. De Bosis, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, libro I, cap. 31).

¹² Picone, a quanto ci consta, è l'unico ad aver sfiorato il problema; senonché, secondo l'insigne studioso, la circostanza di aver perduto il marito si limita a rispondere «alla sola esigenza narrativa di far sì che Ghismonda possa conoscere le "meravigliose forze" del "concupiscibile disidero"» (M. Picone, *Dal "lai" alla novella tragica: Ghismonda*, op. cit., p. 195 nota 13).

padre e figlia (paragrafo 2): qui, come si vedrà, il parziale sussidio di certa riflessione psicanalitica, lungi dal collidere con le premesse di questa indagine, interviene nella misura in cui lo studioso di letteratura «può e deve ricorrere a Freud per ricavare non tanto una corretta psicologia dell'autore [...] o del personaggio, quanto piuttosto modelli attinenti alla coerenza interna del linguaggio, che, per ipotesi, ha qualcosa da spartire con l'inconscio»¹³.

Tancredi: paternità regale e modelli storiografici

Sebbene il “quando” della novella non poggia su garanzie documentarie, esso non è, tuttavia, del tutto indeterminato o atemporale. L'incipit «Tancredi, prencipe di Salerno» evoca uno sfondo storico, che con buona approssimazione è da identificare in quello dei potentati guerreschi altomedievali e dei clan feudali: ciò avrà pur inciso nell'orchestrazione dello sviluppo drammatico da parte di Boccaccio e ai fini di un'interpretazione rigorosa tale elemento dovrà interagire in maniera coerente con tutti gli altri. La medievalista Maria Cristina La Rocca ci ricorda che, nei secoli a ridosso dell'anno Mille,

le figlie sono uno degli strumenti e delle manifestazioni visibili del potere dei padri e sono spesso rappresentate come coloro attraverso le quali è possibile ad altri uomini entrare in sintonia e in relazione con i padri. Il successo del padre, dunque, viene in qualche modo a essere misurato attraverso l'efficacia del potere attrattivo che le sue figlie esercitano all'esterno e nella sua capacità discrezionale di concederle oppure di negarle [...]. Le figlie altomedievali sono interpretate e descritte come uno dei beni più preziosi che il padre possiede, esse costituiscono [...] la parte più importante del tesoro regio e aristocratico: strumento di alleanza e di pattuizione, le figlie possono però, allo stesso tempo, costituire il mezzo attraverso il quale il patrimonio e l'onore del padre possono essere lesi¹⁴.

¹³ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 8.

¹⁴ M. C. La Rocca, *Il conflitto tra padre e figlia nell'Alto Medioevo*, in *Padri nostri. Archetipi e modelli delle relazioni tra padri e figlie*, a cura di S. Chemotti, Padova, Il Poligrafo, 2010, pp. 112-14.

Il disinteresse di Tancredi a maritare Ghismonda (che in passato, non senza esitazioni, ha già concesso in sposa «a un figliuolo del duca di Capova») è assimilabile alla prassi sopra descritta e, ammettendo che lo scenario nel quale stiamo sconfinando per parlare di *Dec.* 4, 1 sia quello giusto, potremmo spingerci fino a individuare un precedente illustre del monopolio affettivo di Tancredi sulla figlia nella tendenza “anti-pronuba” di Carlo Magno nei confronti della progenie muliebre.

Sappiamo che, a differenza dell’ostrogoto Teoderico o del longobardo Desiderio, il sovrano franco esentò le proprie discendenti dal destino matrimoniale, giacché sempre egli «le vide come propri tesori da custodire gelosamente, rimarcando così, in modo ancor più evidente, il potere del padre sul futuro delle figlie»¹⁵. Boccaccio conosceva questa figura scettrata, avendone menzionato il nome e la discesa in Italia nelle ottave finali del *Ninfale fiesolano*¹⁶. Per il ritratto privato di Carlo Magno fa fede la *Vita Karoli* del segretario di Ludovico il Pio, Eginardo (770-840), il quale a proposito dell’imperatore scrive:

*Liberos suos ita censuit instituendos, ut tam filii quam filiae primo liberalibus studiis, quibus et ipse operam dabat, erudirentur [...] filias vero lanificio adsuescere coloque ac fuso, ne per otium torperent [...]. Quae cum pulcherrimae essent et ab eo plurimum diligerentur, mirum dictu, quod nullam earum cuiquam aut suorum aut exterorum nuptum dare voluit, sed omnes secum usque ad obitum suum in domo sua retinuit, dicens se earum contubernio carere non posse*¹⁷.

¹⁵ Ivi, p. 118.

¹⁶ «...fu da Totile insin da’ fondamenti | arsa e disfatta, e cacciate le genti. || [...]. Così gran tempo quivi dimoraro, | infin che ’l buon re Carlo Magno venne | [...] ma poi che Carlo Magno ebbe vittoria, | passò di qua nelle nostre contrade, | e rifece la città di Fiorenza, | la qual poi crebbe, ogni dì, sua potenza» (G. Boccaccio, *Il Ninfale Fiesolano*, a cura di V. Pernicone, Bari, Laterza, 1937, pp. 345-46). Il Certaldese tornò a parlare della leggendaria ricostruzione di Firenze ad opera del re franco nel commento ai canti XII e XV dell’*Inferno*: «è da sapere che, essendo Attila, re de’ Goti, passato in Italia, in estermio e ultima distruzione del nome romano, e avendo molte città in Lombardia e in Romagna già guaste e disfatte, secondo che piace a Giovanni Villani, esso passò in Toscana, dove similmente più ne disfece, e tra l’altre Firenze [...]. Poi più volte tentarono i discendenti de’ cittadini fuggiti di doverla reedificare; ed essendo le lor forze piccole, sempre furono impediti da’ Fiesolani [...]. Ma pure, perseverando essi antichi cittadini in questo volere, essendo imperador Carlo Magno, mandarono chi supplicasse in lor nome e allo ’mperadore e al popolo di Roma che con la lor forza la città antica si potesse rifare» (*Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. VI, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965, pp. 628-29).

¹⁷ Traduzione nostra: ‘Decise di far istruire la prole, in modo tale che maschi e femmine fossero educati negli studi liberali e in questo si spendeva personalmente [...] le figlie, tuttavia, erano abituate al fuso e alla lana così che non impigrissero nell’inerzia [...]. Esse erano tanto amate dal padre e assai belle, ma incredibilmente questi non volle che prendessero marito, né della corte né straniero, e le tenne in casa fino al giorno della sua morte,

Su Carlo Magno *pater familias* è disponibile una seconda fonte, risalente al XII secolo e di autore anonimo, ma dal sapore più spiccatamente anedddotico: nel

Chronicon del monastero di Lorsch si narra infatti che la figlia preferita di Carlo, Berta, si era appartata di nascosto nel *palatium* con il nobile Angilberto, che molto l'amava. Al momento di ritornare nel suo letto, Angilberto si accorge con terrore che è nel frattempo nevicato e che le grandi impronte che egli avrebbe lasciato nel cortile che egli doveva attraversare avrebbero smascherato la sua presenza notturna e illecita accanto a Berta. Allora Berta "elegantissima iuvenula" propone ad Angilberto di portarlo lei stessa sulle sue spalle, affinché nella neve restino solo tracce di impronte femminili. Carlo svegliatosi all'improvviso, osserva dalla finestra la scena della figlia che trasporta il suo amante e "partim admiratione, partim dolore permotus" e credendo che ciò avvenisse anche per disposizione divina, non parlò mai ad alcuno di ciò che aveva visto¹⁸.

Sostenere in via congetturale la sussistenza di una gemellarità di costume che unisce Tancredi a Carlo Magno non sembra manovra speculativa tanto più onerosa o arrischiata dell'inferire un contorto spostamento psichico da Mirra a Tancredi¹⁹. Nulla vieta che Boccaccio possa essere stato raggiunto – non necessariamente per il tramite di letture dirette – da una memoria collettiva che rappresentava l'imperatore come depositario di un amore paterno ipertrofico («*ab eo plurimum diligenterentur*») e di un'incapacità di fare a meno della vicinanza fisica delle figlie («*nullam [...] nuptum dare voluit [...] dicens se earum contubernio carere non posse*») nonché soggetto a un profondo turbamento alla vista dei sotterfugi *post coitum* di una di loro («*dolore permotus*»). Identikit, questo, perfettamente sovrapponibile a quello del malfamato genitore di Ghismonda: «fu dal padre tanto teneramente amata, quanto alcuna altra

dicendo di non poter vivere senza la loro vicinanza' (*Einhardi Vita Karoli Magni*, in MGH SS rer. Germ., 25, cap. 19, pp. 23-25). Tra i più di cento testimoni che hanno trasmesso l'opera di Eginardo, vi è un codice in particolare che avrebbe potuto essere nella disponibilità di consultazione del Certaldese, ovvero il *Pluteo* 65.35 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, secc. XI-XII), entrato in possesso di Coluccio Salutati (cfr. «MIRABILE. Archivio digitale della cultura medievale»: <https://www.mirabileweb.it/manuscript/firenze-biblioteca-medicea-laurenziana-plut-65-35-manuscript/24113>; ultima consultazione: 15/11/2025); la *Vita* occupa l'intervallo 125v-130r (la parte sulle figlie di Carlo si trova in 128r, seconda colonna).

¹⁸ M. C. La Rocca, *Il conflitto tra padre e figlia nell'Alto Medioevo*, op. cit., p. 119.

¹⁹ «*Ghismonda [...] is a new Myrrha whose sexual transgression is not with her father [...] who inherits the incestuous drive of the old Myrrha*»; traduzione nostra: 'Ghismonda [...] è una nuova Mirra, la cui trasgressione sessuale non è rivolta al padre [...] che eredita invece da Mirra la spinta incestuosa' (P. M. Forni, *Adventures in Speech. Rhetoric and Narration in Boccaccio's Decameron*, op. cit., p. 125). Cfr. anche G. Almansi, *Tancredi e Ghismonda*, in Id., *L'estetica dell'osceno* [1974], Torino, Einaudi, 1993, pp. 100-30.

figliuola da padre fosse giammai [...] non sappiendola da sé partire, *non la maritava*»; e ancora: «Tancredi si svegliò e sentì e vide ciò che Guiscardo e la figliuola facevano. E *dolente* di ciò oltremodo [...]».

Tancredi e Ghismonda: la “logomachia”

La narratrice di secondo grado Fiammetta precisa che padre e figlia hanno l’abitudine di conversare lungamente negli alloggi di lei («Era usato Tancredi di venirsene alcuna volta tutto solo nella camera della figliuola e quivi con lei dimorarsi e ragionare alquanto»): prima che la situazione precipiti a causa di Guiscardo, pertanto, dobbiamo credere che i due siano ottimi confidenti l’uno dell’altra. Ci è dato sapere, tuttavia, solo che si parlano, non quello che si dicono.

Un po’ meno laconica è la voce narrante nel riferire ciò che i personaggi scelgono di non comunicarsi: «il padre [...] poca cura si dava di più maritarla, né a lei onesta cosa pareva il richiederlo [...] Tancredi [...] prima gli volle sgridare, poi prese partito di tacersi». È individuabile, anzi, una quasi calcolata contiguità temporale delle principali svolte del racconto (le profferte di Ghismonda e la traumatica scoperta di Tancredi) al formarsi di queste sacche di silenzio e reticenza, che stridono con un asserito affiatamento padre-figlia improntato a un dialogo cameratesco.

Il bennato Guiscardo, seppur privo di casato, deve essere riconosciuto «gentile, e chi altramenti il chiama [...] commette difetto»: così ammonisce Ghismonda al cospetto di Tancredi e seguitando nella sua perorazione ella arriva persino a porgere al padre un’ingiunzione in piena regola («Raguarda tra tutti i tuoi nobili uomini e essamina la lor vita, i lor costumi e le loro maniere, e d’altra parte quelle di Guiscardo raguarda [...] tu dirai lui nobilissimo e questi tuoi nobili tutti esser villani»), scandita da vigorosi e incalzanti imperativi, che sono alcuni tra gli «indicatori di forza illocutoria» peculiari del cosiddetto “atto esercitativo”, quello mirante a controllare

l'agire del ricevente²⁰. Nel caso di Ghismonda, l'obiettivo è una rieducazione linguistica consistente nel riassegnare i nomi alle cose: un paradosso scandaloso, un sovvertimento logico inaccettabile per la mentalità di suo padre, che presumiamo essere quella tipica "medievale", per cui la «comprensione del mondo non si concepisce come funzione creatrice, bensì come accoglimento e ripresentazione di fatti preesistenti»²¹.

Che nel conflitto fra Tancredi e sua figlia non vi siano in gioco solo rivendicazioni sentimentali, ma anche tensioni legate all'esercizio del potere, è questione non ancora del tutto scandagliata. Ghismonda, come si diceva, procede con un discorso declinato in senso "esercitativo"²² anziché con una semplice ammissione di colpevolezza e una *conquestio*²³, avocando a sé una competenza intellettuale maggiore di quella del padre ed esortandolo a un cambio di paradigma; presentare, come ella fa, «il proprio discorso come appartenente a un certo tipo illocutorio, può equivalere a un tentativo d'aumentare il proprio livello di potere. La riuscita di un tale tentativo dipenderà dall'accettazione [...] da parte dell'interlocutore»²⁴. Tancredi non può accettare una simile rinegoziazione e, per tutta risposta, dà inizio ai suoi efferati provvedimenti. Tuttavia, il "prenze", che pure si era «ne' migliori anni nell'armi essercitato» e che dopo aver visto sua figlia in intimità con un sottoposto ha avuto uno scatto di insospettabile vigoria fisica («Tancredi, ancora che vecchio fosse, da una

²⁰ Cfr. J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, a cura di M. Sbisà, Genova, Marietti, 1987, pp. 110-13. Marina Sbisà, principale interprete italiana della teoria pragmatolinguistica austiniana, fa notare che «manipolazione e direttività sono collegate al fenomeno dell'autorità che tenta di affermarsi: riuscire a realizzare uno scopo direttivo equivale a invadere il terreno dell'altro, farsi cedere terreno, quindi farsi concedere dall'altro del potere in più» (M. Sbisà, *Linguaggio, ragione, interazione. Per una pragmatica degli atti linguistici*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2009, p. 166).

²¹ E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 457.

²² Non è infrequente che nelle comuni dinamiche conversazionali un atto illocutorio possa subire una "riqualificazione" in corso d'opera da parte del parlante e passare da un tipo all'altro (cfr. M. Sbisà, *Linguaggio, ragione, interazione. Per una pragmatica degli atti linguistici*, op. cit., p. 123).

²³ Genere oratorio mirante a suscitare misericordia in chi ascolta; per una riflessione in merito alla rinuncia di Ghismonda a porre in essere tale strategia discorsiva, cfr. G. Zak, *Between Ghismonda and Massinissa: Boccaccio, Petrarch and the Uses of Tragedy*, in «Heliotropia», 15, 2018, p. 246; cfr. l'URL: <https://heliotropia.org/15/zak.pdf>; ultima consultazione: 15/11/2025.

²⁴ Ivi, p. 111.

finestra di quella si calò nel giardino»)²⁵, non si occupa di persona dell'omicidio del suo nemico, bensì incarica altri di farlo. Ciò è un modo di ribadire la piena efficienza del proprio potere – che è, in sostanza, diritto di impartire ordini –, quello stesso potere che Ghismonda, con le sue parole, ha avuto l'ardire di arrogarsi. Assai carica di valore è la frase che Tancredi comanda sia ripetuta dal suo «segretissimo familiare» latore del cuore di Guiscardo²⁶: «Il tuo padre ti manda questo per consolarti di quella cosa che tu più ami, come tu hai lui consolato di ciò che egli più amava». Si tratta sempre di un atto esercitativo, poiché presuppone primazia e prescrive un dovere a Ghismonda, quello di accontentarsi di un singolo pezzo di Guiscardo. Il padre tirannico, inoltre, è come se replicasse alla sfida semiotica lanciata dalla figlia dissidente: costei aveva preteso di ridiscutere la tradizionale dicotomia “nobile-villano”, caldeggiando una nuova polarizzazione di tali termini; l'uomo, invece, risale materialmente dall'astratta accezione di “cuore” fino al suo referente reale.

Gioverà mettere in luce, della frase di accompagnamento del macabro omaggio paterno, una certa coloritura da motto di spirito, categoria al centro di un capitale studio di Freud, che istruisce su come il motto abbia sempre bisogno di ascoltatori («Indispensabile è [...] comunicare il motto a qualcun altro»)²⁷ e susciti diletto *in primis* in chi lo proferisce («dischiude nuove fonti di piacere abolendo inibizioni») e «genera

²⁵ Il calarsi dalla finestra da parte di un Tancredi per niente imbolsito dall'età, in quanto intuitivo parallelo figurativo con il Guiscardo che si arrampica lungo la parete rupestre, è stato proposto come indizio dell'insana competitività vissuta dal padre nei confronti del mancato genero usurpatore (cfr. P. M. Forni, *Forme complesse nel Decameron*, op. cit., p. 143).

²⁶ Assai nutrita è la bibliografia sul motivo provenzale del “cuore mangiato”: L. Rossi, *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal Lai Guirun al Decameron*, in *Studi provenzali e francesi* 82, a cura di G. Chiarini, L'Aquila, Japadre, 1983, pp. 28-128; l'antologia *Le coeur mangé: récits erotiques et courtois des 12 et 13 siècles*, Paris, Stock, 1994; M. Di Maio, *Il cuore mangiato. Storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini, 1996; L. Rossi, «Bere l'amore»: per amore con Enea e Tristano, in *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo. Atti del Colloquio Internazionale (Roma 11-14 ottobre 2000)*, a cura di F. Beggato e S. Marinetti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 11-32; P. Caraffi, *Cuori mangiati, corpi smembrati. Da Isotta a Filomena*, in *Corpo e cuore*, a cura di P. Caraffi, Bologna, Emil, 2012, pp. 9-39; F. Della Bona, *Il molto amato cuore di Ghismonda: riflessioni sull'eucaristia e sul santo Graal*, in «Revista de Italianistica – Universidade de São Paulo», 25, 2013, pp. 13-26; F. Petricca, *Ghismonda e Beatrice. Il cuore mangiato e l'idea dell'amore tra Boccaccio e la Vita nuova*, in «Critica del testo», XVI/3, 2013, pp. 131-61; L. Granato, *La “bone volonte” di Ghismonda. Percorsi romanzi dell'amore in Decameron IV 1*, in «Studi sul Boccaccio», XLV, 2017, pp. 55-72.

²⁷ S. Freud, *Opere (1905-1908). Il motto di spirito e altri scritti*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1972, p. 128.

[...] risparmio di dispendio psichico»²⁸. La battuta di Tancredi – recepita da almeno due destinatari e presumibilmente volta a una gratificazione accessoria oltre a quella di aver neutralizzato una minacciosa presenza – è ambigualmente in bilico tra motto ostile e motto osceno²⁹: del primo sfrutta la possibilità di aggirare un’inibizione (Tancredi schernisce Ghismonda, la umilia, per compensare il freno nell’ucciderla dovuto alle primordiali leggi del sangue)³⁰, mentre del secondo espleta la funzione di “denudazione” della sfera sessuale (Ghismonda ha “consolato” Guiscardo vivo con le proprie grazie femminili e un simile ammiccare appartiene di sicuro all’ambito della scurrilità spiritosa)³¹.

Dal canto suo, la donna, prima di abbandonarsi al cordoglio³², risponde in apparenza domata, desistendo da uno scontro frontale: «ho verso me trovato tenerissimo del mio padre l’amore, ma ora più che già mai». Ci troviamo dinanzi a un ringraziamento, dunque a un “atto comportativo”³³ che, senza più ridestare sdruciolevoli dispute sulla titolarità dell’esigere e sulla legittimità dei giudizi, può avallare l’impressione di un’avvenuta perdita di «afflato di correzione del presente»³⁴. Il rientro dell’eroina nei ranghi, tuttavia, non tralascia, mediante l’antifrasi «tenerissimo» e soprattutto la forma ironica «amore» (che fa eco all’espressione paterna «l’amore, il quale io t’ho sempre più portato che alcun padre portasse a

²⁸ Ivi, p. 124.

²⁹ Ivi, p. 86.

³⁰ «...tutte le prescrizioni morali volte a frenare l’odio attivo [...] originariamente dovevano valere per una ristretta comunità di persone appartenenti allo stesso ceppo» (ivi, p. 91).

³¹ «...in una cerchia di educazione più raffinata [...] la scurrilità diventa spiritosa [...]. Lo strumento tecnico, di cui si serve di regola, è l’allusione, ossia la sostituzione mediante [...] qualche cosa [di] connesso» (ivi, p. 90).

³² Ghismonda cede al *fletus* ma non al *planctus*, quest’ultimo antropologicamente connotato da gesti rituali come il graffiarsi, il percuotersi o il decalvarsi (cfr. E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2021, p. 670). Ai resti di Guiscardo su cui le è permesso piangere ella rivolge parole («senza alcuno indugio farò che la mia anima si congiugnerà con quella, adoperandol tu, che tu già tanto cara guardasti. E con qual *compagnia* ne potrete’ io *andar* più contenta o meglio sicura a’ *luoghi* non conosciuti che con lei?») che mostrano consonanze con un verso latino, di sapore epigrafico e obituario, contenuto nell’*Elegia di Costanza*: «*Te sequar ut comes (et) tecum ibo s(u)b u(m)bra(s)*» (*Zibaldone Laurenziano* – Pluteo XXIX, 8 – autografo di Giovanni Boccaccio, carta 60v-r11, v. 118).

³³ Cfr. J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, op. cit., pp. 117. Il tipo illocutorio comportativo, inerente a «manifestazioni dello stato d’animo o atteggiamento del parlante», è contraddistinto da «un orientamento verso il già fatto, il già avvenuto, qualcosa che non ci si propone più di modificare» (M. Sbisà, *Linguaggio, ragione, interazione. Per una pragmatica degli atti linguistici*, op. cit., pp. 115-16).

³⁴ P. M. Forni, *Forme complesse nel Decameron*, op. cit., p. 143.

figliuola»), di dare un secondo e definitivo suggello alla condanna delle convenzioni linguistiche, rivelatesi ingannevoli garanti di irrigidimenti e preclusioni sociali prima, e viatico di ritorsioni endofamiliari poi.

Ghismonda: la vedovanza, Didone e san Paolo

Il Certaldese mostra di non perdere mai di vista, nella costruzione del personaggio di Ghismonda, i presupposti con cui l'ha introdotta sulla scena («poco dimorata con lui [*il duca di Capova*], rimase vedova e al padre tornossi»), cucendole addosso modi di pensare e tratti comportamentali che poco hanno a che vedere con l'im maturità virginal e. Si pensi alla «nuova malizia» escogitata dalla donna, quella canna contenente un biglietto consegnata nelle mani di Guiscardo con l'ordine che la dia a una «servente» affinché, soffiandoci dentro, «raccenda il fuoco». Picone, concentrandosi sul mezzo, l'ha interpretata come simbolo fallico³⁵, ma puntando l'attenzione sullo scopo e incrociando tale immagine con *Filocolo* 4, 48, ecco che essa acquista il valore di metafora dell'amore sensuale già provato in prime nozze, spentosi per desuetudine e in cerca di nuovo alimento:

la reina rispose così: – Delle tre l'una, cioè la maritata, in niun modo è da disiderare, però ch'ella non è sua, né sta in sua libertà il potersi donare o concedersi ad alcuno: e il volerla o prenderla è commettere contra le divine leggi, e eziandio contra le naturali e positive. [...]. Manifesto è che quanto *più nel fuoco si soffia più s'accende*, e senza soffiarvi s'amorta; e quasi tutte l'altre cose usandole mancano: la libidine quanto più s'usa più cresce. La vedova per essere lungamente stata senza tale effetto, quasi come se non fosse il sente, e più con la memoria che con la concupiscenza si riscalda. [...]. Appresso, se le pulcelle amano, esse non fanno che si disiderare, e però con intero animo non seguono i vestigii dell'amante come le vedove, in cui già l'antico fuoco riprende forze, e falle disiderare quello che per lungo abuso aveano obliato, e è loro tardi di venire a tale

³⁵ «...è stato osservato [...] come il “bucciolo di canna” al quale Ghismonda affida il suo messaggio amoroso sia [...] un'eco precisa del “bastun” che Tristano lascia nel bosco come segno a Isotta della sua presenza nel luogo, oltre che del suo desiderio di incontrarla [...]. La canna passa [...] ad essere uno scherzoso sostituto metonimico dell'oggetto del desiderio sessuale di Ghismonda. L'identificazione del “bastun” col sesso maschile, se era remotissima» nel *Lai* di Maria di Francia «diventa ora nella novella italiana beffardamente manifesta [...] maliziosa allusività all'imminente congiungimento sessuale» (M. Picone, *Dal “lai” alla novella tragica: Ghismonda*, op. cit., pp. 196-98).

effetto, piangendo il perduto tempo, e le solinghe e lunghe notti che hanno trapassate ne' vedovi letti: però queste siano amate più tosto, secondo il nostro parere ³⁶.

Verrebbe da supporre che nel plasmare la protagonista si siano riaffacciate nella mente dell'autore proprio le discettazioni di *Filocolo* 4, 53-54 intorno ai pro e ai contro che si possono avere a seconda che ad amare e a essere amate siano le coniugate, le nubili oppure le vedove:

Rispose allora Ferramonte: – Reina, ciò che della maritata diceste, aveva io nell'animo deliberato che così dovesse essere, e più ora da voi udendolo ne sono certo; ma delle pulcelle e delle vedove tengo contraria opinione [...] però che mi pare che più tosto le pulcelle che le vedove si dovriano seguire, con ciò sia cosa che l'amore della pulcella più che quello della vedova paia fermo. La vedova senza dubbio ha già altra volta amato, e ha vedute e sentite molte cose d'amore, e i suoi dubbii, e quanta vergogna e onore seguiti di quello; e però, queste cose meglio che la pulcella conoscendo, o ama lentamente e dubitando, o, non amando fermo, desidera ora questo ora quello, e non sappiendo a quale per più diletto e onore di lei s'aggiunga, talora né l'uno né l'altro vuole, e così per la mente di lei la *deliberazione* vacilla, né vi può amorosa passione prendere fermezza. Ma queste cose alla pulcella sono ignote, e però, come a lei è avviso che ella molto piaccia a uno de' molti giovani, così senza più essaminazione quello per amante *elegge* [...]. – Voi – disse la reina – argomentate bene al vostro parere difendere; ma noi vi mostreremo con aperta ragione come voi dovete quello che noi di questa quistione tegnamo similmente tenere [...] le pulcelle al generale sono timide, né sono astute a trovare le vie e' modi per le quali i furtivi diletti si possono prendere: di queste cose la vedova non dubita, però che ella già donò onorevolmente quello che costei aspetta di donare, e è senza, e però non dubita che, se se medesima dona ad altrui, quel segnale l'accusi. Poi ella, come più arrischiante, perché, come è detto, la maggiore cagione che porge dubbio non è con lei, conosce meglio le *occulte* vie, e così le mette in effetto³⁷.

La regina e Ferramonte convengono sull'illiceità della sposa fedifraga, ma dissonanti sono le loro valutazioni degli altri due tipi muliebri (l'illibata è più inesperta nel compiacere gli uomini, per cui è preferibile la vedova, dice la regina; si dovrà invece anteporre la zitella, perché ella attende con più intensità l'iniziazione amorosa, sostiene Ferramonte). Quando Boccaccio informa all'inizio che la figlia di Tancredi «si pensò di volere avere [...] *occultamente* un valoroso amante», e fa poi dire alla stessa «Guiscardo non per accidente tolsi [...] ma con *diliberato* consiglio *elessi* innanzi a

³⁶ G. Boccaccio, *Filocolo*, op. cit., pp. 426-28.

³⁷ Ivi, pp. 435-37.

ogni altro e con avveduto pensiero a me lo 'ntrodussi e con savia perseveranza di me e di lui lungamente goduta sono del mio disio»³⁸, sta, come sembrano suggerire le riprese lessicali evidenziate, con molta probabilità riprendendo il filo dei ragionamenti del periodo napoletano e nel farlo giunge a integrare la vecchia casistica con una terza opzione, consistente in un ibrido femminile che fonde la “pulcella” capace di amore “fermo” (cioè esclusivo e monodiretto) e la vedova conoscitrice delle voluttà del talamo e impaziente di riviverle in modo anche clandestino, ma senza essere volubile o indecisa tra più pretendenti.

Boccaccio si confronterà ancora con il tema della vedovanza femminile, più precisamente nel *De mulieribus claris*, tracciando il profilo di Didone. Sulla scia patristica e petrarchesca, il Certaldese accredita l'immagine dell'inclita fenicia quale *univira*³⁹:

*O pudicitie inviolatum decus! [...] Dido! In te velim ingerant oculos vidue mulieres [...]. Dicet arbitror aliqua, cum perspicacissime ad excusationes nostre sint femine: “Sic faciendum fuit; destituta eram, in mortem parentes et fratres abierant, instabant blanditiis procatores, nequibam obsistere, carnea, non ferrea sum”*⁴⁰.

³⁸ Alcuni termini di cui è intessuta la doglianza responsiva di Ghismonda (*eleggere, perseveranza, disio*) ricorrono anche nelle riflessioni aristotelico-tomistiche sull'appetito naturale e razionale (cfr. M. P. Ellero, *Libertà e necessità nel Decameron. Lisa, Ghismonda e le papere di Filippo Balducci*, in «GSLI», vol. CXCII, fasc. 639, 2018, pp. 399-404); sono spia, in particolare, di una derivazione dall'*Etica a Nicomaco* le tessere *non per accidente e lungamente*, con cui l'eroina boccacciana pare voler ammantare la sua relazione dell'onestà delle “amicizie per diletto” (cfr. G. Fiorinelli, «Amore è di tre maniere»: *echi dell'VIII libro dell'Ethica Nicomachea nella novella di Ghismonda e nel Boccaccio*, in «Carte Romanze», 8/1, 2020, pp. 199-240: 215-19; cfr. l'URL: <https://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/article/view/13469/12986>; ultima consultazione: 15/11/2025).

³⁹ Cfr. E. Filosa, *Tre studi sul De mulieribus claris*, Milano, LED, 2012, pp. 99-102; M. Marietti, *La Didone di Boccaccio tra Dante e Petrarca*, in «LIA», 15, 2014, pp. 377-84 e C. Zudini, “Carnea non ferrea sum”: *il corpo femminile nel De mulieribus claris*, in «Arzana», 18, 2016 (cfr. l'URL: <https://doi.org/10.4000/arzana.975>; ultima consultazione: 15/11/2025).

⁴⁰ G. Boccaccio, *De mulieribus claris*, 42, 117-130; traduzione nostra: ‘O inviolato decoro della pudicizia! [...] Didone! Su di te vorrei che puntassero gli occhi le vedove [...]. Qualcuna, credo, essendo le nostre donne assai sottili nel giustificarsi, dirà: “Così era necessario fare; ero rimasta sola, i genitori e i fratelli erano morti, i pretendenti incalzavano con lusinghe, non potei resistere, sono fatta di carne, non di ferro”’.

Nella *sermocinatio* delle donne contemporanee intente a schermirsi dall'accusa di essere più deboli di Didone, si recupera l'autodifesa di Ghismonda, quella precisazione «di carne e non [...] di ferro», che nel testo in volgare serviva a denunciare l'egoistica pretesa di Tancredi di ibernare la concupiscenza della figlia e che qui, invece, acquista addirittura una sfumatura di sarcastica misoginia.

Le due figure femminili, quella epica e quella novellistica, si erano trasparentemente accavallate già all'altezza del *Decameron*: «“tu hai il tuo corso fornito, e di tale chente la fortuna tel concedette ti se' spacciato”», dice Ghismonda, rivolgendosi a Guiscardo morto con le parole esatte della regina cartaginese in *Aen.* 4, 653: “*vixi et quem dederat cursus Fortuna peregrī*”⁴¹. Non solo, l'abbrivio stesso del monologo di Ghismonda, «Ahi! *dolcissimo* albergo di tutti i miei piaceri», echeggia l'incipit dell'epitaffio di Didone, «*Dulces exuviae*» (*Aen.* 4, 651)⁴². Non è insensato ipotizzare che in un primo momento Boccaccio abbia dato in prestito a Ghismonda gli accenti oratorii e la propensione suicida di Didone per poi, nella rilettura della storia coniugale di quest'ultima, ripensare polemicamente all'incontinenza sessuale della figlia di Tancredi, poiché, per l'appunto, le due, oltre a essere donne con intelletto d'amore e violente contro sé stesse, sono giovani vedove.

In merito alla condizione vedovile, è poco credibile che Boccaccio fosse dimentico dei dettami della dottrina cristiana – la vedova timorata di Dio deve astenersi dalla fornicazione e, se giovane, deve risposarsi per evitare le tentazioni della carne, in quanto cedere a esse la renderebbe morta, nonostante la vita corporale – cristallizzati

⁴¹ F. Bausi, *Sull'utilità e il danno della ricerca delle fonti. Il caso del Decameron*, in «Carte Romanze», 7/1, 2019, p. 128. Nocita riconduce a *Eneide* IV anche la presenza della grotta come parziale teatro dei commerci amorosi (cfr. T. Nocita, *Una lettura di Tancredi e Ghismonda*, op. cit., p. 165); grotta che, al contrario, per Picone rinvierebbe al dantesco antro del Veglio di Creta (cfr. M. Picone, *Dal “lai” alla novella tragica: Ghismonda*, op. cit., p. 192).

⁴² L'apostrofe a oggetti inanimati è, nella retorica classica, espediente eminentemente patetico: «*Est et ille locus ad permovendum pathos, in quo sermo dirigitur vel ad inanimalia vel ad muta, quo loco oratores frequenter utuntur. Utrumque Vergilius bene pathetice tractavit, vel cum ait Dido: “Dulces exuviae...”*» (Macr. *Sat.* 4, 10, in *I saturnali*, a cura di N. Marinone, Torino, UTET, 1967); traduzione nostra: «È quello il luogo atto a suscitare il sentimento, nel quale chi parla si rivolge a oggetti inanimati o a creature mute, come usano fare spesso gli oratori. Virgilio con grande effetto patetico lo adoperò, quando fa dire a Didone: “O dolci spoglie...”».

nelle lettere pastorali attribuite a san Paolo⁴³: «*quae autem vere vidua est et desolata speravit in Deum et instat obsecrationibus et orationibus nocte ac die, nam quae in deliciis est vivens mortua est*»; e ancora: «*volo ergo iuveniores nubere filios procreare matres familias esse nullam occasionem dare adversario maledicti gratia*» (1 Tim. 5, 5-6, 14)⁴⁴. Particelle di questo biblico frasario paiono essersi infiltrate nell'allocuzione al cuore espiantato («dal tuo *nemico* medesimo quella sepoltura hai [...] la mia anima si congiugnerà con quella [...] che tu già tanto cara guardasti [...] ella è ancora quincento e riguarda i luoghi de' suoi *diletti* e de' miei»), illuminando il dramma narrativo di *Dec.* 4, 1 in senso non più prettamente classicheggiante: l'atto anticonservativo di Ghismonda è il supremo *télos* di una processualità necessaria innescata dal primo adescamento del valletto e l'ultimo parlare della donna, intriso di un ossessivo *cupio dissolvi*⁴⁵, è, in fondo, ricettività nei confronti di un'estinzione che fin dall'inizio aveva – paolinamente – aleggiato come un'ombra sui furtivi e non consacrati amplessi.

Damiano D'Ascenzi

Parole-chiave: Boccaccio, Carlo Magno, *Decameron*, *Filocolo*, Lettere paoline.

Keywords: Boccaccio, *Charlemagne*, *Decameron*, *Filocolo*, *Pauline epistles*.

⁴³ Vale qui, ovviamente, l'avvertimento che «nello studio della presenza della Bibbia nelle opere del Certaldese» si deve sempre tenere a mente la «diffusa interdiscorsività attivata dall'intreccio di tante tradizioni: esegesi biblica, trattatistica, omiletica, pratica liturgica e confessionale, agiografia» (L. Battaglia Ricci, *La Bibbia nelle opere di Giovanni Boccaccio: un contributo agli studi*, in *Gli antichi e i moderni: studi in onore di Roberto Cardini*, to. I, a cura di L. Bertolini e D. Coppini, Firenze, Polistampa, 2010, p. 60).

⁴⁴ Cito dalla *Vulgata*, in J. P. Migne, *Patrologia latina*, vol. 29 col. 801.

⁴⁵ La costellazione lessicale tanatologica nel monologo di Ghismonda è fin troppo scoperta (*fine, sepoltura, essequie, morire*).

Una vergine con esperienza

ovvero il tentativo di Aldo Busi di vestire Alatiel con abiti à la Sade

Abstract: Il saggio analizza la reinterpretazione della figura della vergine Alatiel, raccontata da Boccaccio nella VII novella della II giornata, a opera di Aldo Busi in previsione di un film che lo scrittore bresciano avrebbe dovuto scrivere e dirigere agli inizi degli anni Novanta, progetto poi abbandonato e diventato una sceneggiatura edita da Mondadori nel 1996 dal titolo *La vergine Alatiel (che con otto uomini forse diecimila volte giaciuta era)*. Busi attualizza e modernizza il personaggio di Boccaccio, creando un'eroina disinibita e cosciente della propria bellezza, e non più una semplice donna-oggetto in balia delle disgrazie e del suo tempo.

Abstract: The essay analyzes the reinterpretation of the figure of the virgin Alatiel, narrated by Boccaccio in the seventh novella of the second day, by Aldo Busi in preparation for a film that the Brescian writer was supposed to write and direct in the early 1990s, a project that was later abandoned and became a screenplay published by Mondadori in 1996 under the title *La vergine Alatiel (che con otto uomini forse diecimila volte giaciuta era)*. Busi updates and modernizes Boccaccio's character, creating an uninhibited heroine who is conscious of her own beauty, and no longer a simple woman-object at the mercy of misfortunes and her times.

Nel 1990 Rizzoli ha dato alle stampe il primo tomo della traduzione in italiano contemporaneo del *Decamerone* di Giovanni Boccaccio a opera di Aldo Busi¹. Lo scrittore bresciano, che prima di essere romanziere è stato traduttore², da lì in poi intraprese anche una serie di “attualizzazioni” in lingua contemporanea di opere classiche, traducendo *Il Novellino* edito da Rizzoli nel 1992, *Il cortigiano* di Baldassar Castiglione sempre per Rizzoli nel 1993 (entrambe con Carmen Covito) e *I dialoghi*³ del Ruzante per Mondadori nel 2007.

Boccaccio, però, già prima dei due tomi Rizzoli era comparso sulla strada di Aldo Busi: si parlò, infatti, tra la fine degli anni Ottanta e i primissimi Novanta, di un film che lo scrittore di Montichiari avrebbe dovuto scrivere e dirigere su una novella

¹ Nel 1991 uscirà il secondo volume, mentre nel 1993 comparirà la prima edizione in tomo unico.

² Si ricordano qua alcune traduzioni importanti come *Mio padre e io* di Joe R. Ackerley, con Giulia Arborio Mella, per Adelphi nel 1981; *Autoritratto in uno specchio convesso* di John Ashbery per Garzanti nel 1983 (Busi fu il primo a tradurre Ashbery in italiano e lo fece, come racconta nel suo secondo romanzo *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, per vendicarsi di una molestia subita dal poeta); *I dolori del giovane Werther* di Goethe sempre per Garzanti nel 1983; *Sette poveracci di Sydney* di Christina Stead ancora per Garzanti nel 1988 e *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll per Mondadori nel 1988.

³ *Il parlamento e Bifora*.

del *Decamerone*. È lo stesso Busi a raccontarlo nell'introduzione al volume che raccoglie proprio quella sceneggiatura di un film abortito, pubblicata per Mondadori nel 1996, col titolo *La vergine Alatiel (che con otto uomini forse diecimila volte giaciuta era)*:

Nel novembre del 1990 apparve in libreria il primo tomo del *Decameron* di Giovanni Boccaccio da me tradotto per Rizzoli, ma ancora prima ero stato contattato da Alfredo Bini per scrivere una sceneggiatura, e dirigerne il film, che potesse eguagliare negli anni Novanta i fasti cinematografici di P.P. Pasolini negli anni Settanta con *Il Decameron*. Bini aveva a suo credito l'onore estetico e la responsabilità politica di aver prodotto i primi film di Pasolini, e soprattutto *Il vangelo secondo Matteo*. Mi rifiutai, poiché credo di essere l'unico scrittore italiano, e uno dei pochi in Occidente, del tutto insensibile al fascino, e diretto e indiretto, della macchina da presa. Forse proprio perché sono uno scrittore, non un uomo che fa anche lo scrittore⁴.

Tralasciando le provocazioni di Busi, non del tutto infondate⁵, il progetto era chiaro: cercare di ottenere una nuova visione cinematografica dell'opera di Boccaccio attraverso l'occhio di un altro scrittore. La ritrosia di Busi era chiara e manifesta ed era dovuta anche a un paio di esperienze fallimentari avvenute pochi anni prima:

A Giuseppe Bertolucci era stata affidata la sceneggiatura e la conseguente (?) regia di un mio titolo, *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, e dico titolo non a caso, visto che nulla di quelle sceneggiature aveva a che fare con la sostanza del mio romanzo. Cinque *filoni* narrativi vidi e vagliai, ritoccando trame e dialoghi dietro espressa richiesta o preghiera del Bertolucci "fratello" ovverosia del fratello di Bernardo Bertolucci, io del tutto indifferente ai cambiamenti e decisioni e ripensamenti del regista, cui *ubbidivo* deliberatamente e passivamente per vedere dove sarebbe mai andato a parare, visto che comunque era lui che si prendeva gli oneri e le fatiche di spostarsi fino a me, mai viceversa. Il problema era suo, non mio; il progetto era suo, non mio; il *mezzo* era di sua competenza, non mia; il mio *mezzo*, la scrittura, l'avevo già dispiegato una volta e per sempre sulla carta, dal titolo all'ultima parola, e non m'importava affatto dare la menoma indicazione o suggerimento *per immagini*. Per me poteva ambientarlo anche in Caucasia con personaggi di sua

⁴ A. Busi, *La vergine Alatiel (che con otto uomini forse diecimila volte giaciuta era)*, Milano, Mondadori, 1996, p. 5.

⁵ Basti ricordare le esperienze cinematografiche di alcuni suoi colleghi illustri: Alberto Arbasino aveva lavorato alla sceneggiatura della *Bella di Lodi* (Missiroli, 1963), basato sul suo romanzo omonimo; Pier Vittorio Tondelli collaborò al soggetto e alla sceneggiatura di *Sabato italiano* (Manuzzi, 1992), non riuscendo però a vederlo realizzato a causa della prematura scomparsa nel 1991; e, per considerare anche alcuni esempi internazionali, Truman Capote e Gore Vidal furono assidui frequentatori di set cinematografici collaborando a varie pellicole (non senza problemi: Capote odiò i cambiamenti attuati al suo *Colazione da Tiffany* da George Axelrod, mentre Vidal dovette disconoscere la propria sceneggiatura per il *Caligola* di Tinto Brass, vista l'eccessiva violenza e la dissolutezza voluta dal produttore Bob Guccione).

fantasia ed era la stessa cosa. [...] Tuttavia, allorché Bertolucci mi propose quale ultimo finale il viaggio in corriera dell'altezzoso trentenne Angelo Bazarovi coi compagni bresciani per seguire, a Roma, il feretro di Giovanni o Enrico, non ricordo più, Berlinguer, capii che l'unico schema che davvero aveva in mente non era l'attendibilità ideologica e la verosimiglianza caratteriale del personaggio mio alter ego ma *Piccole donne crescono*, e invano. Angelo Bazarovi era troppo spocchioso, per quanto comunista, per scomodarsi fino a Roma per un funerale di partito (partito che, oltretutto, *mi* aveva negato la tessera agli inizi degli anni Sessanta a causa della mia omosessualità dichiarata e tranquilla ma, soprattutto, a causa del mio antifideismo religioso e politico): se proprio ci teneva a questo incontro, a questa *sua* – sua del regista – autobiografica agnizione finale, l'unica possibilità che c'era era far venire il feretro di Berlinguer fino a Montichiari [...] Se era possibile che Bazarovi, frustrato e nevrotico a causa della sua cultura inadeguata alla sua povertà quanto si vuole ma pur sempre poliglotta giramondo e rivoluzionario accidioso [...] e, soprattutto, orgogliosamente sprezzante di ogni consorterìa, si mettesse a cantare bandierarossa con altri tra fischi di vino e frittate su una corriera senza servizi igienici e fino a Roma, con getti di cameratesca urina ai bordi dell'autostrada dietro esclusiva decisione del segretario locale del PCI perché chi non piscia in compagnia eccetera, be', allora era possibile tutto, anche farlo andare a donne. Per fortuna del buon nome del mio romanzo, comunque, il film non si fece. [...] Peggio di Bertolucci, quale occasionale sceneggiatore, non potevo fare, no, e neppure peggio di Lina Wertmüller (alla quale avevo scritto i dialoghi detti poi da Peter O'Toole in quella sua tiritera senza capo né coda sull'Aids, col chiaro di luna nel titolo⁶, film che, sempre per mia fortuna, avevo contrattualmente preteso di visionare a montaggio ultimato prima di acconsentire a inserire il mio nome nei titoli di cartellone: e glielo rifiutai)⁷.

La posizione di Busi era chiara: lui era uno scrittore, non possedeva la padronanza della grammatica cinematografica⁸ e, viste le fallimentari esperienze pregresse con personalità del settore, non aveva interesse a impegnarsi in un tale progetto. Il punto di svolta, però, avvenne in un modo del tutto inaspettato: nel 1991 Busi seguì per un settimanale, di cui non fa il nome, il Festival del Cinema di Venezia: «Tale fu lo shock nel comparare costi di produzione e risultati delle sei o sette bufale che mi ero dato il tormento di vedere sino in fondo che pensai, “Per fare meglio di questi qua *anche* come regista...”. Chiamai Bini, gli dissi che accettavo *il pacchetto regia compresa*»⁹.

La differenza tra il progetto di Busi e quello di Pasolini è evidente: dove Pasolini tentò di riportare in pellicola una parte corposa del *Decamerone*¹⁰, Busi scelse una

⁶ *In una notte di chiaro di luna* del 1989.

⁷ A. Busi, *La vergine Alatiel (che con otto uomini forse diecimila volte giaciuta era)*, op. cit., pp. 9-11.

⁸ «La mia assoluta non padronanza di tutte le articolazioni della *sintassi* cinematografica non era sufficiente a fare di me un velleitario, grazie, no, davvero» (ivi, p. 8). In queste parole la stoccata al Pasolini regista è abbastanza evidente.

⁹ Ivi, p. 13.

¹⁰ La sceneggiatura iniziale doveva contare almeno 15 novelle e il film sarebbe dovuto durare oltre le tre ore; dopo un accurato *labor limae* Pasolini raggiunse la selezione di 9 novelle (*Il giovane Andreuccio viene truffato due volte, ma finisce col diventare ricco; Una badessa riprende una consorella ma è a sua volta ripresa per il medesimo peccato; Masetto si finge sordo-muto in un convento di curiose monache; Peronella è costretta a*

singola novella, la VII della Seconda giornata, quella della vergine Alatiel¹¹. La scelta è così giustificata dallo stesso:

La mia attenzione si era da subito concentrata sulla storia di Alatiel per l'*inverosimiglianza*, non certo della verginità quale valore che più lo perdi più lo trovi (non ne ho mai dubitato: le uniche vergini degne di rispetto sono le vergini con una certa esperienza), quanto del comportamento passionale fino all'autodistruzione di otto uomini per lei, i quali, udite udite!, per amore di una donna mettono a repentaglio e perdono ogni potere. Una favola bella e buona, quindi, o se storia avvenuta (nel senso che sia davvero avvenuto una sola volta nella Storia che un uomo abbia preferito l'amore per una donna all'amore per il Potere), così moderna nella sua palpitante inverosimiglianza che bisognava girarla in costume per renderla credibile: se trasposta in ambientazione moderna, nessuno avrebbe mai potuto sognare che otto fra armatori, imprenditori, presentatori, senatori, presidenti a vario titolo e capicosca in generale si uccidessero fra di loro e abbandonassero tutto per la malia di una donna-bambina, per quanto dea in terra dell'amore¹².

Alatiel per Busi è una sorta di personaggio "irreale", un oggetto del desiderio che porta alla pazzia, una malia vivente che conduce a rovina e distruzione. In questo non si discosta molto dalla protagonista di Boccaccio, anche lei considerata «la più bella femina che si vedesse in que' tempi del mondo»¹³ e capace di portare a morti e uccisioni per il suo "possesso"¹⁴. Quello che, però, Busi cambia notevolmente nel personaggio boccacesco è la natura: se nel *Decamerone* la vergine Alatiel è poco più di un oggetto del desiderio che passa da un uomo all'altro in balia degli eventi e delle proprie sventure personali, nella sceneggiatura busiana questa natura passiva viene accantonata. Non è un caso, infatti, che Busi abbia scelto di assegnare al proprio film,

nascondere il suo amante quando suo marito torna improvvisamente a casa; Ciappelletto si prende gioco di un prete sul letto di morte; L'allievo di Giotto aspetta la giusta ispirazione [divisa in 2 momenti]; Caterina dorme sul balcone per incontrare il suo amato la notte; I tre fratelli di Lisabetta si vendicano del suo amante; Il furbo don Gianni cerca di sedurre la moglie di un suo amico e Due amici fanno un patto per scoprire cosa accade dopo la morte) per una durata di due ore scarse. Per una più approfondita storia del lavoro di Pasolini sulla sceneggiatura del *Decameron* si rimanda a una lettera della primavera 1970 a Franco Rossellini contenuta nel volume *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte*, Milano, Garzanti, 1995. pp. 43-44.

¹¹ Anche Pasolini l'aveva inizialmente selezionata nel suo progetto, ma scomparve subito nella prima stesura della sceneggiatura.

¹² *Ibidem*.

¹³ G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di Mario Marti, Collana «Classici Rizzoli», Milano, Rizzoli, 1958 (edizione citata 2011), p. 127.

¹⁴ Per un'interessante lettura della violenza in relazione alla novella di Alatiel si rimanda alle lezioni di Asor Rosa nell'anno accademico 1992/1993.

abortito, un sottotitolo chiaro e dal riferimento esplicito: «Alatiel. Le sventure della bellezza e la bellezza delle sventure»¹⁵. Questo *calambour*, lo stesso utilizzato nella sua attualizzazione dell'opera boccaccesca, richiama in modo abbastanza evidente un noto titolo di De Sade: *Justine (ovvero le sciagure della virtù)*¹⁶. Il riferimento al Divin Marchese non è certo casuale: l'opera concepita da Busi, infatti, avrebbe dovuto mettere in scena una protagonista che con quella di Boccaccio condivideva la storia, ma non certo lo spirito, almeno non in toto. L'Alatiel di Busi è, infatti, un personaggio che, al contrario della sua controparte originale, non è del tutto incosciente della sua bellezza¹⁷, ma anzi sembra più essere una sorta di antenata della Juliette¹⁸ di Sade, contraltare amorale e libertina di Justine (nonché sua sorella). L'idea di Busi era, infatti, quella di dirigere un film dalla forte componente erotica, con vette a dir poco pornografiche, come risulta dalle minuziose descrizioni di amplessi presenti nel volume dato alle stampe nel 1996. Quello che, però, colpisce è il primo rapporto sessuale di Alatiel. Così lo descrive Boccaccio:

Ed essendosi avveduto alcuna volta che alla donna piaceva il vino, sí come a colei che usata non n'era di bere, per la sua legge che il vietava, con quello, sí come con ministro di Venere, s'avvisò di poterla pigliare: e mostrando di non aver cura di ciò che ella si mostrava schifa, fece una sera per modo di solenne festa una bella cena, nella quale la donna venne; ed in quella, essendo di molte cose la cena lieta, ordinò con colui che a lei servia che di vari vini mescolati le desse bere. Il che colui ottimamente fece: ed ella, che di ciò non si guardava, dalla piacevolezza del beveraggio tirata, più ne prese che alla sua onestà non si sarebbe richiesto; di che ella, ogni avversità trapassata dimenticando, divenne lieta, e veggendo alcune femine alla guisa di Maiolica ballare, essa alla maniera alessandrina ballò. Il che veggendo Pericone, esser gli parve vicino a quello che egli desiderava, e continuando in più abbondanza di cibi e di beveraggi la cena, per grande spazio di notte la prolungò. Ultimamente, partitisi i convitati, con la donna solo se n'entrò nella camera; la quale, più calda di vino che d'onestà temperata, quasi come se Pericone una delle sue femine fosse, senza alcun ritegno di vergogna in presenza di lui spogliatasi, se n'entrò nel letto. Pericone non diede indugio a seguirla, ma spento ogni lume, prestamente dall'altra parte le si coricò allato, ed in braccio recatalasi senza alcuna contraddizione di lei, con lei incominciò amorosamente a sollazzarsi. Il che poi che ella ebbe sentito, non avendo mai davanti

¹⁵ A. Busi, *La vergine Alatiel (che con otto uomini forse diecimila volte giaciuta era)*, op. cit., p. 21.

¹⁶ Questa, la terza e definitiva edizione dell'opera di Sade datata 1799; il sottotitolo della seconda edizione di *Justine*, datata 1791, era *Le disavventure della virtù*.

¹⁷ «Ma per ciò che, come che gli uomini in varie cose pecchino desiderando, voi, graziose donne, sommamente peccate in una, cioè nel desiderare d'esser belle, intanto che, non bastandovi le bellezze che dalla natura concesse vi sono, ancora con maravigliosa arte quelle cercate d'accrescere, mi piace di raccontarvi quanto sventuratamente fosse bella una saracina alla quale in forse quattro anni avvenne per la sua bellezza di fare nuove nozze da nove volte» (G. Boccaccio, *Decameron*, op. cit., p. 126).

¹⁸ Protagonista del romanzo *Storia di Juliette, ovvero La prosperità del vizio* (1801).

saputo con che corno gli uomini cozzano, quasi pentuta del non avere alle lusinghe di Pericone assentito, senza attendere d'essere a così dolci notti invitata, spesse volte se stessa invitava, non con le parole, ché non si sapea fare intendere, ma co' fatti¹⁹.

Un primo amplesso, quello dell'Alatiel di Boccaccio, che cede al sesso per l'ebbrezza del vino e non per lussuria (pur trovandovi piacere). Nel canovaccio di Busi è tutto molto differente. Viene prima di tutto inserita una scena, la numero 41²⁰, del tutto assente nella novella, un'iniziazione alle pratiche sadomaso:

Da dietro una grata vediamo ingrossarsi la fiamma di una lanterna. Don Pericón²¹ fissa Alatiel, che fissa un display di fruste appese alla parete. Don Pericón si toglie la camicia e resta a dorso scoperto, impugna una frusta e la consegna ad Alatiel; dagli occhi sempre più sconcertati di Alatiel e dai pantaloni di don Pericón che vediamo finire a terra capiamo che l'uomo è rimasto completamente nudo davanti a lei. Lo vediamo di spalle, a figura intera, nudo appoggiato contro una croce di Sant'Andrea.

Pericón *Colpisci!*

Alatiel immobile e tremante.

Pericón (collerico, alza la voce) *Colpisci!*

Parte la prima, incerta frustata di Alatiel.

Pericón *Più forte, per Dio, più forte o ti frusto io!*

Seconda frustata, già più decisa – musica dolcissima, di solo flauto o piffero. La Mdp inquadra lo stesso lucernario con lanterna di prima e vediamo un misterioso flauto stretto fra mani nere dalle unghie lunghissime e, poi, la faccia della vecchia moresca dietro la fiamma. Alatiel, intanto, presa dalla sua propria rabbia, prende a frustarlo con tutte le sue forze. Bei sibili e lamenti sincopati di don Pericón. Schiena di Pericón con i primi lividi sanguinanti. A partire dalla sesta frustata, sofferente ma estasiato, dice:

Pericón *Oh, Nessuna!*

Alatiel prende la rincorsa per ogni frustata, andando avanti e indietro come una vera domatrice di bestie feroci. Sulla sua faccia l'espressione di rabbia si è andata trasformando in una di compassione, piange in silenzio ma non per questo viene meno l'energia dei suoi colpi, anzi, perfezionati nella loro perizia davvero punitiva.

Pericón (per la quinta e ultima volta) *Nessuna!*

In quel mentre Alatiel si lascia sfuggire (nella stessa lingua di Pericón, dunque) ... *e dieci!*

Faccia stranita di don Pericón: la ragazza, dunque, capisce e parla la sua lingua! e ha sempre mentito fino a quel momento. Don Pericón sorride fra le smorfie di dolore e cade ginocchioni. Alatiel gli si accosta, allunga incerta una mano sui lividi, la ritrae, ora gli attraversa la schiena premendo con l'unghia del pollice sopra le ferite sanguinanti²².

¹⁹ G. Boccaccio, *Decameron*, op. cit., p. 130.

²⁰ Tutto il volume è diviso in scene, molte delle quali quasi interamente descrittive. I dialoghi sono scarni, quasi inesistenti, ogni scena è arricchita da vari simboli. Ricorda per certi versi i film muti o opere come la *Medea* di Pasolini.

²¹ Pericone nella novella di Boccaccio.

²² A. Busi, *La vergine Alatiel (che con otto uomini forse diecimila volte giaciuta era)*, op. cit., pp. 53-54.

Una scena a tutti gli effetti pornografica e con evidenti echi sadiani. La protagonista di Busi non è una vittima delle pulsioni degli uomini, ma, assecondando una pulsione viscerale e nascosta, ne diventa non solo desiderio vivo ma anche esecutrice materiale. L'atto sadico della frustata, la pressione sulle ferite e lo sfogo rabbioso sono punti di distacco notevoli dalla vergine spaventata di Boccaccio. Altra evidente diversità tra l'Alatiel originale e quella dello scrittore bresciano è la comprensione della lingua: in quel disvelamento, nell'involontaria sbadataggine di rivelare un segreto tanto grande, Busi dà alla sua Alatiel un carattere molto più complesso e articolato, con una malizia marcata.

La differenza di atteggiamento è ancora più evidente nella scena 51, quella del banchetto:

Don Pericón solleva in un brindisi il proprio calice all'indirizzo di Alatiel. Lui è come timido e tremante, sa di esporsi al ridicolo se il brindisi non verrà accolto. Alatiel appoggia mollemente le dita della destra attorno al suo calice/coppa e indugia incerta: non sa cosa sia un brindisi. Sguardo di supplica misto a collera di don Pericón. Le dita di Alatiel si stringono attorno al calice. Solleva il calice con un gesto impacciato e guarda don Pericón ora smarrita. Don Pericón si porta il calice alla bocca e Alatiel immediatamente lo imita. Sguardo di riprovazione delle due ancelle. Alatiel si umetta appena le labbra e depone il calice. Don Pericón beve senza smettere di fissare Alatiel che, come scottata da quella fissità dolente, riprende in mano il calice, lo riporta alle labbra e ne butta giù il contenuto in un sorso solo. Applauso della sala intera. Sguardo compiaciuto di don Pericón, sguardo divertito di Alatiel che richiama a sé il coppiere con l'indice piegato (tutta la gestualità *occidentale* di Alatiel cerca solo di mimetizzarsi alla svelta, come se fosse un prezzo da pagare comunque, ma non perde mai un ette della sua personalità; non è un adeguamento, è una volontà istintiva di conoscenza in più che non intacca il suo carattere ma, anzi, lo rafforza: più, diciamo, perde di identità primigenia per la fronte ai nuovi ambienti e alle nuove genti, più fortifica la sua splendida autonomia intellettuale e bellezza interiore). Le due ancelle ora si ritraggono addirittura inorridite. Alatiel rimane incerta se indicare la caraffa col vino bianco e quella col vino rosso e poi indica quest'ultima. In quell'istante entrano i tre musicisti con in testa la Pifferaia. [...] Alatiel porge il calice prima a Fatima, ordinandole di bere con uno sguardo che non ammette repliche, e poi a Faraha. [...] Alatiel che richiama il coppiere e stavolta si fa mischiare bianco e rosso nel calice. Beve e, sorridente, si china sul tavolo e abbandona la testa su un gomito²³.

La principessa di Busi tutto sembra tranne che una vergine intimorita e corrotta da chi la circonda, anzi, sembra sia lei a condurre il gioco di seduzione con don Pericón, quasi in estasi solo a vederla sorseggiare il vino. Se Boccaccio, inoltre, non si sofferma

²³ Ivi, pp. 63-64.

sulla blasfemia del gesto, Busi vi pone l'accento con i personaggi delle ancelle «addirittura inorridite». È evidente che è interessato a dimostrare la modernità della figura della sua Alatiel, più spregiudicata e conscia della situazione nella quale è calata, come suggerisce Cavalli²⁴.

La sceneggiatura procede attraverso descrizioni di interni scrupolose, al limite dell'ossessivo, e immagini simboliche (gamberi, melograni, cani, falchi *etc.*) che parlano molto di più dei personaggi stessi. Il tutto seguendo un gusto dell'eccesso e soprattutto del grottesco, cifra stilistica di Busi già dalle prime prove romanzesche. Alatiel, però, rientra in un più complesso discorso inerente all'opera busiana: è, infatti, un personaggio femminile ascrivibile a quell'elenco di "perfette gentildonne", come suggerisce il titolo di uno dei *Manuali per una perfetta Umanità*, con la precisione il secondo, da prendere a esempio secondo lo scrittore. Nei suoi romanzi, Busi ha creato personaggi di donne slegate dai vincoli di una società maschilista e patriarcale, con figure potenti e pericolose come Jasmine Belart (*Vita standard*) o la Signorina Scontrino (*La delfina bizantina*), o anche spregiudicate e disinibite come Delfina Unno Pastalunghi (*Vendita galline km2*). Alatiel rientra perfettamente in questo campionario proprio in virtù della padronanza del proprio fascino e della contezza del proprio desiderio sessuale. Partendo dalla classica donna-oggetto descritta da Boccaccio, Busi, attualizzandola, le dona una dimensione più complessa, inserendola all'interno di un discorso, sempre presente nella propria opera, di emancipazione della figura femminile, perché, come egli stesso suggerisce:

La perfetta Gentildonna, ripeto, può anche fare la sposa e la spesa, la mamma e la mammona, la casalinga e la carlinga per tutta la vita: basta che non scambi un intestino con il destino e la sfiga con una missione. Se è costretta, per le più svariate ragioni, a stare quasi sempre in casa, si affacci più che può almeno al davanzale e,

²⁴ «[...] l'Alatiel di Busi non è esiliata dal proprio fascino, non lo subisce, e perciò non viene distrutta dalle contraddizioni delle circostanze in cui si viene a trovare. La sua innocenza ha questo di singolare: non le vieta di chiedere. Pur essendo una preda, Alatiel sa andare a caccia del proprio piacere e il fatto che riesca a domandarlo e ottenerlo, sia pure a modo suo, prova che la fanciulla sa come desiderare, non è semplicemente oggetto. Alatiel non teme che gli uomini la desiderino solo perché è bella: ne è cosciente e la cosa non la sorprende» (M. Cavalli, *Busi in corpo II. Miracoli e misfatti, opere e opinioni, lettere e sentenze*, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 404).

se sente un fischio, non pensi automaticamente alla pentola a pressione. A buona intenditrice poche parole²⁵.

Attraverso la rilettura del personaggio creato da Boccaccio, Busi tratteggia una donna libera, anticonformista e soprattutto all'avanguardia, sfociando ovviamente nell'irreale e talvolta anche nel kitsch, ma portando avanti quel discorso di emancipazione a lui caro²⁶.

Francesco Merciai

Parole-chiave: Alatiel; Bellezza; Boccaccio; Busi; Emancipazione femminile; Pornografia; Sesso.

²⁵ A. Busi, *Manuale della perfetta Gentildonna*, Milano, Sperling & Kupfer, 1994, p. 303.

²⁶ Su Boccaccio e il *Decameron* si vedano almeno i recenti: E. Sinigaglia, *Cannibali d'amore*, in «Medicina delle tossicodipendenze», VI, 3, 1998; G. Natali, *Il Canzoniere di Giovanni Boccaccio*, in «La Cultura», 2001, n. 1, pp. 55-92; F. Nasi, *L'onesto narrare, l'onesto tradurre*, in Id., *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Milano, Medusa, 2010, pp. 85-126; L. C. Rossi, *L'usignolo di Caterina* (Dec., V, 4) ieri e oggi, in «Italianistica», 2, 2013, pp. 181-89; *Boccaccio and the European Literary Tradition*, a cura di P. Boitani ed E. Di Rocco, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014; A. D'Agostino, *Boccaccio 2000: il Decameron sulle scene e al cinema*, in *Boccaccio: gli antichi e i moderni* («Biblioteca di Carte romanze», 7), a cura di A. D'Agostino e A. M. Cabrini, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 283-97; S. Giusti, *Insegnare con il Decameron nella scuola del primo ciclo*, in *Letterature e letteratura delle origini: lo spazio culturale europeo*, a cura di G. Noto, Torino, Loescher, 2018, pp. 85-105; M. Bardini, *Boccaccio pop*, Pisa, ETS, 2021; I. Gaspari, *Giornata IV, novella V, Urlare al cielo*, in AA. VV., *Nuovo Decameron*, Milano, HarperCollins Italia, 2021, pp. 59-70. Su Alatiel cfr. anche: B. Porcelli, *Alatiel e i dieci padroni*, in «La rassegna della letteratura italiana», 2000, n. 1; M. Taylor, *The fortunes of Alatiel: a reading of "Decameron" 2,7*, in «Forum Italicum», 2, 2001, pp. 318-31; E. Pinzuti, *La novella di Alatiel. Esempi di critica*, in «Filologia e critica», 2008, n. 1, pp. 110-19; R. Morosini, *'Fu in Lunigiana': la Lunigiana e l'epistola di frate Ilario (Codice 8, Pluteo XXIX, Zibaldone Mediceo-Laurenziano) nella geografia letteraria di Boccaccio*, in «The Italianist», 2009, n. 1, pp. 51-68; M. Mesirca, *La soluzione difficile di un lettore invadente. Intersezioni metanarrative tra Boccaccio e Flaiano*, in «Filologia e critica», 2012, n. 3, pp. 380-403; F. Franceschini, *Salabaetto e i nomi di tipo arabo ed ebraico nel "Decameron"*, in «Italianistica», 2013, n. 2, pp. 107-25; M. P. Ellero, *Alatiel o del tempo reversibile. Teologia e mondanità in "Decameron II 7"*, in «Studi sul Boccaccio», 2015, n. 43, pp. 53-76; M. Bolpagni, *Viaggio e 'controviaggio': per una nuova Alatiel (Decameron II 7)*, in «Letteratura italiana antica», 2016, n. 17, pp. 147-61; F. Papi, *Sulla straccata nave di Alatiel (Decameron II 7, 107) e sull'it. straccare*, in «La lingua italiana», 2022, n. 18, pp. 57-72.

Dante in chiaroscuro: il Trattatello di Boccaccio e la costruzione del mito

Abstract: Il saggio analizza il *Trattatello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio come testo fondativo nella costruzione del mito dantesco. La metafora pittorica del chiaroscuro diventa la chiave interpretativa della scrittura boccacciana: come nelle arti figurative l'ombra conferisce profondità e verosimiglianza alla figura, così nel ritratto di Dante gli aneddoti e gli episodi terreni ne accrescono la risonanza e la veridicità. Questa tensione fra luce e tenebra offre la matrice su cui si innestano le riscritture successive, da Villani a Benvenuto da Imola, da Bruni a Landino, rivelando il nucleo più fecondo dell'eredità boccacciana: la capacità di generare un ritratto del poeta in perenne movimento nella tradizione letteraria.

Abstract: *The present essay analyses Giovanni Boccaccio's Trattatello in laude di Dante as a foundational text in the construction of the Dante myth. The pictorial metaphor of chiaroscuro becomes the key to interpreting Boccaccio's writing: just as in the figurative arts, shadows give depth and realism to figures, so in the portrait of Dante, anecdotes and earthly events increase his resonance and credibility. The tension between light and darkness provides the matrix on which subsequent rewritings are grafted, from Villani to Benvenuto da Imola, from Bruni to Landino, revealing the most fruitful core of Boccaccio's legacy: the ability to generate a portrait of the poet in perpetual motion within the literary tradition.*

L'importanza che, con la sua attività di copista, biografo, ed esegeta, Boccaccio ebbe nel promuovere quello che diventerà il culto di Dante a Firenze è stata largamente studiata¹. L'interesse per l'Alighieri è esibito nelle opere volgari: nell'*Amorosa visione* «il maestro dal qual io / tengo ogni ben»², nelle *Rime* «se Dante piange, dove eh' el si sia, / che li concetti del suo alto ingegno / aperti sieno stati al vulgo indegno»³; ma Dante appare anche nelle opere latine: nel *De casibus virorum illustrium* figura tra gli uomini a cui nessuno ha ancora garantito l'immortalità («*clarissimum virum et amplissimis laudibus extollendum Dantem Aligherii*»)⁴, nelle *Genealogie deorum*

¹ Si cita, a titolo esemplificativo, G. Padoan, *sub voce* Boccaccio, Giovanni, in *Enciclopedia dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 645-50; Id., *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978.

² Le opere di Boccaccio, fatta eccezione per il *Trattatello*, si citano da *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, 10 voll., Milano, Mondadori, 1967-1994. Per l'*Amorosa visione*, G. Boccaccio, *Amorosa visione*, a cura di V. Branca, in *Tutte le opere*, op. cit., III, cit. a p. 163.

³ G. Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, op. cit., V/1, cit. a pp. 95-96.

⁴ G. Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, a cura di P. G. Ricci-V. Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, op. cit., IX, cit. alle pp. 834-36.

gentilium, il Poeta viene menzionato come un'autorità sui fiumi infernali e come poeta-teologo: «*catholicum atque divinum potius ostendit esse theologum*»⁵. Nell'epistola del 1371 a Iacopo Pizzinga Dante, inoltrandosi per sentieri nuovi, risveglia «*semisopitas sorores*» e Febo, costringendoli a cantare *maternum cantum*⁶.

Fu, poi, durante il secondo incontro fra Boccaccio e Petrarca che la questione del valore dell'Alighieri assunse un precipuo rilievo, dando inizio a un dialogo letterario *sub specie Dantis*. La prima mossa fu del Certaldese che, notando l'assenza della *Commedia* nella biblioteca petrarchesca, gli inviò un esemplare – il Vaticano latino 3199 – unitamente al carme *Ytalie iam certus honos*⁷ e, probabilmente, una copia del *Trattatello*⁸. Qui definisce il poema dantesco «*opus doctis, vulgo mirabile, nullis / ante, reor, simili compactum carmine seclis*» e il suo autore vate-teologo⁹ ingiustamente privato dell'alloro poetico.

Questo interesse crescente per Dante trova una sintesi compiuta nel *Trattatello in laude di Dante*: un vero e proprio spartiacque nella tradizione trecentesca e pietra di paragone per le biografie successive. Lo stesso certaldese ne rivendica il primato «infinò a qui niuno truovo averlo fatto». Il presente contributo intende proprio indagare la costruzione del ritratto di Dante di Giovanni Boccaccio, analizzandone il ruolo fondativo nella mitopoiesi dantesca. Attraverso una scrittura che alterna luce e ombra, Boccaccio dipinge un ritratto chiaroscurale che diventa matrice per la fortuna dantesca successiva.

⁵ G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, op. cit., VII-VIII, cit. a p. 1420.

⁶ G. Boccaccio, *Epistole*, a cura di G. Auzzas, in Id., *Tutte le opere*, op. cit., V/1, cit. alle pp. 658-73.

⁷ Sul carme boccacciano, si vedano almeno M. Pastore Stocchi, *Boccaccio e Dante (e Petrarca)*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale, Roma 28-30 ottobre 2013, a cura di L. Azzetta e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 23-40; A. Piacentini, *Il carme "Ytalie iam certus honos" di Giovanni Boccaccio*, ivi, pp. 185-221; P. Trovato, E. Tonello, S. Bertelli, L. Fiorentini, *La tradizione e il testo del carme "Ytalie iam certus honos" di Giovanni Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XLI, 2013, pp. 1-111.

⁸ Sugli echi del *Trattatello* nella responsiva petrarchesca si veda almeno C. Paolazzi, *Dante e la "Commedia" nel Trecento. Dall'Epistola a Cangrande all'età di Petrarca*, pref. di F. Mazzoni, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 131-221.

⁹ «*Hinc illi egregium sacro moderamine virtus / theologi vatisque dedit*»: cfr. G. Boccaccio, *Carmina*, a cura di G. Velli, in Id., *Tutte le opere*, op. cit., V/1, cit. alle pp. 430-33.

Dopo il racconto biografico che si chiude con la morte del poeta, troviamo un'invettiva contro Firenze, rea di aver esiliato «il tuo carissimo cittadino, il tuo benefattore precipuo»¹⁰. Questo rapporto inscindibile fra Dante e il «bello ovile»¹¹ – ma anche la colpevolezza della città nei confronti del poeta – verrà riproposto da molti degli scrittori successivi. Segue, poi, una sezione in cui l'elemento biografico scivola verso l'aneddoto, mescolando osservazione fisica e interpretazione simbolica:

i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso. Per la qual cosa avvenne un giorno in Verona, essendo già divulgata pertutto la fama delle sue opere, e massimamente quella parte della sua *Comedia*, la quale egli intitola *Inferno*, e esso conosciuto da molti e uomini e donne, che, passando egli davanti a una porta dove più donne sedevano, una di quelle pianamente, non però tanto che bene da lui e da chi con lui era non fosse udita, disse all'altre: «Donne, vedete colui che va nell'inferno, e torna quando gli piace, e qua su reca novelle di coloro che là giù sono?» Alla quale una dell'altre rispose semplicemente: «In verità tu dèi dir vero: non vedi tu com'egli ha la barba crespa e il color bruno per lo caldo e per lo fummo che è là giù?»¹².

Sebbene l'episodio sia innocuo, secondo Luca Carlo Rossi contribuisce a corroborare il “mito nero di Dante” come frontaliere tra aldilà e mondo dei vivi, alimentando una «nomea sulfurea»¹³ peraltro già circolante.

Anche l'isolamento del Poeta dal mondo esterno è descritto da Boccaccio in un aneddoto: a Siena, presso la bottega di uno speziale, a Dante viene offerto un libro famoso che non aveva ancora avuto occasione di vedere. Non potendo portarlo altrove,

¹⁰ Dove peraltro è presente un paragone con l'antichità classica: a differenza di Firenze, Atene e altre città greche hanno, invece, trattato con deferenza i loro uomini illustri.

¹¹ Seguendo *Paradiso* XXV, 5: «del bello ovile ov'io dormi' agnello»,.

¹² Il testo del *Trattatello* si cita da: *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, a cura di M. Berté, M. Fiorilla, S. Chiodo, I. Valente, Roma, Salerno Editrice, 2017 (“NECOD”, VII/4), pp. 28-120. Sull'opera si vedano anche: L. Bartoli, “*La lingua pur va dove il dente duole*”: le vite di Dante e del Petrarca e l'antiboccaccismo di Leonardo Bruni, in «Esperienze letterarie», n. 2, 2004, pp. 51-71; *Luci e ombre nel Boccaccio biografo di Dante*, in *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, a cura di G. M. Anselmi, G. Baffetti, C. Del Corno, S. Nobili, Bologna, Il Mulino, 2013; N. Tonelli, *Com'era il volto di Dante? Fisiognomica e psicologia nel “Trattatello in laude di Dante” di Boccaccio: nota per una possibile fonte*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 103, 2021, pp. 371-80.

¹³ L. C. Rossi, *L'uovo di Dante. Aneddoti per la costruzione di un mito*, Roma, Carocci, 2021, p. 61. Questo ha una radice storica, ossia la notizia attestata in un verbale giudiziario steso l'11 settembre 1320 presso la curia di Avignone, mentre Dante, quindi, era ancora in vita; cfr. le pp. 72-73 del volume e fonti ivi citate.

si sdraia su una panca e si immerge nella lettura, memorizzando le parti salienti e rimanendo concentrato per molte ore, senza rendersi conto dei balli e dei rumori della festa cittadina. Questo episodio mette in luce non solo la sua straordinaria capacità di concentrazione e la perdita di contatto con il mondo esterno durante il lavoro, ma anche, presupponendo quindi una critica, «il carattere disorganico e occasionale della formazione intellettuale di Dante, che si getta famelico su un testo celebrato dai dotti, ma a lui ignoto, casualmente reperito fuori da qualsivoglia biblioteca»¹⁴.

Dopo una digressione sulla poesia e il suo rapporto con la teologia, il racconto torna a descrivere i costumi, i vizi e le virtù del poeta: per ponderare gli elogi che aveva riservato a Dante, mostra anche le sue debolezze. Infatti, il Certaldese focalizza la propria attenzione sul peccato di lussuria:

Certo, io mi vergogno dovere con alcuno difetto maculare la fama di cotanto uomo; ma il cominciato ordine delle cose in alcuna parte il richiede; perciò che, se nelle cose meno che laudevole in lui mi tacerò, io torrò molta fede alle laudevole già mostrate. A lui medesimo adunque mi scuso, il quale per avventura me scrivente con isdegnoso occhio d'alta parte del cielo ragguarda. Tra cotanta virtù, tra cotanta scienza, quanta dimostrato è di sopra essere stata in questo mirifico poeta, trovò ampiissimo luogo la lussuria, e non solamente ne' giovani anni, ma ancora ne' maturi¹⁵.

In tale contesto, la rappresentazione delle pecche del poeta non intacca la sua immagine quasi sacra, ma piuttosto ne consolida la grandezza. L'aneddotica del *Trattatello*, più che un insieme di testimonianze, costituisce un sistema di segni: non è rilevante stabilire se gli episodi tramandati siano veri o falsi, ma ciò che conta è la loro capacità di modellare un'immagine del poeta destinata a propagarsi nel tempo e nello spazio.

Il Certaldese, nei capitoli XII-XVI, presenta un canone delle opere dantesche, «acciò che né alcuno delle sue s'intitolasse, né a lui fossero per avventura intitolate

¹⁴ *Le vite di Dante*, op. cit., p. 11; cfr. anche le fonti ivi citate. Boccaccio chiude l'aneddoto senese con la «meravigliosa capacità» della memoria dantesca. Questa caratteristica sarà centrale nello sviluppo del leggendario aneddoto dell'«uovo di Dante»; cfr. L. C. Rossi, *L'uovo di Dante*, op. cit., pp. 116-25.

¹⁵ *Le vite di Dante*, op. cit., cit. tratta dalle pp. 113-20.

l'altrui». L'aggettivo «divina», attribuito alla *Commedia*, segnala come per Boccaccio il poema stesso assumesse le sembianze di un testo sacro. Nella prima redazione del *Trattatello*, infatti, egli ricorda come, dopo la morte del poeta, una «mirabile visione» si rivelò al figlio e primo commentatore Jacopo, indicandogli dove fossero gli ultimi tredici canti del Paradiso: elemento che accentua la connotazione mitico-sacrale del poema e, *ipso facto*, del suo autore¹⁶. Non è un caso che il *Trattatello* si chiuda con il sogno premonitore della madre di Dante, plasmato sul sogno della madre di Virgilio narrato da Svetonio.

Sulla scia di *Purgatorio* I, 7-8 – o forse riprendendo il commento di Guido da Pisa¹⁷ – Boccaccio individua in Dante il punto di partenza di una *renovatio* letteraria: «questi fu quel Dante, il qual primo doveva al ritorno delle Muse, sbandite d'Italia, aprir la via. Per costui la chiarezza del fiorentino idioma è dimostrata; [...] per costui la morta poesì meritamente si può dir suscitata»¹⁸.

La stretta connessione che lega Dante all'eredità classica è ribadita lungo tutto il *Trattatello*: le origini di Firenze ricollegate ai Romani e, soprattutto, l'ampio spazio riservato agli studi di Dante, tutti profondamente influenzati dall'imitazione della letteratura antica («familiarissimo divenne di Virgilio, d'Orazio, d'Ovidio, di Stazio»).

Come suggerisce l'*excursus* fin qui delineato, il *Trattatello* di Boccaccio non è soltanto un'opera di carattere documentaristico: si tratta di un testo che cerca di trasmettere un alone leggendario alla figura di Dante, inserendosi per di più nelle tensioni del nascente Umanesimo. La difesa del volgare come strumento degno di trattare materia alta anticipa questioni che, pochi decenni dopo, saranno al centro della riflessione di autori come Petrarca o Brunì¹⁹. Il confronto con quest'ultimo, in tal senso,

¹⁶ Sull'attendibilità del ritrovamento, si veda S. Bellomo, «Una finestretta, da niuno mai più veduta» e la data dell'epistola di Dante a Cangrande, in «Studi e problemi di critica testuale», 90, 2015, p. 350.

¹⁷ Guido da Pisa, *Prologus*: «Ipse enim mortuam poesiam de tenebris reduxit ad lucem»; i testi delle opere dei commentatori danteschi si citano dalle edizioni presenti sul corpus online *Dartmouth Dante Project* utilizzato per le ricerche ipertestuali.

¹⁸ *Le vite di Dante*, op. cit., cit. tratta dalle pp. 28-120.

¹⁹ Boccaccio difende la scelta del volgare nella *Commedia* con due diverse argomentazioni: «Delle quali la prima è per fare utilità più comune a' suoi cittadini e agli altri italiani: conoscendo che, se metricamente in latino, come gli altri poeti passati, avesse scritto, solamente a' letterati avrebbe fatto utile; [...] [192] La seconda ragione, fu questa. Vedendo egli li liberali studii del tutto abbandonati, [...] e le divine opere di

mostra come il *Trattatello* si collochi su una soglia: ancora immerso nel gusto medievale dell'aneddoto e della biografia leggendaria, ma già proteso verso le inquietudini linguistiche e culturali del primo Quattrocento.

La fortuna del *Trattatello*, infatti, non consiste soltanto nella trasmissione di dati biografici, ma nella propagazione delle immagini che Boccaccio ha impresso nel ritratto dantesco. Le generazioni successive di biografi si muovono, infatti, dentro la sua stessa cornice interpretativa, scegliendo di volta in volta quali luci e quali ombre conservare²⁰.

Uno dei nuclei più fecondi del *Trattatello* è l'idea di Dante come iniziatore di una nuova stagione poetica, colui che ha risvegliato la "morta poesi".

Nel *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus* di Filippo Villani, l'eco boccacciana è immediata: si legge come Dante abbia riportato alla luce il culto della poesia che era caduto in «*abisso tenebrarum*». A corroborare ciò, egli descrive le origini romane di Dante e, in seguito, la sua imitazione di Virgilio «*proinde Maroni familiarissimus conatus est eum pro viribus imitari*»²¹, in una vera e propria traduzione del testo di Boccaccio²². Ma il ruolo pioneristico di Dante nella *renovatio* poetica deflagrerà nel commento di Cristoforo Landino: all'Alighieri è attribuita la «resurrexione della facultà poetica»²³ e il ruolo fondativo nel promuovere il toscano a lingua pienamente letteraria.

Virgilio e degli altri solenni poeti non solamente essere in poco pregio divenute, ma quasi da' più disprezzate»: *Le vite di Dante*, op. cit., cit. tratta dalle pp. 114-20.

²⁰ Gli esempi di autori successivi che riprendono il *Trattatello* boccacciano sarebbero troppo numerosi da elencare esaustivamente in questa sede; si è preferito selezionare casi emblematici. Si rimanda a un futuro lavoro più esteso, dedicato alla ricezione e alla fortuna della figura di Dante.

²¹ A. Solerti, *Le Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, Milano, Vallardi, 1904, p. 275.

²² Il modello di Boccaccio emerge esplicitamente nell'*explicit*: «[107] *Sileo fabulosum matris sompnium cuius mentionem lohannes Boccaccius fecit in eo opere quod ipse composuit de vita moribusque poetae [...]*»; il rinvio al *Trattatello* boccaccesco non è una presa di distanza dalla fonte ma una sorta di rimando per ulteriori approfondimenti; cfr. *Le vite di Dante*, op. cit., pp. 186-87. Villani elimina, però, i riferimenti ad eventi "miracolosi": l'*interpretatio nominis* e i perduti canti del *Paradiso*, che per lui non contengono nessun riferimento soprannaturale ma sono sintomo della decadenza della città di Firenze. Cfr. J. Bartuschat, *Les 'Vies' de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV-XV siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo, 2007, p. 113.

²³ R. Cardini, *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973, cit. tratta dalle pp. 375-82.

Il secondo grande filone della fortuna del *Trattatello* è quello teologico e sacrale. La definizione boccacciana di Dante come “poeta-teologo” diventa un *topos* che attraversa il Quattrocento, oscillando tra riprese e lontananze. Seguendo il suo *venerabilis praeceptor* Boccaccio, Benvenuto Rambaldi da Imola prosegue la linea sacrale del *Trattatello*, definendo Dante «*divinus poeta*»²⁴, ma la volge in una direzione esegetica: la divinità poetica diventa fondamento per la lettura teologica della *Commedia*. In questo modo, Benvenuto non fa che portare a maturazione l’intuizione boccacciana del “poeta-teologo”, traslandola in chiave dottrinale.

Di tutt’altro avviso, come è noto, è la *Vita Dantis* di Leonardo Bruni: nel proemio, l’autore riferisce che aveva bisogno di riposo e si era imbattuto, cercando un testo in volgare, nel *Trattatello*. Bruni antepone al metodo utilizzato da Boccaccio uno più storicistico, basato su documenti d’archivio e su un autografo di Dante, da lui visto personalmente²⁵. Proprio per rimarcare la sua distanza dal modello agiografico del Certaldese, non troviamo alcun cenno alla divinità poetica dantesca: per Bruni, quindi, l’Alighieri non è più *poeta-theologus*, ma poeta-civile, politicamente attivo nella vita pubblica di Firenze²⁶. Il suo scarto, insomma, è una forma di fedeltà rovesciata: per opporsi a Boccaccio, Bruni deve misurarsi con lui.

Giannozzo Manetti, al contrario, nella prefazione alla *Trium illustrium poetarum florentinorum vita* recupera pienamente la dimensione miracolosa che Bruni aveva espunto. Non a caso, è il *Trattatello* la fonte principale, seguita pedissequamente nella struttura e nel tono: egli descrive la *Commedia* come un poema «*divinum potius quam humanum*» e, quasi inevitabilmente, il suo autore torna ad essere «*divinus poeta*»²⁷.

²⁴ Un appellativo utilizzato da Dante unicamente per Virgilio (cfr. *Mon.*, ii, iii, 6). La cit. si trova in Benvenuto da Imola, *Comentum ad Par.* I 142, *com. ad loc.*; cfr. *supra* n. 17.

²⁵ Cfr. J. Bartuschat, *Les ‘Vies’ de Dante, Pétrarque et Boccace*, op. cit., p. 125: «Bruni y oppose une démarche d'historien: il dit avoir consulté des documents d'archives et avoir vu un autographe de Dante. C'est dans le même esprit qu'il excuse Boccace de ne pas avoir rendu suffisamment compte de l'activité politique de Dante qu'il ne devait connaître qu'imparfaitement», ovvero ‘Bruni oppone un approccio da storico: afferma di aver consultato documenti d’archivio e di aver visto un autografo di Dante. E con lo stesso spirito che scusa Boccaccio per non aver reso sufficientemente conto dell’attività politica di Dante, che doveva conoscere solo in modo imperfetto’.

²⁶ Cfr. J. Bartuschat, *Les ‘Vies’ de Dante, Pétrarque et Boccace*, op. cit., p. 128.

²⁷ *Le vite di Dante*, op. cit., cit. tratta dalle pp. 258-97.

Questo ritorno a una dimensione sacra mostra come l'impronta del *Trattatello* rimanga viva anche dopo la svolta umanistica.

Ancor più icastico, il *Comento* landiniano recupera la divinità della poesia. Tuttavia, Landino traduce quella sacralità in un linguaggio platonico e ficiniano: il «divinissimo poeta» diventa figura del *furor poeticus*. In questo passaggio la matrice boccacciana non è abbandonata ma trasposta – piegata alle esigenze filosofiche e culturali della Firenze di Lorenzo il Magnifico –, mantenendo intatta la luce sacrale che il certaldese aveva proiettato sulla figura di Dante.

Ultimo tema cardine del *Trattatello* che qui analizziamo è il rapporto tra Dante e Firenze. Questo dualismo – tra la grandezza del poeta e la colpa della città ingrata – diventa un paradigma interpretativo per i biografi successivi²⁸: è presente, come abbiamo visto, in Bruni ma anche nello scritto *Scriptorum illustrium latinae linguae libri* di Sicco Polenton. Non a caso, il testo si apre con un parallelismo con Albertino Mussato, anch'egli poeta illustre, allontanato dalla sua Padova e morto in esilio:

*Eadem ferme tempora*²⁹ Dantem Alegerium, Florentinum civem atque poetam egregium, habuerunt. Iam quidem iam paulatim quasi longissimo e somno excitabantur Musae³⁰. Annos quippe post quem nominavi Iuvenalem mortuum ad mille dormierant; hoc vero tempore, ut somnulentis solent, membra movere, oculos tergere, brachia extendere coeperant. Sed in poeta Dante neque minus scientiae nec plus felicitatis quam in Musato fuit: quippe uterque poeta, uterque pulsus patria, uterque in exilio vita defunctus est³¹.

Questo parallelismo fra i due poeti, oltre a ribadire il *topos* dell'ingratitude cittadina, traduce in termini latini il giudizio già espresso da Boccaccio: la città, luogo del progresso civile, si rivela incapace di riconoscere i suoi spiriti più alti. Polenton

²⁸ Il tema di Firenze e il suo rapporto con Dante era già presente in alcune poesie toscane; si veda: R. Cella, *Il "Centiloquio" di Antonio Pucci e la "Nuova Cronica" di Giovanni Villani*, in *Firenze alla vigilia del Rinascimento. Antonio Pucci e i suoi contemporanei*, a cura di M. Bendinelli Predelli, Atti del Convegno (Montreal, McGill University, 23-24 ottobre 2004), Firenze, Cadmo, 2006, pp. 75-101.

²⁹ «*Eadem ferme tempora*» si riferisce al tempo dell'autore trattato precedentemente, Albertino Mussato.

³⁰ Anche qui presente l'immagine del sonno millenario delle muse.

³¹ S. Polenton, *Vite dei moderni. Mussato, Dante, Petrarca, Boccaccio*, a cura di L. Banella e R. Modonutti, Padova, CLEUP, 2020, pp. 94-96.

dipinge un intellettuale moderno che, come già aveva affermato il Certaldese, reputa che sia «dovere del consesso civile, della città dunque, riconoscere il merito dei poeti»³².

Senza dubbio, però, è con il *Comento di Christophoro Fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino* che l'elemento predominante, evidente sin da titolo, diventa proprio quello della fiorentinità: il cerchio si chiude, Dante torna alla sua Firenze, l'esilio può dirsi concluso e la colpa di Firenze espiata. Questo concetto è ribadito nelle rubriche di ogni cantica che riportano «divino poeta fiorentino»³³. È ancora Boccaccio, in filigrana, a muovere questa immagine: la città che lo ha respinto è ora la stessa che lo canonizza.

Infine, meritano un accenno anche gli aneddoti. Proprio come il maestro, anche Benvenuto riprende e amplifica gli episodi del *Trattatello*, come ad esempio il problema della lussuria di Dante: «*Dantes diu navigava inter vana mundi transiens per voluptuosam terram, et aliquando fallens mulieres, sicut ipse notavit quodam capitulo inferni*».

Inoltre, è degno di menzione, fra i tanti racconti, quello che troviamo nella chiosa a *Inferno XX*:

*volò notes, quad autor prudenter et caute inuit quad saepe viri excellentissimi simi sic delirant in arte divinationis, et praesens negotium tangebant autorem ipsum, qui aliuantulum delectatus est in astrologia, et voluit praedicere aliqua futura, sicut patet in libro isto. Ideo bene fingit se nunc ita plorare. Compatiens aliis et sibi de errore suo*³⁴.

Benvenuto presenta un Dante rammaricato per il suo passato da indovino e cultore delle arti esoteriche, andandosi a inserire nel filone del “mito nero” di Dante. Gli aneddoti che riprende dal *Trattatello* – la lussuria, il rimorso per l'astrologia e molti

³² Ivi, p. 99.

³³ R. Cardini, *La critica*, op. cit., pp. 375-82.

³⁴ Cfr. *supra* n. 17.

altri – diventano segni di una trazione tra umano e divino che Boccaccio aveva per primo saputo tratteggiare nel ritratto del poeta.

È poi nella *Vita Dantis* di Gian Mario Filelfo che questo materiale si ricompone in un disegno più consapevole. Nonostante la critica iniziale ai due modelli³⁵, Bruni e Boccaccio, sono inconfutabili i prelievi e, talora, delle vere e proprie traduzioni in latino pressoché alla lettera³⁶. Filelfo cita *en passant* alcuni elementi peculiari dei *mores* danteschi, fra cui lo spirito di sopportazione e l'abnegazione dei bisogni fisici a vantaggio dello studio:

*Erat vigilantissimus; alboris, aestus, famis sitis somnique, ac omnis laborum generis patientissimus, nec inediae parcens, nec ulli difficultati, ut assidue aliquid audiret aut legeret. Percunctanti principi Veronensi quare delectari soleret plurimum, societate, dixit, atque confabulatione veterum cupereque se vehementer esse cum mortuis*³⁷.

Questo passo unisce in maniera sincretica più punti del *Trattatello* come l'aneddoto della concentrazione di Dante a Siena, precedentemente citato, e la sua familiarità con gli *auctores* classici. È interessante rilevare come questo nuovo episodio che ne deriva disegni un'immagine di Dante come vicino al modello petrarchesco che addirittura dialoga con gli antichi³⁸. Filelfo dimostra quanto sia profonda la sedimentazione dell'immaginario boccacciano: i suoi aneddoti non sono semplici riprese, ma ricombinazioni di episodi del *Trattatello*, come se Boccaccio fornisse una tavolozza di motivi da cui attingere per ridisegnare il volto di Dante.

³⁵ «Ai due autori egli contesta l'esito insoddisfacente del lavoro intrapreso, sia perché entrambi avevano scelto il volgare per compiacere alla massa, sia perché non erano versati nella materia, essendo l'uno più adatto a raccontare vicende d'amore, l'altro a scrivere di storia in latino»: cfr. S. Fiaschi, *L'oracolo della voce: digressioni boccacciane nella biografia dantesca di Gian Mario Filelfo, esemplata da Felice Feliciano*, in «Studi sul Boccaccio», 49, 2021, p. 396.

³⁶ Come nel caso del racconto della battaglia di Campaldino e dell'origine degli scontri fra Bianchi e Neri.

³⁷ A. Solerti, *Vite*, op. cit., pp. 158-59.

³⁸ «Del resto, che attraverso la *Vita Dantis* Gian Mario intenda veicolare temi petrarcheschi – in un momento della sua attività letteraria spiccatamente connotato in senso petrarchesco – mi pare comprovato»: cfr. S. Fiaschi, *L'oracolo della voce*, op. cit., p. 402.

In definitiva, è sempre il ritratto boccacciano, con le sue ombre e le sue luci, a fornire la matrice da cui i biografi successivi traggono ispirazione: anche quando sembrano correggerlo o prenderne le distanze, restano inevitabilmente all'interno del suo orizzonte figurativo.

Come abbiamo mostrato, la fortuna del *Trattatello* non si spiega solo per la sua ricchezza documentaria, ma per la forza delle immagini che propone. Se volessimo cercare un corrispettivo figurativo della scrittura boccacciana, potremmo trovarlo nella tecnica del chiaroscuro: come avrebbe scritto pochi decenni dopo Leon Battista Alberti nel *De Pictura* (1435), l'ombra è condizione necessaria alla verosimiglianza e alla vita della figura. Allo stesso modo, nel ritratto di Dante tracciato da Boccaccio, la presenza delle ombre – gli episodi terreni, le debolezze – non compromette l'immagine sacrale del poeta, ma la rende reale, credibile, tridimensionale.

In questa convergenza di luce e tenebra risiede, forse, la più duratura eredità del *Trattatello*, la più alta forma di mitopoiesi: la capacità di far vivere Dante non come icona statica e immobile, ma come figura in movimento, in continua rinascita nella tradizione letteraria.

Letizia Tosi

Parole-chiave: Dante Alighieri; biografia; Giovanni Boccaccio; chiaroscuro; fortuna; mitopoiesi; *Trattatello in laude di Dante*.

L'Anello di Wagner in Tolkien. Distanze e analogie

Abstract: Questo contributo verte sul confronto fra la tetralogia dell'Anello di Richard Wagner e un'altra opera, di genere letterario, che presenta le medesime tematiche: il *Signore degli Anelli* di J. R. R. Tolkien. Pur articolandosi in contesti, sviluppi e mondi differenti, entrambe le opere presentano analogie sostanziali, motivo per cui, nonostante gli sforzi di Tolkien tesi a negare la parentela con l'opera wagneriana, questo lavoro, attraverso suggestioni e rimembranze, mira a evidenziare una linea di trama inequivocabilmente simile così come un peculiare utilizzo delle fonti.

Abstract: *This contribution will focus on the comparison of Richard Wagner's Ring tetralogy with another work, of a literary genre, that presents the same themes: J. R. R. Tolkien's Lord of the Rings. Although articulated in different contexts, developments and worlds, both works present substantial similarities, which is why, despite Tolkien's efforts to deny the kinship with Wagner's work, this work through suggestions and reminiscences aims to highlight an unequivocally similar plot line and a peculiar use of sources.*

Una creatura abitante delle tenebre trova un tesoro nascosto nelle acque cristalline di un fiume, entrando in contatto con una forza misteriosa. Un tesoro splendente che, con la sua luce, rivela la duplice natura dell'uomo. Come ogni luce, essa genera ombre dietro di sé, rivelando il dominio dell'abisso, là dove si trova ciò che si cela alla vista, la sete di potere e il crepuscolo a cui conduce. Luci e ombre caratterizzano gli scenari dell'opera oggetto di questa analisi: la tetralogia dell'Anello di Richard Wagner narra, infatti, attraverso vicende divine, creature mitologiche e scenari soprannaturali, la psiche umana.

Questo contributo, tuttavia, non vuole essere un'analisi dell'opera di Wagner, ma verterà su un confronto con un'altra opera, di genere letterario, che presenta le medesime tematiche: il *Signore degli Anelli* di J. R. R. Tolkien. Pur articolandosi in contesti, sviluppi e mondi differenti, entrambe le opere presentano analogie sostanziali, motivo per cui, nonostante gli sforzi di Tolkien tesi a negare la parentela con l'opera wagneriana, questo lavoro, attraverso suggestioni e rimembranze, mira a evidenziare una linea di trama inequivocabilmente simile così come un peculiare utilizzo delle fonti.

Il legame tra letteratura e musica, basato su meccanismi di transcodificazione e riscrittura, trova nell'opera wagneriana terreno fertile per un'indagine sulla «natura irriducibilmente semiotica della musica»¹. Nel rispetto della specificità dei rispettivi codici e linguaggi, un'analisi comparata di letteratura e musica consente di cogliere lo spirito del tempo che attraverso i prodotti culturali si sviluppa in una fitta rete intermediale e intersemiotica.

Gli studi sul teatro musicale e il suo legame con la letteratura hanno occupato un ruolo di rilievo nella riflessione teorica di Francesco Orlando, con riferimento particolare all'indagine sugli aspetti evocativi e sui processi di costruzione di forme dell'immaginario: volti a esprimere, e al contempo a reprimere, assecondando la natura «incorreggibilmente conservatrice e sovversiva nello stesso tempo»² che caratterizza la grande letteratura. Il dramma musicale si configura come teatro in cui si inscenano contrasti insanabili; non semplificabile come sintesi fra linguaggi, diviene «irrisolta dialettica tra parole e musica»³. Wagner, in particolare, come evidenzia Massimo Fusillo in *Estetica della letteratura*, elimina le forme chiuse dell'opera italiana per mimare il «flusso dell'esistenza attraverso la melodia infinita»⁴.

In riferimento al teatro wagneriano e, più in generale, al funzionamento dell'opera d'arte, Orlando rileva come il concetto di «formazione di compromesso», già esplorato in *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973) in riferimento alle manifestazioni letterarie, rifletta la natura ambigua e polivalente dei simboli e delle narrazioni inscenate, che genera contenuti latenti e possibili «letture freudiane».

L'unione di gesto, musica e parola, imprescindibile per la totalità stessa dell'opera, ne completa il carattere tragico e comporta lo sviluppo di azioni e fatti narrati; non come semplice amplificazione semantica, bensì come rivelazione degli stati interiori dei personaggi, assurgendo a particolare espediente narrativo⁵. Ciò che

¹ L. Zoppelli, *Introduzione* a F. Orlando, *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, Pisa, Pacini, 2020, p. 13.

² F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971, p. 28.

³ E. Abignente, *La letteratura e le altre arti*, in *Letterature comparate*, a cura di F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2023, p. 178.

⁴ M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 133.

⁵ Cfr. L. Zoppelli, *L'opera come racconto*, Venezia, Marsilio, 1994.

affiora dall'avvicinarsi di musica e parola in giochi di riferimenti e rimembranze comporta l'emersione di significati latenti:

Il tentativo di Mime di insegnare a Sigfrido la paura, la sua goffa descrizione dei brividi e dei contorcimenti della paura, è sottolineato dal motivo oscuramente deformante e da quello – anch'esso una deformazione dai colori alterati – di Brunnhilde dormiente. E così, nella descrizione della paura fatta dal nano risuona anche il motivo dell'elemento che nel mondo dell'Anello è il simbolo più alto della paura [...] il fuoco. [...] Nulla è più wagneriano di questa mescolanza di mitica primitività e di psicologia, meglio ancora, di moderna psicanalisi⁶.

Mito, opera e letteratura

Cuore pulsante della magmatica opera mitopoietica wagneriana è il referente sociale sotteso alla grande narrazione finzionale da esso plasmata, ovvero la trasformazione del mondo in seguito allo sviluppo del capitalismo e della tecnica; trasfigurato nelle infernali fucine di Nibelheim e in seguito, con Tolkien, nelle demoniache officine di Isengard. Entrambi gli autori, attenti osservatori della realtà e della natura dell'uomo, indagano attraverso la lente della fiaba e del mito. Svincolandosi dalla transitorietà del presente, che Tolkien in *Albero e foglia* definisce «evasione dal carcere»⁷, le fiabe reincantano il presente rivelando aspetti universali e atemporalì, laddove «le radici profonde non gelano»⁸.

Elémire Zolla sostenne che «per Tolkien religione e fiaba sono state sciaguratamente scisse e sempre vanno tentando di riabbracciarsi e rifondersi in uno»⁹. L'associazione tra fiaba e vicenda evangelica quale veicolo di valori cristiani è fortemente radicata in Tolkien: a tal proposito lo scrittore parla di “fiaba suprema” (in cui vi è una commistione tra storia e leggenda), e ciò traspare nel dilemma etico

⁶ T. Mann, *Richard Wagner e l'Anello del Nibelungo*, in Id., *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Fiesole, Discanto, 1979, p. 82.

⁷ J. R. R. Tolkien, *Albero e foglia*, trad. di F. Saba Sardi, Milano, Bompiani, 2000, pp. 75-77.

⁸ J. R. R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, a cura di Q. Principe, Milano, Bompiani, 2011, p. 203.

⁹ E. Zolla, *Introduzione* a J. R. R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, a cura di Q. Principe, ed. cit., p. 6.

dell'eterna scelta fra il bene e il male che permea la moderna epopea cavalleresca del *Signore degli Anelli*.

Inoltre, in *Uscite dal mondo*, Zolla descrive la permanenza dell'Anello nell'opera di Wagner e Tolkien, quale fonte di potere e rovina: oggetto la cui luce brilla «con intatta forza, nell'Oro del Reno e nel *Signore degli Anelli*, e un'intramontabile ricchezza sapienziale ne emana, che lo contempli il guerriero fasciato dal giaco di anelli intrecciati o il frequentatore di Bayreuth in marsina o il ragazzetto americano assorto sulle pagine di Tolkien»¹⁰. In tal senso la narrazione mitico-religiosa, riprendendo la sua funzione originaria, asseconda gli aspetti legati alla sua natura storica come strumento di costruzioni culturali e identitarie che, mediante una serialità di ricorrenze testuali, ripropongono archetipi che strutturano nel tessuto normativo sociale forme di inconscio collettivo.

Entrambi gli autori scelgono l'Anello come rappresentazione del Male, simulacro della passione dell'uomo per l'oro e il potere; e le conseguenze della discordia generata dalla brama di possesso dell'amuleto sono rappresentate dalla spirale di rovina a cui essa conduce.

In Wagner la riscrittura del mito non celebra la grandezza degli dèi norreni, ma la loro caduta. Narra le vicende che conducono al crepuscolo; racconta il desiderio di potere in antitesi al libero arbitrio e alle leggi del cuore metaforizzato dalla stessa profezia che le figlie del Reno pronunciano al Nibelungo, rivelatrice di questo contrasto: solo colui che rinuncerà all'amore e ai suoi diletti potrà forgiare un anello che consegnerebbe nelle sue mani il potere del mondo intero. L'influenza esercitata da Wagner sulle arti attigue è stata senza precedenti; egli «gettò il suo più potente incantesimo sugli artisti del silenzio, romanzieri, poeti e pittori che invidiavano le tempeste collettive d'emozione che il *Meister* era in grado di scatenare con il suono»¹¹.

¹⁰ E. Zolla, *Uscite dal mondo*, Milano, Adelphi, 1992, p. 392.

¹¹ A. Ross, *Wagnerismi. Arte e politica all'ombra della musica*, Milano-Firenze, Bompiani, 2022, p. 10.

È semplice desumere quali siano realmente le motivazioni che alimentarono il rifiuto di Tolkien ad associare la propria opera al ciclo del *Ring*¹². Tolkien iniziò a scrivere *Il Signore degli Anelli* tra il primo e il secondo conflitto mondiale, periodo nel quale Wagner, erroneamente interpretato dai nazisti, venne volgarizzato a stendardo del culto germanico da Hitler, che ne fece il suo compositore prediletto.

Thomas Mann in *Dolore e grandezza di Richard Wagner* osserva:

È infatti impossibile parlare oggi di Wagner senza elevar protesta verso tale abuso [...] Il popolo, la spada, il mito e tutti gli altri ingredienti eroici del mondo nordico sono su certe spregevoli bocche furti al vocabolario dell'idioma artistico wagneriano. L'autore dell'Anello con la sua arte ebbra di passato e di futuro non si staccò dall'età della cultura borghese per barattarla con uno stato totalitario, che assassina lo spirito. Lo spirito tedesco era per lui tutto – lo stato tedesco nulla¹³.

L'alta valenza simbolica che caratterizza il più celebre espediente della tecnica compositiva wagneriana, il *Leitmotiv*, funge da strumento mnemonico attraverso la ripetizione di cellule motiviche in associazione a personaggi, situazioni e stati emotivi; la lezione è raccolta da Mann, che si ispira apertamente al *Leitmotiv* come criterio compositivo dei suoi romanzi, che egli stesso amava definire opere musicali.

L'interesse di Mann nei confronti della produzione wagneriana è inoltre attestato dalla riscrittura della vicenda di Siegmund e Sieglinde nel racconto *Sangue welsungo* (1906). Difatti, Marguerite Yourcenar descrive la fitta rete di richiami e rappresentazioni simboliche che caratterizza lo stile di Thomas Mann, evidenziando la componente onirica e il costante richiamo all'elemento mitologico: «Il meticoloso realismo di Mann, quel realismo maniacale che caratterizza così spesso la visione tedesca, serve da acqua madre alle strutture cristalline dell'allegoria; serve anche da letto alla colata quasi sotterranea del mito e del sogno»¹⁴.

¹² Il collegamento risulta essere palese, tuttavia Tolkien si diede molta pena di negarlo, dichiarando in maniera secca che gli Anelli sono entrambi “tondi” e lì si fermano le similitudini tra la sua opera e quella di Wagner.

¹³ T. Mann, *Richard Wagner e l'Anello del Nibelungo* cit., pp. 84-85.

¹⁴ M. Yourcenar, *Con beneficio d'inventario*, Firenze, Bompiani, 2023, p. 204.

Il motivo per cui Tolkien non gradiva i paragoni con il maestro tedesco è legato alle particolari circostanze del contesto storico e alla ricezione dell'opera della controversa figura del compositore. Come sottolinea Carl Dahlhaus, un'esatta estetica della ricezione dovrebbe basarsi sulla consapevolezza che il passato può palesarsi nel presente in una molteplicità di forme e modalità differenti; ciò comporta che l'opera d'arte, nel momento in cui si fa presente e testimone di un'epoca ormai scomparsa, si sottrae alla dimensione temporale originaria per restituire al fruitore una «tinta del passato»¹⁵. Il musicologo tedesco evidenzia come la comprensione e interpretazione di un'opera musicale muti continuamente nella ricezione degli interpreti e degli ascoltatori, e di conseguenza del mutato clima storico-culturale.

Tale derivazione non toglie alcun merito o originalità all'opera tolkieniana, in quanto l'autore, pur partendo da elementi di matrice wagneriana, si pone in maniera esplicitamente antiwagneriana, proponendo la sua produzione narrativa come una sorta di correttivo per lo snaturamento della “materia del Nord” compiuta dalla Germania nazista. Hitler, di fatto, travisando Wagner, compromette irrimediabilmente la ricezione della sua opera, fraintendendone i principi. Clive Staples Lewis, spirito affine a Tolkien, così ha commentato l'abuso del mito norreno in Germania: «Non riesco a immaginare nulla di più volgare dell'applicazione di quel grandioso ciclo antico alla prosaica mostruosità della guerra moderna»¹⁶.

Per Carl Dahlhaus l'importanza della comprensione del passato è necessaria per guardare al «presente storicamente»¹⁷. In tal senso, una “lettura” consapevole del dramma wagneriano implica l'adozione di una prospettiva gadameriana, in cui «l'opera d'arte non è senz'altro isolabile dalla “contingenza” delle condizioni di approccio entro le quali ci appare; quando un tale isolamento si realizza, il risultato è un'astrazione che

¹⁵ C. Dahlhaus, *Storia del testo e storia della ricezione*, in C. Dahlhaus, *In altri termini. Saggi sulla musica*, Roma, Ricordi, 2009.

¹⁶ A. Ross, *Wagnerismi. Arte e politica all'ombra della musica*, op. cit., p. 884.

¹⁷ C. Dahlhaus, *In altri termini. Saggi sulla musica*, op. cit., p. 61.

limita e impoverisce l'autentico essere dell'opera. L'opera stessa appartiene al mondo nel quale si presenta»¹⁸.

Gli dèi di Wagner cercano l'*Anello del Nibelungo* rubato da Alberich, se ne appropriano, macchiandosi della maledizione, legata all'amuleto, che li condurrà alla distruzione della rocca del Valhalla e all'abbandono del mondo nelle mani degli uomini. Similmente, gli elfi di Tolkien creano gli Anelli del potere con l'aiuto di Sauron. In seguito, apprendono che il potere da essi generato è corrotto. Impotenti, attendono la fine, abbandonando il mondo degli uomini.

L'Anello del Nibelungo

L'*Anello del Nibelungo* è frutto di una gestazione lunga quasi trent'anni (1848-1876) nella quale l'autore riscrive il mito germanico, elaborando una messa in musica che, attraverso la leggenda, si affranca dalla storia per investigare le passioni e i desideri degli uomini che determineranno lo svolgimento degli eventi nel corso dell'intera tetralogia. La caduta degli dèi si fa metafora dei tempi tormentati in cui l'autore scrive, la crisi del '48 e l'incertezza di una società che non ha più riferimenti; da qui deriva il finale con gli uomini che assistono attoniti all'incendio del Valhalla.

Il pensiero filosofico di Wagner in questa fase è elaborato dopo aver subito essenzialmente due importanti influenze: Feuerbach e Schopenhauer. Dal pensiero di Feuerbach Wagner ricava le tematiche della ricerca della felicità e una meditazione sulla finitezza. Nell'*Essenza del cristianesimo* Feuerbach affermava, infatti, che è dal finito che deriva l'infinito, cosa che in termini religiosi implica che Dio è una creazione dell'uomo, proiezione dei suoi più alti ideali e non viceversa. Feuerbach, infatti, legge l'intera storia delle religioni non come teologia, ma come antropologia. La religione distingue l'uomo dagli animali, in quanto dotato di coscienza. L'uomo non ha solo coscienza di sé, ma della specie a cui appartiene, sapendo di essere individuo, ma,

¹⁸ H. G. Gadamer, *Verità e metodo* [1960], in *Musiche nella storia*, a cura di A. Chegai, F. Piperno, A. Rostagno, E. Senici, Roma, Carocci, 2021, p. 13.

sapendo anche di essere parte del genere umano, ha anche consapevolezza della propria infinità.

In *Spiritualismo e materialismo* trova pieno sviluppo la tematica dell'etica della felicità. Per Feuerbach l'uomo è unità di spirito e corpo, e non esiste alcun bisogno metafisico che preceda la ricerca concreta della felicità. Sotto questo aspetto Feuerbach polemizza contro l'esito buddhistico del pensiero di Schopenhauer, ritenendo che Schopenhauer non miri a nulla tranne che all'autoannientamento. Wagner si ispirerà a questi concetti quando scriverà i libretti del *Ring*, e dedicherà a Feuerbach il saggio *L'opera d'arte dell'avvenire*.

Negli ultimi scritti di Feuerbach troviamo una rivendicazione dell'uomo nella sua unità contro ogni forma di dualismo, in polemica antidealistica. Un esempio su cui si sofferma con insistenza è il tema dell'amore, in termini esplicitamente sessuali, riprova dell'indissolubilità tra spirito e corpo. È così che il bacio di Siegfried e Brunhilde va letto come un bacio che distrugge l'egoismo dell'individualità per divenire unità suprema, fa crollare il Vahlalla e sopraggiungere l'era degli uomini, avvento di una società libera dagli dèi. Wagner in una sua lettera afferma che «L'essere umano è uomo e donna ed è con l'unione di uomo e donna che l'essere umano esiste realmente, è solo attraverso l'amore che l'uomo, così come la donna divengono [...] essere umano»¹⁹, confermando in questo modo la grande influenza che Feuerbach ebbe su di lui. Nonostante ciò, Mann ha affermato che

L'incontro con la filosofia di Schopenhauer è l'evento culminante della vita di Wagner. Nessuna esperienza intellettuale precedente, non quella ad esempio di Feuerbach, lo eguaglia per importanza personale e storica, giacché essa significò conforto supremo, profonda conferma di sé, redenzione spirituale per colui che veniva legittimamente "toccato", e senza dubbio essa sola aprì alla sua musica il coraggioso varco liberatore²⁰.

¹⁹ G. Di Giacomo, *Richard Wagner. Una guida filosofica*, Roma, Carocci, 2021, p. 19.

²⁰ T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op. cit., p. 30.

Quanto alla filosofia di Schopenhauer, si può dire che la lettura di Wagner del *Mondo come volontà e rappresentazione* nel 1854 sia un momento cruciale per lo sviluppo del pensiero artistico e filosofico del compositore. Schopenhauer definisce la musica come mezzo privilegiato per conoscere l'essenza stessa del mondo, come forma d'arte più pura e contemplativa, espressione della Volontà in sé. La musica non è soggetta alle categorie dell'intelletto, che forniscono una visione illusoria della realtà, impedendo di coglierne la vera essenza, chiamata "Volontà". Questa è una forza originaria e la sua manifestazione essenziale è il voler-vivere, dal quale istinto derivano la sofferenza e la lacerazione dell'unità primigenia, che produce una molteplicità illusoria. A tale concetto è possibile guardare nell'incipit dell'opera, quando Wagner presenta la pacifica unità primordiale dalla quale si genera la molteplicità delle forme che danno vita al ciclo del Ring. Tuttavia, per Schopenhauer l'arte costituisce una via di fuga dal dolore momentanea, perché per lui la via di fuga effettiva è da ricercarsi nel campo dell'etica; solo l'ascesi può condurre alla soluzione definitiva attraverso la rassegnazione e la negazione della Volontà.

Pur essendo profondamente influenzato e colpito dal pensiero di Schopenhauer, Wagner non abbandona la propria fiducia nell'avvenire ed è qui che il suo pensiero si discosta da quello del filosofo. Laddove Schopenhauer come reazione al dolore dell'esistenza sceglie la rinuncia, Wagner al contrario sceglie la spinta a far sì che il mondo rinasca, si rinnovi. Ci sono sentimenti positivi quali la pietà e la compassione che mettono gli uomini in comunione, permettendo loro di cogliere l'unità in un mondo fatto di dolore, e di ritrovare la speranza.

Il sacrificio dell'eroe e la redenzione, concetti cari a entrambi, conducono in Schopenhauer all'accettazione della realtà e alla negazione della volontà di vivere, mentre in Wagner a una volontà di rinascita. È per questa ragione che nel *Crepuscolo degli dèi* si vede il Vahlalla bruciare e vi è l'annuncio dell'avvento di un nuovo mondo fondato sull'amore che vince la morte.

Wagner fu un estimatore della tragedia greca, in particolare del teatro eschileo. La tematica della pietà dell'eroe per gli uomini è, infatti, concetto molto presente sia

nel *Prometeo incatenato* sia nel dramma wagneriano, e così Brunhilde, provando pietà per Sigmund e Sieglinde, trasgredisce al volere del padre, attirando su di sé la punizione di Wotan. Un ulteriore rimando alla tradizione ellenica è la divisione del *Ring* in quattro parti, che emula la struttura quadripartita delle antiche tetralogie tragiche. Come evidenzia Renzo Cresti, le giornate sono tra loro collegate tramite la costruzione di «un sistema segnaletico allegorico, che in Eschilo erano le immagini e in Wagner nei *Grundmotive*»²¹.

I maggiori scritti wagneriani sono stati realizzati a ridosso della composizione delle maggiori opere drammatiche. Lo dimostra la stesura del *Ring*, avvenuta fra il 1853 e il 1874, arco temporale nel quale Wagner aveva elaborato i suoi saggi più celebri e influenti: *L'arte e la rivoluzione*, *L'opera d'arte dell'avvenire*, *Opera e dramma*, *Beethoven*. In questi lavori, nucleo tematico fondamentale è l'unità drammatica insita nella tragedia greca e il rapporto che ne consegue tra poesia e musica. Wagner guarda alla tragedia greca con nostalgia, in particolare ad Eschilo, considerandola la più alta forma d'arte immaginabile, laddove il mito greco racconta l'essenza del suo popolo.

In *Opera e dramma* afferma: «Il soggetto di questo dramma era il mito e solo tramite la natura di questo possiamo comprendere la suprema espressione dell'arte greca [...] La tragedia greca è la messa in opera artistica del contenuto e dello spirito del mito greco» e il popolo si ritrova perché è «espressione della facoltà poetica del popolo»²². Dalla fine del periodo ellenico fino all'arrivo di Wagner, l'unità originaria è andata perduta e con essa lo spirito della tragedia greca e il mito, sostituiti da una nuova religione, il cristianesimo.

Wagner postula due tipi di cristianesimo: il primo tipo fa riferimento alla figura di Cristo e al suo messaggio originario; il secondo, invece, ha alterato i principi originari, proiettando l'uomo in una prospettiva ultraterrena che nega la vita terrena e ne disprezza il valore. Secondo Wagner, ciò ha portato all'epoca moderna, povera di

²¹ R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, Lucca, LIM, 2016, p. 469.

²² G. Di Giacomo, *Richard Wagner. Una guida filosofica*, op. cit., p. 27.

valori e insensibile all'arte e alla bellezza. Al cristianesimo spetta un posto importante nel pensiero wagneriano per il concetto di redenzione, inteso come l'amore che da solo può riscattare l'essere umano, nel momento in cui esso è disposto al sacrificio. Infatti, nel *Ring*, il Valhalla brucia con il fuoco redentore del sacrificio di Brunhilde, che, grazie all'incendio purificatore, lascia spazio a un nuovo avvenire sulle fondamenta dell'amore come unica forza che può sconfiggere l'antico ordine delle cose.

Nell'opera *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Nietzsche vede in Wagner colui che ha saputo riconciliare nel suo dramma i principi cardine della tragedia greca, l'apollineo e il dionisiaco. Lo considera il responsabile di una prossima rinascita della grecità, con lo spirito della musica come linfa vitale del mito e della tragedia.

La tragedia greca costituisce per Wagner un punto di partenza fondamentale per le sue definizioni di "dramma musicale" e di "opera d'arte totale", proposte in opposizione alla tradizionale opera in musica, secondo lui chiara espressione del consumismo e della doppiezza morale dell'epoca in cui vive.

Nell'*Opera d'arte dell'avvenire*, Wagner esplicita l'idea che l'artista dell'avvenire deve essere, allo stesso tempo, poeta e musicista in grado di trasmettere i valori fondativi della civiltà, e redentore in grado di salvare l'umanità dall'impoverimento dell'anima. In Wagner, infatti, il poeta riprende il ruolo che rivestiva nel mondo greco: colui che si occupa di trasmettere ai cittadini e ai posteri i valori del proprio popolo. Wagner sostituisce al coro tragico l'orchestra sinfonica che, con la medesima funzione, commenta la scena con una "melodia ininterrotta", che amplifica motivi e colori del mito con i *Leitmotive*. Nell'*Anello del Nibelungo*, la musica sembra prorompere dalle profondità preistoriche del mito, affrancandosi da un mondo lacerato da diseguaglianze sociali, apparenze, e da un'arte che da manifestazione dell'animo umano diviene un lusso superficiale, che intrattiene le élite sociali in una contemporaneità nella quale l'autore non si identifica.

Questo rivolgersi al passato manifesta un distacco dal mondo borghese e dalla sua cultura corrotta, dalla falsa spiritualità, dal dominio dell'oro, per sperare di poter

far ritorno al concetto di popolo come forza etnica (Wagner per questa accezione usa il termine *Volk*).

La considerazione che la cultura borghese attribuiva all'arte è stata per lui un criterio determinante per giudicarne i valori. La borghesia aveva trasformato l'arte in mezzo di piacere e l'aveva privata di quella che doveva essere la sua funzione primaria: la consacrazione della bellezza. Di qui, il suo giudizio sull'indegna delle condizioni politiche e sociali che quella cultura aveva prodotto, e la necessità, quindi, di un rivolgimento rivoluzionario. Wagner, dunque, diventa rivoluzionario perché, come artista, si augurava condizioni più felici per l'arte, per il suo dramma musicale con carattere mitico popolare. In questo senso, l'*Anello del Nibelungo* è, in fondo, un'opera contro la cultura borghese che aveva il monopolio dell'arte: Wagner con quest'opera, nella quale antichità primordiale e avvenire si mescolano, volge lo sguardo a un mondo che in realtà non esiste, un mondo senza differenze di classe. Si rivolge a un mondo umano affratellato, libero dall'illusione della potenza e dalla passione per l'oro, un mondo i cui fondamenti sono la giustizia e l'amore. Mann affermava che «il mito è per Wagner il linguaggio del popolo ancora poeticamente creatore ed è per questo che egli lo ama e vi si abbandona: il mito per lui significa semplicità, purezza, insomma ciò che egli chiama l'“unicamente umano”»²³.

Per risalire alla forma primordiale del mito Wagner compone una cosmogonia musicale, traendo ispirazione dalle antiche saghe teutoniche e nordiche, in particolare dal *Nibelungenlied* (anonimo carme epico del XIII secolo composto nella Germania meridionale) e dai cicli scandinavi della *Völsunga saga* e dall'*Edda*: poesia e musica del principio e della fine del mondo.

Il suo Siegfried è una figura senza tempo. Non condizionato da alcuna realtà storica, è l'eroe innocente e senza paura che adempie il proprio destino con la morte, facendo sì che le vecchie potenze dominatrici cadano; redime il mondo dalla loro

²³ T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, op. cit., p. 69.

supremazia. La morte di Siegfried è il punto di partenza della composizione dell'opera, dal quale l'autore procede a ritroso, rendendosi conto della necessità di un antefatto.

Procedendo nella stesura dei quattro libretti della tetralogia, Wagner lega la vicenda della morte di Siegfried agli antichi miti nordici, elevando gli eventi scenici al rango di dramma cosmico. All'epoca la Germania era politicamente frammentata e necessitava di un sostrato mitologico collettivo identitario. In questa prospettiva, il richiamo di Wagner al *Volk* non è da intendersi né come concezione marxiana di classe né come rivendicazione razziale, ma come un patrimonio comune di valori e tradizioni, alla stregua della concezione del mito nel mondo antico.

Ricezione tolkieniana dell'Anello

Negli anni in cui Tolkien scriveva il *Signore degli Anelli*, Hitler aveva innalzato la figura del compositore tedesco a standardo del culto della "razza" germanica, strumentalizzandola a favore della folle ideologia nazista in un «caso estremo di distorsione recettiva»²⁴. Wagner fu una figura controversa sia per le implicazioni antisemite²⁵ sia per il suo messaggio anticlericale e rivoluzionario, laddove il *Ring* di fatto si conclude con un mondo senza Dio.

Le fonti comuni a cui attinsero i due autori per la creazione dei rispettivi "anelli" sono principalmente l'*Edda* (*Edda poetica* ed *Edda in prosa*, comunemente nota come *Edda* di Snorri), la *Völsunga saga* e il *Nibelungenlied*.

In un momento storico che attribuiva grande importanza alla valenza identitaria dell'opera d'arte, la libera reinterpretazione wagneriana del *Nibelungenlied* e del suo complesso universo narrativo si rivelò, in termini di successo presso il pubblico tedesco, una scelta fortunata; la riscoperta del poema altomedievale nel tardo Settecento, elevato allo statuto di pietra miliare della letteratura nazionale tedesca,

²⁴ L. Zoppelli, *Richard Wagner: L'anello del nibelungo. Il dramma, la musica, le idee*, Roma, Carocci, 2025, p. 13.

²⁵ Dovute soprattutto alla pubblicazione del suo pamphlet *Il Giudaismo nella musica*.

contribuì alla percezione dell'epopea wagneriana come deposito simbolico del «patrimonio arcaico collettivo»²⁶ nonché mito di fondazione nazionale.

A tal proposito l'operazione compiuta da Wagner non è ascrivibile a una semplice riscrittura delle fonti, ma creazione di un «mito autonomo»²⁷. Dalle *Lettere* di Tolkien, che offrono uno spaccato del suo pensiero e del suo temperamento, si evince che fosse una persona di animo tollerante; chiaramente distante da qualunque legame con Hitler e il nazismo, e dallo snaturamento della sua amata “materia del Nord”. Da rigoroso studioso e grande estimatore del mito norreno, già in giovane età Tolkien si avvicinò al libretto del *Ring*, ma non apprezzò il modo in cui Wagner riscrisse il mito per adattarlo a particolari esigenze espressive connesse alla sua rivoluzionaria concezione del *Gesamtkunstwerk*.

Tuttavia, varie testimonianze (tra le quali quella della stessa figlia di Tolkien, Priscilla, e del fratello del suo amico e collega C. S. Lewis, appassionato wagneriano) confermano non solo che Tolkien conosceva bene l'*Anello* di Wagner, ma che si recò a una rappresentazione dell'intera tetralogia a Covent Garden²⁸. Fu, infatti, con l'intento di fornire una versione più fedele alle fonti del mito norreno della vicenda di Sigurd l'uccisore di draghi, «un tentativo di unificare le ballate dei Volsunghi dell'*Edda antica*»²⁹, che Tolkien scrisse *La leggenda di Sigurd e Gudrùn*.

Secondo il figlio di Tolkien, Christopher, che curò le edizioni delle sue opere inedite, *La leggenda di Sigurd e Gudrùn* è da collocarsi tra la Prima e la Seconda guerra mondiale, non più tardi del 1935. Nella prefazione, in riferimento a Wagner sottolinea:

Può stupire che in nessuna parte di questo libro si faccia riferimento alle opere di Richard Wagner generalmente note come *Der Ring des Nibelungen*: *L'Anello del Nibelungo*, *La tetralogia*, *Il ciclo dell'Anello* o anche solo *l'Anello (Der Ring)*. Le fonti principali del compositore tedesco furono i *Lai dell'Edda poetica* e la *saga dei Volsunghi* [...] Il modo in cui Wagner utilizzò la forma norrena della leggenda non fu affatto una “interpretazione” dell'antica letteratura: piuttosto, esso rappresentò un nuovo impulso di cambiamento, che raccolse gli elementi dell'antico mito nordico e instaurò nuovi rapporti tra loro, adattando, cambiando e

²⁶ L. Zoppelli, *Richard Wagner: L'anello del nibelungo. Il dramma, la musica, le idee*, op. cit., p. 65.

²⁷ D. Bertagnolli, *I Nibelunghi. La leggenda, il mito*, Milano, Meltemi, 2020, p. 168.

²⁸ Cfr. R. Vink, *Wagner and Tolkien: Mythmakers*, Zurigo-Jena, Walking Tree, 2012, pp. 12-13.

²⁹ J. R. R. Tolkien, *Lettere (1914/1973)*, Milano, Bompiani, 2001, Lettera n. 295.

inventando su vasta scala, come gli dettavano il suo gusto personale e le sue intenzioni creative. Di conseguenza i libretti del *Ring* anche se costruiti sulle antiche fondamenta devono essere visti non tanto come una prosecuzione o uno sviluppo di una leggenda eroica sopravvissuta fino al tempo del loro autore, quanto piuttosto come un'opera d'arte nuova e autonoma [...]»³⁰.

L'universo narrativo della Terra di Mezzo di Tolkien, indipendentemente dalle posizioni polemiche assunte nei confronti del compositore tedesco, dimostra una fitta rete di influenze non risolvibile nella constatazione dell'utilizzo del medesimo ciclo mitologico.

Entrambe le opere riscrivono i modi dell'epopea cavalleresca secondo i rispettivi codici. Franco Moretti, a tal proposito, definisce *L'anello del Nibelungo* un'opera dalla «struttura bifronte»³¹, tra arcaico e avanzato simultaneamente: guarda al passato attraverso il mito e all'avvenire tramite l'innovativo sistema complesso di moltiplicazione prismatica dei *Leitmotive*. L'utilizzo dei modi dell'epica risponde all'istanza di reincanto del mondo e di ricerca di una nuova dimensione sacrale. A tal proposito Moretti, che annovera il *Ring* tra le «opere mondo», sostiene: «l'opera mondo respinge il tranquillo agnosticismo del romanzo: si ribella al lento declino del sacro, e cerca di restaurare la trascendenza perduta. E presta così orecchio, per forza di cose, alle seduzioni dei falsi profeti. Massimo fra questi fu appunto Richard Wagner, che con genialità priva di scrupoli mescolò il pagano e il cristiano, piegandoli entrambi ad una totalità dal facile effetto»³².

I modi della forma epica avvicinano il viaggio dei rispettivi eroi al *topos* del viaggio ultramondano e al concetto di monomito di Joseph Campbell, quale modello narrativo universale, che attraverso i simboli del mito ripercorre le tappe del viaggio di un eroe, che, affrontando sfide e peripezie, intraprende un percorso di formazione attraverso i recessi della propria psiche, approdando a una nuova consapevolezza della propria individualità. Al centro dell'*Eroe dai mille volti* (1949), il mito del viaggio

³⁰ C. R. Tolkien, *Prefazione*, in Id., *La Leggenda di Sigurd e Gudrun*, Milano, Bompiani, 2009.

³¹ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 2022, p. 109.

³² Ivi, p. 102.

dell'eroe assume la valenza di processo di individuazione di matrice junghiana. In tal senso, come rileva Filippo Losito, «ogni opera di narrazione mette in scena il possibile arco di trasformazione di uno o più personaggi attraverso un sistema dinamico di eventi che, ruotando intorno a una curva di fortuna, offre la possibilità ai personaggi di trasformarsi o, per usare un termine vicino alla psicologia analitica, “individuarsi”»³³.

Come evidenziato da Elémire Zolla, Tolkien – tra i maggiori studiosi di letteratura anglosassone e medievale della sua epoca – trasgredì ai criteri di distacco professionale imperanti nell'ambiente accademico relativamente allo studio delle letterature antiche: compose una propria epopea seguendo le regole del genere cavalleresco, suscitando forti reazioni. La sua esperienza di filologo a Oxford contribuì alla familiarità di Tolkien con il genere epico, in cui fece confluire elementi di retaggio celtico e cristiano, folklore popolare europeo e, nello specifico, il *topos* del viaggio nell'aldilà nel *Signore degli Anelli*³⁴. Il propagarsi di elementi mitico-magici, in Wagner così come in Tolkien, costituisce «una spia accesa sul tentativo di cercare in figure e avvenimenti immaginifici l'essenza della realtà»³⁵.

La presenza del drago custode di un tesoro ricorre in entrambe le opere: nel *Ring* con il gigante Fafnir mutato in drago; in Tolkien, nello *Hobbit* – che precede la narrazione del *Signore degli Anelli* – con il drago Smaug. Gli incestuosi Figli di Hurin tolkieniani (la cui corrispondenza wagneriana è da rintracciare in Siegmund e Sieglinde) sono ripresi dalla leggenda di Kullervo del *Kalevala* finnico e dai gemelli Veslunghi della *Volsungasaga*³⁶ (riscritti, oltre che da Wagner, nel già citato racconto giovanile di Thomas Mann *Sangue welsungo*).

Nell'*Edda* l'anello di Andvari rende ricchi e una “verga” conferisce potere; nel racconto medievale *La Dama della fontana*, oltre a una foresta magica di retaggio

³³ F. Losito, *Il viaggio dell'Io. Strutture narrative e individuazione del sé*, Milano-Udine, Mimesis, 2024, p. 39.

³⁴ Il medesimo schema ricorre in *Sir Galwain and the Green Knight*, *Pearl* e *Sir Orfeo*, di cui Tolkien curò l'edizione critica.

³⁵ R. Cresti, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, op. cit., p. 490.

³⁶ J. R. R. Tolkien, *I Figli di Hurin*, Milano, Bompiani, 2009; Id., *La Leggenda di Sigurd e Gudrun*, Milano, Bompiani, 2009.

celtico, è presente un anello che rende invisibili; ma le specifiche caratteristiche delineate da Tolkien risultano di influenza wagneriana, laddove anche lo stesso motivo dell'invisibilità trova corrispondenza nel Tarnehelm, ancora una volta nel *Ring*.

Del resto, l'idea di un "Anello del potere soggiogatore" è interamente di Wagner³⁷: non vi sono altre fonti a cui possa aver attinto per questa particolare accezione del talismano maledetto; allo stesso modo, la restituzione dell'Anello al proprio luogo d'origine nel finale lega indissolubilmente i "due anelli". A tal proposito Alex Ross evidenzia come lo stesso titolo del romanzo abbia discendenza wagneriana, laddove la maledizione pronunciata da Alberich, significativamente, recita: «signore dell'anello e schiavo dell'anello»³⁸. Non vi è ragione di negare che possa aver attinto anche a Wagner per la stesura del *Signore degli Anelli*, a prescindere dalle posizioni polemiche assunte per l'interpretazione politico-ideologica che subì l'opera wagneriana negli anni della stesura del romanzo, la cui possibile associazione alla propria opera ovviamente spaventava Tolkien.

Fra le tematiche da segnalare di maggior rilievo in termini di corrispondenza tra le storie e i personaggi narrati da Tolkien e Wagner, Tom Shippey ha individuato i motivi della spada spezzata (Notung-Narsil), dell'anello soggiogatore, del fuoco purificatore finale e l'episodio dell'indovinello³⁹. La vicenda si ricollega al Mime wagneriano, che intraprende una sfida di indovinelli con Wotan; così come nello *Hobbit* avviene tra Gollum e Bilbo. Gollum intrattiene un legame di stretta somiglianza con i due viscidì e malvagi abitatori delle profondità: Alberich-Mime. Lo stesso luogo di provenienza dei fratelli Nibelunghi, Nibelheim, nelle sue caratteristiche ricorda le tenebrose Miniere di Moria e, per fragore incessante e bruttura, è assimilabile anche ai domini di Mordor e Isengard. Allo stesso modo Reneè Vink⁴⁰ riporta la medesima corrispondenza, evidenziando la somiglianza caratteriale che lega i due subdoli personaggi e il loro istinto traditore.

³⁷ A. Ross, *Wagnerismi. Arte e politica all'ombra della musica*, op. cit., p. 883.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ R. Vink, *Wagner and Tolkien: Mythmakers*, op. cit., pp. 50-51.

⁴⁰ *Ivi*, p. 51.

L'episodio dell'uccisione di Mime da parte di Siegfried è ripreso da Tolkien in maniera intenzionalmente antitetica nei *Figli di Hurin*, laddove l'eroe risparmia il miserabile, evidenziando la mancanza di pietà di Siegfried e ponendolo in cattiva luce⁴¹. Questo aspetto sottolinea l'importanza che riveste il tema della pietà per Tolkien, caratterizzando il pacifico e leale Frodo, protagonista della storia e personaggio dalla connotazione fortemente cristiana, su cui incombe la figura speculare di Gollum, come spettro ammonitore della caduta. Quest'ultimo, precedente possessore dell'Anello, sedotto dalla fascinazione del potere del talismano, si è lasciato consumare fino a subire una regressione animalesca che fa di lui una creatura allucinata, scissa tra psicosi e ferinità.

La spada spezzata da riforgiare è, poi, il motivo portante che accomuna gli eroi Siegfried e Aragorn, quale simbolo di regalità infranta e riconquistata. Entrambi sono orfani, e perdono il padre in battaglia; pur con antefatti differenti, le controparti femminili dei due eroi, Brunhilde e Arwen, rinunciano all'immortalità. Infine, i due eroi, grazie al loro coraggio, affrontano le forze dell'oscurità e sono legati alla figura di Odino-Gandalf.

Il personaggio di Gandalf possiede una particolare corrispondenza con il dio Wotan, tanto forte da essere definito dallo stesso Tolkien "vagabondo odinico". Tale figura riassume in sé caratteristiche proprie dei detentori del sacro, come santi e sciamani: ha dominio della sfera spirituale, conosce le rune e viaggia continuamente. Le infinite peregrinazioni dei due li conducono persino nell'Aldilà: Gandalf si cala negli abissi di Moria lottando con il demone delle profondità, il Balrog e Odino discende nella tenebra del regno di Hel per conoscere il destino del figlio Baldr nel *Baldr Draumar*; ancora, questi sono fortemente connessi alla natura e agli animali (si pensi al legame con le aquile o ai destrieri dalle doti sovranaturali). Inoltre, possiedono virtù guerriere: Gandalf è, infatti, guida militare e spirituale per lo stesso Aragorn, erede celato al trono di Gondor. Quest'ultima caratteristica, assieme alla

⁴¹ *Ibidem*: R. Vink riporta la riflessione di T. Shippey.

somiglianza nell'aspetto, accomuna Gandalf non solo a Odino, ma anche a un celebre personaggio del ciclo arturiano, Merlino, mentore spirituale di re Artù.

Tuttavia, l'aspetto orbo di Odino costituisce una divergenza significativa, che lo accomuna, invece, a Sauron, la cui manifestazione visibile è l'occhio che incombe dalla terra di Mordor. Altri punti di somiglianza tra Odino e Sauron sono la capacità di mutare nell'aspetto e l'inclinazione alla guerra e alla violenza: entrambe le caratteristiche sono estranee a Gandalf.

Il caso di Odino-Gandalf-Sauron è un esempio di come, a dispetto delle tante somiglianze, i due autori abbiano elaborato soluzioni tra loro anche molto divergenti, producendo una complessa commistione di elementi.

Gandalf non cerca il potere e, infatti, rifiuta l'anello; la brama di potere di Odino e la sua natura monoculare lo avvicinano al personaggio di Sauron, la cui sola manifestazione è il mostruoso occhio fiammeggiante che scruta, rapace, la Terra di Mezzo.

L'Anello maledetto conduce all'assassinio due coppie di consanguinei. Si macchiano di questa colpa, rispettivamente, i cugini Smeagol e Deagol in Tolkien, e Fafner e Fasolt in Wagner, per il possesso dell'Anello. E l'assassino, che subisce una bestiale trasformazione, si rintana per secoli in una caverna, nascondendo il talismano: Smeagol diviene Gollum e Fafner diventa un drago.

Alla fine, il male legato al talismano viene domato restituendolo al luogo di origine, che in Wagner è il fiume Reno e in Tolkien il Monte Fato, nel quale precipita il suo ultimo malvagio cercatore (Hagen-Gollum). Il cataclisma che ne segue sigla nel fuoco l'epilogo di entrambe le storie.

Il cataclisma finale di Tolkien ha valore di "eucatastrofe" in una visione essenzialmente cristiana del Male, sconfitto, e delle forze del Bene che trionfano; in Wagner, assume un'accezione tragica dalla portata di dramma cosmico. A perire, infatti, sono le forze del Bene, ormai corrotto, nell'incendio finale del Valhalla, mentre Alberich, creatore dell'Anello maledetto, sopravvive al disastro. Il finale wagneriano rielabora in chiave allegorica il motivo del *Ragnarök*, evento apocalittico che causa la

caduta degli dèi; trasfigura in forma mitica una distopia sociale innescata da una «conflagrazione rivoluzionaria»⁴². La visione cristiana di Tolkien pone, dunque, una distinzione basata su una più netta definizione etica dei personaggi del romanzo; in Wagner, tale connotazione risulta ambigua, in quanto il confine tra eroe e malvagio è poroso ed evanescente.

Conclusioni

Wagner, nel bene e nel male, fu uno dei giganti intellettuali della cultura del suo tempo, «nume tutelare del secolo borghese che raggiunse il massimo splendore intorno al 1900 per poi precipitare verso la catastrofe»⁴³; come tanti altri che si interessavano alla musica e al mito, anche Tolkien ne venne influenzato in maniera più o meno consapevole.

Dopo aver preso in esame la rielaborazione del mito compiuta da entrambi, si conclude che l'uso comune di alcune fonti (utilizzate con metodologie e concezioni molto diverse) non basta a spiegare la corrispondenza di tutti i fattori di somiglianza. Entrambi gli autori, a dispetto della loro così diversa natura, nella strenua lotta contro l'ombra tenebrosa del potere assoluto, dell'oppressione e della barbarie, oppongono all'Oscurità luminose figure del mito pronte a battersi nell'eterna lotta tra il Bene e il Male, tra ideali e potere.

Significativamente, dalla tetralogia wagneriana scaturiscono un'ininterrotta catena interpretativa e reti di senso, quali testimonianze del suo poderoso e multiforme influsso sulla cultura contemporanea.

L'influenza di Wagner, lungi dal poter essere interpretata come emulazione, rientra fra le numerose componenti che confluiscono nella sterminata opera narrativa di Tolkien, la cui sapienza di filologo gli garantì un immenso bagaglio di influenze

⁴² L. Zoppelli, *Richard Wagner: L'anello del nibelungo. Il dramma, la musica, le idee*, op. cit., p. 66.

⁴³ A. Ross, *Wagnerismi. Arte e politica all'ombra della musica*, op. cit., p. 20.

multiculturali, che egli mise al servizio della propria attività mitopoietica, producendo opere che riflettono l'eco e il fascino di eroi e di epoche arcane e remote.

Giulia Pellegrino

Parole-chiave: Letterature comparate, Tolkien, Wagner.

Bibliografia di riferimento:

- P. Bertinetti, *Breve storia della letteratura inglese*, Torino, Einaudi, 2004;
P. Boitani, E. Di Rocco, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma-Bari, Laterza, 2013;
P. Curry, *Tolkien, Mito e modernità. In difesa della Terra di Mezzo*, Milano, Bompiani, 2018;
R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, in *Storia della musica*, vol. 8, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 2018;
U. Eco, R. Fedriga, *La filosofia e le sue storie*, Roma, Laterza, 2015;
E. Fubini, *Estetica della musica*, Bologna, il Mulino, 2021;
S. Giuliano, *Le radici non gelano. Il conflitto fra tradizione e modernità in Tolkien*, Salerno, Ripostes, 2001;
J. P. E. Harper-Scott, *Wagner and the Königsproblem in The legacy of Richard Wagner*, a cura di L. Sala, Turnhout, Brepols, 2012;
G. C. Isnardi, *I miti nordici*, Milano, Longanesi, 1991;
T. Mann, *Racconti*, Milano, Mondadori, 2022;
F. Marucci, *Letteratura inglese. Un profilo storico*, Roma, Carocci, 2020;
M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963;
P. Misuraca, *Tutto quel che è, finisce. Guida a l'Anello del Nibelungo di Richard Wagner*, Milano-Udine, Mimesis, 2017;
F. Muzzioli, *Teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2023;
F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017;
Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992;
M. Pazzaglia, *Letteratura italiana: Ottocento, Testi e critica con lineamenti di storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1992;
Id., *Letteratura italiana: Novecento, Testi e critica con lineamenti di storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1992;
G. Pecchinenda, *La narrazione della società. Appunti introduttivi alla sociologia dei processi culturali e comunicativi*, Napoli, Ipermedium, 2009;
G. Pestelli, *L'Anello di Wagner. Musica e racconto nella tetralogia dei Nibelunghi*, Roma, Donzelli, 2018;
A. Ross, *Wagner vs Tolkien*, in «The New Yorker», 22 dicembre 2003;
R. Simek, *I Vichinghi*, Bologna, il Mulino, 2020;
J. R. R. Tolkien, *La Leggenda di Sigurd e Gudrun*, Bompiani, Milano 2009;
Id., *Il medioevo e il fantastico*, Milano, Bompiani, 2020 (I ed. digitale);
R. Wagner, *Das Rheingold, libretto e guida all'opera* a cura di Riccardo Pecci, in «La Fenice prima dell'Opera», a cura di Michele Girardi, 2011;
Id. *Die Walküre, libretto e guida all'opera*, a cura di Riccardo Pecci, in «La Fenice prima dell'Opera», a cura di Michele Girardi, 2005-2006;
Id., *Siegfried: libretto e guida all'opera*, a cura di Riccardo Pecci, in «La Fenice prima dell'Opera», a cura di Michele Girardi, 2007;
Id., *Götterdämmerung: libretto e guida all'opera* a cura di Riccardo Pecci, in «La Fenice prima dell'Opera», a cura di Michele Girardi, 2009.

«Resteremo così: imbambolati, cosparsi di crepe, / ma sempre sovrani»

***La “teatralizzazione dell’esistenza”
nelle opere di Angelo Maria Ripellino***

Abstract: Intellettuale poliedrico, dagli interessi teatrali, poetici, figurativi, Angelo Maria Ripellino è una delle figure più difficilmente inquadrabili nel panorama letterario. Slavista, poeta, uomo di teatro, pubblicista, ha indirizzato la propria attività in una ricerca di autenticità, non mancando di esternare influssi fondamentali, (tra gli altri) la poeticità di Aleksandr Blok e la ricerca teatrale di Majakovskij. Il presente contributo vuole mettere in luce diversi lati di Ripellino, dalla sua figura di scrittore a quella di critico, con uno studio dei suoi lavori, per poter evidenziare temi e sintomi di una stessa inimitabile personalità.

Abstract: A multifaceted intellectual, with theatrical, poetic and visual interests, Angelo Maria Ripellino is one of the most difficult figures to be categorized in the literary landscape. A slavist, poet, theater man, and publicist, he focused his work on a search for a authenticity, while not failing to display fundamental influences, (among others) the poetry of Aleksandr Blok and the theatrical research of Majakovskij. This contribution aims to highlight different aspect of Ripellino, from his figure as a writer to that of a critic, through a study of his works in order to emphasize themes and traits of the same inimitable personality.

«Un tragico è sempre un buffone»¹. Contraddizioni e bilanci di un’arlecchinata

Il nome di Angelo Maria Ripellino è legato al Novecento delle avanguardie, soprattutto in riferimento alla letteratura russa, di cui fu grande cultore, specialmente per quel che concerne la poesia e il teatro. I due ambiti si sono uniti a formare una sintetica prospettiva della scrittura ripelliniana e, a tal proposito, si può parlare di “teatralizzazione dell’esistenza” nella sua attività poetica. Egli stesso scrisse: «Occorre teatralizzare la squallida esistenza, sommuovere il pantano della vita ordinaria»². E, ancora, in *Congedo*, prosa auto-esegetica pubblicata in *La fortezza d’Alvernia*, Ripellino scriveva:

Noi viviamo dentro caselle da cui gli altri non ci permettono di uscire... Come in giovinezza, ancor oggi scrivere poesie è per me soprattutto dare spettacolo, ogni lirica è un esercizio di giocoleria e di icarismo sul

¹ A. M. Ripellino, *Lo splendido violino verde*, Torino, Einaudi, 1976, p. 74.

² A. M. Ripellino, *Vestire gli indiani. Atto I*, in «L’Espresso», 13 marzo 1977.

filo dello spasimo, un tentativo di tenere a bada la morte con tranelli verbali, bisticci e negozi di immagini. È un'estrema tensione, uno scontro, da cui si esce ogni volta malconci, intontiti, con la schiena rotta, come un toro di lidia, que se desmanda huyendo sin dirección...³

Il mondo contemporaneo è popolato da persone con brama di successo e guadagno, ipocrisia, spesso fattori che denotano un vuoto divenendo maschere malefiche: «Pagliacci [...] corrono a stormo, per la città addormentata / in rauche carcasse di giorni di Ridolini», «Cerchiamo di ridere, Ursus, di accendere / fiamme di ilarità nel nostro arido cuore, / nel nostro esofago, il vomito della gaiezza, / inebriamoci ancora come a vent'anni / per tutto quello che sa travestirsi»⁴. Le opere di Ripellino riflettono, dunque, la «porcinaglia del mondo»⁵ popolato da fantocci e manichini che si muovono in «un incessante piangi-ridi»⁶. Allo stesso modo, anche gli elementi naturali, come un fiore, appaiono tali: «Una viola si mostra come un gonfio manichino», «fantoccio pesante», «bambola» e «sprigiona dal suo ventre barocco / un vissuto concerto di Janáček»⁷. Lo scrittore nel linguaggio ripelliniano veste i panni del manichino, dell'automa, ma soprattutto quelli del clown. La figura del clown nell'immaginario di Ripellino è quella dell'artista che conosce le regole del proprio ruolo, è al corrente degli schemi della *clownerie*, ci gioca costruendo una propria poetica.

Tutto si risolve, dunque, in un'apparenza, laddove la realtà è spesso beffarda: «Non si tratta solo di una mia vecchia ossessione per i feticci e i fantocci e le cere: mi sgomenta l'arcana vitalità di quei simulacri in un'epoca di *computers* e di ragionatori elettronici»⁸. O ancora:

Io sceglievo e adoravo i fantasmi e i feticci

³ A. M. Ripellino, *La fortezza d'Alvernia*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 133.

⁴ A. M. Ripellino, *Notizie dal diluvio*, Torino, Einaudi, 1969, p. 50.

⁵ Ivi, p. 47.

⁶ Ivi, p. 73.

⁷ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, Torino, Einaudi, 1952, p. 54.

⁸ Da un articolo comparso su «La Stampa», 11 marzo 1969.

che avessero diavoleria di arlecchini e appariscenti
colori di spinarelli e destrezza di scriccioli,
i più esclusi, i più ballerini. Sebbene il mio tempo
ricusi come eresiarchi i giocolieri e i funamboli,
non volevo privarmi di Djaghilev, della sua festa,
non mi bastava l'angustia di un iter da piccola ronda,
perché ogni malato ha bisogno di splendide scene di cartapesta,
anche quando sa bene che presto si sfondano⁹.

Per cui, «l'arlecchinata» della vita si scioglie in «vortici carnevaleschi»¹⁰. Già in *Le nozze*, alla festa per un matrimonio abbiamo a che fare con «le maschere degli invitati»: «Ma nessuno s'avvede che i fantocci [gli sposi] / [...] pendono sulla bilancia del niente»¹¹, per cui il poeta lancia a gran voce il proprio segnale: «Bruciate le maschere usate, gli ovali neri, / perché non diventino croste del volto. / Una volta soltanto portatele. E se le incendiate, / arricchirete l'inferno di vostri sosia e gregari»¹². Anche i suoni si antropomorfizzano, divenendo «pupazzi di suoni [...] tra le nostre orecchie»¹³. Inoltre, per sottolineare il legame tra i fantocci e la contemporaneità, si può tener conto di *Manichinia*, tratta da *Storie del bosco boemo*¹⁴, «una storia malinconica». Vi si parla di «un paese di donne nude e statiche», scheletri che abitavano assieme a «tabulari pupattole»; presero il treno per Manichina, «dove ogni donna, sebbene gelida, era di sue mercanzie copiosa» ma anche il giovane ribelle era «un burattino imbottito di trucioli»¹⁵.

La scrittura di Ripellino si fa teatro popolato da clown, giocolieri, prestigiatori, funamboli, acrobati, attori di ogni genere, ed egli stesso diventa uno dei tanti *pierrots*: «Pierrot insegue sempre farfalle»¹⁶. Come ancora si descrive nello spegnimento della

⁹ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 27.

¹⁰ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965, p. 360 e sgg.

¹¹ A. M. Ripellino, *Non un giorno ma adesso*, op. cit., p. 49.

¹² A. M. Ripellino, *Notizie dal diluvio*, op. cit., p. 15.

¹³ A. M. Ripellino, *Non un giorno ma adesso*, op. cit., p. 22.

¹⁴ A. M. Ripellino, *Storie del bosco boemo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 91.

¹⁵ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 46.

¹⁶ A. M. Ripellino, *La fortezza d'Alvernia*, op. cit., p. 11.

sua vecchiaia: «Un istrione bramoso di pimpinelle, / uno stinto cascame [...]», mentre «il presente fa smorfie come una goffa mascherata di pretensiosi fantocci»¹⁷.

Il teatro e la teatralità della vita sono emergenze costanti nella poesia di Ripellino. Vi è sempre l'esigenza di scoprire ciò che vi è dietro l'apparenza, ove purtroppo si rivela inconsistente anche il mondo stesso. La comicità e l'angoscia si legano intimamente al carattere del critico, così che per lui la vita «quante voci sa indossare, quante / smorfie, ma riso e lacrime cadono nella stessa melma / insalubre e bruciante»¹⁸. La sua poetica è sotto il segno della contraddizione, come attesta un altro passaggio: «Il vento ha spazzato il tendone della giovinezza, / e pagliacci senili si aggirano a cielo scoperto, spauriti»¹⁹. Questa opposizione chiastica di tipo generazionale attesta come i fantasmi di Ripellino, tra presente e passato, vaghino nella sua mente che si fa essa stessa teatro. Proprio perché lo spettacolo avviene all'interno della mente, Ripellino constata che nulla è lontano e tutto può essere afferrato con la forza del pensiero e dell'immaginazione: «Non esistono cose lontane: basta alzare una fila di sipari, / di drappi, di tende, di coltri, di veli»²⁰. Per cui, è l'autore stesso a dire «Salite, amici, nel teatro della mia solitudine»²¹, indirizzandosi al lettore come nel metateatro, tentando quasi di evadere dalla propria vita: «Se tu potessi sollevare il sipario. Si soffoca»²². E, ancora, afferma: «Una creatura terrestre tu sei, destinata a soffrire. / Non altro ti tocca / che cambiare maschera continuamente, / fingere che ogni vampata sia miele / sulla tua bocca»²³.

Presa questa consapevolezza, l'autore si fa una raccomandazione: «Dovrò sempre tenere con me in un cartone, / in una smancerata scatolina, / una maschera ardente di bellimbusto e imbroglione, / da indossare se appare una sdrusolina; / non bussola della speranza, ma stella di perdizione»²⁴. La conoscenza del vuoto e

¹⁷ A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 146.

¹⁸ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 53.

¹⁹ Ivi, p. 78.

²⁰ A. M. Ripellino, *Il principe Abchazi*, in Id., *Non un giorno ma adesso*, Roma, Grafica, 1960, p. 47.

²¹ A. M. Ripellino, *La fortezza d'Alvernia*, op. cit., p. 30.

²² A. M. Ripellino, *Notizie dal diluvio*, op. cit., p. 5.

²³ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 45.

²⁴ A. M. Ripellino, *Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 44.

dell'illusione teatrale implicano un viaggio nella profondità che, per quanto salvifico, non può che creare vertigini nell'autore: «Ho paura / di quegli abissi abitati da maschere»²⁵. Eppure, non sono poche le maschere e gli eteronimi che Ripellino indossa: «Scardanelli, la cui prima occorrenza si trova in *Notizie dal diluvio*, 10; il signor Solferino (*Notizie dal diluvio*, 34, 58), il signor Gobelino (*Sinfonietta*, 28, 36), il signor Vanellino (*Sinfonietta*, 50, *Lo splendido violino verde*, 65), il signor Abellino (*Sinfonietta*, 69, 79), François Fratellini (*Parapiglia*, 25, in *Storie del bosco boemo*), in cui i cognomi sono una chiara distorsione ma servono a restituire l'effetto di un continuo cambio di ambientazione scenica. E, infatti, «il tramenio delle maschere, il caos dei colori nascondono la vertigine del precipizio»²⁶.

Alla fine, anche le mani che applaudiranno il poeta-clown si riveleranno teatrali e per niente sincere: «E i congedi, congegni squamosi di lacrime, / esigono sempre stantuffi di mani», mani che un giorno saranno «teatralmente ghiacce»²⁷. In questo modo, immaginando il commiato dal pubblico come un “addio” rivolto all'autore, si deduce che la morte stessa è ridotta a spettacolo, a «teatro esequiale»²⁸; il pallore di «Cristo che spasima» può venire imputato alla «sua maschera di biacca»²⁹; la vita è un cadere del sipario-ghigliottina mentre nel triste Epilogo il poeta chiede: «Non alzate la perfida tabella “Fine”»³⁰. Malgrado la sofferenza di esporsi così tanto al pubblico, il poeta si auto-invita a non smettere di recitare le proprie illusioni: «Ma tu reciterai questa illusione / senza fughe, senza infingimenti / sopra un palco da fiera che mostri / la tua squallida ebbrezza, il tuo rovello, / il grottesco dei tuoi vaneggiamenti»³¹. In queste parole viene, forse, espressa la difficoltà di incontrare profondamente e in

²⁵ A. M. Ripellino, *Autunnale barocco*, Parma, Guanda, 1977, p. 58.

²⁶ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 189.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 77

³⁰ «Ripellino la chiamava “pornografia della morte”. Con questa espressione designava i volgari rituali che seguono il trapasso, la morbosa curiosità degli estranei, gli insinceri necrologi, l'obbligata mestizia dei funerali, insomma la dimensione pubblica della morte. Ripellino, come Rozanov, ne aveva orrore»: questo è l'inizio di *Una filiazione spirituale* di Rita Giuliani, all'interno di *Omaggio a Ripellino*, in «Nuova Rivista Europea», marzo-giugno 1979, pp. 72-132.

³¹ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 5. Nella stessa pagina il poeta afferma: «Occorre stare al giuoco fino in fondo».

maniera gratificante gli altri, cioè di discernere nella realtà palcoscenico e platea e insieme l'incapacità di vivere senza vedersi vivere come uno spettatore di se stesso³², con il timore per giunta di non rispettare la parte assegnatagli dal capocomico inscenato da un fantomatico Dio, che sente addosso come un giudizio sempre imminente: «E ormai manca poco al momento in cui il sole / scioglierà tutta la cera che teneva incollate / le piume delle mie ali, le mie compatte parole». Il tempo ultimo è la scelta di un teatrante divino, di un «Trastullo dalla piuma di un papero»³³. Mentre tra i primi versi di *Sinfonietta* leggiamo: «Colui che deve venire / sarà un clown dal sopracciglio ad arco [...] un amico di Mozart, / un giocoliere volante, pieno di cocasserie»³⁴. Per far sì che questo momento arrivi più lontano possibile, la poesia diventa un palcoscenico pullulante di creature grottesche: nani, omini di Magritte con la bombetta, primedonne fatali bistrate che chiamano all'ultimo supplizio carnale il poeta, il quale cerca con tutte le sue forze di salvarsi.

L'ambiguità tra i due poli, «la riluttanza a innalzare frontiere tra la comicità e l'angoscia»³⁵ bilancia spesso la medesima pagina, trasmettendo ciò che è positivo e ciò che appare negativo senza che ne derivi uno squilibrio. La scrittura diventa espressione di una metafora dell'anima vista come un'altalena: «Darling, lo so, il mio continuo lamento ti attedia, / questa eterna altalena tra ebbrezza e malore. / Il mio rammarico è forse volontà di commedia. / Grande è la buffoneria del dolore»³⁶. Anche la metafora è destinata a dissolversi per ricrearsi costantemente e rinnovare la vitalità artistica ed esistenziale dell'autore: «Ogni metafora, appena scritta, si dissolve / come una bolla di sapone. Ma che importa? Mentre parlo di cielo, la mia stessa pagina / diventa una cala di nuvole con mongolfiera»³⁷. Rimane, dunque, costante l'antitesi luce/buio che fa esclamare al poeta «Ahimè, vita e morte, la testa mi si confonde»³⁸. Pertanto, quando

³² Ivi, p. 30.

³³ A. M. Ripellino, *Autunnale barocco*, op. cit., p. 46.

³⁴ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 114.

³⁵ A. M. Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, p. 119.

³⁶ A. M. Ripellino, *Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 72.

³⁷ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 61.

³⁸ Ivi, p. 47.

sembra che il passato sia svanito, la realtà riapre «la vecchia ferita» e quando «la dolce, l'ubriaca ferita di nuovo è aperta, / ti metti a ridere come una Pazza di Teatro»³⁹.

La scrittura poetica diventa, dunque, un «cilindro dell'anima» dove i sentimenti contrastanti di Ripellino sono «come malsani coniglietti bianchi»⁴⁰. Gli squilibri dell'esistenza non annientano il poeta, ma gli restituiscono un'energia di attaccamento alla vita: «Le verdi parrucche degli alberi, i rossi gerani ubriaconi / risvegliano in me il buonumore, un atroce desiderio di vivere»⁴¹. L'ammissione del poeta è, infatti, di avere un gusto per la vita, sebbene quest'ultima – come una nave fatta di stracci – rischi di “impigliarsi”: «Mi piace il fragore, il bailamme, / ma la mia vita arlecchina, / veliero viluppo di stracci, / con la sua gracile chiglia / si impiglia in un groppo di ghiacci»⁴².

***«Scalzo, le mani in tasca, incollato al ricordo, vi porgo / il mio desolato assolo»⁴³.
L'autenticità di uno stile***

Il corpus operistico di Angelo Maria Ripellino è uno sconfinato poema barocco che si erge come una cattedrale e che si caratterizza per lo stile ornamentale, il ricamo di parole, l'attrazione per il meraviglioso, il mostruoso, il teratologico, le idee ricorrenti, la ciclicità della storia concepita come fonte per la spiegazione dell'attualità, la visione del mondo come palcoscenico e la vita come sogno. Il barocco ironico di Ripellino afferma il ruolo della personalità nella creazione e ricerca incessantemente nuove visioni, sia intraprendendo strani itinerari nel meraviglioso sia approdando a un'ironica parodia delle tradizioni storiche e culturali. Il critico assurge, dunque, ad architetto di un'ineffabile cattedrale barocca, il cui lirismo intenso e debordante è alla base di un poema teatrale punto di confluenza delle diverse culture slave ed europee (avanguardie russe e boeme, Espressionismo tedesco, Surrealismo francese).

³⁹ A. M. Ripellino, *Notizie dal diluvio*, op. cit., p. 41.

⁴⁰ A. M. Ripellino, *Autunnale barocco*, op. cit., pp. 52-68.

⁴¹ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 58.

⁴² A. M. Ripellino, *Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 86.

⁴³ Ivi, p. 59.

L'io di Ripellino non sembra essere il tratto decisivo per spiegare la marcata "personalizzazione" in atto nelle sue opere. Le citazioni e i commenti analitici vi mantengono la parte predominante: la postura con cui il discorso è condotto «si sforza [...] di essere impersonale»⁴⁴, al di là delle ricorrenze di inserti soggettivi⁴⁵ e dell'indicazione delle proprie preferenze estetiche⁴⁶. In questi termini, il critico rivendica la propria attenzione alla scrittura: «Io che amo limar le parole come pietre dure»⁴⁷ e in tal modo dichiara di voler «schivare l'informe»⁴⁸, attestando così un'indiscutibile personalizzazione. Lo stile unico diventa una forma di vendetta⁴⁹ dove «iridate metafore si aprono come code di pavoni», come scrive Ripellino stesso, riferendosi alla poesia di Gavril Deržavin, realizzando così una dichiarazione indiretta della propria poetica⁵⁰. Viene in tal modo operato una sorta di contagio fra scritture in cui il critico, «mimeticamente ispirandosi ai modi dell'autore studiato», assomma poesia e critica in un gareggio di voci⁵¹. Ripellino «diventa regista e cerimoniere»⁵² dal momento che «il teatro è la radice e la matrice del nostro vivere»⁵³, il «grande circo in cui [Ripellino] gioca tutti i ruoli»⁵⁴. Ad esempio, l'interesse dell'autore per il teatro russo si giustifica col fatto che esso diventa per lui «come l'allegoria d'un mondo-teatro»⁵⁵.

L'originalità stilistica di Ripellino si vede soprattutto in *Praga magica*, che ondeggia tra oggettività e astrazione, facendo sì che il paesaggio di Praga appaia

⁴⁴ G. Traina, *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, op. cit., p. 63.

⁴⁵ Ivi, p. 64.

⁴⁶ A. Nicastrì, «I sogni dell'orologiaio»: Ripellino e le arti visive, in Id., *Ars una. Angelo Maria Ripellino e gli artisti di forma I*, Salerno, Ripostes, 2005, p. 23.

⁴⁷ A. M. Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1991, p. 7.

⁴⁸ A. M. Ripellino, *Di me, delle mie sinfoniette*, in Id., *Scontraffatte chimere. Poesie*, Roma, Pellicano, 1987, pp. 17-18.

⁴⁹ Cfr. A. Castronuovo, *Lo stile come vendetta*, in *Pareti di carta. Scritti su Guido Ceronetti*, a cura di P. Masetti, A. Scarsella, M. Vercesi, Mantova, Tre Lune, 2015, p. 71.

⁵⁰ A. M. Ripellino, *Variazioni sulla poesia di Deržavin*, in Id., *Letteratura come itinerario del meraviglioso*, op. cit., p. 17.

⁵¹ A. Cortellessa, *Rivestire di nomi l'abisso. Note per un itinerario in Ripellinia*, in «Ermeneutica Letteraria», V, 2009, p. 119.

⁵² A. M. Ripellino, *Introduzione* a Id., *Letteratura come itinerario del meraviglioso*, op. cit., p. 9.

⁵³ Ripellino intervistato da R. De Vito: *Un forziere*, in «Il Veltro», XIX, 3-4, 1975, p. 361.

⁵⁴ G. Traina, *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, op. cit., p. 69.

⁵⁵ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 11.

«intriso di un lutto cosmico»⁵⁶. La *sua* Praga è una foresta di pietra, popolata di ombre e segreti: scrittori, personaggi di romanzo, spettri ubriachi di artisti, poeti: vite morte che vorticano nella notte. Tra onirismo e *derealizzazione* «mi chiedo se Praga esista davvero o se piuttosto non sia una contrada immaginaria»⁵⁷; l'autore crea una sovrapposizione tra luogo geografico e luogo dell'anima in cui la città diventa un sinonimo possibile «per dire arcano»⁵⁸.

Ripellino rifugge l'organicità dell'impianto, caratteristica che gli appartiene anche in veste di traduttore come si vedrà nel paragrafo a seguire, per creare uno spazio di illusione ottica data dal teatro di immagini («vado [...] intessendo un libro a capriccio, un agglomerato di meraviglie»⁵⁹). La voce del testo, rifratta e rinfranta, si conta dunque dentro «lo sciame di fantasmi della diaspora»⁶⁰, universalizzando la sua scrittura e includendo la sua prima persona nella collettività di un "noi", soprattutto rifuggendo la dialettica: «Capii che la dialettica, come ogni ricerca a vuoto, per dirla con Weiner [...]» è «un diavolo, il quale ci incalza in cerchio come cani che inseguano la propria coda»⁶¹.

Il segreto che abita le parole di Ripellino, quel senso antitetico di opposti che si generano a vicenda, è, dunque, elemento necessario della scrittura dell'autore. Questo lo ha portato a essere talvolta frainteso:

Slavista! Mi gridano donne con frappe sul capo
e con fettucce e colombe e fleurettes e crauti e babau.
Slavista! Mi assalgono omini violacei
con scrofole e maschere e nasi di Ostenda.
Slavista! Mi strilla un rez-de-chaussée spelacchiato
con pesciolini semimorti sul davanzale.
Slavista! Mi insultano un groom d'ascensore
e un albume molliccio dalle mani sudate.
[...]

⁵⁶ A. M. Ripellino, *Praga magica*, op. cit., p. 11.

⁵⁷ Ivi, p. 13.

⁵⁸ Ivi, p. 10.

⁵⁹ Ivi, p. 23.

⁶⁰ Ivi, p. 14.

⁶¹ Ivi, p. 16.

Chiedo perdono. È deciso. La prossima volta farò un altro mestiere⁶².

Nonostante queste accuse, Ripellino sente di non scostarsi dalla poesia, qualsiasi cosa scriva. Precisa che non c'è divario di stile tra i suoi saggi, i suoi racconti e le sue liriche, poiché essi «allo stesso modo diramano le loro radici nell'humus del teatro, della finzione pittorica, allo stesso modo ricorrono alle duplicazioni e ai camuffamenti»⁶³. In questo gioco stilistico riprende ancora il suo più grande modello:

Nonostante la fretta e le angustie del tempo, Majakovskij tenne alto lo stile del cartellone, facendone uno stile sperimentale, che oggi parrà forse sfocato come le vecchie pellicole (anche nel movimento precipitoso dei personaggi sbilenchi), ma a noi piace ancora per la sua ingenua irruenza, per il linguaggio affilato, per le stoccate satiriche⁶⁴.

Già nel 1948, su «Mercurio» Ripellino tesseva le lodi del poeta:

Majakovskij aveva considerata la poesia uno strumento della lotta politica. E scalzando la lirica da camera degli aemeisti, aveva scritto versi da tribuna, da comizio, irruenti, tumultuosi, iperbolici: «Le battaglie della rivoluzione sono più serie di Poltava e l'amore è più grandioso di quello di Onegin»⁶⁵.

Ancora, su «La Fiera Letteraria» scriveva: «La lirica di Majakovskij ha l'importanza che riveste in geometria l'assioma di Labacevskij secondo il quale si possono condurre attraverso un punto parecchie parallele a una data retta, cioè un'importanza rivoluzionaria»⁶⁶. Inoltre, commentando il primo lavoro drammatico di

⁶² A. M. Ripellino, *Notizie dal diluvio*, op. cit., p. 45.

⁶³ A. M. Ripellino, *Di me, delle mie sinfoniette*, op. cit., p. 19.

⁶⁴ A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro d'avanguardia*, op. cit., p. 93.

⁶⁵ A. M. Ripellino, *La poesia sovietica d'oggi*, in «Mercurio», V, n. 35, febbraio 1948.

⁶⁶ A. M. Ripellino, *Majakovskij e la versificazione sovietica. Lo stile di Lenin influisce sul verso del poeta. Oggi però si torna all'antico*, in «La Fiera Letteraria», II, n. 16-17, aprile 1947.

Majakovskij, *Vladimir Majakovskij*, sottolinea il suo palcoscenico costellato da fantocci:

L'unico vero personaggio è Majakovskij: gli altri sono fantocci meccanici, manichini foggianti per dare parvenza dialogica a un lungo, concitato monologo. [...] Eppure, nonostante il loro rigido schematismo, questi pupazzi hanno un riferimento reale: si allungano come proiezioni grafiche di figure infelici dei bassifondi, quasi ombre mostruose di umiliati dostoevskiani⁶⁷.

In questo senso Ripellino è consapevole che «è chiaro, in lui il grottesco chiassoso veniva cadendo a una sommessa ironia malinconica, venata di amarezza»⁶⁸. Il critico riprende questo stesso immaginario che solo apparentemente sembra discostato dalla realtà, mentre costruisce con la sua poeticità un intero mondo.

«Io sono Amleto». Leggere Ripellino alla luce di Aleksandr Blok

Del rapporto tra Aleksandr Blok (scomparso nell'agosto del 1921, quando era «ormai uno squallido, spento manichino»⁶⁹) e Angelo Maria Ripellino – il quale lo lesse, studiò, tradusse, recensì e mise in scena – si è scritto poco⁷⁰. Eppure, malgrado la cronologia della realtà avesse reso impossibile l'incontro, tra le opere e le vicende umane dei due scrittori sembra emergere una sorta di affascinante consonanza. Così come Blok credeva nella presenza di «altri mondi»⁷¹, Ripellino, nel suo indagare il retro, la faccia nascosta, le ombre laterali del reale, giunse a «dubitare della consistenza

⁶⁷ Ivi, p. 49.

⁶⁸ Ivi, p. 67.

⁶⁹ A. M. Ripellino, *Studio introduttivo*, in A. Blok, *Poesie*, Milano, Lerici editore, 1960, p. 69.

⁷⁰ Si ricordino alcune riflessioni di Valerio Magrelli, nella sua prefazione *Ripellino docet* (in A. Blok, *Poesie*, Parma, Guanda, 2000) e il contributo di D. Cavaion, *Note sulla tradizione di Blok ad opera di A. M. Ripellino*, in «Europa Orientalis», XL, 2021, pp. 465-80.

⁷¹ A. Blok, *Zapisnye knižki* (Leningrad, Priboj, 1930), p. 49; trad. it., p. 18.

di quel che si crede vero, da ultimo il mondo stesso»⁷², poiché «la realtà è anch'essa fittizia»⁷³.

Secondo Blok, il byronismo russo coincideva con una visione tragica, poiché la rivoluzione russa non era l'inveramento storico della libertà illimitata ma si rivelava una miserabile apocalisse della plebe burocratica con la conseguenza di un dispotismo illimitato. Blok appare a Ripellino «sempre là, in mezzo alla neve, nella fioca luce del sogno; così lontano che si ascolta l'eco della sua malinconia canora» e, proprio come lui, il critico risente della sua «intensa solitudine terrena [che] gli ha suggerito la via ad una solitudine eterna, gli ha dato inoltre un più acuto senso della caducità nostra che lasci solchi di sgomento nell'anima»⁷⁴.

Al centro del *corpus* di scritti ripelliniani relativi a Blok si colloca certamente *Poesie*, traduzione di una scelta di 131 liriche accompagnate da uno *Studio introduttivo*, pubblicata per la prima volta da Lerici nel 1960 e poi riedita nel 1975 da Guanda e nel 2016 da SE. Con il passare degli anni, i cicli poetici furono montati da Blok in un'architettura generale di tre libri, a formare la cosiddetta trilogia lirica⁷⁵. Le traduzioni di Ripellino, inserite invece in un'antologia che non riporta alcun ciclo per intero, hanno perduto questa rete intertestuale. Inoltre, il critico interviene anche sull'ordine originariamente pensato da Blok: frammenta i cicli e inverte spesso l'ordine delle poesie, componendo una narrazione per così dire alternativa⁷⁶ rispetto al testo di

⁷² F. Roana, *Teatralizzazione dell'esistenza nella poesia di Angelo Maria Ripellino*, in «OTTO/NOVECENTO», XXVI, 1, gennaio/aprile 2002, p. 113.

⁷³ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 123.

⁷⁴ A. M. Ripellino, *Aleksandr Blok*, in Id., *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di U. Brunetti e A. Pane, Torino, Aragno, 2020, vol. I, p. 23.

⁷⁵ Blok stesso ha parlato della sua trilogia, utilizzando metafore architettoniche, come scrive nel ciclo conclusivo dell'opera, *O Čem poet veter*.

⁷⁶ Tra i cicli contenuti nel primo libro spicca per quantità di liriche scelte *Stichi o prekrasnoj dame* (*Verso sulla bellissima dama*), mentre è quasi del tutto assente la prima raccolta, *Ante Lucem*. Nel secondo libro, più corposo, è assente il poemetto *Nočnaja Fialka* (*La violetta notturna*), che è ampiamente trattato nell'introduzione. Manca un'intera raccolta, *Vol'nye mysli* (*Liberi pensieri*), non ricordata neppure nell'introduzione, e che tuttavia segna un momento particolarmente importante nella produzione blokiana, poiché Blok si pone il tentativo di superare il precedente simbolismo esoterico per muovere in direzione più realistica. Appaiono invece centrali, nel Blok di Ripellino, le poesie di *Puzyri zemli* (*Bolle di terra*) che, con il loro contenuto stregonesco di «diavoletti, pretini palustri, monachine taciturne ed altri fantocci di muffa, minuzzoli primaverili, che incarnano le forze elementari della natura» (Id., *Studio introduttivo*, op. cit., p. 28), sono vicine al Ripellino poeta. Per quanto riguarda le liriche tratte dal terzo volume, fra le traduzioni sono

partenza. A tal proposito, Giuseppe Traina ha sottolineato la predilizione di Ripellino per «la struttura leggera, addirittura cedevole»; «Ripellino non è uno scrittore dalle architetture potenti»⁷⁷.

Quello che emerge dalle traduzioni ripelliniane è, infatti, il «tono grottesco del poeta»⁷⁸ da cui scaturisce «un'intima sintonia»⁷⁹. Esempio emblematico, il personaggio di Amleto, che attesta una consonanza tra i due autori. Blok scriveva:

Io sono Amleto. Si raggela il sangue,
quando l'astuzia intreccia le sue reti,
mentre nel cuore il primo amore è vivo,
vivo per l'unica creatura al mondo.
Il freddo della vita ti ha portato,
Ofelia mia, lontano, ed io perisco,
principe, nella contrada nativa,
trafitto da una lama avvelenata⁸⁰.

Si tratta di uno di quei componimenti in cui Blok diviene comico, grottesco, teatrale, musicale, febbrile, amletico⁸¹. Il personaggio letterario di Amleto, per entrambi è *alter ego* e protagonista di alcune poesie autobiografiche⁸². Nonostante questo, si può comunque notare una differenza di vedute. L'Amleto di Blok è ancora

assenti del tutto i cicli *Karmen*, gioioso e armonico, la sua conclusione *Solov'inyj sad* (*Il giardino degli usignoli*), e *O Čem poet veter* (*Di cosa canta il vento*), crepuscolare e senile. Grande attenzione è invece data da Ripellino a *Ital'janskije stichi* (*Versi italiani*, che viene tradotto per buona metà), *Rodina* (*Patria*), *Arfi i Skripki* (*Arpe e violini*) e, soprattutto, *Strasnyj mir* (*Mondo terribile*).

⁷⁷ G. Traina, *Osservazioni su Praga magica*, in *Maestra ironia. Saggi per Luca Curti*, a cura di F. Nassi e A. Zollino, Lugano, Agorà & Co., 2018, p. 193.

⁷⁸ A. M. Ripellino, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di A. Pane, Torino, Einaudi, 2018, p. 73.

⁷⁹ V. Magrelli, *Ripellino docet*, in A. Blok, *Poesie*, op. cit., p. VI.

⁸⁰ A. Blok, *Poesie*, op. cit., p. 317.

⁸¹ Si veda la prefazione, intitolata *Il teatro del giovane Blok*, alla traduzione di Leoni e Pescatori dei *Drammi lirici di Blok* (1977).

⁸² Un giovane Blok recita, assieme alla fidanzata Ljubov, brani dall'Amleto: egli è il principe, lei Ofelia (e Ripellino inserisce nel proprio *Studio introduttivo* la fotografia che la coppia si fa scattare). Scrive Rita Giuliani che la vita e il teatro sono fortemente intrecciati anche in Ripellino: «La radice della passione di Ripellino per il teatro affonda nella sua concezione del mondo: il teatro rappresentava per lui molto di più che una forma artistica e un campo di ricerca, ai suoi occhi si configurava addirittura come allegoria del mondo, come metafora della vita»: R. Giuliani, *La lezione slavistica di Angelo Maria Ripellino*, in *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, op. cit., p. 19.

lontano dal teatro del mondo appartenente alla visione totalizzante di Ripellino, la cui formula è società/teatro. Slegato dalla crisi della delusione del simbolismo, tormentato, prossimo alla morte, il protagonista di Blok è tutto preso dalla passione per Ofelia. L'Amleto di Ripellino è, invece, un personaggio contemporaneo al proprio autore, immerso già in un mondo squallido e finzionale che vive insieme di gioia e tristezza: «Con grosse calze di lana rattoppata / e con la spada di cartapesta / il principe di Danimarca, / il capo dei guitti va errando / di villaggio in villaggio»⁸³. Accanto al principe di Danimarca si trova il *pajac* (pagliaccio) blokiano e, insieme, il clown ripelliniano, «figura esposta, oggetto di derisione, di 'ludibrio', vittima»⁸⁴. Quest'ultimo, il quale dà il titolo a una poesia tratta dalla raccolta *Non un giorno ma adesso*, in bilico tra mito riscritto e autobiografia trasfigurata, è in viaggio per la provincia in compagnia di Ofelia chiacchierona e di altre presenze spettrali, ridotto in miseria, irriso dalla gente.

Così come l'Amleto ripelliniano si presenta «col cappello da giullare e il passo incerto», nelle *Danze della morte* di Blok vi è al centro l'andamento spettrale di un manichino, nella sua danza macabra di ossa stridenti, che con altri scheletri indossa un elegante frac per andare a un ballo. Ripellino-Amleto nel componimento 30 di *Sinfonietta*, scrive: «Io così goffo nel frigido frac da pinguino, / io che ormai guardo come uno sciamano il mio scheletro / dai rami sempre più storti e più deboli, l'albero gramo della mia vita, il mio manichino»⁸⁵. Inoltre, in *Il trucco e l'anima*, leggiamo «come Amleto asserisce, gli attori sono gli indici e i sunti delle cronache contemporanee»⁸⁶. Pertanto, lo sguardo di Ripellino riflette «maschere, / cere

⁸³ A. M. Ripellino, *Amleto*, in Id., *Non un giorno ma adesso*, ora in Id., *Poesie prime e ultime*, p. 107. Poesia apparsa per la prima volta su «La Fiera Letteraria», *Poesie: Teatro; Sogni d'un lustrascarpe; Amleto; Inutilmente*, IX/ n. 37, settembre 1954.

⁸⁴ Alessandro Fo, *La poesia-spettacolo di Ripellino come lotta e ricerca*, in A. M. Ripellino, *Poesie prime e ultime*, op. cit., p. 14.

⁸⁵ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 134.

⁸⁶ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 238.

demoniche e bianchi musì di gesso»⁸⁷; analogamente per Blok – in *Bolle di terra* – compare «una demoniaca masnada di negromanti»⁸⁸.

Inoltre, il blokiano attacco «Sono sovrano, indipendente. / Guido le onde del destino»⁸⁹ risuona nell'esordio ripelliniano «Qui dentro io sono il sovrano / e mi appartengono tutti i colori»⁹⁰. Allo stesso modo il lamento preveggenete di Blok «Oh, se voi sapeste, amici / il freddo e la tenebra dei giorni futuri»⁹¹ è ripreso nella chiusura di Ripellino «Perché scusatemi, posteri, che freddo, / che vitreo deserto, che uniformità, che sbaragli / soffiano da quel futuro»⁹².

Ripellino afferma che la poesia di Blok è «trasposizione in emblemi e motivi barocchi del suo pessimismo», dove «resta solo Pierrot alla ribalta, a lamentarsi del proprio destino»⁹³. Analogamente il critico parla di «pierrotici»⁹⁴ anni della giovinezza, finendo per paragonarsi a Pierrot che, come lui, è una sorta di doppio, dal momento che vive la sostanziale reciprocità dell'elemento triste e di quello comico, lo scherzo e la tragedia, il riso e il pianto. L'atto poetico, anche quando attraversato dai segni più angosciosi, è sempre uno slancio verso la vita, perché presuppone un progetto, la costruzione ideale e materiale di una testimonianza, che a volte è una forma di ribellione manifestata grazie a poesie cariche di incendi metaforici o saggi costellati di trappole e doppi fondi.

Ripellino critico

Nel 1968, nell'introduzione a *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Ripellino avrebbe reso esplicito il proprio metodo critico:

⁸⁷ A. M. Ripellino, *Notizie dal diluvio*, op. cit., p. 40.

⁸⁸ A. M. Ripellino in A. Blok, *Poesie*, op. cit., p. 93.

⁸⁹ A. Blok, *Na straze*, in Id., *Polnoe sobranie socinenij i pisem v 20 tt.*, Moskova, Nauka, 1997, p. 145.

⁹⁰ A. M. Ripellino, *Poesia 59*, in Id., *Notizie dal diluvio*, ora in Id., *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino vede*, op. cit., p. 77.

⁹¹ A. Blok, *Na straze*, op. cit., p. 146.

⁹² A. M. Ripellino, *Poesia 60*, in Id., *Notizie dal diluvio*, op. cit., p. 78.

⁹³ A. M. Ripellino, *Studio introduttivo*, op. cit., p. 32.

⁹⁴ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 154.

Volevo leggere con occhi vigili e pronti all'analogia, senza farmi irretire da prospettive fallaci, da omissis, da reticenze [...]. Apprendendo l'amore della compattezza di Puškin e il ritmo da Belyj e da Blok, che anche i saggi tramuta in cantilene e in tessuti lirici, mi convinsi che il discorso critico, trovando nel testo a cui si avviluppa sostegno come una pianta epifitica, può diventare un autonomo poemetto in prosa, con cesure e cadenze e metafore e divagazioni e sortite in campi adiacenti⁹⁵.

In questo manifesto critico il termine "analogia" ricorre spesso a sottolineare la continua ricerca di risonanze, confluenze, echi «fra il lavoro verbale e le zone contigue delle arti e della cultura: oreficeria, balli in maschera, jazz, pirotecnica, cinema, arredamento: giovandomi dell'esempio dei formalisti»⁹⁶. In Ripellino, infatti, lo studio critico non si riduce mai alla sola analisi formale del testo, alle strutture, perché egli cerca e stabilisce un rapporto empatico con la personalità e la psicologia dell'autore, reso possibile dal suo essere a sua volta poeta, dal suo sentire del poeta tutta l'intima fragilità e la solitudine. Ripellino si rifiuta di vedere in un'opera solo una somma di congegni stilistici: «La smania delle strutture non si è in me mai disgiunta dal desiderio di indagare le magiche circostanze che le sottendono, il vincolo tra l'assurdità della vita, che i poeti interpretano a volte con un incongruo spettacolo, e le più falotiche architetture verbali»⁹⁷.

C'è un rapporto prospettico che viene a instaurarsi fra critico e autore. Particolarmente esplicito al riguardo è il prologo a *Il Trucco e l'anima*:

Che cosa è dunque rimasto del teatro russo dei primi trent'anni del secolo? Va ormai svaporando il ricordo di quelle invenzioni [...] Cattedrali sfarzose e lucenti si mutano nella memoria in infilate di immense stanze deserte, in cui la voce dell'organo echeggia come squittio di fantasmi. Perciò, raccattando con affettuosa pazienza i materiali dispersi, ricomponendo ragguagli e testimonianze come i tasselli d'un mosaico e reinventando le fredde notizie della mia fantasia, ho deciso di risuscitare quell'epoca, di ridar vita alle ombre dei suoi personaggi⁹⁸.

⁹⁵ A. M. Ripellino, *Introduzione* a Id., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., pp. 6-7.

⁹⁶ Ivi, p. 8.

⁹⁷ Ivi, p. 9.

⁹⁸ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965, p. 11.

In questo volume, Ripellino ricostruisce le vicende dell'avanguardia artistica russa di inizio Novecento con particolare attenzione all'arte del teatro. Nel primo capitolo l'obiettivo è puntato sul Teatro d'Arte di Mosca, il 17 dicembre 1898, e più particolarmente su «una panchina lungo la ribalta, dinanzi alla buca del suggeritore»⁹⁹. L'attenzione del critico, prima ancora che alla messa in campo dei concetti, è dedicata all'instaurazione dell'atmosfera appropriata: «Il palcoscenico era immerso nel buio. Nelle pause [...] pareva di sentire il respiro, la musica pigra d'una sera d'estate»¹⁰⁰ e gli stessi personaggi si caricano «di una realistica carnalità»¹⁰¹. Ecco, così, un Anton Čechov che si aggira per le strade: «quella notte la disperazione lo aveva sospinto a vagar senza meta nel freddo di Pietroburgo: esausto, con gli occhi annebbiati, come un automa»¹⁰². Così anche nel periodo conclusivo di *Majakovskij e il teatro*: «Il carosello delle metafore simili a specchi deformanti e il trasformismo irrequieto dei personaggi si placano infine nell'immensità misteriosa dell'universo»¹⁰³.

Nell'introduzione a *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, altro testo «auto-esegetico e programmatico»¹⁰⁴, Ripellino parla ancora in questi termini del proprio meccanismo compositivo: «Di saggio in saggio [...] si va radunando una sempre più fitta famiglia di “figurine” [...] tutte pedine d'un giuoco illusivo, germogli del linguaggio»¹⁰⁵. All'interno di questo campo semantico dell'artificio, l'operazione rielaborativa fa sì che «il critico dissimula una parte di sé e truoca a suo modo in parte gli autori che si studiano»¹⁰⁶. In questo senso va letta l'intrusione di figure del travestimento¹⁰⁷, che riproducono l'applicarsi della fantasia dell'autore sul volto dell'attore sottostante. Si veda a tal proposito la collezione di maschere con cui si apre

⁹⁹ Ivi, p. 15.

¹⁰⁰ Ivi, p. 16.

¹⁰¹ C. Lombardi, *Introduzione a Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. XVII.

¹⁰² A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 19.

¹⁰³ A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, op. cit., p. 270.

¹⁰⁴ G. Traina, *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, in *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, a cura di N. Zago, G. Traina, A. Schinià, Leonforte, Euno, 2017, pp. 59-75: 65.

¹⁰⁵ A. M. Ripellino, *Introduzione a Id., Letteratura come itinerario del meraviglioso*, op. cit., p. 9.

¹⁰⁶ A. M. Ripellino, *Esenin*, in Id., *L'arte della fuga*, Napoli, Guida, 1987, op. cit., p. 158.

¹⁰⁷ Afferma Ripellino: «La critica è un travesti», in Id., *Esenin*, op. cit., p. 158.

il saggio *Per Pasternàk*: «Quanti personaggi nella poesia di quegli anni: Blok con le sue laceranti romanze zigane sullo sfondo gelido di Pietroburgo; Chlébnikov, simile a un grande uccello di palude, vagabondo bislacco e squattrinato [...] e Brjusov [...] e Belyj»¹⁰⁸. Emblematico è l'imperativo che campeggia all'inizio di un saggio rimasto incompiuto, su *Esenin*, in cui il critico insiste sulla presenza delle maschere e della funzione teatrale: «Vedere i poeti nella loro maschera [...] figurarsi uno di questi poeti»¹⁰⁹.

Anche nei saggi, pertanto, Ripellino tocca spesso il problema della commistione tra finzione e realtà, a volte riportando aneddoti interessanti, come questo:

Nei giorni angosciosi della rivoluzione del '905, mentre infuriava l'ondata dei “pogròm”, durante la recita di *Detì solnca* (I figli del sole) di Gor'kij (24. X), l'urlante accozzaglia che irrompe nella dimora di Protasov fu scambiata per un reparto delle centurie nere, penetrato dal palcoscenico: e al grido delle comparse, vestite tutte di bianco (una volta tanto d'un solo colore), rispose l'ululo isterico degli spettatori che, balzando dai loro posti, si lanciarono verso l'uscita in un affannoso pigia pigia¹¹⁰.

Oppure come quando *en passant*, mentre tratta del *Balagàncik* di Blok messo in scena da Mejerchòl'd, parla del «disinganno del tintinnante Arlecchino che, ansioso di evadere dal mondo reale, salta dalla finestra del teatro ma va a gambe all'aria nel vuoto, squarciando l'orizzonte di carta velina (perché la realtà è anch'essa fittizia)»¹¹¹. Si legga, inoltre, questo suo giudizio sul regista russo: «Ed è forse questo il punto più alto del teatro: il superamento della dicotomia platea-palcoscenico, l'evasione della “boîte à illusions”, il ritorno attraverso vellosi strati di intellettualismo alla semplice comunanza col pubblico»¹¹².

¹⁰⁸ A. M. Ripellino, *Primo tentativo di interpretazione della poesia di Pasternak*, in Id., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., p. 217.

¹⁰⁹ Ivi, p. 155.

¹¹⁰ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 59.

¹¹¹ Ivi, p. 123.

¹¹² Ivi, p. 149.

Il gusto per le “arlecchinate del fato” emerge spesso nei saggi ripelliniani, come attesta uno dei passi più significativi: «Così, sullo sfondo d’una “quinta insopportabilmente azzurra” – (come scrisse Kuzmìn in una lirica dedicata alla memoria di Sapunòv), la quinta del mare, – un divertimento di maschere travalicò in una lugubre farsa, in un allibito cordoglio, svelando la macchinaria tenebrosa del fato¹¹³.

Per quanto riguarda Chlěbnikov, Ripellino scrive che «non sei mai sicuro che la mùtria, il sussiego del naïf non nasconda un ammiccar buffonesco e che viceversa nella sua clownerie non si annidi un sentore di insània, una nera disperazione»¹¹⁴, riprendendo l’immagine del clown che scrive.

La poesia di Majakovskij, «nell’alternanza del tragico e del burlesco, nella ricerca di effetti, nei dialoghi coi personaggi, nell’intreccio di gesti, domande, esclamazioni, palesa una forte sostanza drammatica»¹¹⁵. Molti, poi, si sono accorti dell’«assiduo trascolorare dell’angoscia in arlecchinata» nel teatro di Čechov¹¹⁶: «Un simile contrappunto di comico e di afflittivo si ritrova nell’opera dei simbolisti: d’un Belyj, d’un Blok, i quali tendono spesso a incrinare con lampi di burla le atmosfere più fosche, più desolate»¹¹⁷. E, ancora, «Secondo Tairov, il teatro dell’età di rigoglio si fondò su una fertile antinomia di mistero e clownade. Egli era persuaso che un ritorno alla duplicità arlecchinata-tragedia avrebbe rigenerato la scena»¹¹⁸. Infine, per tornare alla sua prima raccolta poetica, una riflessione sul mondo circostante si conclude così: «E intanto da ogni piega dello spazio / ammicca, guercio e beffardo, il Burlesco, / intanto squilla sempre più vicina / la lunghissima tromba del Giudizio».

In particolare, Ripellino si concentra sulla forza espressiva di Majakovskij («cantore delle alcove e dei “boudoirs” delle dame, [...] manipolatore delle parole come

¹¹³ A. M. Ripellino, *Il trucco e l’anima*, op. cit., p. 162.

¹¹⁴ A. M. Ripellino, *Tentativo di esplorazione del continente Chlěbnikov*, in V. Chlěbnikov, *Poesie. Saggio, antologia e commento* a cura di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi, 1968, p. XIV.

¹¹⁵ A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro d’avanguardia*, op. cit., p. 33.

¹¹⁶ A. M. Ripellino, *Il trucco e l’anima*, op. cit., p. 263.

¹¹⁷ A. M. Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., p. 122.

¹¹⁸ A. M. Ripellino, *La tragedia e il suo rovescio, l’arlecchinata*, in Id., *Il trucco e l’anima*, op. cit., p. 354.

ingredienti di una cucina raffinata»)¹¹⁹, che, secondo il critico, si sviluppa e si dipana proprio attraverso le sue sperimentazioni, in particolare il campo allegorico. Egli, tardo byroniano russo che oscilla tra l'anelito alla resurrezione e il suicidio¹²⁰, risulta in questo senso affine a Ripellino per il dialogo vita/morte che anima costantemente la sua poetica. Su Majakovskij il Nostro scrive: «L'arte più viva di Majakovskij muove dalla pittura dei cubofuturisti e ne assimila i trucchi, i procedimenti, i colori, la scomposizione volumetrica»¹²¹. Anche il teatro manifesta lo stesso legame: «Il teatro del simbolismo è in sostanza un teatro pittorico. La scenografia prevaleva sul dramma e prendeva la mano dello stesso regista, facendo del palcoscenico una sala di esposizione»¹²². Ripellino ha la capacità di andare a scavare nell'immaginario majakovskiano, individuando quelle tematiche che attraversano l'intera produzione e che diventano caratteristiche proprio della figura che il poeta decide di creare di sé stesso, arrivando in *Siate buffi* all'intera analisi della produzione teatrale di Majakovskij.

Inoltre, a proposito dell'opera giovanile del poeta russo afferma: «L'opera è un continuo oscillare tra il ghigno clownesco e gli spasimi della crocifissione»¹²³. La vita stessa diventa un'abile attrice: «Quante voci sa indossare la vita, quante / smorfie, ma riso e lacrime cadono nella stessa melma / insalubre e bruciante», in «questa autunnale demenza, / questa babele di maschere, in mezzo alle quali indovini / le bolle ectoplasmiche dei conoscenti»¹²⁴. In *Lo splendido violino verde* Ripellino chiarisce che il Signore è il capocomico: «Eppure ti illudi, Signore, di averci ammaestrato [...] Resteremo così: imbambolati, cosparsi di crepe, / ma sempre sovrani»¹²⁵. Dall'altra parte, le persone sono “attori-sillette”¹²⁶ e l'autore stesso è una marionetta che si

¹¹⁹ A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, op. cit., p. 15.

¹²⁰ A. M. Ripellino, *Play Majakovskij (Divagazioni su La cimice)*, in «Russia», n. 3, 1977.

¹²¹ A. M. Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., p. 269.

¹²² A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 131.

¹²³ A. M. Ripellino, *Iridescenti*, II, in V. Majakovskij, *Poesie*, op. cit., pp. 699-700.

¹²⁴ Dalla poesia 53 di A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 68.

¹²⁵ A. M. Ripellino, *Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 42.

¹²⁶ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 116.

aggroviglia nei suoi stessi fili: «Sono un funambolo impigliato in un invoglio / di funi funeste, / una monotona trottola, / la cui carica sta per consumarsi»¹²⁷.

Sebbene nella doppiezza e nell'ambiguità, Ripellino non cade mai nell'annichilimento affermando: «Ricordatevi del mio sorriso, non della mia tristezza»¹²⁸. La sua fiducia rimane nell'arte e nella vita («La creazione è sempre gioia»)¹²⁹, e sottolinea quanto notato da Majakovskij, ossia che «il teatro ha dimenticato d'essere spettacolo»¹³⁰.

L'immaginario ripelliniano è, dunque, il momento della creazione che ha riscattato il poeta, come recita un verso in cui c'è tutto l'attaccamento alla vita: «Tu sei insaziabile come la morte / nel tuo desiderio di vivere / anche così, anche così»¹³¹. Pertanto, il clownesco non è solo una condanna al buffo mondo ma ha anche la funzione salvifica di scacciar via i pensieri più gravi, di allentare la tensione delle «danze mascherate» e nei «tripudi frenetici», dove «gli uomini sperano coi travestimenti e col chiasso di sottrarsi alla Morte»¹³².

Questa rimane una delle costanti del suo impegno letterario: il desiderio di afferrare la luce prima che il sipario cada...

...non voglio essere ancora murato, non voglio
piegarmi come un sassofono dentro una nicchia,
precipitare nel baratro come una trottola.
Fingerò di non trovare la manica del cappotto
al momento in cui l'oro del teatro diverrà scialbo
e un servo in livrea mi toccherà sulla spalla,
cortesissimamente dicendomi: Schluss¹³³.

¹²⁷ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 62.

¹²⁸ Ivi, p. 29.

¹²⁹ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, op. cit., p. 355.

¹³⁰ A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro d'avanguardia*, op. cit., p. 209.

¹³¹ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 10.

¹³² A. M. Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, op. cit., p. 121.

¹³³ A. M. Ripellino, *Sinfonietta*, op. cit., p. 45.

La morte che si avvicina, lanciando le sue allusioni, si può tenere a bada solo con la scrittura, nella speranza che «il nome / fra tanto oblio sopravviva»¹³⁴.

Marianna Scamardella

¹³⁴ A. M. Ripellino, *Lo splendido violino verde*, op. cit., p. 71.

Storia dell'editoria

Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Settori scientifico-disciplinari:

- GSPS-06/A (già SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi)
- ITAL-01/A (già L-FIL-LET/10: Letteratura italiana)
- LICO-01/A (già L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea)
- COMP-01/A (già L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate)
- HIST-04/C (già M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia)

Le riviste di cultura, necessario investimento strategico per il futuro dell'Italia e dell'Europa

Abstract: Si presenta la traduzione in italiano del testo dell'intervento (in francese) al dibattito *Pour l'Europe / Des revues pour l'Europe* organizzato dal CRIC-Coordinamento Riviste Italiane di Cultura al 35° *Salon de la Revue* di Parigi, il 12 ottobre 2025.

Abstract: Here is the Italian translation of the text of Maria Panetta's speech (in French) at the debate *Pour l'Europe / Des revues pour l'Europe* organized by CRIC-Coordinamento Riviste Italiane di Cultura at the 35th *Salon de la Revue* in Paris, on October 12, 2025.

Mi chiamo Maria Panetta e sono la fondatrice e la direttrice responsabile della rivista accademica «Diacritica», oltre che Vicepresidente del CRIC-Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura¹. Il Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura è un'associazione di un'ottantina di riviste, e di sette case editrici italiane, fondata nel 2003: si propone di valorizzare il ruolo delle pubblicazioni periodiche e di favorire la loro diffusione. Tutte le riviste aderenti sono caratterizzate da un taglio

¹ Si presenta la traduzione in italiano del testo dell'intervento (in francese) al dibattito *Pour l'Europe / Des revues pour l'Europe* organizzato dal CRIC-Coordinamento Riviste Italiane di Cultura al 35° *Salon de la Revue* di Parigi, il 12 ottobre 2025. Di seguito, la presentazione dell'evento nel Programma ufficiale della manifestazione, ospitata nel magnifico quartiere del Marais presso Halle des Blancs-Manteaux dal 10 al 12 ottobre scorsi: «*Aujourd'hui, les relations internationales se reconfigurent, les équilibres en Europe changent, les tensions politiques se multiplient, les enjeux économiques prévalent et la place de la culture diminue. Les sociétés européenne s'interrogent sur leurs identités, se cherchent, semblant lutter avec elles-mêmes pour se réinventer. Dans ce contexte instable, les revues de tout le continent, et particulièrement en Italie, ont un vrai rôle à jouer pour penser ces questions et participer au développement de la culture européenne. Pour envisager comment, avec quels moyens et dans quels buts, le CRIC invite des acteurs italiens travaillant en France et de l'autre côté des Alpes. Avec Roberto Giacone (Comité de Paris de la Dante Alighieri), Maria Panetta (Diacritica) & Maria Chiara Prodi (Maison d'Italie de l'Université de Paris). Présentation et animation par Valdo Spini, président du CRIC. Le thème de la rencontre sera la contribution italienne, et en particulier celle des revues culturelles, au développement de la culture européenne dans une période de grande restructuration des relations internationales où l'Europe elle-même, et en particulier l'Union européenne, sont appelées à définir leur rôle et leur identité*». Vista l'assenza per impegni istituzionali del Presidente Valdo Spini, l'incontro è stato aperto e moderato dalla Vicepresidente CRIC Maria Panetta e ha visto succedersi gli interventi in francese di Maria Chiara Prodi e Roberto Giacone, con un commento finale in italiano di Giada Fazzalari, Segretaria generale CRIC.

interdisciplinare e da una dimensione nazionale, europea o internazionale di apporto alla promozione della cultura.

Sono molto lieta di essere qui oggi e di poter partecipare anche quest'anno a una manifestazione culturale di tale prestigio e rilevanza: colgo, quindi, l'occasione per ringraziare la Presidente del *Salon de la Revue*, la Professoressa Isabel Violante, e gli organizzatori per il loro gentile invito. Sono grata, poi, ai nostri ospiti e al pubblico per la loro preziosa e gradita presenza.

Vi porgo, in primo luogo, i saluti del nostro Presidente, l'On. Valdo Spini, che purtroppo non ha potuto raggiungerci a causa di impegni elettorali in Italia. L'argomento del dibattito proposto dal Professor Spini è di grande attualità e interesse: le riviste culturali, infatti, hanno sempre svolto, e tuttora svolgono, un ruolo cruciale nel promuovere il dialogo, l'identità e l'innovazione culturale in Europa, un continente complesso e multifaccettato.

La tradizione italiana delle riviste culturali

Com'è noto, l'Italia custodisce una delle più ricche tradizioni di riviste culturali al mondo, un fecondo patrimonio che affonda le proprie radici nell'Ottocento e si rinnova costantemente, adattandosi con elasticità alle sfide contemporanee senza mai tradire la propria missione fondamentale: essere prima di tutto un laboratorio di pensiero critico e un imprescindibile ponte fra l'alta cultura e la società civile. Dalle pionieristiche e vivaci esperienze ottocentesche fino alle attuali e innovative piattaforme multimediali, infatti, le riviste culturali italiane hanno sempre rappresentato il termometro più sensibile dei fermenti intellettuali del paese, anticipando dibattiti, lanciando avanguardie e movimenti artistici e letterari, formando generazioni di lettori consapevoli.

Questa tenace continuità non si è mai configurata quale semplice ripetizione del passato, ma è stata sempre caratterizzata da una costante reinvenzione di linguaggi e modalità espressive che hanno saputo mantenere viva una prestigiosa e illustre

tradizione senza permettere che si cristallizzasse. La capacità delle riviste culturali italiane di attraversare epoche storiche diverse – dall'Italia post-unitaria alla contemporaneità digitale –, infatti, dimostra una vitalità che va ben oltre la mera sopravvivenza, configurandosi come protagonismo attivo e fattivo nella lunga e impegnativa costruzione dell'identità culturale nazionale.

Il panorama editoriale italiano del 2025 conferma tale vitalità: accanto alle storiche testate che portano avanti la loro preziosa missione, infatti, nascono continuamente innovativi progetti editoriali che interpretano le nuove esigenze culturali contemporanee senza rinunciare al rigore metodologico e all'approfondimento critico che caratterizzano la migliore tradizione italiana. E i milioni di download che si registrano per certe riviste online testimoniano di un interesse crescente per i contenuti culturali di qualità, sfatando il mito di un pubblico interessato solo a forme di intrattenimento superficiali: la mia stessa rivista, «Diacritica», lo può ben confermare.

Fra i numerosi e pregevoli periodici storici italiani, possiamo ricordare almeno la notissima «La Nuova Antologia», fondata nel 1866 a Firenze e che aderisce al CRIC; «Il Marzocco»; «La Critica» di Benedetto Croce, periodico di respiro europeo; il «Leonardo», «Hermes», «La Voce», «L'Unità» di Salvemini, le riviste di Piero Gobetti, «Solaria», «Il Politecnico» di Vittorini oppure la prestigiosa «Belfagor», fondata nel 1946 dal critico letterario Luigi Russo e durata fino al 2012. Anche «Nuovi Argomenti», fondata a Roma nel 1953 da Carocci e Moravia, ha rappresentato un altro pilastro dell'editoria culturale italiana, contribuendo a definire il canone letterario contemporaneo e offrendo spazio a voci emergenti che successivamente hanno ottenuto anche un riconoscimento internazionale.

L'illustre tradizione rappresentata da queste e altre autorevoli riviste ha creato un ecosistema culturale che va ben oltre la pubblicazione dei fascicoli: ha, infatti, contribuito a formare una classe di lettori attenti e abituati all'approfondimento, ha stabilito standard qualitativi elevati per il giornalismo culturale, ha creato proficue e

articolate reti di collaborazione tra università, case editrici e istituzioni culturali, che rappresentano ancora oggi uno dei punti di forza del sistema culturale italiano.

Il panorama europeo delle riviste culturali

In Europa, come sappiamo, convivono decine di nazionalità e lingue, e le riviste culturali offrono utili spazi di confronto in cui idee, sensibilità e prospettive differenti e talora divergenti si incontrano e si scontrano in modo costruttivo. Un esempio al riguardo può essere «Eurozine», periodico che raccoglie svariati contributi da numerose testate culturali europee, creando una rete transnazionale di intellettuali impegnati in dibattiti.

In un'epoca di febbrili cambiamenti come quella contemporanea, le riviste culturali svolgono pure il ruolo di catalizzatori di nuove idee: diverse pubblicazioni europee, infatti, esplorano temi come la tecnologia, l'ambiente e le trasformazioni sociali con articoli interdisciplinari. Come ben sapete, «Le Monde Diplomatique» nella versione europea spesso analizza gli impatti geopolitici delle innovazioni tecnologiche, mentre alcune riviste d'arte contemporanea (come «Frieze») stimolano nuove forme di espressione estetica e di riflessione culturale legata ai mutamenti sociali. Queste pubblicazioni fungono da laboratori culturali che anticipano o accompagnano le trasformazioni: possiamo citare anche la nota rivista italiana di poesia «Semicerchio», che aderisce al CRIC (oggi abbiamo in sala Sara Svolacchia a rappresentarla).

La profondità degli articoli e la qualità dei contributi delle riviste culturali le rendono preziose risorse anche per l'istruzione. Le università europee, infatti, spesso integrano nella didattica alcuni significativi lavori pubblicati sulle riviste per avvicinare gli studenti ad alcune metodologie di analisi critica. Ad esempio, molte facoltà di Scienze umane fanno riferimento a riviste come «European Review» o «Cultural Critique» per approfondire dibattiti su temi attuali, dalla migrazione alle politiche culturali: in tal modo, le riviste contribuiscono a formare cittadini dotati di senso critico e preparati a partecipare attivamente alla vita democratica.

Le riviste culturali, infatti, svolgono una funzione pedagogica insostituibile nella formazione delle giovani generazioni, offrendo strumenti di analisi critica e modelli di approfondimento che difficilmente trovano spazio nei circuiti dell'informazione *mainstream*. Per i giovani studiosi, in particolare, collaborare con una rivista culturale rappresenta spesso il primo approccio al mondo dell'editoria scientifica, un'esperienza formativa che li aiuta a sviluppare competenze di scrittura, ricerca e argomentazione indispensabili per la loro crescita intellettuale.

Le riviste culturali offrono, inoltre, ai giovani lettori modelli di scrittura saggistica di alta qualità, abituandoli a forme espressive consapevoli e raffinate che si contrappongono all'impoverimento linguistico spesso associato alla comunicazione digitale. La lettura regolare di saggi, recensioni e articoli di approfondimento favorisce, infatti, lo sviluppo di competenze interpretative e analitiche che si rivelano preziose in ogni ambito professionale e culturale. Inoltre, le recensioni e i saggi critici pubblicati sulle riviste culturali funzionano ancora come bussole intellettuali, guidando il pubblico verso opere e autori che altrimenti potrebbero rimanere sconosciuti, oltre a contribuire alla formazione di un gusto estetico raffinato. L'influenza delle più prestigiose riviste culturali spesso raggiunge, infatti, anche il mondo dell'editoria commerciale, riuscendo a orientare ancora oggi le scelte delle case editrici e contribuendo a determinare il successo critico e commerciale delle opere pubblicate: una recensione favorevole su una rivista autorevole può, infatti, ancora determinare il destino di un libro, mentre i dibattiti che si sviluppano sulle sue pagine contribuiscono a definire il canone culturale contemporaneo.

Per il pubblico adulto, le riviste culturali rappresentano soprattutto un presidio fondamentale contro la superficialità informativa che caratterizza gran parte del panorama mediatico contemporaneo. Le riviste culturali offrono, inoltre, agli adulti l'opportunità di mantenere vivo il contatto con le più recenti acquisizioni del pensiero critico e della ricerca accademica, permettendo un aggiornamento culturale continuo: per i professionisti dell'educazione, della comunicazione, delle industrie culturali, la lettura regolare di riviste specializzate rappresenta una possibilità di formazione

permanente indispensabile, utile anche per mantenere elevati standard qualitativi nel proprio lavoro.

In un ecosistema mediatico dominato dalla velocità e dalla quantità, le riviste culturali europee offrono, infatti, qualcosa di sempre più prezioso: l'autorevolezza del tempo lungo. La loro capacità di proporre analisi approfondite, di contestualizzare fenomeni complessi e di mantenere standard qualitativi elevati le rende indispensabili per chiunque voglia comprendere davvero i processi culturali in corso, anziché limitarsi a registrarne la superficie. Questa autorevolezza, come si diceva, non deriva soltanto dalla tradizione, ma dalla capacità di rinnovare continuamente i propri approcci metodologici. Il fenomeno delle riviste indipendenti, cresciuto esponenzialmente negli ultimi anni, testimonia, inoltre, di una vitalità creativa che va ben oltre le logiche commerciali tradizionali: progetti in espansione come quelli dei "siti letterari" rappresentano un fermento culturale che trova nelle riviste specializzate il proprio veicolo privilegiato di espressione.

Le riviste culturali europee, infatti, si configurano oggi anche come veri e propri laboratori di sperimentazione editoriale, anticipando tendenze che successivamente si diffondono nell'intero ecosistema mediatico. La capacità di ibridare linguaggi tradizionali e nuove forme espressive è un vantaggio competitivo decisivo rispetto ai *media* generalisti, troppo spesso costretti a inseguire logiche di audience e tempistiche accelerate che mal si conciliano con l'approfondimento culturale. La loro resistenza creativa si manifesta in molteplici forme: dalla difesa delle lingue minoritarie alla valorizzazione di tradizioni artistiche locali, dalla sperimentazione formale alla critica delle mode culturali imposte dall'industria dell'intrattenimento di massa.

La dimensione europea di queste pubblicazioni emerge chiaramente nella loro capacità di creare reti transnazionali di collaborazione intellettuale. Riviste come «Granta» in ambito anglosassone o le storiche pubblicazioni letterarie italiane e francesi, infatti, non operano più in uno splendido isolamento nazionale, ma tessono dialoghi costanti, scambi di contenuti e progetti editoriali comuni che rafforzano l'identità culturale europea nel suo insieme.

In un'Europa sempre più interconnessa ma anche attraversata da tensioni centrifughe, le riviste culturali svolgono la funzione di ponti intergenerazionali e interculturali, spazi di dialogo privilegiati dove le differenze nazionali e linguistiche diventano ricchezza anziché barriera: la tradizione europea di riviste di comparatistica che pubblicano in più lingue o che dedicano numeri speciali a culture “altre” dimostra, infatti, una vocazione cosmopolita che rimane un patrimonio distintivo del nostro continente.

Come accennato, le riviste culturali non operano in isolamento, ma costituiscono nodi centrali di una rete complessa che include università, case editrici, istituzioni culturali, fondazioni private e organismi pubblici: questa dimensione sistemica conferisce loro un'influenza che va ben oltre la loro diffusione diretta, rendendole protagoniste attive nella definizione delle politiche culturali nazionali e internazionali, e nella formazione dell'opinione pubblica colta. Il loro ruolo di talent scout culturale è particolarmente evidente nel settore letterario, ambito nel quale molte delle voci più significative del panorama contemporaneo hanno mosso i primi passi proprio sulle pagine di riviste specializzate. Alcuni periodici italiani, ad esempio, pubblicano raffinati articoli di filologia, ma sono aperti anche alla cultura contemporanea, mantenendo vivo il pluralismo intellettuale, e offrendo spazio a diverse metodologie e orientamenti interpretativi: tale apertura al confronto rappresenta un valore democratico fondamentale in una società che rischia sempre di polarizzarsi attorno a posizioni estreme.

Le riviste culturali e l'opportunità del digitale

Contrariamente alle previsioni catastrofiche che negli scorsi decenni hanno accompagnato la rivoluzione digitale, le riviste culturali hanno saputo interpretare le nuove tecnologie come reale opportunità di espansione e rinnovamento. In particolare, alcuni periodici oggi mostrano come sia possibile coniugare rigore accademico e innovazione editoriale, creando contenuti che dialogano simultaneamente sia con la

comunità scientifica internazionale sia con un pubblico colto più ampio: questa capacità di ibridazione fra tradizione e innovazione rappresenta, forse, il carattere più distintivo delle riviste culturali contemporanee.

L'ambiente digitale ha, inoltre, permesso la nascita di progetti editoriali che sarebbe stato impossibile realizzare con i soli mezzi tradizionali, ampliando la gamma delle possibilità espressive e creando nuove forme di interazione fra autori e lettori. La dimensione multimediale non ha, in genere, compromesso la qualità dei contenuti; nella maggioranza dei casi ha, anzi, aperto nuove possibilità di approfondimento e contestualizzazione che arricchiscono l'esperienza culturale del lettore.

Come ricordato, contrariamente ai pronostici catastrofici sulla scomparsa della stampa culturale specializzata, le riviste europee hanno dimostrato una capacità di adattamento digitale che le ha rafforzate anziché indebolite. La transizione verso modelli editoriali ibridi – che combinano carta e digitale, abbonamenti e contenuti gratuiti, formati tradizionali e nuove modalità narrative – ha aperto opportunità inedite di diffusione ed *engagement*. L'esempio delle riviste che utilizzano podcast, video-saggi, contenuti interattivi e realtà aumentata per arricchire l'esperienza di lettura dimostra, infatti, come la tecnologia possa essere messa al servizio della qualità culturale, anziché comprometterla. E la creazione di reti collaborative fra testate di diversi paesi ha permesso anche, tramite la condivisione di modelli di business innovativi, di affrontare con maggiore efficacia le sfide della transizione digitale, creando economie di scala e competenze condivise che avvantaggiano l'intero settore.

Prospettive per il futuro

Il futuro delle riviste culturali appare, dunque, ricco di opportunità, se i protagonisti del mondo intellettuale europeo saranno in grado di coglierle e metterle a frutto. L'integrazione fra supporti cartacei e digitali, l'utilizzo di linguaggi multimediali, lo sviluppo di nuove forme di interazione con i lettori rappresentano delle sfide che le riviste culturali stanno, per ora, affrontando con successo. La

collaborazione crescente fra diverse testate, la creazione di reti editoriali transnazionali, lo sviluppo di progetti comuni rappresentano ulteriori opportunità promettenti che potrebbero amplificare l'impatto culturale di queste pubblicazioni: in un mondo sempre più globalizzato, infatti, le riviste culturali hanno la grande e inedita possibilità di valorizzare la specificità della tradizione culturale nazionale che rappresentano, rendendola accessibile e comprensibile anche a un pubblico internazionale. E soprattutto, in un'epoca in cui l'Intelligenza Artificiale si fa sempre più pervasiva, possono divenire, specie in presenza di Comitati scientifici e rigorosi processi di revisione fra pari, "luoghi sicuri" in cui i contenuti rimangono affidabili perché verificati e non creati *ad hoc* oppure manipolati e distorti con l'ausilio delle tecnologie informatiche.

Preservare e sviluppare questo patrimonio è una scelta strategica per il futuro: in un'economia sempre più basata sulla conoscenza e sulla creatività, disporre di strumenti raffinati di elaborazione culturale e di formazione intellettuale rappresenta, infatti, un vantaggio competitivo decisivo. Per tali ragioni le riviste culturali, a nostro avviso, sono tra i migliori investimenti possibili per garantire che l'Europa continui a giocare un ruolo da protagonista nel panorama culturale internazionale.

Di fronte alla crescita di sentimenti nazionalisti e chiusure identitarie, le riviste culturali sono, infine, un baluardo di apertura e inclusività, dato che lavorano costantemente per offrire narrazioni pluralistiche e comprensive della complessa esperienza europea (ad esempio, periodici come «Words Without Borders» promuovono traduzioni di autori di diversa provenienza, contribuendo a una circolazione delle idee che supera confini geografici e culturali). Questo presidio del dialogo interculturale incoraggia una cultura politica di tolleranza e rispetto, essenziale per costruire un'Europa pacifica e cooperativa, aperta al dialogo e alla mediazione diplomatica, che contrasti le poco condivisibili tendenze della politica estera attuale.

In conclusione, la capacità delle riviste culturali europee di coniugare tradizione e innovazione, rigore intellettuale e sperimentazione formale, radicamento territoriale e apertura cosmopolita le rende protagoniste indiscusse del panorama culturale

dell'Europa. L'investimento in questo vitale settore – sia da parte delle istituzioni pubbliche sia dei privati – rappresenta, quindi, una scelta strategica per il futuro dell'Europa. Le riviste culturali europee non devono essere considerate un lusso per élite intellettuali, ma valorizzate come infrastrutture culturali essenziali per la formazione di una cittadinanza consapevole e per la competitività del continente nell'economia globale della conoscenza.

In un'epoca di mutazioni antropologiche e di trasformazioni rapide e spesso disordinate, le riviste culturali offrono quello che forse è il loro contributo più prezioso: il tempo e lo spazio per pensare. In questo loro servizio alla riflessione critica risiede la garanzia della loro centralità futura nel panorama culturale continentale e globale: noi ce lo auguriamo vivamente.

Maria Panetta

Salon de la revue, Parigi 2025: intervista a Maria Panetta

Abstract: Si presenta l'intervista rilasciata a Rebecca Zani da Maria Panetta in occasione del *Salon de la revue* di Parigi del 2025. Si ringrazia thedotcultura.it per aver concesso a «Diacritica» di riprodurla nella propria interezza.

Abstract: Here is the interview given by Maria Panetta to Rebecca Zani on the occasion of the 2025 Salon de la Revue in Paris. Thanks to thedotcultura.it for allowing «Diacritica» to reproduce it in full.

Dal 10 al 12 ottobre scorso si è svolta a Parigi, nella splendida sede dell'ex mercato Halle de Blancs-Manteaux, la 35^a edizione del *Salon de la revue*, l'annuale esposizione delle riviste dell'area della francofonia cui da svariati anni partecipano, per l'Italia, anche i periodici del CRIC-Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura, presieduto dall'On. Valdo Spini, e la notissima «Studi francesi». In occasione di un panel dal titolo *Pour l'Europe* organizzato dal CRIC presso il *Salon*, domenica 12 abbiamo incontrato Maria Panetta, fondatrice e direttrice responsabile della rivista accademica «Diacritica» (www.diacritica.it), oltre che Vicepresidente del CRIC¹.

Professoressa Panetta, «Diacritica» si distingue per la capacità di coniugare la ricerca accademica con l'attenzione alla divulgazione critica. Qual è, secondo lei, la chiave per mantenere vivo l'interesse verso la critica letteraria nell'epoca di TikTok cioè dei contenuti digitali rapidi? Oppure in che modo le riviste possono ancora incidere sul dibattito pubblico, al di là delle logiche dei social network?

A mio parere, la critica letteraria mantiene vivo l'interesse del lettore quando, oltre a fornire dati verificati e filologicamente accertati, riesce a suggerire

¹ L'intervista è uscita, con pochi tagli (per ragioni di spazio), su thedotcultura.it il 19 novembre 2025 col titolo "I social media non hanno ucciso la critica letteraria". Intervista a Maria Panetta, vicepresidente del Coordinamento riviste di cultura; cfr. l'URL: <https://www.thedotcultura.it/i-social-media-non-hanno-ucciso-la-critica-letteraria/> (ultima consultazione: 10/12/2025).

interpretazioni che illuminano aspetti poco sondati delle opere esaminate, che altrimenti resterebbero opachi: questo è uno dei punti fondamentali del *Programma* di «Diacritica» fin dal 2014, anno della sua fondazione. Alla luce dei rapidi cambiamenti in atto, infatti, oggi non è tanto la sopravvivenza della critica letteraria a essere in forse quanto la sua capacità di “arrivare” al pubblico e di essere efficace nell’aggiungere significato alle sue letture. L’epoca di TikTok o dell’attenzione frantumata, infatti, non sancisce affatto l’obsolescenza del pensiero critico approfondito; al contrario, ne rivela l’imprescindibilità proprio nella misura in cui la velocità dello scrolling potenzia l’esigenza di orientamento interpretativo.

Ad ogni modo, il pensiero critico incisivo non è necessariamente prolisso: può, infatti, essere condensato anche in illuminanti intuizioni che producono un cortocircuito tra presente e passato, testo e contesto. Si pensi, ad esempio, all’efficacia di certe letture di Blanchot, capaci in poche pagine di ribaltare interpretazioni consolidate di intere opere, o alla potenza degli aforismi di Adorno in *Minima Moralia*, dove ogni frammento contiene *in nuce* un intero sistema filosofico.

A mio avviso, le riviste come «Diacritica» mantengono la loro funzione di incidenza sul dibattito pubblico quando riescono a sottrarsi alla logica dell’immediatezza senza, tuttavia, rifugiarsi nella cittadella dell’esoterismo accademico. La loro forza risiede, in primo luogo, nella lungimiranza con cui sono in grado d’individuare nodi culturali problematici prima che si trasformino in questioni urgenti. La critica militante, infatti, è sempre stata pre-veggente, capace di leggere nei testi i sintomi di trasformazioni ancora sotterranee (si pensi al ruolo svolto da riviste come la parigina «Tel Quel» negli anni Sessanta o «Paragone» nell’Italia del dopoguerra). In secondo luogo, le riviste culturali devono essere in grado di svolgere una funzione di mediazione qualificata (che non sia divulgazione nel senso riduttivo di banalizzazione) fra discorso specialistico e intelligenza pubblica. Non devono semplificare, ma valorizzare il ruolo delle letture critiche, sottolineando che esse consentono, accertati filologicamente i loro presupposti, di mettere in luce sfumature del testo che, altrimenti, resterebbero invisibili e che, a volte, più di qualsiasi altro

aspetto sono latrici del messaggio dell'autore o si rivelano imprescindibili per la comprensione profonda dell'opera. Inoltre, esse devono mirare a divenire una sorta di archivio consultabile e citabile, contrapposto alla volatilità strutturale dei social network: ogni numero di una rivista letteraria, infatti, costituisce non solo un intervento nel presente ma un investimento nel futuro, un punto di riferimento stabile in un panorama liquido. Il formato *open access* di «Diacritica» rappresenta, in questo senso, una scelta strategicamente calibrata: massima accessibilità senza rinunciare al rigore. Esso ha l'obiettivo di rendere contenuti specialistici di carattere scientifico disponibili anche al grande pubblico degli appassionati, sebbene le riviste accademiche non mirino, ovviamente, a competere con TikTok.

Nel 2025 la voce delle riviste passa anche attraverso i social media: come gestire il rapporto tra autorevolezza e visibilità?

Il rapporto tra autorevolezza e visibilità nel 2025 pone una questione che è insieme deontologica ed epistemologica. La tentazione a cui alcune testate hanno ceduto è stata quella di una capitolazione alla logica algoritmica, nella convinzione che la sopravvivenza passi necessariamente attraverso l'adattamento ai codici della viralità. Questa via, però, conduce a un esito paradossale: l'incremento quantitativo della visibilità si coniuga, infatti, spesso con un depauperamento qualitativo dell'autorevolezza, producendo quella che potremmo definire, parafrasando Debord, una "società dello spettacolo" critico in cui la forma-merce contamina anche il discorso sulla letteratura. La sfida consiste, dunque, nel mantenere quella che Bourdieu definiva "autonomia relativa del campo", ossia la capacità di definire i propri criteri di eccellenza indipendentemente dalle pressioni esterne, siano esse di mercato o algoritmiche. Alcune strategie risultano, al riguardo, particolarmente efficaci: oltre all'uso differenziale delle piattaforme, la costruzione di una comunità ermeneutica.

I social, infatti, se opportunamente utilizzati, possono diventare anche spazi di discussione qualificata, ovviamente qualora si riesca a selezionare e coltivare un

pubblico disposto all'approfondimento. Il modello, di certo, non è quello dell'influencer che accumula follower indistinti, ma quello del seminario esteso, dove il commento diventa occasione di chiarimento e sviluppo argomentativo. Ad esempio, alcune riviste filosofiche francesi, come «Critique» o «Les Temps Modernes», hanno saputo creare sui social degli spazi di dibattito che prolungano e amplificano il lavoro delle pagine cartacee.

Importante è anche l'alleanza strategica con vari mediatori culturali: per alcune testate di taglio più divulgativo la collaborazione con divulgatori di qualità e bookinfluencer competenti può fungere da ponte verso pubblici altrimenti inaccessibili, purché chiaramente si mantenga un controllo sulla coerenza del messaggio. Infine, la selettività deve rimanere un valore: presidiare efficacemente una o due piattaforme scelte in base al proprio pubblico di riferimento significa costruire una presenza riconoscibile e coerente, anziché disperdere energie in un'ubiquità inefficace. L'autorevolezza, infatti, si costruisce nel tempo attraverso la costanza qualitativa: se i contenuti social mantengono lo stesso rigore della rivista, la visibilità diventa alleata e non antagonista della credibilità, e può contribuire alla fidelizzazione persino del lettore colto.

Il linguaggio della critica è spesso percepito come “difficile” o “specialistico”: come si può restituirgli una funzione popolare senza banalizzarlo?

La vera sfida, a mio parere, non è quella di rendere “facile” la critica, ma quella di renderla accessibile senza banalizzarne i contenuti. La percezione del linguaggio critico come ostico o specialistico non è affatto nuova (basterà ricordare le polemiche novecentesche contro l’“ermetismo della critica”), ma si è acuita in un'epoca come la nostra, in cui la semplificazione comunicativa è divenuta la norma. Tuttavia, la questione non può essere posta in termini di mera opposizione fra tecnicismo e divulgazione, pena il rischio di una falsa alternativa: o la critica si rassegna all'incomprensibilità oppure abdica alla propria funzione in nome di una chiarezza che

rasenta la banalità. La via d'uscita da questo vicolo cieco probabilmente passa, a mio parere, per un ripensamento della mediazione critica: in primo luogo, è necessario partire dall'esperienza concreta della lettura, da ciò che Poulet chiamava la “coscienza critica” del lettore. Quando Auerbach in *Mimesis* analizza un passo di Omero o di Virginia Woolf, ad esempio, non parte da un apparato concettuale prestabilito, ma lascia che sia il testo stesso a generare i propri strumenti interpretativi: questo metodo rende la teoria non imposta, ma naturale sviluppo dell'interrogazione testuale. Altro principio fondamentale è quello della trasparenza argomentativa: ogni termine tecnico, quando indispensabile, dovrebbe essere introdotto mostrando la sua utilità specifica, il guadagno conoscitivo che consente. Se parliamo, ad esempio, di “focalizzazione” in narratologia, dovremmo dimostrare come questo concetto permetta di cogliere differenze cruciali che altri termini, magari, come “punto di vista” lascerebbero nell'ombra. Il modello è quello di Genette in *Figure III*, dove la precisione terminologica non è mai narcisistica esibizione di competenza, ma strumento al servizio della comprensione: in sostanza, bisogna mirare a scrivere per essere compresi e non per fare sfoggio di cultura.

Ancora, da non trascurare l'esemplificazione concreta: un concetto astratto come quello di “straniamento” šklovskijano diventa immediatamente intelligibile quando mostrato al lavoro in un passo di Kafka o di Dostoevskij. La critica di Francesco Orlando, ad esempio, deve parte della propria efficacia pedagogica alla capacità di far “vedere” le proprie categorie freudiane operare nei testi, rendendole così più convincenti. Si rivela importante anche valorizzare la “dimensione narrativa” del saggio critico: come, per esempio, ha mostrato l'opera di Edward Said, pure la scrittura saggistica può e deve possedere una propria tensione narrativa, condurre il lettore attraverso un percorso di scoperta. Non si tratta affatto di “romanzare” la critica, ma di riconoscerne la natura intrinsecamente retorica e persuasiva: le *Lezioni americane* di Calvino o i saggi di Brodskij in *Dall'esilio* sono esempi magistrali di come la complessità del pensiero possa coniugarsi con la seduzione della prosa.

Si rivela efficace anche rendere sempre esplicite le proprie premesse ermeneutiche, i propri strumenti interpretativi, per demistificare l'atto critico, mostrarlo come pratica storicamente determinata e non come pronunciamento oracolare. Quando Contini, ad esempio, illustrava il proprio metodo variantistico, non solo applicava un metodo ma ne spiegava il fondamento e i limiti, trasformando il lettore in testimone consapevole del processo interpretativo stesso.

La funzione pubblica della critica si recupera, insomma, quando essa smette di essere un linguaggio di casta per tornare alle origini in quanto conversazione qualificata intorno ai testi, capace di arricchire l'esperienza della lettura anziché di sostituirsi a essa. Il lettore deve, dunque, percepire che l'apparato critico non lo espropria del testo, ma gliene restituisce una comprensione più ricca e articolata: in questo senso, l'accessibilità non è semplificazione, ma offerta al lettore degli strumenti per diventare a propria volta critico. La critica intesa come servizio al fruitore: quello che ho ripetuto per vent'anni ai miei studenti della Sapienza.

«Diacritica» è anche uno spazio di formazione per nuove generazioni di critici, ricercatori e studiosi. Quanto questo impatta sull'identità della rivista? Quale consiglio darebbe a un giovane ricercatore che desidera entrarvi a far parte, collaborare o contribuire con un articolo?

L'aspetto della formazione è fondamentale per l'identità della rivista: significa essere un laboratorio vivo, non solo un archivio. Il contatto con i giovani rinnova costantemente lo sguardo critico perché le nuove generazioni portano sensibilità e domande diverse dalle nostre; crea un ecosistema di ricerca, presentando non solo singoli contributi ma innescando un dialogo tra prospettive ("dia"-"critica"); garantisce continuità e innovazione. Che una rivista scientifica si configuri anche come spazio di formazione per le nuove generazioni di studiosi non è, dunque, un dettaglio accessorio, ma una scelta identitaria: significa concepire l'impresa critica non come conservazione

di un patrimonio ma come trasmissione vivente, come prassi che si rigenera nell'incontro fra tradizione e innovazione.

«Diacritica» negli anni è divenuta un laboratorio metodologico, un luogo in cui non si applica semplicemente un metodo consolidato ma se ne verifica la tenuta e se ne esplorano i possibili sviluppi. Le nuove generazioni portano, infatti, con sé sensibilità teoriche diverse, spesso maturate in contesti disciplinari ibridati (*gender studies, postcolonial studies, ecocriticism, digital humanities*) che innestano nel tronco della tradizione italianistica linfe provenienti da altri orizzonti. Questo produce una dialettica feconda: si pensi a come l'incontro tra filologia tradizionale e critica tematica abbia generato nei decenni scorsi risultati fondamentali, da Segre a Ceserani.

In secondo luogo, l'attenzione alla formazione garantisce, come accennato, un rinnovamento dello sguardo critico, poiché ogni generazione porta con sé domande specifiche, nate dalla propria collocazione storica. I giovani studiosi di oggi, infatti, leggono Dante, Leopardi o Svevo attraverso esperienze e problemi che sono quelli del XXI secolo: la crisi ecologica, l'identità fluida, la digitalizzazione dell'esperienza *etc.*, e questa inevitabile "contemporaneità dell'interpretazione" (per usare una formula gadameriana) non è anacronismo ma condizione stessa della vitalità ermeneutica. La letteratura del passato, infatti, resta viva solo se continua a essere interrogata dal presente: è un po' quello che intendeva Benedetto Croce quando asseriva che ogni storia è storia contemporanea.

Inoltre, la finalità formativa crea un ecosistema intellettuale per cui la rivista non è semplicemente un contenitore di articoli, ma diviene uno spazio di confronto, di dibattito, di reciproco affinamento. Il Comitato scientifico, in tal senso, funge da istanza di rigore e di garanzia qualitativa, mentre le nuove voci assicurano quella sana e vitale dose di inquietudine che impedisce la cristallizzazione in ortodossia.

Ai giovani che desiderano sottoporre un loro scritto al doppio referaggio dei nostri esperti consiglieri, in primo luogo, di leggere bene la rivista, familiarizzando con la linea editoriale, le norme redazionali, lo stile, i temi privilegiati; di proporre studi su argomenti specifici e con un taglio originale; di curare al massimo la scrittura con il

doppio obiettivo del rigore scientifico e della chiarezza espositiva; di scriverci e dialogare con la direzione e il Comitato scientifico per avere suggerimenti e indirizzi; di rispettare i tempi e le procedure della rivista, informandosi su *calls for papers*, norme, processo di *peer review* etc.

Dunque, prima di proporre un contributo, è utile un'immersione nell'archivio della rivista per comprenderne anche la parabola editoriale, la traiettoria intellettuale, le costanti tematiche, gli interessi ricorrenti: «Diacritica» si è costituita fin dall'origine come spazio animato da rigore metodologico e autentica passione, e qualsiasi proposta dovrebbe dimostrare di aver interiorizzato questa doppia esigenza.

Poi, bisogna tener conto che verrà presa in considerazione con maggiore probabilità una proposta specifica originale: la precisione dell'oggetto e la consapevolezza metodologica sono, dunque, indispensabili prerequisiti. L'originalità, ovviamente, non consiste necessariamente nello scoprire autori ignoti, ma anche nel gettare luce nuova su testi canonici, nel proporre accostamenti inediti, nell'applicare strumenti teorici in modo non consueto (lo richiediamo esplicitamente nel nostro *Programma*).

Inoltre, il saggio deve soddisfare gli standard accademici (citazioni puntuali, bibliografia aggiornata, argomentazione rigorosa e logicamente coerente etc.) senza, tuttavia, chiudersi nell'autoreferenzialità del gergo. Scrivere per una rivista di classe A non significa scrivere solo per i pari, ma per un'intelligenza critica più vasta: si pensi al modello dei saggi di Mengaldo, che uniscono il massimo rigore filologico a una chiarezza espositiva che li rende fruibili anche da chi non è uno stretto specialista. Suggerita anche la disponibilità al dialogo redazionale: il processo di revisione non va inteso, infatti, come atto censorio ma come palestra di collaborazione intellettuale. Le osservazioni del Comitato di lettura e le richieste di modifica possono rivelarsi ottime occasioni di affinamento; e la capacità di accogliere critiche costruttive e di rielaborare il proprio testo di conseguenza è segno di maturità intellettuale. La critica, infatti, come sappiamo, è per sua natura dialogica: il testo definitivo può affinarsi talora

notevolmente nell'interazione fra l'intuizione iniziale dell'autore e le osservazioni di lettori qualificati.

Infine, il contributo inviato a «Diacritica» dovrebbe essere pensato come partecipazione a una conversazione intellettuale più ampia, non come uno strumentale incremento del curriculum a fini concorsuali. L'autenticità della motivazione traspare dalla scrittura stessa: si distingue immediatamente un saggio nato da un'autentica urgenza interpretativa da uno confezionato per esigenze meramente accademiche.

In sintesi, «Diacritica» cerca interlocutori, voci che arricchiscano il dibattito. La rivista aspira a continuare a essere per i giovani studiosi ciò che le grandi riviste del Novecento furono per generazioni di critici: palestra di rigore, spazio di visibilità, ma soprattutto luogo di formazione del proprio sguardo critico attraverso il confronto con intelligenze affini.

Se potesse descrivere il CRIC in 3 parole o aggettivi, quale sceglierebbe?

Alta divulgazione, Scambio, Libertà.

Cosa vorrebbe che restasse del CRIC fra vent'anni?

La domanda, nella sua apparente semplicità, impone una riflessione sulla natura stessa delle infrastrutture culturali nell'epoca della loro presunta obsolescenza. Ad ogni modo, fra vent'anni vorrei che del CRIC restasse innanzitutto la funzione, prima ancora che la forma istituzionale: quella di costituire un argine critico contro la frammentazione del panorama culturale italiano. Il rischio che, purtroppo, già oggi si profila con inquietante chiarezza, infatti, è quello che ogni rivista sia confinata nel proprio recinto disciplinare o, peggio, nella propria bolla algoritmica, priva di interlocuzione con le altre. Il CRIC dovrebbe continuare a rappresentare un freno a questa deriva: uno spazio di connessione in cui le riviste possano dialogare,

confrontarsi, elaborare strategie comuni senza rinunciare alle proprie specificità. Non un organismo burocratico, quindi, ma una vera e propria agorà intellettuale.

Vorrei che rimanesse, in secondo luogo, una delle direzioni più significative impresse dal nostro Presidente, Valdo Spini: la capacità di incidenza politico-culturale. E qui “politico” va inteso nel senso ampio di capacità di intervenire nel dibattito pubblico sulla funzione della cultura (Bobbio parlerebbe di “politica della cultura”), di opporsi collettivamente alle logiche riduttive della bibliometria quando essa diventa fine anziché strumento, di difendere l’autonomia del discorso critico dalle pressioni omologanti del mercato editoriale e delle mode accademiche. Un coordinamento di riviste ha una forza che nessuna testata isolata può avere: quella della voce plurale ma convergente su questioni fondamentali.

Poi, desidero che il CRIC continui a essere laboratorio di sperimentazione di nuovi modelli di sostenibilità per le riviste culturali. Infatti, il problema della sopravvivenza economica delle testate indipendenti non si risolverà da solo nei prossimi vent’anni; anzi, potrebbe acuirsi. Il CRIC potrebbe fungere da incubatore di soluzioni innovative: forme di mutualismo tra riviste, piattaforme condivise (come il progetto CRIC di portale che, di recente, ho avuto il piacere e l’onore di contribuire a delineare assieme alle signore Casalini), strategie comuni di *fundraising*, collaborazioni con istituzioni pubbliche e private che ne rispettino l’autonomia *etc.* L’esperienza accumulata collettivamente, infatti, può diventare patrimonio condiviso, sottratto alla logica della competizione che impoverisce tutti.

E, inoltre, ritengo che sia venuta l’ora di mobilitarsi perché al lavoro intellettuale venga finalmente accordato anche il dovuto riconoscimento economico, sotto forma almeno di contributi pubblici, specie alle riviste ad accesso aperto, che garantiscono un servizio alla collettività: confesso che la formula del “volontariato intellettuale” inizia a starmi sempre più stretta, di anno in anno, specie se penso ai giovani, con l’obiettivo che almeno a loro vengano risparmiati gli aspetti negativi della gavetta che la mia generazione ha dovuto affrontare per iniziare ad affermarsi come interlocutrice credibile sulla scena politica e culturale.

Vorrei, inoltre, che si rafforzasse una dimensione pedagogica e generazionale che oggi accomuna la mia rivista e testate note come «Historia magistra», ad esempio: il CRIC, dunque, come spazio di formazione per chi si accosta alla direzione o redazione di riviste, luogo dove si trasmettono competenze tecniche (dall'editing alla gestione dei processi di *peer review*, dalla comunicazione digitale alle strategie di visibilità) ma anche un *ethos* condiviso, un'idea alta del ruolo dei periodici culturali come presidio di qualità e pluralismo nel dibattito culturale.

Infine – e forse è questo l'aspetto più delicato –, vorrei che tra vent'anni il CRIC incarnasse ancora una tensione utopica: quella di credere che le riviste di cultura (cartacee, digitali, ibride) abbiano ancora un senso, una necessità, una funzione insostituibile. In un'epoca che sembra aver decretato l'obsolescenza di ogni forma di mediazione critica non istantanea, coordinare riviste significa affermare una contro-narrazione: che esistono ritmi di pensiero incompatibili con la velocità del clic, che la complessità del reale esige strumenti di analisi raffinati, che la democrazia culturale si nutre di una pluralità di voci autorevoli e non di pensiero unico.

In sintesi, vorrei che del CRIC restasse non tanto un'entità organizzativa la cui forma potrà e dovrà evolversi quanto una comunità di pratiche e di valori, riconoscibile per chiunque si interroghi sul futuro della critica in Italia. Ritengo, infatti, che il lavoro che svolge il Coordinamento sia davvero prezioso, perché tiene aperto uno spazio di pensiero critico approfondito e di dibattito qualificato in un'epoca che tende alla semplificazione e all'immediatezza.

La resistenza intelligente, non nostalgica ma consapevolmente progettuale e fiduciosa in un futuro di pace e armonia fra i popoli, è oggi più che mai necessaria; e la Letteratura non può non esserne saporoso alimento e rigenerante fonte di ossigeno e ispirazione.

Rebecca Zani

Per PLPL, 8 dicembre 2025:
riviste di cultura, un patrimonio per la democrazia

Abstract: Si pubblica il testo integrale preparato per la *Tavola rotonda* dell'8 dicembre 2025, dal titolo *Riviste di cultura, un patrimonio per la democrazia*, organizzata dal CRIC-Coordinamento Riviste Italiane di Cultura presso la Fiera "Più Libri Più Liberi" del 2025.

Abstract: *The full text prepared for the round table on December 8, 2025, entitled Riviste di cultura, un patrimonio per la democrazia, organized by CRIC-Coordinamento Riviste Italiane di Cultura at the Più Libri Più Liberi Book Fair in 2025 is published.*

Il tema proposto per questo dibattito dal nostro Presidente, l'Onorevole Valdo Spini, è assai rilevante e attuale¹. Infatti, in un'epoca come la nostra, caratterizzata dalla velocità ossessiva dell'informazione, dalla frammentazione dei saperi, dalla polarizzazione del dibattito pubblico, chiedersi quale ruolo possano ancora svolgere le riviste culturali equivale a interrogarsi sulla stessa possibilità di una democrazia matura e capace di pensiero critico.

Inizierei con una provocazione: le riviste di cultura sono, per loro natura, inattuali. Non inseguono l'ultima notizia, non cavalcano l'onda emotiva del momento, ma richiedono tempo: tempo per essere scritte, lette, meditate. E, in una società che ha fatto della velocità il proprio valore cardine, questo carattere di inattualità dovrebbe condannarle all'irrilevanza. Eppure, è precisamente in questa "inattualità" che risiede il loro valore democratico più profondo.

La democrazia, infatti, non è soltanto un sistema di regole e procedure. È anche, e forse soprattutto, una "forma di vita collettiva" che si nutre di dibattito, di confronto, di elaborazione comune del pensiero. Una democrazia senza cultura critica, senza

¹ Si pubblica il testo integrale preparato per la *Tavola rotonda* dell'8 dicembre 2025, dal titolo *Riviste di cultura, un patrimonio per la democrazia*, organizzata dal CRIC-Coordinamento Riviste Italiane di Cultura, presieduto dall'On. Valdo Spini – vicepresidenti, Severino Saccardi e Maria Panetta – presso la Fiera "Più Libri Più Liberi" del 2025 (sala Polaris).

luoghi dove le idee possano fermentare e confrontarsi è una democrazia impoverita, esposta ai rischi del populismo, della semplificazione, della manipolazione. Le riviste di cultura sono, o dovrebbero essere, quindi, prima di tutto uno di questi spazi essenziali di respiro democratico.

Le riviste culturali italiane hanno una storia lunga e gloriosa, intimamente intrecciata con quella della nostra democrazia. Dalla «Voce» fiorentina al «Politecnico» di Vittorini a «Officina» di Pasolini, per citarne solo alcune ben note, le riviste hanno rappresentato il laboratorio in cui sono state elaborate le idee che hanno, poi, plasmato la società italiana. Non erano – e non sono – semplici contenitori di testi, ma veri e propri progetti culturali e civili, luoghi di incontro fra intellettuali, artisti, scienziati, dove il pensiero si fa collettivo prima ancora di diventare pubblico.

Tale dimensione collettiva è ciò che distingue essenzialmente la rivista dal libro. Il libro, infatti, generalmente è il frutto dell'incontro fra un autore e un editore: un rapporto bilaterale; la rivista, invece, non è concepibile senza che si abbia alle spalle un gruppo, un ambiente, una comunità di persone che condividono interrogativi, sensibilità, progetti, idee, perplessità, un modo di guardare al mondo. È, in questo senso, intrinsecamente democratica: nasce da un confronto, vive del dialogo, si alimenta della pluralità. Proprio questa pluralità costituisce uno dei contributi più preziosi che le riviste offrono alla democrazia. In un'epoca di *echo chambers* digitali, in cui gli algoritmi ci rinchiudono in bolle informative che tendono a confermare le nostre convinzioni preesistenti, le riviste culturali mantengono uno spazio di eterogeneità. Infatti, una rivista di valore non dice ciò che già sappiamo o ciò che vogliamo sentirci dire, ma espone i lettori a pensieri altri, a prospettive diverse, talvolta scomode. Di fatto, li costringe a uscire dalla loro zona di comfort intellettuale.

Inoltre, la maggior parte delle riviste culturali italiane sono espressione di quello che il nostro Presidente definisce sempre “volontariato culturale”. Infatti, i direttori, i redattori, i collaboratori delle riviste lavorano spesso senza compenso o con compensi

simbolici, mossi dalla convinzione che valga comunque la pena far circolare idee, promuovere il dibattito e contribuire alla crescita culturale del Paese. Questo è un dato tutt'altro che marginale: conferma che le riviste non sono semplicemente prodotti commerciali ma progetti animati da una tensione ideale, da un'etica della responsabilità intellettuale.

Questo carattere gratuito – nel senso etimologico di ciò che è fatto liberamente, senza aspettarsi un ritorno economico immediato – le distingue nettamente da molta produzione editoriale e mediatica contemporanea, sempre più soggetta alle logiche del mercato e della monetizzazione dei click. Le riviste di cultura resistono a questa mercificazione: producono valore simbolico più che economico, costruiscono capitale culturale più che profitto finanziario. E in questo loro essere non immediatamente produttive in termini economici risiede, paradossalmente, la loro più alta produttività in termini democratici e civili. Che, poi, sia giusto o ingiusto che il lavoro intellettuale nel 2025 non sia ancora retribuito è altra questione, che non è questa la sede adatta per affrontare.

In questo ampio contesto va inserito anche il lavoro del CRIC, il Coordinamento Riviste Italiane di Cultura, fondato nel 2003. Uno degli obiettivi principali del CRIC è proprio quello di favorire il dialogo e il dibattito multiculturale, di stimolare quello scambio che è alla base stessa della democrazia. Non si tratta affatto di un compito neutrale: perché il Coordinamento è potenzialmente aperto al contributo di tutte le culture politiche, purché, però, il loro apporto risulti produttivo in una prospettiva di convivenza civile e di reale crescita democratica.

Tale apertura multiculturale e interdisciplinare è essenziale: la democrazia, infatti, non può nutrirsi di monologhi culturali, di pensieri unici e di prospettive monolitiche. Ha bisogno di voci diverse, di sensibilità multiple, di approcci plurali ai problemi comuni.

Il CRIC lavora anche per promuovere la diffusione e la lettura delle riviste culturali nei circuiti educativi e dell'informazione, in particolare tra i giovani. Perché?

Perché, se le riviste rimangono confinate in una cerchia ristretta di addetti ai lavori, perdono gran parte della loro potenzialità democratica. Devono, invece, raggiungere le scuole, le università, le biblioteche, i centri culturali, i circoli di lettura, le carceri; diventare strumenti di formazione civica oltre che di approfondimento specialistico. E questo risultato si ottiene anche sorvegliando l'italiano: ovvero utilizzando parole chiare e accessibili, senza che siano banalizzanti, e, in caso di termini specialistici, dandone anche una chiave di lettura per i non addetti ai lavori. Perché, se desideriamo che le riviste circolino davvero e non siano solo pensate per gli intellettuali, abbiamo il dovere morale di scriverle in un italiano comprensibile. Oltre a quello di curarle redazionalmente, perché la sciatteria editoriale – e quale migliore occasione di una Fiera del libro per ribadirlo? – è una vera e propria mancanza di rispetto per il lettore, dato che nel mondo dell'editoria quasi sempre la forma è la sostanza.

Non possiamo, di certo, ignorare le difficoltà che le riviste culturali stanno attualmente incontrando. La crisi dell'editoria periodica, come sappiamo, è profonda e strutturale: la distribuzione nelle librerie è sempre più difficile, i costi di stampa e spedizione sono aumentati, il pubblico dei lettori si è frammentato. Molte riviste sopravvivono grazie all'abnegazione dei loro animatori, ma questa non può essere una soluzione sostenibile nel lungo periodo.

C'è, poi, la sfida della transizione digitale. Quindi, le riviste devono cercare di mantenere alta la qualità e la profondità che le caratterizzano, adattandosi però a nuovi formati e modalità di fruizione. Il digitale offre opportunità straordinarie (la possibilità di raggiungere un pubblico potenzialmente illimitato, di integrare diversi linguaggi, di creare archivi accessibili e interrogabili *etc.*), ma comporta anche dei rischi: ad esempio, quello di inseguire metriche quantitative più che valutazioni qualitative, o quello di perdere quell'appagante dimensione di oggetto fisico che ha sempre caratterizzato le riviste.

Un'altra sfida riguarda il rapporto con il sistema dell'informazione. Le riviste culturali non sono giornali, non producono notizie nel senso tradizionale. Però

producono qualcosa di altrettanto importante: interpretazioni, chiavi di lettura, strumenti concettuali per comprendere la complessità del presente. In un ecosistema mediatico sempre più orientato all'*infotainment* e alla spettacolarizzazione, le riviste rappresentano, invece, uno spazio di approfondimento e di complessità: uno spazio minoritario, certo, ma proprio per questo prezioso e da difendere.

Com'è noto, è stato Jürgen Habermas a elaborare il concetto di "sfera pubblica", intesa come quello spazio intermedio tra Stato e società civile in cui i cittadini si riuniscono per discutere liberamente di questioni di interesse comune, formando così un'opinione pubblica autonoma e critica. Tale "sfera pubblica" è essenziale per il funzionamento della democrazia: è il luogo in cui le questioni vengono problematizzate, dove le diverse posizioni si confrontano, dove si forma il consenso attraverso la forza dell'argomento migliore.

Ora, le riviste culturali sono, o dovrebbero essere, uno dei luoghi privilegiati di questa sfera pubblica. Non l'unico, certamente, ma uno particolarmente qualificato, perché offre quella combinazione di accessibilità e profondità, di apertura e rigore, di pluralismo e coerenza progettuale che è difficile trovare altrove. Una rivista, infatti, non è un social network, ove tutti possono dire tutto senza filtri ma anche senza responsabilità. Non deve essere nemmeno, però, un'accademia chiusa, dove si parla solo tra specialisti usando linguaggi esoterici. È, idealmente, un ponte: tra il sapere specialistico e il pubblico colto, tra l'elaborazione intellettuale e il dibattito civile, tra la riflessione teorica e l'intervento sul reale.

Questa funzione di mediazione è tanto più importante in una fase storica di cosiddetta "post-verità", caratterizzata dalla crisi dell'autorità epistemica, dalla difficoltà crescente di distinguere tra fatto e opinione, informazione verificata e *fake news*. Le riviste culturali, proprio per il loro carattere non immediato, per la presenza di procedure di *peer review* informale, per l'esistenza di redazioni che discutono e selezionano i contributi, rappresentano un potente baluardo contro la disinformazione e la banalizzazione del dibattito pubblico.

Le riviste hanno svolto, nel Novecento italiano, un ruolo che forse è stato più centrale che altrove: hanno fatto da incubatori di movimenti culturali e politici, da luoghi di formazione di intere generazioni di intellettuali, da ponti tra cultura alta e impegno civile. Questa tradizione è stata resa possibile anche da alcune caratteristiche strutturali della società italiana: una classe media colta e interessata ai dibattiti culturali, un sistema editoriale relativamente aperto e pluralista, una relativa autonomia degli intellettuali rispetto ai poteri economici e politici. Molte di queste condizioni, però, si sono indebolite negli ultimi decenni: la classe media, infatti, è stata erosa dalle trasformazioni economiche, il sistema editoriale si è concentrato e commercializzato, gli intellettuali hanno perso parte della loro autorevolezza e autonomia.

Eppure, le riviste resistono. Non tutte, non sempre con la stessa vitalità, ma resistono. Ed è significativo che proprio in anni recenti, di fronte alla crisi della politica tradizionale, al vuoto di elaborazione culturale dei partiti, alla superficialità di molta comunicazione pubblica, si sia assistito a una sorta di riscoperta delle riviste come spazi di pensiero autonomo e di confronto serio.

Che fare, dunque, per preservare e rilanciare questo patrimonio?

In primo luogo, serve un riconoscimento istituzionale del ruolo delle riviste culturali. Non si tratta semplicemente di erogare contributi economici – per quanto questi siano necessari e urgenti –, ma di comprendere che le riviste svolgono una funzione di interesse pubblico, analoga a quella di musei, biblioteche, teatri. Sono infrastrutture culturali, e come tali vanno considerate e sostenute (specie se viene richiesto loro dalle Istituzioni il formato *open access*, l'accesso aperto).

In secondo luogo, occorre lavorare per allargare il pubblico delle riviste, in particolare tra i giovani. Ad esempio, le iniziative che il CRIC promuove nelle scuole, i laboratori di lettura e scrittura, sono passi importanti in questa direzione. Ma si potrebbe fare di più: magari, integrare le riviste nei programmi di educazione civica o creare circuiti di distribuzione più efficaci.

In terzo luogo, bisogna accompagnare la transizione digitale con intelligenza. Infatti, il digitale non deve essere visto come sostituto del cartaceo, ma come suo complemento. Le riviste possono sfruttare le potenzialità del web – la multimedialità, l’interattività, l’accesso aperto – senza rinunciare a ciò che le caratterizza: la cura editoriale, la selezione rigorosa, la profondità dell’analisi.

Infine, è necessario che le riviste stesse si interrogino sulla propria identità e missione. In un mondo che cambia rapidamente, occorre sperimentare nuovi formati, aprirsi a nuovi linguaggi, dialogare con pubblici diversi, senza però tradire la propria indipendenza intellettuale.

La democrazia per essere tale richiede cittadini informati, critici, capaci di pensiero autonomo; e spazi pubblici in cui il dibattito possa svolgersi con serietà e rispetto. Le riviste di cultura svolgono, in questo quadro, una funzione insostituibile e il loro declino rappresenterebbe un impoverimento grave non solo per il nostro patrimonio culturale, ma per la stessa qualità della nostra democrazia.

Il lavoro che lo stesso CRIC svolge, favorendo il dialogo e il dibattito multiculturale, è quindi essenziale. Coordinare le riviste non significa semplicemente difenderne gli interessi corporativi: significa tutelare uno spazio di libertà intellettuale e di confronto civile che è patrimonio comune della democrazia italiana. E proprio in tale direzione va anche l’idea di Portale che il CRIC sta realizzando per aggregare e dare visibilità ad ancora più riviste di quelle aderenti al Coordinamento.

In un’epoca in cui le certezze vacillano, le identità si frammentano, il futuro appare incerto, abbiamo più che mai bisogno di luoghi ove elaborare interpretazioni condivise, dove costruire quel senso comune senza il quale nessuna comunità politica può reggersi.

Le riviste di cultura, con la loro ostinata inattualità, con il loro rifiuto della velocità, con la loro fedeltà al rigore e alla profondità, sono uno di questi luoghi preziosi.

Sta a noi – a tutti noi che crediamo nel valore della cultura e della democrazia – fare in modo che questo patrimonio non vada disperso, ma venga, anzi, rivitalizzato e trasmesso alle generazioni future.

Roma, 6 dicembre 2025

Maria Panetta

Recensioni

Paul Valéry, *L'Opera umana. Corso di poetica 1937-1945*

ed. orig. 2023

traduzione dal francese di Maria Francesca Davì,

Maria Teresa Giaveri, Antonietta Sanna e Paola Sodo

a cura di Maria Teresa Giaveri e Paola Cattani

Milano, Feltrinelli, 2025, pp. 491, eu 27

ISBN 9791256240692

Il 10 dicembre 1937, al Collège de France – la prestigiosa istituzione, fondata nel 1530, che offre ancora oggi corsi di alta cultura gratuiti e aperti a tutti –, Paul Valéry inaugurava il suo *Corso di poetica*. Possiamo immaginare le aspettative del pubblico: il titolo lasciava sperare che il maggior poeta francese vivente, l'autore della *Jeune Parque* (1917) e del *Cimetière marin* (1920), si preparasse ad esporre la sua concezione della poesia, magari illustrandola con inedite rivelazioni sulla genesi delle proprie opere. Valéry aveva in realtà intenzioni molto diverse, e le chiarì già in quella prima lezione. Si proponeva di prendere il termine “poetica” in senso etimologico, ricollegandolo al verbo greco *poiein*, che significa ‘fare’: «il fare, il *poiein* di cui voglio occuparmi – spiegava – è quello che si realizza in certe opere che è convenzione chiamare *opere dello spirito*. Sono quelle che lo spirito si vuol fare a proprio uso e consumo, utilizzando a tal fine tutti i mezzi fisici che gli posson servire».

La poesia, l'arte di scrivere in versi, non era certo esclusa da questo progetto, ma vi figurava accanto a tutte le altre attività creative dello spirito umano. Osservare tali attività sin dai primi, tenui stimoli sensibili che le mettono in moto; seguirne gli sviluppi, dall'ambito sensoriale a quello dell'intelletto, e le mille ramificazioni nelle arti e nelle scienze; studiarne le interazioni con la vita sociale e con i contesti delle più diverse civiltà: questi erano gli obiettivi che Valéry poneva al suo *Corso di poetica* e

che avrebbe perseguito, con molte fruttuose divagazioni, per ben otto anni di insegnamento. Nel *Corso* riaffioreranno costantemente temi da lui affrontati in passato, come la psicologia dell'attenzione o la crisi della civiltà contemporanea, il ruolo della tecnica nell'arte o la modernità come "adattamento alla discordanza", ma intuizioni inedite e folgoranti analogie mai suggerite in precedenza interverranno a rinnovare gli scenari del suo pensiero.

Scrivendo Jacques Rivière nel 1922, riflettendo sul Valéry pensatore, allora molto meno conosciuto del poeta: «Valéry tratta l'intelligenza come altri, intorno a lui, trattano l'Inconscio: in essa vede prima di tutto una sorgente, da guardare mentre ribolle; gli appare, l'intelligenza, soltanto come un caso particolare di quell'oscuro fermento di cui siamo la sede piuttosto che gli autori». In effetti, Valéry scruta la genesi e il divenire di opere e idee con la scrupolosa imparzialità con cui potrebbe contemplare uno spettacolo della natura. E l'io in cui l'intelligenza risiede non è più per lui, come era per i romantici, un'entità misteriosa: è il terreno di una serie di fenomeni complessi, sfumati e molteplici, il cui studio riserva continue sorprese. Sorprendente, ad esempio, è l'analogia che Valéry riscontra sin dalle prime lezioni tra attività artistica e attività economica. L'opera d'arte ha un produttore e un consumatore, come qualunque altra merce; la sua ricezione e il suo valore sono determinati da eventi in parte casuali che sfuggono al controllo dell'artista e coinvolgono, invece, l'intera società del suo tempo. C'è qualcosa di paradossale nella lunga, elaborata riflessione che dedica a questa analogia colui che era considerato il più rigoroso rappresentante della poesia pura. Ma nessun atto della mente umana, in realtà, è "puro" agli occhi di Valéry: in tutti confluiscono caso e necessità, sensibilità e intelletto, condizionamenti esterni e bisogni originari. Per questo lo studio della vita dello spirito richiede un metodo radicalmente nuovo, che ignori gli steccati disciplinari, come li ignorò a suo tempo Leonardo da Vinci; che sappia indagare l'arte, il pensiero e il linguaggio con gli strumenti della scienza, ma anche cogliere l'elemento di oscura intuizione presente all'origine delle grandi scoperte scientifiche. Leonardo è agli occhi di Valéry una sorta di nume tutelare del *Corso di poetica*, perché ha anticipato nei suoi taccuini quel libero procedere per

analogie, solo apparentemente arbitrario e divagante, che caratterizza le lezioni del poeta: «Sul margine di un disegno che raffigura un vortice, in modo piuttosto incerto ad un primo sguardo, egli proseguirà disegnando una ruota idraulica e farà una considerazione che inserirà nel margine. Questa sua ruota idraulica lo farà pensare a certe fogge di riccioli, e lo vediamo disegnare una capigliatura femminile riccioluta e ondulata. Il tutto continuando con lo stesso gesto. Spesso si servirà delle stesse parole per esprimere cose la cui morfologia è uguale e fra le quali scoprirà quei rapporti astratti che, se trasferiti nel pensiero e nei tempi moderni, si concretizzerebbero in formule» (Lezione del 20 gennaio 1940).

Il valore euristico dell'analogia, della “profonda somiglianza” che accade di riscontrare tra fenomeni apparentemente lontanissimi, è fondamentale per Valéry come per il suo contemporaneo Marcel Proust. Se in Proust l'analogia è all'origine della metafora come strumento di conoscenza, in Valéry è lo strumento per addentrarsi in quella “similitudine delle forme” che permette di cogliere e di tradurre in formule la struttura del reale.

Non si tratta, d'altronde, dell'unico punto di contatto fra il pensiero di Valéry e quello dell'autore (da lui ben poco apprezzato) della *Recherche*. Un altro punto di convergenza è quello del ruolo del caso nelle creazioni del pensiero umano. Per Proust soltanto un evento casuale può mettere in moto, con la sua violenza imprevedibile, la memoria involontaria che innesca la creazione poetica. Anche per Valéry, come puntualizza nella lezione del 13 gennaio 1940, il caso è fondamentale nella genesi dell'*esprit*. L'uomo che si muove «per i suoi bisogni fisici in un mondo mutevole», d'un tratto è costretto ad andare al di là di quei bisogni immediati, a trovare dentro di sé una forza spirituale che non sapeva di avere; «questa forza – nota Valéry – è stimolata da una varietà, imprevedibile ad ogni momento, di accidenti esterni. All'origine c'è il caso, dunque, l'imprevisto». Quando si considerano questi due punti di contatto tra il pensiero di Proust e quello di Valéry – ai quali si può aggiungere l'attenzione estrema dedicata da entrambi all'impressione, ai confini porosi e incerti tra vita fisica e vita della mente –, si resta meno stupiti della presenza forte di questi due autori nell'estetica

di Merleau-Ponty, sensibilissimo lettore di Proust che ascoltò, sicuramente con grande emozione, alcune lezioni di Valéry al Collège de France.

L'edizione francese del *Cours de poétique*, uscita da Gallimard nel 2023 a cura di un grande specialista, William Marx, consta di due volumi, per un totale di 1400 pagine. Pochissime sono le lezioni di cui resti il testo redatto dall'autore; per la maggior parte si tratta di trascrizioni stenografiche, traccia di una comunicazione orale purtroppo svanita per sempre. Molto giudiziosa appare, dunque, la decisione delle curatrici della traduzione italiana: operare una drastica selezione degli interventi più interessanti e integrarla con testi di Valéry sugli stessi temi – conferenze, articoli, discorsi –, presentati in una cornice informativa delle più chiare ed esaurienti. Il lettore italiano può, dunque, seguire senza perdersi l'itinerario del *Corso di poetica* che, pur rispettando il suo disegno iniziale rigorosamente teorico, non è privo di agganci alla realtà politica e storica che attraversa. Significativa, ad esempio, l'improvvisa comparsa, nelle lezioni del marzo 1945, della figura di Voltaire, evocatrice della riconquistata libertà di pensiero. Come Leonardo rappresentava, agli occhi di Valéry, la sintesi di arte e scienza, così Voltaire dopo la Liberazione, viene a incarnare per lui la forza dello spirito. Ma è una forza – Valéry lo aveva notato nel dicembre del 1944 – cui ormai si contrappone, forse vittoriosamente, la crisi della civiltà: «Voltaire fu a suo modo una specie di eroe. Ma cosa potrebbe oggi? Dov'è il Voltaire che incriminerà il mondo moderno? Si direbbe che ogni nostro sforzo di pensiero, ogni inaudito incremento delle nostre reali conoscenze non sono serviti che a portare a una potenza tremenda e selvaggia i modi per farla finita col genere umano, e a distruggere in lui le speranze che da secoli nutriva di addomesticare la propria natura».

La riscoperta di Voltaire è, dunque, legata a un momento storico molto particolare; altre figure sono presenti, invece, sottotraccia da sempre nel discorso valeriano, anche là dove non compaiono esplicitamente. È il caso di Mallarmé. Molto opportunamente, le curatrici del volume hanno affiancato al *Corso* due testi splendidi che lo chiamano in causa: la conferenza del 1936 *Esistenza del simbolismo* e il saggio incompiuto del 1941-1942 *Mallarmé ed io*. Sono testi nei quali Valéry risale alle origini

più lontane del proprio pensiero, a quel «dovere imperioso di ricercare una precisione nella profondità» che gli era stato trasmesso dal maestro negli anni giovanili. Ma non è soltanto per la rete tematica che li collega alle lezioni del *Collège de France* che la loro presenza arricchisce sostanzialmente questo prezioso volume. È anche perché fanno ascoltare – accanto alla voce severa del Valéry docente e teorico – la voce della sua memoria venata di nostalgia. Non si può leggere, ad esempio, senza turbamento la sua rievocazione degli anni del Simbolismo, degli anni vissuti a cavallo tra XIX e XX secolo. È una rievocazione che porta la data del 1936, e dunque contrappone quei tempi lontani a un'epoca in cui il dominio della tecnica va facendosi sempre più diretto e spietato: «Mai le forze dell'arte, la bellezza, la forza della forma, la virtù della poesia sono state così vicine a diventare in un certo numero di spiriti la sostanza di una vita interiore che si può ben chiamare “mistica”, poiché bastava a sé stessa, soddisfaceva e rincuorava *come una fede*. [...] Lo dico in conoscenza di causa; in quell'epoca noi abbiamo avuto la sensazione che sarebbe potuta nascere una specie di religione, di cui l'emozione poetica sarebbe stata l'essenza».

Coesistono, nel Valéry degli ultimi anni di cui offre testimonianza questo volume, il ricordo del passato, la preoccupazione del presente – particolarmente forte negli anni terribili della guerra e dell'Occupazione – e il pensiero del futuro. È il modo in cui vive il pathos della Storia questo autore così avverso allo storicismo romantico e ad ogni visione teleologica del progresso. E, di fronte a un futuro che non esclude la possibile scomparsa della civiltà quale noi la conosciamo, lo vediamo ritrovare la sprezzatura e l'eleganza del dandy baudelairiano: «Non potrò dirmi soddisfatto, alla fine della mia carriera e della mia esistenza, se non vedrò il ritorno tra i giovani di ciò che ho conosciuto in passato, ovvero una sorta di misticismo estetico, chiamatelo come volete, ma soprattutto una fede indiscussa nel valore della forma, perché il valore della forma ha un vantaggio particolare: racchiude in sé la propria moralità. [...] La forma nel senso di cosa curata, elaborata, raffinata, unica, racchiude in sé un autentico valore etico, di elevazione dell'individuo, perché gli impone di evitare tutto ciò che è facile:

e sono questi aspetti di eccessiva facilità che in certi casi possono giungere a depravare l'anima estetica e letteraria di una nazione» (Lezione del 26 gennaio 1945).

Mariolina Bertini

Eraldo Affinati, *Testa, cuore e mani. Grandi educatori a Roma*

Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2025, pp. 192, eu 17

ISBN 978-8826609485

Sullo sfondo di una Roma tenacemente amata, «beata e sorniona nel suo decrepito frantume di ponti, campanili, alberi, cupole, acque e palazzi» (E. A., *Le città del mondo*, Feltrinelli 2024), antica e sempre nuova, percorsa da un esercito di uomini e donne spesso oscuro che agisce in autonomia nelle Chiese, nelle Parrocchie, nei numerosi Centri di recupero e assistenza (Caritas, S. Egidio, Centro Astalli) e sede, dal 1938 al 1973, del maestro elementare Giorgio Caproni, avanguardistico fautore di una didattica “fuori dalle aule” svincolata dalla drammatizzazione del voto, Eraldo Affinati – con passione pari solo al rigore – ricostruisce i profili degli educatori e delle educatrici che, nel corso dei secoli, vi hanno operato, lasciando una traccia indelebile.

Dai Padri fondatori della pedagogia – S. Pietro, che con l’irruente risposta al “Ma voi, chi dite che io sono” conferma la radice educativa del trattato evangelico fondato sull’assunzione indifferibile di responsabilità nei confronti dell’allievo lasciato libero di scegliere; S. Paolo, come Gesù in movimento nei luoghi minati del disagio sfidando, con l’afflato immenso della carità, il dissenso, la sconfitta, le ferite del fallimento e S. Agostino il quale, nelle *Confessioni* e nel *De Magistro*, scandaglia con discernimento le inquietudini giovanili che furono le sue – alle tante figure, particolarmente care e contigue all’autore, di quanti seppero operare, con tenace coerenza, “dalla parte degli ultimi”.

S. Filippo Neri (sacerdote a 36 anni, vicino a S. Girolamo della Carità e alla Chiesa Nuova in Via del Governo Vecchio si confonde fra i reietti, conquista la fiducia dei diseredati, «resta sul posto senza alibi interiori, mette le mani in pasta con fuoco, ferro, fede» e fonda, nel 1544, l’oratorio, postazione sociale extrafamiliare protetta e insieme aperta dentro la città in cui gli adolescenti, combattendo ozio e tristezza,

vengono chiamati a prendere la parola da protagonisti e a valorizzare i propri personali talenti al di là di ogni rigida burocrazia imposta dall'alto), i contemporanei Albino Bernardini, Don Emilio Grasso, attivo nella Parrocchia di S. Giuseppe Artigiano a Casal Bruciato ai tempi dell'infanzia dell'autore; Don Roberto Sardelli sino all'empatico M° Manzi, del quale proprio l'iconico programma televisivo *Non è mai troppo tardi* (1960-1968) finì con l'oscurarne la complessa, straordinaria dimensione di pedagoga *tout court*.

Di ruolo nel Carcere minorile Aristide Sabelli, poi presso la Scuola Elementare Fratelli Bandiera a P.zza Bologna, seppe incarnare e far rivivere la lezione altissima di Don Milani: gratificare lo sforzo prima del risultato conseguito, assegnare agli studenti ruoli specifici elaborando collettivamente programmi individuali all'interno di gruppi di lavoro, promuovere esperienze didattico-conoscitive in aziende e luoghi di lavoro; con il conseguente, fermo rifiuto, nel 1981, di aderire alla normativa scolastica che aveva introdotto, nel primo quinquennio di studi, schede di valutazione in decimi costatogli la sospensione da parte del Ministero della Pubblica Istruzione. E le pagine dedicate al timbro "Fa' quel che può" che Manzi sostituì al voto sono esemplari spunti di riflessione per chiunque insegni oggi.

Profondo e suggestivo rilievo assumono, poi, nel libro le individualità femminili. S. Francesca Romana – leggendaria erede delle matrone romane del IV sec. S. Paola e S. Marcella, ricche patrizie discepole di S. Girolamo votate all'amore del prossimo a conferma della gratuità di ogni dinamica educativa – che, nella Roma del '400 in balia di saccheggi, lotte intestine tra famiglie nobiliari e indigenza, rinuncia al privilegio della propria condizione sconvolta dalla miseria dei più deboli ed emarginati, frequenta l'Ospedale del S. Spirito in Sassia, soccorre donne e vagabondi fra Via Merulana e S. Giovanni, esempio luminoso di un cristianesimo sociale concreto ed estraneo ad ogni misticismo medioevale; la dimenticata Luigia Tincani (1889-1976), emancipata e coinvolta in battaglie di civiltà, strenuamente impegnata a «predicare come un agente segreto dietro le linee nemiche», facendo filtrare il cattolicesimo nelle istituzioni culturali e scolastiche senza azzerarne la laicità, infine Maria Montessori.

L'incontro con i piccoli frenastenici in Via della Lungara ispirò un progetto divenuto presto modello insuperato, mirato a rispondere agli interrogativi nodali e imprescindibili posti dallo sviluppo infantile: lasciar crescere il bambino senza costrutto o guidarlo verso un valore? E, in questo caso, come plasmare le inclinazioni naturali senza mortificarle? La proposta operativa che ne conseguì – costruire una dimensione a sua misura, incentivandolo a pensare e ad agire autonomamente nel contesto di aule sinergiche con la realtà etica, familiare e umana delle madri stesse, direttamente coinvolte in un comune percorso formativo – costituì anche l'innovativo, attualissimo manifesto per una donna nuova che, «come farfalla uscita dalla crisalide, si sarà liberata da tutte le attribuzioni che un tempo la rendevano desiderabile all'uomo come fonte di benessere materiale dell'esistenza. Ella sarà, come l'uomo, un individuo umano libero, un lavoratore sociale e come l'uomo cercherà il benessere e il riposo nella casa rinnovata e riformata».

Tutte le testimonianze citate – unitamente al magistero di Mons. Carroll Abbing, fondatore nel 1953 della “Città dei Ragazzi” e alla basilare, preziosa esperienza della Penny Wirton per l'insegnamento gratuito dell'italiano agli immigrati, fondata dall'autore insieme ad Anna Luce Lenzi – contribuiscono, in diverso modo ma con pari intensità, a definire i parametri pedagogici fondamentali della sua instancabile attività di docente militante che, da sempre, affianca quella di scrittore. La necessità di porre al centro dell'azione educativa – al di là di una mera, sterile trasmissione di contenuti – l'integralità dell'alunno per orientarlo nel rispetto delle soggettive, peculiari attitudini. La rilevanza dell'ascolto, del coinvolgimento diretto del discente nell'attività didattica, di un giudizio non meritocratico e docimologico, ma in grado di intercettare, premiandolo, lo sforzo e il movimento verso un traguardo calibrato sulle personali, specifiche, potenzialità di ciascuno. Il dovere imprescindibile, per l'insegnante, di mettersi in gioco, accettare il confronto, abbandonare comode posizioni di autorità e conseguire autorevolezza, esercitando il proprio magistero «dalla parte degli ultimi», nelle zone della difficoltà e del disagio. Nuclei ispiratori, questi, tenacemente declinati e ribaditi in *Per amore del futuro*, “libro gemello” – per definizione dello stesso

Affinati – di *Testa, cuore e mani*. Entrambi testimonianze tanto più esemplari e necessarie nel contesto di un sistema scolastico che stenta a rinnovarsi.

Marco Camerini

Alessandro Piperno

Ogni maledetta mattina. Cinque lezioni sul vizio dello scrivere

Milano, Mondadori, 2025, pp. 192, eu 19,50

ISBN 978-8804761563

Pratica antica e longeva renitente allo scacco più frustrante, necessità impellente in bilico fra vizio e tortura che conferisce sostanza, verità, esistenza fattuale alle cose e alla realtà, smania irrefrenabile e gratuita, mistero ispirato da perversi demoni, mezzo conoscitivo subdolo e inattendibile, mai di mera comunicazione, figlia di appagante felicità, attenzione totalizzante e dedizione morbosa quanto di nevrosi, tormento, angoscioso timore dell'incompiutezza che esige rigore stoico, ostinazione febbrile, disciplina asburgica, ritmi monacali (le rothiane "otto ore al giorno, sette giorni alla settimana, 365 giorni all'anno") e il dovere deontologico di «mettere in cascina una decorosa manciata di pagine al dì, soprattutto quando non se ne ha voglia»: questo e molto altro è la scrittura per Alessandro Piperno che – confessando come «il brivido ai polpastrelli non sia mai venuto meno ogni maledetta mattina» (per nostra fortuna), assistito «dal primo massiccio Toshiba color grigio topo» degli esordi e dai tanti PC che hanno, poi, egregiamente servito la causa – ne scrive con passione contagiosa, a tratti venata di raffinata ironia in uno splendido libro, *Ogni maledetta mattina. Cinque lezioni sul vizio dello scrivere* (Mondadori 2025), che ha la calviniana "leggerezza" di un (suo) romanzo e, insieme, il rigore di un saggio esemplare per spessore ermeneutico, ampiezza dei riferimenti bibliografici, pertinenza delle citazioni (inserite con felice naturalezza nello snodarsi delle argomentazioni critiche), mai accademico e autoreferenziale nella misura in cui, alla fine, analizza tanti iconici modelli che hanno contribuito a definire, negli anni, il suo percorso creativo.

Certamente ciò significa anche affrontare le motivazioni/pulsioni più intime e latenti che motivano l'atto creativo; si scrive non perché si hanno cose da dire, ma

proprio perché non se ne hanno: «trovare un punto di vista plausibile e mettersi al servizio del mondo» – senza dipendere da storie preordinate o anche, magari, intuizioni promettenti, anzi «lasciandosi scegliere dal plot» – sempre, comunque, attraverso un complesso, snervante e ad un tempo esaltante work in progress in cui l'ispirazione non si dà a priori, ma scaturisce dall'esercizio stesso della scrittura del quale «è sorella» (Baudelaire).

Si scrive anche in preda a un'illusione di onnipotenza che conferisce allo scrittore, drammaticamente per Sartre, potere di vita e di morte sui personaggi – «galeotti condannati ai remi» (Nabokov) –, destinandolo il più delle volte a una solitudine pervasa di astio, misantropia, livore e spietatezza che non lasciano spazio alcuno «al rispetto, alla cautela e alla temperanza imposte dalla convivenza sociale». Semmai, inevitabilmente, al lettore, «convitato di pietra capriccioso, umorale e scostante», ma unicamente per non incappare nell'ipocrita falsa modestia dello «scrivo solo per me stesso»: nessuno tollerebbe di essere letto da appena “venticinque” di loro.

Da queste premesse emerge chiaramente come il contributo costituisca un'articolata riflessione teorica e, insieme, uno strumento prezioso (mai, ripetiamo, tecnicistico) per avvicinarsi alla Letteratura otto-novecentesca così – nell'evidente impossibilità di esaurire i cinque fondamentali impulsi che presiedono, inducendolo e motivandolo, l'atto creativo (Ambizione, Odio, Responsabilità, Piacere, Conoscenza) – scegliamo di soffermarci, opzione dolorosa quanto inevitabile dati i limiti di una recensione, sull'intrigante, ossimorica coppia odio-conoscenza.

Sentimento viscerale e nutriente, nobilmente refrattario ai compromessi, sfida lanciata a niente e nessuno, «liquore prezioso fatto con il nostro sangue, la nostra salute, il nostro sonno e due terzi del nostro amore» (Baudelaire), l'odio è storicamente parte integrante della condizione del letterato (particolarmente quando assume le forme della gelosia del mediocre verso il grande: si veda quella, ai limiti del patetico, di Cecco D'Ascoli per Dante).

Ben differente dall'artisticamente sterile risentimento del feroce Saint-Beuve o dei livorosi, maldicenti fratelli Goncourt e ancor più dalle tante rivalità sanguigne del '900 letterario, a trasformarlo in poesia sono pochi, inimitabili esempi – da Petronio a K. Kraus, passando per il citato Baudelaire – e, comunque, chi odia è per tempra e destino un solitario sociopatico, sempre vigile, sistematicamente in trincea contro ipocrisia, perbenismo, stupidità che, «se non somigliasse all'intelligenza e non si potesse scambiare per genio semplicemente non esisterebbe» (Musil): senza dubbio, il più intollerabile e perseguito fra gli obiettivi del suo astio.

Significativo pare, da un lato, che gli scrittori analizzati si annoverino tra i più venerati dall'autore (che, con trasporto altrettanto palpabile, non nasconde, sempre elegantemente sfumandole, le inevitabili antipatie; un nome particolarmente, in un'altra lezione, ne fa le spese e, nell'impossibilità di essere bocciato, viene dal professore benevolmente rimandato: a chi legge il piacere di scoprirlo!); dall'altro, che il citato istinto, per una sorta di provvidenziale compensazione, determini una tormentosa, maniacale attenzione alla forma, sottomessa all'urgenza etica del contenuto ad esempio dai “responsabili” Tolstoj e Sartre, non senza laceranti, contraddittorie conflittualità. Dalle compulsive esclamazioni ed ellissi di Céline – «Santo patrono» degli odiatori del XX sec., testimone della perversione morale snobistica e decadente che ha infettato la lingua letteraria francese (nulla dopo François Villon, troppo anche per il peggior accesso di bile) – al misticismo tecnico prossimo all'autoflagellazione di Capote in *Pregchiere esaudite* – denuncia diffamatoria e rancorosa della ricca *high society* newyorkese che lo aveva accolto con pelosa condiscendenza e finì per fargli pagare un fatale, distruttivo prezzo – sino agli incalzanti «a capo, veri colpi d'ascia» e alle percussive, irritanti anafore di Th. Bernhard¹, coerente nell'indignata recriminazione contro il bigottismo flaccido e immorale del borghese austriaco incapace di «emendare il peccato d'origine».

¹ Espediente retorico caro a Piperno, assoluto “piacere” per lui le ossessive sequenze anaforiche cui ricorre Dickens.

Tornando ai primi, da Baudelaire, modello di comportamento per un'intera generazione di iconoclasti, al Lautréamont di *Maldoror* – demoniaca entità *alter ego* del suo creatore, odiatore seriale –; a Proust, in cui il disprezzo è signorilmente «rimasticato e ridotto in poltiglia», sino a Roth e Nabokov, feroce denigratore del *poshlost* perbenista che si annida nei commenti sociologici e nel genericume giornalistico, considerazioni esemplari vengono riservate a Flaubert (croce più che delizia del prof. Sacerdoti in *Aria di famiglia*) e a Salinger, affatto simili per l'estenuante, patologico lavoro sulla pagina, l'avversione nei confronti del conformismo di “filistei” e “fasulli”, ed entrambi esaminati non solo per i romanzi più comunemente noti. Se del primo viene evidenziata la centralità programmatica del postumo *Bouvard e Pécuchet*, «pompose, imbelli mezze tacche animate da progetti pretenziosi», e del *Dizionario dei luoghi comuni* – «sintesi tassonomica» delle idiozie e dell'insipienza a lui contemporanee, nel quale l'imbecillità è elevata al rango di calamità naturale, capace pericolosamente di dissimularsi sino a rendersi ingerente e violenta –, del secondo, opportunamente chiarito come *Il giovane Holden* non vada declassato a «vademecum lezioso e furbetto per giovani riottosi e ribelli», ma rappresenti un *j'accuse* dissacratore in grado di minare i dettami imposti dalla puritana America di Eisenhower, si sottolinea l'assoluto rilievo nella sua produzione della *Saga dei Glass*, precoci, bizzarri geni incorruttibili e di un gioiello narrativo misconosciuto, *Un giorno ideale per i pescibanana*.

«Più di una volta, nel corso degli anni, sono stato tentato dall'idea di scrivere qualcosa che desse conto della contiguità fra due narratori che, sin dall'adolescenza, consideravo di diverse spanne superiori a chiunque altro», ammette Piperno all'inizio della sezione “Conoscenza” dedicata a Kafka e Proust, delle cui esistenze «anodine e stanziali, segnate da ubbie nevrotiche» vengono magistralmente colte le molteplici affinità: l'uscita *post mortem* della maggior parte degli scritti (anche se il secondo, contrariamente a Kafka, aveva «assaggiato la mela avvelenata» di un successo comunque tardivo), la renitenza alla pubblicazione – erano egualmente lontani da una concezione professionale della scrittura –; la sensibilità, nonostante ciò e contro «il

mito romantico di anime belle», verso le lusinghe della popolarità; un intrigo di pulsioni letali (colpa, vergogna, acrimonia, impasse morale) e radicato senso di incompletezza generati dalla comune discendenza ebraica nonché dal legame irrisolto con ingombranti spettri familiari (e Jeanne Weil, madre solerte di Marcel, minacciosa alla fine quanto Herman Kafka). Soprattutto, un'irriducibile vocazione alla pagina scritta, «vera vita», emanazione non della piena luce e delle chiacchiere, ma dell'oscurità, del silenzio, di una laboriosa, claustrale reclusione notturna in tane/rifugi inaccessibili alla civiltà come quelli nei quali – proiezioni antropomorfe delle loro personalità – si annidano la cieca talpa kafkiana (topi, sciacalli, non solo scarafaggi nella sua poetica) o il gufo proustiano di *Sodoma e Gomorra*, la cui vista prodigiosa è introiettata per sondare gli oscuri meandri della memoria.

Insieme i due indiscussi artefici/protagonisti della prosa moderna intraprendono un percorso di edipica, sfibrante scoperta, mortificata e, a un tempo, tenacemente ispirata/stimolata dall'indecifrabilità stessa del reale che l'asettico, prevedibile intelletto non dissipa e il cui emblema sono proprio l'incompiutezza sperimentale delle rispettive opere e del loro stile. Cauto, sospeso, ipotattico, parentetico, aperto e mai concluso. Come la conoscenza.

Marco Camerini

Giuseppe Candela

La letteratura fantasy. Teoria e storia di un genere narrativo

Verona, Fede&Cultura, 2025, pp. 523, eu 25,00

ISBN 9791254782286

Con *La letteratura fantasy. Teoria e storia di un genere narrativo* (Fede & Cultura, 2025), Giuseppe Candela – dottore di ricerca in Studi Umanistici presso l’Università di Palermo – consegna agli studiosi e ai lettori un’opera che rappresenta, a oggi, la prima monografia italiana realmente completa, sistematica e metodologicamente rigorosa dedicata al fantasy.

Fondata su un dialogo costante con la critica internazionale, soprattutto anglofona, l’opera colma un vuoto evidente nella nostra tradizione accademica, dove il fantasy è stato a lungo relegato ai margini, percepito come genere “minore” e spesso confuso con la letteratura di consumo o con la narrativa per ragazzi. Anche nel contesto angloamericano, che pure vanta una riflessione teorica più robusta, il genere continua a occupare una posizione minoritaria all’interno del canone degli studi letterari, lasciato spesso nelle mani di appassionati o studiosi non accademici.

Eppure, il fantasy ha espresso, lungo tutto il Novecento e fino ai giorni nostri, alcune delle esperienze narrative più originali e rilevanti della modernità letteraria. Autori come Tolkien, Lewis, Le Guin, Pullman, Erikson o Miéville hanno saputo coniugare una raffinatissima elaborazione stilistica con una notevole inventiva formale e con una riflessione complessa su temi etici, politici, filosofici e antropologici. Come già accaduto per generi un tempo considerati “paraletterari” – dal giallo classico alla fantascienza, fino all’horror –, anche il fantasy mostra oggi una tradizione ricca, stratificata e internamente diversificata, nella quale convivono testi di consumo e opere di altissimo livello, capaci di incidere profondamente sull’immaginario collettivo.

Il libro di Candela, in oltre cinquecento pagine, interviene, dunque, con autorevolezza su un ambito ancora poco esplorato dagli studi italiani, offrendo uno strumento critico solido e affidabile. La prima sezione, *Teoria del fantasy* (pp. 11-96), chiarisce i fondamenti del genere: ne definisce i confini, analizza i tratti distintivi, confronta i principali modelli interpretativi e ricostruisce il dibattito teorico internazionale. La seconda sezione, *Storia del fantasy* (pp. 97-502), propone una ricognizione ampia e documentata delle sue evoluzioni: dalle radici antiche e medievali alla stagione proto-fantasy tra Otto e Novecento, fino ai pilastri del genere moderno, da Tolkien – riconosciuto come vero e proprio “padre fondatore” che ha cristallizzato un modello di fantasy canonico in grado di plasmare l’immaginario comune – agli autori che ne hanno rinnovato profondamente le forme negli ultimi decenni. L’indagine non trascura nessun contributo rilevante e dedica particolare attenzione ai protagonisti che hanno definito modelli narrativi duraturi o introdotto svolte significative.

Ne deriva un quadro storico-critico di grande ampiezza e coesione, che delinea per la prima volta, all’interno della critica italiana, un canone letterario del fantasy e contribuisce a restituire al genere quella dignità estetica e teorica che troppo spesso gli è stata negata.

La prima parte del volume costituisce il fondamento teorico dell’intera monografia e si propone di costruire una definizione sistematica del fantasy, chiarendone la natura, i confini e la specificità formale rispetto ad altre manifestazioni del fantastico. L’autore osserva innanzitutto come, nell’immaginario comune, il termine “fantasy” sia ormai associato a un insieme di scenari e tropi divenuti quasi stereotipici: mondi secondari pseudo-medievali, popolati da razze ibride, magie, creature mostruose e artefatti dotati di poteri, per lo più riconducibili al modello canonizzato dal *Signore degli Anelli*. Tale immagine, tuttavia, non solo rappresenta una semplificazione eccessiva, ma rischia di oscurare la complessità storica del termine, che tra fine Ottocento e primo Novecento veniva applicato anche a opere assai distanti dal genere moderno, fino a includere autori come Kafka, Conrad o Borges.

La sezione dedicata alla definizione ricostruisce, quindi, le principali proposte teoriche elaborate negli ultimi decenni. Per Brian Attebery il fantasy può essere una narrativa popolare fondata su stereotipi eroici e, allo stesso tempo, un genere letterario sofisticato, capace di mettere in crisi i codici della realtà attraverso ironia e autoriflessività; Colin Manlove insiste sulla presenza di un soprannaturale coerente e non casuale come criterio distintivo; Rosemary Jackson vede nel fantasy «un genere narrativo intrinsecamente sovversivo in relazione alle forme di narrazione che vantano maggiori pretese di realismo in quanto si costituiscono come “discorso sul reale”» (pp. 14-15); mentre Ann Swinfen legge il «*marvellous*» come ciò che infrange il *continuum* realistico. Ursula K. Le Guin interpreta, invece, il fantasy come «un approccio diverso alla realtà, una tecnica alternativa per comprendere e affrontare l'esistenza» (p. 13). Più recentemente, studiosi come Sangster o Harari hanno visto nel fantasy la forma narrativa che più rende esplicita l'immaginazione mitica condivisa dagli esseri umani. Candela sottolinea, inoltre, come il genere continui a portare con sé uno stigma culturale: come il romanzo nell'Ottocento italiano, il fantasy è spesso percepito come evasivo o infantile, nonostante la sua evidente profondità simbolica e la sua capacità di rielaborare temi filosofici, etici e politici.

Alla luce di questa pluralità di definizioni, rispetto a molte ricostruzioni anglofone, che tendono a inglobare horror, fantascienza e gotico, dilatando eccessivamente il campo semantico del termine, il libro propone di «restringere la definizione di fantasy esclusivamente alle opere che sono identificabili come tali perché mantengono una serie di *tratti caratteristici* comuni (o li sconvolgono in risposta a un preciso modello)» (p. 20). Questi elementi, tuttavia, non devono essere presi in considerazione in modo troppo netto e assoluto: riprendendo una definizione di Attebery, l'autore concorda nel considerare i fantasy come dei «*fuzzy sets*» (confini sfocati), cioè «qualcosa che siamo sicuri di identificare meglio osservandolo nel suo insieme ma non nei suoi singoli tratti distintivi» (p. 63). Il fantasy, insomma, deve essere considerato un genere distinto, riconoscibile attraverso un insieme di tratti costitutivi che, però, solo osservati nel loro insieme concorrono a formare un'identità

complessiva. Sulla base di ciò, il volume individua undici caratteristiche fondamentali che contribuiscono a definire questo genere letterario: la narrazione di ampio respiro, spesso ciclica o seriale; la centralità del conflitto epico o della guerra; la struttura del viaggio come motore dell'azione; la costruzione di un Mondo Secondario coerente, dotato di proprie geografie, mitologie e culture; la presenza di creature non umane; la diffusione della magia e degli artefatti; la concezione del meraviglioso come elemento credibile e strutturato; l'importanza del paesaggio come forza simbolica; l'esistenza di un antagonista assoluto; l'intreccio complesso e multiprospettico; e, infine, la tendenza verso una risoluzione finale che richiama l'“eucatastrofe” tolkieniana. L'autore mostra come tali elementi, pur derivando da epica, fiaba e mitologia, siano riorganizzati nel fantasy moderno secondo logiche narrative autonome, capaci di inaugurare una forma letteraria distinta.

L'ultima parte della sezione affronta la questione delle tipologie, analizzando e discutendo criticamente il modello di Farah Mendlesohn, che distingue tra *portal-quest*, *immersive*, *intrusion* e *liminal fantasy* a partire dal rapporto che il testo istituisce tra mondo reale, mondo magico e lettore. Pur riconoscendone l'utilità descrittiva, Candela ne evidenzia diversi limiti: i criteri utilizzati non sono omogenei; alcune categorie (come il *liminal*) risultano troppo estese e finiscono per includere autori non pertinenti, come Kafka o Calvino; altre categorie, al contrario, presentano confini troppo porosi tra loro. Per ovviare a tali difficoltà, il volume propone una classificazione alternativa centrata su quattro parametri narratologici – ambientazione, personaggi, narratore e punto di vista – e distingue, in particolare, tra fantasy immersivo e fantasy intrusivo, con un'attenzione alla loro diversa gestione della diegesi e all'effetto esercitato sul lettore.

Infine, la sezione dedicata al rapporto tra fantasy e critica ricostruisce la lunga diffidenza che la cultura letteraria ha nutrito nei confronti del genere. Tolkien, nonostante la sua popolarità, è stato «a lungo oggetto di incomprensione e svalutazione critica» (p. 80); e, più in generale, il fantasy, a differenza della fantascienza o del poliziesco, ha tardato a essere accolto come oggetto legittimo di indagine accademica.

Un ruolo fondamentale nella sua rivalutazione è stato giocato da studiosi, come Attebery, che negli anni Ottanta e Novanta hanno mostrato come il fantasy sia una forma narrativa complessa, capace di riflettere e rielaborare questioni morali, politiche e metafisiche attraverso il dispositivo della meraviglia. Candela mostra, inoltre, come fattori editoriali e commerciali abbiano spesso influito sulla collocazione del genere, premiando testi più vicini alla tradizione realistica rispetto a opere che sperimentano con il soprannaturale. La sezione si chiude riconoscendo che, solo negli ultimi decenni, grazie alla crescita degli studi specifici, all'espansione del mercato editoriale e alla maturazione interna del genere, il fantasy è finalmente entrato nel campo degli studi letterari come oggetto degno di analisi teorica e storica.

La seconda parte del volume traccia una storia ampia e articolata del fantasy dalle sue origini più remote fino alle declinazioni contemporanee, con l'obiettivo dichiarato di delineare «un canone in parte diverso da quello prevalentemente britannico stabilito da Farah Mendlesohn e Edward James» (p. 10), fondato su solidi criteri storico-letterari. L'autore mostra come il fantasy non emerga improvvisamente nel Novecento, ma sia il risultato di una lunga sedimentazione: le sue prime radici si collocano nell'*epos* antico (in particolare Omero) che fornisce modelli di narrazione eroica, soprannaturale e avventurosa destinati a diventare strutture fondative del genere. Un ruolo altrettanto decisivo spetta alla fiaba e al fiabesco popolare, recuperati tra XIX e XX secolo, in grandi raccolte folkloriche, come quelle di Afanas'ev o Pitre, che contribuiscono alla formazione di un immaginario collettivo basato su magia, metamorfosi e mondi "altri". A queste matrici si aggiunge l'influenza del melodramma romantico – in particolare il *Ring des Nibelungen* wagneriano – che rielabora la mitologia nordica e la consegna alla modernità come repertorio estetico e simbolico.

È, però, tra Otto e Novecento che il fantasy moderno acquisisce una propria fisionomia. George MacDonald (1824-1905), con *Phantastes* e *Lilith*, inaugura il romanzo fantasy vittoriano dotato di mondi autonomi e forte densità simbolica; William Morris (1834-1896) costruisce veri e propri mondi secondari medievaleggianti, caratterizzati da lingua arcaizzante e valenza politico-sociale;

Edward Plunkett, meglio noto come Lord Dunsany (1878-1957), «è lo scrittore tra i due secoli che più di ogni altro ha gettato le basi per il fantasy moderno» (p. 126): egli elabora l'universo mitico di Pegāna e raggiunge una forma compiuta di meraviglioso lirico in *The King of Elfland's Daughter*; Eric Rücker Eddison (1882-1945), con *The Worm Ouroboros*, è il capostipite di alcune tendenze del fantasy novecentesco (con un mondo medievale fatto di meraviglie, mostri, artefatti) e introduce elementi che «anticipano l'evoluzione del fantasy epico da Tolkien in poi» (p. 129). È in questa fase che il fantasy si costituisce come genere riconoscibile: mondi secondari coerenti, magia, figure eroiche e un impianto epico-fiabesco diventano elementi strutturali della nuova narrativa.

Il punto di svolta del Novecento è rappresentato dai decenni Trenta e Quaranta, quando si consolidano i fondatori del fantasy moderno. Negli Stati Uniti, la rivista «Weird Tales» funge da laboratorio per autori come Robert E. Howard (1906-1936), che con le storie di Conan il Cimmero definisce lo *sword and sorcery* ('spada e stregoneria'), poi sistematizzato da Fritz Leiber (1910-1992), un sottogenere che ha al centro la presenza di eroi possenti e armati. Parallelamente, in area britannica, J. R. R. Tolkien (1892-1973) e C. S. Lewis (1898-1963) codificano i modelli dell'epica immersiva e del *portal fantasy*: il primo con la costruzione di un Mondo Secondario dotato di lingue, mitologie, genealogie e geografie credibili; il secondo con l'elaborazione di un fantasy intrusivo rivolto ai giovani lettori, che tematizza il rapporto tra mondo primario e mondo magico. Questi quattro autori – Howard, Leiber, Tolkien, Lewis – costituiscono, secondo l'autore, i veri fondatori del fantasy, poiché definiscono strutture, funzioni e immaginari che le generazioni successive svilupperanno, criticheranno o sovverteranno.

Dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta, il genere attraversa una fase di straordinaria trasformazione. Mervyn Peake (1911-1968) inaugura una linea alternativa con la trilogia di *Gormenghast*, priva di magia ma ricca di potenza immaginativa. La *New Wave* inglese, guidata da Michael Moorcock (n. 1939), introduce sperimentalismo narrativo, tematiche adulte e l'antieroe tragico, contestando

apertamente l'eredità di Tolkien e Lewis. Nello stesso periodo emergeranno autori destinati a ridefinire radicalmente il genere: Ursula K. Le Guin (1929-2018), che con *Terramare* introduce il “viaggio psicologico” «che porta il protagonista a un percorso di maturazione e di scoperta del sé» (p. 192), unendo antropologia, mito e riflessione ecologica; Patricia McKillip (1948-2022), portavoce di un fantasy lirico e simbolico; Gene Wolfe, autore di una complessità stilistica e metafisica senza precedenti; John Crowley, che propone un fantastico intellettuale e postmoderno; Megan Lindholm, nota con lo pseudonimo di Robin Hobb (n. 1952), che approfondisce la dimensione psicologica dell'eroe; Diana Wynne Jones (1934-2011), innovatrice del *portal fantasy* e della metanarrazione; Terry Pratchett (1948-2015), autore di un'imponente costruzione satirica che decostruisce e allo stesso tempo celebra i codici del genere. In questi decenni il fantasy abbandona la percezione di genere “di nicchia” e diviene un vero laboratorio narrativo, aperto a prospettive stilistiche, filosofiche e politiche radicalmente nuove.

A partire dagli anni Novanta, la narrativa fantasy conosce una trasformazione ulteriore: nasce il ciclo “programmato”, progettato fin dall'inizio come struttura monumentale. Jordan (1948-2007), Goodkind (1948-2020) e soprattutto Martin (n. 1948) aprono la strada a saghe complesse e destinate a un pubblico adulto. Martin, con *A Song of Ice and Fire*, introduce un nuovo paradigma basato su realismo politico, imprevedibilità narrativa e polifonia. Steven Erikson (n. 1959), «maestro dell'*entrelacement*, combinato mirabilmente con un sensazionalistico susseguirsi di colpi di scena e di rivelazioni» (p. 331), amplia l'orizzonte con la saga in 10 volumi *Malazan Book of the Fallen*, un'opera concepita fin dall'inizio come ciclo unitario, caratterizzata da un *worldbuilding* vastissimo, una prospettiva antropologica e una struttura epica sperimentale. Accanto a loro agiscono autori che ridefiniscono ulteriormente il genere: Robin Hobb (n. 1952) con i suoi romanzi psicologici e moralmente complessi; China Miéville (n. 1972), «lo scrittore più importante del *New Weird* e uno dei più grandi maestri della letteratura fantasy contemporanea» (p. 380); Susanna Clarke (n. 1959), «maestra indiscussa del fantasy storico» (p. 406). I britannici

Philip Pullman (n. 1946) e J. K. Rowling (n. 1965) scrivono per un pubblico giovanile, ma sono capaci di confrontarsi anche con questioni profonde (etiche, teologiche, politiche): le opere del primo «si prestano a un doppio binario di lettura, di fiaba per ragazzi e romanzo filosofico per gli adulti» (p. 410), mentre in quelle della seconda «si assisterà a una graduale maturazione dei personaggi e quindi dei toni della narrazione, che si faranno via via sempre più cupi e drammatici» (p. 410). In particolare, quest'ultima è autrice della celeberrima saga di *Harry Potter*, un'opera in 7 volumi che ormai è divenuta un fenomeno internazionale e «che più di ogni altra, tra tutte quelle viste finora, ha influenzato e cambiato l'idea stessa con la quale si percepisce comunemente il fantasy» (p. 416). In parallelo, Lemony Snicket (pseudonimo di Daniel Handler, n. 1970) sviluppa una poetica fiabesca e cupamente ironica che amplia ulteriormente la gamma delle possibilità del genere.

La ricostruzione si chiude sottolineando come il fantasy contemporaneo sia una forma letteraria in costante evoluzione, caratterizzata da pluralità, diversificazione e capacità di dialogare con le trasformazioni culturali del proprio tempo. Inoltre, alla fine di ogni sezione cronologica, dei brevi *excursus* sul genere fantasy all'interno degli altri media (cinema, serie TV, videogiochi) segnalano alcuni dei più importanti prodotti che hanno contribuito alla costruzione dell'immaginario fantasy presso il grande pubblico. Il risultato è una storia del genere ampia, coerente e metodologicamente solida, che per la prima volta nella critica italiana delinea un canone del fantasy e ne riconosce la piena dignità letteraria. Al tempo stesso, la chiarezza espositiva e la scrittura scorrevole del volume lo rendono uno strumento prezioso tanto per gli studiosi quanto per gli appassionati e per i lettori non specialisti desiderosi di comprendere l'evoluzione, la ricchezza e la complessità di questo genere narrativo.

Rosario Carbone

Matteo Bianchi, *Christopher*
Presentazione di Giancarlo Pontiggia
Nota critica di Tommaso Di Dio
Novara, Interlinea, 2025, pp. 112, eu 16
ISBN 9788868576752



***Christopher* di Matteo Bianchi: la realtà delle storie**

Nel suo saggio *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali* del 1983 e, fortunatamente, di recente riedito (Quodlibet 2025), Enrico Testa distingue “il libro di poesia” dalla semplice “raccolta di liriche”, individuando nel primo una struttura coerente che conferisce al testo un’unità superiore alla somma delle singole liriche: il tutto è più della somma delle parti (e anche differente).

Christopher di Matteo Bianchi (Interlinea 2025) risponde pienamente a questa definizione: non è un insieme di componimenti autonomi, ma un organismo compatto, governato da un principio di coerenza che attraversa poesie e prose, trasformandole in segmenti di un unico macrotesto. Non a caso Giancarlo Pontiggia, nella *Presentazione*

del libro, parla proprio di una «raffinata tecnica di montaggio» per rappresentare «eventi a volte minimi, osservazioni apparentemente casuali, scatti improvvisi della memoria». Bianchi riesce a muoversi tra questi blocchi esistenziali di un “personaggio” – ambigualmente fittizio –, Christopher, collegandoli ad altre esistenze e creando così nessi e corrispondenze a ricompattare l’intero testo:

In ginocchio strofinava lo smalto
di un piatto messicano fin de siècle.
Spalmava la cera abrasiva
sui decori dorati a mani nude,
piano, e con le dita si accaniva
dove l’ottone cedeva alla luce.
Insisteva con gli stracci e le pezze
come a levare un presagio
lasciato dagli anni,
dando le spalle annerite ai clienti
dell’atelier, inginocchiato

Questa coerenza – la complicata lezione incompiuta di Calvino – non è rigidità ma armonia dinamica: un disegno unitario che accoglie la pluralità senza perdere il senso del tutto. Il libro sembra proprio svilupparsi secondo una logica di montaggio cinematografico, dove le singole sezioni funzionano come inquadrature di una sequenza più ampia, richiamando la famosa riflessione di Ejzenštejn sul cinema come arte del conflitto e della giustapposizione. Il montaggio diventa, qui, principio di pensiero, capace di restituire la discontinuità dell’esperienza contemporanea:

Entrava spesso al Sacro Cuore
per trovare pace
da un’estate incorniciata a ore
dentro le pieghe di un costume,
dietro le smorfie delle persone.
In fondo all’androne il mosaico
del Cristo, una macchia
fervida di colore e,
mano a mano che si accingeva,

i tratti del dolore. Sfinito
si sdraiava sotto la croce.

Il raffinato montaggio, quindi, va inteso non come mero artificio tecnico ma come vero e proprio principio compositivo: le unità testuali, attraverso tagli, ellissi e raccordi, generano tensione e senso, producendo un effetto di movimento che trascende la staticità della lirica isolata e dunque pare proprio di vedere lo *street Artist* Christopher Channing all'opera per le strade di Parigi e allo stesso tempo pare di percepire il nascosto di quell'opera: il volto dietro la maschera. In questo senso, Bianchi è stato abilissimo nell' adottare una strategia anche discorsiva – giocando con l'io, tu, lui, noi, voi – in grado di restituire la frammentarietà dell'esperienza umana, la sua precarietà:

«Lo so, cosa credi,
la felicità vietata a qualcuno
tramite sé
si pagherà a caro prezzo».
Nella misura del tempo negato
quello di nessuno
due lancette e nulla più.

L'esergo da Roberto Pazzi, scelto da Bianchi e riportato all'inizio del libro diventa così altamente evocativo

Poi non so dove abiterò,
ma se ritornerò
nessuno mi riconoscerà
nemmeno questa volta

(R. Pazzi, *Felicità di perdersi*)

accompagnando il lettore all'ingresso del tema principale delle maschere e dei personaggi, che attraversa l'intero libro. Christopher Channing, figura centrale, è l'artista teatrale, creatura notturna in carne e ossa ma che nulla impedirebbe di considerare anche un personaggio fittizio. E questo appare paradossale proprio in un oggi nel quale tutti vorrebbero diventare, nella falsità dei social, personaggi in carne e ossa!

Era un mestiere assoluto il suo,
una vocazione dimessa.
Se sceglieva una maschera
L'aveva già incubata: angelo e demonio,
felice e infelice allo stesso modo.

Lo stesso vale per Napoleone: il condottiero storico, simbolo di forza e potere, che diventa nell'ultima parte della sua vita (e del libro) un'ombra fragile dell'uomo potente che "ei fu", quasi a voler mettere in crisi in modo assoluto l'ingenua fiducia dell'essere umano sulla propria realtà (verità?), sulla propria stabilità identitaria:

D'altronde, l'acqua sul comodino asettico
nella sua bottiglia lucida
non era ancora dimenticanza.
L'acqua non cambia stato all'improvviso,
allo scoccare inerme del pendolo in corridoio,
ma si trasforma poco a poco in vapore
o solidifica incompresa nel congelatore.

Come insegna Nicola Chiaromonte, la storia – anche quella individuale – non è solo l'insieme degli eventi che accadono, ma l'insieme degli eventi che accadono a qualcuno, seppure personaggio nella vita o personaggio di un romanzo. Nel caso del *Christopher* di Matteo Bianchi, questo qualcuno non è mai isolato, ma è sempre

“affratellato”: Christopher Channing e Matteo Bianchi, Matteo Bianchi e Roberto Pazzi, Roberto Pazzi e (la sua ossessione) Napoleone si ritrovano legati da una comune fragilità. È proprio questa fragilità intrinseca dell'uomo che fa cadere qualunque maschera, rivelando la precarietà dell'identità, la sua esposizione alla metamorfosi, la comune fratellanza (ἀδελφοί).

Uno dei passi conclusivi del libro riflette sul ritorno impossibile, sul piacere di ritrovarsi nell'isola interiore e sul timore che ogni relazione sia destinata a non durare. La verità, dice Bianchi, resta sempre distante, altera, mai un affare personale. In queste righe si concentra la tensione che attraversa tutto il libro: il desiderio di permanenza e la consapevolezza della precarietà, la ricerca di un senso e la sua irriducibile lontananza:

Non sarebbe più tornato. Era il suo stato di quiete, il piacere impensato di ritrovarsi sull'isola dentro di sé. Temendo che non avrebbero avuto un futuro insieme, perché non sciolse mai i suoi ormeggi? D'altronde a lui importava che le relazioni durassero, per quanto pericolose, che il tempo si fosse innamorato delle sue imprese, ma a quale costo? La verità fu sempre molto distante, altera, non fu mai un suo affare.

In fondo, la Verità con la V maiuscola, così come la Storia con la S maiuscola, paiono ridursi nient'altro che a questo: un tempo che si innamora delle proprie imprese.

Giuseppe Ferrara

Marco Modenesi, *Il Simbolismo francese. I grandi maestri*

Roma, Carocci, 2025, pp. 136, eu 15

EAN 9788829030552

Nel volume dal titolo *Il Simbolismo francese*, Marco Modenesi, francesista di lungo corso, fa quel che la critica spesso dimentica di fare, e cioè gettare un ponte fra il lettore e il testo, come l'autore di questo saggio ricorda fin dall'introduzione. Quel ponte è fatto di parole, di frasi, di richiami che attraversano i quattro studi che compongono il volume, uno per ogni poeta: Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e infine Verlaine. Ad ognuno di questi autori Modenesi dedica pagine dense e che mettono in luce la loro originalità e singolarità in uno sforzo ripagato di chiarezza e rigore, sensibilità e studio. A ben vedere, egli compie altresì un'operazione importante e non scontata: lascia parlare soprattutto loro, i poeti, e così facendo costruisce un discorso mai teso a mettere in sordina quella parola poetica che lo ha suscitato. La parola dei poeti, al contrario, arriva forte al lettore e alla lettrice che Modenesi immagina essere un giovane studente, un appassionato studioso o chiunque voglia riavvicinarsi al Simbolismo francese, a cominciare dall'autore di *Les Fleurs du Mal*.

Su Baudelaire, sulla cui vita e opera è stato detto e scritto tutto e il suo contrario, Modenesi non aggiunge o svela nulla di sensazionale. Nessuna nuova ipotesi o "scoperta"; eppure, tessendo il suo discorso attorno ad alcuni testi portanti di *Les Fleurs du Mal*, Modenesi fa sentire tutta l'eco del poeta e il suo continuo richiamo al lettore tante volte evocato da Baudelaire stesso. A quel lettore il critico ricorda che il poeta «lascia la possibilità di attendere fiducioso che il sipario sveli qualcosa, insieme con un'opera densa e ricca che modifica in modo irreversibile la storia della poesia francese e non solo» (p. 49).

La centralità della parola, il rapporto con il lettore ora evocato e ora tenuto a distanza da un linguaggio sovente oscuro è al centro dello studio dedicato a Stéphane

Mallarmé, la cui fama di poeta difficile, ermetico, non smette di affiancarlo. Che cos'è, allora, la parola per Mallarmé? In che modo possiamo avvicinarci a essa? Modenesi ci spiega che «la parola deve accompagnare e persino obbligare il lettore, per esempio, a stabilire rapporti analogici fra elementi della realtà ai quali, di norma, il lettore non pensa. Da qui, la scelta di un linguaggio ermetico che obbliga ad avvicinare, per esempio, tratti della realtà normalmente considerati lontanissimi nel quotidiano e spingere, così, a intuire i legami arcani che esistono fra realtà e rappresentazione apparentemente estranee fra loro» (p. 61).

Gli studi più intensi sono, a mio parere, gli ultimi due, dedicati a Rimbaud e a Verlaine. Difficile aggiungere ancora qualcosa alla vicenda umana tragica e misteriosa di Rimbaud, poeta adolescente che ha attraversato le lettere francesi, imprimendovi il suo segno come una folgore. Coscio di ciò, Modenesi sceglie di far risuonare anzitutto le parole di Rimbaud e, così facendo, lo libera da un discorso che talvolta lascia quasi il poeta in secondo piano. Le parole di Rimbaud risuonano cristalline da un testo all'altro, fino a costruire una piccola costellazione esaltata e disperata. Giuste, precise mi paiono le frasi che il critico dedica alla poesia che ci appare oggi come un congedo, *Adieu*. «Il poeta veggente ha creato feste, trionfi, ogni tipo di azione, ha inventato addirittura nuovi fiori e nuovi astri, nuove carni e nuove lingue. Credendo ai suoi poteri sovranaturali, si è preso per mago o per angelo, ma ora – riconoscendo tutto ciò come menzogna – deve seppellire ricordi e immaginazione: è costato letteralmente al suolo» (p. 105).

Paul Verlaine chiude idealmente questo volume dedicato al Simbolismo e ai suoi quattro maggiori rappresentanti. Modenesi lo considera il più raffinato e affascinante, e non a torto. La poesia di Verlaine, come sappiamo, segna il trionfo della musicalità sulla dimensione semantica ed è a questo aspetto fonoprosodico che Modenesi presta particolare attenzione e cura. Di grande pregio l'analisi della celebre *Clair de lune*, che ha come tema la descrizione di un paesaggio notturno illuminato dalla luce lunare: «il paesaggio di disegna sotto gli occhi del lettore a partire dal verso 2 – attraverso immagini di innegabile eco pittorica settecentesca [...]. La musica evocata è poi

affidata al liuto, ma le figure danzanti si rivelano – come intende mettere in evidenza il ricorso all'*enjambement* ai vv. 3-4 – quasi tristi sotto i loro singolari costumi, in contrasto con l'atmosfera che solitamente dovrebbe avere una festa galante» (p. 115).

Nelle conclusioni trovano spazio alcune riflessioni sul Simbolismo e i suoi caratteri più evidenti. Al di là delle differenze, pur importanti, tra i quattro autori oggetto di studio, Modenesi ravvisa un tratto comune: «la poesia come ricerca metafisica» (p. 129). Nei quattro poeti forte è, infatti, la spinta a raggiungere quell'Ignoto che deve essere comunicato agli altri, ma per farlo occorre una lingua nuova, da esplorare e costruire; questo vale soprattutto per Rimbaud e Mallarmé. La poesia di Baudelaire e di Verlaine, come degli altri due poeti prima citati, ha imbarcato la parola su mari inesplorati e ha aperto la possibilità di approdi su territori sconfinati e vergini. Su quelle terre hanno, poi, camminato Paul Valéry e Apollinaire, Max Jacob e Blaise Cendrars, per limitarsi solo ad alcuni nomi più noti del XX secolo.

Fabio Libasci

Dylan Thomas, *Poesie inedite*
a cura di Emiliano Sciuba
Milano, Crocetti, 2024, pp. 238, eu 18
ISBN 9788883064050

In occasione del settantenario della morte di Dylan Thomas (1914-1953), scaduti quindi i diritti sulle sue opere, nel gennaio del 2024 sono state pubblicate nella collana «Kylix» dei tipi di Crocetti, per le cure di Emiliano Sciuba, le *Poesie inedite* thomasiane, ossia, tra le 191 che compongono l'intera produzione poetica di Thomas, le 62 non accolte dagli antologisti italiani nelle loro traduzioni.

Le ragioni di tale pubblicazione vengono subito chiarite dal curatore in apertura del volume, «pensato dunque per completare la traduzione italiana dell'opera omnia in versi di Dylan Thomas, colmando così un vuoto editoriale imperdonabile» (p. 5). L'edizione è, innanzitutto, destinata ai lettori non specialisti, ma affezionati, dell'opera thomasiana; tuttavia, grazie all'introduzione di Sciuba, in cui si ripercorre l'itinerario poetico e insieme editoriale di Thomas, anche il neofita può rendersi conto del contesto di cui fanno parte i componimenti che andrà leggendo. A costui è rivolta, in coda al volume, una *Bibliografia essenziale*, composta da venti rimandi ai «testi imprescindibili» da cui «partire per approfondire lo stato dell'arte thomasiana e la rispettiva critica letteraria, in Italia e all'estero».

La bibliografia è preceduta dalle *Note del traduttore* (pp. 229-235), nelle quali non sono soltanto discusse alcune questioni traduttologiche, come per *If I were tickled by the rub of love* o *The song of the mischievous dog* (a proposito del quale Sciuba ricorda i due termini con cui nell'antichità latina si designavano le pratiche traduttive di *Vertere* ed *Exprimere*), ma anche le numerose fonti, bibliche (*Today, this insect*), mitiche (*Light, I know, treads the ten million stars*) o popolari (*Do you not father me; The natural day and night*). Desta interesse la nota alla lirica “*We who are young are*

old” (pp. 234-35), che si conclude con una postilla di ordine filologico nella quale si riporta il verso che chiude la terza strofa, «*Before the fire, and hearken to the wind*», secondo l’edizione curata da Goodby (2014), ma non accolto in quella, curata da Jones (2003), da cui Sciuba traduce.

La scelta di riportare anche il testo a fronte – scelta quasi sempre preferibile, quando ve ne siano le opportunità editoriali – permette al lettore di comprendere con quali soluzioni sia stato reso il testo d’arrivo. Benché Sciuba nell’*Introduzione* ricordi, a proposito della terza raccolta, *The map of love*, l’importanza del «suono [...] come metafora autonoma che veicola, parallelamente al senso semantico dei lessemi, un secondo e ugualmente valido senso» (p. 14), le traduzioni, anche da testi con vincoli metrico-rimici, preferiscono disambiguare il senso dei componimenti, ossia ne restringono il margine interpretativo rispetto all’originale. Per esempio, il primo verso di *Today, this insect* (pp. 50-53), «*Today, this insect, and the world I breathe*», è tradotto con «Oggi inalo questo insetto e il mondo», dove al più banale “respirare” – con cui si sarebbe dato un endecasillabo, equivalente standardizzato del *blank verse*, come «Oggi respiro questo insetto e il mondo» – si è preferito “inalare” che, co-occorrendo spesso in italiano con termini che indicano sostanze tossiche, connota più particolarmente il verso.

E ancora: il v. 6 di *You shall not despair* (pp. 210-11), «*And touch you with softer hands*», è tradotto con «E accarezzarti con mani più tenere», in cui “accarezzare” è più specifico, e più elegiaco, del possibile “toccare”; ugualmente il v. 2 di *New Quay* (pp. 128-31), «*The darkening sea flings*», è tradotto con «Il mare imbrunendosi schizza», dove “imbrunirsi” è certamente più prezioso del semplice e letterale “oscurandosi”.

Tali scelte, sommate ai riferimenti intertestuali segnalati nelle note, potranno essere un suggerimento interpretativo per il futuro traduttore delle poesie thomasiane, di cui ora è lecito attendere una traduzione completa.

Niccolò Brunelli

Contatti

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Gerenza

Direttrice responsabile:

PhD Maria Panetta (ASN come Professoressa di II fascia in 10/F2, 10/F3, 10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido

Rappresentante legale: Ing. Salvatore Panetta, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 17284251000

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni

«Diacritica» aderisce dal 2017 al Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura (CRIC).

Dal 2022 è socia dell'USPI (Unione Stampa Periodica Italiana).

