

GENTES

| Anno VIII, numero 8 | dicembre 2021 |



Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

| anno VIII, numero 8 | dicembre 2021 |



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

Gg

Gg

Gg

8



GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

|anno VIII| numero 8| dicembre 2021 |

Direttore Scientifico

Giovanna Zaganelli

Direttore Editoriale

Antonello Lamanna

Comitato Scientifico

Carlo Alberto Augieri, *Università del Salento*
Antonio Batinti, *Accademia Petrarca di Arezzo*
Sarah Bonciarelli, *Université de Gand*
Joseph Brincat, *Università di Malta*
Andrea Capaccioni, *Università degli Studi di Perugia*
Giovanni Capecchi, *Università per Stranieri di Perugia*
Massimo Ciavolella, *University of California, Los Angeles (UCLA)*
Gianni Cicali, *Georgetown University*
Marcel Danesi, *University of Toronto*
Michele Dantini, *Università per Stranieri di Perugia*
Roberto Fedi, *Università per Stranieri di Perugia*
Mercedes Lopez Suarez, *Universidad Complutense de Madrid*
Massimo Lucarelli, *Université de Chambéry*
Toni Marino, *Università per Stranieri di Perugia*
Jean-Luc Nardone, *Université de Toulouse II*
Jean Jaurès
Fabrizio Scrivano, *Università degli Studi di Perugia*
Enrico Terrinoni, *Università per Stranieri di Perugia*
Boris Uspenskij, *Università Statale di Mosca*

Comitato editoriale

Cecilia Gibellini, *Università degli Studi del Piemonte Orientale*
Federico Meschini, *Università degli Studi della Tuscia*
Roberta Salvatore, *Università degli Studi di Messina*

Redazione

Michelangelo Cardinaletti
Davide delle Chiaie
Maura Funari
Chiara Gaiardoni
Daniele Mannu
Luca Montanari
Luca Padalino
Martina Pazzi

Editore

Perugia Stranieri University Press
Università per Stranieri di Perugia
Piazza Fortebraccio 4,
06123 Perugia

Sede e contatti

Università per Stranieri di Perugia
Dipartimento di Scienze Umane e Sociali
Via C. Manuali 3, Palazzina Valitutti,
06122 Perugia
email: gentes@unistrapg.it
sito web Gentes: <https://www.unistrapg.it/node/464>

Published by Perugia Stranieri University Press
Copyright © 2022
All rights reserved.
ISSN: 2283-5946

Registrazione n°16/2014 del 10 ottobre 2014
presso il Tribunale di Perugia
Direttore Responsabile
Antonello Lamanna

Periodicità: annuale (con edizioni speciali)
Tipologia di pubblicazione (pdf/online)
Lingua: Ita/Eng

Anno VIII, numero 8 / dicembre 2021
Perugia, Italia

Online: dicembre 2021

Gentes è inclusa nella lista ANVUR delle
[| Riviste Scientifiche dell'Area10 |](#)

Tutti gli articoli sono sottoposti a peer review

In copertina
"Piatto maiolica "La GIULIA BELLA"
(prima metà del XVI secolo)
Museo Regionale della Ceramica di Deruta

*Per gentile concessione
del Museo Regionale della Ceramica di Deruta*

Si ringraziano
Il Direttore del Museo Regionale della Ceramica di Deruta,
Francesco Mancini
Franco Cocchi, Clarissa Sircii

Ogni autore è responsabile delle immagini presenti nel proprio articolo sollevando la rivista GENTES da ogni tipologia di responsabilità. Ogni autore dichiara di possedere tutti i diritti (licenze o liberatorie), sugli originali, sulle acquisizioni digitali e sulle elaborazioni delle immagini inviate.

I

“

I saggi ospitati nel presente numero della rivista sono frutto di riflessioni elaborate nell'ambito del Convegno "Salute, malattia e bellezza dal Rinascimento all'età moderna", svoltosi nel maggio 2018 all'Università per Stranieri di Perugia, e promosso dal Centro Internazionale di Studi sul Rinascimento diretto dal prof. Roberto Fedi. Il numero, a carattere tematico, è arricchito da altri scritti, che si sono aggiunti al dibattito proposto del Centro di Studi e riguardanti il medesimo tema.

”

e

INDICE

VISIONI INTERDISCIPLINARI

[Michele Rak, La ragion meccanica: Ghiandole, fiabe e androidi da Cartesio a Basile. Macchine per il divertimento di filosofi, re, cortigiani e bambini.....p.9](#)

[Fabrizio Scrivano, Il racconto che ammala e risana.....p.31](#)

[Giovanna Zaganelli/Toni Marino, Strategie narrative, reazione morale e patto sociale nel Decameron.....p.43](#)

[Puma Valentina Scricciolo, La grande maniera e l'amore scortese. Dalla poesia di Pietro Aretino alla maiolica di Deruta, attraverso le incisioni di Marcantonio Raimondip.63](#)

[Laura Nuti, Gli esperimenti di Caterina Sforza.....p.85](#)

[Genny Luchini, Dolce martir". Contemplare la bellezza nella sofferenza e nella malattia in epoca rinascimentale.....p.95](#)

[Giovanna Spina, "Il decoro del corpo" nell'erbario rinascimentale di Pietro Andrea Mattiolip.105](#)

[Simone Ganesini, Le mani insanguinate della cisalpina. Una proposta in limine all'Ortis foscoliano.....p.115](#)

STRATEGIE E PRATICHE DELLE CULTURE CONTEMPORANEE

[Aldo Stella, Dove si nasconde la salute?.....p.137](#)

[Matteo Baraldo, Ai margini della letteratura: amuleti scritti e medicina narrativa.....p.145](#)

[Michele Dantini, Alighiero Boetti e il «niente» \(1966-1969\). Cortine, distanze, interregni.....p.169](#)

RECENSIONI | COMUNICAZIONI | INTERVISTE

[Dati, metodi e altri DNA delle scritture. Intervista a Michele Rak di Antonello Lamanna e Luca Padalinop.179](#)

[Michele Rak, Napoli Civile, Argo, 2021, pp. 519, ISBN 9788882342463 di Luca Padalino.....p.189](#)

[Battuto e risanato: il Diario di Alfred Dreyfus \(Cinque anni all'Isola del Diavolo, Milano, Medusa, 2005, pp. 170, ISBN 9788876980961\) di Fabrizio Scrivano.....p.195](#)



Visioni
interdisciplinari

La ragion meccanica: Ghiandole, fiabe e androidi da Cartesio a Basile. Macchine per il divertimento di filosofi, re, cortigiani e bambini

Michele Rak

Università degli studi di Siena

European panel for the European Heritage Label

Abstract

Due celebri opere scritte negli stessi anni – *L'Homme* di Cartesio (1630, ed. nel 1662, postumo) e *Il Cunto de li cunti* di Basile (1634-1636, postumo) – sono orientate, in modi diversi, all'osservazione della struttura del corpo, del suo funzionamento e dei suoi possibili moti fiabeschi e teatrali. Le due opere lavorano sul margine teorico sottile e ideologicamente rischioso che intende individuare, senza parlare di anima e mente, il meccanismo che rende possibili le azioni dei corpi analogamente a quanto accade nei corpi così apparentemente viventi degli automi. Cartesio ricostruisce l'architettura materiale del corpo: è una statua o una macchina dove il sangue penetra fino al cervello, produce un vento sottile (spiriti animali) che passa nei fori della ghiandola pineale e nei nervi che muovono le membra. Le immagini degli oggetti esterni penetrano nei corpi e li muovono come fa l'acqua nelle fontane dei giardini reali. Cartesio si fa fabbricare la bambola di compagnia che porta sempre con sé. Basile si destreggia nei giardini e nelle sale da pranzo raccontando, con tonalità fiabesche, le imprese di personaggi che sono, di fatto, automi costruiti da gioiellieri coevi o letti nella favolistica e nell'iconografia dell'Antico. Entrambi fanno riferimento ai corpi meccanici ideati in quegli anni da orafi, orologiai, ingegneri, idraulici, fabbri, matematici, cortigiani e destinati all'intrattenimento, ai doni di rango e, nello stesso tempo, allo studio e alle pratiche dell'anatomia e della fisiologia, delle soluzioni ingegnose della scena teatrale e delle macchine da guerra. Gli automi capaci di moti stupefacenti, divertenti, incredibili e diffusi in tutte le corti e le piazze europee segnalano la nascente attrattività delle macchine e delle immagini sulle menti dei potenti e delle folle. Il saggio segnala la rete cognitiva che la ricerca della filosofia naturale e del modo barocco avviano sulle tracce dell'Antico e del Rinascimento intrecciando scienze diverse e orientandole verso lo sviluppo della tecnica, del macchinismo e del materialismo della Modernità.

Parole chiave: il corpo macchina, il corpo finto, fiaba/racconto fiabesco, macchine da divertimento, macchine di parole, automi/androidi, storia dell'immagine, storia delle idee

Two renowned works written in the same years — *L'Homme* by Descartes (1630, pub. in 1662, posthumous) and *Il Cunto de li cunti* by Basile (1634-1636, posthumous) — are oriented, in different ways, to the observation of the structure of the body, of its functioning and of its possible fairy-tale and theatrical motions. The two works operate on the fine theoretic and ideologically risky margin that aims to identify, without talking about soul and mind, the mechanism that makes the bodies' actions possible similarly to what happens in the so seemingly living bodies of automata. Descartes pieces together the material architecture of the body: it is a statue or a machine in which the blood penetrates up to the brain, produces a thin wind (animal spirits) which passes through the holes of the pineal gland and nerves that move the limbs. The images of external objects penetrate into the bodies and move them like water does in the royal garden's fountains. Descartes gets a company doll fabricated that he always carries with him. Basile juggles in the gardens and the dining rooms telling, with fairy-tale tones, deeds of characters that are, in fact, automata built by coeval jewelers or read in the fables and iconography of the Ancient. Both refer to the mechanical bodies designed in those years by jewelers, watchmakers, engineers, plumbers, mathematicians, courtiers and intended for entertainment, to gifts of rank and, at the same time, to the study and to the practices of anatomy and physiology, of the ingenious solutions of the theatrical scene and of war machines. Automata capable of astonishing, amusing, incredible movements and spread around all of

Europe's courts and places indicate the growing attractiveness of machines and of images on the minds of the powerful and of the masses. The essay indicates the cognitive network that the research of natural philosophy and of the Baroque way initiate on the trail of the Ancient and of the Renaissance intertwining different sciences and orienting them toward the development of the technique, of the machinism and of the materialism of Modernity.

Keywords: Mechanical body, fake body, fairy tale, amusement machines, automata, word-machine, intellectual history, history of images

Comprendere il mondo senza gli dèi
Anassimandro 610-547 a.C.

1. *La ragazza gettata nel mare.* I due marinai afferrano la ragazza, la trascinano fino alla murata della nave e la gettano a mare. Cartesio grida di non farlo, la ragazza è bella e preziosa, gli è necessaria. Ma è inutile gridare, il capitano trattiene il filosofo per un braccio e gli ripete che quella ragazza fa paura e porta male, si è mai vista una femmina che si agita e ti guarda e che non è di carne?

2. *Delle bambole e altro.* I marinai spaventati hanno gettato a mare *Francine*, la bambola meccanica che si muove e parla e che Cartesio porta sempre con sé (1634?). È un utensile adatto a ricostruire e spiegare la composizione del corpo o una macchina da compagnia (da diletto e da meraviglia? una *bonne amie*?). Di fatto *Francine* è una delle figlie meccaniche dei fratelli Francini, artigiani e fontanieri di Firenze, costruttori di teatrini di automi e di macchine idrauliche per Ferdinando I de' Medici e poi di Enrico IV di Francia.

3. *Automi.* Nei paesi europei e per tutto il secolo XVII circolano in sale e giardini corpi di legno, ferro, oro, stoffe che si muovono grazie a meccanismi nascosti: ruote dentate, contrappesi, flussi di acque. Sono esseri meccanici: uomini e donne, leoni ed elefanti, galline e pulcini, delfini e uccelli, angeli e cavalli, monaci e santi, valletti e marinai, tamburini e flautisti, nobiluomini e nobildonne, re e imperatori. Spesso sono in compagnia degli dèi dell'Antico: satiri e ninfe, centauri e Bacchi, Diane e Vulcani.

Questi esseri si incontrano su tavole imbandite e minuscoli palcoscenici, su galeoni e campanili, si muovono con musiche di organi, tamburi, tastiere e altri strumenti, sono evocati sulle tavole dei teatri e nel corso della licitazione di racconti, in corte e in piazza.

Sono la parte ingegnosa e divertente della ricerca sulle macchine che servono per costruire o abbattere muri, incanalare l'acqua che alimenta mulini e pozzi, regolare l'ora, orientare le rotte delle navi, attivare fuochi artificiali e fontane nel corso delle grandi feste pub-

bliche e private. Sono l'oggetto di scienze applicate e di campi di ricerca come la matematica, l'idraulica, la meccanica, l'astronomia e, ovviamente, l'astrologia, arte così necessaria vista l'incertezza del mondo.

Sia chiaro: non sono maghi o alchimisti che lavorano questi esseri, sono orafi, orologiai, ingegneri, idraulici, fabbri, matematici. Sono opere dell'ingegno che devono rispondere alla domanda di servizi e di armi da guerra, prove di abilità tecnica e di raffinata abilità e, spesso, sono simboli di status: si aggirano nelle sale nobiliari durante le ore di intrattenimento e nelle piazze per attrarre e stupire le folle.

4. *Due libri per vie diverse.* Tra il 1620 e il 1630 cominciano a essere scritti, e rimangono per qualche anno manoscritti, due libri che hanno a che fare, per vie diverse, anche con macchine e corpi e che avranno una lunga storia per tutto il secolo XVII e nei secoli seguenti. Il primo è un trattato di Cartesio (*L'Homme*, 1630), il secondo è un racconto multiplo di Giambattista Basile (*Lo cunto de li cunti* 1634-1636). Anche in questi due libri circolano automi, sia pure di tipo diverso. Negli anni in cui Basile scrive e teatralizza i suoi racconti nei giardini e sale delle piccole corti italiane Cartesio scrive il trattato che avrebbe pubblicato soltanto nel 1682, anni dopo l'abiura di Galileo (1633), un caso che era stato un efficace monito per chi studiasse troppo da presso i corpi, fossero animali o celesti.

5. *Il corpo è una macchina.* Nel trattato di Cartesio il corpo umano era descritto come una macchina che funzionava più o meno come le fontane meccaniche dei giardini o come gli automi che si muovevano sulle tavole dei conviti, fonti di stupore e di divertimento per i re e i loro ospiti. Il sistema nervoso era simile al sistema di tubi delle fontane, i muscoli e i tendini funzionavano come molle e ingranaggi, la respirazione e altri moti erano attivati dal flusso degli "spiriti animali" come l'acqua attivava i moti di orologi e mulini. Questa immagine del corpo veniva per il momento lasciata da parte per certi enigmi filosofici trasversali irrisolvibili, a partire dalla posizione e dalla funzione della mente in un corpo artificiale.

6. *Mente, fantasia, immagine.* Un dubbio attraversava questa ricerca: cosa muoveva il corpo? Una volta perfettamente ricostruito nelle sue parti era necessario domandarsi cosa ne attivasse e regolasse i moti. La mente era un'entità priva di una posizione definita nell'architettura materiale del corpo-macchina e lasciava persistere

nebbiosi interrogativi sui processi o dispositivi che lo muovevano. Il processo cognitivo doveva funzionare all'incirca in questo modo: i corpi esterni – oggetti, paesaggi, icone, eventi - erano emittenti e veicoli di immagini che venivano trasferite all'interno del corpo attraverso il canale degli occhi e dei sensi fino alla ghiandola pineale, situata al centro del cervello.

La ghiandola era la porta fisica della mente che regolava l'afflusso delle informazioni captate dall'insieme dei sensi e che attivava la fantasia, lo strumento (*facoltà*) dominante produttore delle immagini, il materiale di base dell'attività cognitiva. La fantasia captava le immagini, le manipolava e le ricombinava in sempre nuove forme. Era una funzione direttamente connessa con la creatività, anche letteraria se la letteratura era in quel momento un campo espressivo tessuto soprattutto di immagini. Lasciando per il momento irrisolto questo enigma Cartesio sarebbe passato, quasi vent'anni dopo, all'osservazione dei variabili e, sotto molti aspetti, pericolosi effetti delle passioni sulla macchina del corpo, sull'architettura della mente e sui comportamenti sociali (*Les passions de l'âme*, 1649).

7. *Corpi senza carne*. Non soltanto Parigi ma anche altre città europee brulicavano di automi negli anni in cui Cartesio ipotizzava che animali ed esseri umani, anche se con diverse capacità di muoversi e parlare, fossero tutti macchine. Il trattato *L'Homme* era stato progettato nell'ambito degli studi sul rapporto tra meccanica del corpo e attività della mente. L'ipotesi era questa: il corpo è una macchina (materiale, *soma*) mossa dalla mente (immateriale, *psyche*). L'interazione tra le due entità è possibile perché un anello fisico (la *ghiandola pineale*) le collega e fa interagire materiali prevalentemente visuali provenienti dai sensi e veicolati dal flusso percettivo/cognitivo degli "spiriti animali" e moti alimentati dalle funzioni manipolatrici e creative della facoltà *fantasia*. Questa produce le *immagini* e queste, in vari modi, regolano il comportamento, degli individui e delle folle.

8. *Poteri dell'immagine*. Qui è necessario limitarsi a ricordare la crescente attenzione alla centralità dell'immagine nell'attività della mente e alla constatazione della struttura meccanica del corpo. Un corpo, umano o animale, è come una "statua o macchina", come un orologio, come una fontana idraulica, è composto e mosso da pulegge, pistoni e camme che funzionano come ossa, muscoli e organi. I gesti del ballerino che danza sulla corda, del piccione che vola e del cane che insegue il fagiano sono ripetitivi ma simili a quelli

degli esseri viventi. L'immagine, che penetra nel corpo e smuove la fantasia, è uno dei soggetti – della *filosofia naturale*, dell'ottica, della catottrica - più osservati e discussi in quei decenni. Dal punto di vista del comportamento sociale l'immagine eccita e orienta l'opinione dell'individuo, attira e attiva le credulità, le dicerie e i moti spesso inconsulti delle folle. Dal punto di vista della comunicazione l'immagine è uno strumento indispensabile per veicolare tecniche, idee, parole d'ordine, icone e racconti.

9. *Macchine di parole*. In contemporanea alle riflessioni di Cartesio sul corpo un letterato di corte, Giambattista Basile, esperto di ars combinatoria, scrittore in più lingue, soggetti e generi letterari, abile nella preparazione di anagrammi e nella composizione di iscrizioni destinate ai percorsi delle folle negli apparati festivi, nell'organizzazione e nella regia di feste da ballo. Questo cortigiano componeva anche rimari usando soprattutto materiali e variazioni della maniera petrarchesca, abilmente sensibile alle tendenze della moda e dello sperimentalismo barocco ma attento alle variazioni di senso possibili con i linguaggi delle tradizioni locali e componeva, tra altre opere, una macchina di scrittura adatta anche a ricordare, inventare e licitare racconti, in corte e altrove, intitolata *Lo cunto de li cunti*, pubblicata due anni dopo la sua morte (1634-1636). Altre macchine analoghe servivano ai poeti di mestiere e d'occasione per orchestrare e limare le loro rime.

10. *Persone come ranghi*. Qualche lettore distratto del secolo scorso ha annotato la mancanza di caratteri emotivi nelle persone del *Cunto*, che è una sofisticata opera letteraria alla quale gli studi fanno risalire la fondazione del genere letterario in seguito chiamato *fiaba* o *racconto fiabesco*. I caratteri del *Cunto* erano proiezioni del sistema dei ranghi, un'infrastruttura culturale allora quanto mai ancora stabile. Re, principesse, principi, villani, orchi, vecchi, giovani erano maschere parodiche dei ranghi, deprivati di riferimenti alla cronaca o alla storia e arricchiti con eterogenei materiali delle tradizioni mediterranee del racconto. L'opera era destinata all'intrattenimento cortigiano ed era, di fatto, una macchina per licitare racconti lavorando con una particolare tonalità narrativa e teatrale derivata dalla letteratura fantastica: il fiabesco.

11. *Nani cantanti, bambole tessitrici e chioce d'oro*. In un passo di chiusura del *Cunto*, l'opera multipla che è il testo-pilota della letteratura barocca in lingua napoletana, la principessa bianca che deve smascherare la schiava nera che ha preso il suo posto con l'inganno ricorda i doni che le fate benevole le hanno regalato lungo il suo

dolente viaggio. Quando la principessa bianca apre la noce ne esce un nanetto, che si mette a cantare canzoni della musica da strada: «con tanti trilli, gargarismi e cannonate, che sembrava un Compar Biondo, era meglio di Pezzillo e si lasciava dietro il Cieco di Potenza e il Re degli uccelli» (Basile 1985¹, p. 19). Poi la principessa bianca apre la castagna e ne viene fuori una chiocchia seguita da dodici pulcini d'oro. Infine apre la nocciola e ne esce una bambolina che fila matasse d'oro, «cosa davvero da lasciare stupefatti» (Basile 1985 p. 21). La bambolina è un automa che, velenosamente, instilla nella principessa nera il desiderio di ascoltare racconti, che sono lo strumento con cui, in corte e in piazza, si scoprono tutti gli inganni perché i racconti sono la fonte occulta di tutte le verità. Non si tratta di noci e castagne “magiche”, ma di raffinate opere di gioielleria e di micromeccanica allora lavorate dagli orafi in Toscana, nelle Fiandre, in Germania e in altre aree.

12. *Altri automi*. Gli automi minori, figli della ricerca meccanica, prendevano anche altre forme: le fontane di vino e di olio disposte lungo il percorso delle feste, le statue dei giardini animate con giochi d'acqua improvvisi, i gioielli mobili così attrattivi per le dame di rango. Anche nella vicenda che avvia il racconto multiplo del *Cunto* c'è una macchina da cuccagna festiva. Una vecchia è andata a far provviste alla fontana che getta olio, ma il suo orcio viene colpito e infranto dal sasso di un paggio beffardo. La principessa bianca, che non ha mai riso e ha visto la scena dal balcone, scoppia a ridere e la vecchia indispettita le lancia una maledizione: sposerà un principe che è già morto. Con questo evento intorno a una macchina da festa si avvia la macchina narrativa che attiva tutti gli eventi e i racconti dell'opera.

13. *Una macchina da racconti*. Il *Cunto* è una macchina per generare racconti. Nell'arte del racconto per ottenere gli effetti di stupefazione e di attrazione di un automa musicante, di un fagiano di zucchero, di un fuoco artificiato, di un maialino di cartapesta destinato a una cuccagna o di un dono principesco, è necessaria una raffinata manovra linguistica e concettuale. Siamo nell'ambito di una dimensione creativa e deviante che perimetra una tonalità e un registro già in circolazione nelle enfatiche cavalcate e duelli del romanzo barocco e dei poemi cavallereschi e in qualche lettura di materiali narrativi traslati nella novellistica umanistica dalle aree spesso immaginarie dei viaggiatori nei non remoti paesi dell'Oriente mediterraneo. È la tonalità del *fiabesco*. Le sue persone hanno la

1. Qui e altrove le citazioni dirette e i riferimenti alle singole sezioni del *Cunto de li cunti* rimandano a G.B. Basile, *Lo cunto de li cunti*, testo della prima edizione del 1634-1636, traduzione a fronte, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti, 1986..

fissità degli automi, ripetono ad ogni racconto gesti simili, replicano lo stesso percorso e fanno uso dei poteri straordinari possibili soltanto nell'enfasi teatrale del racconto.

14. *Stupore e divertimento: le abilità amplificate.* Il fiabesco amplifica le abilità: la forza di Forteschiena, la mira di Cecadritto con la balestra, il potente soffio di Soffiarello, l'udito di Orecchio-di-lepre, la velocità di Furgolo nella corsa (*Cunto, L'ignorante* 3.8).

Il fiabesco enfatizza la forma dei corpi – l'estrema bruttezza degli orchi, la repellente carne delle vecchie, le materie preziose che compongono le forme delle belle fanciulle, la paradossale, comica, regale generosità delle fate che premiano capricciosamente chi sappia farle ridere.

15. *Via dalla cronaca.* Il fiabesco sollecita la stupefazione citando, ma occultando in una dimensione nebbiosa, i fatti oscuri del leggendario, delle cronache nere delle famiglie, delle storie sacre, delle dicerie da mercato. La Bella con le mani mozzate viene gettata in mare per aver rifiutato di sposare il fratello (*Cunto* 3.2). Il villano maledicente che ha ingravidato la principessa viene rinchiuso in una botte e gettato a mare con la sua donna e i loro due gemelli perché muoiano di fame (*Cunto* 1.4). Lo scarafaggio, il topo e il grillo aiutano il padrone nella indispensabile seduzione della sposa nel corso della prima notte dopo il banchetto di nozze (*Cunto* 3.5). Il ragazzo cristiano è destinato a fornire il sangue per il bagno del Gran Turco che vorrebbe guarire dalla lebbra (*Cunto* 3.9). Sono, mascherati ma riconoscibili, eventi leggibili nelle pieghe della storia, della cronaca e nei libretti da fiera e, erraticamente, in diverse tradizioni del racconto. Le persone fiabesche sono poco più che automi letterari che ripetono gli stessi percorsi. L'ascoltatore non può annoiarsi perché il narratore varia la vicenda a seconda del suo pubblico, l'altra, la trasforma spingendo i dettagli del narrato ai limiti stupefacenti dell'assurdo, alla ricerca degli effetti piacevoli di una sorpresa inaspettata ma non pericolosa.

16. *Un racconto teatrato.* Il fiabesco amplifica la gestualità e il moto del corpo. I narratori che fanno uso del *Cunto* fanno ricorso alle tecniche di licitazione miste dei cantimbanchi e del teatro da sala e da piazza: gesti inattesi, canzoncine e musiche ben note, movenze di balli di moda, doppi sensi, gestacci da palco di cantimbanco, travestimenti e parodie di testi letterari.

17. *Chiocce e pulcini d'oro, suonatori e altri androidi.* Il *Cunto* era

una macchina mnemonica che consentiva di ricordare persone e intrecci e adattarli agli ascoltatori con le tecniche di una licitazione aperta e flessibile (tra *elocutio* e *actio*). Questa prevedeva variazioni narrative più o meno accentuate ma necessariamente stupefacenti, quasi proiezioni delle prove di abilità estreme delle persone fiabesche. La chioccia d'oro che sfila con i suoi preziosi pulcini sul balcone della principessa ingannata è un'opera raffinata di oreficeria. Non è il lavoro di un mago o di una fata, come è necessario dire nel racconto.

18. *Non di magia si tratta qui, non di bambini.* Molti vecchi lettori hanno accostato questi oggetti fiabeschi a protocolli, oggetti ed eventi propri del campo della magia e dell'alchimia. È un'interpretazione estranea allo sperimentalismo letterario, alle finalità del divertimento e, in genere, alla ricerca barocca sugli automi, figure al confine tra le macchine da lavoro, da difesa e da intrattenimento. Altrettanto equivoca è stata l'interpretazione della dedica del *Cunto* ai bambini (*trattenimiento pe li peccerille vs* passatempo per i più piccoli). Gli ascoltatori non avrebbero dovuto prendere sul serio la finzione letteraria, anche se questa nascondeva sempre qualche verità. L'opera andava ascoltata e letta all'interno delle motivazioni della tradizione letteraria *in lingua napoletana*, con le sue allusioni anti-toscane, forse anche come un accenno beffardo al *Decameron*.

19. *Una lingua per far ridere.* Il racconto fiabesco usava in questo caso, non era l'unico, la lingua del personaggio del *Napoletano* corrente a teatro. In altre aree e per testi strutturalmente analoghi era frequente l'uso di altri personaggi con le loro lingue locali e teatrali. Era anche il momento dei caratteri fissi della commedia dell'arte, che prevedevano poche evasioni dal cerchio ristretto delle maschere così atteso e applaudito dal pubblico. Inoltre, come recitato da molte fonti, non si trattava soltanto di parole. Il "parlar napoletano" non era una faccenda di lingua, ma anche di gestualità, di musica e costumi. Questo "parlare" comprendeva maschere, smorfie, salti, gesti equivoci, rumori allusivi di disturbi corporali. Tutti eventi previsti e trascritti nel dettato del *Cunto*.

20. *Un modello generativo.* Queste vecchie letture fuorvianti sono dovute alla mancata identificazione del *Cunto* come una macchina generatrice di racconti, una soluzione ingegnosa, come apprezzato dal corrente gusto barocco e dalle sue teorie. Il modello narrativo allestito per il *Cunto* è questo: i) con un andamento ad anello

nel corso del primo racconto vengono raccontati tutti gli altri 49 racconti. ii) A conferma della struttura barocca dell'opera il 49° racconto è la versione speculare del primo racconto. iii) Tutti i 50 racconti sono eguali dal punto di vista formale. iv) Tutte le persone fiabesche escono dalla Casa della famiglia, affrontano le prove del viaggio nell'Altrove, tornano nella Casa della famiglia, quando abbiano subito una metamorfosi: da vecchi a giovani, da poveri a ricchi, da non sposati a sposati. Le variazioni dipendono dalla circostanza della licitazione: il narratore sceglie uno o altro racconto, altera o enfatizza uno o altro dettaglio a seconda del suo pubblico evitando le persone o le trame che possano sembrare allusioni a qualche evento privato e disonorevole dei presenti.

21. *Altre macchine letterarie.* Negli stessi decenni venivano allestite altre macchine dello stesso tipo e con finalità analoghe: rimari per perfezionare poemi e sonetti, per confezionare anagrammi ricombinando i nomi dei committenti, iscrizioni simboliche e ammonitrici destinate alle facciate dei palazzi o ai percorsi delle feste come monito per i festanti e come omaggi per i committenti, retabli da altari e sequenze di figure di santi sulle pareti delle chiese articolate secondo le date del calendario sacro.

22. *La carne meccanica vive.* La letteratura fa un passo avanti rispetto agli automi meccanici, come è uno dei suoi compiti. La ragazza virtuosa prevede di essere uccisa e fabbrica una copia di sé stessa in pasta di zucchero e così lo sposo, che la trafigge per vendetta, quando ne lecca il sangue, avverte il sapore delizioso del muschio e la piange (*Sapia Liccarda, Cunto* 3.4). La statua d'avorio della fanciulla desiderata era già stata animata da Pigmalione con l'aiuto di Venere (Ovidio, *Metamorfosi* X 243-297) e una fanciulla fiabesca si costruisce lo sposo desiderato con zucchero di Palermo, matasse di fili d'oro, rubini e altre materie preziose (*Pinto smauto, Cunto* 5.3). I termini con cui veniva descritta la bellezza della fanciulla che era stata una vecchia erano materici e meccanici:

bel pezzo di ragazzona [...] i capelli[...] facevano invidia al Sole;[...] le ciglia, balestre a palle che bersagliavano i cuori; [...] gli occhi, lanterna cieca della ronda d'Amore; [...] la bocca, macina amorosa dove le Grazie pigiavano contentezza e ne ricavavano Greco dolce e Mangiaguerra saporoso[...] O musetto di piccioncino mio, o bambolina delle Grazie, splendente colomba del carro di Venere, àrgano trionfale di Amore! [...] puoi dedurre dai capelli d'oro quale fune mi leghi, da questi occhi neri quali carboni mi cuociano e dagli archi rossi di queste labbra quale freccia mi trapassi. (Basile 1985, p. 211)

Le persone toscane del *Decameron*, narratori e ascoltatori, erano state gente costumata e di rango e si erano scambiati racconti su casi e dicerie del conflitto sociale urbano. Le persone del *Cunto* erano maschere senza riferimenti alla cronaca. Gli ascoltatori avrebbero dovuto ascoltare il racconto come bambini privi di vissuto personale e di riferimenti sociali. Raccontare era un gioco tra altri giochi nel giardino dei potenti (*Il gioco dei giochi, Cunto 5 Apertura*) anche se era un gioco rischioso perché il racconto nasconde sempre qualche verità.

Zoza [...] cominciò a raccontare: «La verità, signori principi, è sempre stata mamma dell'odio e per questo non vorrei che per obbedire ai vostri ordini offendessi qualcuno di quelli che sono qua attorno, perché non sono abituata a costruire finzioni e a tessere favole e sono costretta, dalla natura e dalla circostanza, a dire la verità (Basile 1985, p. 1017)

Tuttavia ascoltare racconti era uno dei piaceri sublimi della vita e uno dei passaggi obbligati dell'intrattenimento:

né senza ragion veduta quel gran filosofo disse che l'ultima felicità dell'uomo è il sentire racconti piacevoli, perché ascoltando cose amabili gli affanni evaporano, i pensieri fastidiosi vengono sfrattati e la vita si allunga. Per questo desiderio vedi gli artigiani lasciare le botteghe, i mercanti i traffici, gli avvocati le cause, i negozianti gli affari e andare a bocca aperta per le botteghe dei barbieri e per i crocchi dei chiacchieroni a sentire false novità, avvisi inventati e gazzette d'aria (Basile 1985, p. 23)

23. *È tempo di macchine*. La ricerca sui corpi artificiali, umani e animali, era attiva da tempo nei paesi europei nei primi decenni del sec. XVII sotto la spinta della domanda di macchine idrauliche, da guerra, da sollevamento, da spinta e di corpi destinati all'intrattenimento - in forma di figure mobili, di teatrini da interno e da piazza, di oggetti rari e preziosi simboli di status. Si trattava di corpi da utilizzare anche come modelli necessari per l'anatomia, la pittura, l'oreficeria, la filosofia e la letteratura. La ricerca sulla meccanica era orientata alla costruzione di semoventi, non necessariamente in forma di essere vivente, da osservare compiacendosi anche del disvelamento della loro struttura, della loro funzione e, se si vuole, del loro possibile uso simbolico. Alcuni dispositivi consentivano l'articolazione di rumori e suoni, musiche e parole, che sembravano poter spiegare anche alcuni aspetti del funzionamento della mente e del linguaggio. In parallelo lo studio della meccanica del corpo consentiva la costruzione di strumenti chirurgici adatti ad interventi ortopedici e protesi metalliche (Fabrìci 1617, 1647).

Linee di ricerca attive e contigue in quegli anni e in vari modi connesse con la costruzione di automi lavoravano in discontinuo concerto sulla struttura dei corpi, sulla composizione della mente, sul ruolo della fantasia e delle immagini, sulla crescente domanda di macchine da lavoro e da guerra, sull'emersione della dimensione sociale dell'intrattenimento ed estensioni nei campi del piacere, del gioco con soluzioni tecniche nello stesso tempo ingegnose, divertenti e, spesso, letali.

24. *Il corpo finto: medicina, spettacolo, bellezza, status.* Facsimili del corpo, umano e animale, erano già stati lavorati in vari centri europei a partire dal secolo XV. Sulle tracce della ricerca greca e araba antica e medievale sugli automi la filosofia applicata ha osservato e ricostruito per gradi la composizione dei corpi, ha avanzato ipotesi sulle funzioni delle loro parti, ha costruito modelli smontabili e semoventi a uso di medici, teatranti, ingegneri e gioiellieri. Altre linee di ricerca hanno lavorato sulle immagini del corpo – per le arti visive – e sulla sua decorazione – per l'abito e i suoi accessori. Sono alcune delle linee convergenti che hanno contribuito a configurare il dinamico immaginario della Modernità.

25. *Generi e strumenti dell'intrattenimento, in corte e in piazza.* Sulle tavole dei conviti e durante le ore destinate all'intrattenimento nelle corti italiane ed europee si muovono molti automi, come parte dell'allestimento delle tavole, dell'ostensione dei cibi e dei beni nel corso delle feste – mostre di argenti, abiti, gioielli e altre meraviglie. I moti degli automi sono imprevisi, stupiscono, sono occasioni di compiacimento e di curiosità per le loro apparizioni improvvisate e i loro gesti inattesi: sfilano, camminano, salutano, si inchinano, attingono e versano vino e acqua, agitano stendardi, suonano flauti e tamburi, scrivono, mangiano, forse guardano. I convitati sorridono e ridono, si incuriosiscono e si divertono, sono increduli e dubbiosi, si chiedono quali forze muovano questi corpi di metalli, legni e stoffe e fino a che punto sia lecito riprodurre il vivente. Sono spesso oggetti di gran pregio. Sono giocattoli da re.

26. *Giocattoli da re. Il Galeone meccanico* (Hans Schiottheim, Augusta ca1585, British Museum) che sfila lungo la tavola del banchetto di Rodolfo II d'Asburgo (1576-1612) ha nella stiva un organo in miniatura che suona durante il percorso, sulla tolda c'è la figura dell'imperatore, seduto sotto il baldacchino, circondato dai suoi Sette Grandi Elettore e preceduto da tre araldi, trombettieri e mari-

nai si muovono al suono di un tamburino, finché il cannone di prua accende la miccia e gli altri cannoni sparano una salva.

È l'opera di un orafo che lavora ad Augusta, che, come Norimberga, è la città dei meccanici e dei gioiellieri che preparano automi per le tavole dei nobili tedeschi e i doni per i sultani turchi: navicelle, elefanti, cavalli, Diane, Centauri e Bacchi, tutti automi capaci di tutto.

27. *L'intrattenimento, tra piaceri e inquietudini.* I corpi artificiali segnalano una delle richieste pressanti della città moderna: l'intrattenimento con i suoi generi attivatori di forme diverse di divertimento. Nei giardini delle corti e sui percorsi delle feste avevano cominciato ad apparire e sparire chimere e draghi, santi e fontane di vino, apparati di fuochi e buoi travestiti da rinoceronti che trasconavano i carri di Carnevale, ippogrifi e pegasi che volavano nei cieli teatrali con Mercuri e Veneri, ninfe e satiri, interi Olimpi si aggiravano sui palcoscenici. Il divertimento è spesso una sensazione dai confini labili tra diverse forme di piaceri e paure. Molti esseri meccanici si muovono nei decenni tra i sec. XVI e XVII. Bambole da compagnia, ballerini che danzano sulla corda, uccelli che volano e cinguettano, cani che inseguono fagiani. Quando questi esseri si muovono inducono stupori e piaceri ma anche inquietudini se non momentanee paure. È il caso dei fuochi artificiali, uno degli spettacoli festivi più desiderati e frequentati con il suo mix di stupefazione e terrore per la sua prossimità con gli incendi, le cannonate, il pericolo.

28. *Qualche passo indietro: orologi e astrari.* Il lettore tollerante sa come in queste pagine sia possibile soltanto un cenno ai percorsi che hanno portato anche i libri sugli automi dalla Grecia a Roma e, nel corso del Medioevo, dalla ricerca araba fino ai paesi europei. Si sa: i libri sono passati attraverso le rotte mercantili verso Venezia e la Sicilia dei Normanni, i guerrieri e i viaggiatori tra le coste del Mediterraneo, tra il Medio Oriente, tra gli scriptoria e le biblioteche andaluse con le loro traduzioni dal greco e dal persiano. A partire dal sec. X è documentata la moltiplicazione delle traduzioni dall'arabo e dal greco in latino di libri di astronomia, di geografia, di meccanica, di medicina. Una Scuola di traduttori dall'arabo al latino è stata istituita a Toledo da un arcivescovo francese (Raymond de Sauvetat, 1126-1152). *L'Orologio Elefante* (al-Jazari, 1136-1206) è una macchina che sembra combinare le conoscenze tecniche e artistiche degli ingegneri e idraulici greci e arabi. Attraverso un *Livre de portraiture* circolano disegni di architetture e figure dotate di

parti mobili, di dispositivi per la circolazione delle acque e la lavorazione dei minerali (Villard de Honnecourt, 1200-1250?). Nel corso del sec. XIV la circolazione di conoscenze astronomiche e matematiche ha consentito la costruzione di orologi (1364?) e di astrari, strumenti necessari per calcolare la posizione e i moti dei pianeti, le fasi lunari, la sequenza delle eclissi (*Tractatus astrari*, Giovanni Dondi, 1330-1388). Nel primo orologio meccanico su torre vicino al Duomo di Orvieto un automa di bronzo scandisce le ore colpendo una campana con un martello (detto *di Maurizio*, 1351). Su questo modello e con molte varianti sempre più spettacolari e affollate di personaggi – dagli Apostoli ai Magi, dagli Angeli alla Morte - si è diffuso l'uso dei grandi orologi nelle piazze e sui campanili europei. Orologi e astrari sono stati tra gli oggetti con parti in movimento necessari per la navigazione, i percorsi dei viaggi, la scansione dei tempi del lavoro e della preghiera nelle comunità.

29. *Un altro passo indietro: alla finestra dell'Antico.* Gli umanisti hanno trovato nei papiri e codici dell'Antico tracce delle procedure per la costruzione di meccanismi che le comunità chiedevano in misura crescente - armi, argani, specchi, carri, viti, statue per trionfi e feste e altro. Tra queste tracce hanno trovato nel corpus testuale del mito anche disegni, descrizioni e leggende sui corpi meccanici. Dedalo ha dato la voce alle sue statue con l'argento vivo. Efesto ha avuto come aiutanti Pandora e Talos, il gigante di bronzo donato ad Europa, collocato a difesa di Creta e, reso folle da Medea, ucciso dopo l'arrivo degli Argonauti colpito nel suo unico punto debole, la caviglia, come hanno scritto Esiodo e Platone. A Bisanzio il servo meccanico di Philon ha versato acqua e vino nelle coppe dei convitati (sec. III a.C.). L'alchimista persiano Jabir ibn Hayyan (*Geber*) ha trascritto le procedure per la costruzione di corpi artificiali (*Libro delle pietre*, sec. VIII). Ali Ibn Khalaf al Muradi ha progettato automi (*Libro dei segreti*, Spagna, sec. XI). Papa Silvestro II (Gerberto di Aurillac, 999-1003) ha costruito o posseduto una testa parlante (secondo Guglielmo di Malmesbury, sec. XII). L'ingegnere iracheno-siriano Al-Jazari ha progettato 50 automi (*Compendio*, 1206?). Il francescano Paolo di Taranto ha sintetizzato i libri di *Geber* e ha lavorato sul rapporto, velato di inquietudini teologiche, tra opera naturale e opera artificiale (sec. XIII).

30. *Sulla soglia.* Per non parlare del più clamoroso dei casi: Alberto Magno di Bollstädt, il *Doctor Universalis* (O.P., 1206-1280) ha avuto tra i suoi campi di ricerca le scienze sperimentali (*philosophia natu-*

ralis) e lo studio delle macchine (*ars machinamentorum*).

Alcune testimonianze ricordano come abbia costruito una testa di metallo capace di parlare e come questa sia stata distrutta da un frate spaventato, il suo allievo preferito, Tommaso d'Aquino, il *Doctor Angelicus* (O.P., 1225-1274), suo compagno di studi, di viaggi e di ricerca tra Parigi e Colonia.

31. *Trattati*. La ricerca sulla meccanica applicata destinata all'intrattenimento è stata parte della domanda di attrezzi per macchine da guerra, l'edilizia, l'idraulica, gli orologi da tasca e gli spettacoli teatrali. I trattati *De ingeneis* (1419-1433) e *De machinis* (1433, Mariano di Jacopo, *il Taccola*) trattano dispositivi di ingegneria idraulica e militare e sono stati usati da architetti e pittori: da Brunelleschi, Jacopo della Quercia, Francesco di Giorgio Martini tra gli altri. I 140 progetti dei *Bellicorum instrumentorum libri* riguardano ottica e idraulica, arieti e torri da difesa, automi e strumenti musicali e altre macchine (Giovanni Fontana, 1420-1440). Un orologio planetario o astrario con i 7 pianeti allora conosciuti, il sole e la luna era nella biblioteca Visconteo-Sforzesca di Pavia (Johannis de Dondi, *Tractatus Astrarii*, 1365-1384,). Parti di prototipi di un cavaliere con armatura mosso da corde e carrucole e di un tamburino sono nel Codice Atlantico f.579r di Leonardo da Vinci. 195 mulini, pompe, fontane, gru per il sollevamento dell'acqua con figure umane anche come decorazione sono ne *Le diverse et artificiose machine* di Agostino Ramelli (1588).

32. *Il più noto dei trattati all'alba della Modernità*. Erone di Alessandria, matematico e geometra, ha studiato la riflessione della luce (specchi, *catoptrica*), ha inventato dispositivi ad aria compressa e vapore, macchine da guerra e orologi (sec. I d.C.?). Il suo trattato, *Automata*, descrive la costruzione di teatrini con brevi spettacoli e personaggi manovrati con corde e ruote dentate, itineranti in circolo o su linee rette, destinati a banchetti o teatri. Il trattato è diventato una fonte preziosa per i costruttori di automi destinati a varie forme di spettacolo, all'apertura e chiusura delle porte, all'incanalamento delle acque e al controllo delle loro forze, al compito teatrale di versare liquidi come il vino o il latte nelle coppe dei comensali. Il *Liber spiritalium* è stato tradotto in latino da Federico Commandino (Urbino 1575). La traduzione e la pubblicazione degli *Automata* con i suoi disegni (Bernardino Baldi, 1576-1586) ha favorito la circolazione di progetti di teatrini pneumatici e meccanici e la valutazione della matematica come scienza-pilota della ricerca

sugli automi. I disegni di Erone sono stati utilizzati per esportare gli automi dei giardini rinascimentali italiani con i loro concerti d'acqua (Villa d'Este, Tivoli, Pratolino) ai giardini di Greenwich e di Somerset House (Londra 1612) e ai giardini pensili del Palatinato (Heidelberg, Salomon de Caus, *Hortus Palatinus* 1576-1626). Qui Galatea è trainata sull'acqua da due delfini e sullo sfondo della grotta un ciclope suona il flauto (*Les raisons des forces mouventes*, probl. 25). Il suono è prodotto da un cilindro rotante munito di cartoni cambiabili con perni che toccano i tasti di una tastiera, ogni nota apre una valvola che fa passare l'aria in un organo a canne (ivi, pp. 29, 32).

33. *Recuperando l'Antico*. Il recupero dei modelli dell'Antico ha immesso nella cultura dell'umanesimo testi, macchine e, ovviamente, dubbi. Le comunità avanzavano crescenti richieste di macchine, che, con il viaggio, erano uno dei nuovi miti della Modernità emergente. La metallurgia aveva a che fare con l'alchimia, ne era, latamente, la versione hard. Matematica, metallurgia e ingegneria progettavano e producevano attrezzature per i viaggi e le guerre - navi, cannoni, armi da fuoco -, allestivano carri e fuochi artificiali per feste e teatri, preparavano macchine da intrattenimento, come le fontane improvvisate da giardino e le cuccagne da piazza, e macchine per ricordare racconti, per comporre poemi, per ottenere effetti letterari: rime, doppi sensi, metafore, giochi di parole, equivoci.

Tra queste macchine continuavano a circolare anche gli interrogativi sulle forze che le muovevano e, fatalmente, su quelle che muovevano i corpi dei viventi - degli uomini e degli animali.

34. *Un passo indietro: angeli, streghe, diavoli e altri*. I semoventi destinati a chiese e piazze segnalano le immagini pilota della vita quotidiana delle comunità e consentono di identificare alcune caselle e figure del loro immaginario.

La Strega in fiamme, con le sue ali di pipistrello, la coda di serpente, le zampe unghiate, scivola su una rotaia, muove le braccia alate e le corna, la testa è illuminata dall'interno con un fuoco e dalla sua bocca esce fumo (Giovanni Fontana, *Bellicorum instrumentorum liber* 1420-1449). Nella chiesa di San Felice a Firenze l'angelo dell'Annunciazione vola sui fedeli dalla Tribuna dell'Empireo (con l'immagine dell'Eterno) fino all'immagine di Maria, torna indietro dopo l'Annuncio tra le fiamme di un fuoco artificiale (che è lo Spirito Santo, Filippo Brunelleschi, 1439). Leonardo da Vinci costruisce un leone meccanico per Francesco I di Francia (1515). Dopo il 1562

Janello Torriani ha costruito il *Monaco* di ferro, legno e stoffa, che fa un percorso in linea retta muovendo i piedi, apre e chiude la bocca, si batte il petto con la mano destra, alza e abbassa la mano sinistra con una croce e un rosario, annuisce, porta la croce alla bocca come per baciarla (National Museum of American History, Washington). È un automa costruito dopo l'incidente occorso nel 1562 a don Carlos, figlio di Filippo II di Spagna, ferito in un incidente e guarito dopo una visione in sogno della mummia del beato francescano Diego di Alcalà, santificato nel 1588. Torriani ha costruito anche il *Microcosmo*, un orologio planetario di 1800 parti, una macchina idraulica che portava l'acqua del Tago nella fortezza dell'Alcazar e altri automi di figura: *La suonatrice di tamburo* (collezione privata), *Il Santo* (Iparmuvészeti Museum, Budapest), *Il frate* (Deutsches Museum, Monaco). Tra il 1569 e il 1575 Bernardo Buontalenti ha progettato le scenografie per la villa di Pratolino di Francesco I de' Medici con automi, fontane, statue realizzate in parte sui modelli di Erone. Nella *Grotta del cibo* una ninfa attinge acqua dalla sorgente e porta il secchiello per il lavaggio delle mani sino alla sala del banchetto dove un paggio lo porge ai commensali. Un artigiano ha costruito per Luigi XIV bambino una carrozzina semovente con cavalli, fanti e dama. Nella Wunderkammer del medico Ludovico Settala e del figlio Manfredo il diavolo muove gli occhi, caccia la lingua e sputa sui visitatori. È un automa da esibire anche come prova ingegnosa della presenza del sacro e dell'abilità tecnica del progettista (Castello Sforzesco, Milano).

35. *La ragion meccanica*. La ricerca sugli automi ha quattro motivazioni dominanti e più o meno convergenti: lo studio del corpo umano, lo spettacolo, la ricerca di simboli di status, il piacere della percezione dell'ingegnosità e della bellezza. Alcuni facsimili sono stati usati per costruire modelli necessari ai medici che facevano lezione negli studi o operavano dissezioni su cadaveri in rapida decomposizione. Il facsimile consentiva di lavorare sul fermo-carne, con artefatti non deteriorabili e adatti a osservare in dettaglio la struttura del corpo, a decifrare l'interconnessione delle sue parti e il loro funzionamento.

Tuttavia la copia meccanica e mobile dei corpi proponeva enigmi che teologie, filosofie e tecniche tentavano saltuariamente di risolvere con qualche precauzione: che cosa muoveva i corpi dei viventi e cosa muoveva i loro simulacri? Molti semoventi sono stati oggetto di conflitti, censure, paure. A partire dalle ipotesi non esplicitate che, nella dissezione, mettevano sullo stesso piano corpi di esseri

diversi con le loro inquietanti somiglianze. I profili corporali e comportamentali di uomini e animali rivelavano palesi analogie (Giambattista Della Porta, *De humana physiognomonia*, Vico Equense 1586). I corpi artificiali si muovevano, mangiavano, volavano, muovevano gli occhi, forse guardavano, forse vedevano e, soprattutto, suonavano e parlavano. Per il momento rimanevano inaccessibili e inesplorati alcuni recessi della ricerca: a parte le utilità quali piaceri poteva indurre la loro costruzione, uso e osservazione? E dove era il confine in cui l'osservatore passava dalla percezione della prova d'ingegno e dalla sua utilità alla visione della bellezza e del suo pericoloso collega, il desiderio? Soltanto la spinta dell'utilità delle macchine da lavoro, da guerra e da divertimento comprimevano questi dubbi filosofici.

36. *Il corpo simulato e potenziato: meccanica, fantastico, fiabesco.* Un filone della filosofia naturale si è orientato verso la scienza applicata e ha progettato e costruito macchine a forma di corpo. In parallelo gli studi hanno iniziato a ricostruire il processo di formazione delle passioni nei viventi e a simularne la presenza negli automi. La macchina è la proiezione di quanto il corpo non riesce a fare e che può essere confuso per magia mentre si tratta di fabbrilità tecnica e retorica. La macchina è un potenziatore delle capacità dell'essere vivente e un simulatore dei suoi poteri possibili. È quello che è chiamato a fare il registro letterario che chiamiamo fiabesco e fantastico. Gli automi segnalano figure, oggetti e prestazioni richieste ai corpi viventi: serve e valletti, marinai e soldati, suonatori e animali. Ma sono corpi meccanici privi di passioni, qualche volta dotati di poteri stupefacenti, modelli ideali, dotati degli spessori della materia e utili, al momento del racconto da intrattenimento, per potenziare il registro del fantastico e far emergere la tonalità fiabesca.

37. *Intorno alle stesse tavole.* In fondo i poeti che declamano Pegaso e Ippogrifi, gli ingegneri che progettano galeoni che navigano e sparano tra i piatti, i gioiellieri che costruiscono orologi per i sultani, i teatranti che recitano le vicende delle fanciulle con le mani mozzate lavorano intorno alle stesse tavole imbandite e per gli stessi spettatori, con le stesse idee e le stesse immaginose e raffinate tecniche di arti così diverse e tuttavia così enigmaticamente simili.

38. *Immagini, passioni e altri malfunzionamenti della ragion meccanica.* Qualche anno dopo, a metà secolo XVII, le strade della ricerca sui semoventi sembrano già diversificate. Il corpo artificiale è un utensile per la medicina, è un oggetto di pregio per i doni e per

l'intrattenimento, è una delle articolazioni della ricerca sulle macchine da guerra, sulle architetture, sulla canalizzazione delle acque e lo sfruttamento della loro forza motrice.

Il corpo meccanico è un segnale di status chiuso nelle gallerie private e ostentato durante le feste. È una componente dello spettacolo teatrale e delle stanze delle meraviglie fisse nelle piazze o itineranti sui percorsi dei cantimbanchi.

In circoli molto più ristretti affiorano continuamente due enigmi: cosa muove i corpi e che effetti hanno sulle loro parti le passioni che continuamente li investono.

39. *Lo spettro delle passioni.* Qualche anno dopo Cartesio avrebbe cominciato a riflettere su alcuni aspetti del comportamento che disturbavano la composizione e il funzionamento lineare del suo corpo-macchina e interferivano vistosamente sul suo funzionamento.

Le motivazioni dei suoi moti erano certamente connesse all'attività della ghiandola pineale e della fantasia, ma erano esposti alle interferenze di un'altra componente della vita cognitiva: le *passioni*. Questi "stati" corporali provocavano scompensi nella macchina meccanica, sollecitavano e rendevano leciti anche comportamenti abitualmente classificati come devianti e frequenti nelle logiche del racconto del viaggio e del conflitto, allestite per spiegare gli eventi della storia e della cronaca urbana.

La devianza possibile indotta dalle passioni era uno dei tanti casi di legittimazione dei comportamenti che riconfigurano la loro immagine quando diventano tanto diffusi da rendere problematica ogni forma di controllo.

La passione era uno stato che giustificava molte irregolarità e devianze del corpo e del comportamento. La ricerca sulle macchine simulanti tentava anche l'individuazione del loro ruolo per decifrarne, forse per evitarne, le spinte che alteravano e rendevano imprevedibili, incontrollabili, forse pericolosi gli individui e le folle.

Le passioni, come le macchine, stimolavano e potenziavano i corpi umani che venivano sempre più dotati di forze e poteri e, nello stesso tempo, sembravano stimolare in direzioni impensabili anche i loro comportamenti. Per questo stavano per diventare un argomento dominante della letteratura.

Dopo l'entrata in campo delle passioni i campi di ricerca si differenziavano, lasciando da una parte i delicati problemi della mente e optando per gli automi di servizio, portatori occulti di un'etica libertina e materialista. Molti automi emettevano rumori e suoni, parlavano e, con il passare del tempo, suonavano strumenti.

La ricerca musicale era compendiata a metà secolo nella *Musurgia universalis sive arsa magna consoni et dissoni in X libros digesta*, un'enciclopedia della musica meccanica con i disegni di organi ad acqua (Athanasius Kircher, Roma 1650). Kircher ha completato l'opera dopo aver contribuito al restauro dell'Organo del Quirinale (nel 1648-1648, costruito nel 1596).

Trent'anni dopo la prima opera di iatromeccanica ricostruiva, dal punto di vista matematico e fisiologico, la forma e la funzione del sistema muscolare negli esseri viventi. L'ipotesi era che le leggi che regolano l'universo ne regolano tutte le componenti: dagli atomi ai pendoli (G.A. Borelli, *De motu animalium*, Roma 1680).

40. *Prometeo e il veleno della materia da Cartesio a La Mettrie: 1630-1737*. Dopo quasi cento anni e la bambola Francine, ninfe, valletti, draghi e galeoni così divertenti e preziosi, un artigiano avrebbe costruito tre dei più perfezionati automi del secolo XVIII: *Il flautista, Il tamburino, L'anatra che mangia e defeca* (*Anatomies mouvantes*, Jacques de Vaucanson, 1737) e, soprattutto, l'automa che avrebbe cambiato l'industria tessile e della moda europea: il telaio tessile automatico. Voltaire avrebbe ricordato de Vaucanson come il "rivale di Prometeo". Qualche anno dopo J. B. Le Rond D'Alembert avrebbe ricordato il flautista nella voce *androïde* dell'*Encyclopedie* (1751) con la folla che era accorsa a vederlo e gli altri due automi (*automate*). Gli automi erano ormai un fenomeno cercato dal pubblico delle città e assimilato sempre più rapidamente nella logica dell'industrialismo. La ricerca libertina e meccanica si articolava in ulteriori linee in parte divergenti: il macchinismo emergente, l'enigma delle passioni con la loro pressione sul corpo e il materialismo totale di Julien O. de la Mettrie (*Storia naturale dell'anima*, 1745; *L'uomo macchina*, 1747) dove non c'era spazio per le domande su cosa o chi muovesse i corpi.

Nota: di alcuni libri

1. Per Descartes: René Descartes, *L'homme*, 1630 ca., Paris, 1664 (trad. it., *L'uomo*, a cura di G. Catelli, Torino, Bollati Boringhieri, 1960); René Descartes, *Les passions de l'ame*, 1649 (trad. it., *Le passioni dell'anima*, in Cartesio, *Opere*, Roma-Bari, Laterza, 1967); Rak M., *Il concetto di fantasia nel primo Settecento italiano*, 1961-1964, poi in Id, *La fine dei grammatici*, Roma, Bulzoni, 1975; Bennett J., *Minds and Brains in the 17th Century*, Cambridge University Press, 1981. Per gli spiriti animali v. René Du Pont R., *La Philosophie des Esprits*, Paris, 1602; Bonicalzi F., *Il costruttore di automi, Descartes e le ragioni dell'anima*, Milano,

Jacabook, 1987.

2. Per i Francini: Tommaso, Camillo e Alessandro e il cugino Orazio avevano lavorato per il Granduca di Toscana Ferdinando I de' Medici a Pratolino. Nel 1599 si erano trasferiti a Parigi per costruire gli organi, i teatrini di automi e le macchine idrauliche dei giardini del castello di Enrico IV a Saint-Germain-en-Laye. I giardini erano collegati alla Senna con terrazze, fontane, laghetti e grotte popolate da artefatti: la fanciulla che suona l'organo, l'albero con gli uccelli che cantano, la statua di Mercurio che soffia nella conchiglia, il drago che agita le ali. Nel 1631 Tommaso, nominato *gentilhomme servant du Roi*, era incaricato della manutenzione delle opere di Fontainebleau (v. *Livre d'architecture contenant plusieurs portiques de différentes inventions*, Paris, 1631, con le tavole disegnate da Alessandro Francini e incise da Abraham Bosse). Per le opere realizzate da Tommaso e Alessandro Francini a Fontainebleau v. Dan P., *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642, con le incisioni di Abraham Bosse. Tommaso Francini aveva lavorato al progetto dell'acquedotto di Arcueil e alla piattaforma girevole della scenografia del *Ballet de la délivrance de Renaud* rappresentato in corte a Parigi il 29 gennaio 1617 (*Discours au vray du ballet dansé par le Roi*, Paris, 1617). Per la passeggiata di fronte a Versailles i Francini avrebbero contribuito al progetto di ri-circolo dell'acqua che avrebbe ridotto il consumo (1681-1684). I cavalli che azionavano le pompe che alimentavano 35 km di tubature furono sostituiti con la macchina di Marly che portava l'acqua dalla Senna e alimentava a Versailles anche teatrini idraulici con figure del mito.
3. Per gli automi dell'Antico: Federico Commandino, *Heronis Alexandrini Spiritalium liber*, Urbino, 1575; Bernardino Baldi, *Di Erone Alessandrino, De gli automati ovvero machine semoventi*, Venezia, 1589; Giovan Battista Aleotti, *Gli artifiziosi et curiosi moti spiritali di Herone*, Ferrara 1589 (Ferraro G., *Bernardino Baldi e il recupero del pensiero tecnico-scientifico dell'antichità*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008); Alessandro Giorgi, *Spiritali di Erone Alessandrino ridotti in lingua volgare da Alessandro Giorgi da Urbino*, Ferrara, 1589; Giovanni Dondi, *Tractatus Astrarii*, Ms. D39, Bibl. Cap. di Padova; Carra de Vaux B., *Le livre des appareils pneumatiques et de machine Hydrauliques par Philon de Byzance*, Paris, Klincksieck, 1902; Di Pasquale G., *Le macchine del mondo antico*, Roma, Carocci, 2019; Beaune J.C., *The classical age of Automata: an impressionistic survey from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, in *Fragments for a history of the Human Body*, I, New York, Zone Books, 1989; Losano M.G., *Storie di automi, dalla Grecia classica alla Belle Epoque*, Torino, Einaudi, 1990; Russo L., *La rivoluzione dimenticata. Il pensiero scientifico greco e la scienza moderna*, Milano, Feltrinelli, 2001; Lo Sardo E., *Automata*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2003; Settis S., *Archeologia delle macchine*, in Id (a cura di), *Eureka! Il genio degli antichi*. Catalogo della mostra. Napoli, Electa Napoli, 2005; Dionigi I (a cura di), *Gli antichi, i moderni, noi*, Milano, Bur, 2007;

Lo Sardo E., *Il cosmo degli antichi*, Roma, Donzelli, 2007; al-Muradi Ibn Khalaf, *Il libro dei segreti risultanti dai pensieri*, Milano, Leonardo 3, 2008; Sorge F., *Preistoria robotica*, Firenze, Editoriale Olimpia, 2009; Fragaki H., *Automates et statues merveilleuse dans l'Alexandrie antique* in «Journal des savants», 2012; al-Hassani Salim T. S., *1001 Inventions. The enduring legacy of Museum civilization*, Washington, National Geographic, 2012; Marras C., Schino A. M. (a cura di), *Linguaggio, filosofia, fisiologia nell'età moderna*, Roma, ILIESI, 2014.

4. Per gli automi in Europa dal sec. XIV-XVI. Sulla testa parlante di Alberto Magno v. il mercante Matteo Corsini, *Rosario della vita*, 1373; per il teologo Enrico di Langenstein (1325-1397) la testa era di carne; Alfonso Tostado, vescovo di Avila (1409 ca-1455) indica nel frate distruttore Tommaso d'Aquino (*Commentaria*) smentito da Teofilo Rainaudo (IHS, ? - 1655); per Gabriel Naudé si trattava di un androide di metallo (*Apologie pour tous les grands personnages qui ont esté faussement soupçonnez de magie*, La Haye, 1625); Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti*, Firenze, 1568; Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura ... diviso in 7 libri*, Milano, 1584; Agostino Ramelli, *Le diverse et artificiose machine ... ingegniero del Christianissimo Re di Francia et di Polonia ... Composte in lingua italiana et francese*, Parigi, 1588; Bernardino Baldi, *Cronica de matematici ovvero epitome dell'istoria delle vite loro*, Urbino, 1707; Romby C.G. (a cura di), *L'orologio di Brunelleschi*, Scarperia, Studio Noferini, 2017; Mariano di Jacopo detto *Il Taccola*, *De ingeneis*, Libri I-II (Cod. Lat. Monacensis 197-II (BSBM), Bayerische Staatsbibliothek e Biblioteca Nazionale centrale di Firenze); Id, *De machinis* (Cod. Lat. Monacensis 28800 (BSBM), Bayer, Staatsbibliothek, Monaco di Baviera); Giovanni Fontana, *Bellicorum Instrumentorum Libri* (Cod. Icon. 242 (BSBM)); Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499; per Leonardo da Vinci v. Pedretti C., *Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus*, London, Phaidon Press, 1957; Morello G., (a cura di), *Le macchine del Rinascimento*, Roma, Retablo, 2000; Burke E., *Meaning and Crisis in the Early Sixteenth Century. Interpreting Leonardo's Lion* in «Oxford Art Journal», January 29, 2006; Rosheim M., *Leonardo's lost robots*, Springer, Berlino, 2006; Garai L., *Gli automi di Leonardo*, Bologna, Bononia University Press, 2007.
5. Per gli automi nel sec. XVII. Per le analogie tra il corpo umano e bestiale v. Giambattista della Porta, *De humana physiognomonia*, Vico Equense, 1586; Michelangelo Buonarroti, *Descrizione delle felicissime nozze di ... Maria Medici*, Firenze, 1600; Agostino Ramelli, *Le diverse et artificiose machine (...) Ingegniero del Christianissimo Re di Francia et di Pollonia*, Parigi, 1588; Salomon De Caus, *Les raisons des forces mouvantes*. Francoforte, 1615; Girolamo Fabrici, *Operationes chirurgicae*, Padova, 1617; Salomone de Caus, *Hortus Palatinus*, Francoforte, 1620; Athanasius Kircher, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, Roma, 1650; Georg Andreas Bockler, *Theatrum machina-*

- rum novum, exhibens aquarias, alatas, iumentarias, manuaris*, Colonia Agrippina, 1662; Giovanni Alfonso Borelli, *De motu animalium*, Roma, 1680 (Lugduni in Batavis, 1685); Alberici C., *Un automa del Museo Settala*, in «Rassegna di studi e notizie», X, Civica raccolta Stampe Bertarelli, Milano, 1982; Chesters T., *Demonology on the margins: Robert Du Triez's "Les Ruses, finesses et impostures des espritz malins" (1563)* in «Renaissance Studies», 21, n. 3, giugno 2007.
6. Per gli automi fiabeschi: Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, Napoli 1634-1636 (ed. a c. di M. Rak, Milano 1986-2021); Id., *Napoli gentile*, Bologna, Il Mulino, 1994; Id., *Logica della fiaba*, Milano, Mondadori, 2010; Id., *Napoli civile*, Lecce, Argo, 2021.
7. Per gli automi del sec. XVIII. *Rollier de Servièrre, Recueil d'Ouvrages curieux de Mathématique et de Mécanique, planches*, Lion, 1719; Jacob Leupold, *Theatrum Machinarum Generale*, Zufinden bey dem Autore, Leipzig, 1724-1739; Il telaio automatico di Jacques de Vaucanson, è stato costruito nel 1737. Il Turco giocatore di scacchi di Wolfgang von Kempelen del 1770 è uno pseudo-automa smascherato nel 1857; Julien Offray de la Mettrie, *Anti-Sénèque o Discours sur le Bonheur*, 1748; Id., *L'homme-machine*, Leida 1748; Jean le Rond d'Alembert, *Automate, Encyclopédie*, Paris 1751-1780; Restelli A., *Androidi musicali del XVIII secolo. Tra scienza e attrazione*, in «De Musica», XII, 2008 (<https://users.unimi.it/gpiana/>).
- Per altri automi: Morasso M., *L'imperialismo artistico*, Torino, Bocca, 1903; Id., *L'aspetto meccanico del mondo*, Milano, Hoepli, 1907; Id., *L'imperialismo nel secolo XX*, Milano, Hoepli, 1905; Id., *La nuova arma (la macchina)*, Torino, Bocca, 1905; Papini G., *L'esperienza futurista (1913-1914)*, Firenze, Vallecchi, 1919; Gélis A. C. E., *Le monde des automates*, Parigi, Neuchâtel, 1928; Chapuis A., Droz E., *Les automates*, Paris, Neuchâtel, 1949; Kleinpeter E., *L'humain augmenté*, Paris, CNRS, 2013; Feix M., e Lehmkuhler K., *Homme perfectible, homme augmenté* in «Revue d'éthique et de théologie morale» n. 286, 2015; Nouzille P., *Uomo, macchina, animale* in «Etica & Politica / Ethics & Politics» XXI, 2, 2019; Chapuis A., Edmond Droz E., *Les automates*, Parigi, Neuchâtel, 1949; Kuhn T. S., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1969; Agamben G., *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, 2014; Ceserani P., *Gli automi. Storia e mito*, Roma-Bari, Laterza, 1983; Parlato E., *Il volto dell'Utopia: modi e significato dell'automa rinascimentale*, in Artioli U., Bartoli F (a cura di), *Il Mito dell'automa: teatro e macchine animate dall'antichità al Novecento*, Firenze, Artificio, 1991; Dardano Basso I., *Meccanicismo e linguaggio in Francia nell'età dei lumi*, Roma, Bulzoni, 1998; Lo Sardo E., *Eureka! Il genio degli antichi*. Catalogo della mostra, Napoli, Electa Napoli, 2005; Russo L., *La rivoluzione dimenticata*, Milano, Feltrinelli, 2009; Mancini M., *Vedere il progresso: mostri, bambole e alieni nel romanzo illustrato dell'Ottocento*, Palermo, :duepunti edizioni, 2012; Grassani E., *Automi. Passato, presente e futuro di una nuova specie*, Milano, Delfino, 2017; Jones A., *La macchina del cosmo*, Milano, Hoepli, 2019; Molti dei meccanismi qui citati sono stati ricostruiti da Accascina G., *Automi*, Guidonia, Iacobelli editore, 2020.

Il racconto che ammalia e risana. Letteratura e salute in alcuni palinsesti novellistici (*Libro dei sette savi*, *Decameron*, *Lo cunto de li cunti*).

Fabrizio Scrivano

Università degli Studi di Perugia

Abstract

In molte raccolte di novelle, malattia e salute sono immagini e situazioni ricorrenti che in modo metaforico rappresentano sia gli scopi e i margini del raccontare in generale sia i limiti e fini delle specifiche imprese narrative. Il saggio prende in considerazione tre modelli illustri (il *Libro dei sette savi*, il *Decameron* di Giovanni Boccaccio e *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile), quali esempi di tre diversi modi di pensare le funzioni del racconto (breve) rispetto alle attese pubbliche di lettura e memoria: giudicare, conversare, distrarre.

Parole chiave: novellistica, fiaba, teoria del racconto, Giovanni Boccaccio, Giambattista Basile, letteratura italiana.

In many novella collections, illness and health are recurring images and situations that metaphorically represent both the aims and margins of storytelling in general and the limits and ends of specific narrative endeavors. The essay considers three illustrious models (the *Libro dei sette savi*, Giovanni Boccaccio's *Decameron* and Giambattista Basile's *Lo cunto de li cunti*) as examples of three different ways of thinking about the functions of the (short) story with respect to the public expectations of reading and memory: judging, conversing, distracting.

Keywords: novellistics, fairy tale, story theory, Giovanni Boccaccio, Giambattista Basile, Italian literature.

1. Partendo dalla fine: chi deve o non deve guarire secondo Giambattista Basile.

Zoza è malata, non ride. Nessuna buffoneria, nessun medico, nessun preparato la guarisce. Allora il re padre fa costruire una fontana d'olio davanti alla porta del palazzo, sperando che accada qualcosa di imprevisto. E infatti un giorno che Zoza sta alla finestra, come sempre senza avere sul volto alcuna espressione, una vecchia si avvicina alla fontana per raccogliere un po' d'olio in un vasetto, quando «no cierto tentillo paggio de corte» gliela spacca con una sassata. Allora la vecchia lo ricopre d'improperi e quando il ragazzo le risponde per le rime, la vecchia al culmine della rabbia s'alza la gonna e mostra il sesso («la scena voscareccia»). Zoza ride. È guarita?

Siamo all'inizio di *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile¹. Il

1. G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, a cura e traduzione di M. Rak, Milano, Garzanti, 1986, p. 12.

tentillo è (nella traduzione di Rak come in quella di Croce), un «diavoletto». Del resto la parola proviene vistosamente dal verbo latino *tempto* (tasto, sondo, metto alla prova) mentre la forma diminutiva sembra risentire dello spagnolo: e che altro può essere un paggio di corte se non un piccolo seduttore?² Ancora non sappiamo che parte avrà Zoza in questa storia: tuttavia s'è già delineato un possibile cortocircuito tra un vaso spaccato, un ragazzo tentatore e impudente, il sesso ostentato da una donna anziana e lo sguardo senza desiderio di una giovane donna (che è comunque la figlia del re di Valle Pelosa). La vecchia, infatti, offesa dalla risata, ha lanciato a Zoza una maledizione, che però è anche la richiesta di una prova: di non conoscere amore finché non riesca a risvegliare il corpo fatato a morte del principe di Camporotondo, Tadeo, riempiendo di lacrime in soli tre giorni una brocca appesa al suo sepolcro. Zoza è appena guarita dalla malinconia che subito viene sopraffatta dal desiderio, che le pervade la mente con un nuovo, irresistibile e travolgente prurito (*racecotena*, per traslato ancora un *diavoletto*). Trascinata «da chella passione che ceca lo iodizio e 'ncanta lo descurzo dell'ommo» (Basile 1986, p. 14) si mette in cammino alla ricerca di una nuova guarigione. Passa per il castello di tre fate che le affidano una noce, una castagna e una nocciola, da usare solo in

2. La parola *tentillo* in zoologia indica invece, derivando dallo stesso verbo, il lungo filamento tentacolare con cui alcuni organismi invertebrati marini (sifonofori) paralizzano le loro minute prede. Nessuna parentela con il nome *Titivillus*, il demone cui veniva attribuito, in epoca medioevale, il compito satanico di segnare su pergamena gli strafalcioni o le omissioni di preti e frati nella recita dell'omelia sia le chiacchiere amene, vane e vuote offerite dai fedeli durante la messa. Vale però la pena segnalare alcune spiritose convergenze. La «*titivillitio*» plautina (*Casina*, atto II), da cui si suppone che il nomignolo provenga, sembra un *môt valise* composto comprimendo dentro la *titillatio* (solletico, titillamento) il *villus* (pelo, vello): «Non ergo istuc verbum emissem titivillitio», dove quel verbo è *sperare* (negli dei), qualcosa che, secondo Plauto, non si comprerebbe neppure per un *pelo solleticato* o per un *solletico di pelo*, quindi un *nonnulla*. Nessuna parentela tra le due parole benché il *solleticare* e il *tentare* occupino spazi semantici attigui, tanto più in questi due casi (Plauto-Basile) dove si sollevano oscenità pelose. Ancor più inquietante coincidenza, tanto più strana quanto più fantasiosa, sta in un'altra presunta etimologia del nome del demoncchio *Titivillus* (che ora possiamo chiamare anche *il solleticatore*, ma anche *il tentarello*), che sarebbe la latinizzazione burlesca del verso sassone *tutil* (suonare il corno), etimo bloccato in alcuni versi satirici documentati nella prefazione al *Vestiarum scoticum* (p. xiii): «My name is Tutivillus, my horn is blowen, / Fragmina verborum Tutivillus colligit horum / Beelzebub Algoram, Belial belman doliorum!» (sedicente trascrizione di un manoscritto del XVI secolo che si pretende vergato su pergamena uterina o *vellum* compiuta da John Sobieski Stuart, Edimburgh, 1842); la coincidenza sta nel fatto che Basile nel presentare la scena di svelamento del sesso da parte della vecchia cita scherzosamente l'attacco dell'opera tragicomica *Il pastor fido* di Battista Guarini: «Ite svegliando / gli occhi col corno», I, 1, 3-4 (cfr. Basile, *op. cit.*, p. 12 e n. 13, p. 29).

casi estremi, e per sette anni attraversa paesi, boschi e fiumi finché giunge al sepolcro cercato, afferra la brocca che lì è appesa e comincia a piangerci dentro. Estenuata dallo sforzo cede al sonno e subito una schiava moresca, che già la spiava, le sottrae la brocca, colmandola in «quattro pizzichi» (cioè con poco sforzo e in poco tempo, ma s'intende anche di false lacrime). Ormai derubata dell'incantesimo e del desiderio nonché del principe, Zoza, che ha visto la schiava andare in sposa al suo principe, vorrebbe solo morire; ma, per difendersi dalla morte, reagisce e prende una casa di fronte alle reggia. La sua bellezza attira l'attenzione di Tadeo, che quasi quasi «passerebbe la mano» se l'usurpatrice, già gravida del principe, non lo tenesse a guinzaglio col ricatto di un'interruzione della discendenza: «Se fenestra no levare, punia a ventre dare e Giorgetiello mazzoccare» (un *refrain* che sarà ripetuto in ogni occasione fino alla fine). Zoza, allora, che è messa alle strette pur avendo già iniziato il suo compito di seduzione, aprirà i tre frutti secchi avuti in dotazione dalle fate: dalla noce esce un pupazzo che canta da incantare, dalla castagna una chioccia con dodici pulcini d'oro, dalla nocciola una bambola che fila l'oro. Posti a turno ben in vista sul davanzale, le tre meraviglie sollecitano per tre volte l'avidità della schiava nera; e per tre volte Tadeo chiede a Zoza di comprare questi prodigi; e per tre volte Zoza ne fa dono al principe, che rimane infine colpito da tanta generosità ma anche turbato da tale sua propria incapacità di sottrarsi all'umiliazione di questuante. Non sa Tadeo che Zoza, prima di consegnargliela, ha chiesto alla bambola filatrice – la «cretella», che Rak traduce «cosetta di creta» (Basile 1986, p. 21) a sottolinearne la natura fittile, mentre Croce aveva tradotto con «figurina» – «ch'avesse puosto 'n core a la schiava de sentire cunte» (Basile 1986, p. 20).

Quindi la strategia di Zoza è chiarissima: trasferire sulla rivale e usurpatrice una sfilza di desideri che la distolgano dal principale oggetto di contesa. Trasferire sulla rivale una falsa malattia, una mania inguaribile, una fissazione pernicioso per lei, costruirle una trappola, una rete di racconti che infine svelino, nella distrazione accecata dal desiderio di ascolto, l'emergere della verità. Il racconto svela e copre allo stesso tempo.

Infatti, Tadeo dovrà subito provvedere a «sta cura de marzo» (Basile 1986, p. 22), richiamando le femmine di tutto il paese e scegliendo tra quelle le dieci vecchie più esperte e parolaie («provecete e parlettere», e forse solo per coincidenza anche più brutte e deformi); e scelto il luogo adatto, cioè un fitto tetto di alberi intricati e ombrosi e sotto una pergola d'uva, accanto a una fontana «mastro

de scola de li cortesciani che le ‘mezzava [insegnava] ogni iuorno de mormorare», così parla e ordina: che si raccontino per quattro o cinque giorni i fatti degli altri, che se per il «gran filosofo» sono sollievo alle pene, per ogni altro è piuttosto un modo di disertare le proprie occupazioni per dedicarsi a chiacchiere fasulle; e che si scusi pertanto la moglie che s’è «schiaffato ‘n capo sto omore malanconesco de sentire cunte». Ancora malinconia, ancora malumore e malattia.

Il giudizio sostanzialmente negativo che esprime Tadeo intorno al narrare può sorprendere. Per questo principe, le storie servono a distrarre e a riempirsi la testa di sciocchezze, cioè nuocciono ai propri interessi. E infatti per la schiava Lucia la lunga serie narrativa sancirà la sua condanna, favorendo la rivelazione del suo malevolo inganno, intanto che, nello stesso modo e nello stesso tempo, permetterà invece a Zoza di riprendere la parola e dire la sua.

L’ambivalenza del racconto così istituita lascia aperta una domanda irrisolvibile: il racconto cura o ammala? Bisogna infatti stare dalla parte di Zoza per riscuoterne un effetto positivo, se tanto negativa è la sorte di Lucia. Mentre la schiava Lucia è vinta dal suo stesso desiderio di ascolto (o lettura), l’aspirante principessa Zoza, che provoca e controlla la narrazione rimanendo silenziosa spettatrice (almeno fino all’ultima sequenza in cui riferisce la propria sfortunata vicenda, liberandosene), è salvata dal racconto. In mezzo, a dire il vero, c’è anche Tadeo, trasformato anch’egli dalle cinquanta storie, che inizialmente ritiene fanfaluche, per poi apprezzarle quali strumento di verità: nel momento stesso in cui il grande allenamento d’ascolto metterà anche lui, lo scettico, in grado di rivedersi nell’ultima storia narrata da Zoza stessa. Questo ci dice che il circuito efficace della scrittura e della narrazione è un triangolo entro cui riconoscersi e vivere felici e contenti (pur a scapito di chi non ha saputo, come la schiava Lucia, farsene niente – strano destino per chi ha nel nome la luce). E ci dice anche che il racconto è in grado di mutare la realtà se e quando riesce a far dimenticare a tutti, anche a color che hanno subito la fatagione, il vincolo imposto dal sortilegio: Zoza infatti avrà il suo principe senza dover riempire il vaso, anzi semmai lo conquista proprio con il processo inverso, svuotando il vaso di lacrime fino all’ultima goccia.

2. Salvare o alleviare, tra palinsesti e modelli: il Libro dei sette savi e il Decameron

Nella tradizione del racconto breve, e in particolare nelle raccolte più o meno aperte o strutturate, l'idea che il racconto sia sostanzialmente finalizzato o comunque utile a restaurare situazioni critiche si può riscontrare in modo evidente. La raccolta diffusasi in epoca medioevale in diverse versioni ma ormai individuata come *Il libro dei sette savi*³ può considerarsi come uno dei principali palinsesti di questo tipo di congiuntura tra sopravvivenza e racconto. All'inizio dell'azione, va ricordato, il giovane principe è accusato dall'altrettanto giovane matrigna, che prova ma non riesce a sedurlo, di averla aggredita sessualmente. Il re crede alla menzogna e condanna il figlio a morte; a questo punto intervengono i sette savi, che consigliano al giovane di tacere intanto che loro stessi procrastinano l'esecuzione sfidando l'accusatrice in una tenzone di brevi racconti, tutti tesi in funzione esemplare a indebolire la reciproca credibilità. L'azione narrativa prolungata serve quindi a far emergere, nel tempo e nell'accrescimento di esperienza che essa veicola necessariamente, la verità, che ha la funzione di ristabilire il legittimo diritto alla successione, un diritto destabilizzato dalla menzogna. Infine, rompendo il vincolo al silenzio, il giovane principe accusato ingiustamente potrà *dire la sua* e raccontare una storia esemplare in cui si mostra che i doveri di sottomissione del figlio superano ogni angheria che sia stata ricevuta dal padre. La fiaba narrata è quella di un giovane che è in grado di interpretare il verso gli uccelli. Durante un viaggio per mare, un gruppo di volatili profetizza che il giovane è destinato a superare il padre in onori e ricchezze, e allora geloso e intimorito da questo potere e da questo destino il padre lo scaraventa fuori bordo. Il ragazzo viene salvato da un navigante (qui il racconto diverge nelle differenti versioni: in una viene adottato dal mercante stesso, nell'altra viene venduto al siniscalco di corte). Quando ormai è diventato adulto, grazie alla sua magica abilità riesce a salvare il re che è tormentato da tre corvi (uno giovane, uno vecchio, il terzo femmina) che in ogni occasione gli girano sul capo gracchiando. Il motivo di questo assillo è che i tre volatili vogliono che il re scioglia una contesa che li riguarda: era accaduto, infatti, che la femmina fosse stata cacciata dal corvo vecchio e poi salvata da quello giovane; il vecchio vorrebbe riprendersi la femmina ma il giovane si oppone. Allora il re decide che la femmina deve rimanere col corvo giovane. A questo punto gli uccelli si allontanano e il re,

3. Per le edizioni moderne rimando a quelle di A. D'Ancona (Pisa, Fratelli Nistri, 1864) e a quella approntata da L. Battaglia Ricci, *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, Milano, Garzanti, pp. 13-48, che rappresentano le due diverse aree di diffusione (rispettivamente toscana e veneta) del "romanzo".

così liberato, fa sposare la figlia con il prodigioso interprete. Questi, diventato re, rintraccia il padre e la madre, si palesa e di fatto si riconcilia con loro (in una delle versioni il padre ammette la superiorità del figlio mentre nell'altra il figlio offre il regno al padre). Come si vede, l'ultimo racconto contiene una versione esemplare della storia che fa da cornice al *Libro*: la verità viene ristabilita in maniera indiretta, fornendo cioè un racconto che contiene una probabilità di fedeltà estrema, che il padre re non può rifiutare (in proposito osserva Battaglia Ricci che si tratta di un racconto *anti-edipico*) e per questo condanna al rogo la compagna bugiarda, confermando la successione secondo l'asse ereditario precedente.

Nessuno qui è davvero malato, benché la morte campeggi minacciosa sulle sorti del principe, se non la verità, infelicemente bacata e distorta, che il raccontare riesce a restaurare tramite una serie di operazioni che non provano alcunché ma solo per approssimazione suggeriscono la praticabilità di altre interpretazioni.

Non sorprende, quindi, la somiglianza della circolarità narrativa tra *Il libro dei sette savi* e *Lo cunto de li cunti*, dato che in entrambi il racconto è finalizzato a ristabilire una verità, capace inoltre di confermare, tramite il racconto, da una parte la priorità di un diritto che legittima l'asse ereditario naturale e di ristabilire, dall'altra, l'originaria missione di Zoza di trovare uno sposo reale. Ma nonostante la somiglianza, per la quale non pare necessario verificare qualche debito (data soprattutto la dispersa continuità della più antica narrazione e l'accresciuta attenzione, nel corso del Cinquecento, per narrazioni di marca orientale), in Basile la presenza di eventi imprevedibili e del tutto casuali da cui la vicenda prende motore assume una rilevanza abbastanza impressionante rispetto alla linearità con cui le azioni vengono motivate in quel libro più antico, e di più ancora impressiona la forza degli aspetti emotivi che trainano la narrazione; a cominciare, naturalmente, dalla malinconia di Zoza che si prolunga, benché con altro aspetto e altre ragioni, nelle successive vicende.

L'iniziale malattia di Zoza è necessaria nella logica che innesca il racconto; Basile non ne può fare a meno, anche perché è un indiretto omaggio, quanto mai distorto, all'assai più illustre libro di novelle, il *Decameron* di Giovanni Boccaccio. Che si creda o no a quanto viene affermando nel *Proemio*, le storielle sono esplicitamente dedicate a chi è malato d'amore. A queste persone il libro va in soccorso, per sostenerle o confortarle, e specialmente (o speciosamente) va in soccorso alle donne che, chiuse nelle loro stanze e impossibilitate a distrarsi in qualche modo, finiscono per soffrire più degli uomini.

ni e ammalarsi. Allora se «alcuna malinconia sopravviene nelle lorrenti, in quelle conviene [è cioè tipico e naturale] che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa»⁴. *Nuovi ragionamenti*, ecco cosa sono le novelle, discorsi che prendono il posto dei pensieri tetri, parole che fanno respirare nuova aria, regalano nuove immagini e ciò facendo curano, sconfiggendo lo stagnare del disagio. Portando, insomma, le voci del mondo dentro i recessi domestici, il racconto trasforma gli spazi interiori. La cosa, naturalmente, non è senza pericoli, perché Boccaccio sa bene che troppa narrazione può confondere, sviare, ma è innegabile che in questo spaesamento un po' ci spero, non per sanare ma per lenire.

Arricchisce quindi questa missione fondamentale di una scena bellissima: manda dieci persone giovani in villa, in un temporaneo esilio volontario per sfuggire alla violenza della peste che imperversa in città, e fa passare loro buon tempo nel raccontarsi storie. Forse si salveranno dal morbo, almeno ci avranno provato, avranno comunque allontanato il contagio per qualche tempo. Quel che conta davvero, però, è il fatto che abbiano sfruttato questo periodo per poter accumulare attraverso i racconti che si scambiano una quantità significativa di esperienza, trasformandosi in testimoni viventi di una memoria che appartiene a tanti, a tutti. Un serbatoio di casi, voci, episodi, fatti, dicerie che servono nel presente e serviranno in futuro, in caso di disgrazia.

Si può dire che Boccaccio collochi la sua opera novellistica sul bordo di una crisi, come un mantello di salute temporaneo ma anche come una casacca di duratura protezione: sia contro le malattie morali (cosa c'è di peggio del languore amoroso?) sia contro la malattia corporale (cosa c'è di peggio della peste?). Boccaccio con la sua raccolta riesce a intercettare due diversi atteggiamenti in cui sono centrali, da una parte, l'immaginazione amorosa di un corpo sano e desiderante e, dall'altra, l'immaginazione pietosa di un corpo malato e dolente: il primo rivolto al futuro e, oltre al gioco e al piacere, alla procreazione; il secondo rivolto alla scomparsa e, oltre la paura e l'attesa, alla morte.

Bisognerebbe prendere sul serio questa doppiezza, che la sovrapposizione analogica (sia soltanto metafora o anche allegoria) riesce a giustificare solo fino a un certo punto. L'ascolto, la lettura è un rimedio, ma solo un rimedio, che sopravvive a chi ne gode e se ne avvantaggia man mano che le storie sono trasferite di corpo in

4. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1985, p. 2.

corpo (o di generazione in generazione); le storie alleviano i corpi privati della socialità (la clausura, la peste) e stimolano la considerazione di sé (la memoria dei casi della vita), ma sono solo destinate ad attraversare i corpi fin quando essi non si spengano. Prende forma un testo in cui programmaticamente sembra accendersi una funzione letteraria che unisce intrattenimento e dolore, acquisto e perdita, fine e continuazione. Un motivo esistenziale che va ben oltre l'affermazione e la perpetuazione di un dominio.

Fuori dall'azione scenica che incorniciano le due settimane di narrazioni, cioè la brillante "scampagnata" che è evasiva e ristorativa, sembrano piuttosto quest'insieme di tensioni e missioni extra-testuali a incorniciare e giustificare la raccolta di novelle, che finiscono per riconoscersi in quanto luogo istituzionale (la *Repubblica delle storie*) e si accreditano come genere a una variabile e larga schiera di pubblico.

3. Giudicare, conversare, distrarre.

Se dovessimo, com'è doveroso che sia, indicare subito qual sia la maggior differenza registrabile tra queste posizioni del racconto, perché guardiamo alle differenze e non alle somiglianze, sarebbe ed è questa: il racconto più antico, *Il libro dei sette savi*, pensa il congegno narrativo come uno strumento di rivelazione, che si avvale e si avvalora, infatti, tramite una situazione dal chiaro ambito "giudiziale". Ogni singolo racconto che lo compone – in qualsiasi forma possa essere compiuta la sua *traditio* – sembra funzionare come una esemplificazione che reifica l'immaginazione di una realtà, fosse anche unica, ma comunque ripetibile (*exemplum*). In altri termini, ogni racconto fa parte di una strategia digressiva (*narratio*) in cui quel che conta è lo svolgimento di un'argomentazione che, sebbene non acquisisca carattere probatorio, è comunque destinata all'attenzione di un giudicante (il re-padre). L'aspetto ambiguo e seducente di tutta la situazione, tuttavia, è che dal giudizio *del* re-padre dipende anche il giudizio *sul* re-padre (se il re sia degno d'essere padre e d'esser re), giudizio che naturalmente è sottoposto e in fondo spetta ai lettori. Questa doppiezza, cioè quella di porre un personaggio nella doppia funzione di giudice e di giudicato è confermata dal fatto che il suo ruolo, non molto attivo, è principalmente quello di destinatario dei racconti, cioè di ascoltatore, un ruolo che nella sostanza non è troppo dissimile da quello del lettore. Si potrebbe cioè designare anche per il re un ruolo di narratario che

agisce solo nel momento del giudizio finale. Forse è questo l'aspetto che più di altri qualifica questo congegno narrativo come propriamente letterario, poiché l'azione (la serie di racconti rivelativa) è guardata tanto dall'interno quanto dall'esterno. Situazione che garantisce anche la modularità dei singoli segmenti narrativi senza che decada il significato complessivo del *Libro*. Rimane il fatto che tutti i racconti che compongono la narrazione sono finalizzati solo a permettere l'elaborazione di un verdetto finale. Potremmo dire, in forma negativa, che non v'è traccia alcuna di socializzazione dei segmenti narrativi, che per l'appunto non vengono mai condivisi tra i vari personaggi.

È palese che la situazione narrativa in Boccaccio è completamente diversa e anzi si arricchisce decisamente, fino a confondersi completamente con lo scopo della narrazione, della funzione "conservativa". I racconti non riempiono il tempo con lo scopo di allontanare e rendere migliore il momento del giudizio (allontanano dalla morte e lo sconfiggono solo sul piano figurale); ma riempiono il tempo per far circolare alcune narrazioni che non sembrano possedere un mandato ben definito, tanto che la loro semplice circolazione potrebbe scambiarsi tra motivazione e scopo. Il racconto, sembra suggerire il prezioso congegno narrativo boccacciano, non è un fatto distinto (sicuramente non per opportunità e convenienza, forse neppure per natura) dalla conversazione. Non c'è dubbio, infatti, che le storie del *Decameron* non abbiano che una scarsissima carica esemplare e neppure sono agite dai narratori come dimostrative. Anche quando viene imposto un tema per la giornata, il gruppo rispetta il mandato in funzione della varietà dei casi che sotto di esso si possano raccogliere e non certo per dimostrarne la sussistenza o per indicare un'omogeneità di comportamenti da adottare in quegli specifici casi. Anzi, la curiosità dei narratori nello stimolare il loro ristretto uditorio si spinge molto oltre la recensione dei comportamenti umani, nobili meschini sciocchi o arguti che siano, affidando alla condivisione e alla sua opportunità l'esame del caso narrato. Cercherò di essere più chiaro: per Boccaccio un racconto ha valore in quanto è *ipso facto* incluso, diciamo pure adottato nel *corpus* comune e pubblico – e non perché contenga un significato esemplare specifico (che pur tuttavia continuerà ad avere e per il quale potrà continuare ad essere giudicato). Ma il valore assoluto di ciascun racconto sta nell'idea che possa essere condiviso e meriti di essere condiviso, venga cioè eletto a comparire in un luogo pubblico, mentre il suo contenuto ha un valore completamente relativo. Si potrebbe dire

che la *repubblica delle storie* è e coincide con la *repubblica dei lettori*. Una prova del fatto che nel modo “conversazionale” di Boccaccio una storia diventa davvero interessante quando è stata oggetto di racconto, si ha nell’apparire, sia pur raramente, di narrazioni palesemente destituite di verosimiglianza: come per esempio le storie che riguardano sogni premonitori, come Lisabetta da Messina (IV, 5), di Andreuola e Gabriotto (IV, 6) o di Talano di Imola (IX, 7), oppure visioni infernali come in quella di Nastagio degli Onesti (V, 8) o anche magie come nella novella dedicata a messer Torello (X, 9). Tutti esempi di come il racconto, purché interessante, possa esplorare ambiti discutibili nella loro verosimiglianza e tuttavia capaci di incoraggiare la conversazione. Stessa cosa può dirsi per i racconti altamente comici o per quelli esplicitamente erotici o per quelli “criminali”, tutti interessanti e degni di condivisione al di là di ogni attribuzione morale che si dia all’evento e alle sue circostanze. In questa situazione il racconto non *mostra* un oggetto bensì *depone* un oggetto sulla scena, e tanto meglio funziona quanto più è in grado di far scattare reazioni nei lettori⁵.

Quindi l’esito salutare della narrazione sta, per Boccaccio, nel suo farsi e non in quel che il racconto può mostrare. Sia ben chiaro, non gli si vuole attribuire una poetica performativa, che sarebbe anacronistico, bensì riconoscere che la narrazione per Boccaccio rimane un fatto essenzialmente benefico anche se è priva e destituita di ogni finalità: si può spiegare così quell’ostentata indifferenza, espressa al termine del *Proemio*, sul nome di genere da dare alle novelle: «io intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo»⁶. Un’indifferenza che si esprime non rispetto al riconoscimento delle distinzioni di genere applicabili ai diversi ambiti di discorso, cosa che suonerebbe assai ardua da sostenere in un sistema letterario così ben regolato dalla retorica⁷, bensì rispetto al fatto che, in fin dei conti, la funzione retorica dei racconti del *Decameron* non è comprimibile in alcun genere di discorso, perché per la conversazione, anche fatta tramite narrazioni condivise, se ne utilizza legittimamente di vari tipi.

Da quel che si è andati scrivendo, appare sempre più chiaro che l’associazione del racconto con un qualche stato di malattia, di prostrazione, di pericolo (sia per giustificare la narrazione sia per spie-

5 Cfr. G. Mazzacurati, *Rappresentazione*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 269-299.

6. G. Boccaccio, *op. cit.*, p. 3.

7. Cfr. W. C. Booth, *La retorica della narrativa* (1963), Firenze, la Nuova Italia, 1996, pp. 3-22; e A. Battistini, *Retorica*, in *Lessico critico decameroniano*, *op. cit.*, pp. 320-343.

garne il valore, sia attribuendola ai personaggi sia alle condizioni in cui avviene l'atto del racconto) non è cosa che possa essere ridotta al solo gusto civettuolo di replicare un luogo comune, diventando una metafora particolarmente significativa rispetto alla figurazione di scopi, funzioni e missioni della narrazione.

Per quanto riguarda il mondo fiabesco di Giambattista Basile, s'è già analizzato il modo con cui la necessità dei *cunti* emerge nel suo *plot* narrativo e s'è constatato quanto lì esista un rapporto assai più ambiguo tra letteratura e benessere. Zoza, l'eroina che deve essere salvata, da suscitatrice del bisogno narrativo non è la vera e propria destinataria del lungo ciclo di racconti e solo indirettamente trae beneficio dall'ascolto. Destinatari reali dei racconti delle vecchie «provecete e parlettere» (esperte e parolaie) sono una donna che ha avidità di ascoltare ma non ha capacità alcuna di intendere (la schiava e momentaneamente regina Lucia) e un uomo che per quanto non abbia alcuna fiducia nelle storie alla fine qualcosa intende (il principe Tadeo). Ma naturalmente, dato che ci si può ben aspettare che ogni personaggio che gioca un ruolo di narratario sia l'immagine scomposta del lettore, che è narratario principale, l'ambiguità di cui si fa forte Basile doveva da subito e facilmente apparire come una sorta di sfida al suo pubblico, che nella storia della malattia di Zoza poteva scorgere l'eccitante proposta d'una lunga serie di trappole interpretative. La funzione benefica della letteratura, in questo caso, sembra quindi affidata alla pratica e all'esperienza dei percorsi che implicano atteggiamenti duplici di abbandono e resistenza all'implacabile potere di *distrazione* della letteratura (una missione squisitamente barocca).

Bibliografia

- Basile G., *Lo cunto de li cunti*, a cura e traduzione di M. Rak, Milano, Garzanti, 1986.
- Battaglia Ricci L. (a cura di), *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, Milano, Garzanti, 1982.
- Boccaccio G., *Decameron*, a cura di V. Branca «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1985.
- Booth W. C., *La retorica della narrativa* (1963), Firenze, la Nuova Italia, 1996.
- Bragantini R. e Forni P. M. (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

B

«Strategie narrative»

«Dalle quali cose e da assai altre a queste
simiglianti o maggiori nacquero diverse
paure e imaginazioni in quegli che rima-
nevano vivi, e tutti quasi a un fine tirava-
no assai crudele, ciò era di schifare e di
fuggire gl'infermi e le lor cose»

Strategie narrative, reazione morale e patto sociale nel Decameron

Giovanna Zaganelli, Toni Marino

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Nel *Decameron* la descrizione della morte come conseguenza della peste rappresenta sia un *escamotage* retorico che motiva la cornice narrativa, sia una strategia del racconto utile a offrire al lettore una rappresentazione del sistema di credenze morali della società contemporanea al Boccaccio.

Parole chiave: Decameron, descrizione della morte, pratiche sociali, cornice, focalizzazione.

In *Decameron* the description of death as a consequence of the plague represents both a rhetorical ploy that motivates the narrative frame, and a narrative strategy which provides the reader a representation of the moral belief system of Boccaccio's contemporary society.

Keywords: *Decameron*, description of death, social practices, frame, focalisation.

1. Il contesto di comunicazione narrativa

I secoli medioevali che immediatamente precedono il mondo descritto nel *Decameron* di Boccaccio sono anche i secoli in cui tentano di bilanciarsi e giungere a un compromesso due visioni della spiritualità: la spiritualità monastica, estremamente moraleggiante e tendente a vincolare ogni pratica sociale con lo spettro di un'esistenza ultraterrena, e la spiritualità laica, «una spiritualità che acquistava come teatro il mondo, come strumento l'azione, come ispiratrice la Chiesa»¹. Si tratta di due visioni che cercano di equilibrarsi ma che, a partire dal XII secolo, diventano conflittuali, per la difficoltà della Chiesa a mantenere il ruolo di depositaria dello Spirito, e per l'impellenza della società laica di affrancarsi dalla mediazione della Chiesa, di reclamare maggiore autonomia nella gestione del sentimento religioso e, più in generale, nella connessione tra pratiche sociali e spiritualità. Oltretutto tra i secoli XI e XII intervennero importanti cambiamenti sociali, come la crescita demografica, la rinascita della città, la comparsa di una borghesia, la rivoluzione commerciale, la mentalità del profitto, l'avanzare di una diversa cultura capace di apprezzare questo mondo, non come ammasso informe e misterioso, ma come un'ordinata collezione di creature².

1. Vedi la nota a seguire.

2. Cfr. Vauchez A., *La spiritualità dell'Occidente religioso*, Milano, Vita e pensiero, 2006, p. XXI.

La sfera spirituale, approssimandosi poi al Rinascimento, fa i conti con il realismo delle pratiche sociali, e uno dei nodi che giungono al pettine è quello della paura della morte. L'uomo del Medioevo pensava a rifuggire il proprio tempo, a raggiungere l'al di là, il Cielo, e forse tra le tante paure che l'hanno fatto tremare, la più debole, è stata la paura della morte (la morte, non a caso, è la grande assente dall'iconografia medievale prima del XIV secolo)³. Con il nuovo mondo, infatti, la morte non è più dominio privilegiato della spiritualità ma diviene processo materiale di degradazione e scomparsa, sentimento dell'abbandono, senso e paura della fine.

Il *Decameron* di Boccaccio rappresenta senza alcun dubbio un esempio di come l'esigenza del realismo prenda corpo in una strategia narrativa il cui fine è quello di "dilettare", di stimolare cioè, la vis comica della commedia, mirando a convincere il lettore della realtà del mondo che narra. Per raggiungere tale obiettivo è forse vero che essa sacrifica, come ha sottolineato una parte della critica, l'assunzione di un punto di vista morale unico, generale, collettivo, rifugiandosi in una retorica multiprospettica che illumina di volta in volta la verità di singoli gruppi sociali, di singoli personaggi e delle loro verità morali.

La strategia retorica del si manifesta in una gestione dell'informazione e del punto di vista che mira all'effetto comico ad eccezione però di un caso, di un elemento, che più di altri si situa sul confine tra reale e spirituale, e al quale si connette una visione poetica che fa ancora i conti con il difficile equilibrio tra spiritualità monastica e laica, tra impavido sentimento della morte e paura della fine.

2. Narrazione, patto sociale e regole morali

La descrizione della morte come conseguenza della peste rappresenta, oltre che l'*escamotage* retorico che motiva la cornice narrativa del *Decameron*, una strategia del racconto utile a offrire al lettore una rappresentazione del sistema di credenze morali della società contemporanea al Boccaccio.⁴ Il lettore di oggi può trovare una tecnica di questo tipo come del tutto in linea con le scelte retoriche di una buona parte della *fiction* prodotta negli ultimi trenta anni. Qui, infatti, molto spesso, vengono allestite situazioni di improvviso e

3. Cfr. Le Goff J., *La civiltà dell'Occidente medievale*, Torino, Einaudi, 1983.

4. Sui procedimenti e i significati della cornice narrativa si vedano anche Segre C. 1985, 1999 p.40; Šklovskij V. 1976, pp. 66-98; Hambuechen Potter J 1982.

incontrollato pericolo collettivo, al quale rispondere con azioni che mettono in campo le nostre esperienze di sopravvivenza. Si tratta cioè di una sorta di “protocollo azionistico di base” che riporta spesso il protagonista a uno stadio morale primordiale nel quale vengono ridiscussi sia valori prioritari (rispetto della vita umana, relazione tra sessi, condivisione), che valori complessi, frutto dell’evoluzione delle coscienze individuali e collettive (spiritualità religiosa, corrispondenza tra la propria identità e quella del gruppo sociale, rappresentazione sociale dell’io, ecc.).

Secondo alcuni studiosi questo fenomeno contemporaneo, che segue una fase di forte sperimentazione retorica, durata per gran parte del Novecento - dove addirittura sono state avanzate proposte narrative che cancellano il concetto stesso di plot -, deriverebbe dalla necessità di ricostruire i modelli esperienziali azzerando quelli precedenti, con l’evidente obiettivo di ridiscutere il patto sociale⁵ sulla scorta di nuove proposte fondate su un corredo di valori morali rinnovato.

Una cosa del tutto simile accade con il *Decameron*, dove, a partire dall’evento distruttivo che azzerava quantitativamente la società e le sue risorse, le risposte dei sopravvissuti coprono un ventaglio di possibilità piuttosto ampio, che relativamente alla tematica che qui discutiamo - il sentimento della morte e la spiritualità religiosa - spazia dalla reazione classicamente ascrivibile alla spiritualità monastica fino a casistiche più estreme e varie.

Dalle quali cose e da assai altre a queste simiglianti o maggiori nacquero diverse paure e immaginazioni in quegli che rimanevano vivi, e tutti quasi a un fine tiravano assai crudele, ciò era di schifare e di fuggire gl’infermi e le lor cose; e così facendo, si credeva ciascuno a se medesimo salute acquistare. E erano alcuni, li quali avvisavano che il viver moderatamente e il guardarsi da ogni superfluità avesse molto a così fatto accidente resistere: e fatta lor brigata, da ogni altro separati viveano, e in quelle case ricogliendosi e racchiudendosi, dove niuno infermo fosse e da viver meglio, dilicatissimi cibi e ottimi vini temperatissimamente usando e ogni lussuria fuggendo, senza lasciarsi parlare a alcuno o volere di fuori, di morte o d’infermi, alcuna novella sentire, con suoni e con quegli piaceri che aver poteano si dimoravano (I, Intr., 19-20)⁶.

Altri, in contraria opinione tratti, affermavano il bere assai e il godere e l’andar cantando a torno e sollazzando e il sodisfare d’ogni cosa all’appetito che si potesse e di ciò che avveniva ridersi e beffarsi esser medicina certissima

5. Cfr. Palmer A., *Social Mind in the Novel*, Columbus, The Ohio State University Press, 2010.

6. Tutti i riferimenti al *Decameron* del presente saggio si rifanno all’edizione digitale di Branca, Milano, Mondadori, 1985.

a tanto male: e così come il dicevano il mettevano in opera a lor potere, il giorno e la notte ora a quella taverna ora a quella altra andando, bevendo senza modo e senza misura, e molto più ciò per l'altrui case facendo, solamente che cose vi sentissero che lor venissero a grado o in piacere. [...] Molti altri servavano, tra questi due di sopra detti, una mezzana via, non strignendosi nelle vivande quanto i primi né nel bere e nell'altre dissoluzioni allargandosi quanto i secondi, ma a sufficienza secondo gli appetiti le cose usavano e senza rinchiudersi andavano a torno, portando nelle mani chi fiori, chi erbe odorifere e chi diverse maniere di spezierie, quelle al naso ponendosi spesso, estimando essere ottima cosa il cerebro con cotali odori confortare, con ciò fosse cosa che l'aere tutto paresse dal puzzo de' morti corpi e delle infermità e delle medicine compreso e puzzolente. Alcuni erano di più crudel sentimento, come che per avventura più fosse sicuro, dicendo niuna altra medicina essere contro alle pestilenze migliore né così buona come il fuggir loro davanti: e da questo argomento mossi, non curando d'alcuna cosa se non di sé, assai e uomini e donne abbandonarono la propria città, le proprie case, i lor luoghi e i lor parenti e le lor cose, e cercarono l'altrui o almeno il lor contado, quasi l'ira di Dio a punire le iniquità degli uomini con quella pestilenza non dove fossero procedesse, ma solamente a coloro opprimere li quali dentro alle mura della lor città si trovassero, commossa intendesse, o quasi avvisando niuna persona in quella dover rimanere e la sua ultima ora esser venuta. (I, Intr., 20, 24).

La reazione del gruppo che narra le novelle rappresenta, tra queste, la casistica ritenuta più costruttiva e propositiva: una sorta di laboratorio di progettazione sociale nel quale di volta in volta assistiamo alla presentazione di casi esperienziali, carichi di forti tonalità morali, e alla loro accettazione o alla loro sanzione.

Generalmente la rappresentazione della morte, tranne quando è strettamente funzionale allo scioglimento o all'avanzamento dell'intreccio, ha sempre un carattere incipitario, sia nel caso eclatante della peste, in cui effettivamente dà inizio al racconto, sia nei casi – non molti – in cui fa la sua comparsa alla fine delle novelle. In questi, come mostreremo nel quinto paragrafo, interviene sempre una strategia retorica di compensazione che dilunga la trama oltre la fine, secondo un modello che non è tipico della novella o del racconto breve, ma del romanzo⁷. La morte, dunque, a differenza di quanto accade nella spiritualità monastica medioevale, fa paura, e l'introduzione della paura della morte permette la nascita di reazioni, alcune delle quali distruttive o legate a processi degenerativi della morale precedente e del tessuto della precedente società; altre costruttive e connesse con nuovi punti di vista nella progettazione sociale.

3. Il sistema morale del Decameron: tre punti di vi-

7. Cfr. Todorov T, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1994 e Erlich V., *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1966.

sta.

Come noto il *Decameron* ha goduto di un enorme successo critico, e la bibliografia critica continua a crescere in ragione esponenziale. Tra i molti lavori, però, abbiamo selezionato tre punti di vista che offrono una fotografia della struttura narrativa dell'opera secondo un orientamento anche strutturalista. Si tratta del capitolo di Auerbach "Frate Alberto" in *Mimesis*, del lavoro di Todorov *Grammaire du Décameron*, e del capitolo incipitario di *The Rhetoric of Fiction* di Wayne Booth.

Il lavoro di Auerbach parte dalla ricostruzione della tradizione nella quale inscrivere il testo, e in esso l'autore sottolinea che si tratta del primo esempio di consapevolezza stilistica nell'uso della lingua, e soprattutto di consapevolezza delle strategie narrative. Proponendo una metodologia comparatistica Auerbach dimostra che la struttura del racconto, al raffronto con altri racconti più antichi, si limitava alla presentazione di stereotipi narrativi, sia per quel che riguarda l'intreccio, sia per la caratterizzazione dei personaggi, mentre con Boccaccio si assiste alla perfetta fusione tra lingua e strategia retorica della narrazione, e alla realizzazione di moltissime delle potenzialità virtuali della *langue* nella pratica narrativa della *parole*. Si tratta naturalmente di una consapevolezza ereditata dalla Commedia Dantesca⁸, che trova qui una realizzazione con altri scopi, uno su tutti quello del *delectare*, strettamente connesso con la rappresentazione indiretta dell'aristocrazia cittadina, e più in generale di un ceto sociale medio che trova divertente la rappresentazione della vivacità sentimentale del popolo. La nascita della borghesia cittadina si accompagna alla formazione di una lingua meno rigida e più capace di esprimere una moltitudine di casistiche narrative, come in Dante un secolo prima per una tematica spirituale⁹. A differenza di Dante, come è noto, Boccaccio contrappone alla metafisica religiosa una dottrina dell'amore terreno, e più in generale, spesso attraverso l'uso dell'ironia, decostruisce la spiritualità religiosa attraverso la rappresentazione di pratiche so-

8. Cfr. Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1967, p. 239: «ma è innegabile che l'opera di Dante ha posato per la prima volta lo sguardo sull'universale e molteplice realtà umana. Per la prima volta dall'antichità in poi, questa realtà si mostra libera e plurilaterale, senza limitazione di ceti, senza restringimento di visuale, con uno spirito spedito in ogni parte, che, rendendoli vivi, ordina tutti i fenomeni, in una lingua che appaga tanto la realtà sensibile di essi quanto la loro ordinata concatenazione».

9. Cfr. *ivi*, p. 238.

ciali. Secondo il giudizio di Auerbach si tratterebbe di una fase della cultura, che trova appunto rappresentazione nel *Decameron*, in grado di decostruire la metafisica connessa con la spiritualità, ma non ancora in grado di sostituirla con qualcosa di pari compiutezza. Una precarietà nella costruzione della cultura come sistema – quella del sentimento preumanistico – che riguarda l’aspetto profondo delle pratiche sociali, cioè l’elaborazione di una coscienza attraverso l’esperienza. Sono molti i punti dell’opera che sostengono questa ipotesi interpretativa, non solo, ad esempio, quelli dove palesemente il narratore prende una posizione precisa in favore del sistema materiale della natura, e in contrapposizione a quello metafisico della religione, o quelli dove ironicamente si decostruisce la morale cristiana promulgata dalla chiesa. Ma anche quelli più nascosti dove riaffiora l’incertezza nelle scelte azionistiche dei personaggi connesse con la dimensione morale. Ad esempio Ser Cepparello da Prato prima di ingannare il frate con la falsa confessione, dichiara la fattibilità dell’atto sulla scorta della magnanimità divina.

Io ho vivendo, tante ingiurie fatte a Domenedio che, per farnegli io una ora in su la mia morte, né più né meno ne farà (I, 1, 27-28).

Fra frasi come queste testimoniamo la certa rinuncia alla metafisica religiosa o a quella che ad inizio del saggio abbiamo chiamato spiritualità monastica, e propongono una spiritualità laica, i cui valori sarebbero soprattutto connessi con la vita sociale e abbozzerebbero un’idea del divino propria del gruppo sociale di appartenenza: conseguentemente il personaggio attribuisce al divino uno stato mentale umano, in gran parte coincidente col pensiero comune. Si tratta di una radicale contrapposizione alla spiritualità medievale che produce un sistema di credenze e desideri prossimo a quello prodotto dalla spiritualità monastica: assenza di paura della morte. Ser Cepparello non ha paura della morte perché la considera dal punto di vista del gruppo sociale di appartenenza, cioè come un giudizio morale che viene esercitato e produce effetti a livello sociale (i suoi ospiti rischiano socialmente). Allo stesso tempo, però, si lascia aperta una possibilità interpretativa relativa al sistema di credenze intime del personaggio che non viene rivelato al lettore, e che riguarda ancora un insieme di credenze alternative alla spiritualità monastica, ma anche al materialismo ateo. Quello che veniva appellato come sentimento preumanistico, si configura come l’impossibilità di trovare una risposta a questo argomento sulla scorta

della lettura del *Decameron*.¹⁰

A un limite di questo tipo, sia pur non dichiarato, giunge anche Todorov. Nel suo modello di analisi le novelle del *Decameron* presentano una struttura profonda connessa con la rappresentazione del sistema economico dello scambio nella società mercantile del Trecento, e nella trasgressione alle regole di tale sistema operata per mezzo dell'affermazione di un nuovo sistema di desideri. Secondo Todorov l'unitarietà del *Decameron* è data dalla rappresentazione del mutato scambio prodotto dall'iniziativa individuale di singoli personaggi, che a volte sostituiscono il precedente con un nuovo e diverso sistema, ad esempio dei sentimenti. Il sistema di scambio individuato da Todorov contempla una infinità di azioni, tra cui anche il suicidio, ma non la morte, se non in termini di punizione. La morte, cioè, può alterare il sistema di scambio facendo in modo che la persona non riceva il corrispettivo di quanto dato, sia nel caso in cui chi muore non dà, sia nel caso in cui non riceve. La proposta di Todorov è quella di vedere nel *Decameron* una rappresentazione dell'ingiustizia sociale, mantenendo in secondo piano, o addirittura non contemplando, la dimensione spirituale e il sentimento della morte. Anche in questo caso il *Decameron* si afferma come lavoro di decostruzione del precedente sistema delle credenze - di denuncia -, ma non come rappresentazione di un sistema propositivo.

Nell'opera di Booth, il *Decameron* rappresenta una primordiale rappresentazione delle strategie narrative del racconto e della capacità di utilizzarle al fine di orientare l'interpretazione del testo e le reazioni del lettore. Nel caso di questo particolare approccio bisogna tenere in considerazione l'obiettivo teorico letterario di Booth, che è quello di costruire una teoria dell'autore implicito in opposizione all'idea di una narrativa mimetica. Nel nostro caso, naturalmente, le tracce autoriali sono piuttosto evidenti, ma Booth è particolarmente attento alla rappresentazione dei personaggi in relazione al sistema di credenze del lettore. Le scelte autoriali in merito alla rappresentazione dei personaggi e le scelte di focalizzazione dell'informazione, risponderebbero ad un unico intento autoriale: sprigionare la vis comica del racconto. Nel mondo di Boccaccio in particolare, spiega l'autore, cade anche la distinzione tra raccontare e mostrare, cioè tra l'azione diegetica e la rappresentazione di stati mentali o predisposizioni ad agire dei personaggi. Anche nel lavoro di Booth si affronta il tema della morte dal punto di vista morale, risolvendo però l'assenza del coinvolgimento del-

10, Cfr. *ivi*, p.250.

la dimensione spirituale - ad essa connessa - esclusivamente con ragioni di stile dovute al genere della commedia e del comico. Se l'obiettivo è far ridere, qualsiasi riflessione sulla morte al di fuori della sua funzione nel plot delle novelle, o in quello che Todorov ha chiamato rappresentazione del sistema di scambio, tenderebbe ad avere l'effetto opposto, tragico.

In definitiva nelle analisi mostrate il *Decameron* costruirebbe una tipologia di lettore appartenente all'aristocrazia cittadina diletta dalle vicende della società mercantile, di carattere popolare. L'opera sarebbe essenzialmente la rappresentazione di una fase di parodizzazione della cultura precedente, e pertanto costruita con un forte ricorso all'ironia. E per ciò stesso decostruttiva del sistema delle credenze medioevali, in particolare connesse alla spiritualità di impronta monastica, senza mirare, tuttavia, alla costruzione di una vera e propria morale laica, alternativa a quest'ultima. Alla luce di quanto detto, il *Decameron* non affronta la tematica della morte dal punto di vista spirituale, ma la connette al quadro della società mercantile e la descrive come un elemento, tra gli altri, della logica dello scambio in esso imperante. Per mantenere la forza della vis comica, ed evitare una caduta del tragico, la dimensione spirituale non viene narrata e al suo posto viene presa in considerazione quella sociale, che riflette sulla morte dell'altro.

Tornando al saggio di Auerbach, ad un certo punto, lo studioso fa una breve riflessione relativa alla presenza, nella novella di Frate Alberto (IV, 2), di un'informazione: il protagonista, che sta ingannando una fanciulla, viene a sapere che il suo inganno è sulla bocca di tutti nel paese, e che cioè è stato scoperto. Secondo Auerbach l'informazione data al lettore è fuorviante, perché in contrasto con la rappresentazione del personaggio, uomo scaltro, furbo e disonesto, ma soprattutto in contrasto con l'azione a seguire: il frate, saputa la cosa, si reca nella casa della fanciulla per rimproverarla di aver parlato, e qui sarà costretto a fuggire per non incappare in una punizione. Per Auerbach la cosa è talmente inspiegabile che la pone come quesito irrisolto:

non mi è del tutto chiaro perché il Boccaccio abbia fatto che frate Alberto avesse sentore delle voci correnti; è difficile pensare che un mariuolo di tal fatta si sarebbe messo a tal rischio soltanto per rimproverare Lisetta, avendo avuto sentore del pericolo; sarebbe stato molto più naturale, mi sembra, se egli non avesse sospettato nulla; per la sua fuga veloce e ardita non v'è bisogno di una speciale giustificazione con un sospetto già destato in precedenza. Oppure il Boccaccio aveva un'altra ragione per introdurre questo particolare? Io non ne vedo alcuna (Auerbach 1967, p. 226).

Nelle prossime due parti del saggio cercheremo di dimostrare come questa domanda sia in relazione con quella lasciata senza risposta dalla riflessione su Ser Cepparello e il suo rapporto con Dio, e come esse siano entrambe connesse al sentimento della morte e alla dimensione spirituale dell'opera. Il dubbio di Auerbach, cioè, ci permette di inquadrare meglio il sentimento della morte nel *Decameron*.

4. Morale sociale e morale eroica

La prima osservazione da fare riguarda la contestualizzazione della novella commentata da Auerbach. Si tratta della quarta giornata, dove vengono narrate novelle dalla forte tonalità tragica. Sono racconti brevi a tematica amorosa, stimolati dal discorso introduttivo dell'autore che delinea una teoria laica dell'amore carnale contrapposto a quello metafisico (il discorso è citato anche da Auerbach). Esse presentano però una fine tragica, il più delle volte contrassegnata dalla morte degli amanti. Anche se l'impianto narrativo della storia procede secondo i *cliché* già presentati nelle novelle comiche, la focalizzazione sul personaggio smette di espletarsi nei termini di una disposizione ad agire, e si fa più profonda, lasciando emergere stati mentali più complessi e disposizioni di ordine superiore, non immediatamente traducibili in azioni, ma simboliche. Il sistema delle credenze e dei desideri rappresentato, insomma, è più articolato e prevede delle riflessioni proprio sui concetti di amore, morte, Dio. Nella prima novella, ad esempio, il personaggio di Ghismunda, appresa la morte dell'amante si esprime in questo modo:

Tancredi, né a negare né a pregare son disposta, per ciò che né l'un mi varrebbe né l'altro voglio che mi vaglia; e oltre a ciò in niuno atto intendo di rendermi benivola la tua mansuetudine e'l tuo amore: ma, il ver confessando, prima con vere ragioni difender la fama mia e poi con fatti fortissimamente seguire la grandezza dell'animo mio. Egli è il vero che io ho amato e amo Guiscardo, e quanto io viverò, che sarà poco, l'amerò; e se appresso la morte s'ama, non mi rimarrò d'amarlo: ma a questo non m'indusse tanto la mia femminile fragilità, quanto la tua poca sollecitudine del maritarmi e la virtù di lui. Esser ti dovè, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne, aver generata figliuola di carne e non di pietra o di ferro; e ricordarti dovevi e dei, quantunque tu ora sia vecchio, chenti e quali e con che forza vengano le leggi della giovinezza: e come che tu, uomo, in parte ne' tuoi migliori anni nell'armi essercitato ti sii, non dovevi di meno conoscere quello che gli ozii e le delicatezze possano ne' vecchi non che ne' giovani. Sono adunque, sí come da te generata, di carne, e sí poco vivuta, che ancor son giovane,

e per l'una cosa e per l'altra piena di concupiscibile desiderio, al quale maravigliosissime forze hanno date l'aver già, per essere stata maritata, conosciuto qual piacer sia a così fatto desiderio dar compimento. Alle quali forze non potendo io resistere, a seguir quello a che elle mi tiravano, sí come giovane e femina, mi disposi e innamorai mi. (IV, 1, 31-35)

Dal brano emerge molto chiaramente l'idea laica dell'amore, così come era stata delineata nell'introduzione alla giornata¹¹, che si contrappone alla spiritualità monastica dal punto di vista simbolico, nei termini di una opposizione tra i segni materiali dell'amore laico (sensualità, corpo, lacrime) e quelli dell'amore cristiano (ritualità del matrimonio). Allo stesso tempo, però, l'amore laico si contrappone alla spiritualità monastica sotto forma di critica sociale, che mira a costruire una contrapposizione, in questi casi tragica, tra la morale sociale, intesa come il sistema di credenze diffuse, e la moralità eroica di singoli personaggi, disposti ad affermare il loro sistema di credenze fino al punto di morire. Per essi il sentimento della morte vale come elaborazione di un sistema di credenze nuovo che non si limita a decostruire il precedente, infatti non è ironico, ma oppone a esso una spiritualità laica che accolga tra i propri valori quello del diritto e del rispetto del sistema dei desideri carnali. E con esso tendente ad accogliere una visione della spiritualità coincidente con l'esperienza del singolo e l'affermazione delle proprie libertà, dove la morte non è né punto di fuga consolatorio, come nella spiritualità monastica, e tanto meno azione materiale fine a se stessa, ma coscienza intima dell'ignoto. Tutti i personaggi di queste novelle, infatti, vivono l'esperienza della morte sia come arma di lotta sociale, cioè come esercizio di libertà, sia come esperienza individuale di tipo spirituale. Lo stesso accade nel brano di Ser Cepparello, dove la morte, una certa rappresentazione della morte, pone il singolo in uno stato di contrapposizione alla società (che in quel caso combatte con l'inganno), ma anche in uno stato meditativo e spirituale.

Secondo la nostra ipotesi l'informazione notata da Auerbach¹², dunque, è funzionale al gioco della contrapposizione tra dimensione spirituale del singolo e morale sociale. In quasi tutte le novelle della quarta giornata vengono richiamate, non sempre in linea con le informazioni narrative, stati di credenze collettivi, ai quali si uniformerebbero i personaggi che esercitano le azioni malvagie contro

Cfr. Fedi R., "Il regno" di Filostrato: natura e struttura della giornata IV del Decameron, in "MIn", 1 1987.

12. Cfr. Auerbach E., *op. cit.*, Torino, Einaudi, 1967, p. 237.

gli amanti. Nel caso della prima novella, ad esempio, rivolgendosi al padre, Ghismunda dice:

pare che tu, più la volgare opinione che la verità seguitando, (IV, 1, 38)

Anche in questo caso l'informazione è in un certo senso ridondante, come quella sui pettegolezzi scoperti da Frate Alberto. Qui, addirittura, interviene del tutto forzatamente rispetto al livello sociale dei personaggi e in maniera contraddittoria, rappresentando il principe con una disposizione morale di tipo popolare e contemporaneamente con una disposizione morale di tipo aristocratica (è contrario all'amore della figlia perché non rispetta la ritualità del matrimonio tra nobili). Oltretutto anche se può valere il gioco retorico funzionale alla critica sociale – la figlia del principe afferma che il padre si comporta non come un aristocratico, ma secondo l'idea popolare degli aristocratici (*la volgare opinione*) –, la cosa appare ingiustificata sul piano della complessità retorica rispetto allo stile dell'opera. Invece essa è funzionale al laboratorio di progettazione sociale e alla costruzione di una nuova morale che si afferma nel gioco della contrapposizione. La compassione nei confronti dei personaggi che interpretano la morale eroica, dotati cioè di una spiritualità individuale, può nascere solo attraverso la contrapposizione tragica con la morale collettiva. Se fra Alberto non andasse da Lisetta mosso da una contrapposizione alle voci circolanti nel paese, esso ci apparirebbe molto di più il lestofoante descritto al principio del racconto, e la carica di compassione che il lettore prova nei suoi confronti, che secondo Auerbach è stimolata dal confronto con personaggi simili, sarebbe attenuata. Così nel caso di Ghismunda, essa ci apparirebbe meno profonda e degna di compassione se non mostrasse la sua morale in contrapposizione a quella del popolo, se cioè non fosse costruita una caratterizzazione eroica del personaggio, sia pur minima, attraverso l'opposizione singolo vs collettivo. Nel caso di ser Cepperello – dove in luogo di una tragica contrapposizione si presenta l'inganno, da intendersi come alternativa alla contrapposizione diretta – la dimensione spirituale non viene evocata e tende a essere del tutto assente, presentando tutte le limitazioni ascrivibili alla debolezza della spiritualità preumanistica.

5. Rifondazione narrativa e rifondazione del patto sociale

La costruzione della contrapposizione tra morale sociale e morale eroica segue delle regole retoriche che comportano la gestione del punto di vista del lettore e della sua prospettiva di sguardo sui vari esistenti dell'opera. Tali strategie sono allestite in modo da far propendere la compassione del lettore per la morale eroica piuttosto che per la morale collettiva o per punti di vista morali alternativi, compresi quelli dichiarati dai personaggi della cornice narrativa, e sono raggruppabili in tre tipologie: (1) l'inversione delle regole di attendibilità e inattendibilità del meccanismo narrativo di nidificazione (o incasso), come si vedrà qui a breve; (2) il passaggio sulla scala delle focalizzazioni dalla stretta a quella debole; (3) il prolungamento del racconto oltre la fine. Ognuna di queste strategie è funzionale all'affermazione della morale eroica come sistema di credenze alternativo, e la loro azione in sequenza permette la decostruzione dei valori morali precedenti e l'affermazione dei nuovi a partire da un unico gesto che si ripete, la morte eroica, usata non solo per il suo valore simbolico- ancestrale che riveste nella costruzione dei valori morali di base. Una nuova valorizzazione morale è possibile a partire dalla nascita di una nuova spiritualità e di un nuovo sentimento della morte, e cioè a partire dalla gestione della paura della morte svincolata dalla spiritualità monastica e connessa a una nuova spiritualità laica.

Per quel che riguarda la prima strategia retorica, bisogna partire dalla struttura generale dell'opera, dove a partire dalla cornice la prospettiva del lettore si sposta nel racconto, e all'inizio di un nuovo racconto ritorna alla cornice. In questo modo, come noto, si crea un effetto di referenzializzazione della cornice, che assegna ai personaggi che in essa agiscono, i narratori, uno statuto di verità maggiore rispetto ai personaggi delle novelle, rendendo le loro affermazioni più attendibili di quelle dei personaggi narrati. Nelle novelle della IV giornata, che, come detto, mettono in scena la contrapposizione tragica tra morale eroica e sociale¹³, il meccanismo della nidificazione narrativa subisce delle modifiche in merito allo statuto di verità da assegnare ai due livelli narrativi.

Gli incipit delle novelle successive alla prima, infatti, che nell'opera sono generalmente costruiti per fornire un rinforzo alle varie novelle - fondato sul costante riferimento alla cornice narrativa-, gli incipit, dicevamo, presentano stati mentali dubitativi che alterano

13. Cfr. Kriesel J. C., *Boccaccio and the Early Modern Reception of Tragedy*, «Renaissance Quarterly», 2016, Vol. 62, n. 2, pp. 415-448.

la disposizione tipica di ogni personaggio. L'alterazione è tanto più forte quanto maggiore è il bisogno di compensazione comica rispetto alla tonalità tragica della novella appena ascoltata, come nel caso dell'inizio della seconda novella,

Aveva la novella dalla Fiammetta raccontata le lagrime più volte tirate insino in su gli occhi alle sue compagne, ma quella già essendo compiuta, il re con rigido viso disse: - Poco prezzo mi parrebbe la vita mia a dover dare per la metà diletto di quello che con Guiscardo ebbe Ghismunda, né se ne dee di voi maravigliare alcuna, con ciò sia cosa che io, vivendo, ogni ora mille morti sento, né per tutte quelle una sola particella di diletto m'è data (IV, 2, 1).

o nella conclusione della giornata

Se le prime novelle li petti delle vaghe donne avevan contristati questa ultima di Dioneo le fece ben tanto ridere, e specialmente quando disse lo straticò aver l'unicino attaccato che essi si poterono della compassione avuta dell'altre ristorare (IV, Concl., 1).

In esse Filostrato interviene, prima, cercando di ricollocare nel registro dell'amore carnale l'amore tragico appena ascoltato nella storia di Ghismunda, poi, richiamando le virtù comiche dell'ultima novella. Ad essa seguirà una canzone che richiama lo stile e le tematiche del Dolce Stil Novo e dell'amor cortese, da interpretarsi, nella prospettiva qui adottata, come tentativo dell'autore di "cristallizzare" la tragicità in un cliché poetico, ulteriore conferma della forza tragica delle novelle appena narrate. Nell'impalcatura generale dell'opera questi momenti si configurano come una fortificazione della morale eroica espressa nella novella che si oppone ai tentativi di falsificazione messi in atto dai personaggi in cornice. Più esplicitamente nella quarta giornata, dunque, i narratori corrono un maggiore rischio di essere valutati dal lettore come inattendibili, sulla scorta della rappresentazione di uno stato emotivo che non aderisce ai propositi di narrazione dichiarati. Il turbamento, in questo caso, agirebbe come rivelatore maggiore della disposizione dei personaggi della cornice, mostrandoli come empaticamente coinvolti con la morale eroica, e in questo modo ascrivendo al registro dell'inattendibilità le affermazioni in favore della morale atea e dell'amore naturale.

La seconda strategia retorica riguarda in maniera specifica il coinvolgimento del lettore attraverso il meccanismo della focalizzazione.

Per analizzarla utilizziamo il modello proposto da Jahn¹⁴ che offre una riformulazione della coppia dicotomica - racconto a focalizzazione zero (o assenza di focalizzazione) vs racconto focalizzato -, e presenta una scala che procede dalla focalizzazione stretta (orientamento sull'oggetto o il personaggio focalizzato secondo un'unica prospettiva), a una focalizzazione ambientale (informazione orientata sull'oggetto da più prospettive), fino alla focalizzazione debole (descrizione di azioni prive di coordinate ambientali). Nel caso della novella la traiettoria della focalizzazione, da un punto di vista generale, procede dalla focalizzazione stretta alla focalizzazione ambientale, fino a toccare nel finale, come vedremo oltre, forme di focalizzazione debole. Un esempio interessante è dato dalla prima novella. In essa, come accennato, si narra l'amore tragico di Ghismunda e Guiscardo, il quale sarà fatto uccidere dal principe Tancredi, e ciò porterà Ghismunda al suicidio.

La prima parte della novella è costruita con una focalizzazione stretta che mostra al lettore due punti di vista convergenti in un unico spazio: lo spazio dell'incontro amoroso, cioè la camera dove i due amanti si incontrano.

[PUNTO DI CONVERSIONE FOCALE] Era allato al palagio del prenze una grotta cavata nel monte, di lunghissimi tempi davanti fatta, nella qual grotta dava alquanto lume uno spiraglio fatto per forza nel monte, il quale, per ciò che abbandonata era la grotta, quasi da pruni e da erbe di sopra natevi era riturato; e in questa grotta per una segreta scala, la quale era in una delle camere terrene del palagio la quale la donna teneva, si poteva andare, come che da uno fortissimo uscio serrata fosse. E era sí fuori delle menti di tutti questa scala, per ciò che di grandissimi tempi davanti usata non s'era, che quasi niuno che ella vi fosse si ricordava: ma Amore, agli occhi del quale niuna cosa è sí segreta che non pervenga, l'aveva nella memoria tornata alla innamorata donna. [PROSPETTIVA FOCALE DI GHISMUNDA] La quale, acciò che niuno di ciò accorger si potesse, molti dí con suoi ingegni penato avea anzi che venir fatto le potesse d'aprir quello uscio: il quale aperto e sola nella grotta discesa e lo spiraglio veduto, per quello aveva a Guiscardo mandato a dire che di venire s'ingegnasse, avendogli disegnata l'altezza che da quello infino in terra esser poteva. [PROSPETTIVA FOCALE DI GUISCARDO] Alla qual cosa fornire Guiscardo, prestamente ordinata una fune con certi nodi e cappi da potere scendere e salire per essa, e sé vestito d'un cuoio che da' pruni il difendesse, senza farne alcuna cosa sentire a alcuno, la seguente notte allo spiraglio n'andò, e accomandato bene l'uno de' capi della fune a un forte bronco che nella bocca dello spiraglio era nato, per quella si collò nella grotta e attese la donna. [PROSPETTIVA FOCALE DI GHISMUNDA] La quale il seguente dí, facendo sembianti di voler dormire, mandate via le sue damigelle e sola

14. Cfr. Jahn M., *Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, *Style*, n. 30, Vol. 2, pp. 241-267, e Jahn M., *More Aspects of Focalization: Refinements and Applications*, *GRAAT*, n. 21, pp. 85-110.

serratasi nella camera, aperto l'uscio nella grotta discese, dove, trovato Guiscardo, insieme meravigliosa festa si fecero; [PROSPETTIVA FOCALE COMUNE] e nella sua camera insieme venutine, con grandissimo piacere gran parte di quel giorno si dimorarono; e dato discreto ordine alli loro amori acciò che segreti fossero, [FINE DELLA PROSPETTIVA FOCALE COMUNE E ASSEGNAZIONE DI PROSPETTIVE SINGOLE] tornatosi nella grotta Guiscardo e ella, serrato l'uscio, alle sue damigelle se ne venne fuori. Guiscardo poi la notte vegnente, sú per la sua fune salendo, per lo spiraglio donde era entrato se n'uscí fuori e tornossi a casa; e avendo questo cammino appreso piú volte poi in processo di tempo vi ritornò (IV, 1, 9-14)

Avvenuto l'incontro la focalizzazione si mantiene stretta sugli amanti fino a trasformarsi in una focalizzazione ambientale con l'introduzione del punto di vista del principe Tancredi, che osserva lo stesso luogo nascosto e che a partire da questo punto costituirà una prospettiva dialetticamente o tragicamente opposta a quella di Ghismunda, che interpreta la morale eroica.

[PROSPETTIVA FOCALE DI TANCREDI] Era usato Tancredi di venirsene alcuna volta tutto solo nella camera della figliuola, e quivi con lei dimorarsi e ragionare alquanto, e poi partirsi. Il quale un giorno dietro mangiare là giú venutone, essendo la donna, la quale Ghismunda aveva nome, in un suo giardino con tutte le sue damigelle, in quella senza essere stato da alcuno veduto o sentito entratosene non volendo lei torre dal suo diletto, trovando le finestre della camera chiuse e le cortine del letto abbattute, a piè di quello in un canto sopra un carello si pose a sedere; e appoggiato il capo al letto e tirata sopra sé la cortina quasi come se studiosamente si fosse nascoso, quivi s'addormentò. E cosí dormendo egli, [PROSPETTIVA FOCALE DI GHISMUNDA] Ghismunda, che per isventura quel dí fatto aveva venir Guiscardo, lasciate le sue damigelle nel giardino, pianamente se ne entrò nella camera, e quella serrata, senza accorgersi che alcuna persona vi fosse, [PROSPETTIVA FOCALE COMUNE] aperto l'uscio a Guiscardo che l'attendeva e andatisene in su il letto, sí come usati erano, e insieme scherzando e sollazzandosi, [PROSPETTIVA FOCALE AMBIENTALE: TANCREDI VS GHISMUNDA E GUISCARDO] avvenne che Tancredi si svegliò e sentí e vide ciò che Guiscardo e la figliuola facevano. E dolente di ciò oltre modo, prima gli volle sgridare, poi prese partito di tacersi e di starsi nascoso, s'egli potesse, per potere piú cautamente fare e con minor sua vergogna quello che già gli era caduto nell'animo di dover fare. I due amanti stettero per lungo spazio insieme, sí come usati erano, senza accorgersi di Tancredi; e quando tempo lor parve discesi del letto, Guiscardo se ne tornò nella grotta e ella s'uscí della camera. Della quale Tancredi, ancora che vecchio fosse, da una finestra di quella si calò nel giardino, e senza essere da alcun veduto, dolente a morte, alla sua camera si tornò (IV, 1, 15-21).

La tecnica che usa Boccaccio per marcare il cambio qualitativo della prospettiva - che si traduce in una mancanza di accordo morale tra le due prospettive -, è ampiamente usato nelle novelle e

sarà usato in questa per segnalare, più avanti, un nuovo cambio di prospettiva morale, quando il lettore assumerà di nuovo il punto di vista di Ghismunda.

[INFORMAZIONE FALSA]...prima gli volle sgridare, [INFORMAZIONE VERA]poi prese partito di tacersi e di starsi nascoso, s'egli potesse, per potere più cautamente fare e con minor sua vergogna...(IV, 1, 18-19).

[INFORMAZIONE FALSA] Ghismunda, udendo il padre e conoscendo non solamente il suo segreto amore esser scoperto ma ancora esser preso Guiscardo, dolore inestimabile sentí e a mostrarlo con romore e con lagrime, come il più le femine fanno, [INFORMAZIONE VERA] fu assai volte vicina: ma pur, questa viltà vincendo il suo animo altiero, il viso suo con maravigliosa forza fermò (IV, 1, 29-30).

Boccaccio presenta al lettore una prima parte dell'azione e/o della disposizione mentale del personaggio, per poi negarla. Il lettore nel cominciare a leggere la frase, e sulla scorta del modello comico precedente, inferisce una trama stereotipica (uomo forte vs donna debole; carica morale maschile vs fragilità femminile, ecc.). Quando interviene la negazione, il contenuto informativo che veicola assume un carattere più forte, quasi traumatico, che spiazza il lettore e lo costringe a correggere la prima inferenza per riformularne un'altra (donna forte vs uomo ingiusto). La forza di questa negazione è sufficiente a stimolare nella mente del lettore un cambio di prospettiva molto forte. Tutto quello che vediamo e sentiamo dopo la negazione, lo attribuiamo a Tancredi o Ghismunda secondo una focalizzazione stretta: il lettore osserva l'azione secondo la disposizione prospettica e mentale del personaggio. La creazione di una prospettiva fortemente orientata è funzionale alla creazione di una focalizzazione ambientale di tipo dialogico, che permette al lettore un continuo cambio di prospettiva. Questa dialettica prospettica naturalmente supporta la creazione della conflittualità tragica tra morale sociale e morale eroica. Per enfatizzare lo scontro tragico, poi, Boccaccio allarga il campo di visione di Ghismunda, così da generare un effetto di scontro del tipo "uno vs molti". Il procedimento adottato è il coinvolgimento del punto di vista sociale, che sarà oggetto di gran parte del discorso di Ghismunda, a partire dalla frase che abbiamo citato nel paragrafo precedente, e che risulta affine (la frase) a quella ritenuta ingiustificata da Auerbach. È all'interno di questo scontro tragico che Boccaccio trova spazio per suggerire un nuovo modello di spiritualità, da intendersi come opposizione alla spiritualità monastica e apertura verso la libera interpretazione del

sentimento religioso e della dimensione spirituale, espressa molto chiaramente nelle parole pronunciate sul punto di morire da Ghismunda:

Rimanete con Dio, ch  io mi parto (IV, 1, 61).

La terza strategia retorica consiste in un prolungamento ulteriore della prospettiva connessa alla morale eroica. Tale prospettiva, a differenza di quanto avviene nelle novelle schiettamente comiche, come quella di Ser Cepparello, dove il dubbio viene solo insinuato nel lettore senza che esso produca inferenze, non viene interrotta. Il racconto, infatti, in alcune novelle, non si esaurisce con la fine della storia dei personaggi, ma prosegue oltre aprendo una prospettiva futura al lettore, che pu  immaginare una possibile continuazione della storia in uno spazio-tempo futuro.

Li quali Tancredi dopo molto pianto, e tardi pentuto della sua crudelt , con general dolore di tutti i salernitani, onorevolmente amenduni in un medesimo sepolcro gli fe' seppellire (IV, 1, 62).

La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo addimandando, piagnendo si mori. Ma poi a certo tempo divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcuno che compuose quel la canzone la quale ancora oggi si canta (IV, 5, 22).

Si tratta di una strategia che supporta la prospettiva della morale eroica, permettendo alla stessa di sopravvivere al personaggio-eroe che la difende e di considerare la morte n  come liberazione n  come fine, ma come estrema ratio nell'operazione di affermazione di una nuova morale¹⁵. Significativamente questi brani si presentano come una sequenza di azioni senza contestualizzazione spazio-temporale, senza cio  una marcatura focale, in modo da suggerire al lettore un processo di allontanamento rispetto ai fatti appena raccontati, utile a produrre l'immaginazione di una possibile continuazione della storia in termini di conseguenze future. Questi brevi brani consentono al lettore di leggere le novelle come concreto laboratorio di progettazione sociale, non solo perch  alludono a racconti futuri che sopravanzano la temporalit  storica dell'opera (dopo molto pianto), ma perch  presentano la morale sociale contro la quale si   scontrata quella eroica come trasformata e vinta (*con general dolore di tutti i salernitani*), permettendo alle novelle

15. Anche Todorov commenta il valore positivo attribuito al suicidio nella rappresentazione delle alterazioni del sistema di scambio.

di diventare un modello concretamente possibile di società, senza limitare la loro forza alla decostruzione del modello precedente.

Bibliografia

- Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1967.
- Booth W. C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1961.
- Boccaccio G., *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1985.
- Erlich V., *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1966.
- Fedi R., *Pathways through the Lyric Forest (Rime)*, in Kirkham V., Sherberg M., Smarr J. L., (eds), *Boccaccio. A Critical Guide to the Complete Works*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- Fedi R., *Il 'regno' di Filostrato: natura e struttura della Giornata IV del Decameron*, in «MLN», 1, 1987.
- Hambuechen Potter J., *Five frames for the "Decameron". Communication and Social Systems in the Cornice*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1982.
- Jahn M., *Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, «Style», 30, 2, pp. 241-267.
- Jahn M., *More Aspects of Focalization: Refinements and Applications*, «GRAAT», n. 21, pp. 85-110.
- Kriesel J. M., *Boccaccio and the Early Modern Reception of Tragedy*, «Renaissance Quarterly», 2016, Vol 62, n. 2, pp. 415-448.
- Le Goff J., *La civiltà dell'Occidente medievale*, Torino, Einaudi, 1983.
- Palmer A., *Social Mind in the Novel*, Columbus, The Ohio State University Press, 2010.
- Segre C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, 1999.
- Šklovskij V., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.
- Todorov T., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1994.
- Todorov T., *Grammaire du Décaméron*, Paris, Mouton, The Hague, 1969.
- Vaucher A., *La spiritualità dell'Occidente religioso*, Milano, Vita e pensiero, 2006, p. XXI.



Q S
@ 8 .

La grande maniera e l'amore scortese. Dalla poesia di Pietro Aretino alla maiolica di Deruta, attraverso le incisioni di Marcantonio Raimondi

Puma Valentina Scricciolo

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Nella premessa si alluderà a un Cinquecento "clandestino" o meglio collaterale alla "grande maniera" vasariana, dove trovarono spazio erotismo e grottesco e in cui si estrinsecarono i nuovi bisogni dell'*élite* culturale moderna, un clima legato a una concezione pagana dei corpi e a un'arte intesa come capriccio, connessa al collezionismo privato, alle *wunderkammer* e alla diffusione della stampa. Di seguito si focalizzerà l'attenzione sull'importanza che le incisioni e soprattutto *I Modi* occuparono nel panorama iconografico europeo, con particolare riferimento alle *schermata Veneris* di Giulio Romano, alle xilografie e calcografie di Francesco Xanto Avelli e di Marcantonio Raimondi e ai *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino. Nell'ultimo tratto, invece, dopo un accenno alla fortuna della ceramica nelle corti del XVI secolo e una breve trattazione della storia della maiolica derutense, saranno discussi alcuni piatti e coppe della produzione erotica locale, riflesso di un certo "amore scortese" che ebbe grande fortuna soprattutto nelle arti considerate "minori", come la glittica e il lustro.

Parole chiave: Manierismo, maiolica, Deruta, erotismo, incisioni, xilografie.

The introduction will allude to a "clandestine" sixteenth century, or rather, a sixteenth century that was collateral to Vasari's "grande maniera", where both erotic and grotesque found space, and in which the new needs of the modern cultural *élite* were expressed. This social climate was linked to a pagan conception of bodies, and to art being understood as a whim, due to private collecting, *wunderkammern* and the spread of printing. Following that, the attention will be focused on the importance that engravings, and especially *I Modi*, had in the European iconographic scene, particularly with regards to Giulio Romano's *schermata Veneris*, Francesco Xanto Avelli's xylography and calcography, Pietro Aretino's *Sonetti lussuriosi* and the works of Marcantonio Raimondi. The final section, after mentioning the fortune of ceramics in the courts of the sixteenth century, and giving a brief of the history of Deruta majolica, will discuss some locally produced erotic plates and cups that reflect the "amore scortese" that had such great success especially in some of the more "minor arts" such as glyptics and glazing.

Keywords: Mannerism, majolica, Deruta, eroticism, engravings, xylography.

«Quest'è Bacco e Arianna,
belli e l'un dell'altro ardenti:
perché l' tempo fugge e inganna,
sempre insieme stan contenti.
Queste ninfe ed altre genti
sono allegre tuttavia.
Chi vuol esser lieto sia:
di doman non c'è certezza».

1. Spirito carnascialesco

Profetico nel bisogno di appagare l'oggi diffidando del domani, come se avesse il sentore d'una fine prossima, Lorenzo il Magnifico compone la *Canzona di Bacco* per il trionfo del carnevale del 1490, appena due anni prima della propria morte. Lo slancio nel godere vitalistico del presente «/Chi vuol esser lieto sia/», ha una chiosa amara «/di doman non c'è certezza/», svelando la precarietà dello *status* del principe, come quella di qualsiasi altro uomo, come quella del dio ebbro che Michelangelo avrebbe scolpito nel vicino 1496¹. Nell'atmosfera dell'evento, Firenze vive in preda a folli lazzi, danze ed esibizioni: occasioni in cui i freni inibitori della società tardo quattrocentesca sono allentati e, persino nelle grandi famiglie, il decoro di facciata cede il passo alla leggerezza della festa. Leggendo ed immaginando il quadro che il principe-poeta propone al proprio pubblico, pare di scorgere una delle tante scene erotiche riprodotte nelle stampe, nelle ceramiche, nella glittica e in tutte le produzioni a indirizzo privato contemporanee al Magnifico, esempi che consentono di osservare da vicino quelli che dovevano essere i gusti, i giochi intellettuali e le discussioni gaie che gli ingegni di corte alternavano alle speculazioni più prettamente "decorose". I protagonisti del suo trionfo «/belli e l'un dell'altro ardenti/» sono Bacco e Arianna, ma anche le ninfe e le genti, l'amore è passione e l'attrazione è fisica. Un sentimento gioioso e terrestre – lontano sia dall'amor cortese di un tempo, che dal neoplatonismo fiorentino – pervade il corteo descritto dalla canzone medicea, che narra la festa dei sensi mascherandola appena con la veste mitologica. Questo è il concetto di *eros* e di *divertissement* letterario che, già almeno dai tempi di Cecco Angiolieri, aveva gettato i semi di una iperbole progressiva nel tempo, e che attraverso il susseguirsi di una fitta rete di artisti diede luce a opere di volta in volta più ammiccanti al popolare, un filone che ebbe forse il suo culmine grottesco e di notorietà nel 1524 con i *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino, la raccolta di poesie ispiratagli da *I Modi* di Giulio Romano. Un libro capace di suscitare un tale scandalo da costringere l'autore a fuggire da Roma nel 1526². È proprio a questo spirito carnascialesco, che

1. Il *Bacco* fu commissionato al giovane Michelangelo dal cardinale Raffaele Riario, nel 1496, per adornare il cortile della Cancelleria romana assieme alla sua collezione di statue pagane antiche.

2. A seguito della composizione dei *Sonetti lussuriosi*, nel 1526, il poeta attirò su di sé l'inimicizia del vescovo Gian Matteo Giberti, che fece accoltellare da un suo sicario l'Aretino. Quest'ultimo, scampato per poco al pericolo di morte, fuggì da Roma.

si trova in alcune maioliche di cui a breve si dirà qualcosa, che si fa appello per procedere nella comprensione della produzione di manufatti e scritti nei quali è esibita una realtà rovesciata, un mondo fantastico che trae le radici dalla classicità interpretata come *locus lasciviae* e che continuerà a fiorire accanto all'arte "regolare", fino a sganciarsi dall'obbligo di celare nella metafora *l'impetus amandi*, considerato troppo ferino per essere mostrato palesemente. Per sciogliere l'arcano che si cela nella personalità ancipite degli artisti cinquecenteschi, a costo di esser pedanti, è utile richiamare alla mente la lezione del Bembo, che nel 1525 nel suo *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua* – attualizzando la teoria dantesca del *De vulgari eloquentia* (Alighieri, 1303-1305 ca.) – annovera Petrarca come *exemplum* per la poesia e suggerisce la favella di Boccaccio per la prosa, alludendo a una bidimensionalità della letteratura che si riflette in arte nella scissione tra arti maggiori, deputate a tematiche onorevoli, dunque a un pubblico allargato, e arti minori, dove c'era spazio per il diletto del singolo estimatore e della sua cerchia. Ma c'è di più: all'interno della corte stessa, a fianco di *vademecum* con strette regole di comportamento sociale circolavano trattati burleschi che mettevano alla berlina le ipocrisie delle dimore principesche. Nel XVI secolo, infatti, opere come *Il Cortegiano* (Castiglione, 1528) e il *Galateo* (Della Casa, 1558) hanno la loro controparte nel *Ragionamento della Nanna e della Antonia* (Aretino, 1534) e nel *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* (Aretino, 1936), dissertazioni comico-sboccate dell'amico *sui generis* di Tiziano, di Giulio Romano, ma anche di Bembo stesso e del Gonzaga. Aretino strutturava le sue scritture come veri *exempla* di comportamento, sostituendo però le protagoniste virtuose con prostitute e ruffiane, a riprova che l'esigenza di libertà espressiva non si era esaurita a causa dei roghi savonaroliani³ e, anzi, aveva trovato un saldo canale di diffusione proprio nelle corti e nelle collezioni private dei mecenati. È ormai assodato dagli studiosi delle più disparate discipline umanistiche come il Cinquecento sia stato caratterizzato da grandi crisi politiche e sociali e che, dietro al più attestato normativismo, nascondesse esperienze di contestazione artistica, sociale e fin anche politica, come ad esempio le *pasquinate*⁴, nate a Roma proprio

3. I celebri "bruciamenti" o "roghi di vanità" istigati da Savonarola proprio a partire dal martedì grasso del 1496, anno in cui Michelangelo si metteva all'opera per scolpire il *Bacco* del cardinale Riario.

4. Nel 1501 a Roma viene collocato vicino a Palazzo Braschi un gruppo marmoreo ellenistico di soggetto indefinito. I romani chiamarono la statua Pasquino, riferendosi probabilmente al nome di un artigiano del quartiere che aveva la bottega nei paraggi. Da quel

nel 1501 e diffusesi in modalità simile in tutta Italia. Lo stesso movimento artistico che per convenzione viene definito Manierismo, in realtà, è il crogiolo di generazioni di intellettuali vòlti a erodere la precettistica forzando espressionisticamente la norma e prestando attenzione a nuovi generi e tematiche. Si pensi in letteratura a Francesco Berni, al Lasca⁵ o a Girolamo Morlini - solo per citare gli esempi più conosciuti di autori "sopra le righe" - e al loro genere di scrittura, stampata spesso in formato tascabile, che, assieme alle arti considerate minori come ceramiche, glittica, incisioni e bronzetti, proprio grazie alle dimensioni ridotte dei prodotti erano onnipresenti nella quotidianità, godendo di una larga diffusione. Attraverso il loro recupero è stato ricostruito il ritratto di una società non come si autoeffigiava ufficialmente, ma quale era nella sua intimità più disinibita. Si procederà, dunque, nel tentativo di aggiungere anche la testimonianza dell'iconografia di alcune maioliche derutesi, cercando di ricomporre quella che è solo un'apparente discrasia tra i compiti ufficiali dell'artista e i suoi ghiribizzi; provando a far luce su quella doppiezza che permetteva persino a Michelangelo di dipingere la Sistina e al contempo comporre sonetti che nulla hanno a che vedere con l'elevatezza del suo *status*, come confermano le sue celebri *Rime* (Buonarroti 1987, p.146):

Quan'io ti veggio, in su ciascuna poppa
mi paion duo cocomer in un sacco,
ond'io m'accendo tutto come stoppa,
benché io sia dalla zappa rotto e stracco.

Dice a proposito del rapporto tra erotismo e arte France Borel (Borel 1990, p. 36): «La pittura e la scultura sono fatte di zone erogene, di materia tattile. Sono una sorta di feticcio: hanno la funzione di sostituto e, insieme, di veicolo delle proiezioni fisiche». Nella possibilità di fissare lo sguardo su di un particolare di un'opera c'è dunque un forte potenziale di eversione sociale, e ciò si collega ad un assunto gnoseologico che proprio al fenomeno della visibilità fa riferimento:

Il sapere rinascimentale, nelle sue varie ed eterogenee articolazioni,

momento e fino al tardo '800, sulla statua venivano attaccati componimenti di dissenso, in latino o in volgare, che i singoli autori manifestavano contro il potere di turno o contro personalità di spicco della nobiltà romana. Cfr. a proposito V. Marucci, *Prefazione*, in V. Marucci (a cura di), *Pasquinate del Cinque e Seicento*, Roma, Salerno Editore, 1988.

5. Anton Francesco Grazzini detto il "Lasca", 1503-1584, fondatore dell'Accademia degli Umidi, poi Accademia della Crusca.

sembra aver accettato, praticandola diffusamente, la visibilità come forma di conoscenza, formando e condensando intorno ai suoi oggetti di studio una densità che rende questi ultimi corpi visibili. [...] Vedere e sapere e dire: sapere è vedere e dire, perché la conoscenza si anima nella tensione che porta dall'immagine alla parola, dal presente all'assente, dal solido al rarefatto. La teoricità e la verità affondano le proprie radici in una compatta soluzione di immagini e parole (Scrivano 1999, p.111).

Questo aspetto ovviamente era ben presente ai redattori del decreto tridentino del 1563⁶, che vietava agli artisti ogni tipo di lascivia nel raffigurare le immagini - soprattutto quelle consacrate - per evitare che la Madonna fosse oggetto di sguardi poco devoti o che il corpo di Cristo attirasse l'attenzione sulla propria fisicità. Giorgio Vasari stesso è molto incisivo nel demarcare la distanza dell'arte dall'erotismo nella *Vita* di Marcantonio Raimondi (Vasari 2005, pp. 838-854), affermando il suo disgusto nei riguardi delle incisioni de *I Modi*: «... non so qual fusse più, o brutto lo spettacolo dei disegni di Giulio all'occhio, o le parole dell'Aretino agl'orecchi». Com'è noto la Controriforma⁷ si profuse nel tentativo di regolamentare l'arte e attraverso l'istituzione dell'Indice⁸ piegò anche i testi letterari al *diktat* dottrinale, rendendo così impossibile, se non nella clandestinità, la diffusione di soggetti erotici. Ed è quindi proprio nella dimensione del privato che l'arte erotica sopravvivrà, resa ancora più attraente dalla necessità di rendere segreto, dunque trasgressivo, l'oggetto della propria speculazione, lasciando uno spiraglio alla deriva grottesca e ludica. Perché, come canta Ovidio, *habet sua castra Cupido*: così, all'interno delle corti, il dio bambino scovò i discreti accampamenti grazie ai quali è sopravvissuto fino a oggi. Con il tramonto della dimensione della bottega, incubata nella corte e traslata in Accademia, allo stagliarsi di una nuova figura di artista/divo fiero e a volte saturnino⁹, come Michelangelo, oppu-

6. Il Concilio fu indetto da Papa Paolo III, si svolse dal 1545 al 1563, in ultimo affrontò tematiche riguardanti la licenza artistica. Durante la XXV sessione infatti, con un decreto del dicembre 1563 denominato *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*, per controbattere all'accusa di idolatria mossa dai protestanti verso i cristiani, si sanciva che le immagini sacre pubbliche, soprattutto se costituite da composizioni "insolite", dovevano essere approvate dai vescovi prima di essere esposte.

7. Dal Concilio di Trento (1545-1563) fino al XVII secolo.

8. Il primo *Index librorum prohibitorum* è stato redatto dal Sant'Uffizio nel 1559 per ordine di Papa Paolo IV. Nel 1564, a Concilio terminato, per volontà di Carlo Borromeo si avrà l'edizione di Pio IV. Nel 1596 è la volta dell'Indice di Clemente VIII. Per approfondimenti cfr. N. Longo, *La letteratura proibita*, in *Letteratura italiana*, Torino, 1999, vol. V, pp. 965-999.

9. Per approfondimenti cfr. R. Klimbansky, E. Panofsky e F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 2002. Si consulti anche A. Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte*

re semiprincipe¹⁰, quale Tiziano, ecco che l'arte permea la cerchia dell'individuale. Nella committenza era scoccata la scintilla della competizione collezionistica, alimentata dal privilegio di potersi permettere i favori di un astro delle arti, dando così prova di ricchezza e di affermazione sociale. L'Europa visse la stagione delle *wunderkammer*¹¹ e l'Italia, già in balia del fenomeno degli studioli, piccoli scrigni di cultura celati negli angoli più appartati dei palazzi di corte, non fu da meno. Le camere delle meraviglie erano edenici anfratti domestici che oltre a volumi, legghi e scrittoi accoglievano anche collezioni di scienza e arte¹², i *mirabilia* e i *naturalia*. Al riparo in questi luoghi di diletto intellettuale trovarono asilo raccolte come quelle di Isabella d'Este, di Federico da Montefeltro e di Francesco I de' Medici. Custodite nei cassetti e nei listelli a scomparsa si celavano le curiosità che non potevano essere mostrate ai più, quelle microcollezioni destinate al proprietario e a pochi complici in ludi intellettuali e di manie collezionistiche. È qui che vennero accumulate la glittica, l'incisione, la miniatura, i bronzetti, le placchette e la letteratura erotica, manifesto di un'arte che, rievocando l'Ariosto, è «bella più che onesta»¹³. Grazie alla suggestione dettata dalle numerose edizioni con volgarizzamenti e illustrazioni delle *Metamorfosi* di Ovidio, la glittica trasmise il motivo pagano degli Amori degli dei, giustificando col pretesto della classicità i corpi ebbri per l'influsso di Eros o di Bacco. Esaltata dalla collaborazione di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi e Pietro Aretino nella cornice de *I Modi* – nonostante la censura, che forse, anzi, aggiunse un po' di brivido ai possessori – l'incisione erotica visse la sua stagione aurea nel XVI secolo, trasmettendo a tutti i livelli della filiera artistica un'immagi-

Italiana, Torino, Einaudi, 1979, vol. V, pp. 175-231.

10. *Ibidem*.

11. Le camere delle meraviglie racchiudevano per l'appunto *mirabilia*, oggetti rari e curiosi, molto diversi tra di loro. Nelle suddette si potevano osservare sia i *naturalia*, particolari prodotti della natura, che gli *artificialia*, opere dell'ingegno umano, da piccoli oggetti eccentrici fino a strumenti meccanici sperimentali come automi. L'arciduca Ferdinando del Tirolo durante la seconda metà del secolo ne creò una nel castello di Ambras, dov'era contenuta anche la celebre saliera di Cellini. In Italia invece, tra le più conosciute "camere" del genere c'è la seicentesca collezione del milanese Manfredi Sattala.

12. Per una scheda critica sintetica sull'argomento cfr. C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano, *La wunderkammer, paradiso segreto del collezionista*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, Mondadori, 1991, vol. III, pp. 191-192.

13. Ludovico Ariosto nel 1528 parla di "carte belle più che oneste" nel prologo della sua riscrittura in versi de *I Suppositi*, alludendo probabilmente a *I Modi* del Raimondi, come individua Marzia Faietti nel suo contributo in *Mythologica et Erotica*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 2005), Livorno, Sillabe, 2005, pp. 90-107.

ne trasgressiva dell'eros e della corporeità¹⁴. Tramite epigoni e nuove proposte, come gli *Amori degli dei* di Gian Giacomo Caraglio, gli *Amorosi diletti degli dei* di Giulio Bonasone o le *Lascivie* di Agostino Carracci, dietro al paravento dell'*auctoritas* classica gemmarono le mode collezionistiche più sfrenate. Fu da queste suggestioni che la maiolica sviluppò una sua tradizione erotica, transitando dalla raffigurazione del nudo pagano canonicamente accetto a quella della nudità¹⁵, perpetuamente bandita.

2. Il convivio e il piacere di stupire: fortuna della ceramica nel XVI secolo

Il Cinquecento è anche il secolo in cui il velleitarismo di corte impone di vivere un'esistenza simile a un'opera d'arte. È l'epoca in cui il *nobile-dandy* organizza e remunera apparati scenici per i trionfi, le feste profane o gentilizie¹⁶, è il tempo in cui ogni occasione si confà allo sfoggio della magnificenza del principe-mecenate. Balli, matrimoni, funerali si trasformano in eventi spettacolari. Per il *lusus* di corte ci si affida ai migliori artisti d'Europa che mescolano "belle arti" e "arti applicate" in un sincretismo che già tende lo sguardo al Barocco. La creazione tipica dell'effimero è il trionfo classico. Ma ricordiamo anche le giostre, come quella di Lorenzo il Magnifico e Clarice Orsini nel 1469, in occasione delle loro nozze, orchestrata da Pollaiuolo e Verrocchio. Più tardi Poliziano ci canterà la giostra di Giuliano de' Medici, del 1475, governata dall'*ars* di Botticelli. E per tornare in Umbria, a Perugia, documenti d'archivio tramandano il ricordo di Fabiano di Giovanni, artista con la bottega in piazza del Soprammuro, che nel 1495 dipinse gli archi di trionfo per la visita di papa Alessandro VI¹⁷.

In questo clima di teatralizzazione della quotidianità, la maiolica si fece largo troneggiando nei banchetti di corte come oggetto per qualificare un convivio e come motivo di intrattenimento per i commensali, sganciandosi dal ruolo di *ars famula*, ancella delle

14. Amalgama di classico e moderno, i personaggi del mito vengono calati nelle mura domestiche di accoglienti camere da letto, dove imbanditi di voluminosi drappi, primeggiano i letti, *locus lasciviarum*.

15. Su questo concetto si veda K. Clark, *Il nudo e la nudità*, in *Il nudo*, Vicenza, Pozza Editore, 1995, pp. 11-36.

16. Per una scheda sintetica sull'argomento cfr. C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano, *L'effimero: la scena, la festa, il trionfo*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, Mondadori, 1991, vol. III, p. 185.

17. Si veda a proposito G. Busti, F. Cocchi, *Museo Regionale della Ceramica di Deruta*, Perugia, Futura, 1999, p. 27.

argenterie. A tavola si stringevano alleanze, si combinavano matrimoni, si decidevano le sorti politiche della società moderna; i convitati dovevano percepire l'incidenza economica e culturale di una casata grazie all'originalità del menù e dei vettovagliamenti. Il cibo era proposto con effetti scenografici, si organizzavano banchetti a tema, sulle tavolate c'erano piccole statue create per l'occasione, come quelle di zucchero con le fatiche di Ercole in onore di Ercole II d'Este (Buda 2005, pp. 108-117). La maiolica, sganciandosi dal mero ambito domestico, ricopriva non solo il ruolo di dono di fidanzamento, di nozze o semplicemente d'amicizia, ma assurgeva anche a strumento di comunicazione di messaggi politici, religiosi e di diffusione di immagini proibite. Ciò avvenne grazie all'evoluzione artistica del genere, che nel '500 raggiunse il culmine espressivo con la tecnica dell'istoriato, detto allora *figurato*. La stessa Isabella d'Este, tra le maggiori collezioniste del tempo, nel 1524 chiese a Nicola da Urbino una credenza dove poter esporre al meglio le sue maioliche. E la committenza non si esauriva con la nobiltà, anzi, si andava allargando al ceto emergente di mercanti, notai, avvocati e medici che vedevano nel possesso dei manufatti un *instrumentum* di qualificazione sociale.

3. L' "amore scortese" nella maiolica di Deruta

Proprio a Deruta, come raccontano gli archivi comunali, si confezionarono molti servizi per le corti pontificie e per le più importanti casate cinquecentesche. Gli stessi vasai erano consapevoli della propria fama, poiché al catasto declamavano di diffondere in Europa l'eccellenza dell'arte (Busti, Cocchi 1999).

Agli esordi la ceramica e la terracotta, vista la dimensione domestica dell'uso, erano ancelle dei pii sentimenti del sacramento del matrimonio. Stigmatizzate in piatti da pompa¹⁸, gameli¹⁹, impagliate²⁰, nuziali²¹, ballate²², le effigi degli sposi sono giunte ai giorni

18. Piatti da "parata", cioè da esibire in credenze o appesi alle pareti.

19. Dal verbo greco *gameo* - prendere in moglie - era un dono diretto alla propria promessa sposa.

20. L'impagliata era un servizio di circa sette o più pezzi ad incastro prodotto per le partorienti, un presente offerto in genere dai compari di battesimo del figlio. Il termine impagliata deriva l'etimo dal soprannome popolare che si attribuiva alle donne in gravidanza, poiché si riteneva salutare che queste riposassero sulla paglia.

21. Il nuziale era un dono offerto alla moglie in occasione delle nozze.

22. Si tratta di piatti per la maggior parte dipinti con il ritratto di "belle donne", di cui la frequente sigla B. simbolo del complimento diretto alla propria amata. Erano di forma concava perché durante i balli le fidanzate venivano omaggiate con questi contenitori ri-

nostri²³ come caste e pure. Quando la maiolica però cedette al gusto raffinato dei collezionisti, accanto alla produzione canonica di coppe amatorie si imposero i soggetti ripresi da stampe à la page, tra cui debuttarono immagini che stravolsero la quiete peruginesca delle “belle donne” tradizionali. Gli studi degli storici dell’arte sul Cinquecento ci raccontano Deruta come un centro artistico di primissimo piano, in cui erano reperibili stampe tra le più aggiornate del panorama internazionale (Busti, Cocchi 2001). A tal proposito è evidente come il maestro Nicola Francioli a quel tempo emulasse le riproduzioni dei lavori di Marcantonio Raimondi riguardanti Raffaello²⁴; dunque è lecito supporre che ivi circolassero anche le carte contenenti *I Modi*, poiché il gusto delle corti si stava orientando verso questo fenomeno e i maiolicari dovevano essere al passo con le esigenze dei mecenati. Non va dimenticato che lo stesso Aretino stazionò a Perugia dal 1507 circa al 1517, mantenendo poi contatti con gli intellettuali umbri ai quali era legato da forti amicizie. Questi a loro volta saranno rimasti incuriositi dalla vicenda dei *Sonetti*, che fecero il giro di tutta Italia, e non è da escludere che ne possedettero qualche brano o incisione.

L'iconografia della *domina* del sentimento *amoris* decantata dai poeti (e dai maiolicari), per tradizione una bellezza ideale stillata da un insieme di qualità, morali e intellettuali, era ancora simboleggiata in arte dalla perfezione formale, eppure accanto a questa si stava facendo largo un’effigie meno eterea della femminilità non pagana. Si insinuava dunque una sorta di nuova possibilità di rappresentazione del femminile, che andava oltre la dicotomia più evidente tra i ritratti delle dame virtuose come la divina Eleonora Gonzaga di Tiziano²⁵, la pudibonda Lucrezia Panciatichi²⁶ o l’intellettuale Laura Battiferri²⁷ di Bronzino e la *voluptas* che sprigionavano le contemporanee *Venere di Urbino*²⁸ o *Venere e Cupido*²⁹, dei medesimi autori. Faceva timidamente il suo ingresso tra questi due

colmi di confetti e delizie. Sono gli oggetti che registrano il maggior numero di cartigli con motti sentimentali.

23. Per un ulteriore approfondimento sull’argomento cfr. G. Busti e F. Cocchi, *Dulce est Amare*, catalogo della mostra, Perugia, Futura, 2001, pp. 13-32.

24. Per una trattazione esauriente della derivazione di iconografie raffaellesche nella maiolica di Francioli, da stampe di Marcantonio Raimondi, si vedano G. Busti e F. Cocchi, *La ceramica umbra al tempo del Perugino*, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editore, 2004, pp. 128-143.

25. Tiziano, *Ritratto di Eleonora Gonzaga*, 1538, Firenze, Galleria degli Uffizi.

26. A. Bronzino, *Ritratto di Lucrezia Panciatichi*, 1540, Firenze, Galleria degli Uffizi.

27. A. Bronzino, *Ritratto di Laura Battiferri*, 1555, Firenze, Galleria degli Uffizi.

28. Tiziano, *Venere di Urbino*, 1538, Firenze, Galleria degli Uffizi.

29. A. Bronzino, *Venere e Cupido*, 1540 circa, London, National Gallery.

poli che erano stati portavoce di una discrasia totale tra la sacralità della donna reale, eppure trascendente, e la dea pagana del piacere, una sorta di via di mezzo. Anche le maioliche raccontavano una femminilità soave, passata al vaglio delle suggestioni peruginesche, oppure leziosa, secondo il dettame di Pinturicchio, di cui le “belle donne” apice della produzione derutense, erano state il capolavoro apollineo; eppure, proprio come nella pittura, anche nell’arte destinata al *regnum mulieris* si diffuse una versione parallela e lasciva dell’iconografia femminile. In effetti, seguendo il breve *excursus* nell’istoriato erotico derutense che segue, il ritratto della donna reale si sgancia dal *cliché* di corte vestendo i panni di una “venere terrestre”³⁰. Nei lustri presi in esame non ci si imbatte in bacchiche Menadi in preda al *furor amoris*, eppure le eroine di questa maiolica non possono essere considerate “oggetto” della sessualità maschile, bensì “soggetto” di essa. Sono le dame, con una latente spinta erotica, a incitare la *vis amandi*, a capovolgere i ruoli in amore, vicine allo spirito di rovesciamento carnascialesco. Ma prima di analizzare i piatti, per evitare un’anacronistica lettura di emancipazione femminile nella maiolica, è opportuno specificare che, eccezion fatta per poche collezioniste celebri, nella società cinquecentesca l’arte era quasi esclusivamente un prodotto “di uomini per uomini” e che la figurazione che esulava dal *decorum* cortese era senza dubbio ideata per solleticare un immaginario prettamente maschile.

Partiamo dunque dalle *Nobilissime ignobiltà della maiolica istoriata* (Conti 1992) e dall’intervento di Catherine Hess al Convegno Internazionale della Ceramica di Pescara (1989), per rendicontare fattualmente come con la scusa del mito la ceramica erotica fosse capillarmente diffusa in tutta Italia, Deruta compresa. A tal proposito entrambi analizzano un lustro del XVI secolo raffigurante un satiro itifallico e una figura femminile assisa al suo fianco (fig. 1). Al centro del piatto si consuma una scena al contempo ironica e conturbante. Il sileno, che rimanda alla stampa di Caraglio *Giove che seduce Antilope*, è pronto a concupire una fanciulla distesa su di un prato delicatamente decorato da infiorescenze. La giovane non appare però troppo turbata dall’interesse del satiro. L’amante evidentemente eccitato incrocia la zampa con la gamba della “preda” protendendo la mano sul seno destro di questa, sottolineato dall’aderenza della veste. Anche se la protagonista si copre il volto come

30. Per approfondimenti sulla “venere terrestre” cfr. B. Talvacchia, *Il mercato dell’Eros: Rappresentazioni della sessualità femminile nei Soggetti Mitologici*, in *Monaca, Moglie, Serva, Cortigiana. Vita e immagini delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze, Morgana edizioni, 2001.

per non vedere le oscenità del satiro, poste alla stessa altezza del suo pube - allineamento compositivo che profetizza un imminente contatto erotico, tema dedotto sempre dai personaggi di Caraglio, ma presente anche in Bonasone, Raimondi e Carracci – nel frattempo ha sollevato il vestito sino all'ombelico, scoprendo la sua nudità. L'acconciatura, la collana, le vesti e i raffinati calzari tradiscono l'appartenenza sociale della dama, che non è né una ninfa né una popolana, incrinando la finzione mitologica. Al centro del piatto, generalmente deputato al picco emotivo o intellettuale, si collocano invece *le pudenda* dell'uno e dell'altra. Mentre la zona erogena del satiro è semplificata, quella femminile è anatomicamente indagata, realistica. È chiaro che la dama è partecipe del gioco che si sta intessendo tra lei, il satiro e lo spettatore che sofferma lo sguardo sul piatto. Il braccio della fanciulla, riverso sul capo, è una postura tipica de *I Modi*. Riteniamo, con Hesse, a fronte delle considerazioni enunciate, che la definizione *Satiro e ninfa* con cui il pezzo negli anni è *passato* - senza scandalo - nei cataloghi sia più comoda che attinente al reale soggetto della pittura e che, forse, sarebbe più accurato definire il piatto *Satiro e dama*. Ci sembra inoltre chiaro che la committenza di un'opera così costosa e aggiornata iconograficamente debba essere attribuita a un ambiente di corte oppure a un ricco mercante, notaio, medico o avvocato che mirava a far sfoggio del proprio *status* sociale.

Un altro elemento da tenere in conto è che, in base ai vari pezzi rinvenuti nelle collezioni sparse per tutta Europa e poi più o meno musealizzati, è anche possibile affermare che esistesse un vero e proprio filone volto a schernire la convenzione cortese dell'amore. A manifesto di questa vena burlesca può essere preso in considerazione proprio un piatto da pompa derutese che ritrae la donna con il cuore del suo amante in pugno mentre lo allontana da sé (fig. 2)³¹. Il damerino morigerato, che suggerisce con l'indice la direzione del cuore, è in realtà in preda a una eccitazione estranea al mondo cortese, come si arguisce da ciò che spunta fuori della sua compunta blusa. E la giovane accenna un sorriso compiaciuto più che timido. La scenetta ambigua è da collocare per dimensioni e fattura del lustro tra i piatti da pompa, e faceva quindi parte di un genere di prodotto diretto all'esposizione in credenze o all'ostentazione sulle pareti, nonostante il soggetto quanto meno originale che propone allo spettatore. L'opera era il dono di un mecenate (o parte di una

31. Si ringrazia il Museo della Maiolica di Deruta, nella persona del professor Giulio Busti, per la gentile concessione dell'immagine.

raccolta di un collezionista) danaroso, visto il prezzo elevato che il manufatto deve aver avuto, qualcuno che non disdegnava soggetti dal sapore burlesco ma comunque elitario. La mano che ha tratteggiato il lustro è infatti quella del rinomato Giacomo Mancini detto “el Frate”, come suggeriscono gli storici dell’arte comparandola alla *Latona e i paesani tramutati in ranocchi* oggi al Louvre.

Come s’è accennato, con un rimbalzo continuo di influenze tra le varie discipline artistiche come letteratura, incisione, glittica, maiolica ecc., nel Cinquecento gli editori vendevano stampe sciolte o in serie, dedicate a un pubblico eterogeneo, nel quale c’era spazio per carte con irrisioni di modelli classici, allegorie moralistiche ma anche satiriche³². Calcando la mano sul burlesco fino a spingersi nel grottesco, si giunse alla produzione di manufatti sfociati nella caricatura³³, settore di cui si occupò anche Leonardo Da Vinci nelle celebri tavole con gli studi di fisiognomica. A tal proposito in un piatto da pompa ora al Museo di Faenza³⁴ (fig. 3), fa la sua comparsa una coppia stravagante. Troneggia al centro della composizione l’abbraccio tra un gobbo appesantito da un doppio mento procace e la sua amante, che acconsente al gesto dell’uomo spintosi a infilare la mano destra nella sua tunica. Costei, visibilmente vecchiarde e imbruttita da un “gozzo” che le pende dal mento, è felice di ricambiare il cavaliere, arpionandolo con la mano dietro la nuca. I protagonisti sono colti in un atteggiamento lussurioso con l’aggravante della vecchiaia e, prendendo a prestito le parole di Ovidio, siamo di fronte a un *turpe senilis amor*: il borsetto del gobbo, in primo piano, in stretta vicinanza con l’apertura della veste, allude alla poca serietà della signora, forse una meretrice, pronta a vendere i propri favori al miglior offerente. Anche se il soggetto è grottesco, non si deve credere che l’ispirazione sia popolaristica, perché il volto della donna è desunto pedissequamente da una delle figure femminili della Cappella Baglioni di Spello, opera di Pinturicchio. Un *exemplum* autorevole, che ammicca a un mecenatismo sofisticato. È probabile che – vista l’età dei soggetti rappresentati – si trattasse di un regalo che qualche abbiente buontempone aveva offerto a una

32. A proposito si consulti E. Borea, *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all’affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell’Arte Italiana*, Milano, Mondadori, 1983, vol. V, pp. 319-411.

33. La caricatura e l’attenzione alla diversificazione somatica umana era una disciplina avviata scientificamente da Leonardo Da Vinci che ebbe grande seguito nel Cinquecento (si veda lo studio di F. Caroli *L’Anima e il Volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Milano, Electa, 1998, pp. 44-50).

34. Si ringrazia il Museo Italiano della Ceramica di Faenza, in particolare il dottor Giorgio Assirelli, per la gentile concessione dell’immagine.

coppia nella ricorrenza dell'anniversario di nozze, o che comunque committente e destinatario fossero partecipi di un lazzo intellettuale: il presupposto è che chi pagava fosse capace di cogliere la raffinata citazione, quindi non appartenesse al *vulgus*.

C'è poi un'opera derutese assai curiosa e abbastanza celebre che la critica interpreta come un gamelio (Conti 1992, p. 36), dunque un dono verso la futura moglie da parte dell'aspirante sposo, ma che alla luce di quanto sinora detto, potrebbe anche essere annoverata come una compiaciuta opera per collezionisti smaliziati, alla ricerca del lazzo erotico. La giovane protagonista è assisa castamente di fronte a un cestino ricolmo di falli, sovrastata dall'elaborato cartiglio che annuncia «AI BO (NI) FRUT(T)I DON(N)E», e non si esime dallo stringere nella mano destra uno degli esemplari scandalosi che fanno parte del suo tesoro. Quest'immagine della donna poco si addice a occupare il centro del cavetto di una maiolica destinata alla sacra *mulier*, quale si propone di essere un gamelio. Più calzante ci sembra invece l'attinenza che il Conti individua tra il soggetto del piatto e la riscoperta dei *Carmina Priapea*, versi attribuiti all'entourage di Virgilio, Tibullo, Ovidio, oppure a Petronio o Marziale, di cui si ebbe una fortunata edizione aldina nel 1517. Questo pezzo fa parte della collezione donata nel 1856 da Charles Sauvageot al Museo del Louvre. Insieme ad altri 1424 piatti caratterizzati da tematiche diversificate della raccolta del violinista francese, spiccavano otto manufatti raffiguranti soggetti mitologici, quattro contenenti nudi a sfondo discretamente erotico. L'oggetto in questione denota un'impeccabile manifattura e una studiata rappresentazione scenica. Tutta la composizione è molto curata e ricca di particolari, il che anche stavolta indica una passione per il dettaglio e una cura dell'autore, che restringono il campo della committenza a un mecenatismo di alto livello. La meticolosità del cartiglio, decorato con una cornicetta di brevi pennellate puntinate gialle, è ulteriormente impreziosita da ornati fitomorfi; viene inoltre messo in risalto con un accorgimento coloristico il verso dell'incartamento, che è costituito da due spicchi, uno arancio e l'altro giallo. La dama è ritratta con diligenza dal pennello dell'autore, che si sofferma a raccontarne la chioma stretta in una berretta, le vesti ben drappeggiate, le minute calzature. Il volto, le mani e il petto bianchi sono sottolineati con velature azzurre, che producono un effetto di chiaroscuro. La figura è inginocchiata su di una pavimentazione a scacchi che termina in un'interruzione seghettata simile a un drappo lacerato, forse appoggiato al suolo per permettere alla giovane di indugiare a terra senza sporcarsi l'abito. I "buoni frutti" delineati minutamente

uno a uno, sono così numerosi da traboccare dal cestino, e ognuno, quasi come un prodotto “dell’albero del peccato”, è avvolto da foglie. Tutto lo sfondo è intramezzato da una sorta di sottile pioggia puntinata, che in certe zone prende forma fiorita. Anche la tesa si presenta originale e molto elaborata, con una alternanza di spicchi gialli e decori vegetali su sfondo bianco che terminano nella forma sferica di un bulbo di colore rosso. Nell’osservare questo pezzo, l’accuratezza e la maestria esecutiva emergono subito: la sensazione complessiva che se ne ricava non è quella di trovarsi davanti ad uno sboccacciato esemplare di vettovaglia da osteria, anzi.

Concludiamo quindi il breve pellegrinaggio tra la maiolica erotica derutese con un’opera di finissima fattura, che ci affascina per la seduttività e modernità della protagonista (fig. 4) e che è anch’essa legata a contesti e convivi tutt’altro che modesti. A ulteriore riprova del fatto che l’amore “scortese” era di moda e aveva dimora soprattutto nelle corti più esclusive, si potrebbe andar avanti con molti altri esempi di questo genere, anche illustri, sfornati dalle botteghe di tutta Italia, tra cui la pregevolissima e arcimboldesca maiolica recante una composizione di falli atti a delineare un volto (attribuita ai forni di Casteldurante) e sovrastata dall’impudico cartiglio “ogne homo me guarda come fosse una testa de cazi”; ma si è scelto di concludere con quella che all’occhio contemporaneo appare come una “Venere in reggicalze”, perché si tratta di un campione umbro capace di condensare in una sola opera il livello artistico raggiunto dalla produzione derutese e la connessione di quest’ultima ai modelli delle *schermata Veneris* di Giulio Romano, delle xilografie e calcografie di Francesco Xanto Avelli e di Marcoantonio Raimondi. Distesa su un pavimento fitoforme, con il capo sostenuto dalla mano destra, sempre alla maniera de *I Modi*, avvolta da un drappo che le scivola tra le cosce lasciando scoperte le *pudenda*, c’è una vera e propria diva. Atteggiata come la *Venere d’Urbino* di Tiziano, ma con la mano che invita lo spettatore a soffermarsi sul suo ginocchio, *instrumentum seductionis*, la donna indossa un piccante paio di calze lavorate, che le cingono la parte inferiore delle gambe e che sembrerebbero odierni reggicalze. Lo sguardo è melanconico, gli occhi socchiusi sembrano invitare al connubio, ma con discrezione. Una vistosa collana, che termina in un decoro a croce (quindi la proprietaria del gioiello non può essere una ninfa), sottolinea l’incontro dei seni, che però, tornando alla geometrizzazione antica delle “belle donne” derutesi, sono due perfette sfere. Questa iconografia, così sensuale perché non oscena, anche grazie al particolare delle calze richiama almeno un precedente che aveva fondato sulla nudità sug-

gellata dall'accessorio la sua *vis* erotica: si tratta del *David* bronzeo di Donatello, le cui fattezze efebiche sono esaltate dalla presenza dell'elmo e dei calzari. L'adescamento è sofisticato e così anche i rimandi artistici, ma non c'è da stupirsi dato che il piatto è dello stesso autore dei piatti indirizzati alla corte papale, come testimonia il servizio contenente lo stemma di Clemente VII ora al Museo di Cluny, evidentemente generato dalla stessa mano, e che presenta identiche fioriture e decorazioni fitomorfe sulla tesa.

Bibliografia

- Aretino P., *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1960.
 Aretino P., *Lettere*, a cura di Flora F., Milano, Mondadori, 1980.
 Aretino P., *Ragionamento. Dialogo*, a cura di Procaccioli P., Milano, Garzanti, 1984. *Aretino e l'arte del Rinascimento*, catalogo della mostra, Firenze, Giunti, 2020.
 Argan C., B. Contardi B., *Michelangelo*, Firenze, Giunti, 1987.
 Bataille G., *Le lacrime di Eros*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
 Borel F., *Le Modèle ou l'artiste séduit*, Paris, Skira, 1990.
 Borea E., *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1983, vol. V, pp. 318-411.
 Buda P., *Alcune considerazioni sulla ceramica rinascimentale*, in *Mythologica et Erotica*, catalogo della mostra, Livorno, Sillabe, 2005, pp. 108-117.
 Buonarroti M., *Rime*, a cura di E. Barelli, Milano, Rizzoli, 1987.
 Busti G., Cocchi F., *Museo Regionale della Ceramica di Deruta*, Città di Castello, Electa, 1999.
 Busti G., Cocchi F., *Dulce est Amare*, catalogo della mostra, Perugia, Futura, 2001.
 Busti G., Cocchi F., *La ceramica umbra al tempo di Perugino*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004.
 Camaralda A., *I Modi: genesi e vicissitudini di un'opera proibita tra Rinascimento e Maniera*, in «Storia dell'arte», 110, pp. 75-112.
 Cappellano A., *De Amore*, Milano, Hoepli, 2021.
 Caroli F., *L'Anima e il Volto. Ritratto e fisionomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra, Milano, Mondadori, 1998.
 Castiglione B., *Il libro del Cortegiano*, a cura di Carnazzi G., Milano, Rizzoli, 1998.
 Clark, C., *Il nudo*, Vicenza, Neri Pozza, 1995.

- Conti A., *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, vol. V, pp. 175-231.
- Conti G., *Nobilissime ignobiltà della maiolica istoriata*, Faenza, Editoriale Faenza, 1992.
- Della Casa G., *Galateo ovvero de' costumi*, Milano, Rizzoli, 2009.
- Dalli Regoli G., *Leonardo e il mito di Leda*, catalogo della mostra, Firenze, Silvana, 2001.
- Dacos N., Grote G., Giuliano A., Heikamp D., Pannuti U., *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, Firenze, Sansoni, 1980.
- Faietti M., "...carte belle più che oneste...", in *Mythologica et Erotica*, catalogo della mostra, Livorno, Sillabe, 2005, pp. 90-107.
- Fiocco C., e Gherardi G., *La ceramica di Deruta dal XIII al XVIII secolo*, Perugia, Volumnia, 1994.
- Freedberg D., *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 1994.
- Gennaioli R., *Eros e mito nella glittica dell'antichità e dell'età moderna*, in *Mythologica et Erotica*, catalogo della mostra, Livorno, Sillabe, 2005, pp. 72-84.
- Hesse C., *L'enigma degli albarelli "BO"*, in «Atti del Convegno Internazionale della Ceramica», Pescara, 1989, pp. 49-55.
- Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 2002.
- Lawner L., *I Modi*, Milano, Longanesi, 2000, pp. 8-61.
- Ames-Lewis F., Bednareck A., *Decorum in Renaissance Narrative Art*, in «Annual Conference of the Association of Art Historians», London, 1992, pp. 70-128.
- Lise G., *L'incisione erotica del Rinascimento*, Milano, Bestetti Editore, 1975.
- Longo N., *La letteratura proibita*, in *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1986, vol. V, pp. 965-999.
- Lorenzo il Magnifico, *Poesie*, a cura di Sanguineti F., Milano, Rizzoli, 1992.
- Nicolini U., *Il Paese dell'Arte Civile*, Perugia, Arnaud Gramma, 1997.
- Panofsky E., *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1999.
- Pinelli A., *La maniera: definizione di campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'arte Italiana*, Torino, Einaudi, 1983, vol. V, pp. 88-132.
- Petruzzellis Scherer J., *Le opere di Francesco Xanto Avelli al Castello Sforzesco*, in «Rassegna di Studi e Notizie», 8, p. 373-388.
- Petruzzellis Scherer J., *Fonti iconografiche librerie per alcune maioliche del Castello Sforzesco*, in «Rassegna di Studi e Notizie», 10, pp. 321-370.
- Rackham B., *Catalogue of Italian Maiolica*, London, Victoria & Albert Museum, 1977.

- Reinhardt V., *Il Rinascimento in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- Reim R., *Il corpo della musa*, Roma, Editori Riuniti, 2002.
- Rossoni E., *Il bianco e dolce cigno. Metafore d'amore nell'arte italiana del XVI secolo*, Nuoro, Ilisso, 2002.
- Ruffini F., *Commedia e festa nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Scrivano F., *Le parole degli occhi*, Pacini Editore, Pisa, 1992.
- Scrivano F., *Una certa idea del comico*, Pacini Editore, Pisa, 2002.
- Talvacchia B., *L'erotismo in Giulio Romano, fra decoro, decorazione e scandalo*, in «La nuova città», 5, pp. 104-106.
- Talvacchia B., *Classical paradigms and Renaissance antiquarianism in Giulio Romano's I Modi*, in «I Tatti Studies», 6, pp. 81-118.
- Talvacchia B., *Taking position. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton University Press, 1999.
- Talvacchia B., *Il mercato dell'Eros: Rappresentazioni della sessualità Femminile nei Soggetti Mitologici*, in *Monaca, Moglie, Serva, Cortigiana. Vita e immagini delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze, Morgana Edizioni, 2001, pp. 128-143.
- Vasari G., *Le vite*, Torino, Einaudi, 1991.
- Vasari G., *Le vite*, Roma, Newton Copton, 2005.
- Wilson T., *Ceramic Art of Italian Renaissance*, London, British Museum, 1987.
- Zaganelli G., *Tipografi librai illustratori. Uno sguardo alle arti editoriali*, Perugia, Editrice Pliniana, 2014.

N.B.

Per la fig. 2 si ringrazia il Museo della Maiolica di Deruta, nella persona del prof. Giulio Busti, per la fig. 3 il Museo Internazionale della Ceramica di Faenza, in particolare il dottor Giorgio Assirelli. Per le altre due immagini ci si è affidati a open source dal web.



fig. 1
Satiro e bella dama
Primo quarto del XVI secolo
Maiolica
Diametro 41,3 cm
Parigi, Musée du Louvre



fig.2
Bottega di Giacomo Mancini
La domina del cuore
Metà del XVI secolo
Maiolica
Diametro 41 cm
Deruta, Museo Regionale della Ceramica



fig. 3
Bottega derutese
Turpe senilis amor
Primo quarto del XVI secolo
Maiolica
Diametro 40 cm
Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza



Fig. 4
Bottega derutese
Venere in reggicalze
Prima metà del XVI secolo
Maiolica
Diametro 40 cm
Limoges, Musée Adrien Dubouché

Experimenti di Caterina Sforza

Experimenti



Gli Esperimenti di Caterina Sforza

Laura Nuti

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Caterina Sforza, come molte nobildonne del Rinascimento, si dedicò alla sperimentazione e alla produzione di preparati per la salute e la bellezza. A differenza di illustri colleghe – come Isabella d’Este, Lucrezia Borgia e Elisabetta Gonzaga – lasciò anche un’opera scritta: gli *Esperimenti della eccellentissima signora Caterina da Forlì*, un *corpus* di oltre 400 ricette in italiano volgare che spaziano dalla medicina alla cosmesi. Gran parte degli *Esperimenti* è costituita da ricette di cosmetici, come quelle per «fare la faccia bianchissima et bella et colorita», per «far li capelli biondi de colore de oro» o per «far le mani bianche et belle tanto che pareranno de avorio». Quanto alle ricette più strettamente legate alla medicina, in alcuni procedimenti sono intuite delle scoperte importanti che verranno ufficializzate solo molto tempo dopo, come l’uso del cloroformio per addormentare i pazienti. Il mio intervento mira a offrire una rapida panoramica sugli *Esperimenti* che Caterina portò avanti per tutta la vita fondendo saggezza popolare, neoplatonismo, dottrine ermetiche, tradizioni orientali e conoscenze alchemiche con un approccio che denota grande apertura e curiosità intellettuale oltre a una sconfinata fiducia nell’*homo faber*.

Parole chiave: Caterina Sforza, esperimenti, medicina, cosmetici, Rinascimento.

Like many noblewomen of the Renaissance, Caterina Sforza dedicated herself to the experimentation and production of health and beauty preparations. Unlike her illustrious colleagues – such as Isabella d’Este, Lucrezia Borgia and Elisabetta Gonzaga – she left a written work: *Esperimenti della eccellentissima signora Caterina da Forlì*, a *corpus* of more than 400 recipes in vernacular Italian ranging from medicine to cosmetics. A large part of the *Esperimenti* is made up of recipes for cosmetics, such as those for “fare la faccia bianchissima et bella et colorita”, for “far li capelli biondi de colore de oro” or for “far le mani bianche et belle tanto che pareranno de avorio”. Caterina Sforza also intuited important discoveries in medical procedures formalized only much later, such as the use of chloroform as anesthetic. My article aims to offer a quick overview of the experiments that Caterina Sforza carried out throughout her life, blending popular wisdom, Neoplatonism, hermetic doctrines, Eastern traditions and alchemical knowledge with an approach that shows great openness and intellectual curiosity as well as a boundless faith in *homo faber*.
Keywords: Caterina Sforza, experiments, medicine, cosmetics, Renaissance.

Caterina Sforza viene ricordata per vari motivi: ammirata dai suoi contemporanei per le sue doti di *leadership*, conquistò il soprannome di “leonessa delle Romagne” (Maderna 2012, p. 122). Niccolò Machiavelli parla della sua audacia e delle sue doti strategico-militari anche in *Dell’arte della guerra* (1521) e nel libro terzo dei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1531).

I cronisti della sua epoca la descrivono come una donna bellissima: Federico Foresti nel 1497 scrive:

est quippe haec Caterina inter mulieres nostri seculi formosissima, et eleganti aspectu, ac per omnis corporis artus mirifice decorata est» mentre il cronista veneziano Marin Sanudo, più sinteticamente: «ditta madama, fiola del duca Galeazzo di Milan, è bellissima dona (Caruso 2009, p.7).

Nei dipinti Caterina appare come una donna dai capelli biondi,

dalla carnagione chiara, con le labbra sottili e la fronte alta. Molti studiosi la identificano con *La dama coi gelsomini* di Lorenzo di Credi sottolineando quanto la costruzione sullo sfondo del ritratto ricordi la rocca di Ravaldino a Forlì, dove Caterina passò gran parte della sua vita. Caterina Sforza nacque a Milano nel 1463, figlia illegittima del duca Galeazzo Maria Sforza e della sua amante Lucrezia Landriani. Crebbe nella corte sforzesca circondata dalle più importanti personalità artistiche e ricevette un'istruzione umanistica. Sviluppò un ottimo rapporto con Bona Maria di Savoia, la seconda moglie di suo padre, che la iniziò alla botanica e alla farmacopea. Fu così che nacque quella passione per i cosmetici e i rimedi naturali che avrebbe portato alla realizzazione degli *Esperimenti della eccellentissima signora Caterina da Forlì*, un corpus di 454 ricette così suddiviso: 358 di rimedi medici, 66 ricette cosmetiche e 30 di carattere vario che spaziano dalle istruzioni per contraffare le monete alla creazione dell'*Acqua da scrivere che non si veda* – un predecessore dell'inchiostro simpatico – fino alla produzione di veleni. Del resto, Caterina era perfettamente cosciente del fatto che salute e bellezza non le sarebbero servite a nulla se non fosse riuscita a sopravvivere agli intrighi di corte.

Caterina non fu l'unica nobildonna dell'epoca a dedicarsi a esperimenti di questo tipo, ma a differenza di illustri colleghe – come Isabella d'Este, Lucrezia Borgia e Elisabetta Gonzaga – lasciò un'opera scritta. Nel redigere i suoi esperimenti, Caterina fuse saggezza popolare, neoplatonismo, dottrine ermetiche, tradizioni orientali e conoscenze alchemiche con un approccio che denota grande apertura e curiosità intellettuale oltre a una sconfinata fiducia nell'*homo faber*. Tuttavia, è importante sottolineare come Caterina non fosse apparentemente interessata a speculazioni filosofiche o ai significati allegorici spesso associati all'alchimia. Era una donna concreta, cosciente del potere che deriva dalla conoscenza e dei vantaggi che può portare a chi la detiene: non solo sul piano estetico e sanitario ma anche su quello politico ed economico. I suoi esperimenti offrono inoltre l'opportunità di esplorare come, poco prima della Rivoluzione Scientifica, le donne si rapportassero alla ricerca e tentassero di prendere il controllo sulla loro salute e di migliorare il loro aspetto fisico.

I canoni estetici rinascimentali esigevano pelle chiara, mani curate, capelli biondi e denti bianchi, e proprio come avviene oggi, molte donne erano disposte a tutto pur di incarnarli. In alcuni casi, gli ingredienti dei rimedi proposti da Caterina sono addirittura gli stessi dei prodotti attualmente in commercio. Ecco un esempio:

Aqua a fare la faccia bianchissima et bella et lucente et colorita: piglia chiara de ove et falla distillar in alambicco et con quella aqua lava la faccia che è perfectissima a far bella et leva tutti li segni et cicatrici (Coulson 2016, p. 14).

Oggi sono disponibili in rete migliaia di *tutorial* che guidano gli utenti alla realizzazione di maschere nutrienti per il viso a base di uova. Per coloro che non amano il fai-da-te, invece, il marchio coreano *TonyMoly* ha creato un'intera linea di prodotti beauty imperniata sullo stesso ingrediente. Infatti, è scientificamente provato che l'albume è ricco di acqua e sali minerali e dunque ha un'azione idratante per la pelle, mentre il tuorlo, oltre a contenere vitamine del gruppo B, carotenoidi e vitamina D, è ricco di minerali essenziali – quali ferro, fosforo e calcio –, di proteine e di fosfolipidi – fondamentali per il benessere del derma. Sempre a base di tuorlo d'uovo, ma molto più bizzarro nelle sue componenti aggiuntive, è il rimedio proposto contro la calvizie che riporto qui sotto:

A far tornare li capelli et peli a una persona che fosse calva: piglia rane et lucerte verde et tagliali la testa et la coda et ape che fanno lo miele tanto de uno quanto de l'altro et brusciali, o vero seccali in una olla nova in forno et quella polvere destempera con olio de rossi de ovi et e quello ogni dove tu voli. (Caruso 2009, p. 46)

L'esperimento di Caterina sembra anticipare di diversi secoli una recente ricerca dell'università di Osaka. I ricercatori giapponesi hanno spiegato sulle pagine del *Journal of Medicinal Food* come un preciso composto contenuto nel tuorlo d'uovo possa stimolare la crescita di nuove cellule pilifere umane, ed essere quindi una possibile e più sicura alternativa ai farmaci attualmente disponibili contro la calvizie (Musso 2018).

Un altro ingrediente che oggi potrebbe sorprendere il lettore ma che all'epoca godeva di grande popolarità era la triaca o teriaca: farmaco di origine antichissima, di preparazione e composizione molto complesse, che presentava come base fondamentale, sia pure nella diversità delle formule attraverso i secoli, carne di vipera e veniva adoperato come antidoto contro ogni veleno; dopo un periodo di particolare fortuna in età medievale e rinascimentale, è sopravvissuto nella farmacia popolare fino ai primi decenni de XIX secolo (Caruso 2009, p. 42).

In particolare, Caterina ne proponeva l'impiego in un composto

per il dimagrimento:

Per la demenution del corpo
Piglia triaca fina destemperata cum vino, confetionata
cum zucaro rosato, che sia bollita et piglia in doi
o tre mattine mezo bicchiero per volta (Caruso 2009, p. 42).

Un altro *diktat* dell'estetica rinascimentale era un seno piccolo e sodo e Caterina aveva molti rimedi per ottenerlo. Uno dei più pericolosi è quello che segue:

A fare le mammelle piccole e dure alle donne
Piglia succo de cicuta, ogne dí fatte et se ben fossino grandi
deventaranno piccole et avvertise voi gioveni che non sete in eta
perfetta et che sete putte, se voi ogne dí le[vate] vostre tecte con ditto
onzo non ve creseranno più et restaranno in quelle bellezza e quella
durezza (Ray 2015 p. 30).

È curioso notare che Pier Desiderio Pasolini, lo studioso che pubblicò verso la fine dell'Ottocento la sua edizione de *Gli esperimenti*, scelse di omettere tali rimedi che, forse, non incontravano il suo gusto o forse erano ritenuti troppo pericolosi a causa della presenza della cicuta. Quanto ai cosmetici propriamente detti, è interessante la ricetta del *rossetto ligiadrissimo et eccellentissimo*¹ (Caruso 2009, p. 26), ottenuto facendo macerare nell'acqua vite del legno di sandalo e versando il liquido colorato così ottenuto su una pezza da passare all'occorrenza sulle labbra per colorarle. Un'altra ricetta che si presta principalmente ad applicazioni in campo cosmetico, ma che può essere declinata anche ad altri usi, è quella dell'*Acqua de talcho*²

1. *Rossetto ligiadrissimo et eccellentissimo*: Piglia sciandoli rossi on. Una, acqua vita on tre, et pista sottilmente li sciandoli, et lassali Bagniare in ditta asqua per spatio de doi ore, bene poi cola, et questa colatura serrala in una ampolla de vitreo che non respiri, et quando voli adoperare, mondifica la faccia. Da poi mette el rossetto, et questo basta fare ogni giorno una volta, perche questo Rossetto Basta tanto et in questo mezzo Quanto piu se lava, tanto de magio vivacita ligiandria et bellezza deviene, onde fácilmente se comprende De Quanto longo intervallo, la pezzetta de levante a questa cieda, concio sia che quella ogni volta che la faccia sia Bagniata, se deturpa et questa et per un giorno appena (Caruso 2009, p. 26).

2. El talcho è stella de la terra et ha le scaglie lucide e se trova ne l'isola di Ciprij et il suo colore è simile al cetrino et guardandolo essendo insieme in massa dimostra verde e vedendolo verso l'aria dimostra come cristallo et ha le infracripte virtù senza le altre che non sonno in libro noctate quale seria el desiderio de li alchimisti saperlo: prima per fare le donne belle e levarsi ogni segno o machia del viso de sorte che se una donna de sesanta annj la farà parere de vinti... ancora dicta acqua de talcho o vero polvere de esso chi ne bevesse in vino bianco guarisse uno che fusse avenenato et chi in quel giorno ne avesse preso in vino bianco sarà sicuro di veneno et de ogni morbo e peste... Ancora

(Ray 2015, p. 91) che, come riporta Caterina, oltre a far apparire «una donna di sessanta anni come una di venti» è un antidoto contro i veleni e le malattie, nonché permette di trasformare l'argento in oro e di falsificare gioielli. Nessun moderno fondotinta offre altrettanti vantaggi. La cosmetica di oggi ha infatti abbandonato prodotti multifunzionali come quello sopra descritto per puntare su composti sempre più specifici.

Gli esperimenti di Caterina si spingevano anche in campo medico. La ricetta dell'anestetico riportata qui sotto è sicuramente una di quelle che ottenne maggior successo.

A fare dormire una persona per tal modo che potrai operare in chirurgia quel che vorai e non te sentirà et est probatum. Piglia opio succo de iusquamo succo de papavero succo de mandragora succo de foie de edera succo de fava inversa succo de cicuta mecti tucti li suchi et l'opio in uno vaso de ramo al sole overo al foco lencto et mecti dentro a bombari una spunza et lassala dentro finche si suga omni cosa, la qual spunza quando voi operare falla tenere per una ora al naso et sindormentera et alora levela via et opera ciò che voi et quando lo voi destare mectile al naso un pocho di pane brusticato bagniato in aseto forte et desterassi (Pasolini 1894, p. 769).

Sfogliando le pagine dei suoi esperimenti, non di rado capita di leggere accanto al titolo della ricetta «est certo» o «est probatum» come nella ricetta riportata qui sopra. Come si può evincere dal titolo dell'opera, l'approccio di Caterina è estremamente pragmatico: la Signora non è interessata alle spiegazioni metafisiche dei fenomeni né a capire perché un rimedio funzioni. Tutto quello che le interessa è che il rimedio sia efficace, e la misura della sua efficacia può essere misurata solo attraverso la sperimentazione. Tuttavia, Caterina non esclude a priori le ricette che non ha avuto ancora modo di testare, dimostrando una mentalità estremamente aperta e scientifica. È il caso del rimedio proposto per ottenere la salute mentale in *A guarire omne persona lunatica fantastica et malenconica*³ (Caruso 2009, p. 34) in cui si suggerisce la somministrazione di un intruglio a base d'acqua proveniente da nove diversi mulini per

se fa mentione che dicta acqua fa de lo argento oro, et de le zoie false le fa perfecte et fine (Ray 2015, p. 91).

3. Piglia nove fogliette de acqua de nove molini et tolli doi fogliette de acqua stillata de radici de nibbi et metti insieme et fa bollire che torni per terzo et dalli bere omne mattina a digiuno per nove mattine uno bicchiere per volta et poi li fa questa unzione: piglia grassa de troia et terra et pesta insieme poi li ungi tutto el fil della schiena dal collo sino al groppone et denanti al petto et allo stomacho et ungi più volte et serà guarito (Caruso 2009, p. 34).

nove mattine a un paziente che poi deve essere coperto da una miscela di grasso di maiale e terra. A differenza dei rimedi precedenti, nella procedura indicata qui sopra appare evidente l'influenza dell'astrologia, della numerologia e della cultura magica dell'epoca. Interessante notare che manchi la dicitura «est probatum» come del resto manca nei rimedi suggeriti contro malefici dove, contrariamente a ogni aspettativa, anziché all'acqua santa, si consiglia di ricorrere allo sterco.

Contra li malefitij de li demonij

Se qualcuno sarà stato malefitato ad amare troppo alcuna femena et a converso lo sterco de quello et de quella la quale e l'ammala si posto la mattina in lo calzino de quello de chi amo et piutosto che sentirà la puzza lo malefitio se levarà (Caruso 2005, p. 59).

Nei suoi studi, la signora di Imola e Forlì si avvale dei consigli di medici, scienziati, nobildonne, suore, ebrei e fattucchiere, come dimostra l'enorme mole di corrispondenza pervenutaci, e soprattutto dell'aiuto dello speciale forlivese Lodovico Albertini che spesso le forniva quegli ingredienti che non poteva ottenere dal suo giardino privato, protetto dalle mura della Rocca di Ravaldino a Forlì (Ray 2015, p. 26). All'epoca c'era un vero e proprio "mercato" dei segreti. Chi deteneva le ricette più efficaci otteneva prestigio all'interno della corte o addirittura presso altre corti. È il caso di Caterina che veniva interpellata per i suoi consigli anche da altre nobildonne, come testimonia la lettera del 5 maggio 1502 di Luigi Ciocha a Caterina Sforza, in cui si dice

Madona Costanza prega V[ostra] Ex[ellen]tia a mandargli qualche profumi et polvere di Cipri et io la prego a compiacerla perchè anchora le ha de le gentileze de recambiare Vostra Signoria (Ray 2015, p. 184).

Un altro aspetto che rende l'opera di Caterina Sforza particolarmente curiosa è rappresentato dall'ingente quantità di rimedi destinati alla sfera sessuale, sia dell'uomo che della donna. Essendo sopravvissuta a tre mariti e a numerosissimi parti – ebbe sei figli solo dal primo – Caterina era perfettamente cosciente dell'importanza di tale aspetto per il mantenimento della buona salute. Lo status "speciale" di questi rimedi viene sottolineato da Caterina anche a livello linguistico. Infatti, se la maggior parte dell'opera è scritta in italiano volgare, le ricette più importanti vengono riportate in latino o addirittura in codice. La chiave per decifrarle era contenuta

nel frontespizio della copia di Cuppano. È il caso di alcune ricette di questa sezione, soprattutto di quelle volte alla cura dell'impotenza o all'ottenimento di performance sessuali straordinarie. Un esempio è *Come ingrossare e allungare il mfenbrp virile*, dove il termine "mfenbrp" indica il membro (Caruso 2009, p. 48) che prosegue in latino, o come *A fare stare dxrp el mfenbrp tutta la notte* dove, sebbene molti termini espliciti vengano "criptati", al lettore non è lasciato alcun dubbio circa l'efficacia: «[...] poi va a letto con la Donna; vederai che starà sempre dxrp et potrai fare quanto te piacerà, et stare infesta» (Caruso 2009, p. 48). In *A fare luxuriare, inestimabile*⁴ (Caruso 2005, p. 51) Caterina consiglia di bere acqua con testicoli di tassone⁵ o in alternativa mischiare al vino o al latte caldo acqua di rose e betonica. Per motivare il lettore Caterina assicura: «vederai grande experientia».

Per quanto riguarda le donne, Caterina offre loro diverse soluzioni per "ricostruire" la verginità perduta come in *A fare che una Donna o Putta di che età se voglia, essendo corrupta, dimostrerà naturalissima vergine*⁶ (Caruso 2009, p. 58) o *A fare divenire strettissima (la natura) per modo che ogne persona per experta che sia, altramente che vergine non la reputerà quella cosa che tra noi donne cusì ce tenemo nominare, id est "La Natura"* (Caruso 2009, p. 56). Non mancano rimedi contro i dolori mestruali, ricette per contraccettivi o addirittura consigli per rimanere incinta. A quest'ultimo fine, uno dei più curiosi è sicuramente *A fare che una se ingravidj*, che suggerisce al lettore: «Piglia del sangue de una nottola et mettilo in una pezza et ponilo sotto alla testa della donna che lei non lo sappia et usa con lei che subito ingravidarà» (Caruso 2009, p. 54).

Altrettanto curiosi i rimedi *Contra l'ardore de la libidine e de luxuria*, uno dei quali assicura che sia sufficiente somministrare del succo di mandorle in cui sono state cotte 15 formiche per spegnere sul nascere qualsiasi impulso sessuale (Caruso 2015, p. 52). Le

4. *A fare luxuriare, inestimabile*

Piglia acqua de betonica con acqua rosa et bevine cum vino caldo o latte che vederai grande experientia.

5. *Contra el difecto de natura in alcuno homo o persona non posente usare cum femmina*

[...] Ancora li testicoli del tassone beuti cum acqua per tre di face libidine la quale non manca.

6. *A fare che una Donna o Putta di che età se voglia, essendo corrupta, dimostrerà naturalissima vergine.*

Piglia galla once 3, garofani once 1, muscho once ½ et fanne sottilmente polvere, mestica insieme, poi poni in once una de vino, poi piglia una pezza de lino sottile et molto bene bagnato in ditta compositione pone in la natura quattro volte, et poco più se potrai, che dimostrerai verissima vergine.

ambizioni di Caterina si spingevano ben oltre la bellezza e la salute, fino alla ricerca dell'eterna giovinezza e alla capacità di far resuscitare i morti. Per raggiungere questi obiettivi, Caterina proponeva la ricetta *Aqua celeste che fa regiovaniare la persona, et de morto fa vivo* (Caruso 2005, p. 28) in cui consigliava di disciogliere nell'acqua vite vari ingredienti tra cui fichi secchi, uva passa, miele, zenzero, pepe e noce moscata e procedere con il processo di distillazione con l'alambicco per cinque volte.

Nonostante gli sforzi nel combattere la morte e la malattia con la scienza, Caterina morì di polmonite nel 1509 dopo aver perso tre mariti: Girolamo Riario, Giacomo Feo e Giovanni Medici detto il Popolano. Caterina lasciò in eredità il manoscritto degli *Experimenti* a suo figlio minore, Giovanni dalle Bande Nere, il quale lo trattò come se contenesse segreti di Stato. Basti pensare che affidò il compito di copiarlo al suo braccio destro, l'allora diciassettenne conte Lucantonio Cuppano de Montefalco⁷, anziché affidarlo a un copista professionista. Cuppano non solo lo copiò ma ebbe anche l'idea di rilegarlo con alcune pagine bianche cosicché i futuri proprietari potessero ampliare il ricettario secondo le loro scoperte. In questa scelta si può ravvisare un tentativo di contenuto wiki *ante litteram*: un contenuto aperto e prodotto da volontari che possono correggere, ampliare o addirittura cancellare quanto scritto da altri prima di loro. Numerose note a margine, testimoniano che il testo venne effettivamente sfruttato e non c'è da stupirsi di questo fatto se si considera che sia Cosimo I che Francesco I, discendenti di Giovanni dalle Bande Nere, nutrivano grande interesse per l'alchimia e fecero costruire nei loro palazzi studioli, fonderie e giardini.

Gli *Experimenti della eccellentissima signora Caterina da Forlì* avrebbe inaugurato un filone che, grazie alla diffusione della stampa, sarebbe stato molto fortunato negli anni a seguire: quello dei libri dei segreti (Ray 2015, p. 44). Il già citato Pier Desiderio Pasolini

7. Pietro Aretino in una lettera a Cosimo de' Medici sottolinea lo speciale rapporto che Lucantonio Cuppano aveva con Giovanni dalle Bande Nere: «Due occhi aveva il sempiterno Giovanni [dei Medici] ne la fronte de l'affezione, Luc'Antonio [Cuppano] e Pietro [Aretino]; ma egli era il destro e io il sinistro. Per la qual cosa, la carità de la sua natura amorevole non seppe veder persone più volentieri de le nostre. [...] Certamente che egli, per disciplina di guerra, per lunghezza di servire e per istabilità di fede, è degno di favore e di preminenza; che oltra le facende fatte, si può dire, da la sua puerizia a Fressolone [Frusolone], e ne la perdita di Roma, dove solo con la compagnia commissa nel suo coraggioso avvedimento, combattendo con una sconcia ferita, dimostrò che pure in lui s'era transferito lo spirito di chi lo allevò, i costumi, la gentilezza e la cortesia de la sua generosità avanzano la creanza di qualunque altro Capitano si sia». (Aretino 1997, p. 318)

definì l'opera «il documento conosciuto più completo e importante sulla medicina e i profumi» del sedicesimo secolo. (Ray 2015, p. 9). Questa raccolta si inserisce perfettamente in un contesto culturale come quello rinascimentale che celebrava la capacità dell'uomo di dominare la natura e usarla a proprio vantaggio, non solo per l'utile ma anche per il bello.

Gli *Esperimenti della eccellentissima signora Caterina da Forlì* è, dunque, un documento importante che meriterebbe ulteriori approfondimenti, considerando il ruolo che l'alchimia ha avuto nella storia della famiglia Medici anche fuori dall'Italia: in Francia, ad esempio, attraverso le figure di Caterina de' Medici che, tra le altre cose, ospitò Nostradamus alla sua corte o di Maria Medici che sostenne lo sviluppo del mercato dei profumi, settore ancora fiorente tanto nel *made in Italy* che nel *made in France*.

Bibliografia

- Aretino P., *Lettere, Libro I*, a cura di Procaccioli P., Roma, Salerno Editrice, 1997.
- Caruso E., *Ricette d'amore e di bellezza di Caterina Sforza, signora di Imola e Forlì*, Cesena, Società Editrice «Il Ponte Vecchio», 2009.
- Coulson G., *An introduction and translation of Gli Esperimenti de la Excellentissima Signora Caterina da Forli*, 2016.
- Machiavelli N., *Discorsi - Dell'Arte della guerra - Delle Legazioni*, a cura di Rinaldi R., Torino, UTET, 1999.
- Maderna E., *Medichesse. La Vocazione Femminile alla cura*, Città di Castello, Aboca, 2012.
- Musso M., *Combattere la calvizie con un tuorlo d'uovo*, in «Wired», 4 settembre 2018 <https://www.wired.it/scienza/medicina/2018/09/04/combattere-calvizie-tuorlo-uovo> (ultima visita 18 dicembre 2021).
- Pasolini, P., *Esperimenti de la ex.ma s.ra Caterina da Furlj madre de lo inlux.mo signor Giovanni de Medici, copiati dagli autografi di lei dal conte Lucantonio Cuppano colonnello ai servigi militari di esso Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere*, Imola, Galeati, 1894.
- Ray M., *Daughters of Alchemy: Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, London, Harvard University Press, 2015.
- Sforza C., *Esperimenti de la ex.ma s.ra Caterina da Furlj madre de lo inlux.mo signor Giovanni de Medici*, Imola, Comune di Imola, 2009.



Dal ricettario di Caterina Sforza (1525) *Experimenti de la Exellentissima Signora Caterina da Furlj matre de lo Illuxtrissimo Signor Giovanni de Medici*

¶

Piglia garofani, noce moscata, zenzero, pepe lungo, pepe rotondo, grani di ginepro, scorza di cetrangoli, foglie di salvia, di basilico, di rosmarino, di maggiorana fine et di menta, fior di sambuco, rose bianche et rosse [...] Che ogni cosa sia ben pulverizzata metti in aqua vite. Metti in una bottiglia ben chiusa et lasciala doi giorni poi metti nel fornello coti alambiccico et distilla cinque volte, con fuoco lento, uscirà un'aqua rarissima e preziosa.

¶

Dolce martir”. Contemplare la bellezza nella sofferenza e nella malattia in epoca rinascimentale.

Jenny Luchini

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il contributo si propone di percorrere un itinerario attraverso opere d'arte e opere letterarie che esprimono, al tempo del Rinascimento, la capacità di saper vedere e, di conseguenza, far nascere, la bellezza da situazioni di sofferenza e malattia. Si andrà dal fascino magnetico della Maddalena Penitente del Donatello, alla Pietà Bandini di Michelangelo; si percorreranno i versi michelangioteschi delle Rime, intrise di malinconia e senso della vanità di ogni cosa; si giungerà infine a Siena, tra le “corsie” del vecchio ospedale di Santa Maria della Scala dove, con gli affreschi del Pellegrinaio, importanti artisti del Rinascimento Senese (tra cui spicca il Vecchietta) rappresentano in otto “fotogrammi” l'origine e lo scopo dell'ospedale. Questi affreschi mostrano come sia possibile e, anzi, come sia necessario contemplare la bellezza anche da un luogo di sofferenza come un ospedale.

Parole chiave: Bellezza, malattia, Pellegrinaio, Maddalena Penitente, Pietà Bandini.

The claim of this study is to run across art and literary works of the Renaissance that express the ability to see and create beauty also in situations of suffering and illness. The study starts from Donatello's “Maddalena Penitente” and Michelangelo's “Pity”; it continues with Michelangelo's Rhymes, full of melancholy and sense of caducity of everything; it ends in Siena into “Santa Maria della Scala”, the old hospital of the city, where frescoes contained in the Pellegrinaio's hall represent in eight frames the origin and the aim of the hospital. These frescoes show how it is possible and necessary to see the beauty also in a place of suffering like a hospital.

Key words: Beauty, Illness, Pellegrinaio, Maddalena Penitente, Pietà Bandini

Dolce martir. Può il soffrire essere dolce? E non parlo della sofferenza amorosa che, in qualche modo, ha sempre la sua dolcezza. Parlo della sofferenza dovuta alla malattia, alla paura della morte, al dolore che si prova nel cuore. Si può stillare dolcezza dall'amarrezza del dolore come nettare, ricavando bellezza anche da ciò che sembra essere più distante da essa? La risposta è affermativa, e di qui a breve presenterò alcune declinazioni rinascimentali di ciò.

La scelta di trattare un argomento come questo, legato alla pittura e alla scultura rinascimentali, è stato ispirato da due visite fatte a Firenze e a Siena, la prima, in particolare, guidata dalla raffinata sapienza di Mariella Carlotti. Grazie alla sua interpretazione e alla sua lettura di alcune opere contenute nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze, sono stata calamitata da vari esempi di bellezza emanata dalla sofferenza e da questa attrazione prende avvio tutto il presente lavoro.

Il primo esempio a cui voglio far cenno è la bellezza indubbia

quanto inspiegabile della *Maddalena Penitente* del Donatello, scolpita tra il 1455 e il 1456, una donna consumata dai digiuni, dalla penitenza, dalla consapevolezza della morte imminente. Che lei sia veramente bella, non sono l'unica a dirlo. Lo sostiene anche il Vasari quando dice che «Di mano di Donato [è] una Santa Maria Maddalena di legno in penitenza, molto bella e molto ben fatta, essendo consumata dai digiuni e dall'astinenza, intanto che pare in tutte le parti una perfezione di notomia, benissimo intesa per tutto» (Vasari 1568, cit. in ERCULEI, 1885, p. 33). Questa è una bellezza che non ha nulla di ideale. Della bellezza originaria di Maddalena, infatti, non rimane altro che qualche filo d'oro nei capelli, rinvenuto grazie al restauro del 1972. La bellezza, qui, scaturisce dalla concretezza più acerba della realtà. Maddalena è bella perché, quando la si guarda, quando si fissano i nostri occhi sui suoi, scavati, fa vibrare le corde più profonde dell'animo, ci fa penetrare nella realtà del nostro dolore. Vengono qui abbandonati i canoni di bellezza del classicismo per lasciare spazio alla rappresentazione espressiva e drammatica dei sentimenti. Ed è da qui che si possono stillare gocce di bellezza.

All'espressionismo della *Maddalena Penitente* di Donatello si ispira Michelangelo per la creazione della *Pietà Bandini* (1547-1555) che, non a caso, è spazialmente posta, sempre nel Museo dell'Opera del Duomo, in una sala attigua a quella della Maddalena, in modo tale che i due gruppi scultorei sembrano davvero guardarsi. Michelangelo crea quest'opera durante la vecchiaia, periodo nel quale riconsidera varie volte il tema della *pietà* che altro non è che contemplazione della morte. Le *pietà* di questo periodo sono ben diverse dalla *Pietà* di San Pietro, che vede invece corpi giovani, lisci, perfetti che incarnano una bellezza evidente, una compostezza disarmante pur in una scena di tanto grande dolore. Le *Pietà* create in questa fase della vita in cui Michelangelo, dopo la scomparsa dell'amica Vittoria Colonna nel 1547, inizia a pensare sempre più intensamente alla propria morte e alla propria sepoltura, rappresentano tutto il sentimento dell'artista che si avvicina al mistero del distacco dalla vita umana. In questa sublime *Pietà* (inizialmente pensata, appunto, per la propria tomba) non ci sono più solo la madre e il figlio, ma anche Maria Maddalena a sinistra (quella che si vede è dovuta alla mano di Tiberio Calcagni che la restaurò dopo che Bandini comprò l'opera, e per questo è evidentemente diversa nello stile e nelle proporzioni dal resto del gruppo), e la grandiosa figura di Nicodemo in piedi dietro a tutti gli altri. Il corpo morto di Cristo non è più sorretto orizzontalmente dalla madre. Ora è tenuto in verticale da tutti i personaggi e trasmette, con la sua imponente statura, tutta la

pesantezza di un corpo morto. Le frequenti crisi depressive dell'artista lo portarono a tentare di distruggere l'opera che riporta ancora ben visibili le tracce dei colpi subiti (sul gomito, sul petto, sulla spalla di Gesù e sulla mano di Maria; una gamba del Cristo è totalmente assente). La drammaticità dei sentimenti qui rappresentati, la contemplazione silenziosa e umile della morte che traspare magistralmente dal volto di Nicodemo, autoritratto dell'artista stesso, mostrano proprio come contemplare la sofferenza e la morte possa davvero trasmettere una grande bellezza, possa farci provare un silenzioso, toccante stupore.

Pochi anni prima (tra il 1552 e il 1554), contemplando la caducità della vita e la vanità dell'agire umano, lo stesso Michelangelo aveva scritto dei versi che sono rimasti tra i suoi più famosi:

Giunto è già 'l corso della vita mia, / con tempestoso mar, per fragil
barca, / al comun porto, ov'a render si varca / conto e ragion d'ogni
opra trista e pia. // Onde l'affettüosa fantasia / che l'arte mi fece idol
e monarca / conosco or ben com'era d'error carica / e quel c'a mal suo
grado ogn'uom desia. // Gli amorosi pensier, già vani e lieti, / che fien or,
s'a duo morte m'avvicino? / D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia. // Né
pinger né scolpir fie più che quieti / l'anima, volta a quell'amor divino
/ c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia. (Buonarroti 2012, p. 285)

Questo sonetto è impregnato da una grande tensione religiosa. Attraverso una serie di metafore petrarchesche come la barca e il comune porto, Michelangelo esprime la propria presa di coscienza di quanto tutto sia effimero: dagli "amorosi pensieri" all'attività artistica, a cui lui ha dedicato tutta la propria esistenza. Il desiderio di infinito che abita il cuore dell'artista non trova soddisfazione se non nella contemplazione di Cristo. E forse il tema della *pietà*, tanto caro a Michelangelo in questo periodo, sta proprio a rappresentare questa unica contemplazione che soddisfa la sete del suo cuore.

Da Firenze passiamo ora ad un'altra città colma di bellezze, Siena. Per quanto riguarda il tema della sofferenza, non si può non parlare di ciò che per sua natura accoglie e cerca di lenire questa sofferenza, soprattutto fisica. L'ospedale. E l'ospedale in questione è il Santa Maria della Scala. Tutto il progetto di esso nasce, secondo la tradizione, dall'iniziativa di un ciabattino, il Beato Sorore, vissuto nella seconda metà del IX secolo, uomo che ha sempre accolto pellegrini e bisognosi nella sua casa. Successivamente, grazie alle donazioni e al sostegno ecclesiastico, nasce il vero e proprio ospedale, *ante gradus Sancte Mariae* (Pellegrini 2005, p. 29), cioè davanti alla *scala* della cattedrale. La gestione della struttura, dapprima ecclesia-

stica, diviene comunale a partire dal Quattrocento. Inoltre l'ospedale, finanziato dalla città di Siena, sostenuto da offerte, donazioni e lasciti testamentari, è sempre stato potente anche dal punto di vista economico, potendo contare su proprietà agricole e su fattorie fortificate chiamate *grance*, per l'immagazzinamento dei raccolti e il rifornimento di legna. La storia dell'ospedale, su cui non mi soffermo nel dettaglio, si snoda fino al 1995, quando viene mutato in museo per offrire a tutti la possibilità di contemplare le bellezze ivi racchiuse.

Osservando le decorazioni dell'ospedale e analizzandone l'organizzazione (Carlotti, 2011) è evidente la grande dedizione e delicatezza che, in questa struttura, si hanno sin dall'inizio nei confronti della malattia. L'accoglienza è tradotta attivamente in un continuo aggiornamento professionale dei medici, nella scelta dei materiali adatti per i letti, in una cura tutta particolare per la bellezza delle camere, degli edifici e dei dettagli più piccoli come dei registri. Anche in una situazione critica come quella della sofferenza, il bene, almeno un piccolo raggio di bene, può passare attraverso la bellezza e la cura dei particolari. Il sofferente non è considerato un individuo qualunque, una risorsa da gestire e amministrare, ma un'opportunità da accogliere.

Leggere gli statuti dell'ospedale aiuta a capire quanto ogni regola ivi presente contribuisca a portare continuamente l'attenzione verso ciò che è bello, buono, vero per sé e per gli altri. Ma vedremo questo nel dettaglio più avanti, proprio leggendo gli affreschi. Scrive Bernhard Scholz: «Così la malattia e la povertà non definiscono la persona, ma sono vissute come condizione per scoprire la verità di sé: il malato e chi lo cura, il povero e il benefattore, tutti sono abbracciati per sempre» (Carlotti 2011, p. 7). Lo spirito dell'ospedale, che vuole fare della sofferenza strumento di elevazione, strumento di contemplazione del divino, è esemplarmente rappresentato dal ciclo di affreschi del *pellegrinaio*. La struttura medievale di questo ambiente, infatti, viene arricchita in epoca rinascimentale (dal 1440) da un ciclo di affreschi che rappresentano la storia del Santa Maria della Scala, affidati a Lorenzo di Pietro e a Domenico di Bartolo. Il committente, Francesco Buzzichelli, possedeva non solo una forte religiosità, ma anche un'acuta sensibilità artistica. Inizialmente, per la sala, pensò a un ciclo su Giobbe, uomo veterotestamentario simbolo per eccellenza del dolore dell'uomo ma anche della sua speranza in Dio. Successivamente, però, Buzzichelli cambiò idea e pensò ad un ciclo che mostrasse l'origine e lo scopo dell'ospedale.

Così Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta, e Domenico di Barto-

lo, ai quali si affiancherà per un breve periodo Priamo della Quercia, fratello del più celebre Jacopo, dipingeranno gli otto lunettoni, quattro a sinistra, quattro a destra, della grande aula rettangolare. La volta, invece, era già stata dipinta da Agostino di Marsilio: rappresentava un cielo con tondi raffiguranti personaggi dell'Antico Testamento e intervallato da archi che rappresentavano i santi. La volta, dunque, raffigura il Cielo, il Paradiso. Alle pareti, invece, spetta il compito di raffigurare la storie di un'opera tutta terrena, «nata da quella carità che Cristo indica come strada al destino: prendeva così forma il primo ciclo a soggetto ospedaliero della nostra storia artistica» (Carlotti 2011, p. 51).

La parte sinistra dell'aula narra la storia dell'ospedale. Si parte da un affresco del Vecchietta del 1441 rappresentante la *Storia del Beato Sorore*, morto nell'898, che iniziò ad accogliere i pellegrini nella sua casa. Sua madre, secondo la tradizione, alla vigilia del parto avrebbe sognato una scala sulla quale salivano al cielo i bambini, accolti dall'abbraccio della Vergine Maria. La figura inginocchiata è proprio il Beato Sorore che racconta a un canonico della Cattedrale il sogno della madre. E così, nella parte destra del dipinto, vediamo Sorore che riceve dallo stesso Canonico la prima offerta per la creazione dell'ospedale. L'affresco sottolinea dunque la natura laicale dell'opera che, in ogni caso, si appoggia all'autorità ecclesiastica, come dimostra l'umile atteggiamento di Sorore davanti al canonico. La scala raffigurata ci fornisce una seconda chiave di lettura del nome dell'ospedale. Non solo "della scala" perché costruito *ante gradus ecclesiae*, ma anche Scala che congiunge gli uomini al loro destino, facendo della carità e dell'aiuto ai malati e ai sofferenti una porta verso il Cielo.

Il secondo dipinto di Domenico di Bartolo, «il più fiorentino dei quattrocentisti senesi, un gran disegnatore, capace di finezze virtuosistiche e sintesi potenti» (Pertici 2015, p. 26), risale al 1442-1443 e rappresenta la *limosina* del vescovo e l'ampliamento dell'ospedale. Sulla destra è ben visibile il cantiere dell'ospedale e uomini intenti ai più diversi lavori. A cavallo c'è il vescovo che irrompe sulla scena portando la propria elemosina e consegnandola al rettore che, affacciandosi dall'impalcatura, la prende e ringrazia togliendosi il cappello. Torna il tema della scala, collegata questa volta all'edificare: l'ospedale, con la sua opera, intende edificare una società migliore, più giusta, ma per far questo è necessario il sostegno economico, rappresentato proprio dall'elemosina del vescovo.

Il terzo affresco è del 1442 ed è di mano di Priamo della Quercia. In questa scena il beato Agostino Novello conferisce l'investitura al

rettore dell'ospedale. Questo Agostino, secondo la tradizione, è colui che avrebbe elaborato lo Statuto dell'ospedale nel 1305, avrebbe reso più rigorosa la regola di vita degli oblati ai quali avrebbe dato anche un nuovo abito: una cuffia bianca, un cappello nero e una mantellina con il ricamo della scala. Questo abito viene donato al rettore dell'ospedale da Agostino Novello proprio nella scena qui rappresentata. Quando un uomo, che possedeva già il titolo di cavaliere, diventava rettore, doveva donare i propri beni all'ospedale. Abbandonando i suoi ricchi abiti, vestiva la cosiddetta *veste buia*. La carica di rettore durava tutta la vita. Sullo sfondo del dipinto è ben riconoscibile il Sagrato del Duomo. Nelle stanze piene di *gettatelli*, pellegrini e malati, prestano il loro servizio i più grandi santi di Siena: Caterina, Bernardino, Bernardo Tolomei. La santità, dunque, pone il suo sigillo e avvicina al divino l'attività umana dell'ospedale.

Nell'ultimo affresco di questa parete (1442-44), Papa Celestino III concede privilegi di autonomia all'ospedale, momento decisivo per la struttura, che acquisisce così un importante riconoscimento papale. Il papa ha i tratti del pontefice dell'epoca, Eugenio IV, mentre il rettore ha il volto del committente Buzzichelli. I due personaggi si trovano sulla sinistra e sono accerchiati da una moltitudine di persone vestite con abiti della più diversa foggia.

La lettura complessiva della storia del Santa Maria rappresentata in questa parete è perfettamente descritta da Mariella Carlotti:

Tutto ha inizio in una persona (*Storia del Beato Sorore*), che sostenuta dalla istituzione ecclesiastica, può realizzare il proprio sogno (*La limosina del vescovo*). Ne nasce un'opera il cui valore è riconosciuto dal papa, il grande argine del fiume della Chiesa (*Papa Celestino III concede privilegi di autonomia all'ospedale*) e dai santi, l'acqua che continuamente scorre al suo interno e irroro la terra (*Il beato Agostino Novello conferisce l'investitura al rettore dell'ospedale*). (Carlotti 2011, p. 60)

Ma passiamo ora alla parete destra che è quella che forse meglio rappresenta il tema della nostra riflessione. Questa parete, infatti, interamente dipinta da Domenico di Bartolo, si discosta molto dal senso di epopea storica, di idealizzazione e di leggenda dell'altra parete. Qui irrompe la quasi brutale crudezza della realtà, il realismo scabro del presente, della quotidianità, i più diversi aspetti della sofferenza. Questa parete, infatti, è affollata di piaghe, malati, sofferenti, scene poco "soavi". Eppure è una grande opera d'arte e riesce a suscitare stupore negli occhi di chi vi entra.

La prima scena, forse la più celebre dell'intera sala, risale al 1440-1441 e rappresenta un primo aspetto della sofferenza, la malattia;

si intitola *Cura e governo degli infermi*. È ambientata nell'infermeria dell'ospedale, in una normale giornata di lavoro della struttura. Un ferito in primo piano viene lavato da un oblato, mentre un altro gli poggia una coperta sulla spalla. Accanto a lui c'è il rettore accerchiato da alcuni frati, uno dei quali è intento a sistemare un cuscino sul letto. Poco lontano, verso il centro, con il copricapo rosato, il cerusico (chirurgo) con pinze e una piccola scatola di vetro si prepara ad effettuare un intervento di sutura. A sinistra, in basso, il pellegriniere adagia sulla barella un malato mentre poco sopra il medico fisico, sempre in abito rosso, osserva le urine in una *matula*, ossia un piccolo recipiente di vetro. Medicina e chirurgia sono dunque qui rappresentate come le due principali modalità di cura degli infermi. Il catino di rame rappresentato a destra era quello che occorreva ai frati per lavarsi le mani prima di dare da mangiare ai malati.

Va precisato, infatti, che lo statuto del 1305 prevedeva regole molto precise e accurate riguardo alla cura degli infermi, regole che oggi daremmo per scontate ma che all'epoca erano segno di una grande attenzione. Il personale di servizio doveva essere oculatamente selezionato. Oltre alle competenze mediche (doveva esserci un fisiatra, un chirurgo e un farmacista) o infermieristiche necessarie, chi lavorava lì doveva avere anche bontà e pietà verso i bisognosi. A questi non doveva mancare alcuna dedizione, a partire dal letto, che doveva essere confortevole e dotato di biancheria sempre pulita. Doveva essere inoltre assicurato un cibo sano e nutriente servito dopo che i frati si fossero accuratamente lavati le mani: «Anco [...] statuimmo che [...] ciascun frate [...] degga andare nel pellegrinario [...] a talliare el pane et a servire a li infermi e a li languidi [...]; et inanzi che vada a fare le predette cose, se degga lavare le mani» (*Statuto del 1305*, cap. XXXI, cit. in Carlotti 2011, p. 39). Un servo dedito alle cucine è rappresentato proprio sullo sfondo, dietro la grata, con in mano un vassoio pieno di vivande. Dietro al catino di rame, c'è un malato a letto che si sta confessando con un frate che appoggia il piede sul cassone nel quale erano conservati gli oggetti personali del paziente. La mensola dietro il letto, che rappresenta dettagli con una minuzia a dir poco fiamminga, vede poggiate le medicine, il corredo da tavola e una melagrana che, si credeva, avesse delle virtù terapeutiche. Entrano invece, da destra, due famigli che trasportano una bara con i simboli dell'ospedale.

Il secondo affresco mostra invece la sofferenza di chi è povero. Si intitola *La distribuzione delle elemosine* (1441) e illustra il monito di San Bernardino che invita ad amare e soccorrere i pellegrini. Il Santa Maria della Scala, infatti, non era solo un ospedale, ma anche

uno *xenodochio*, ossia un luogo dove pellegrini e bisognosi potevano chiedere un pasto e l'accoglienza. A sinistra il rettore saluta un nobile personaggio e il suo seguito. Al centro, un frate offre un abito a un povero nudo, che lo infila. A destra c'è uno storpio fasciato che si trascina con le braccia, mentre accanto a lui una donna tiene per mano una bambina e in braccio un lattante. Dalla porta aperta a destra si intravede una folla di gente che riceve i pani con lo stemma della scala. Dalla porta a sinistra, invece, escono coloro che hanno già ricevuto l'elemosina. Tra essi c'è un uomo che ha un cucchiaino infilato nel cappello e un bambino in una cesta, sulle spalle.

Un'altra delle funzioni dell'ospedale era quella di accogliere un terzo tipo di sofferenza, quella dell'infanzia abbandonata. Domenico di Bartolo nel suo affresco del 1441-1442, raffigura questo aspetto della struttura proprio in *Accoglimento e nozze dei trovatelli*. I bambini venivano abbandonati, generalmente di notte, in una pila posta dal XIV secolo in piazza, davanti alla facciata dell'ospedale, poi sostituita dalla ruota. Di solito veniva lasciato su di loro anche un segno di riconoscimento, in caso i genitori avessero poi voluto riprenderli. A ogni bimbo, secondo lo statuto dell'ospedale, veniva data una balia fino al compimento dei tre anni o, se la balia avesse voluto, anche fino a sei. Oltre a questo, veniva offerta loro anche un'educazione. I ragazzi venivano avviati ad un mestiere e quando, a vent'anni, lasciavano la struttura, veniva loro fornito del denaro per avviare un'attività. Le ragazze venivano fornite di una dote con cui convolare dignitosamente a nozze o entrare in monastero. Per riassumere questa grande opera dell'ospedale, Domenico di Bartolo rappresenta una figlia dell'ospedale, quasi a esaltare la grande dignità e unicità che ciascun individuo ha nell'ottica della struttura. La scena è divisa in due metà. A sinistra è rappresentata la sala delle balie, dove vengono accolti bambini abbandonati perché spesso frutto di amori illegittimi. A destra la chiesa della Santissima Annunziata vede, invece, la celebrazione del sacramento del matrimonio, quasi a contrapporre a un destino segnato dall'abbandono, la nuova e legittima possibilità data a questi bambini non desiderati. Al centro si vede chiaramente la pila dalla quale il rettore prende una bambina che viene consegnata alla balia. Nella sala nelle balie si vedono tutti i momenti di cura delle bambine: chi ninna, chi allatta, chi fa giocare. Una donna esce da una stanza con in mano un piatto di frittelle, mentre un'altra in alto, sul balcone, sta raccogliendo dell'uva. A sinistra è ben visibile un altro importante aspetto della cura dei bambini: la bambina, ora cresciuta, è istruita da un maestro che le insegna a leggere. La scena a destra, ambientata in

chiesa, mostra la bambina al termine del suo ciclo educativo. Ormai grande si sposa ed è proprio il rettore, con il sacchetto del denaro ben in vista, a porgere la sua mano allo sposo.

Infine la scena rappresentante il banchetto dei poveri (1443-1444) mostra il pranzo che veniva offerto ai mendicanti tre volte alla settimana, mercoledì, venerdì e domenica. In primo piano un oblato abbraccia un mendicante seminudo, mentre due nobili riccamente abbigliati lo guardano costernati. A sinistra c'è la tavolata dei poveri, resa purtroppo mutila dall'apertura di una finestra. Ciò che rimane visibile è un servo che, spinto da un oblato, si accinge a servire dei pani, mentre un altro servo ha già iniziato a servire.

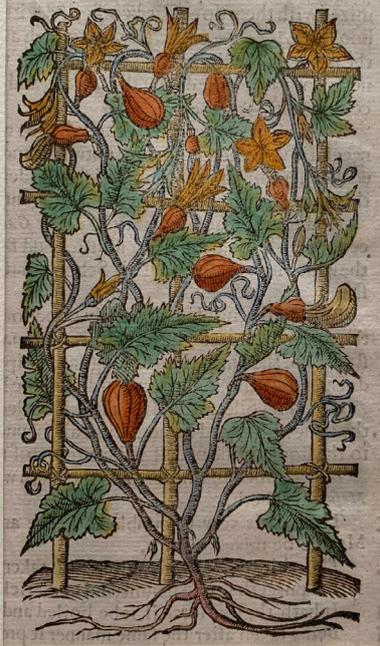
Il sofferente, il bisognoso, il malato, l'orfano: tratti di un'umanità sofferente che però, attraverso la carità, diviene strumento di salvezza per ogni uomo e, in un'epoca come quella in cui nasce e si espande l'ospedale di Santa Maria della Scala, è visto come strumento privilegiato per entrare in rapporto con Dio.

Abbiamo quindi percorso un itinerario che, attraverso scultura, poesia, pittura, mostra come anche la sofferenza, in tutte le sue manifestazioni, può far sbocciare opere di bellezza, capaci di suscitare stupore, ammirazione, riflessione nel cuore di chi le contempla.

Bibliografia

- Buonarroti M., *Rime*, a cura di Zaja P., Milano, Bur, 2012.
- Carlotti M., *Ante gradus, Quando la certezza diventa creativa. Gli affreschi del Pellegrinaio di Santa Maria della Scala*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.
- Erculei R., *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno esposte nel 1885 a Roma preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo*, Roma, Museo artistico industriale, 1885.
- Pellegrini M., *La comunità ospedaliera di Santa Maria della Scala e il suo più antico statuto*, Pisa, Pacini, 2005.
- Pertici P., *La trama della storia. Potere, prestigio e pietà nel Pellegrinaio del Santa Maria della Scala*, Siena, Betti editrice, 2015.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Edizione Giuntina, 1568.

2 *Colocynthis pyriformis.*
Pearre fashioned Coloquintida.



Erbario di Pietro Andrea Mattioli (1544)

“Il decoro del corpo” nell’erbario rinascimentale di Pietro Andrea Mattioli

Giovanna Spina

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

A partire dal '500 le scienze della natura furono studiate con un rinnovato fervore, che favorì la pubblicazione di numerosi erbari illustrati, contenenti ricette botaniche a base di erbe, fiori, misture e decotti non solo per medicare, ma anche per curare l'aspetto esteriore, in un connubio inscindibile tra medicina, salute e bellezza. Anche il medico senese Pietro Andrea Mattioli (1501-1578), compilatore del più autorevole erbario italiano del Cinquecento (1544), noto come *I Discorsi o Commentarii*, concordava sull'importanza da attribuire alle cure estetiche. Il merito della sua opera - dapprima in volgare e senza illustrazioni rivolta a medici e specialisti italiani, poi sempre più fedelmente illustrata con xilografie e anche in traduzione latina - fu di fornire descrizioni attendibili, avvalendosi di uno stile di scrittura chiaro e semplice. Accanto agli ampi commenti sull'uso delle erbe - dalle loro proprietà terapeutiche e medicamentose, alla giusta dose e l'esatto tempo di bollitura per preparare le ricette - la grande novità dei *Discorsi* di Mattioli, rispetto agli erbari precedenti, fu costituita da alcune ricette particolari dedicate al “decoro e l'ornamento del corpo humano”, oggetto del Convegno.

Parole chiave: Erbario, Storia Naturale, erbari del XVI secolo, libro di botanica.

From the sixteenth century onwards, the natural sciences were studied with renewed fervor, which favored the publication of many herbal books. These books contained botanical recipes based on herbs, flowers, blends and decoctions not only to medicate, but also to cure the external appearance, in an inseparable union between medicine, health and beauty. The physician and humanist Pietro Andrea Mattioli (1501-1578), who devoted his entire life to the study of plants and the progress of science, published the most important herbarium Italian of the sixteenth century (1544), known as *I Discorsi or Commentarii*. His work aimed at doctors and apothecaries, provided reliable descriptions with a clear and simple writing style. Alongside the comments on the use of herbs, the great novelty of Mattioli's *Discorsi* consisted of some recipes dedicated to the “decoration and ornamentation of the human body”.

Keywords: Herbarium, Natural History, 16th-century herbaria, Botanical book.

Gli erbari sono dei testi scientifici in cui sono descritte le specie vegetali e alle loro proprietà terapeutiche e medicinali fa riscontro l'immagine della stessa; nascono in relazione ai primi tentativi di strutturare una prassi medica e, nello specifico, dal bisogno di identificare una determinata pianta in modo rapido e il più possibile univoco (Singer 1927). Sarà proprio l'invenzione della stampa, nel quindicesimo secolo, a dare maggiore impulso alle conoscenze botaniche con una produzione di erbari illustrati senza precedenti (Eisenstein 1979). Si passerà, così, da una conoscenza botanica quasi esclusivamente rivolta ad individuare le virtù mediche delle piante - come quella dell'età antica e medievale - ad una scienza interessata alla descrizione e alla catalogazione dei vegetali. Viaggi, fonti classiche ed esperienza diretta saranno i mezzi attraverso i quali la botanica cinquecentesca aumenterà il proprio patrimonio

di conoscenze.

Un argomento così importante nella vita quotidiana, quale la salute, non poteva non essere oggetto di grande attenzione e questi trattati furono fra i primi a essere divulgati con tirature a stampa che potevano superare anche il migliaio di copie. Il loro contenuto riproponeva a un pubblico più ampio gli antichi rimedi, necessitando per la comprensione di un corredo di immagini botaniche che permettessero l'identificazione della pianta (Arber 1912). La raffigurazione assunse, perciò, la funzione di supporto alla descrizione. I primi erbari stampati, in realtà, furono per lo più copie o addirittura copie di copie di manoscritti redatti secoli prima, spesso pieni di errori causati da cattive trascrizioni o mancata comprensione dei lavori precedenti sia nel testo sia, soprattutto, nelle illustrazioni (Barbieri 2006). In molti casi, infatti, l'immagine non è stata ricavata dall'osservazione diretta della pianta in natura ma è stata copiata da figure esistenti in altri codici, alterando talora quella che era la figura originale. Inoltre frequentemente si assiste al trasferimento nelle immagini di aspetti di carattere simbolico, alchemico o magico che perciò vanno a sovrapporsi, o addirittura ad alterare, la fisionomia della pianta raffigurata.

Soltanto nel sedicesimo secolo, quando i primi botanici cominciarono a studiare le piante "dal vivo", gli erbari cominciarono a contenere sempre più immagini scientificamente accurate. Una simile trasformazione del libro botanico innescò nuove modalità di lettura che fecero della componente visuale uno strumento essenziale di comprensione, memorizzazione e persino di rielaborazione delle discipline botaniche. Infatti, mutate le esigenze scientifiche e ricostruiti i fondamenti epistemologici della scienza botanica, mutarono anche i modi di raffigurare l'oggetto, non più legati ai canoni iconografici del passato (Battisti 1989, pp. 254-277). A partire dal Cinquecento, con l'intensificazione della produzione a stampa degli erbari figurati, emerse una diffusa consapevolezza circa la necessità di favorire, mediante il diretto raccordo tra scritto ed immagine, una comprensione più immediata dei procedimenti e dei fenomeni delle scienze. Le figure vennero, quindi, poste in connessione con il testo, assumendo funzione di chiarificazione e di spiegazione: lì dove il testo non era sufficiente interveniva l'immagine, concepita come un rapido, facile ed efficace mezzo attraverso cui comunicare il sapere scientifico (Martin, Febvre 1958). Le immagini delle piante - come una sorta di istruttori silenziosi - davano concretezza alle descrizioni dei naturalisti, ponendo davanti agli occhi di tutti le "cose di natura". È con esse che prese forma il discorso

scientifico e si consolidò quel metodo di lavoro basato sul binomio testo-immagine destinato a durare nei secoli. Come conseguenza di questo nuovo approccio scientifico, gli erbari che uscirono copiosi dalle tipografie vennero arricchiti da una produzione di illustrazioni del tutto nuova. Si assistette così ad una vera e propria svolta, quella che Kemp ha definito “retorica della realtà”, che indusse gli illustratori dei trattati di botanica, di zoologia e di anatomia ad abbandonare i modelli tradizionali replicati per secoli per tentare una diretta e scrupolosissima riproduzione della realtà, studiata nelle sue forme con pazienza e con rigore, dove il disegno, frutto di osservazione e riflessione, diventò complemento indispensabile di ogni testo descrittivo (Kemp 1999, p. 70).

Se la copiatura delle immagini iterata dagli amanuensi aveva finito per alterare le illustrazioni inserite nei codici, il nuovo *medium*, la stampa, fece sì che copie uguali della medesima opera, con figure sempre più precise e dettagliate, fossero messe a disposizione di studiosi e di curiosi sparsi in tutta Europa. Le figure botaniche inserite negli erbari illustrati avevano, quindi, una funzione ben precisa: esse non dovevano essere dotate di autonomia, ma trovare la loro ragion d’essere esclusivamente nella connessione con il testo descrittivo. Ciò comportava una strutturazione matematica dello sguardo, l’instaurarsi di un circuito, fatto di continue e strette relazioni, fra le cose naturali rappresentate ed il testo che le descriveva (Zaganelli 1999). Incontrandosi sulla carta, documenti visuali ed espressioni linguistiche si trovavano quindi collocati in uno spazio fisico comune, riferibili gli uni alle altre mediante vari accorgimenti (segni convenzionali, rimandi, didascalie ecc.). Le novità che giungevano dal Nuovo Mondo, poi, andavano ad accrescere in modo vertiginoso il novero delle piante conosciute, stimolando insieme grande esigenza di verifica e di confronto rispetto alle conoscenze antiche e medioevali. Lo scopo degli erbari era proprio quello di realizzare un grandioso repertorio iconografico della natura, rimuovendo le conoscenze erranee sulle piante che nel tempo si erano profondamente radicate. Infatti, non erano pochi gli specialisti e i medici che commettevano imprecisioni nel comparare le piante menzionate dai medici classici con quelle presenti in natura, imprecisioni che molto spesso si traducevano nella composizione e nella somministrazione di medicinali dannosi.

Proprio per evitare simili inconvenienti, il medico senese Pietro Andrea Mattioli (1501-1578), compilatore del più autorevole erbario italiano del Cinquecento, tentò di ripristinare la medicina antica traducendo il *De materia medica* di Pedanio Dioscoride (I

sec. d.C.), un poderoso trattato scientifico articolato in cinque libri (Orofino 1992).

Dioscoride, fatto proprio il pensiero ippocratico, aveva classificato i medicinali di allora in un sistema di forte razionalità, scevro da ingerenze magiche e sacerdotali (Scarborough, Nutton 1982). L'opera dioscoridea fu tramandata da un gran numero di codici e poi stampata nel XVI secolo in numerose edizioni provviste tra l'altro di un nutrito numero di corollari, commenti e annotazioni che erano il frutto del grande lavoro di confronto e revisione effettuato dagli umanisti (Cavallo 1992). Di cui il commento più importante è indubbiamente quello del medico senese P. A. Mattioli, che venne stampato in più di sessanta edizioni e tradotto in quasi tutte le lingue europee. Mattioli ebbe l'intuito geniale di dare alle stampe un'opera completa ed enciclopedica interamente scritta in volgare; di rendere nota a tutti coloro che fossero almeno in grado di leggere la situazione della materia medica che stava allora cambiando di fronte all'intraprendenza del mondo scientifico rinascimentale (Ferri 1997). Spetta al Mattioli il merito di aver volgarizzato questa scienza e di averla resa accessibile a barbieri, erbolai e speziali: gente con "poca scienza alle spalle" che non aveva certo condotto studi regolari e che a mala pena conosceva il latino. Con queste premesse, il successo dell'opera del Mattioli non tardò certo a farsi sentire. Fu il successo editoriale del secolo e le decine di migliaia di copie dei *Discorsi* invasero il mondo medico-scientifico. Fu anche il secolo della rinascita degli studi botanici, iniziati dagli umanisti e volti ad una conoscenza più approfondita, all'identificazione scientifica delle piante citate dagli antichi e alla ricostruzione dell'integrità delle loro descrizioni mediante il confronto con le opere originali. Il Mattioli non si limitò ad una semplice traduzione dell'opera dioscoridea: in primis, egli portò il numero delle piante descritte da 600 a 1200, attestandosi così come l'autore dal più ricco *corpus* di competenze botaniche e farmacologiche del suo tempo – e per ogni pianta descritta l'autore fornì, oltre al nome usuale, anche i sinonimi, l'habitat di ciascuna specie, le sue particolarità, le virtù terapeutiche e i consigli pratici per un uso corretto (Mattioli, 1544) –.

Il testo del Mattioli, edito a Venezia nel 1544 e noto come *I Discorsi* o *Commentarii* di P. A. Mattioli, s'impose – a partire dalla sua prima edizione – come un vero e proprio trattato di materia medica, ricco di osservazioni cliniche e dei frutti di una pluriennale esperienza. Vennero inoltre introdotte dal naturalista centinaia di nuove piante, una buona parte delle quali sconosciute fino ad allora in quanto importate dall'Oriente e dalle Americhe, come il

granturco, il peperone piccante e il pomodoro. Questa prima traduzione – un volume di 442 pagine senza illustrazioni e arricchita da commenti personali e considerazioni critiche desunte da fonti classiche – fu data alle stampe per i tipi di Nicolò de Bascarini da Pavone nel 1544. Per ogni semplice descritto dal medico greco, il Mattioli forniva utili indicazioni per riconoscerlo, il nome latino e greco, i sinonimi e il corrispettivo in altre lingue. Di fronte a semplici di difficile identificazione, riportava varie opinioni cercando di mettere in luce «gli infiniti errori tanto de gli antichi, quanto de' moderni scrittori» (Mattioli 1544, p. 16), solo per giungere a terapie efficaci e comprovate. Con spirito pratico, infatti, Mattioli aveva posto alla base del suo lavoro la ricerca della oggettività attraverso l'esperienza, «vero testimonio di tutte le cose».

Il merito dell'edizione commentata da Pietro Andrea Mattioli – dapprima in volgare e senza illustrazioni rivolta a medici e specialisti italiani, poi sempre più fedelmente illustrata con xilografie e anche in traduzione latina per un pubblico europeo – fu di fornire descrizioni finalmente attendibili, avvalendosi di uno stile di scrittura chiaro e semplice. Mattioli ripristinò la corretta corrispondenza fra descrizioni, piante e illustrazioni in una pubblicazione ponderosa ma di agevolissima consultazione, fornita di partizioni e intitolazioni chiare, note marginali e indici accuratissimi. La prima stesura dei *Commentarii* fu caratterizzata dalla scelta di utilizzare la lingua volgare italiana, come l'autore stesso dichiara, per mettere alla portata di medici e specialisti, che per lo più ignoravano le lingue classiche, le conoscenze degli antichi. Scelta, questa, che si rivelò vincente e gli procurò un successo commerciale fuori del comune.

Nel 1548, con la seconda edizione, inizia la lunga e proficua collaborazione del Mattioli con l'editore veneziano Vincenzo Valgrisi; il libro si avvia a diventare un vero e proprio *best seller*. Negli anni seguirono altre edizioni rinnovate dei *Commentarii*, con commenti che aumentavano ogni volta di più per inglobare nuove individuazioni di piante oltre a quelle del maestro greco. Tutte molto attese dal pubblico di scienziati, naturalisti, appassionati ed erborizzatori, tanto che sopravvivono esemplari macchiati della pioggia presa dal proprietario che, per riconoscere le piante in piena sicurezza, portava con sé il libro nelle escursioni botaniche. Il mondo europeo desiderava ormai avere a disposizione questo eccezionale strumento. La lingua italiana non permetteva una vasta circolazione dell'opera e Mattioli decise così di realizzare, nel 1554, una edizione latina illustrata: *Petri Andreae Matthioli Medici Senensis Commentarii, in Libros sex Pedacii Dioscoridis Anazarbei, de Materia Medica, Adjectis*

quam plurimis plantarum & animalium imaginibus, eodem auctore. Accanto agli ampi commenti la grande novità questa volta fu costituita dalle illustrazioni xilografiche. I torchi di Valgrisi si misero nuovamente all'opera ed il testo fu arricchito per la prima volta dalle immagini realistiche delle piante. Le illustrazioni, trasferite anche alle edizioni in volgare e continuamente abbellite con la collaborazione di abili pittori e incisori, contribuirono certamente all'enorme successo di pubblico (Contin, Tongiorgi, Tomasi 2015). I *Commentarii* furono, infatti, stampati in nuove edizioni straniere e tradotti in francese, in boemo e in tedesco, per un totale di sessanta edizioni di diversi formati e dimensioni, dall'*in-folio* del peso di circa 4-5 kg alle edizioni molto più maneggevoli in quarto e in ottavo. Mentre le centinaia di tavole botaniche che corredano questi tomi s'imposero sia per l'accuratezza scientifica, essenziale per l'identificazione della pianta, sia per la sapienza compositiva con cui le essenze vegetali erano organizzate sul foglio. La fortuna editoriale dell'opera del Mattioli continuò anche dopo la sua morte, dando luogo spesso anche a rielaborazioni. Pressoché tutti i medici, docenti di botanica e speciali, almeno in Italia, conoscevano e applicavano le ricette contenute in quel "sacro" testo, in cui non era poca cosa la parte dedicata ad acque e unguenti con applicazioni in campo estetico o similare (Fabiani 1872).

Nel suo *opus magnum* Mattioli consigliava l'uso di erbe, fiori, misture, decotti, acque profumate, essenze e impiastri non solo per medicare, ma anche per curare l'aspetto esteriore. Ricette a base di unguenti e oli profumati costituivano, infatti, per entrambi i sessi, oltre che un sistema di pulizia anche una componente importantissima di seduzione e bellezza. Il naturalista inserì per la prima volta alcuni curiosi suggerimenti per abbellire e curare l'aspetto esteriore: questa è la vera novità del suo erbario rispetto ai precedenti che, al contrario, si limitavano ad elencare le proprietà terapeutiche delle piante. Infatti, il Mattioli fu uno dei primi esponenti del mondo medico-scientifico ad affrontare l'arte della cosmesi con cognizione tecnica e medico-farmaceutica, suggerendo quindi delle ricette di igiene personale e di mantenimento quotidiano di un certo decoro della persona. Il naturalista dedicò così una sezione dell'erbario alle ricette per la cura estetica, attraverso l'elencazione di ogni singolo rimedio adatto al decoro e all'ornamento del corpo. Questa sezione è intitolata «*La tavola di tutti i semplici medicamenti le cui virtù servono per il decoro e l'ornamento del corpo umano*» e occupa soltanto otto pagine delle oltre mille che compongono il trattato, ma c'è quanto basta per far fronte ai modelli di presentabilità di

allora e per soddisfare le esigenze primarie della cosmesi moderna (Mattioli 1563, p. 724). Si susseguono, in questa sezione, ricette in ordine sparso nelle quali la cosmesi si mescola con l'alchimia e la medicina. L'attenzione è focalizzata soprattutto sui capelli, il viso, il collo, il seno e le mani, cioè le parti che restavano scoperte dagli abiti allora di moda. Sono presenti anche alcune ricette particolari, come quella intitolata «Per cavare i peli superflui», «Per proibire l'ardore del sole», o ancora quella per rimediare alle "grinze" della pelle, far sparire la "farfarella" dal capo, togliere le lentiggini o ancora rimedi per schiarire il volto. Quest'ultima, ad esempio, era una pratica assai diffusa, infatti le donne desideravano mettere in risalto il colorito bianco dell'incarnato che alludeva al candore e ad una vita trascorsa in casa e all'ombra, in ottemperanza alle consuetudini tradizionali e senza la necessità di recarsi fuori per svolgere lavori. A tal proposito Mattioli suggerisce un rimedio molto curioso per schiarire il volto, infatti leggiamo:

Prendi Fave, Fagioli e Ceci, et fanne polvere et distempera in acqua tiepida, chiara d'uovo et latte d'asina, et mettila a seccare, et poi distempera con acqua con la quale lavati la faccia et la farà bella, splendida et netta (Mattioli 1563, p. 729).

Invece, per togliere le lentiggini Mattioli suggerisce un particolare rimedio da lui stesso inventato: bere un composto contenente la radice di iris ed elleboro e fregare sul viso noci tritate. I rimedi consigliati erano del tipo più svariato, su base medica, botanica, erboristica, ma anche magico e superstiziosa. Ad esempio, per ottenere i capelli biondi, Mattioli proponeva una tintura ottenuta con cortecchia di sambuco, fiori di ginestra, anemoni tritati, zafferano e tuorlo d'uovo; mentre per tingersi di nero, consigliava un unguento ottenuto facendo bollire foglie e radici di rovo pestati e sminuzzati. Alle cure per capelli, denti e occhi si aggiungevano pomate, unguenti di bellezza, acque odorose e *similia*, dedicate alla cura del viso, delle mani e del corpo. La preparazione ed esecuzione di questi rimedi spesso risultavano vere e proprie opere di pazienza. Esempio, a tale proposito, una ricetta per trattare la pelle arrossata dal sole: l'autore consigliava un decotto a base di mandorle e latte di fico, unito addirittura a sangue di lepre e cenere di seppia che doveva essere cosparso su tutta la cute per diversi giorni.

L'autore si dilunga anche sui tempi di conservazione delle piante e ci dice che quanto più sono rare, meno tempo si conservano; e si

sofferma anche sulle tecniche di preparazione. La più usata era la *stillatione* per legni, piante e minerali. Il procedimento avveniva a bagnomaria o con apparecchi speciali, quali il lambicco e la campana. Si ricorreva sovente anche alla macinazione piuttosto grossolana con il mortaio, oppure alla raffinata porfirizzazione tramite il setaccio o ancora all'estrazione del succo con lo strettoio. Un trattamento usuale era poi l'essiccazione al sole, oppure in forno, che poteva essere spinta fino alla riduzione in cenere. Il prodotto polverizzato entrava così a fare parte delle varie preparazioni. Per trasferire i principi attivi delle materie prime a un liquido o ad un unguento si potevano adoperare ulteriori tecniche: la decozione, l'infusione e la macerazione in acqua o vino o aceto oppure in altri liquidi (oli, grassi, resine, cere). Assai usato l'olio di oliva, ma anche quello di noci o mandorle; la cera d'api, invece, offriva una materia addensante per la preparazione di unguenti e pomate. Cortecce, foglie, radici, semi erano pestati e sminuzzati, racchiusi in sacchi di canapa a trama larga e posti a macerazione nella base oleosa, grassa o alcolica. Il liquido ottenuto dalla spremitura dei sacchi veniva poi raccolto, filtrato e conservato in recipienti di bronzo o di alabastro per favorirne la conservazione.

Questa sezione dell'erbario, oltre a fornirci delle preziose informazioni sull'utilizzo e la preparazione delle erbe per il decoro e l'ornamento del corpo, ci fa comprendere anche i mali che affliggevano la popolazione. Si legge, infatti, di un rimedio per curare «il mal francese», meglio conosciuto come morbo gallico o sifilide: una malattia venerea che tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento invase tutta l'Europa. L'ambiente, infatti, risultava favorevole a tale diffusione dal momento che la prostituzione era largamente praticata e la malattia si manifestò così energicamente da essere interpretata dal mondo cattolico come un castigo divino. Nonostante ciò, la malattia continuò a mietere vittime. E il naturalista Mattioli, in questa sezione, ne parla come di un «male atroce» che rende i malati storti e brutti, poiché contrassegnata da eruzioni cutanee e ulcere diffuse su tutto il corpo. Quindi, vista la portata della malattia, Mattioli si specializzò nella cura di questo male, consigliando l'uso del guaiaco detto anche legno santo proprio per le sue proprietà benefiche e terapeutiche. Si trattava di una pianta americana importata da poco in Europa, al cui proposito nell'erbario leggiamo:

Le virtù sue sono di scaldare, d'assottigliare e di provocare sudore, e vale in specialità non solamente di curare il mal francese, ma tutti i dolori delle giunture e a tutte le infezioni cutanee

del corpo, e ulcere maligne e difficili (Mattioli 1563, p. 730).

Il guaiaco, sempre secondo quanto suggerito da Mattioli, doveva essere somministrato sotto forma di decotto e bevuto per quaranta giorni, in cui il malato doveva seguire una dieta leggera e stare in una stanza riscaldata per sudare abbondantemente, proprio perché si credeva che l'eliminazione della malattia avvenisse con la sudorazione eccessiva e la salivazione intensa, nonostante l'irrazionalità di questo trattamento, esso contribuì comunque a rallentare il decorso della malattia. Oltre a questa terapia palliativa a base di guaiaco, Mattioli ne aggiunse anche altre abbastanza curiose, contenenti diverse sostanze sia vegetali che animali, tipo nocchie, aceto, miele, ma anche sterco di animali, bile di toro o di capra e grasso di orso.

Dunque, in un'epoca come quella rinascimentale, colpita da numerose epidemie dovute a condizioni igieniche precarie, il merito del Mattioli fu proprio quello di fornire un testo medico-botanico di agevole consultazione e accessibile a tutti. Furono proprio opere come quella del Mattioli a favorire nelle popolazioni, anche a livello degli strati più bassi, una coscienza medica che facilitò la cura del corpo prevenendo, medicando e guarendo svariate malattie. Un'opera che ha davvero lasciato il segno nel corso dei secoli, indispensabile per quanti volessero acquisire una conoscenza sulla materia botanica. Una sorta di "Bibbia" per gli studiosi di botanica, tant'è che il botanico Giuseppe Loss (1831-1880), ancora nel 1870, ci testimonia che gli erboristi «hanno tutti il Mattioli, non conoscono altro nume» (Loss 1877, p. 9).

Bibliografia

- Arber A., *Herbals: their origin and evolution: a chapter in the history of botany 1470-1670*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912.
- Barbieri E., *Guida al libro antico. Conoscere e descrivere il libro tipografico*, Firenze, Le Monnier, 2006.
- Battisti E., *L'antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1989.
- Contin D., Tongiorgi T. L., *I discorsi di P. A. Mattioli: l'esemplare dipinto da Gherardo Cibo, eccellenza e scienza del Cinquecento*, Sansepolcro, AbocaMuseum, 2015.
- Cavallo G., *Introduzione* in Orofino G., Bertelli C., Cavallo G., Lilla S. (a cura di), *Dioscurides Neapolitanus, Codex ex Vindobonensis*

- Graecus 1: commentarium*, Roma, Salerno Editrice, 1992.
- Eisenstein E. L., *The printing press as an agent of change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979 (trad. it. *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, Il Mulino, 1985).
- Fabiani G., *La vita di Pier Andrea Mattioli con aggiunte e annotazioni di L. Bianchi*, Siena, Ancora, 1872.
- Ferri S., *Pietro Andrea Mattioli: la vita e le opere con l'identificazione delle piante*, Perugia, Quattroemme, 1997.
- Kemp M., *Immagine e verità: per una storia dei rapporti fra arte e scienza*, Milano, Il Saggiatore, 1999.
- Loss G., *Anaunia: saggio di geologia delle alpi tridentine*, Trento, Seider, 1877.
- Martin H. J., Febvre L., *L'Apparition du livre*, Parigi, Albin Michel, 1958 (trad. it. *La nascita del libro*, Roma-Bari, Laterza, 1977).
- Mattioli P. A., *Di Pedacio Dioscoride Anazarbeo libri cinque della historia, & materia medicinale tradotti in lingua volgare italiana da M. Pietro Andrea Matthiolo Sanese medico. Con amplissimi discorsi, et comenti, et dottissime annotationi, et censure del medesimo interprete. [...] Con due tavole alphabetiche da poter con prestezza ritrovare ciò che vi si cerca*, Venezia, Niccolò Bascarini, 1544.
- Mattioli P. A., *I Discorsi ne i sei libri della materia medicinale di Pedacio Dioscoride Anazarbeo, i quai discorsi in diversi luoghi dall'Autore medesimo sono stati accresciuti di varie cose, con molte figure di piante e di animali, nuovamente aggiunte*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1563.
- Orofino G., *Il Dioscoride della Biblioteca di Napoli: le miniature*, in Orofino G., Bertelli C., Cavallo G., Lilla S. (a cura di), *Dioscurides Neapolitanus, Codex ex Vindobonensis Graecus 1: commentarium*, Roma, Salerno Editrice, 1992.
- Scarborough J., Nutton V., *The Preface of Dioscorides' Materia Medica: Introduction, Translation, and Commentary*, in «Transactions and Studies of the College of Physicians of Philadelphia», 4, 1982, pp. 187-227.
- Singer C., *The herbal in antiquity and its transmission to later ages*, in «Journal of Hellenic Studies», 47, 1927, pp. 1-52.
- Zaganelli G., *Dalla lingua all'immagine. Studi di semiotica testuale*, Milano, Lupetti, 1999.

Le mani insanguinate della Cisalpina. Una proposta in limine all'Ortis foscoliano

Simone Giancesini

Università degli studi di Verona

Abstract

Un passo della prima pagina delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo ha generato due interpretazioni. Il passo è questo: «E noi, pur troppo, noi stessi italiani ci laviamo le mani nel sangue degl'italiani». Prima interpretazione (quella in genere dei commenti): qui il rivoluzionario Ortis lamenta il tradimento di quei veneziani che con il Trattato di Campoformio (ott. 1797) divenivano sostenitori degli austriaci. Seconda interpretazione (più recente): il protagonista si riferisce qui ai più estremisti rivoluzionari filo-francesi che fallirono in quei giorni un golpe, cui storicamente seguirono disordini e violenze. Il presente saggio si propone da un lato di confutare queste due interpretazioni; dall'altro di avanzarne una che soddisfi i risultati di una ricognizione, di cui si dà ampio conto, nel contesto sia degli scritti foscoliani coevi all'*Ortis*, sia del romanzo stesso. La nuova interpretazione avanzata è allora che quella prima pagina richiami il tradimento della Repubblica Cisalpina, nella percezione di Foscolo e del suo protagonista la vera responsabile morale di quell'evento epocale che fu il crollo della Serenissima.

Parole chiave: Foscolo, 1797, Campoformio, Repubblica di Venezia, Ortis, Cisalpina, Napoleone.

A passage from the first page of *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* by Foscolo has generated two interpretations. The passage is the following: «E noi, pur troppo, noi stessi italiani ci laviamo le mani nel sangue degl'italiani». First interpretation (the most popular among literary critics): here the revolutionary Ortis laments the betrayal by the venetians who signed the Treaty of Campo Formio (October 1797) becoming austrians' sostenitors. According to the second interpretation (the latest one) the main character is here talking about the radical filo-french revolutionaries who, exactly in those days, had failed a coup d'état causing riots and acts of violence. This essay proposes on one hand to confute both of the interpretations and on the other to formulate a third one that satisfies the results of a ricognition that is present both in the contest of other foscolian works coeval to the *Ortis*, and in the novel itself. According to this new interpretation in that first page he refers to the betrayal by the Cisalpine Republic, that in Foscolo and in his main character perception is the one true moral charger of the Serenissima Republic's fall.

Key words: Foscolo, 1797, Campoformio, Republic of Venezia, Ortis, Cisalpina, Napoleone.

La sera stessa che i Municipali deposero la propria autorità, quanti eravamo rimasti amici della libertà e nemici coraggiosi del tradimento, convenimmo alla solita casa dietro il ponte dell'Arsenale. Il numero era più scarso del solito: altri si schivavano per paura, molti eran già partiti con diversi propositi. [...] Ugo Foscolo sedeva da un canto colle prime parole del suo *Jacopo Ortis* scolpite sulla fronte.
I. NIEVO, *Le confessioni d'un Italiano*, cap. XII.

Vestiamo la realtà a nostro modo.

U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, XXXV, 1798-99.

1. È già passato qualche decennio da quando, nel 1986, Manlio Pastore Stocchi, interrogandosi sulla data dell'11 ottobre 1797 con cui si aprono – dalle edizioni però solo del 1801-2 (la prima

è del '98-99) – le foscoliane *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, metteva in relazione la fuga romanzesca da Venezia del loro protagonista con l'episodio reale di una «pretesa congiura» controrivoluzionaria, scoperta il giorno dopo, anzi tra il 12 e il 13 ottobre (cfr. Pastore Stocchi 1986, pp. 40-46). Ora, sul riferimento storico si dovrà pur dire qualcosa. Il fatto è che la falsa cospirazione antidemocratica dell'ala "oligarchica" della Municipalità provvisoria, in quella prima metà di ottobre a Venezia, fu confezionata e venduta ai francesi del generale Antoine Balland, dall'ala più rivoluzionaria, per liquidare i moderati, confiscarne le ricchezze e, con quelle, appoggiare le istanze di Vincenzo Dandolo presso Bonaparte perché riprendesse le armi contro l'Austria, scongiurando in questo modo una pace che per Venezia già si prospettava infausta. Oggi – dal 2005 – anche secondo Giuseppe Gullino, cui da molto si doveva la ricostruzione di quei momenti, Jacopo riparava sui Colli Euganei per sottrarsi, con esatta tempestività, al tentato colpo dei rivali massimalisti e agli arresti conseguenti¹. Il discorso di Gullino non solo però riannoda i fili che tirava quindi a suo tempo Pastore Stocchi, ma in più scrolla il lettore foscoliano davanti a ciò che ha sempre letto, e collega un passaggio importante, proprio lì, sulla soglia dell'*Ortis* – «E noi, pur troppo, noi stessi italiani ci laviamo le mani nel sangue degli italiani» –, non più alle persecuzioni ad opera di quei veneziani che si apprestavano a divenire esecutori degli imperiali (secondo la vulgata dei commenti), ma proprio alle violenze che dovevano seguire alla montatura incendiaria e fratricida del Dandolo. E si può ancora osservare, come infatti osservano a rinforzo Pastore Stocchi e Gullino, che la *lectio facilior* corrente delle imminenti persecuzioni reazionarie non si giustificerebbe sulla data dell'11 ottobre, quando ai patti di Campoformio mancavano ancora sei giorni. Tutte considerazioni, queste, che non fanno ostacolo, ma anzi invogliano a un nuovo scrutinio.

2. Rileggiamo allora quella prima, notissima lettera di Jacopo, fissata definitivamente con l'edizione di Zurigo del 1816 (ma nella sostanza già data in quelle milanesi del 1801-2, di cui si diceva prima)²:

1. Per le vicende della cospirazione, v. Gullino 1979, pp. 545-622; per i rapporti della cospirazione con l'*Ortis*, Gullino 2005, pp. 467-471.

2. Per Foscolo cito, e citerò sempre, dai volumi dell'edizione nazionale delle sue opere (EN), come qui da EN IV, p. 295. Si veda comunque anche il testo critico delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, con il suo commento, in Foscolo 1995, pp. 1-209 e 745-850, e, ancora per il commento della Terzoli, Foscolo 2013. Per

Da' Colli Euganei, 11 Ottobre 1797.
 Il sacrificio della patria nostra è consumato: tutto è perduto; e la vita, seppure ne verrà concessa, non ci resterà che per piangere le nostre sciagure, e la nostra infamia. Il mio nome è nella lista di proscrizione, lo so: ma vuoi tu ch'io per salvarmi da chi m'opprime mi commetta a chi mi ha tradito? Consola mia madre: vinto dalle sue lagrime le ho ubbidito, e ho lasciato Venezia per evitare le prime persecuzioni, e le più feroci. Or dovrò io abbandonare anche questa mia solitudine antica, dove, senza perdere dagli occhi il mio sciagurato paese, posso ancora sperare qualche giorno di pace? Tu mi fai raccapricciare, Lorenzo; quanti sono dunque gli sventurati? E noi, pur troppo, noi stessi italiani ci laviamo le mani nel sangue degl'italiani. Per me segua che può. Poiché ho disperato e della mia patria e di me, aspetto tranquillamente la prigione e la morte. Il mio cadavere almeno non cadrà fra le braccia straniere; il mio nome sarà sommestamente compianto da' pochi uomini buoni, compagni delle nostre miserie; e le mie ossa poseranno su la terra de' miei padri.

Rileggiamola, dunque, e versiamole intanto il reagente di una suggestione si direbbe arbitraria, ma orientatrice verso il risultato che vorrei stringere. Mi riferisco a un luogo di un capitolo delle *Confessioni d'un Italiano* – il decimosecondo –, che, si sa, lo stesso Ippolito Nievo pone, nel 1858, sotto il segno di Foscolo, per celebrarne il mito e il romanzo, più che la figura storica (per Foscolo personaggio di Nievo, v. Nicoletti 1978, pp. 191 sgg.). Lo stesso ha fatto Nievo nel capitolo precedente e farà in quello successivo e nel decimosesto; ma più di tutti, appunto, in questo decimosecondo e in quello dopo. Insomma, tra il luglio e l'agosto del 1797, tra la doppiezza dei francesi che in un primo momento sembrano lasciar fare, si tenta a Bassano un congresso per proporre una forma statutale per gli ex domini veneti, tanto più che «Bergamo e Crema s'erano già occupate definitivamente, per riquadrare la Cisalpina»; Carlino Altoviti, chi dice *io* nel romanzo di Nievo, segue da Venezia il fallimento della conferenza; poco prima, a Milano, era stata proclamata la Repubblica Cisalpina (i corsivi sono miei)³:

La Municipalità [quella veneziana, s'intende], che dopo lo scacco di Bassano si sentiva mancar sotto i piedi il terreno, ebbe l'ingenuo capriccio di chieder l'incorporamento degli Stati veneziani nella nuova Repubblica lombarda. Ma i governanti di questa risposero parole dure ed altiere; sarebbe un *fratricidio*, se la volontà sottinte-

una ricostruzione minuta delle tormentatissime vicende editoriali dell'*Ortis*, non si può non rinviare anzitutto all'*Introduzione* di Giovanni Gambarin al volume citato EN IV, ma tenendo ora presenti, anche per alcune rettifiche, Terzoli 2004, e, ma più rapidamente, Terzoli 2000, pp. 29-34.

3. L'edizione da cui mi trovo e mi troverò a citare è quella con introduzione e note di Milani, Nievo 1993, qui al vol. II, pp. 21-22.

sa del Bonaparte non lo spiegasse per servilità. Ad ogni modo restino *infamati per sempre i nomi di coloro che sottoscrissero un foglio dove si negava aiuto a una città sorella, sventurata e pericolante*. Meglio annegare insieme che salvarsi *senza stendere una mano* al congiunto all'amico che implora pietosamente soccorso.

Segue di poco il passaggio che ho proposto anche in esergo, con il riferimento alle «prime parole» dell'*Ortis*. Lo trascrivo di nuovo per comodità:

La sera stessa che i Municipali deposero la propria autorità, quanti eravamo rimasti amici della libertà e nemici coraggiosi del tradimento, convenimmo alla solita casa dietro il ponte dell'Arsenale. Il numero era più scarso del solito: altri si schivavano per paura, molti erano già partiti con diversi propositi. [...] Ugo Foscolo sedeva da un canto colle prime parole del suo *Jacopo Ortis* scolpite sulla fronte.

Prime parole, che allora mi sentirei, su autorizzazione di Nievo, di richiamare ancora, ma ritagliandovi adesso quelle che più potrebbero subire l'attrazione di quanto citato sopra (sono le stesse già ricordate cominciando): «E noi, pur troppo, noi stessi italiani ci laviamo le mani nel sangue degli italiani».

Collaudare Foscolo su Nievo potrebbe sembrare filologicamente inconsistente, ma qui sto seguendo piuttosto una linea di Foscolo-in-Nievo, per sollecitare una verifica sul "precursore". Questo non significa che le vicende di cui dà ragguaglio Nievo possano suggestionare una lettura in avvio dell'*Ortis*; significa più che altro che Nievo stesso può avere letto in quelle «prime parole» una chiamata in causa degli italiani della Cisalpina nel naufragio politico di Venezia⁴. Dopotutto la sincronizzazione con il modello spirituale o ideologico di Foscolo, diffusa in tutta questa parte delle *Confessioni*, ma qui particolarmente complice fino al richiamo delle «prime parole del suo *Jacopo Ortis*», renderebbe meno convincente una poligenesi del discorso nieviano, come casualmente collaterale rispetto al modello. Credo piuttosto si debba valutare un ammicco di Nievo a Jacopo anche nel primo passo riportato delle *Confessioni*, per irraggiamento almeno del secondo, e trarne spunto per mettere avanti anche noi questa idea: che gli italiani che lavano le mani nel sangue degli italiani della lettera dell'11 ottobre altro non siano, quindi,

4. Conterà anche che più diluiti, o censurati, siano, nelle *Confessioni* – e siano, vedremo, per Jacopo –, i cenni alle responsabilità dei veneziani, e semmai riferiti a carico di rinnegati e collaborazionisti di professione, come il vecchio signore di Venchieredo. Ad ogni modo, utile, fra altro, per le vicende di Venezia-1797 in rapporto a Nievo, Zannini 2013, pp. 289-302.

che i fratricidi cisalpini (fratricidi se non fosse, dice Carlino-Nievo, per la «volontà sottintesa del Bonaparte»)⁵.

3. Ovviamente la lettura foscoliana che forse propone Nievo, con l'omaggio all'*Ortis*, sarà per noi più persuasiva se riusciremo ad accostarle prove che non esorbitano dall'opera di Foscolo. Se, cioè, sarà Foscolo in prima persona a concederla. In questo ordine di verifiche, tenendo le maglie larghe, avrebbero con vario peso cittadinanza tutti i momenti in cui lui, Foscolo, abbia accusato la Repubblica Cisalpina, i patrizi lombardi e il Regno d'Italia di incapacità di pensare se non in funzione di un gretto patriottismo soltanto lombardo, cioè almeno fino ai discorsi *Della servitù dell'Italia*, o alla *Lettera apologetica* di metà anni Venti. Aiuterà di più, tuttavia, non cercare lontano dagli anni del romanzo, anzi proprio dal giro di mesi in cui si fingono i fatti, suggerendo, con un breve montaggio di citazioni, qualche esempio delle sue posizioni ideologiche e dei capi d'accusa nei confronti della Cisalpina. Sarà questo sfondo a farci da garanzia di quanto, a tale riguardo, sta intorno o preliminarmente al testo dell'*Ortis*.

Mi avvio con due sondaggi in rapporto drammaticamente dialettico, che mi sembrano spiegare molto bene come in Foscolo, sullo scadere del secolo, il rancore di fronte alla Cisalpina fosse almeno proporzionale alle aspettative deluse. Comincio da quello più veloce, ma di un soffio più tardo, leggendo un passaggio della celebre lettera *A Bonaparte* che accompagna l'*Oda*, con quella data del «5 agghiacciatore anno VIII» che tanto stimolerà la satira di Carlo Emilio Gadda. Foscolo è a Milano e si rivolge a Napoleone, Primo console: «Vero è che, più che della tua lontananza, la nostra rovina è colpa degli uomini guasti dall'antico servaggio e della nuova licenza», invocando un soccorso «perché partecipi [*noi e tu*] del sangue italiano» (EN VI, p. 163). Tutto il passo tende a esprimere l'insofferenza per la Cisalpina più che per Bonaparte, naturalmente. Ma conterà soprattutto osservare che il «5 agghiacciatore [*frimaire*] anno VIII» è anche il 27 novembre 1799, cioè un momento prima della stesura quasi definitiva della lettera dell'11 ottobre, rifatta per le edizioni Mainardi e del Genio Tipografico dell'*Ortis*, Milano 1801 e poi 1802. Quasi definitiva, dicevo, ma in cui la condanna degli italiani colpevoli di fronte agli italiani c'è già tutta.

5. Legittimamente – valga pure questa didattica e generale postilla –, quando l'opera di uno scrittore, istituendo forti e documentati ponti con l'opera di un altro scrittore, ne suggerisce una nuova interpretazione, nasce il sospetto che sia stato lui, il primo, ad averla letta in quella chiave.

E ora il secondo sondaggio, quello delle speranze presto cadute (e anche così ostinate, considerata la cronologia bassa). Foscolo, ancora a Venezia, chiede appassionato la parola durante la sessione del 2 ottobre 1797 della Società di Istruzione pubblica (mancano due settimane a Campoformio). Il verbalista riporta il breve intervento, che si conclude (EN VI, p. 35):

Venezia frappoco sarà unita alla Cisalpina, e l'Italia sarà allora una Repubblica indivisibile che farà impallidire e fremere chi voleva opprimerla. Spariranno tutte le gare, tutte le gelosie, tutte le differenze, tutte le separazioni coltivate una volta fra le provincie d'Italia dall'arte de' tiranni. Ebbene, se i tiranni ci divideranno per opprimerci, noi repubblicani uniamoci per ingrandirci, ed ogni Città rechisi a vanto di poter dire: Io sono italiana.⁶

Ma proseguiamo con altri assaggi. Se ancora il primo gennaio 1798 – 12 nevoso – nel Circolo costituzionale di Milano⁷, Foscolo «parla con grand'eloquenza della necessità e del modo di rigenerare e rendere prontamente libera tutta l'Italia; invita i Cisalpini ad imitare il grand'esempio de' loro generosi liberatori», appena il 30 gennaio, dalla tribuna de «Il Monitore Italiano», foglio di opposizione in cui Foscolo non fa mancare nessuno dei motivi politici che poi confluiranno nell'*Ortis*, tuonava spericolato contro il governo della Cisalpina, che cova in seno «perfidi» e «infami», contro «que' mascherati aristocrati che con lo sforzo dell'ipocrisia la più fina alimentano ne' popoli un affetto superstizioso verso l'antico governo» (EN VI, p. 51)⁸. Del resto, assumendo il punto di vista degli esuli veneti, nel numero del 7 marzo – 17 ventoso – dichiara decisamente

6. Tra parentesi, l'ipotesi struggente di «una Repubblica indivisibile» è eco dell'auspicio formulato già il 12 giugno dai patrioti veneti perché le loro città si riunissero con la Lombardia e la Cispadana in «una grande Repubblica una e indivisibile». Ne è eco, come lo sono, visto che la partenza è stata pure in aura nieviana, il sarcasmo e lo sprezzo anti-lombardo che danno conto dell'arrivo a Milano di Carlino e l'Aglaura, nell'autunno dello stesso anno (cap. XV delle *Confessioni*): «Così entrammo abbastanza felici in Milano dove l'eroe Buonaparte [*sic* a lusinga di orecchie italiane] con una dozzina di piastricciatori lombardi si dava attorno per improvvisare un ritratto abbozzaticcio della Repubblica francese una ed indivisibile».

7. Secondo il giornale omonimo (EN VI, p. 42).

8. Fra le due date, il 18, «lo Stato Veneto sgombrato dall'armi francesi fu invaso dalle germaniche», come redige probabilmente il Foscolo stesso, fingendo una lettera proveniente da Venezia, nel primo numero del «Monitore», 20 gennaio 1798 (EN VI, p. 47). A dar fede alla *Notizia bibliografica* apparsa nell'edizione zurighese dell'*Ortis*, inoltre, sul «Monitore» Foscolo avrebbe addirittura lasciato correre «alcuni di que' frammenti [del romanzo che veniva contemporaneamente scrivendo] che riguardavano lo stato d'Italia»: si farà carico Gambarin di smentirla (EN IV, p. 507 e, per l'obiezione di Gambarin, pp. XV-XVII). Vedi anche Terzoli 2000, pp. 28-29.

che nella rovina dei «saccheggianti» veneziani, fra primavera e autunno del '97, «né la fermezza, né i lumi, né la morale hanno potuto procacciarsi il favore de' cisalpini», paragonati, concludendo in atto sentenzioso, a ciclopi da un occhio solo (EN VI, p. 71). Nessuna colpa intanto è attribuita, a questa altezza, in queste e in altre sedi, ai quegli stessi veneziani.

A procedere per via genetica, cioè a servirsi delle concordanze di quel risentimento all'acquaforte nei confronti dei cisalpini per i casi di Venezia e dei suoi esuli, che stanno intorno o prima dell'*Ortis*, sono ancora possibili molti spogli, ma basti qui, intanto, aver suggerito un contesto. Sarebbe strano, in effetti, sostenere l'imbeccata che si è voluto vedere in Nievo, per una lettura nuova di quel passaggio della prima lettera, e non cercarvi conferme frontali soprattutto *dentro* il romanzo di Jacopo. Stiamo allora a questo.

4. Dunque: «E noi, pur troppo, noi stessi italiani ci laviamo le mani nel sangue degl'italiani». Luogo particolarmente denso della prima lettera, dove infatti salta fuori dalla superficie della prosa perfino una piccola seriazione di versi involontari (qui la frase si avvia su un nervoso endecasillabo più settenario), anticipata solo dall'attacco solennemente abrupto su un endecasillabo perfetto (di quarta-ottava: «Il sacrificio della patria nostra»). E già questo segnala una *climax* ritmica. Che cosa ci viene subito incontro, allora, in questa zona così "intonata"? Ci vengono incontro tre fatti importanti in co-azione. Anzitutto, a) una figura di pensiero come l'allusione (che non viene mai notata) nell'immagine del lavarsi le mani, che non esprime tanto una violenza, esprime un mancato soccorso, magari proprio in un quadro di violenze e ingiustizia (di sventura: «quanti sono dunque gli sventurati?», di un attimo prima). L'allusione è una figura tipica del "parlar coperto", legato alle circostanze del momento, che può diventare oscura a distanza di tempo, e questo credo sia avvenuto qui. Qui, allora, dove l'allusione si attaglia perfettamente solo all'inerte contegno dei cisalpini di fronte alla fine, quella fine, di Venezia, al loro lavarsene le mani⁹, che è l'abbandono e quindi l'ignavo tradimento dei fratelli veneziani, e non certo all'attivo collaborazionismo o alle trame dei concittadini veneti, che richiamare

9. Vengono in mente – ma siamo oramai nel 1810, che però è anche un baricentro cronologico dei rimaneggiamenti dell'*Ortis*, fra il '2 e il '16 – i versi liquidatori (e, importante, milanesi) di una satira degli *Atti dell'accademia de' Pitagorici*: «Odi l'altra sentenza – Ad altri mieta / fra schiavi l'uom che vede il furto e tace. // Angli, qui è la Guinea!» (III, 8-10). Dove la Nuova Guinea, usata dagli inglesi per trasferirvi i forzati, che "mietono per altri", è *qui*, è Milano, paese di gente che servilmente tace di fronte al tradimento e alla rapina.

ora sarebbe un po' sfocato rispetto alla pregnanza della figura in gioco. Senza contare che a Milano nel 1802 c'erano moltissime e tutte ottime ragioni di prudenza per riferirsi ai cisalpini solo attraverso un'allusione, ma nessuna per usarne all'indirizzo degli avversari veneziani. Altro fatto: b) il semema di origine biblica del sangue fraterno e innocente versato (il «sangue degl'italiani»), inteso come colpa senza perdono e maledizione, che, con tutta la sua istanza di espressività, filtra in parte anche sull'allusione all'infingardaggine ipocrita della Cisalpina che ho appena proposto di riconoscere, per mezzo della sua genitura ugualmente scritturale («accepta aqua lavit manus coram populo dicens: Innocens ego sum *a sanguine iusti huius*», *Matteo 27, 24*)¹⁰. L'accento, infine, che mi pare di dover porre soprattutto sull'allusione, che descrive una figura dell'enfasi, si giustifica anche di più perché essa condivide il campo proprio dell'enfasi con c) l'eplanadiplosi che la incornicia (a sigillo ovviamente non di una identità, ma di una polarità: «italiani... italiani»)¹¹. Vera impennata retorica nei domini del pathos più assertivo (stagliata su un grappolo di punti interrogativi) e nucleo gnomico di tutta la prima lettera, questa frase dunque, cui non dimenticheremo di allegare, escutendo le varianti che topograficamente la preparano, magari anche la correzione del più attenuato «infelici», subito prima, del 1802 («quanti infelici!»), nel più inasprito «sventurati» («quanti sono dunque gli sventurati?») di Zurigo 1816.

È un intero orizzonte storico quello che chiede di esprimersi nel giro di una frase, posta per di più in un luogo di così alta responsabilità com'è l'inizio di un romanzo: necessaria quindi anche qualche minuzia analitica che costringa ogni parola, anzi ogni increspatura, a presentarsi fino in fondo. E allora continuerò a osservare che la stessa figura di parola dell'eplanadiplosi, che si serve dello stesso termine *italiani* (o, con breve escursione nel paradigma, *Italia*), è riutilizzata un'altra sola volta, con ampia arcata nella memoria interna dell'*Ortis* dal 1802, nella lettera da Firenze del 25 settembre, dove il tono è sceso dalla dimensione della tragedia storica della patria verso quella esistenziale dell'esule, ma in cui è rilanciata la stessa dialettica di “italiani di uno stato regionale *versus* italiani di un altro stato regionale”, a proposito della mancanza di sentimento fraterno, cioè ancora una volta non tanto quella della rivalità inte-

10. Al di là del puntuale rilievo evangelico, è comunque impossibile non citare qui, almeno in generale, per gli orizzonti biblici di Jacopo, l'importante Terzoli 1988. Ma vedi anche, per la prima lettera, il commento della stessa Terzoli a Foscolo 1995, p. 745, e poi Terzoli 2000, p. 29.

11. A sostegno dell'eplanadiplosi c'è anche il ribattimento della *geminatio* «noi... noi».

stina al medesimo stato (EN IV, p. 408)¹²:

Così noi tutti Italiani siamo fuorusciti e stranieri in Italia: e lontani appena dal nostro territoriuccio, né ingegno, né fama, né illibati costumi ci sono scudo: e guai se t'attenti di mostrare una dramma di sublime coraggio! Sbanditi appena dalle nostre porte, non troviamo chi ne raccolga. Spogliati dagli uni, scherniti dagli altri, traditi sempre da tutti, abbandonati da' nostri medesimi concittadini [da non intendersi qui strettamente come veneziani, per quello che segue], i quali anziché compiangersi e soccorrersi nella comune calamità, guardano come barbari tutti quegli Italiani che non sono della loro provincia, e dalle cui membra non suonano le stesse catene – dimmi, Lorenzo, quale asilo ci resta? Le nostre messi hanno arricchiti i nostri dominatori; ma le nostre terre non somministrano né tugurj né pane a tanti Italiani che la rivoluzione ha balestrato fuori del cielo natio. [...] i cadaveri intanto d'infiniti Italiani ammazzatisi hanno fatte le fondamenta a' troni degli Imperdori [...].

Il parallelismo retorico fra i due passi è spia anche di quello tematico-ideologico. Che viene ribadito subito dopo con una concordanza di diverso segno, ma anch'essa rivelatrice della simmetria. Ecco, allora, che, come ricalcando l'identico organizzarsi del discorso della prima lettera, così Jacopo si congeda da Lorenzo quel 25 settembre (miei i corsivi):

E perché io debbo dunque, *o mia patria*, accusarti sempre
e compiangerti, *senza niuna speranza* di poterti
emendare e di soccorrerti mai?

Infatti, alla data dell'11 ottobre 1797, pure ormai quasi in fondo, ma con più ardente essenzialità: «Per me segua che può. Poiché *ho disperato* e della *mia patria* e di me...».

Si potrebbe continuare e chiedersi se e come si dislochi in questa zona dell'*Ortis* anche l'ultimo elemento evidenziato nella frase-oggetto di sopra, l'immagine del sangue fraterno e innocente. E vedremmo che anch'essa qui si inserisce in un contesto solidale a quello della prima lettera, anzi in un contesto decisamente meno allusivo, che finisce per confermarne la polemica anti-cisalpina. Anche quest'altro passo si ritroverà praticamente già definitivo nell'edizione del 1802. Siamo, quindi, alla fondamentale lettera del 4 dicembre. Fra il 25 settembre fiorentino e questa data, ci sono solo altre due lettere, da Milano: 27 ottobre e 11 novembre; ma brevissime, poco più che biglietti. Dunque, Jacopo, lasciati i Colli Euganei e gli ex domini veneti, per la via di Bologna e della Toscana arriva a

12. Cito dalla redazione definitiva del 1816, che, per questo e i prossimi passi, corregge solo dettagli di punteggiatura della 1802.

Milano, incontra Parini, deplora lungamente lo Stato – «ov'io sono reputato straniero» – della Cisalpina, l'asservimento alla Francia e l'infamia dei suoi lombardi esecutori. E rispondendo a Lorenzo, che lo esorta a procurarsi un posto nelle nuove istituzioni repubblicane, torna l'immagine del sangue, a denuncia dell'oltraggio subito dalla patria: «Per essere padroni e ladri del popolo conviene prima lasciarsi opprimere, depredare, e conviene leccare la spada grondante del tuo sangue. Così potrei forse procacciarmi una carica.» Poco sotto, della stessa immagine si impossessa infine l'epanadiplosi, vitalissima in questa area ideologica (di Foscolo, ora, il corsivo): «Io odo la mia patria che grida: *Scrivi ciò che vedesti. Manderò la mia voce dalle rovine, e ti detterò la mia storia. Piangeranno i secoli sulla mia solitudine; e le genti si ammaestreranno nelle mie disavventure. Il tempo abbatte il forte: e i delitti di sangue sono lavati nel sangue.* [...] Perseguitate con la verità i vostri persecutori». Nel fermo lamento per la patria, in rapporto alla viltà della Cisalpina, tutta la lettera è colma di feroce risentimento per Milano – al cui grado non arriverà mai quello nei confronti dei francesi: per Jacopo, ma ancora meno per Ugo (con le precisazioni che fa ad es. Pastore Stocchi 2009, pp. 53-54 e *passim* nel cap. Da «Bonaparte liberatore» a «Il Cinque Maggio»).

La probabilità che ci fosse già tutto l'11 ottobre 1797 – di vederci giusto, cioè, nell'attribuire ai repubblicani cisalpini il tradimento degli altri italiani (leggi veneziani) – si basa sulle ragioni del numero e della qualità di figure, stile, lingua ecc., ridistribuiti nell'edizione del 1802, a partire da quel passo da cui siamo partiti anche noi, entro un sistema orientato sulla medesima protesta. Detto altrimenti: è questa pertinenza che, a sua volta, per analogia di motivi e strutture, retrospettivamente restituisce una referenza più sicura alla polarità *italiani/italiani* della prima lettera. Ed è lo stesso progresso che ha fatto di colpo l'opera, dalla prima stampa bolognese del 1798-99¹³ al 1802, a legittimare particolarmente una lettura sincronica, come quella che si è tentato di fare qui.

Vorrei ancora fare due rilievi di complemento: uno soprattutto di ordine sintattico-stilistico, più di dettaglio; di cronologia relativa l'altro. Per il primo servirà rileggere rapidamente: «Il mio nome è nella lista di proscrizione, lo so: ma vuoi tu ch'io per salvarmi da chi m'opprime mi commetta a chi mi ha tradito [ai cisalpini, dunque,

13. Al netto, come considero sempre tra queste pagine, perché non coinvolgono sostanzialmente il mio discorso, degli interventi spuri, cui fu occasione la mancata sorveglianza dell'edizione da parte dell'autore, nel frattempo arruolato nella Guardia Nazionale mobile di Bologna: per questi problemi, comunque, di nuovo v. Terzoli 2004, ad es. pp. 53-55.

che offrivano *patria, cittadinanza e perfino il luogo ad una nuova Venezia*¹⁴? [...] Or dovrò io abbandonare anche questa mia solitudine antica [...]? Tu mi fai raccapricciare, Lorenzo; quanti sono dunque gli sventurati? [ma nel 1802, abbiamo visto: *quanti infelici!*] E noi, pur troppo, noi stessi italiani» eccetera. Lorenzo lo ha sicuramente informato sulla partenza di tanti esuli *desdichados* per la Cisalpina; Jacopo respinge per ora l'idea di partire anche lui: abbastanza logico, tra parentesi, che segua un'assunzione polemica nei confronti della destinazione prospettata. Ebbene, la coordinazione lineare «E noi, pur troppo...», a questo punto, non ha allora un valore casuale, come mi pare si legga di solito contribuendo agli equivoci, ma più coerentemente epifrastico: *E in aggiunta... / E a rendere tutto ciò ancora più doloroso...* ecc. (Si noti pure che la giustapposizione copulativa, che sloga una sintassi lampeggiate di periodi brevi, costituisce in questa zona della prima lettera il più grande acquisto in drammaticità rispetto all'edizione del '98-99).

E veniamo al secondo rilievo. Per il quale torna ad aiutare la diacronia. Nel *Frammento della storia di Laretta* zurighese, 1816, si può leggere: «I miei concittadini persecutori, giovandosi de' manigoldi stranieri, proscrissero improvvisamente il mio nome». Ma nel 1802 lo stesso passo suonava così: «La persecuzione de' tiranni proscrisse improvvisamente il mio nome». Non sembra esserci dubbio sulla maggiore schiettezza del rifacimento, ma anche sul fatto che una così esplicita rivendicazione – per Jacopo unica – nei confronti dei concittadini veneziani entra solo molto tardi nel romanzo, quando tutti gli altri prelievi passati in rassegna erano già istituiti da molti anni, e, come credo di aver suggerito, su altre premesse. Vuoi, tali premesse, magari stimolate dal soggiorno nella detestata Milano, ma si sarà d'accordo che sarebbe strano attribuire quella polarità oppositiva *italiani/italiani* dell'11 ottobre tutta internamente ai conflitti veneziani, a) in assenza di appoggi cronologicamente contestuali sullo stesso tono – cioè all'altezza del 1802 –, e b) quando sulle accuse nei confronti dei cisalpini si possono fare orizzontalmente così tante verifiche. Dentro e fuori dall'*Ortis*.

14. Mi piace, da romanzo storico a romanzo storico, dirla col Nievo più foscoliano (solito cap. XII delle *Confessioni*): «Una bella mattina il Villetard, lagrimoso cocodrillo, capitò ad annunziare [ai municipali] in piena adunanza che Venezia doveva sacrificarsi al bene di tutta Europa, che gli piangeva il cuore di tale necessità, ma che dovevano subirla con grande animo; che la Repubblica Cisalpina offeriva patria, cittadinanza e perfino il luogo ad una nuova Venezia per quanti fra essi rifuggivano dalla nuova servitù [...]. Tutta l'adunanza diede in un grido d'indignazione; si rifiutarono le indegne offerte». E più sotto, di nuovo nell'*Ortis*: «Ma dove cercherò asilo? in Italia? terra prostituita» (lettera II, del 13 ottobre).

5. Schematicamente, quello che ho cercato di fare fin qui è stato mettere “in sistema” quel luogo della prima lettera, e questo per scongiurare un giudizio troppo frettoloso di elementi isolati. Un sistema – ricapitolando – che è stato di appropriazioni esterne di Foscolo (con Nievo), ma nelle quali è possibile forse distillare più “in purezza” le sue intenzioni, là dove se ne realizza un’eco [par. 2.]; sistema, con sguardo meno obliquo, dell’Opera foscoliana, anche la meno programmaticamente letteraria del fuori-*Ortis* [3.]; sistema infine direttamente dell’*Ortis* [4.]. Il vantaggio che spero di aver ottenuto è stato di mostrare, per così dire, un pezzo del rovescio, della trama, che sembrava nascondersi, di quel piccolo ma fitto arazzo storico che è la lettera dell’11 ottobre.

Ora però vorrei angolare diversamente il discorso. Lo faccio tornando a sintonizzarmi sulla congiura del 12 ottobre 1797 richiamata da Pastore Stocchi, e poi Gullino, a spiegazione della data dell’11 per la prima lettera di Jacopo, e quindi la sua fuga. Per suggerire, però, che il peso attribuito alla coincidenza cronologica si basa su un presupposto un po’ disassato, se parliamo di Foscolo. Il presupposto è – cito il più possibile intanto da Pastore Stocchi – che l’*Ortis* sia così «un’opera di assoluto rigore costruttivo» che un «errore storico [vi sarebbe] [...] inammissibile», ad esempio un errore come «collegare a presagi di Campoformido queste parole che si fingono scritte l’11 ottobre» (Pastore Stocchi 1986, p. 45); o comunque – ora cito con più libertà da Gullino – che i tempi di stesura “a caldo”, vicini agli avvenimenti, un po’ da instant book, siano caparra di un minimo di affidabilità storica (cfr. Gullino 2005, p. 468). Mi spiego.

a) È vero, semmai, che l’*Ortis* è sovraneamente un’opera – che Foscolo è sovraneamente scrittore – di mistificazioni (non lo scopro io). Impossibile qui allegare tanti e ben noti passi dell’*Ortis*. Basti questo, che è quanto tocca più direttamente la ragione del presunto (e romanzesco) anticipo, all’11, di effetti che avrebbero dovuto solo seguire la firma di Passariano-Campoformio, del 17-18 ottobre – e che storicamente hanno seguito, e non a stretto giro di giorni. Dunque: la famosa lettera del 17 marzo, autorevole anche perché la più importante accessione e innovazione dell’*Ortis* del 1816 (corsivi miei; per questa lettera v. Terzoli 2000, pp. 32-33 e 36):

Vidi con gli occhi miei una costituzione democratica postillata dal Giovine Eroe, postillata di mano sua, e mandata da Passeriano a Venezia perché s’accettasse; e il trattato di Campo Formio era già da più giorni firmato e ratificato e Venezia era trafficata; e la fiducia che l’Eroe nutriva in noi tutti ha riempito l’Italia di proscrizioni, d’emigrazioni, e d’esilii.

«Vidi con gli occhi miei», dice Jacopo: si intende naturalmente a Venezia, quindi prima di quell'11 ottobre. Non mi soffermo, per non scoprire l'acqua calda. Piuttosto avrei fretta di domandarmi perché Jacopo dovrebbe essere storicamente più attendibile – tanto da ipotizzare per lui un rapporto inedito con i congiurati, veri o falsi, del 12 ottobre – per una data – quella dell'11, e solo per quella – che in realtà rappresenta il fenomeno isolato di un più vasto programma di “sabotaggio” della Storia. Per il quale basterebbe solo questo passo della *Notizia* – che Foscolo finge addirittura di mano diversa da quella degli editori precedenti, tanto non può astenersi da una specie di libido del nascondimento a più strati – che introduce all'edizione di Londra del 1817, in cui si dà preventivamente conto dei casi e dell'indole di Jacopo-Ugo (EN IV, p. 538):

Un giovine di forse vent'anni, ingeritosi nelle sciagurate cose politiche dell'Italia, s'era disingannato delle teorie di perfezione politica fra' mortali; ma la passione di libertà gli s'era già inviscerata nel cuore, e lo struggeva di ostinati desiderii, e impotenti. Spatriò da Venezia irato a' Francesi che l'avevano proditoriamente venduta, e agli Austriaci che l'avevano turpemente comprata.

Vediamo: Foscolo parla di Jacopo e quello che trova è Foscolo¹⁵.

La narrazione dei fatti – e questo mi serve anche per venire a b) – non segue i moduli della Storia, ma, direi, del trauma. Di qui, diciamo subito, anche la debolezza di un approccio al testo, questo testo, “da storico”, o perlomeno il bisogno di larghi correttivi a un simile modo di approccio (i correttivi più o meno proposti qui). La vicinanza cronologica degli anni di stesura dell'*Ortis* ai dati “concreti” della Storia è, in effetti, nonostante la gravità dello sfondo, distanza storica siderale, che interferisce nel tempo del soggetto e intanto invade, di soggettività, l'opera. In mezzo sta l'abrogazione di un'epoca, di un mondo intero. Ma stanno anche, allora, i bisogni e i privilegi della letteratura. L'accusa che, in contropelo a Pastore Stocchi e Gullino, semmai riscontro, implicita, del romanzesco in quanto deformante e insufficiente di fronte all'importanza dei fatti storici, è anche un non tenere conto che la densità, la giustificazione di queste pagine, scritte in circostanze così drammatiche, non è

15. Non starò troppo a dire che lui, semmai, *spatriò* lì per lì *irato a' Francesi*, dopo essersi dimesso da Segretario redattore della Municipalità, il 9 novembre (cfr. i *Verbalì delle sedute della Municipalità provvisoria di Venezia*, in Alberti-Cessi 1928, p. 530). Da tenere presente, per il Foscolo “personaggio”, magari partendo da Dionisotti 1988 e Terzoli 2000, ad es. p. 30 e *passim*, con ancora Terzoli 1988, pp. 194-197, ora soprattutto, e diffusamente, Nicoletti 2006, da cui quanto dico non cade troppo lontano; ma si può vedere anche Palumbo 1986, pp. 125-134.

storica, ma etica, critica e ideologica¹⁶.

Bisognerà chiedersi, allora, visto che siamo qui, come leggere le date, anzi proprio *quella data* dell'11 ottobre. E proverò a rispondere così: come, insieme e almeno, un agone e un esorcismo. Come, cioè, il risultato, con un po' anche di casualità (l'11 e non – una data si doveva pur azzardare – il 10 o il 7), di una critica o un'interiore filologia della Storia, intesa a fissare un testo essenziale del passato, che valga, a Jacopo, un qualche risarcimento di presa su di esso, sulla Storia, quella presa che fu del tutto negata a Ugo. Anticipando di un mese almeno non tanto la premonizione, che pure deve esserci stata¹⁷, ma proprio le conseguenze di Campoformio e delle proscrizioni, Foscolo credo compensi e nello stesso momento parzialmente censuri la «benda agli occhi» (la dizione è ancora di Nievo), che aveva dispensato i veneziani dal vedere dove si precipitasse e, per settimane, sottratto all'inconveniente di disperarsene. Lo si può perfino verificare sul primo getto, bolognese, dell'*Ortis*, 1798 (con corsivi miei; EN IV, p. 6)¹⁸:

Se tu potessi volare su queste colline! Tu non se' già di quelli, o

16. Da questo punto di vista, Nievo, lo si accetta in genere più volentieri, con meno ansia di vedere più di quello che c'è quanto a esattezza storica (v. ad es., anche al di là delle *Confessioni*, Zangrandi 2008, p. 29), perché, al netto delle date, che alla fine nuocciono evidentemente, o perlomeno depistano l'intelligenza di un romanzo epistolare, vi si intuiscono meglio, con meno confusione di arte e Storia, le esigenze della letteratura nell'economia del ritmo romanzesco, che ha bisogno, nel caso specifico, di presentare gli eventi più incalzanti di quanto non siano stati. Vedi esemplarmente quando Carlino ottuagenario riferisce la firma a Campoformio addirittura alla fine dell'estate, e complicandola di vaghe premonizioni: «L'estate volgeva al suo termine. [...] Finalmente la gran notizia che serpeggiava negli animi in forma di paura, scoppiò dalle labbra in suono di vera e certa disperazione. La Francia consentiva pel trattato di Campoformio che gli Imperiali occupassero Venezia e gli Stati di Levante e di terraferma fino all'Adige». Del resto, torniamo a Foscolo, accompagnando l'invio dell'*Ortis* a Melchiorre Cesarotti, a Padova, il 12 settembre 1802, «Da quello» scriveva, «conoscerai le mie opinioni». Le *opinioni*, quindi, al di là di scrupoli storiografici, anzi tanto più rilucenti in deroga a questi, che – ora nella lettera a Giambattista Bodoni con lo stesso oggetto, del 24 ottobre – diceva esservi state dipinte – di nuovo «le mie opinioni» – «con ingenuità, e i nostri tempi con pari coraggio» (EN XIV, pp. 147 e 154). Ma si può vedere, fra tante altre possibilità, anche una lettera del settembre a una donna non identificata, con sottolineatura sua, di Foscolo: «Vieni, io t'aspetto, ma fra un mese! – Allora ti darò il libro; io lo amo assai perché è il libro del mio cuore» (EN XIV, p. 152).

17. Se nulla trapela dai *Verbali delle sedute della Municipalità*, perlomeno, e gli valse l'arresto, «Antonio Caminer, sul suo giornale "Il nuovo Postiglione", aveva pubblicato il 19 agosto uno *scoop* che divinava le condizioni della pace» (Pastore Stocchi 1986, in nota a p. 43). Ma qualcosa sarà stato inteso anche al momento, qualche giorno prima, dello scioglimento del congresso dei deputati veneti a Bassano, da parte del generale, poi maresciallo, Berthier (vi si accennava anche sopra).

18. Visti i problemi che pone questo "primo" *Ortis*, ripeterei l'avvertenza alla mia nota 13.

Lorenzo, che mirano la loro patria *schiaiva, denudata, venduta*, e non piangono d'ira. Involati all'aspetto della scelleraggine, e alle *persecuzioni di coloro che mercanteggiano i popoli*.

Dove il riferimento al mercato di Campofornio (in quel *venduta*, in quel *mercanteggiano*, anche in quelle *persecuzioni* che lo hanno seguito¹⁹) è addirittura arretrato al 3 settembre 1797 – questa la data della prima lettera nell'edizione Bologna '98-99 –, e dove, facendo ancora un passo, nel *denudata* cortocircuita forse il ricordo delle spoliazioni francesi cominciate solo nel novembre²⁰.

C'è, insomma, in questa strategia, da un lato, un io-Foscolo a posteriori consapevole dei presagi che, ad averli saputo leggere, avrebbero reso la sua parte nella storia meno passiva o meno illusa²¹, ma anche, in quanto romanziere, attivo e mistificatore, e c'è, dall'altro lato, in *re poetica*, un altro io che finge di scrivere e prende il nome di Jacopo, che oscuramente corrisponde a quella disillusione opponendovi, con l'anticipo cronologico dei fatti, il compenso di una travolgente inevitabilità (a salvataggio – “sugo” sottinteso del discorso – del *tragico*²²). Che appunto porta a sabotare anche le circostanze obiettive: e qui sta l'effetto più macroscopico dell'agone, dell'urto dissociativo intrapreso con la Storia, *crime de jeunesse* dell'eroe della prima modernità europea, in conflitto con il tempo, la società, il mondo. Il bovarysimo di Foscolo, di Ugo-Jacopo, assegna in questo senso all'io dell'*Ortis*, una cifra – su uno sfondo archetipico – del *villain* amletico, chiaroveggente e impostore, la cui tragedia si consuma nella messa in scena di un riscatto impossibile, cercato tra sé

19. E cfr., dal 1802, sempre in cima alla prima pagina, naturalmente la «lista di proscrizione» in cui è il nome di Jacopo.

20. Nessun possibile addentellato il 3 settembre, invece, con la congiura del 12 ottobre. E credo a maggior ragione improbabile che, non avendola richiamata nel 1798, Foscolo dovesse farlo nel 1802, e in un luogo, come si diceva, a così alta esposizione e responsabilità, quando cioè (cfr. Gambarin nell'*Introduzione* citata, *passim*) più vasto è il suo mondo spirituale e intellettuale, mentre quelle circostanze dopotutto nulla avevano contato nell'economia degli eventi, né – valore molto cercato da Foscolo – potevano pertanto ambire a un qualche rango di esemplarità. (Non ho finora tenuto conto, ma insieme ad altro, anche restando solo all'avvio per come si legge dal 1802, che «le *prime* persecuzioni, e le *più feroci*», che fanno da motore alla fuga dalla Laguna, e che Lorenzo vorrebbe far prolungare ben oltre gli Euganei, in nessun modo possono trovare una spiegazione in una minaccia che rientra dopo appena qualche giorno con l'epilogo della destituzione del generale Baland da parte di Bonaparte.)

21. Consco, ma troppo tardi, dice bene Pastore Stocchi, «che la catastrofe stava già, inevitabile, nelle premesse e nella natura stessa dell'esperienza democratica a Venezia» (Pastore Stocchi 1986, p. 45). Non sono ora lontano neanche da quanto scrive Terzoli 2000, p. 39.

22. Sul senso del tragico nell'*Ortis*, con Fubini 1978, ad es. p. 506 e *passim*, e, più in generale, le pagine foscoliane di Raimondi 1985, rimando soprattutto a Palumbo 1994, pp. 1-20.

e la realtà contro cui leva la sua protesta.

c) Ma meglio di ogni altro discorso soccorre, ultimo, lui stesso, Foscolo. E lo fa laddove al Foscolo giovane che scrive un romanzo può tornare a far visita il vecchio (solo per dire il Foscolo di quasi trent'anni dopo quella lontana partenza del settembre '97), e ormai londinese, del saggio *Della nuova scuola drammatica italiana*, 1826, appunto uno dei suoi ultimi. Valgano questi campioni, presi quasi a caso dalle prime pagine (EN XI, pp. 563-566):

Or quanto alle illustrazioni storiche ogni autore di tragedia che professa la fede e diligenza ne' fatti, e giustifica uno per uno i materiali su' quali si fonda il suo lavoro non giova per nulla alla storia, e nuoce alla poesia; e sarebbe ridotto a durissime strette ogni qualvolta taluno l'interrogasse: Intendete voi seriamente che la vostra tragedia sia fondata assolutamente sul vero? Ma potete voi preservare la verità storica incorporandola alle alterazioni e alle finzioni necessarie alla scena? E senza alterazioni e finzioni riescirete mai a fare poesia? – Ma siavi anche concesso che voi possiate fare tragedia senza alterare in nulla la storia, voi tradite il vero né più né meno quanto, anzi più, se aveste inventata tutta l'azione e i personaggi di pianta.

Il segreto in qualunque lavoro dell'arti d'immaginazione sta tutto nell'incorporare e identificare la realtà e la finzione in guisa che l'una non predomini sovra l'altra, e che non possano mai dividersi, né analizzarsi, né facilmente distinguersi l'una dall'altra. Allora la verità di fatto, naturalmente potente per sé, perché fondata su ciò che sperimentiamo e vediamo ogni giorno e perciò non eccita meraviglia né curiosità, si trova commista e immedesimata a ciò che la immaginazione umana suole creare, e che non esiste che nell'incircoscritto circolo de' possibili.

Ma questo vezzo de' poeti storici ormai è degenerato in abuso, in intemperanza, e in mania in ogni paese, e gl'Italiani si giustificano con l'esempio de' Francesi e Tedeschi e ancor più degl'Inglesi. Tutti allegano l'utilità dell'istruzione positiva che ne deriva. Ma noi li preghiamo di risovvenirsi del cavallo d'Esopo che voleva fare gli uffici di cavallo e di bue. Lo storico ci guida per mezzo dell'esperienza de' fatti, e de' ragionamenti sovr'essi; il poeta per mezzo dell'immaginazione e de' sentimenti fortissimi che questa facoltà, quasi onnipotente nell'uomo, può sempre eccitare quand'è destramente maneggiata.

Or se v'è istruzione storica e positiva da aspettarsi da' lavori d'immaginazione, deriva per l'appunto dall'esaltazione eroica che gli scrittori segnatamente di tragedie e di romanzi storici assegnano a' loro personaggi; perché eccitando la nostra ammirazione, e commovendosi fortemente per i lor personaggi, ci guidano talvolta a ricorrere alla storia a fine di conoscere meglio gli avvenimenti, l'epoca e gl'individui che ci hanno interessato.

La polemica vira più in là anche sulle tragedie manzoniane, colpevoli, per Foscolo, di seguire con troppo scrupolo la Storia (e si ricor-

di, invece, come Manzoni si scusi per averle talvolta derogato), con conseguente perdita di «sublimità», «immaginazione», «esaltazione eroica» (*ibid.* e *passim*). Ma insomma non dice poco questa richiesta che Foscolo fa al personaggio di tragedia di essere anzitutto il *soggetto di una supposizione*²³; e che si rifletta pure, la supposizione, anche in anacronismi ecc.²⁴ Naturalmente non si tratta di stare fermi alla forma teatrale della tragedia, e del resto Foscolo stesso qui tira in campo anche il romanzo storico (ma proprio il romanzo – questo romanzo – epistolare non è, intanto, un compromesso tra il *romanesque* e, nella solitudine monologante del suo io eroico, il drammatico, il tragico?). Si tratta, allora, di usarla, questa chiave. Una chiave retrospettiva, sì, ma emblematica di istanze variamente formulate fin dalla giovinezza, che si sono sovrapposte ai vari tempi di elaborazione del romanzo, e vincolante come lo è sempre l'intervento di un autore sugli "spostamenti" di lettura che coinvolgono aspetti dell'opera propria, tanto più se bene in vista come qui. Anzi Foscolo sembra doppiamente raccomandarcela, questa chiave, anche quando, mescolando per primo, chiama «tragedia» *l'Ortis*²⁵. Proprio *l'Ortis*, infatti, sembra porsi sotto il segno di una nostalgia della tragedia. E che cosa fu, *l'Ortis*, se non quella tragedia alfieriana²⁶ che, al primo affacciarsi della sua musa, ormai lontanissimo, il *Tieste* non era stato?

Bibliografia

- Alberti A. e Cessi R. (a cura di), *Verbali delle sedute della Municipalità provvisoria di Venezia*, I, II, Bologna, Zanichelli, 1928.
- Dionisotti C., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Foscolo U., *Edizione nazionale delle opere. IV. Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Gambarin G., Firenze, Le Monnier, 1970.
- Foscolo U., *Edizione nazionale delle opere. VI. Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di Gambarin G., Firenze, Le Monnier,

23. "Rubo", ma perché qui mi soccorre bene, un'espressione pronunciata in tutt'altro ambito da Orlando 1966.

24. Su una foscoliana «interpretazione emblematica, mitica, simbolica della realtà», con le sue istanze anti-storicistiche, cfr. Tellini 2002, p. 54 (nel cap. *Foscolo, «Il Conciliatore» e lo sperimentalismo*).

25. Ad esempio, prendo solo queste, nelle lettere con cui lo invia a «Wolfango Goethe» o a Francesco Melzi d'Eril, nel gennaio 1802 (EN XIV, pp. 130 e 132).

26. Serva qui, chiudendo, rimettere in circolo una sentenza di Fubini 1963, p. 21.

1972.

Foscolo U., *Edizione nazionale delle opere*. XI, ii. *Saggi di letteratura italiana*, a cura di Foligno C., Firenze, Le Monnier, 1958.

Foscolo U., *Edizione nazionale delle opere*. XIV, i. *Epistolario (1794-1804)*, a cura di Carli P., Firenze, Le Monnier, 1949.

Foscolo U., *Opere II. Prose e saggi*, a cura di Terzoli M.A., Torino-Paris, Einaudi-Gallimard, 1995.

Foscolo U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Terzoli M.A., Roma, Carocci, 2013.

Fubini M., *Ortis e Didimo. Ricerche e interpretazioni foscoliane*, Milano, Feltrinelli, 1963.

Fubini M., *Ugo Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Gullino G., *La congiura del 12 ottobre 1797 e la fine della Municipalità veneziana*, in «Critica storica», XVI/4, 1979.

Gullino G., *Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» e la congiura veneziana del 12 ottobre 1797*, in «Lettere italiane», LVII/3, 2005.

Nievo I., *Le confessioni d'un italiano*, a cura di Milanini C., Milano, Rizzoli, 1993.

Nicoletti G., *Il metodo dell'«Ortis» e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Nicoletti G., *Foscolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

Palumbo M., *Dal diario al libro: materiali autobiografici e costruzione letteraria nelle «Ultime lettere di Jacopo Ortis»*, in «Quaderni di poetica e di retorica», II, 1986.

Palumbo M., *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, Napoli, Liguori, 1994.

Orlando F., *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova, Liviana, 1966.

Pastore Stocchi M., *1792-1797: Ugo Foscolo a Venezia*, in Arnaldi G. e Pastore Stocchi M. (a cura di), *Storia della cultura veneta*. VI. *Dall'età moderna alla prima guerra mondiale*, Vicenza, Neri Pozzi, 1986.

Pastore Stocchi M., *Memoria del paterno governo. Sentimento civile e inflessioni della letteratura nel tramonto della Serenissima Repubblica*, Venezia, Marsilio, 2009.

Raimondi E., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985.

Tellini G., *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

Terzoli M.A., *Il libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'«Ortis»*, Roma, Salerno Editrice, 1988.

Terzoli M.A., *Foscolo*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

- Terzoli M.A., *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno Editrice, 2004.
- Zangrandi A., *Introduzione*, in Nievo I., *Angelo di bontà. Storia del secolo passato*, a cura di Zangrandi A., Venezia, Marsilio, 2008.
- Zannini A., *Nievo e il 1797*, in Del Tedesco E. (a cura di), *Ippolito Nievo, centocinquant'anni dopo. Atti del convegno*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013.

if not - indeed I could
you without the
I will be undoubtedly
anno letteras 1800 a
forinno - Monday
a light of you - I
a language who also
will depend on you all





Strategie e pratiche delle
culture contemporanee

Dove si nasconde la salute?

Aldo Stella

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

In questo lavoro vengono prese in esame alcune delle forme in cui la salute tende a nascondersi a muovere dall'esistenza quotidiana, nella quale si tende a non avere contezza del "benessere" di cui spesso si gode. La salute, inoltre, viene spesso ridotta ad uno stato oggettivo, che finisce per occultare lo stato soggettivo che essenzialmente dovrebbe valere come sua espressione. Ma, soprattutto, la riduzione dell'uomo contemporaneo ad automa ha finito per occultare che la salute autentica coincide con il recuperare senso e valore della *coscienza* e, dunque, senso e valore della *soggettività*.

Parole chiave: Benessere, salute, coscienza, soggettività, nascondimento

This work examines some of the forms in which health tends to hide itself and moves from daily existence, in which one tends not to be aware of the "well-being" that is often enjoyed. Furthermore, health is often reduced to an objective state, which ends up hiding the subjective state that should essentially be its expression. But, above all, the reduction of contemporary man to an automaton has ended up hiding that authentic health coincides with the recovery of the meaning and value of *consciousness* and, therefore, the meaning and value of *subjectivity*.

Keywords: Well-being, health, consciousness, subjectivity, concealment.

Introduzione

Il titolo di questa relazione riprende quello di un'opera di Hans-Georg Gadamer, *Über die Verborgenheit der Gesundheit*, la quale, occupandosi di salute, fa riferimento alla famosa tesi di Martin Heidegger sull'essere. Ebbene, così come per Heidegger l'essere si nasconde dietro la vistosa presenza degli enti, altrettanto la salute tende a nascondersi.

Il nostro compito è cercare di individuare dietro cosa la salute si nasconda e per quali ragioni si configuri questo nascondimento, con l'intento non tanto di celebrare o analizzare un aspetto dell'epoca rinascimentale, quanto di formulare un auspicio: che si realizzi una Rinascenza. Di cosa auspichiamo la Rinascenza emergerà nel corso della nostra argomentazione.

1. Le forme del nascondimento

La prima cosa che ci sembra importante sottolineare è che la salute si nasconde innanzi tutto nell'*esistenza quotidiana*. Intendiamo dire che ordinariamente non abbiamo contezza del valore del *benessere* che ci accompagna senza esibirsi e senza clamore. Tale benessere – che indica, appunto, *l'essere nel bene* – è il fondamento di ogni nostra attività e la condizione di ogni progetto, ancorché esso

non colpisca la nostra attenzione e non sia posto al centro dei nostri pensieri. Ci accorgiamo della sua presenza proprio quando *viene meno*, ossia allorché un organo o una parte del corpo si rendono presenti perché fonte di dolore o di malfunzionamento.

Si potrebbe, dunque, affermare che nel nascondimento del benessere e della salute vige un *aspetto negativo*, legato alla inadeguata valorizzazione della fortuna posseduta, ma è presente anche un *aspetto positivo*, legato al fatto che la salute, ancorché tacita, ci proietta verso gli altri e verso il mondo, evitando l'eccessiva concentrazione su sé stessi, che costituisce forse il *male radicale*, quello che suscita ed enfatizza ogni altro male.

Un secondo nascondimento che è possibile individuare è quello della salute, intesa come *stato soggettivo*, dietro la salute intesa come *stato oggettivo*. Si potrebbe anche dire che il soggetto finisce per venire sommerso da valori numerici, parametri e indici, che sono l'esito di un processo tipico dei nostri tempi: la *riduzione della qualità a quantità*.

La scienza, come è universalmente noto, è quantitativa e misurazionistica, così che la salute viene *oggettivata* e compresa entro valori standard, spesso molto rigidi. Che è come dire: l'essere umano, la persona, si nasconde dietro valori statistici e si risolve interamente in essi. A sua volta, il malato si nasconde dietro la malattia, per la ragione che si considerano i quadri patologici generali e non la modalità specifica e peculiare mediante la quale ciascun malato interpreta a suo modo la malattia. In questo senso, la *medicina nomotetica* tende a sopravanzare la *medicina idiografica*.

Anche in relazione a questo secondo nascondimento, è possibile ravvisare un aspetto positivo e un aspetto negativo. L'*aspetto positivo* consiste nella definizione non equivoca degli stati morbosi che si ottiene in forza del linguaggio dei numeri. Tale definizione consente la messa a punto di procedure standardizzate, di *protocolli* da seguire in ciascuno dei casi codificati. La svolta computazionale ha consentito di mettere a punto procedure rapide ed efficaci.

Inoltre, il *metodo analitico* applicato allo studio del corpo e della mente consente di pervenire alle funzioni biologiche e a quelle psichiche più elementari. Si potrebbe aggiungere che la necessità di procedere sempre avanti nella scomposizione e l'arbitrarietà della decisione di assumere qualcosa come elementare (atomico) hanno, come conseguenza, che il procedimento analitico si rivela inarrestabile. Per questa ragione, la ricerca scientifica si è caratterizzata per la tendenza a esasperare l'analisi, così che l'oggetto del conoscere viene frantumato, quasi polverizzato, senza che si riesca a legitti-

mare, in forma definitiva, ciò che viene assunto come fondamento.

Se quanto è stato affermato vale per la scienza in generale, esso vale anche con maggiore evidenza per la scienza che ha scelto l'*individuo* come suo oggetto di ricerca. L'individuo, inteso nel senso di *persona*, è l'elemento su cui poggia quell'insieme che viene definito *società* e vale come indivisibile per la scienza che di quell'insieme si occupa. Non per niente, la parola *individuo* indica precisamente questo: non diviso e non divisibile. Tuttavia, se vale come indivisibile per la scienza che si occupa della società, ciò non di meno esso diventa divisibile per quella scienza che progetta di coglierne la struttura.

Qui si impone un'importantissima precisazione: la dualità di mente e corpo, che molti considerano il retaggio della cultura idealistica inaugurata da Platone, o del razionalismo cartesiano, è in effetti non altro che l'esito della primitiva scomposizione dell'individuo, scomposizione che è la possibilità stessa che esso venga conosciuto secondo il modello scientifico del conoscere. Conoscere l'individuo significa precisamente ridurlo alle sue componenti, le quali vengono connotate come *mente* e *corpo* proprio per il fatto che il conoscere trova in esso un elemento attivo, che si esprime nella stessa attività conoscitiva, e un elemento passivo, che è ciò su cui l'attività si esercita e che viene definito corpo perché, almeno inizialmente, risulta soggiacere all'attività come qualcosa di inerte.

Ogni ulteriore conoscenza dell'individuo si pone a muovere dall'assunzione del corpo e della mente come oggetti di ricerca, così che, dopo la primitiva scomposizione, è possibile procedere analizzando sia la mente sia il corpo, i quali, ancorché reciprocamente vincolati, una volta che sono stati sciolti dal vincolo possono venire assunti separatamente l'una dall'altro e su ciascuno di essi è possibile esercitare l'attività analitica. Con questa conseguenza: il corpo viene smembrato in una molteplicità di organi, gli organi vengono risolti in una molteplicità di cellule e le cellule in elementi sub-cellulari, secondo una progressione che aspira a pervenire all'atomo biologico, ma che si trova di fronte sempre e soltanto un elemento che può, a sua volta, venire ulteriormente scisso.

Questo sviluppo iper-analitico della ricerca ha comportato, sul piano operativo, la iperspecializzazione delle competenze, la quale fa del medico un tecnico della salute e un esperto di specifiche funzioni o organi o patologie¹

A un analogo destino è andata incontro la mente, la quale è sta-

1. cfr. Stella A., 2001.

ta anch'essa scomposta in una molteplicità di *funzioni*, variamente configurate e variamente espresse e riprodotte in forma computazionale, alla ricerca di quello che potremmo definire lo *psicone*, ossia di quell'atomo psichico che possa in qualche modo venire assimilato al neurone e svolgere, al livello della mente, la funzione elementare che il neurone svolge al livello del sistema nervoso.

L'*aspetto negativo*, invece, è duplice. Da un lato, l'inevitabile assolutizzazione della parte ha comportato la perdita del suo autentico significato e del suo valore intrinseco. La conseguenza è stata la seguente: l'attenzione è stata rivolta essenzialmente all'elemento, ma l'incapacità di vedere il vincolo che intrinsecamente lo connette all'insieme degli altri elementi ha comportato il perdere di vista il significato che esso ha all'interno del sistema.

Ciò che si perde di vista, più radicalmente, è l'*intero*, cioè la persona intesa come unità. In effetti, la medicina analitica ha visto nascere, specie negli ultimi decenni, *scienze di sintesi*, quasi per controbilanciare gli eccessi dell'analisi. Tra queste possono essere ricordate la psicologia medica, la psicosomatica e la psico-neuro-endocrino-immunologia. La stessa Organizzazione Mondiale della Sanità (OMS) ha suggerito di integrare il modello bio-medico, troppo riduzionistico e meccanicistico, con il modello bio-psico-sociale, che è un modello complesso nel quale si studiano le interazioni tra sistemi oltre che i sistemi stessi.

Il fine è proprio quello di ricostituire l'intero, ma non si può non rilevare che l'intero non viene ricostituito rimettendo insieme i *cocci* ottenuti con l'analisi: per questa via si ottiene il *composto*, che è ben altra cosa dall'*intero*.

Il secondo aspetto negativo, come abbiamo cominciato a vedere, consiste nell'applicazione del metodo analitico e della concezione meccanicistica anche alla mente dell'uomo.

2. Il riduzionismo materialistico e la mente

Nella prospettiva riduzionistica, a nostro giudizio, la salute non soltanto viene nascosta, ma, più radicalmente, viene obliata. E ciò per varie ragioni. Innanzi tutto, si deve ricordare che la concezione meccanicistica, se riduce il corpo a funzioni biologiche computabili, altrettanto fa con la mente o, nel caso delle neuroscienze, riduce la mente a processi biologici del cervello. Ciò produce un fatto di gravità estrema: *l'eclissi della coscienza e del pensiero riflessivo e critico*.

Se di pensiero ancora si parla, lo si intende in forma di procedura

meccanica, di calcolo logico, così che l'uomo risulta, da un lato, un insieme di istinti o pulsioni; dall'altro, un'intelligenza meccanica, un automa, che esegue computazioni in conformità a regole. Questa riduzione costituisce *l'attacco più grave all'uomo* che sia mai comparso sulla scena del mondo.

La mente, in particolare, è andata incontro a un processo di radicale naturalizzazione, la quale, se intesa nella sua forma più estrema, genera quella concezione che viene definita *monismo materialistico*. Già la concezione comportamentista aveva eliminato la mente dalla ricerca psicologica, perché aveva affermato che si dà scienza solo di ciò che è direttamente osservabile. Il comportamentismo, pertanto, è perfettamente in linea con un naturalismo radicale: la realtà coincide con (e si risolve nel) l'universo percettivo-sensibile, fermo restando che non interessa ai comportamentisti stabilire se tale universo configuri la realtà dell'esperienza o la realtà in sé e per sé.

Il cognitivismo classico o simbolico, invece, considera la risposta a uno stimolo funzione anche di variabili nascoste, ossia di processi interni non direttamente osservabili. Ebbene, tali processi interni sono i *processi cognitivi*, intrinsecamente legati alla componente cognitiva dello stimolo: l'informazione, e alle regole con cui tale informazione viene processata. La mente, cacciata dalla porta, rientra così dalla finestra, perché ora non si ritiene più che sia passibile di indagine scientifica solo ciò che è osservabile, ma anche ciò che è computabile, perché può venire riprodotto da un elaboratore artificiale (un qualunque automa a stati finiti).

La *Computer Science* ha fornito un grande contributo al sorgere del modello cognitivista classico, giacché la mente è stata assimilata al software di un computer, il cui hardware è biologico (il cervello) anziché elettronico. Il principio di *implementabilità multipla*, inoltre, prevede che uno stesso programma possa implementare più *hardware*, dato il carattere astratto della computazione. Quest'ultima viene così a esprimere in forma esemplare l'attività della mente umana che riceve, elabora e scambia informazione con l'ambiente. L'elaborazione, inoltre, è un'operazione di trasformazione di forme (le forme in ingresso o *input*) in altre forme (*output*) e avviene in conformità a regole, cioè in forza di processi meccanici (automatici, inconsci).²

Ebbene, va sottolineato che il programma di naturalizzazione

2. Cfr. Pessa E. e Pietronilla Penna M., 2000; Marconi D., 2001; Di Francesco M., 2002; Piattelli Palmarini M., 2008.

dell'epistemologia da un lato si avvale della rivoluzione cognitivista, dall'altro fornisce un significativo impulso a un altro programma naturalista, quello volto a naturalizzare la mente, cioè a risolvere la mente in un insieme di processi equiparabili a processi naturali, perché descrivibili in termini causali.

La psicologia scientifica naturalizzata, pertanto, si assume il compito di cogliere le leggi che stanno alla base dei processi mentali e la distinzione kantiana fra *regno della natura* e *regno della libertà* viene di fatto a cadere, perché anche la mente dell'uomo, nella prospettiva del naturalismo più radicale, viene fatta rientrare nel regno della natura e pensata secondo processi meccanici, dunque secondo un modello determinista.

3. Conclusioni

Un tale riduzionismo vale, come abbiamo detto, quale negazione radicale della coscienza e del pensiero riflessivo, che tuttavia costituiscono la vera fonte non solo di ogni teoria, incluse le teorie riduzionistiche e materialistiche che pretenderebbero di negarli, ma anche della salute, perché solo in virtù di essi è possibile riconoscere il proprio stato e, più radicalmente, *si sa* cosa sia salute e cosa sia malattia.

La valorizzazione di tutto ciò che è inconscio, meccanico e fisico mette capo a un *monismo funzionalistico*, nel caso della concezione cognitivista classica, o a un *monismo materialistico*, nel caso delle neuroscienze. Le due concezioni palesano molteplici contraddizioni, se analizzate da un punto di vista teoretico-concettuale.

Assolutizzano la funzione o la materia, ma poi a quella che dovrebbe essere l'unica (*monos*) realtà o l'unica sostanza aggiungono un aggettivo, che dovrebbe specificare il tipo di realtà o di sostanza, e con ciò implicitamente negano che quella realtà o quella sostanza siano le uniche. Assumono l'inconscio come prioritario, e a volte lo assolutizzano, senza accorgersi che esso è la negazione della coscienza, così che senza la coscienza che lo riconosce e lo definisce – o che viene negata da esso – mai l'inconscio potrebbe porsi. Riconoscono solo l'esistenza di *leggi causali*, perché hanno naturalizzato la mente e in natura si danno solo leggi; se non che, poi sono costretti a pensare e parlare usando *regole*, delle quali non possono spiegare la genesi.

Infine, valorizzano le procedure automatiche, espresse in forma di algoritmi, e non si accorgono che sono procedure cieche che acquistano un *sensu* solo in virtù di un *fine*, che può venire colto soltan-

to dal pensiero riflessivo e critico. Quest'ultimo, più che procedere acriticamente (meccanicamente), *retrocede problematicamente*, ossia mette in discussione assunti e regole delle procedure. Il pensiero riflessivo, infatti, si basa sull'attività del *domandare*, e dunque del richiedere *ragioni* che fondino, oltre che *cause* che spieghino.

La riduzione dell'uomo ad automa rappresenta la *vera malattia* dell'epoca contemporanea, una malattia mortale, come direbbe Kierkegaard, perché decreta la fine della *libertà*. Le decisioni non sono più frutto di libere scelte compiute in forza di un'attenta indagine consapevolmente critica, ma sono l'esito di processi inconsapevoli, mentali o biologici che siano.

Di contro, *salute autentica* è recuperare senso e valore della *coscienza* e, dunque, senso e valore della *soggettività*. Ebbene, è della coscienza e della soggettività che con queste brevi annotazioni auspichiamo la Rinascenza.

Bibliografia

- Di Francesco M., *Introduzione alla filosofia della mente*, Roma, Carocci, 2002.
- Gadamer H.-G., *Über die Verborgenheit der Gesundheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1993 (trad. it. di M. Donati e di M.E. Ponzo, *Dove si nasconde la salute*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994).
- Marconi D., *Filosofia e scienza cognitiva*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- Pessa E., Pietronilla Penna, M., *Manuale di scienza cognitiva. Intelligenza artificiale classica e psicologia cognitiva*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Piattelli Palmarini M., *Le scienze cognitive classiche: un panorama*, Torino, Einaudi, 2008.
- Stella A., *Medicare e meditare. Fondamenti teorici per una scienza unificata della salute*, Milano, Guerini Studio, 2001.



Debtera, raccogliatore di testi, Etiopia.

Ai margini della letteratura: amuleti scritti e medicina narrativa

Matteo Baraldo

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Considerare l'amuleto scritto etiope in quanto forma testuale e letteraria, apre prospettive inedite per un'indagine in merito al nesso tra scrittura e salute. Il guaritore scrive i testi dell'amuleto, compiendo un lavoro preliminare di anamnesi con il paziente che lo porta a trascurare i sintomi e a stabilire analogie narrative tra il caso del malato e le 'soluzioni letterarie' a simili condizioni mediche, come narrate all'interno dei testi religiosi e magici. Il contributo mira a definire questo intertesto magico-religioso e la concezione di malattia e guarigione, radicati entrambi in uno specifico contesto socioculturale, con l'obiettivo di collegare la nozione di intertestualità alla sua potenziale funzione terapeutica, una rivalutazione resa possibile anche dai recenti approcci cognitivi allo studio della letteratura. Il presente lavoro traccia inoltre analogie e divergenze tra una pratica magico-religiosa, come l'amuleto scritto abissino, e una pratica terapeutica, come la medicina narrativa di stampo occidentale. Sono necessarie ulteriori ricerche per indagare i diversi paradigmi di cura, arricchendo così la conoscenza della narrazione in contesti medici non etnocentrici. Parole chiave: intertestualità; amuleto scritto; letteratura magico-religiosa; medicina narrativa.

Considering the Ethiopian written amulet as a textual and literary form opens up novel perspectives for an investigation into the nexus between writing and healing. The traditional healer writes the texts of the amulet, performing a preliminary work of anamnesis with the patient that leads him to overlook symptoms and establish narrative analogies between the case of the sick person and the 'literary solution' to similar medical conditions, as narrated within religious and magical texts. This contribution aims at defining the magical-religious intertext and conceptions of illness and healing, both rooted in a specific socio-cultural background. The paper aims at bridging the notion of intertextuality with its potential therapeutic function. This re-evaluation is also made possible by the recent cognitive approaches to the study of literature. This contribution draws similarities and divergences between a magical-religious practice such as the Abyssinian written amulet and a therapeutic practice such as Western-oriented narrative medicine. Further research is needed to investigate different paradigms of care, thereby enriching knowledge of narrative in non-ethnocentric medical settings.

Keywords: intertextuality; written amulets magical-religious literature; narrative medicine.

Introduzione: una letteratura nascosta

Il presente contributo volge lo sguardo verso un altro continente, l'Africa, e luoghi insospettati dove rinvenire letteratura, seppur marginale e frammentaria. Ci riferiamo agli amuleti scritti, pergamene dai presunti poteri curativi che si portano addosso celate da un astuccio. Una riflessione preliminare si impone sull'opportunità di considerare gli amuleti come forme testuali e, ancor più, letterarie.

Il fenomeno dell'amuleto scritto è vasto e osservabile ovunque sia

diffusa la scrittura. Giorgio Raimondo Cardona, in un excursus¹ ricco di riferimenti per una più ampia indagine sul rapporto tra scrittura e guarigione, lo distanzia nettamente dalla formula magica (Cardona 1983, pp. 174-175), anzi le caratteristiche della parola magica sono proprio quelle di essere effimera, versatile per più incantesimi, pronunciata dall'interessato in un'elocuzione che deve essere udita. Al contrario, costante degli amuleti scritti, e peculiarità della scrittura come specifico sistema di segni che li permette, è che sia necessario un autore specializzato, il cui risultato grafico-caligrafico è durevole nel tempo, ma specifico a un'unica condizione espressa nel testo, la cui segretezza è alla base della presunta efficacia. Proseguendo nel percorso tratteggiato da Cardona, l'amuleto scritto, almeno il caso studio qui a seguito in esame, l'Etiopia², dove «l'uso degli amuleti scritti s'inserisce in una ricca speculazione sulla scrittura» (Ivi, p. 171), è qualcosa di più della semplice scrittura/notazione magica. Questi testi sono in genere composti da citazioni di brani di diversa natura e origine, marcatamente narrativi, come episodi biblici e leggende, oppure invocazioni, elencazioni di nomi, formule eulogiche che fanno parte della cultura magico-religiosa. Tali scritti provengono da un intertesto allargato che si rifà a una letteratura magica di carattere sovranazionale, basata su elementi gnostici, cabalistici ed esoterici provenienti dall'area ellenistica o dal Vicino Oriente, fusi con le influenze del contesto locale. Le citazioni sono spesso riscritte in una differente cornice testuale, dove vengono presentate secondo un nuovo carattere di tipo ingiuntivo (per la potenza di questo testo...cura/salva il tuo fedele servo...). Un meccanismo di citazione e copiatura che, al tempo stesso, fornisce l'unico mezzo di circolazione di questa letteratura magica, in forma di decine di migliaia di amuleti, contro il numero molto ristretto di copie di quei testi prototipo (per un approfondimento vedi *infra* 2.), alcuni dei quali probabilmente estinti nelle loro forme originarie e conoscibili solo tramite l'amuleto o altre fonti indirette³. Riteniamo

1. Gli amuleti scritti conosciuti sono i *ga'u* dell'area himalayana, i *phù* o *bù* del Sud-est asiatico, i filatteri diffusi in Francia, Portogallo, Germania, Belgio, Italia, Grecia, Bulgaria e Serbia, gli *hirz* del Nord Africa, i *tëfillign* dell'ortodossia ebraica, gli amuleti scritti d'Etiopia noti come *katab* o *səhfät* (Cardona 1983, pp. 91-93)

2. La missione Dakar-Gibuti ha raccolto e catalogato 350 amuleti. La collezione di Sandro Angelini curata da Raineri (1990) conta 652 esemplari. Delamarter e Melaku (2009) definiscono i 284 rotoli di guarigione spirituale o amuleti scritti come «[un campione] rappresentativo di ogni testo di questa classe della letteratura» (Getachew in Delamarter S., Melaku T. et al. 2009, p. 1).

3. La prima menzione di un amuleto abissino è fornita dal missionario portoghese Francisco Álvarez che visita l'Etiopia nei primi anni del XVI secolo. Osservando gli usi e costumi

pertanto possibile considerare gli amuleti scritti, il supporto tramite cui la letteratura magico-religiosa viene veicolata, come testi pertinenti da analizzare in relazione a questo specifico dominio minore della letteratura.

Ulteriori riflessioni introduttive si impongono in merito alla rilevanza di questo studio. Esistono una serie di similitudini che collegano il filatterio cristiano alla tradizione dei *tefillin* ebraici e dei filatteri di matrice ellenistica, unendo in una costellazione di scritture magiche gli amuleti scritti, le legature, i brevi, ecc. A differenza del contesto etiopico (si veda, ad esempio, l'ottimo studio sui "brevi" tre-quattrocenteschi di ambiente toscano del Cardini), occorre rilevare che molte ricerche si sono spesso compiute su fonti indirette. Notevoli ed interessanti esempi sono tratti dalla novellistica, volti anche ad accertare quanto dovesse essere diffuso il breve per entrare a far parte di opere letterarie. Menzione agli amuleti come parte del *plot* narrativo si ritrovano in una novella del Sercambi (XCV), in due (CCXVII e CCXVIII) nel *Trecentonovelle* del Sacchetti e nella quinta novella della IX giornata del Decameron, quando Boccaccio descrive un quadro buffonesco dove Bruno prepara un "brieve" per Calandrino che probabilmente ricalca gli usi e le funzioni attribuite alla scrittura magica all'epoca della stesura della novella: la preparazione della pergamena, l'inchiostro di sangue animale, ecc. (Cardini 1982, pp. 66-68). Nel caso dell'Etiopia ci troviamo invece davanti a una serie notevolissima di fonti dirette, dato che gli amuleti scritti sono stati raccolti e 'violati' per consentirne lo stu-

dei popoli che incontra afferma che le donne hanno «il corpo scoperto e ornato, dalla cintura in su, di *paternoster* infilati con delle corde» (Álvarez 1558, p. 115). Considerata la deperibilità della pergamena, e il fatto che i rotoli rappresentavano lo scarto della più ampia produzione per la copiatura e miniatura di codici, non stupisce che i più antichi esemplari di amuleti pervenuti intatti sino a noi risalgano all'Ottocento. Essi sono conservati in varie collezioni private in Europa, Africa e America. Oltre alle centinaia di unità dell'Istituto per gli Studi Etiopici di Addis Abeba, della Biblioteca Nazionale di Parigi, della British Library di Londra, della collezione Sandro Angelini in Italia, e della *Hill Monastic Manuscript Library* presso la *St. John's University* in America, un'ulteriore serie di piccoli fondi di pochi esemplari è in mano a privati. Alcuni dei testi presi in esame dall'attuale lavoro appartengono al fondo personale di chi scrive che ha raccolto una serie di manoscritti durante l'attività di ricerca sul campo, collegata alla sua tesi dottorale. Nonostante la scrittura di questi amuleti sia databile accuratamente entro gli ultimi cinquant'anni, grazie a interviste e triangolazioni di informazioni rinvenute dai possessori e negli aspetti codicologici, possiamo affermare che i testi che li compongono provengono dal medesimo intertesto di riferimento magico, esoterico e cabalistico rinvenuto negli studi effettuati sulle collezioni di manoscritti sopra citate. Visto che il presunto potere della scrittura emana dall'autorità del testo di partenza, è pertanto possibile che i contenuti si siano diffusi, di citazione in citazione e copiatura in copiatura, pressoché immutati o con distorsioni semplicemente legate al processo di riscrittura, sin a partire dal XVI-XVII secolo.

dio testuale. Ricchissime collezioni, come quella di Sandro Angelini studiata dal Raineri (1984, 1990), o quelle confluite nelle catalogazioni di Delamarter e Melaku (2009) attestano lo studio su decine di centinaia di testi di amuleti⁴. È in Etiopia, infatti, che lo studio degli amuleti scritti ha ricevuto particolare attenzione, al punto da essere il motore per la promozione dell'inserimento della letteratura magica tra le varie letterature minori dell'Etiopia, nonostante la difficoltà di posizionare questo tipo di testi tra le letterature canoniche in Ge'ez (etiopico antico). A partire da fine Ottocento-primi Novecento, i principali testi letterari e folklorici utilizzati a fini magici sono stati oggetto di attenti studi da parte di filologi, etiopisti ed etnografi (Fries 1893; Budge 1929; Euringer 1928; Grebaut 1935). Questo corpus di testi usati a fini magici comprende anche testimonianze scritte di credenze popolari, ed è eterogeneo per contenuti, temi e generi, ma delimitabile per ampiezza. Nonostante la diversità dei testi, il riferimento a meno di dieci opere chiave della letteratura magica è stato rilevato in pressoché tutti gli esemplari di amuleti scritti, tradotti e analizzati sia filologicamente che dal punto di vista paleografico e codicologico. Tra le varie caratteristiche condivise, spicca l'anonimità di questa letteratura, la cui tradizione e trasmissione è stata affidata a letterati, principalmente chierici non ordinati noti come *debtera*, che sono gli autori, responsabili di raccogliere i testi (ad esempio acquisendo un amuleto tramite peregrinazioni tra le corti reali), riscriverli su ricettari magici, e infine copiarli e attualizzarli per amuleti scritti specificatamente per una data persona.

Il caso studio dell'amuleto scritto etiopico, come frammento letterario⁵, risulta particolarmente interessante per approfondire il nesso tra salute, scrittura e guarigione che si crea in questi testi e tra questi testi, l'autore e il lettore. L'obiettivo di questo studio

4. Nel 2015 chi scrive ha condotto un'estensiva ricerca sul campo per la propria tesi dottorale, attestando come l'uso di portare amuleti al collo, o al corpo a bandoliera, sia ancora estremamente diffuso nelle zone dell'altopiano, in particolare in quello che nell'antichità era il Regno di Shewa. Una serie di amuleti scritti sono stati inoltre raccolti, aperti con il consenso del portatore, digitalizzati e, in seguito, tradotti, commentati e analizzati per una specifica sezione della tesi di Dottorato.

5. Non è corretto presumere che tutti gli amuleti scritti rientrino nell'ambito letterario, senza indagarne approfonditamente la scrittura. Ulteriori ricerche sono necessarie nei vari contesti di riferimento (vedi *supra* nota 1) per verificare lo statuto letterario dell'amuleto. Nel caso dell'Etiopia, il presente contributo conferma quanto emerge dalla letteratura (Delamarter-Melaku 2009) e chiarisce, tramite l'analisi di un corpus di amuleti manoscritti inediti, come esso sia una componente primaria di una letteratura magica-religiosa autoctona.

preliminare è quello di definire l'intertesto di riferimento e interpretare il meccanismo dell'intertestualità in relazione alla tematica della salute, alla luce anche di una rivalutazione indotta dai recenti approcci cognitivi allo studio della letteratura e della sua funzione terapeutica⁶.

Nella prima sezione del contributo si tratterà un breve percorso teorico relativo all'intertestualità, dalla sua canonizzazione con Genette alla sua revisione attraverso i lavori di Antoine Compagnon e Andrea Bernardelli che condurrà, a partire dal lavoro di Charles Sanders Peirce, a orientare le 'possibilità' transtestuali in ambito terapeutico, seguendo alcuni innovativi studi di orientamento cognitivo. Partendo da questo sguardo critico, si definiranno in due sezioni distinte l'intertesto magico di riferimento del caso studio e il contesto socioculturale dove la concezione stessa di malattia si viene ad innestare. Nella conclusione verranno presentate delle riflessioni in merito alla rilevanza di questa letteratura nascosta per la comprensione, di stampo non eurocentrico, di uno dei tanti, possibili, rapporti tra letteratura e salute.

Prospettive teoriche sull'intertestualità: dal testo al corpo

Nei primi anni Ottanta, Gérard Genette (1982) sistematizza il campo delle relazioni transtestuali, denominandole con una terminologia precisa e organizzandone l'esposizione secondo un ordine crescente di astrazione, implicazione e comprensività, tanto che la classificazione proposta dall'autore diverrà il canone, ripreso innumerevoli volte negli studi successivi sull'argomento⁷. Ai fini del presente lavoro, focalizzeremo l'attenzione sull'intertestualità, cioè la compresenza di un testo in un altro che si articola nella citazione, nel plagio o nell'allusione (ivi, p. 14). Tra queste declinazioni del concetto di intertestualità, quella che ha rilevanza maggiore per la discussione che intraprenderemo in queste pagine è la citazione.

6. Per un'esaustiva trattazione degli effetti della fiction sul corpo si veda Calabrese 2017; sulla *narrative medicine* Calabrese 2020.

7. I cinque tipi di relazione individuata sono l'intertestualità, la paratestualità, la metatestualità, l'ipertestualità e l'architestualità (vedi Genette 1982, pp. 11-20).

Bernardelli (1992) dedica un interessante contributo a questa tematica, in una collettanea in onore dei sessanta anni di Umberto Eco. Lo studioso riprende il lavoro sulla citazione di Compagnon ne *La seconde main ou le travail de la citation* del 1979, rinvenendovi degli spunti di estremo valore, ma cercando di rendere l'approccio alla citazione più coerente alla tipologia segnica di Charles Sanders Peirce.

Sarà utile qui ricordare che per il filosofo americano l'esperienza umana si articola in tre modalità che sono compresenti in ogni significazione, definite *primità*, *secondità* e *terzità*. È pertanto possibile costruire una categorizzazione dell'analisi e classificazione dei segni secondo l'idea di possibilità (*primità*), esistenza (*secondità*) e legge (*terzità*): la *primità* o *feeling* è un materiale indistinto per la percezione che, attivando la rete neuronale, determina una reazione o una sensazione più specifica che è la *secondità*, la quale provoca, a sua volta, l'occorrenza dell'interpretazione percettiva o rappresentazione anche definita *terzità*. Queste categorie chiariscono l'approccio peirciano alla teoria della conoscenza e vengono successivamente declinate in base al rapporto del segno rispetto al suo oggetto, creando così l'icona, l'indice o il simbolo, le cui definizioni spesso si trovano alla base di molte analisi di stampo semiotico-cognitivo (per Peirce si veda Bonfantini [2003] 2011, pp. 26-33).

Tornando al testo di Compagnon, Bernardelli ritiene che il lavoro sia carente dal punto di vista della definizione stessa della citazione, vista all'interno del più vasto campo dell'intertestualità, rendendo complesso applicare la tipologia proposta dallo studioso francese per via dell'estrema astrattezza e generalizzazione che, secondo l'autore, portano inevitabilmente a formule tautologiche o pseudo-etimologiche (1992, pp. 203-204). Bernardelli riprende quindi le definizioni canoniche di Peirce, qui sopra ricordate (icona, indice e simbolo), cercando di formalizzare una tipologia più precisa di campi intertestuali, proponendo un'intertestualità di tipo iconico, simbolico e indicale.

Il concetto di intertestualità iconica verrà in seguito applicato allo studio dei testi letterari presi in esame dal presente lavoro. È qui che si è rinvenuto un punto di contatto forte tra la tematica letteraria e quella della salute. La nozione di icona, in effetti, rimanda al rapporto tra un elemento testuale e un *possibile* narrativo, creando quegli 'effetti di realtà' già identificati dalla semiotica testuale come un coacervo di illusioni e procedure del testo che creano un vero e proprio senso di realtà, un'illusione referenziale (Greimas-Courtés [1979] 2007, p. 150) e funzionano tramite "citazioni"

del mondo narrativo (spesso ancoraggi spazio-temporali o operazioni di *embrayage* e *débrayage*). (Bernardelli 1992, pp. 204-205). Si può facilmente ipotizzare che l'immersione ed emersione da mondi finzionali e le inferenze necessarie a creare dei parallelismi tra l'ambiente letterario e l'ambiente naturale dove vive il lettore possano rappresentare un fecondo campo di studi per testare le potenzialità curative della narrazione e della scrittura nei confronti di specifici disturbi o condizioni di salute.

Il ricorso a Peirce e al concetto di intertestualità iconica si presta perfettamente, inoltre, ad essere preso in considerazione anche nei suoi risvolti cognitivi più recenti. Questi sono elementi di grande interesse per indagare ipotetici collegamenti tra un sistema teorico-letterario e un sistema curativo-terapeutico.

La questione base, sollevata da Burke, ad esempio, è come le neuroscienze possano rendere conto del fenomeno dell'intertestualità che aggiunge diversi strati di senso al testo, relativi agli "echi" di altri testi e come ciò sia in grado di aumentare la recezione emotiva del lettore. La questione non è estetica, ma assolutamente cognitiva, al punto che l'autore si chiede come, e davvero dove nella corteccia – sia nel processo di produzione e codifica letteraria – il cervello codifica il significato di input intertestuali provenienti da elementi quali le allusioni, le traduzioni, le citazioni, e parodie, i pastiche, la satira, ecc. (Burke 2015, p.7).

Da un punto di vista cognitivo, il concetto chiave che deve essere esplorato è quello di *mimesis*, cioè l'applicazione di una strategia interpretativa specifica da parte del lettore basata su parametri cognitivi validi per il mondo 'naturale' (reale, non di carta). Commenta Fludernik che

La fiction sperimentale, per esempio, può essere letta nei termini di un gioco intertestuale con il linguaggio e con le convenzioni di genere: e ciò, nella misura in cui risponde a una precisa scelta da parte dell'autore, costituisce una altrettanto efficace strategia mimetica, in grado di rendere questi testi recuperabili dal lettore. Non si tratta dunque di testi mimetici nel senso di una riproduzione prototipica dell'esperienza narrativa, ma nella misura in cui anticipano i tentativi dei lettori di recuperarli in modo mimetico (Calabrese-Ballerio 2014, p. 249).

Partendo da presupposti simili, un tentativo di leggere il concetto di intertestualità in base alla prospettiva cognitivista è stato tracciato da Panagiotidou (2019). Il modello presentato utilizza il

concetto di *frame*, risultato, diretto o indiretto, di un percorso di attivazione cognitivo per il tramite di concetti lessicali. In altri termini, il lettore crea *frames* intertestuali quando incontra elementi che lo rimandano a una conoscenza di tipo enciclopedico. Il saggio, pur richiamando l'attenzione su una tematica di grande rilievo, non si avvale di esperimenti e dati ottenuti con metodo sperimentale che possano spiegare come il lettore riconosca, processi e valuti i legami intertestuali (ivi, p.11), tematica sulla quale l'autrice stessa dichiara che molta ricerca sia ancora da affrontare.

Da un punto di vista sperimentale, in effetti, non molti studi hanno ancora affrontato la questione, specie in campo di potenziali applicazioni terapeutiche. Eccezione è un'interessante esperienza collegata alla musico-terapia e al metodo GIM (Guided Imagery and Music). Il metodo, che si basa completamente su dati esperienziali, è stato sviluppato nel Centro di Ricerca Psichiatrica di Baltimora negli anni Settanta da parte di Helen Bonny. Il paziente riferisce una serie di immagini e il terapeuta interagisce verbalmente per promuovere un lavoro attivo sulle e con le immagini, focalizzando lo spontaneo processo immaginativo collegato agli stimoli uditivi. Data la natura differente dei testi di un singolo paziente - quali discussioni in un normale stato di coscienza, discussioni e riflessioni in uno stato di coscienza alterato, immagini presenti e allusioni ad altre immagini, riferimento a precedenti sessioni GIM, riferimento a icone culturali o altri testi quali libri o film (Short et al. 2010, pp.3-4), la ricerca ha interpretato il contesto multi-informazionale e comunicativo alla luce della nozione di intertestualità e in maniera più generale dei concetti cardine di segno e testo espressi dalla semiotica di stampo peirciano, la quale fornisce una cornice interpretativa all'integrazione di diverse tipologie di testi in seno alla terapia GIM. Nello studio in questione, gli autori testano la prospettiva metodologica proposta sulla base dei dati di trentuno sessioni GIM con sei pazienti in riabilitazione dopo alcune tra le più comuni operazioni cardiache, proponendo un processo di analisi strutturato in tre livelli. Inizialmente, viene definito un testo chiave su cui, tramite analisi tematica, vengono individuati i temi principali. In seguito, si lavora sull'espansione intertestuale e l'emergere di temi secondari che, in ultima istanza, vengono interpretati con un meccanismo simile all'interpretazione del contenuto dei sogni nelle terapie di stampo junghiano (in particolare l'interpretazione degli archetipi, tipizzati nel viaggio dell'eroe). Il metodo sperimentale tracciato, che ibrida l'approccio semiotico con quello clinico, prendendo come focus le potenzialità aperte dal concetto di inter-

testualità, permette un'analisi sistematica dei dati narrativi che si generano durante le sessioni di cura, l'emersione della rete di rimandi e il collegamento a un'ampia gamma di simbolismi e archetipi personali e specifici di una data cultura. (ivi, p. 18). Ulteriori ricerche nella direzione dei legami tra il fenomeno intertestuale, i processi cognitivi e quelli neuronali saranno rilevanti per meglio chiarire alcuni degli aspetti che legano le decodifiche intertestuali all'ambito terapeutico e curativo.

L'amuleto scritto in Etiopia: l'intertestualità come cura

In Etiopia l'amuleto scritto è una striscia di pergamena o un foglio di carta, avvolto o ripiegato e racchiuso in custodie che si portano al collo o a bandoliera⁸. I testi degli amuleti sono frutto dell'attività di copiatura da parte dei ደብተራ (*däbtära*), chierici non ordinati, ma istruiti nelle conoscenze dell'arcano. Il termine deriva dal greco δερθήρα, pelle e in senso lato manoscritto (Uhlig 2003, p. 94), richiamando il campo della scrittura come principale ambito di specializzazione. Il contenuto dei testi è ignoto al portatore e così deve rimanere per poter aver efficacia. Gli amuleti vengono trasmessi di generazione in generazione, grattando il nome di chi lo indossa e riscrivendovi il nome del nuovo interessato. A volte, nel caso di professioni di fede diverse, anche le forme eulogiche di apertura - sempre presenti - vengono riscritte. Infine, per quanto previsto da varie indicazioni terapeutiche, l'uso eutocico (per favorire il parto) o per accrescere la fertilità è estremamente diffuso.

Grazie al lavoro di molti studiosi⁹ che hanno catalogato centinaia di amuleti, siamo in grado oggi di ricostruire una parte della fitta rete intertestuale di cui questa letteratura è permeata.

Il testo base da cui ha inizio l'attività di citazione e copiatura, scegliendo brani che si ritiene possano funzionare per via analogica, è la Bibbia, in particolare Salmi, Isaia, Re, Cronache, in cui gli eventi sono menzionati perché analoghi a quelli che si vogliono fermare o impedire. Non stupisce che i riferimenti siano spesso a episodi biblici, dato che in Etiopia il potere secolare e religioso hanno a lungo trovato una stabile convivenza, accomunati entrambi dallo sfruttamento della scrittura e delle suggestioni derivate dalla narrazione.

8. Cfr. figura 1 in calce al presente contributo.

9. Cfr. Lifchitz 1933,1940; Grebaut 1935; Raineri 1984, 1990.

Se l'ordinamento politico affonda la propria giustificazione nel divino con l'epopea mitico-legendaria del *Kəbrä nägäšt* che fonda il mito della discendenza salomonica, la religione tende a inglobare e ammantare gli aspetti secolari, partendo dalle istituzioni educative e riconducendo nel proprio alveo ogni attività scrittoria e buona parte dell'attività letteraria. Commenta Getachew Haile (1970, p. 11) che

la Cristianità era così forte in Etiopia che ha dominato le istituzioni educative del paese dal tempo della sua introduzione – il Quarto secolo- sino al Diciannovesimo secolo. Le attività letterarie erano di conseguenza centrate principalmente sullo studio della Bibbia e l'agiografia. Sono persino stati fatti tentativi di successo per rendere Cristiani altri studi. Narrativa e romanzi quali i testi indiani di Baralaam o il lavoro greco del *Physiologus* o persino la storia di Alessandro Magno sono state rese cristiane. La poesia, che è di casa in Etiopia, è portata nella chiesa con il nome di *qene*. Persino le Cronache composte nel Palazzo Reale sono state abbastanza spesso di aspetto agiografico, quale ne sia la sorta, l'attività letteraria, con l'eccezione del periodo buio della storia del Paese (circa dal Sesto al Decimo secolo), è stata una tradizione di vita monastica dal Quarto secolo sino ai giorni presenti [abbiamo solo iscrizioni su pietra prima del Quarto secolo]¹⁰

Un altro tipo di riferimento comune è quello alla tradizione testuale magico-religiosa tipicamente abissina o quantomeno a un'eredità in cui gli influssi gnostici, cabalistici ed esoterici provenienti dall'area ellenistica o dal Vicino Oriente sono stati fusi e riassorbiti dalla cultura etiopica. Nel corpus di “un'intertestualità che cura” si ritrovano riferimenti a manoscritti quali l'*Ḥasurä mäsqäl* (il Baluardo della Croce), il *Märbäbtä sälonon* (La Rete di Salomone), il *Təmhərtä ḥəbu'at* (gli Insegnamenti degli Arcani o *Mystagogy*), il

10.«Christianity was so strong in Ethiopia that it dominated the education institutions of the country from the time it was introduced – the fourth century- until the nineteenth century. Literary activities were consequently centered mainly in the study of the Bible and Hagiography. Successful attempts have been made to make even other studies Christian. Fiction and Romances such as the Indian works of Baralaam or the Greek work of Physiologus or even the story of Alexander the Great were made Christian. Poetry, which is at home in Ethiopia, is brought into the church by the name of qene. Even the Chronicles composed at Royal Palace have quite often hagiographic feature, whatever its sort be, the literary activity, with the exception of the dark period of the history of the Country (about the sixth to tenth century) has been a tradition of monastic life from the fourth century up to the present day [we have only stone inscriptions before the fourth century] » (Getachew Haile 1970, p. 11). Qui come altrove, la traduzione è da intendersi di mano dell'autore del presente contributo.

Léfafä sédéq (La Bandoliera della Rettitudine) e testi riportanti la leggenda di Socinio e Werzelia, tutti noti testi magico-religiosi etiopici.

L'*Ḥasurä mäsqäl* è un gruppo canonico di testi magici incentrati sul potere di redenzione della croce simili agli *Stauros* quali "*In venerabilem crucem*" che poggia sul potere apotropaico del segno della croce proprio a tutto il mondo cristiano (Uhlig 2003, p. 1045). Ogni verso del testo contiene la parola «croce», associata agli effetti benefici e ai poteri a cui collega. L'*Ḥasurä mäsqäl* è composto da un inno o una lunga preghiera, generalmente attribuita al Profeta Geremia che l'avrebbe inscritta sulla pietra accanto all'altare dell'acqua¹¹ (Burtea 2012, p. 109).

Un secondo testo magico-religioso a cui molti amuleti scritti s'ispirano è il *Märbäbtä sälonon* (Uhlig 2003, p. 777), la rete di Salomone¹². La storia narra di Salomone che sconfigge il re dei demoni e lo costringe a fornirgli preziose indicazioni sui sortilegi tramite cui i demoni attaccano l'umanità. Il termine rete potrebbe riferirsi alla rete stesa sopra i demoni per catturarli come pesci nel mare, come molte versioni descrivono (Euringer 1928, p. 93), ma anche alla formula magica usata dal re biblico per renderli inoffensivi. Infatti, le parole usate da Salomone per imprigionare i demoni "*lofham mäḥaflon nēmlos Sälonon*" s'inscrivono in un quadrato magico¹³,

11. Deborah Lifchtyz fa notare come questo richiami alla memoria il racconto contenuto nel *Käbrä nägäšt* in cui Mosé dà da bere agli Israeliti assetati, rompendo la pietra e incidendola a forma di croce. Si veda Lifchtyz 1940, p. 88.

12. La figura di Salomone permette un collegamento, da un lato alla tradizione nota in tutto il mondo antico legata alla saggezza del famoso re, dall'altro al *Käbrä nägäšt* sulla cui autorità testuale la stirpe dei reali d'Etiopia ha fondato la propria discendenza a partire dal XIII secolo. Munro-Hay (2005) suggerisce che, come nel caso di altri testi etiopici, il processo di revisione e riscrittura del *Käbrä nägäšt* durò sino alla sua pubblicazione alla fine del XVI secolo o agli inizi del XVII secolo. Piovanelli sulla base di osservazioni codicologiche e paleografiche dirette fatte sul testo della *Bibliothèque nationale* di Parigi, afferma che il *codex* fu copiato approssimativamente tra il 1450 e il 1500 (Piovanelli 2013, p. 9).

13. Le radici del quadrato magico sono antichissime. Il rotolo del fiume Loh (Loh-Shu) attesta chiaramente una di queste forme magiche durante la dinastia cinese Chou (951-1126 A.D.). Nel 1904 in India, nella città di Khajuraho, sono state rinvenute iscrizioni Jaina a forma di quadrato magico. È probabile che l'India e Babilonia possano aver fornito impulsi e suggestioni per lo sviluppo del quadrato magico che ha trasformato i simboli dello yin e dello yang nel loro significato occulto e numerico (Carus 1906). Quale che sia l'origine e quali siano le ipotesi più fondate della trasmissione dall'una all'altra area geografica non si può che concordare con Paul Carus che «[...] sebbene i quadrati magici non abbiano un uso pratico immediato, hanno sempre esercitato una grande influenza sulle persone che pensano. Sembra che contengano una lezione di grande valore nell'essere l'istanza palpabile della simmetria della matematica, gettando così una chiara luce sull'ordine che pervade l'universo ovunque ci giriamo, nell'infinitesimalmente piccola

in virtù della loro palindromicità. Nella loro versione originale, prendendo in considerazione le sole consonanti, possono infatti essere lette in entrambe le direzioni (Lögfren 1962, p. 117). I termini *Sador, Alador, Danat, Adera, Rodas* che si trovano associati alla storia corrispondono evidentemente al latino *Sator Arepo Tenet Opera Rotas*¹⁴.

Altro testo sempre presente è il *Təmhərtä ḥəbu'at*, gli Insegnamenti degli Arcani, un breve trattato teologico noto in due recensioni, quella di provenienza greca e quella araba, meno nota. Il testo è caratterizzato dal tema della discesa di Cristo agli Inferi, tema che è presente nella storia della letteratura in moltissime tradizioni (Uhlig 2003, p. 381). Questa sorta di preghiera ha sia un uso liturgico che un uso magico. Nonostante l'uso liturgico stia andando via via scomparendo, è possibile che questo testo, nella versione recitata come in quella cantata, figuri ancora nella messa della prima

interrelazione degli atomi così come nell'incommensurabile dominio dei cieli stellati, un ordine che, sebbene di un tipo differente e ancora più intricato, è anche rintracciabile nello sviluppo della vita organizzata, e persino nel complesso dominio dell'azione umana.» (Carus 1906, p. 139). Secondo questa prospettiva il quadrato magico è forse tra le forme speculative più antiche note all'uomo, le quali richiamano la tradizione pitagorica del VI secolo a.C. Goody lo collega all'idea della scrittura come tecnologia dell'intelletto, come evoluzione della tabella, affermando che «[...] è la scrittura a renderlo possibile e gli attori possono ritenerlo altrettanto utile, sia pure per ragioni che chiameremmo magiche o religiose. Li aiuta a comprendere il mondo e in una certa misura lo si può considerare sottinteso in una serie di tecniche come il cruciverba, che è gioco e non magia ma può comunque essere ricollegato allo sviluppo delle capacità di risolvere problemi.» (Goody [2000] 2002, p. 161).

14. Presso i Copti la pi greca di *Arepo* sparisce in favore della tau, e l'omega sostituisce la o breve del latino che si sarebbe dovuta traslitterare correttamente con una omicron. Queste modifiche hanno essenzialmente due spiegazioni. La prima segnala la volontà di inscrivere la lettera tau nella prima riga del quadrato tra un'alfa e un'omega, per rinforzare ulteriormente il simbolismo della croce che appare nelle due parole *Tenet* che s'intersecano. La seconda modifica è dovuta alla ricerca di una isopsefia, al fine di rendere il valore numerico totale del quadrato uguale ad altre formule religiose (Schwartz 1957, p. 220). L'ipotesi sostenuta da Schwartz è che il quadrato sia transitato dall'area d'influenza greca verso l'Egitto, dove si sarebbero usate la lettera omega nella trascrizione, per rinforzare il valore visuale dei due assi *Tenet*. Qui la prospettiva simbolica che esso avrebbe assunto sarebbe nuovamente stata rinforzata dall'uso della lettera tau, creando ulteriori simmetrie interne. La lettera tau avrebbe inoltre permesso al quadrato di rapportarsi simbolicamente al racconto di Ezechiele in merito alla distruzione di Gerusalemme. Nella Bibbia si legge che sarebbero stati salvati solo coloro i quali avessero un segno a forma di tau. «La gloria del Dio di Israele, dal cherubino sul quale si posava, si alzò verso la soglia del tempio e chiamò l'uomo vestito di lino che aveva al fianco la borsa da scriba. Il Signore gli disse: "Passa in mezzo alla città, in mezzo a Gerusalemme e segna un *tau* sulla fronte degli uomini che sospirano e piangono per tutti gli abomini che si compiono"» (Ez. 9,3-4). Infine, il rapporto simbolico con la croce sarebbe di qui stato esteso per indicare anche i cinque chiodi della croce del Cristo e la formula *Sator* sarebbe passata in alcune formule liturgiche, per poi imbastardirsi negli amuleti copti (Schwartz 1957, p. 222).

domenica del mese di dicembre/gennaio ታሕሣሥ (*Tahśasś*), per la festa dell'Epifania e soprattutto per il Giovedì Santo, la domenica di Pasqua e quella di Pentecoste degli ortodossi cristiani di rito orientale.

A cavallo tra folklore, agiografia e mito si pone la leggenda cristiana di Socinio che attraversa tutta la letteratura dell'area ortodossa (Grecia, Armenia, Etiopia, ecc.) con una *historiola* che riflette credenze popolari, spesso inserita nei testi agiografici. La storia narra di come Socinio, scoperto che sua sorella, posseduta da Satana, aveva dato alla luce un figlio mostruoso e aveva acquisito la capacità di trasformarsi in aquila o serpente per uccidere i bambini appena nati, l'aveva trafitta e aveva ucciso il bambino per punirli di essersi votati al male. Nella versione che si trova citata negli amuleti scritti, è rispettato il motivo del santo che sconfigge il demone femminile che uccide i nuovi nati, ma il personaggio della sorella diventa la strega Werzelia. Socinio la trafigge, ma non la uccide, perché stringe con la strega un accordo: lei non ucciderà mai chiunque indossi un amuleto recante il nome del santo al suo interno (Burtea in Uhling 2010, p.772).

Infine, estremamente citato è il *Léfafä sédéq*, letteralmente 'Bandoliera della Rettitudine', un testo noto per lo studio divulgativo di Wallis Budge che lo ha definito 'il libro dei morti etiopico', paragonandolo al più famoso Libro Tibetano dei Morti (Bardo Thodol) e presentando il parallelismo già nel sottotitolo della sua opera sull'argomento del 1929. Il testo verte sull'intercessione della Vergine Maria che ottiene da Dio, grazie all'aiuto di Gesù Cristo, il Libro della Vita che è una copia perfetta del celestiale Libro di Dio e ha dunque il potere di proteggere l'anima dopo la morte nel suo viaggio nell'aldilà, per di più rafforzata proprio dall'abbondanza di riferimenti ai nomi magici e segreti di Gesù (Burtea in Uhlig 2007, pp. 542-543).

Se è già complesso tracciare una cartografia più esatta dell'intertesto, identificandone tutte le componenti e i testi originali da cui gli altri sono stati in seguito adattati e ricopiati, è impossibile ripercorrere a ritroso la scia di scambi e transazioni testuali tramite cui l'intertesto è attualizzato negli amuleti. È imprescindibile tenere conto di una situazione scrittoria primariamente basata sulla copiatura: la natura di copia scritta consente di ipotizzare che alcuni contenuti possano essere particolarmente antichi e che siano transitati per molti anni di mano in mano o da un ricettario o da un amuleto all'altro. Al tempo stesso i testi possono essere corrotti o alterati dalla riscrittura e dalle cancellature che spesso fanno parte del processo

stesso di preparazione degli amuleti. Escluse pertanto tali modifiche, più o meno volute, ciò comporta che, nonostante ovviamente esistono scritture contemporanee di amuleti, non esistono scritti “nuovi”, i cui contenuti siano il frutto della creatività direttamente connessa alla situazione scrittoria e all’ingegno dell’autore, tranne che per una certa ‘arte’ combinatoria operata sulle citazioni.

In riferimento al quadro teorico sull’intertestualità (e nello specifico alla citazione, vedi *supra* 2.), la dinamica sembra essere quella di mettere al centro l’oggetto della comunicazione per concentrare su di esso l’immaginazione dell’autore-guaritore, la sua capacità di crearsi nella mente una vera e propria raffigurazione di ciò di cui si parla, di tradurre le parole in immagini di tipo mentale. Davanti alla donna-paziente che teme la nascita di un feto morto, l’autore richiama la leggenda di Socinio e della strega Werzelia e ne imprigiona la forza analogico-narrativa; di fronte all’esperienza dell’emorragia *post-partum* richiama il Baluardo della Croce e il Cristo trafitto; al cospetto del malocchio rimanda alla Rete di Salomone per intrappolare i demoni e alla potenza del quadrato magico, ecc. Questo tipo di interpretazione è, di per sé nei termini e terminologia in cui si esprime, di tipo etnocentrico, ma punti di convergenza possono invece essere confermati, prendendo in considerazione quella che è la prospettiva relativa alla cultura di appartenenza dei testi, cioè l’idea di salute e malattia nella cultura magico-religiosa abissina. Anticipando quanto discuteremo nella prossima sezione, il guaritore (*däbtära*), nel redigere l’amuleto, compie un lavoro preliminare di anamnesi con il paziente che lo porta a disinteressarsi della sintomatologia e, sostanzialmente, a stabilire delle analogie narrative tra il caso del malato e la soluzione ‘letteraria’ a simili problematiche, come raccontata all’interno dei testi magico-religiosi. Il caso sembra discostarsi dalla medicina narrativa solo in apparenza e poiché si è soliti focalizzare l’attenzione sul coinvolgimento in prima persona del lettore, in un ruolo attivo, spesso relativo alla dimensione autodiegetica. Si pensi, ad esempio, alla narrazione autobiografica, alla biblioterapia e all’identificazione empatica con i personaggi, o alla rielaborazione del trauma in terza persona: tutte pratiche centrate attorno al lettore. Nella pratica etiopica, invece, è fondante il ruolo dell’autore, coerentemente con le prerogative di questo tipo di terapia, dove il facilitatore è un collaboratore attivo per la rielaborazione narrativa, con l’obiettivo non tanto di riformulare eventi problematici, quanto di creare una tipologia narrativa coesa all’accaduto per classificarlo in un preciso genere letterario (Calabrese 2020, p. 32). Il cortocircuito con il pen-

siero razionale di stampo occidentale si crea nel momento in cui il guaritore (facilitatore), non rende partecipe della narrazione il malato che è analfabeta, anche al fine di proteggere il proprio ruolo di specialista della scrittura magica, e affida alla natura di feticcio, di simulacro letterario, derivante dalla segretezza e illeggibilità degli amuleti, il presunto potere di guarigione: in altre parole conduce la narrazione oltre la medicina (utile al lettore alfabetizzato), verso la magia (utile al lettore analfabeta). Questo è, infatti, l'elemento chiave per tracciare un confine tra una pratica terapeutica come quella della *narrative medicine* e una pratica magico-religiosa come quella dell'amuleto abissino, ancora ai nostri giorni rilevante per molti strati meno abbienti e meno scolarizzati della popolazione in Etiopia. È in questa segretezza, inoltre, che si annida la possibilità di approfittarsi della dabbenaggine del lettore e del fascino nascosto della letteratura magica, nel realizzare quei testi che, in luogo di produrre tentativi paralleli al metodo scientifico, finivano per rappresentare ciò che Piero Camporesi ha definito, riferendosi al breve, un *memento stultitiae* (2003, p.138), con cartigli per lo più composti di versetti rozzi e insolenti dal carattere di burla e truffa.

Uno sguardo alla concezione sincretica della malattia

Al fine di capire come potrebbe la letteratura ambire a curare, è importante fare alcuni cenni alla concezione stessa di malattia nel contesto etiopico. Ciò ci permette non tanto di giustificare le conclusioni di un metodo di guarigione, quanto di approfondirne i presupposti, rendendo coerente un genere letterario marginale nella cornice della sua tradizione e cultura. L'esistenza di due mondi spirituali opposti è ampiamente accettata in Etiopia. Come commenta uno dei più acuti studiosi di manoscritti magico-religiosi:

L'impressione generale che si ha dalla letteratura è che la vera battaglia sia tra Dio e Satana/Diyabolos per il potere di comandare sull'uomo. In ogni caso, alla fine la terra è vista come un luogo dove gli aggressori (gli spiriti malvagi) e i difensori (i discendenti di Adamo), le due classi di creature che peccarono contro il loro creatore e furono punite con la vita sulla terra, sono in costante battaglia» (Delamarter S., Melaku T. et al., 2009, pp. XXXIV-XXXV).

È appunto tenendo in considerazione questo costante scontro che si può capire come la malattia sia interpretata come un temporaneo influsso dei poteri negativi. L'azione, infatti, più frequentemente collegata agli amuleti è quella di 'salvare' dai poteri del male asservendosi ai poteri del bene. Il 'servo' di dio si rivolge alla divinità in forma di preghiera per chiedere salvezza e guarigione da svariate malattie indicate nel testo stesso quali i crampi, il dolore puntorio, la sterilità, l'anemia, la diarrea, il tifo, il mal di testa, la gastrite, la perdita di appetito, l'emorragia, gli stati confusionali, ecc. Queste condizioni psico-fisiche vengono pertanto figurativizzate in personaggi quali il Diavolo, la Morte, la Notte, gli Spiriti (buda e zar), i Demoni (ganien), gli Incantatori, i Maghi, i fabbri, i blasfemi, lo schiavo (barya) e il meticcio (wullag). Ciò permette in qualche modo di nominare le cause delle malattie, di renderle visibili e di poterle controllare.

Il termine comunemente utilizzato per malattia è ደዌ አማም ("däwe ḥəmmam") che deriva dal verbo ገደየ ደዌ ("däwäyā") e dal verbo ለመ ("ḥammä") che significano entrambi "ammalarsi", sia in senso fisico che mentale¹⁵. In effetti, occorre tenere in considerazione questa dialettica costantemente presente tra cause magiche e cause empiriche, poiché la concezione etiopica di malattia si distacca nettamente dalla moderna concezione occidentale: nell'eziologia tradizionale delle malattie c'è infatti compresenza, anche se non sempre sincretica, dell'elemento magico ed empirico. Nel caso della rabbia, nonostante le deduzioni erranee, i ragionamenti stessi che portano alle indicazioni di cura non prendono in considerazione cause sovrannaturali. La rabbia si ritiene giustamente dovuta al morso di un cane, nonostante il meccanismo della sua diffusione sia attribuito a piccoli cani che crescono nel ventre del malato e che poi ingrandendosi uccidono la persona e fuoriescono dal suo corpo. Alcuni mali alla gola sono invece curati tramite l'uvulectomia, nella corretta interpretazione che essi siano dovuti ad un'infezione, ma nella fantasiosa giustificazione che l'escissione dell'ugola abbia un'efficacia nel ridurla. Ovviamente questo non è il solo caso possibile, esistendo anche una serie di casi in cui è la superstizione pura e semplice a prendere il sopravvento. Rodinson mette in evidenza anche casi in cui predomina la situazione magica poiché

15. Kidanä Wäld fornisce i seguenti esempi di malattie fisiche «ትኩሳት ንደድ በሽታ ሐዘን ጭንቅ ሙከራ» ("təkusat nədad bäsəta ḥazän cənq mākāra") ossia febbre, febbre gialla, malattia, dolore, ansietà e principalmente sofferenza, contemplando anche disagi psicologici (1948, p. 450).

dal momento in cui si attribuisce l'itterizia al volteggiare di un uccello, dei mali indeterminati a un filtro o al malocchio, dal momento in cui si considera come posseduta la gente attaccata da una sorta di lebbra, dal delirio, dall'impotenza o dalla sterilità, infine da mali di ogni sorta, si ricorre a un metodo di pensiero fatto di generalizzazione e deduzioni incontrollate che si allontana nettamente dal tipo di pensiero caratteristico dell'empirismo (Rodinson 1967, p. 50).

Da un punto di vista medico la malattia non è collegata in alcun modo alla sintomatologia o all'aspetto del malato. Il *däbtära* o chierico guaritore (che ricordiamolo verga gli amuleti scritti) si rivolge allo spirito possessore per chiarire la natura dello spirito che causa il male. Così facendo opera anche a livello psicologico, dando una forma simbolica all'istanza creatrice del disagio, facendola individuare dal malato stesso tramite un intenso lavoro di anamnesi e rivalutazione del senso della malattia. I *däbtära* usano come peculiare diagnostica lo strumento dell'evocazione degli spiriti, indipendentemente dalla dottrina religiosa e senza ricorrere a un'aurea di guida spirituale o a un'intellettualizzazione delle proprie attività che rimangono molto pragmatiche, ancorché esoteriche. In effetti il *däbtära* si limita alla constatazione che una certa preghiera, una certa narrazione o invocazione, spesso associate a preparazioni erboristiche e amuleti fanno rifuggire lo spirito e sono dunque efficaci. Di qui il *däbtära* non evince una teoria: il guaritore ha un approccio di tipo semiotico e non semeiotico. Afferma Mercier che molto ha scritto in merito agli amuleti abissini che

ogni segno interessa l'indovino come prima maglia di una catena associativa: a una certa visione riportata dal malato è associata dal guaritore una tale aggressione, un tale responsabile, un tale divieto, un tale sacrificio ecc.¹⁶

Pur non potendo approfondire una tassonomia dei termini legati al magico, Mercier (1994) definisce un carattere saliente di questa medicina polimorfa: la vaticinazione magica in opposizione alla divinazione religiosa dei profeti. Per chiarire questi aspetti ricorre direttamente all'intervista con l'informatore Asrés con il quale collabora dal 1974 al 1985, specialmente al fine di mettere in luce la

16.«Chaque signe intéresse le devin comme premier maillon d'une chaîne associative: à telle vision rapportée par le malade est associée par le devin telle agression, tel responsable, tel interdit, tel sacrifice, etc.» (Mercier 1976b, p.123).

concezione di guaritore come percepita dal *däbtära* stesso. Asrés narra un sogno nel quale appare un uomo enorme con in mano della carne di iena e un coltello dalla lama a doppio filo. Lo strano personaggio forza il *däbtära* a mangiare la carne impura. Dopo le prime reticenze, il guaritore mangia tagliando con il coltello quella che all'apparenza sembra essere la coscia di una iena, sino ad arrivare all'osso che disarticola e raschia con cura. Il personaggio enorme è un angelo inviato da Dio stesso e il coltello a doppio filo è metafora della lingua dell'uomo. Infatti, anche la lingua ha una punta e un doppio filo, creato da Dio per la menzogna e per la verità. Così Asrés dovrà seguire la vocazione datagli da Dio e farà dell'essenza doppia del linguaggio, simboleggiata dal coltello, il proprio mestiere, nella consapevolezza dunque che dalla menzogna e dalla verità verrà la sua sussistenza¹⁷.

Conclusione: letterature che guariscono

Per approfondire il nesso tra salute, generi letterari e guarigione, anche in culture non eurocentriche, il presente contributo ha presentato un caso di studio, quello della scrittura contenuta negli amuleti magico-religiosi d'Etiopia. Grazie agli studi linguistici e testuali che dagli anni Trenta del Novecento sono arrivati sino ai nostri giorni (Burtea 2012; Chernetsov 2006; Hailu 2003), la rete intertestuale di questo genere letterario emerge in tutta la sua ampiezza, lasciando supporre un ben più fluido flusso di saperi in forma scritta da e verso zone come l'Africa, spesso a torto ritenute soltanto il regno dell'oralità. Le ricerche sui testi non hanno mai considerato gli aspetti cognitivi e i fondamenti neuroscientifici, vista la distanza tra le discipline di partenza e la marginalità dell'argomento su scala globale. Eppure, alla luce di un rinnovato interesse sui rapporti tra narrazione, letteratura e salute, questi testi potrebbero fornire molti dati a tali paradigmi interpretativi. Si tratta, a ben vedere, di testi redatti per curare. In particolar modo,

17. L'episodio può essere rapportato a un parallelo episodio biblico (At. 11, 5-11) che recita «Io mi trovavo in preghiera nella città di Giaffa e vidi in estasi una visione: un oggetto, simile a una grande tovaglia, scendeva come calato dal cielo per i quattro capi e giunse fino a me. Fissandolo con attenzione, vidi in esso quadrupedi, fiere e rettili della terra e uccelli del cielo. E sentii una voce che mi diceva: Pietro, alzati, uccidi e mangia! Risposi: Non sia mai, Signore, poiché nulla di profano e di immondo è entrato mai nella mia bocca. Ribatté nuovamente la voce dal cielo: Quello che Dio ha purificato tu non considerarlo profano. Questo avvenne per tre volte e poi fu tutto risollevato di nuovo nel cielo».

la copiatura, non solo materiale, ma anche in termini di citazione di contenuti, e la ricomposizione dei testi tramite la giustapposizione di diverse citazioni/copiature (che comprenderebbero, per esaustività, anche le immagini), sono state interpretate nel presente testo nella chiave dell'intertestualità. Per questo motivo, gettando uno sguardo teorico influenzato dagli studi cognitivi e di stampo neuroscientifico, le citazioni vergate su pergamena in grado di curare e le moderne avanguardie terapeutiche di metodi come il GIM (Guided Imagery and Music) non sembrano poi così distanti, mettendo al centro il corpo e la mente del lettore-paziente e la funzionalità della rete intertestuale.

Inoltre, la pratica terapeutica della medicina narrativa condivide con l'amuleto, almeno dal punto di vista del ruolo dell'autore-terapeuta, il tentativo di inserire in un contesto testuale coerente e coeso l'esperienza traumatica del singolo. Non vogliamo spingerci al di là di queste suggestioni preliminari, visto i dati a nostra disposizione del tutto limitati e lo scopo di questo articolo, ma soltanto mettere in luce il valore di ulteriori approfondimenti e ricerche.

Oltre ad elaborare sul rapporto tra letteratura e salute, l'articolo mirava a contribuire al riconoscimento di un sottogenere letterario, praticamente sconosciuto, ma forse non così marginale. Alla luce delle considerazioni qui proposte, possiamo infatti ipotizzare che, come la forma-libro ha decretato il successo della letteratura in ambito europeo, così la forma amuleto (di certo il rotolo magico di pergamena in Etiopia) ha rappresentato la forma primaria di circolazione della letteratura magica a livello sovranazionale. Questo sottogenere letterario in forma di rotolo fonda il suo presunto potere di cura (la sua efficacia non è qui ovviamente argomento di discussione), nonché la sua indiscutibile fascinazione su certe caratteristiche legate al testo, alcune solo all'apparenza paradossali, che vogliamo riassumere in chiusura:

- *l'illeggibilità* e il mantenimento del riserbo su questa letteratura segreta, eppure sempre esposta e a costante contatto con il corpo che deve proteggere;
- *l'immutabilità*, indispensabile ad attingere alla forza di antichi testi esoterici, eppure anch'essa mutevole, per distorsioni, riscritture o errori nella copiatura;
- la *contemporaneità* di testi antichi, perché ancora oggi gli

amuleti vengono redatti con le medesime citazioni testuali di un tempo che riecheggiano da un intertesto in cui gli influssi gnostici, cabalistici ed esoterici provenienti dall'area ellenistica o dal Vicino Oriente sono stati fusi e riassorbiti dalla cultura di riferimento;

- la *personalizzazione*, tramite un vero e proprio percorso di anamnesi del paziente che, procedendo per associazioni tra segni, permette al chierico guaritore di individuare il brano letterario adeguato da inserire nell'amuleto e di "scrivere" la corretta narrazione (per analogia con i mali che deve curare) per un dato paziente-lettore, sempre identificato dal nome. In questo tratto cogliamo anche i prodromi e le intuizioni di una vera e propria medicina narrativa.

Bibliografia

Per l'inquadramento dell'intertestualità e della dimensione terapeutica della narrazione:

Burke M., *The neuroaesthetics of prose fiction: pitfalls, parameters and prospects*, in «Frontiers in Human Neurosciences», 9, 442, 2015, pp. 1-12.

Calabrese S., *La fiction e la vita. Lettura, benessere, salute*, Milano, Mimesis, 2015.

Calabrese S., *Neuro-cognitivismo e narrative medicine: i mondi possibili del settore scientifico disciplinare L-FIL-LET/14*, in «Comparatismi», 5, 2020, pp. 22-33.

Fludernik M., *Toward a 'Natural' narratology*, in «Journal of literary semantics», 25, 2, 1996 (trad. it., *Verso una narratologia 'naturale'*, in Calabrese S., Ballerio S. [a cura di], *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, Milano, Ledizioni, 2014).

Genette G., *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (trad. it., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997).

Greimas A.J., Courtés J., *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Classiques Hachette, 1979 (trad. it., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori, 2007).

Magli P., Manetti G., Violi P., (a cura di), *Semiotica: storia, teoria, interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Milano, Bompiani,

1992.

- Panagiotidou M., *A cognitive approach to intertextuality: the case of semantic in tertextual frames*, in «Newcastle Working Papers in Linguistics», 17, 2016, pp. 173-188.
- Peirce C.S., Bonfantini M. A., *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Milano, Bompiani, 2003.
- Short A., Gibb H., Holmes C., *Integrating words, images, and text in BMGIM: Finding connections through semiotic intertextuality*, in «Nordic Journal of Music Therapy», vol 20, 1, pp. 3-21.

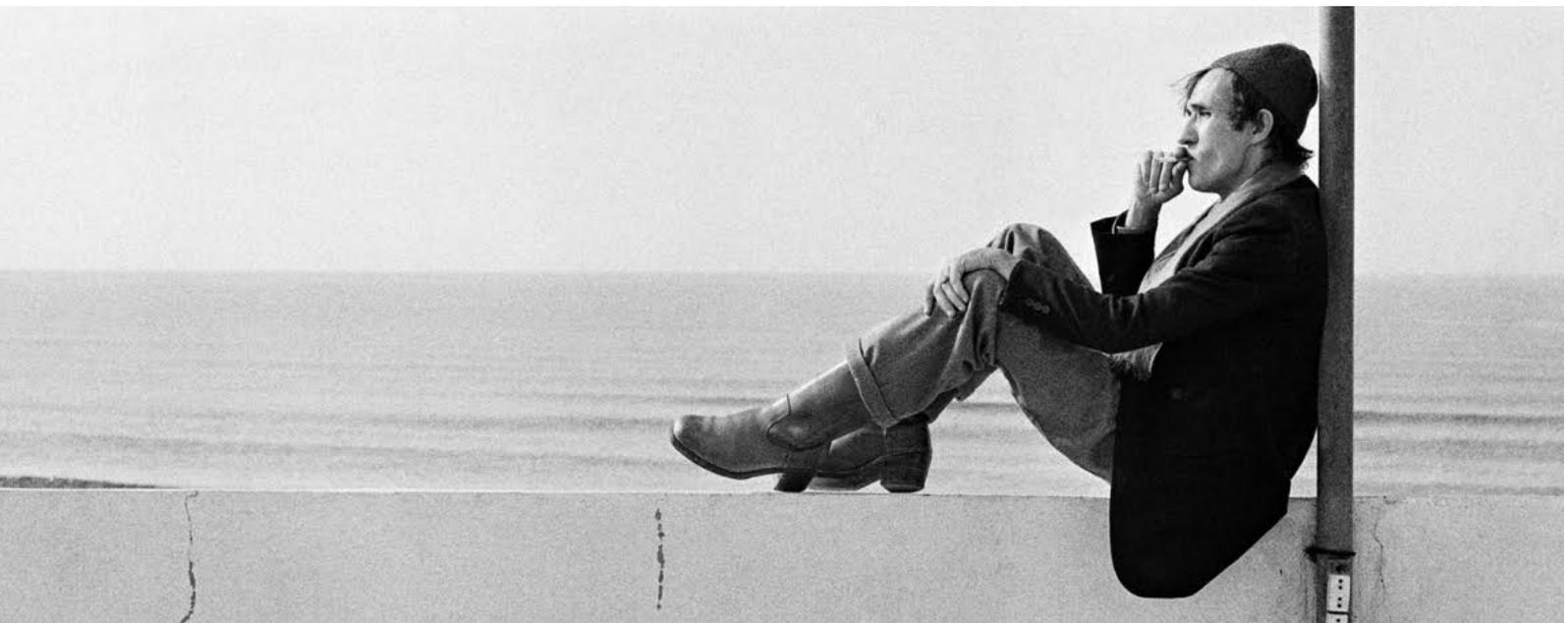
Studi sugli amuleti e la cultura etiopica:

- Álvarez F., *Historiale description de l'Ethiopie contenant vraye relation des terres, & païs du grand Roy, & Empereur Prete Ian, l'assiette de ses royaumes et provinces, leurs coutumes, loix, & religion, avec les pourtraits de leur temples & autres singularitez, cy devant non cogneues*, Anvers, J. Bellere, 1558.
- Budge W., *The Bandler of Righteousness, an Ethiopian Book of the Dead*, in «Luzac's Semitic Text & Translation Series», 19, 1929.
- Burtea B., Papahagi A., *An Ethiopian Magical Manuscript at the University Library of Cluj, Romania (BCU, MS 681)*, in «International Journal of African Historical Studies», 45, 1, 2012, pp.103-111.
- Camporesi P. (a cura di), *Il libro dei vagabondi*, Milano, Garzanti, 2003.
- Cardini F., *Il breve (secoli XIV-XV): tipologia e funzione*, in «La ricerca folklorica», 1982, pp. 63-73.
- Cardona, G.R., *Gli amuleti scritti: un excursus comparativo*, in «La ricerca folklorica», 8, 1983, pp. 91-97.
- Carus P., *Reflections on magic squares*, in «The Monist», 16, 1, January, 1906, pp. 123-147.
- Chernetsov S., *Ethiopian magic texts* in «Forum for Anthropology and Culture», 2, 2005, pp. 188-200.
- Delamarter S., Melaku T. et al., *Catalogue of the Ethiopic Manuscript Imaging Project, Vol. 1: Codices 1-105, Magic Scrolls 1-134*, Eugene - Oregon, Pickwick Publications, 2009.
- Euringer S., *Das Netz Salomons ein äthiopischer Zaubertext. Nach der Hs. im ethnographischen Museum in München*, Leipzig, Brockhaus, 1928.
- Fries K., *The Ethiopian legend of Socinius and Ursula*, in «Actes du 8me Congrès international des Orientalistes». II, Section I B, Leiden, 1893, pp. 55-70.

- Goody J., *The power of the written tradition*, Washington, Smithsonian Institution Press, 2000 (trad. it., *Il potere della tradizione scritta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002).
- Grébaut S., *Noms ésotériques de la chute du démon* in «Aethiopica», 3, 1, Gennaio, 1935.
- Hailu H., *The amulet of Emperor Theodore* in «Annales d’Ethiopie», 19, pp. 257-263.
- Kidanä Wäld K., *Mäṣḥafä säwasəw wäggəs wämäzɡäbä qalat Ḥaddis*, Addis Ababa, Artistic Printing Press, 1948.
- Lifchitz D., *Amulettes éthiopiennes* in «Minotaure», 2, pp. 71-74.
- Lifchitz D., *Textes éthiopiens magico-religieux*, Paris, Travaux et mémoires de l’institut d’ethnologie, 1940.
- Lepage C., Delage E. (a cura di), «Études Éthiopiennes. Actes de la X conférence internationale des études éthiopiennes, Paris, 24-28 août 1988», Paris, PICES 1994.
- Leiris M., *L’Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934 (trad. it., *L’Africa fantasma*, Milano, Rizzoli, 1984).
- Piovanelli P., *The Apocryphal Legitimation of a “Solomonic” Dynasty in the Kəbrä nägäšt – A Reappraisal* in «Aethiopica», 16, pp. 7-44.
- Taddesse B. (a cura di) «Proceedings of the Eight International Conference of Ethiopian Studies, University of Addis Abeba, 26-30 November 1984, 2 vols.», Addis Abeba – Frankfurt am Main, 1988.
- Raineri O., *Catalogo dei rotoli protettori etiopici della collezione Sandro Angelini*, Roma, Edizioni Pia Unione Preziosissimo Sangue, 1990.
- Rodinson M., *Magie, médecine et possession à Gondar*, Paris, Mouton & Co, 1967.
- Schwartz J., *À propos du carré Sator chez les Éthiopiens*, in «Annales d’Ethiopie», 2, pp. 219-223.
- Uhlig S. et al. (a cura di), *Encyclopaedia Aethiopica, Vol. 1: A-C*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2003.
- Uhlig S. et al. (a cura di), *Encyclopaedia Aethiopica, Vol. 3: He-N*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2007.
- Uhlig S. et al. (a cura di), *Encyclopaedia Aethiopica, Vol. 4: O-X*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2010.



Fig. 1 - Un amuleto abissino in forma di rotolo pergameneo (collezione privata dell'autore).



Alighiero Boetti e il «niente» (1966-1969). Cortine, distanze, interregni

Michele Dantini

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Questo saggio è uno studio monografico su una singola opera di Alighiero Boetti, *I vedenti*, datato 1967. Si tentano due modalità di interpretazione. La prima modalità, dedicata al riconoscimento di opere d'arte e artisti contemporanei a Boetti o appena precedenti, a partire da Fontana fino ad arrivare a Warhol e alle sue riflessioni sul "Braille mentale". La seconda modalità, invece, si riferisce a circostanze più distanti e indirette. Al tema del "viaggio" in de Chirico, per esempio, qui considerato come metafora per quella "distanza" che appartiene sempre all'arte e della quale le opere sono prove e registrazioni; e al tema metafisico del "Niente", che è necessario rappresentare.

Parole chiave: Boetti, *I vedenti*, Fontana, Warhol, de Chirico.

This essay is a monographic study on a single work by Alighiero Boetti, *I vedenti*, dated 1967. Two ways of interpretation are attempted. The first way, dedicated to the recognition of artworks and artists contemporary to Boetti or a little earlier, starting with Fontana to reach Warhol and his reflections on "mental Braille". The second way, on the other hand, refers to more distant and indirect circumstances. To the theme of the "journey" in de Chirico, for example, here considered as a metaphor for that "distance" that always belongs to art and of which artworks are evidences and registrations; and to the metaphysical theme of "Nothing", that it is necessary to represent.

Keywords: Boetti, *I vedenti*, Fontana, Warhol, de Chirico.

Ah! Ormai non c'è più niente che ci possa saziare!

Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, 1888

Molti artisti non cercano più soluzioni a livello dell'oggetto-opera d'arte o di circostanze esteriori.

Sono cosmici e primari, risoluti semplici saggi seri.

Tristan Tzara, *Nota 18 sull'arte*, 1917

Abbiamo due vie per avvicinarci ai *Vedenti* (1967), la piccola tavola bianca che ci attende all'inizio della stagione "poveristica" di Boetti [fig. 1]: la via breve e la via lunga. La via breve passa per i *Buchi* di Fontana - ovvia premessa, a rimanerne paghi, dei *Vedenti*, e a non voler considerare la mutazione di un «gesto» danzante e guerriero in un ritmo pacato e seriale. E per un passaggio dell'intervista che Warhol rilascia a «The East Village Voice» nel novembre 1966, verosimilmente "predato" da Boetti in tutta fretta e messo a

frutto nella piccola scultura-installazione di cui ci occupiamo adesso. Qui Warhol afferma: «non leggo molto di quello che si scrive di me, guardo solo le figure negli articoli, non importa che cosa dicono di me; delle parole guardo solo il disegno che fanno. Guardo tutto in questo modo, la superficie delle cose, una specie di Braille mentale, semplicemente lascio scorrere le mani sulla superficie delle cose»¹.

La questione del «braille mentale» ha una storia e genealogia illustri. Come ignorare ad esempio che la copertina della *Scatola verde* duchampiana, datata 1934, è titolata in fantasiosi caratteri «braille», ottenuti perforando la carta? Come a dire che laddove l'occhio non arriva, là arriva la mano che esplora e divina. O in altre parole: che l'arte di Duchamp elegge a proprio dominio non il «retinico» di tradizione impressionista, ma l'«infrasottile» e tetradimensionale, cui lo sguardo non giunge. Duchamp d'altra parte non si muove nel vuoto, come Warhol e Boetti, che a lui guardano, forse fanno (o forse anche no). Perché, come ricordato da Svetlana Alpers in *Rembrandt's Enterprise* (1990), già Picasso propone lo scambio della mano all'occhio nell'*Autoritratto con la tavolozza* del 1906, in ciò seguendo Rembrandt². Che in più dipinti, nell'illustre *Aristotele che contempla il busto di Omero* (1653) ad esempio, suggerisce che la mano, e non l'occhio, possa avventurarsi in quelle oscurità, insieme percettive e simboliche, per cui si aggirano sapienti e artisti d'accezione, come Rembrandt stesso. Parliamo poi, se non del de Chirico del *Ritratto di Apollinaire* (1914) o del Carrà di «*Valori plastici*», pronto, quest'ultimo ad ammonire sui pericoli della vista, che infrange «*l'incantesimo della vita*»³, e autore di quadri come *Natura morta metafisica* (1918-1920) o *L'amante dell'ingegnere* (1921), pure riprodotti sulla rivista, quantomeno di Braque: al cui riguardo il tema della «cecità veggente» - così vorrei qui chiamarlo - saldamente radicato nella difesa della «mano» d'artista e dell'importanza dei «valori tattili»⁴, giunge a dignità di insegna per così dire politico-stilistica nella letteratura del secondo dopoguerra, a Boetti facilmente accessibile. Citiamo qui, a mo' di *locus classicus*, l'ottimo *Braque le patron* di Jean Paulhan⁵. Questione di «veggenza», dunque: paradossalmente attribuita alla mano terebrante (in polemica con gli orientamenti antiartistici contemporanei) e inve-

1. Berg G. (intervista a cura di), *Andy Warhol: la mia vera storia*, in «The East Village Voice», 1.11.1966; trad. it. in Warhol 2007, p. 89.

2. Alpers 1990, pp. 28 e sgg.

3. Carrà 1918, p. 2.

4. Cfr. Braque G., *Cahier 1917-1947* (1947), adesso in Braque 1994, p. 19.

5. Paulhan 1952, pp. 93-94 e passim.

ce negata all'occhio, troppo pronto ad appagarsi di festini sensibili. Che dire poi - torniamo per un attimo in Italia, primo dopoguerra - di un quadro come *Il cieco* di Ubaldo Oppi, datato 1922, in inquieta oscillazione tra pittura metafisica e *Neue Sachlichkeit*?

La tavoletta boettiana ha un titolo polemico e parenetico insieme, già ricordato: *I vedenti* appunto. Non sappiamo bene se chiamarla pittura, scultura o altro: della prima ha la bidimensionalità, della seconda il volume. Per di più Boetti prevede talvolta che stia a terra, come un'installazione di foggia brancusiana e minimalista, dalla forma solida regolare, senza piedistallo. Le dimensioni sono contenute, ma non le ambizioni. *I vedenti* vale come definizione dello sguardo artistico e insieme come avvertimento. L'oggetto che ci sta di fronte non coincide con l'opera, non più di quanto la carta o l'inchiostro tipografico esauriscano il senso della poesia o del romanzo che stiamo leggendo. L'oggetto concreto è qui un semplice supporto dell'«idea», come la chiama Boetti; che appare dunque «dematerializzare» la pittura|scultura (anche se solo in parte! Perché quanto distante qui, se non implicitamente rigettata, quella «dematerializzazione» prima e ultima proposta da Yves Klein nel 1961, con lo *Spazio immateriale*, al Museum Haus Lange di Krefeld) per muoversi in un solco che, Dada o NeoDada in apparenza, dovremmo in realtà intendere, nelle sue motivazioni più intime, spazialista, orfico, metafisico. Opera esile e perentoria, con tratti come di baldanzoso saggio fine corso, *I vedenti* si rivolge al pubblico degli intenditori riassumendo propositi e elencando “padri” e mentori. Gioca d'altra alla sostituzione sensoriale ripristinando, a fronte della fredda arte tipografica di Duchamp, l'opera della mano: ancora una dislocazione, da parte di Boetti, rispetto alla «dematerializzazione» modernista *stricto sensu*, franco-americana.

La via lunga passa per *Il saluto degli argonauti partenti* di de Chirico (1920), o circostanze consimili; e da lì, scegliendo pur sempre Boetti diramazioni primarie, tocca la tavoletta dei *Vedenti* per giungere infine ai “viaggi” dell'artista torinese, sia biografici che figurati (tali le *Mappe*, gli arazzi etc.); senza mai trascurare i più avventurosi nutrimenti letterari, del genere Salgari o Verne. Mi spiego. Quella “conversione” o trasformazione dello spettatore che Boetti si propone di avviare con *I vedenti*, invitandolo a modificare le aspettative inerenti l'esperienza estetica, rimandano a un “viaggio” da compiere, o meglio a una distanza da attraversare. Viaggio e distanza, questa la tesi, che, nel contesto del modernismo italiano, hanno origini

metafisiche. La stessa adozione del monocromo non ha motivazioni formalistiche, da parte di Boetti, né tantomeno allude a una qualche istanza iconoclastica connessa a qualcosa come alla “fine” o “morte” del senso e dell’immagine. Per niente. Potremmo anzi dire che *I vedenti*, nel suo candore esibito di statua, si colloca sotto il segno del «fantasmico» di cui Savinio e de Chirico scrivono, da punti di vista singolarmente antidemocratici, su «Valori plastici» e «Il Convegno» tra 1919 e 1920⁶. Intendendo con il termine «fantasmico» non alcunché di spettrale o lugubre o sinistro. E invece (proprio al contrario) l’immagine «divina» quale intravediamo tremula e incipiente; che irradia e si annuncia da remote profondità, senza dispiegarsi ancora in piena luce meridiana. E’ in questo senso, pare, sì tecnicamente ridotto e castigato, ma pur sempre metafisico, che Boetti, rigettando il “barocco” di Fontana, ne accoglie anche l’insegnamento dei *Buchi* nei *Vedenti*, quasi a regolare i propri conti, in modo in prospettiva tutt’altro che poveristico, con quell’«arte abitabile» così prossima alla carpenteria e invece refrattaria al viaggio, a vocazione sociologica, che si espone da qualche tempo nella Galleria Sperone di Torino (il riferimento, qui, è più a Pistoletto e Gilardi che a Piacentino)⁷. Offre cioè prova concreta del «superamento della pittura, della scultura, della poesia», in realtà di un loro «sintesi»; e soprattutto di un’arte entro cui «alla plastica si unisc[a] la nozione del tempo» (traggo le citazioni dal *Manifesto tecnico dello spazialismo*, 1951).

«E ora, dopo essere stati in cammino così a lungo, noi Argonauti dell’ideale, più coraggiosi, forse, di quanto non lo esigesse la prudenza, dopo che molto incorremmo in naufragi e sciagure, ma sempre... più sani di quanto vorrebbero concederci, pericolosamente sani, sempre rinnovellati in salute - ora è come se a ricompensa di tutto ciò ci apparisse dinanzi agli occhi una terra ancora ignota, di cui nessuno ancora ha misurato con lo sguardo i confini, al di là di tutti i paesi e i cantucci dell’ideale esistenti fino a oggi, un mondo così sovraneamente ricco di cose belle, ignote, problematiche, terribili e divine, che la nostra curiosità come la nostra sete di possesso sono fuori di sé»⁸. Così Nietzsche a proposito dei moderni «filosofi», in un passaggio che non ripropongo qui nella speranza di facili effetti, ma con il preciso proposito di richiamarne l’importanza per una

6. Savinio 1919; de Chirico 1920.

7. Il riferimento è alla mostra *Arte abitabile*, con opere di Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Michelangelo Pistoletto, che si tiene alla Galleria Sperone di Torino tra giugno e luglio 1966 e che ci appare una sorta di incunabolo dell’Arte Povera.

8. Nietzsche 1991, p. 97.

storia «argonautica» dell'arte figurativa italiana tra primo e secondo Novecento; attuale ancora per Piero Manzoni, come si è potuto verificare di recente⁹. Non è infatti proprio *Ecce homo*, da cui ho appena tratto la citazione, il primo libro di Nietzsche cercato e letto da de Chirico e Savinio, nell'estate del 1909¹⁰? E proprio da *Ecce homo* discendono prioritariamente temi e problemi che, trasposti in pittura e adattati dai due fratelli metafisici al contesto precipuo, hanno lungo corso nel modernismo italiano, tanto da modificarne la storia in profondità, ovviamente in collaborazione con circostanze specificamente figurative, senza che una determinata tradizione critica ne sappia alcunché o voglia saperne alcunché¹¹; e la cui traccia troviamo ancora in Boetti. Mi riferisco qui, in modo di necessità sincopato e rapsodico, ai temi del «Niente» o, per esprimerci in modo in parte fuorviante, della «morte di Dio», che pongono difficoltà inedite e di non ovvia soluzione, nella seconda parte del Novecento, al problema della rappresentazione - ne costituisce documento la stagione del monocromo: e *I vedenti* è in primo luogo un monocromo; lo provano altresì le affermazioni di Fontana sul «nulla di creazione», e «non di distruzione», contenute nell'intervi-

9. Dantini 2012, pp. 38-46.

10. A fronte di indagini cronologiche sottili o sottilissime si è prestata scarsa attenzione al riflesso figurativo (diciamo così), tecnico-stilistico non meno che iconografico, della conoscenza di Nietzsche in de Chirico e (poi) Savinio: e cioè all'urgenza squisitamente artistica che l'innesto di temi e (sia pure) iconografie di origine nietzscheana ha avuto per certo modernismo italiano, tanto da sembrare in breve tempo ovvio (senza esserlo affatto!) e divenire pressoché irriconoscibile. Vd. anche *infra*, nota 11. Per la questione delle fonti filosofico-letterarie tedesche di de Chirico e Savinio e la cronologia/topografia delle letture di *Ecce homo*, *Così parlò Zarathustra* (1883-1885) e *Al di là del bene e del male* (1886), letti in traduzione francese, cfr. Schmied W., *Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger*, in Rubin, Schmied, Clair 1982, pp. 89-107; Roos 1999, pp. 54-112 e passim; Roos G., *La nascita e i primi passi dell'arte metafisica a Milano e Firenze tra il 1908 e il 1911*, in Baldacci 2010, pp. 29-43; Mocchi 2017, pp. 46-49; *ibid.*, Baldacci P., *La pittura e la musica «più profonde». Conferme sulla cronologia 1909-1910 e la nascita dell'arte metafisica*, in part. pp. 9 e sgg.

11. Il *parti pris* «antifilosofico» di tanta critica d'arte italiana, quale si formula ad esempio nelle *Proposte per una critica d'arte* di Roberto Longhi (1950) e da Longhi stesso è trasmesso in eredità a partire dalla celebre stroncatura dechirichiana del 1919, *Al dio ortopedico* (in «*Il tempo*», 22.2.1919; adesso in Longhi 1980, pp. 427-429), si rivela non solo angusto e irragionevole, se inteso come un *a priori* storiografico, ma proprio di formidabile intralcio alla comprensione del primo e del secondo Novecento nel passaggio da un'arte di tipo «naturalistico» a un'arte di tipo metafisico (oggi preferiremmo dire «concettuale»). Questo stesso *parti pris* impedisce di riconoscere e indagare come, a partire da una data determinata, ci sia potuti rivolgere, e *par cause* - cioè gli artisti stessi si siano rivolti, e non filosofi o critici d'arte dottrinari - alla letteratura filosofica - Nietzsche, certo; ma non solo - per trarne sollecitanti *Ersätze* delle più tradizionali narrazioni (e iconografie) tradizionali «sacre» o devote.

sta a Carla Lonzi, riversata in *Autoritratto*¹². Mi riferisco al rapporto tra arte e artigianato, che con la pittura metafisica, precorritrice in questo delle neovanguardie del secondo dopoguerra, spazialiste, post-spazialiste e monocrome, entra decisamente in crisi¹³ - l'adozione di un testo in luogo dell'immagine, nei *Vedenti*, è indicazione a suo modo segnaletica di tale crisi. Mi riferisco infine a una circostanza in apparenza imprecisata e generale, che tuttavia ha a mio avviso precise conseguenze sul piano delle scelte figurative. Che lo «spirito italiano in pittura», se esiste, sia cosmopolita e mediatore *par excellence* de Chirico lo afferma con veemenza nel saggio sulla *Mania del Seicento*¹⁴. Nord|Sud, Est|Ovest: non ci imbattiamo qui, già una prima volta, nell'intenzione finemente cosmopolita che prende forma poi nelle *Mappe* e arazzi boettiani?

È curioso si sia prestato sinora scarsa attenzione al tratto metafisico (scil. orfico) di un artista che pure ci invita altrove a «vedere» e «nascondere il Niente» (giochiamo con il titolo di un'opera di Boetti, *Niente da vedere, niente da nascondere*, 1969, ritenendo di non equivocarne il senso); e volentieri gioca alla messa in scena della propria morte (*Io che prendo il sole* a Torino il 19 Gennaio 1969, 1969)¹⁵. Si è invece preferito sovrainterpretare Boetti in senso politico o politicistico. Tuttavia è il Niente stesso cui rinvia *I vedenti*, da intendere in senso affermativo, come apice della conoscenza, intraducibile in parole: il «Mistico» di cui si fa un gran parlare in «Valori plastici», quell'Assenza che non è affatto *nihil negativum*; ma l'«irraggiungibile» di cui, sulle pagine della stessa rivista, scrive acutamente Theodor Däubler; cui di lì a poco, ancora sulle pagine del «Convegno», de Chirico stesso richiama a commento della *Paraphrase über den Fund eines Handschuhs* [*Parafraasi sul ritrovamento di un guanto*, 1881] di Klinger¹⁶; e che Boetti evoca a più riprese

12. Lonzi, 2010 (1969), pp. 245-247 e passim. Per un inquadramento complessivo del problema nel passaggio da spazialismo, monocromo a neoavanguardie cfr. Dantini M., *Arte italiana postbellica. Conversazioni atlantiche*, in Dantini 2016, pp. 213-226.

13. Cfr. in proposito Savinio 1918, p. 4.

14. de Chirico 1921.

15. Rimando volentieri, qui, per un'introduzione generale al tema, sia pure mirata ad altro momento e altro ambito storico-artistico, al mio saggio *Paul Klee e il «nulla», 1916-1923. Epoca, «origine», «stile»*, in Dantini 2018, pp. 17-38. Per Klee, che risulta così importante per Boetti, e l'arte italiana cfr. d'altra parte Valenti 2009; Conte L., *Per una cronologia della ricezione di Klee in Italia*, in della Casa, Comis 2013, pp. 130-143; e Morelli M., «L'annuncio di un destino dell'epoca»: la fortuna italiana di Paul Klee negli anni Venti in Italia, in Dantini 2018, pp. 87-99.

16. de Chirico 1920b, pp. 32-44. In precedenza Savinio aveva evocato «lo spirito del mondo, [che,] io dico, assomiglia in modo strano a quello della femmina, perché entrambi sono educabili» (Savinio 1918, p. 4).

nella seconda metà degli anni Sessanta, come ritmo binario della “totalità”, dualità di vita e morte, armonica coesistenza di contrari, in opere come *Lampada annuale* (1966), *Ping Pong* (1966) o *Zig Zag* (1966 e 1967: ne esistono più versioni)¹⁷. Osserviamo come, nei *Vedenti*, il tratto puntiforme del Braille boettiano inviti a aggiustare e precisare sempre di nuovo la nostra posizione di spettatori, quasi sostassimo davanti a una cortina che impone interregni all’acuità del nostro sguardo; e allo stesso tempo chiede di essere attraversata. Un “pointillismo” paradossale, questo di Boetti, mirato alle «cose ultime» ma al tempo stesso crudo e elementare (non “povero” in un qualsiasi senso politico-sociologico del termine: bensì primordiale), suscitato per via di incisione e non attraverso la giustapposizione di piccole tessere di colore complementare.

Siamo forse in grado di ammetterlo con più facilità adesso, sia pure al termine di una ricognizione fatalmente rapsodica e corsiva. Ben poco differenzia gli *Argonauti* di de Chirico dai «vedenti» di Boetti. “Invito al viaggio” nelle molteplici accezioni del termine; reinterpretazione del Volto Mistico simbolista e metafisico, presentato «a occhi chiusi»; impresa individuale d’artista inneggiante al requisito dell’«iniziazione»: *I vedenti* è tutto questo, né appare irrilevante che la trasposizione in arazzo della tavoletta, eseguita a ricamo da Boetti nel 1972-1973, rinvii a una o più tele di Klee riconducibili al viaggio in Egitto e agli interessi esoterici, tra Bachofen e Klages, ad esse associati (che Boetti, inutile dirlo, non ha necessità di conoscere in dettaglio)¹⁸. Ancora propositi di arte metafisica, tanto in Boetti che in Klee: ultramoderna e archeologica insieme, a tratti persino funeraria; superomistica non meno che crepuscolare, elevata di status. «Gai saber», per citare ancora Nietzsche. *Niente* più artigianato.

Bibliografia

- Alpers S., *Rembrandt's Enterprise*, Chicago|Londra, University of Chicago, 1990.
 Baldacci P. (a cura di), *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*, Firenze, Mandragora, 2010.
 Braque G., *Braque*, Parigi, Maeght, 1994.
 Carrà C., *Il quadrante dello spirito*, in «*Valori plastici*», 1, i, 15.11.1918, pp. 1-2.

17. Cfr. Dantini 2014, pp. 64-86.

18. Cfr. Dantini 2014, pp. 71-74.

- Dantini M., *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale dalle neoavanguardie a oggi*, Milano, Marinotti, 2012.
- Dantini M., *Macchina e stella. Tre studi su arte, storia dell'arte e «clandestinità»: Duchamp, Johns, Boetti, Monza*|Milano, Johan & Levi, 2014.
- Dantini M., *Arte e sfera pubblica*, Roma, Donzelli, 2016.
- Dantini M. (a cura di), *Paul Klee. Alle origini dell'arte*, cat. esp., Milano, MUDEC, 30.10.2018|3.3.2019, Milano, 24Ore Cultura, 2018.
- de Chirico G., *Raffaello Sanzio*, in «*Il Convegno*», i, 3, aprile 1920a, pp. 53-63.
- de Chirico G., *Max Klinger*, in «*Il Convegno*», i, 10, novembre 1920b, pp. 32-44.
- de Chirico G., *Mania del Seicento*, in: «*Valori plastici*», iii, 3, 1921, pp. 60-62.
- della Casa B., Comis G. (a cura di), *Klee-Melotti*, Museo d'Arte di Lugano, 17.3|30.6.2013, Heilderberg, Kehrer, 2013.
- Longhi R., *Scritti giovanili, Opere complete*, i, 1, Firenze, Sansoni, 1980.
- Lonzi C., *Autoritratto*, Milano, et al., 2010 (1969).
- Mocchi N.M., *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911*, Milano, Scalpendi, 2017.
- Nietzsche F., *Ecce homo* (1888), Milano, Adelphi, 1991.
- Paulhan J., *Braque le patron*, Parigi, Gallimard, 1952.
- Roos G., *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti, Monaco Milano Firenze 1909-1911*, Bologna, Bora, 1999.
- Rubin W., Schmied W., Clair J. (a cura di), *Giorgio de Chirico der Metaphysiker*, cat. esp. Haus der Kunst, Monaco, 17.11.1982|30.1.1983|Centre Georges Pompidou, Parigi, 24.2|25.4.1983, Munich, Prestel, 1982.
- Savinio A., *Arte = Idee moderne*, in «*Valori plastici*», 1, i, 15.11.1918, pp. 3-8.
- Savinio A., *Anadioménon. Principi di valutazione dell'Arte contemporanea*, in «*Valori plastici*», 1919, i, 4-5, pp. 6-14.
- Valenti P., *Klee eroberer Italien*, Deiningen, Steinmeier, 2009.
- Warhol A., *Sarò il tuo specchio. Interviste a Andy Warhol*, a cura di A. Cueff, Torino, Hopefulmonster, 2007.



Alighiero Boetti "I Vedenti" (1967)



Recensioni | comunicazioni
interviste

Dati, metodi e altri DNA delle scritture. Intervista a Michele Rak

di Antonello Lamanna e Luca Padalino

La nostra prima domanda riguarda alcuni aspetti di metodo della ricerca storico-culturale. La società mediale ha aperto da tempo all'adozione, da parte delle nuove generazioni di storici della cultura, di una prospettiva ermeneutica originale sulle culture del passato, che fa dei concetti di «testualità allargata» e «transmedialità» il suo principio guida. Il suo lavoro è stato in tal senso pionieristico in Italia, e vorremmo pertanto chiederle una rapida diagnosi dello stato odierno della ricerca e della direzione auspicabile, alla luce delle suddette coordinate, per il futuro dei nostri studi.

Altri dati, altri metodi? La crescente quantità e varietà di dati che riceviamo ogni minuto di ogni giorno, l'accesso rapido ai libri (in digitale), le quantità crescenti dei libri stampati, la sempre più varia tipologia testuale scritta, visiva, sonora, il contatto con studi provenienti da paesi e centri di ricerca con diverse metodologie, categorie e tradizioni artistiche, le sempre più diffuse procedure interdisciplinari hanno incrinato l'interesse per la ricostruzione degli "interni" delle opere d'arte (autenticità, morbi degli autori, duelli verbali e non, amori identificati con il DNA). Ogni giorno i giornali inseriscono nei loro servizi una decina di parole nuove per indicare gli abiti, le armi, i cibi, le tradizioni di comunità quasi del tutto ignote alla ricerca, alla scuola ed erraticamente segnalate dall'informazione mediale. La trasformazione del sistema della comunicazione richiede altri strumenti anche per le storie e le teorie delle arti, a cominciare da utensili cognitivi come *cultura/culture, dinamiche, predittività, scenari, change*. È necessario capire che siamo in un flusso di trasformazioni continue e infrenabili e che sono opportuni altri strumenti per capirle e non finire ai margini della vita sociale. C'è stato un tempo di storici dedicati esclusivamente a testi millessimati, di vestali del culto di uno o altro autore, di studi rinvigoriti dalle scansioni dei centenari, le date fatali per le quali si preparano edizioni, convegni e restauri di scrivanie. Metodi, protocolli e utensili di altre scienze sono sempre più necessari per la ricostruzione dei materiali e degli eventi che concorrono anche nella produzione delle opere d'arte. La società letteraria italiana fa fatica ad essere interdisciplinare ed europea, ritaglia settori per comparare le diversità, rintraccia, come si diceva un tempo, la lista della lavandaia

di Shakespeare; tuttavia, non la posiziona in un orizzonte di senso e, alla fine, non capta e diffonde il fascino delle nuvole che Amleto se ne sta a guardare. Cambiano i metodi e cambiano i materiali delle arti (che sono testi non soltanto in forma di scrittura lineare, né chiusi nel recinto sorvegliato dai letterati) e delle categorie che servono per decifrare, usare o rifiutare il senso delle opere. È utile, visti i tempi, osservare nel loro complesso i processi che interessano gli insiemi testuali che emergono nella corrente del discorso che tiene insieme le società. Di solito si privilegia l'osservazione di alcuni testi (i "capolavori") che vengono incastonati in una delle tradizioni che le comunità mettono insieme per configurare, attraverso alcune opere, la loro storia e identità. Un gran lavoro che serve anche per tenere in equilibrio le istituzioni e temperare i conflitti sociali, ma che tuttavia raggiunge sempre più difficilmente i cittadini in fase di formazione (e di educazione permanente). Il discorso collettivo privilegia ora la comunicazione continua e parcellizzata di testi sempre più brevilinei e visuali (Twitter, spot & company). Nella storia delle culture europee i testi di scrittura lineare sono stati spesso accompagnati e integrati da componenti della scrittura visuale. Questa è stata raramente valutata dagli studi di letteratura nonostante sia sempre stata veicolo di sensi ulteriori. La tradizione italiana è stata configurata anche con testi caratterizzati da un mix di scrittura lineare e visuale. A cominciare dalle illustrazioni di Botticelli della *Commedia*, se si vuole, che gli studi hanno cominciato a ricostruire. Ma l'uso è molto più antico e raramente segnalato.

La Rete ha cambiato molti aspetti della metodologia delle scienze umane in tutti i settori: dall'archeologia alla filologia, dall'analisi del testo alla storia invadendo la stessa scrittura. È meglio rendersene conto, siamo all'inizio di una delle più profonde e rapide trasformazioni culturali della storia. Alcuni studi devono rassegnarsi al cambiamento degli strumenti e dei protocolli necessari per decifrare gli eventi sociali/culturali e le funzioni dei loro testi (a cosa servono le opere visto il lavoro che richiedono?), gli aggregati che chiamiamo tradizioni e le loro interrelazioni, la prospettiva local/global, l'uso di altri veicoli e modi della comunicazione artistica (e letteraria). Insomma: possiamo sempre più difficilmente contare su Gutenberg, che è in pessime condizioni di salute e cerca altri elisir (visivi e digitali) per sopravvivere.

Uno dei motivi ricorrenti del suo lavoro, e certamente dell'ultimo suo volume, *Napoli Civile* (Argo 2021), riguarda il rapporto

esistente tra Evento e Cultura. Si prenda l'esempio della rivolta di Masaniello, evento che copre solo nove giorni, si risolve in un nulla di fatto, ed è tuttavia fonte di una smisurata quantità di commenti scritti e dipinti. Lotman affermava in tal senso che non esiste Storia senza Narrazione della Storia, contribuendo a suo modo alla riflessione tutt'oggi aperta circa il corretto inquadramento da darsi al rapporto tra testo e contesto. Si ritrova in questa prospettiva? Qual è la sua posizione in proposito?

Terremoti, rivolte, epidemie? Credo di aver osservato finora soprattutto testi collettivi e d'ombra - i generi, gli insiemi testuali, le tradizioni, gli immaginari nascosti in diversi tipi di materiali, dai fogli volanti ai percorsi festivi, dalle opere della letteratura a quelle delle altre arti, dagli apparati narrativi-visivi delle chiese alle pratiche dei cantimbanchi. Di solito si tratta di materiali poco visibili e difficilmente ritrovabili nelle biblioteche. Questi terreni poco frequentati consentono di ricostruire il rumore di fondo delle comunità che, di fatto, producono linguaggi e opere con cui tendono a identificare e stabilizzare le svolte dei processi di trasformazione che le interessano continuamente. È la linea degli studi di Lotman, Uspenskij, Camporesi, Ginzburg, Bolzoni e dei precursori, come Vico e Lévi-Strauss. Ogni comunità racconta prevalentemente la storia che vive e, spesso, racconta la storia che non ha vissuto. Mai come in questo momento emergono, anche casualmente, documenti, vetri, papiri, mummie e tecniche di misurazione che consentono di ridisegnare i tempi e i confini degli eventi, gli spostamenti degli esseri viventi, popoli o tigri o fiori che siano. Stiamo riscrivendo daccapo la storia delle culture estinte. Abbiamo sempre più strumenti per osservare le trasformazioni che investono ogni giorno le comunità. Siamo sempre più tentati dalle previsioni sulla storia che verrà e dal lavoro che richiedono. È una strana epoca di progettisti, profeti, visionari, nostalgici e dittatori. Il terremoto, Masaniello, la peste, i soggetti di *Napoli civile*, sono stati la prima occasione europea di scrivere su questi minacciosi eventi da tutti i punti di vista. Teologi, fisici, teatranti, poeti, medici, astronomi e frati hanno preso la penna e hanno scritto testi, più o meno da lontano, mettendo alla prova pressoché tutte le scienze e le credenze che circolavano in Europa. Questi eventi di circa 400 anni fa hanno attivato dibattiti sulle crisi politiche e sociali, sulle rivolte, sulle epidemie e, nelle pieghe di queste, sulle paure collettive, sul potere delle folle, sui segnali dell'incertezza della vita quotidiana, sulle distorsioni impreviste, tragiche e comiche del costume. Queste accensioni improvvise del discorso si ripetono ancora oggi, in mutate vesti, e sono alimentate

da un immediato tamtam planetario con libri, servizi televisivi, fumetti, film, news vere e false. Quegli eventi di Napoli (con i loro testi e immagini) sono attraenti oggetti di studio anche come segnali della Modernità emergente apparentemente analoghi agli eventi di oggi (e di domani, con i loro testi e immagini). Non sono eventi e testi che interessano una sola città o tradizione, riguardano aree sempre più estese e popoli, costumi e città mai sentite. Ora osserviamo e commentiamo eventi di questo tipo quasi soltanto per le vie della Rete, con la distaccata partecipazione e il senso estetico di Lucrezio che guardava dalla riva il mare in tempesta. È il freddo, indecifrabile e inquietante sguardo da remoto della cultura mediale.

Tra i codici moderni che emergono e si consolidano nella Napoli barocca vi è quello della fiaba, cui lei ha dedicato numerosi studi teorici, tra cui ricordiamo almeno *Logica della fiaba* (Mondadori 2005) e *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca* (Mondadori 2008). Qual è, a suo dire, la funzione culturale della fiaba nel processo di consolidamento della moderna identità culturale europea? Perché essa si afferma pienamente proprio nella Napoli del XVII secolo?

Fiabe? Napoli è, nel sec. XVII e insieme a Parigi, una delle due capitali più popolate, più ricche, più attrattive d'Europa per le ricchezze, le acque, gli artisti, i cavalli, gli abiti, gli spettacoli, le feste, il sacro, i commerci con gli altri popoli del Mediterraneo. A Napoli abitano e convivono toscani e genovesi, spagnoli e francesi, turchi e viaggiatori, comunità cristiane e presidi papali, marginali e provinciali. I racconti fiabeschi del *Cunto* potenziano una tonalità del fantastico già diffusa da secoli non soltanto nei paesi europei. Il racconto fiabesco è, come la festa, uno dei generi che emerge sottotraccia ma coinvolge élite e folle. Per allora se ne accorgono in pochi: questo racconto si configura nel corso della ristrutturazione strisciante e della domanda emergente di nuovi generi dell'intrattenimento. La Modernità vuole divertirsi e inventa la moda, il viaggio, i piccoli musei, il teatro e la festa, infine anche il racconto fiabesco. Da là a circa 50 anni il fiabesco entra nei salotti delle dame di Francia e nella politica culturale espansiva di Luigi XIV, che detta le nuove parole d'ordine delle arti per tutto il secolo XVIII, fino alla Rivoluzione. Dopo questa tutto l'aggregato del racconto prende altri nomi e tonalità e altri narratori, ascoltatori e lettori. Nel *Cunto* ci sono le tracce di una fase dinamica di tradizioni che vengono da lontano, anche dalle rotte e dai porti del Mediterraneo e rendono visibili va-

rianti temporanee di aggregati testuali anche remoti. Ma studiamo quest'opera soprattutto perché individua un modello generativo del racconto da intrattenimento. È uno dei prodotti ingegnosi del Modo barocco. Tutti i racconti del *Cunto* sono eguali e diversi: tutte le persone fiabesche escono dalla famiglia, superano le prove che il viaggio gli impone con la visione e lo scontro con l'Altro (che siano orchi, fate o re o fanciulle perigliose), poi tornano, trasformate, in famiglia. E poi diciamo: non è che Basile abbia scelto di scrivere racconti in lingua napoletana per un capriccio da letterato, ha scelto di adattare in forma di racconto la *parte* teatrale del *Napoletano* che circolava sui palcoscenici con caratteri comici distinti, correnti e competitivi dal punto di vista dei piaceri che offriva il teatro e l'intrattenimento. I racconti del *Cunto* sono licitabili e sono stati licitati con i modi e gli inserti propri del teatro da strada e da palco. Il personaggio del *Napoletano* faceva ridere, era "goffo", era più captatore di risate e di scherzi dei personaggi che recitavano in altre lingue locali. Gli storici e teatranti dell'epoca riconoscevano differenze e qualità della recitazione *alla napoletana*, animata con salti, balli, movenze, allusioni, musicchette, beffe spesso all'improvviso. Questo modo teatrale era adatto a un racconto che doveva per prima cosa essere ascoltato, apprezzato e pagato. Spero che nessun lettore abbia ipotizzato che Basile potesse far ridere licitando racconti in *lingua bergamasca*. Il *modo napoletano* era divertente anche a Mantova e altrove. Era uno strumento vincente in aree e circostanze diverse. Il *Cunto* ha ideato un modello narrativo adatto a una licitazione comica e teatrabile, adatta e adattabile all'intrattenimento, aperta a tutte le devianze e varianti. Nessuno dei tecnici della società letteraria si è mai alzato per criticare l'abitino da notte della Bella Addormentata (tranne Perrault, che era uomo à la page). Nessuno proibiva, né proibisce, di leggere questi racconti durante una navigazione solitaria nell'oceano della propria camera da letto o nel chiuso del proprio studiolo, ma certo era, ed è, più divertente recitarli in compagnia. A saperci fare.

Napoli civile tratta anch'esso ampiamente della fiaba: essa cresce e circola all'ombra delle norme formali che regolano i generi letterari consolidati dalla tradizione, alla cui rete, dunque, tende a sfuggire il portato popolare da cui questa proviene. Eppure, un certo grado di modulazione letteraria la fiaba deve attraversare – ed ha attraversato per opera di Giambattista Basile - nel suo passaggio dalla tradizione orale a quella scrit-

ta. Quanto del suo potenziale eversivo e inclassificabile, a suo dire, venne così a mitigarsi?

Cambiamento? In questo libro si lavora su un dettaglio del lavoro di composizione del *Cunto*: la metamorfosi. La trasformazione interessa le persone fiabesche (tutte si trasformano in qualche modo e misura) ed è variamente connessa alla spinta al cambiamento che segnala l'irruzione della Modernità, dove tutti possono cambiare rango, anche se re e principesse, orchi e fate sorvegliano l'ingresso della solida piramide sociale del tardo feudalesimo. I materiali del *Cunto* vengono anche (non *soltanto*) dalle tradizioni di comunità marginali insediate nel Regno di Napoli e altrove – ad esempio: i balli turcheschi e le canzonette da strada - e sono state adattate agli ascoltatori con le forzature immaginose che chiamiamo *fiabesche*. Basile è un cortigiano colto, in grado di manipolare e mixare ai fini dell'intrattenimento materiali di tutti i tipi che consentono di auscultare il sottofondo narrativo e sociale plurimo di molte città, piazze e giardini. Non vengono dalla sognata "viva voce" dei marginali incontrati dai folkloristi di un secolo fa, vengono dai libri (stampati) di proverbi, dai fogli volanti destinati ai mercati e alle fiere, dalle parodie di Petrarca & Company, dall'enfatizzazione ridicolosa dei duelli dei poemi cavallereschi, dai sapienti cloni da Apuleio, dalla storpiatura intenzionale della novellistica degli umanisti e dalla fantasiosa cronaca dei porti. Questa ottica consente di risalire alla biblioteca moderna di Basile, che prevedeva, tra l'altro, le rime in toscano e spagnolo, l'organizzazione di feste e di balli, le lacrime in versi della Madonna, le parole per le canzoni del fratello, la traduzione di un romanzo dell'Antico. Difficilmente i racconti del *Cunto* possono essere fatti risalire a immaginarie passeggiate nei quartieri di Napoli per cogliere storie e figure. Per questo nel caso di questa opera coltissima è improprio l'uso del termine "popolare". Alcuni materiali – frammenti di *canzoni, balli, giochi, profili sociali, giochi, avventure, proverbi, strumenti musicali* – erano d'uso comune e diffusi in varie comunità ed aree, riconosciuti e percepiti come familiari dagli invitati ai conviti e dai frequentatori delle feste, fossero marginali o d'élite, toscane o spagnole, turche o genovesi. Le colonne della rigida società dei ranghi (re e principesse, villani e cortigiani) erano l'architettura portante di tutti gli intrecci del *Cunto*. Il fiabesco faceva impudentemente oscillare quelle colonne in nome del divertimento inserendo corpi mostruosi o stupefacenti, artefatti incredibili e soprattutto abilità impossibili. Una interpolazione creativa, comica e fantasiosa lavorava dettagli di storie sacre, cronache, casi della novellistica, il tutto sullo sfondo della gran

corrente del racconto che circolava nei porti del Mediterraneo, da Venezia a Napoli. Il lettore che non intenda ricordare le citazioni, dirette e indirette, da Petrarca, Virgilio e altri veda almeno i cloni che Basile ha tratto dissolvendo in alcuni racconti frammenti de *L'asino d'oro*. È possibile così decifrare molte allusioni del testo e il tipo di lavoro letterario fatto con il *Cunto*, dove è stato possibile usare materiali diversi sottoponendoli a molte forme di distorsioni cognitive adatte a divertire e intrattenere gli ascoltatori. Questo protocollo di lettura del *Cunto* è decisamente post-proppiano ma una cosa è lavorare su un minimo aggregato di racconti alla ricerca di uno schema formale una cosa è rilevare l'allestimento di un modello generativo di racconto destinato all'intrattenimento e, attraverso questo, anche la funzione di persone, paesaggi, azioni, ranghi, etiche in una comunità attraverso un'opera e l'insieme di testi che ne ha reso la stesura possibile, accettata, usata. Il *Cunto* va studiato su due piani: quello di un'invenzione formale e quello del documento culturale. Quando poi persone e intrecci fiabeschi sono stati trasmessi in altre comunità e altre lingue hanno preso altra forma e acquisito altre funzioni. E' necessaria una prospettiva con cui sia possibile ricostruire il percorso di un insieme di racconti attraverso varie epoche e società, il suo valore formale di modello narrativo e la sua funzione di generatore di sempre nuovi racconti e sensi - etici, estetici, cognitivi.

Un certo grado di autoreferenzialità è da sempre insito nella comunicazione letteraria, e il campo sociale ristretto rappresentato dalla repubblica delle lettere vede nelle diatribe interne, finanche personali, un importante strumento di affermazione della propria autonomia rispetto ad altri gruppi sociali. Nel suo volume lei sostiene che non sia sempre interessante soffermarsi su «scaramucce e litigi tra letterati», eppure, specie in epoca di finzioni come quella barocca, questi possono spesso venir dissimulati dai loro autori o giocare un ruolo essenziale nell'economia comunicativa del testo letterario. Come può lo storico della cultura circoscrivere questi aspetti, se poco utili alla ricerca, o cavarne al contrario materiale fruttuoso per il proprio lavoro?

Clan? Molti anni fa un saggio intitolato *La società letteraria* (Marsilio) è stato variamente ripreso con qualche sospetto perché c'era scritto delle krikke e clan che si orientano verso gli studi letterari infarinandosi di psicoanalisi nel tentativo di ricostruire gli aspetti "privati" (è quello che ora chiamiamo gossip) di poveri autori non più in grado di intervenire

nei dibattiti televisivi perché passati a miglior vita (anche quella delle fosse comuni abitualmente chiamate *antologie*). Forse è più soddisfacente lo studio dei testi nel corso della ricostruzione delle culture, delle tradizioni anche marginali, dei generi, della modellistica, delle parole chiave dell'epoca, degli insiemi testuali, della loro circolazione, mercato e lettori. Si tratta di scenografie utili anche se sempre secondarie, è il destino degli storici, rispetto al piacere di leggere, interpretare e usare un testo con la sua filosofia, i suoi messaggi, le sue proiezioni nella nostra avventura di persone. In fondo per queste ragioni si legge. E si scrive.

Nel suo *Napoli Civile*, trattando della commedia all'improvviso e del teatro in lingua napoletana, lei afferma di come la percezione della mimica e gestualità napoletane venissero considerate dalle autorità in più occasioni finanche inquietanti, e per questo limitate se non vietate in toto. È possibile tradurre questa inquietudine come mera preoccupazione verso il potenziale eversivo e non formalizzabile dell'improvvisazione propria alla Commedia dell'Arte? Esiste un piano di senso ulteriore e più profondo che giustifica una simile reazione?

Il modo napoletano? Non soltanto dalle autorità. I teatranti coevi e di altre regioni sottolineavano come non si trattasse soltanto di lingua. Il "modo napoletano" a teatro era di successo ma difficile da imitare e replicare. Era un mix di salti e gesti, abiti e maschere, musiche e mimica. Per questo era richiesto sulla scena e, nello stesso tempo, sorvegliato. Sul palcoscenico era possibile alludere, con una semplice flessione della voce, un accenno di gesto, un gioco di parole, alle avventure e disavventure sociali, amorose, finanziarie di persone ben note alla platea, che infatti, come toccava fare agli ascoltatori, rideva, applaudiva, apprezzava, pagava e, in qualche caso, protestava. Certamente i capitani Matamoros, gli spacconi vestiti da soldati del viceré, le allusioni alle stragi compiute nell'America del Sud, ai saccheggi indiscriminati e alla schiavitù senza limiti degli indigeni non erano soggetti graditi alla monarchia spagnola, né ai baroni, né agli ecclesiastici ma Napoli era una città inquieta, piena di poteri contrapposti, era meglio far finta di nulla. Il teatro basso, i cloni antitoscani, le parodie antipetrarchiste e antispagnole erano adatte a veicolare messaggi *in cifra*, come si diceva, di una comunità emergente che intendeva usare tutti i mezzi per comunicare la sua differenza, le sue opposizioni, se si vuole la sua identità e libertà.

La sua edizione, tutt'oggi di riferimento, del *Cunto de li Cunti*, apparsa per Garzanti nel 1985, ha mutato la storia ricezionale di quest'opera e del suo autore, discostandosi ampiamente dall'operazione editoriale compiuta a suo tempo da Benedetto Croce. Quali furono, all'epoca, i punti fermi della sua fortunata operazione di rilancio del capolavoro di Basile presso il pubblico contemporaneo? Su che basi è oggi attuabile un'ulteriore operazione divulgativa di questo testo presso il pubblico?

Racconta una vicenda?

Livio Garzanti mi ha telefonato, credo nel 1982 e mi ha detto che voleva pubblicare il *Cunto* nella sua e più lussuosa collana italiana, La Spiga, e voleva che lo facessi io (*soltanto lei può farlo*, mi ricordo, ha detto, aveva letto un pezzo della *Storia di Napoli* in cui si segnalava l'emersione di una tradizione in lingua napoletana). Ho risposto che l'avrei fatto, ma nel contratto doveva essere specificato che cedeva i diritti soltanto per le prime 3 edizioni. Garzanti si è messo a ridere dicendo all'incirca così: *un libro in una lingua di 400 anni fa, nella più costosa collana italiana, sarà un miracolo se riusciamo a venderne la prima edizione*. Il fatto che da quasi 35 anni questo *Cunto* venga ristampato e venduto, è ormai un long-seller, dimostra che Garzanti aveva un ottimo fiuto editoriale, che l'internazionale napoletana era più estesa di quanto pensassimo e che la formula del testo creativo a fronte era una scelta felice. La vicenda si è fatta anche misteriosa quando il primo carico di *Cunti* è partito su un autotreno da Milano verso Napoli e i rapinatori che l'hanno fermato vicino a un noto paese della Campania si sono limitati a prelevare le casse che contenevano il *Cunto*, tralasciando televisori e altri beni di valore. Come ha scritto Gina Lagorio si è trattato della prima rapina di libri, che, evidentemente, qualche comunità percepiva come legata alla sua storia e che decideva di acquisire con mezzi discutibili. Quell'edizione aveva e continua ad avere un vantaggio: per la prima volta il lettore aveva in mano il testo napoletano della prima edizione e, a fronte, un testo italiano che ne rendeva trasparente il lessico e tentava anche qualcuna delle sue spericolate acrobazie barocche. Le note rintracciavano i frammenti che il cortigiano Basile aveva ricavato da libretti da fiera, storie sacre, tirate da cantimbanco, liste di proverbi, canzonette alla moda, persino il titolo (dal *Cuento de los cuentos*, Quevedo). Tutti materiali raffinati e umili da cercare e rintracciare in sofisticate biblioteche, come la Vaticana o la Casanatense. Questo primato editoriale, che dura tuttora, ha aperto finalmente il testo al lettore non specializzato che ne ha colto la struttura, il senso e, soprattutto, le straordinarie possibilità

d'uso di quest'opera. Il *Cunto* è un libro aperto, da leggere a tratti, da rappresentare nel teatro vivente e dei burattini, da raccontare in forma di fumetto e di film, da destinare persino ai bambini con tutte le varianti possibili. Il *Cunto* è, di fatto, utilizzabile come uno scenario da comico dell'arte. Anche se è, di fatto, una sofisticata macchina per ricordare e licitar racconti, una delle ingegnose invenzioni della letteratura barocca, che consente al narratore di variare il racconto con tutte le devianze che desidera, dipende dal suo pubblico. Poi sono arrivati i computer e le persone più insospettabili hanno potuto attingere ai vocabolari in rete e preparare traduzioni e riscritture di tutti i tipi. Tutte lecite, tuttavia il lettore chiede spesso anche qualità alle riscritture che si tentano sull'antico testo, che è un'opera di grande sapienza letteraria e teatrale. Poi, detto tra noi, il racconto fiabesco va dove i lettori e le comunità vogliono. Per questo Cenerentola e la Bella addormentata possono pulire i loro camini con qualsiasi prodotto e addormentarsi con qualsiasi abito vogliono, in qualsiasi lingua e in qualsiasi forma.

G



Michele Rak, *Napoli Civile*, Argo, 2021, pp. 519, ISBN 9788882342463

di Luca Padalino

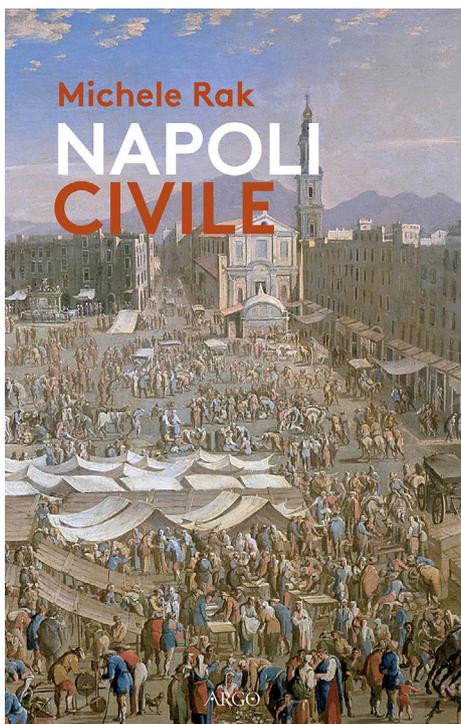
Appare per Argo Editore il nuovo volume di Michele Rak, *Napoli Civile*, composto da dieci capitoli, 75 illustrazioni e un poderoso indice di nomi, persone, fonti, luoghi, figure. L'importante estensione dell'indice, si afferma in nota, permette di cogliere con immediatezza l'insieme di «autori/testi e alcuni frammenti dell'immaginario allora corrente con una mappa dei libri, delle idee, dei luoghi noti o citati e delle icone utilizzate nella comunicazione trasversale tra le comunità della città e del regno» (Rak 2021, p. 483). Operazione senz'altro efficace, dato che «mappa» del fluire trasversale di idee e culture è tutto *Napoli Civile*, come la sua copertina, affidata al dipinto di Micco Spadaro *Piazza del Mercato a Napoli* (1647 ca), restituisce con chiarezza. Nel quadro una gran calca variopinta appare costretta in uno spazio urbano esiguo, affatto in grado di assorbirla né di indicare distinzioni di sorta. A celarvisi è un insieme di relazioni tra istanze di classe, flussi informativi e immaginario collettivo, il cui delineamento è prima ragion d'essere dello studio di Rak. Protagonista una città in tale rapida espansione da costringere attori altrimenti distanti al contatto, finanche alla mescolanza, e, tra tutti, una classe sociale emergente capace di far propri i vantaggi del caso. Attitudine tanto più rilevante se quest'ultimo si presenta in forma di eventi inattesi e catastrofici, quali l'eruzione del Vesuvio del 1631, la rivolta di Masaniello del 1647 o la peste del 1656. «In queste tre circostanze di crisi» si afferma in proposito, «gruppi di opinione e scuole di pensiero elaborano e discutono anche in forma conflittuale alcuni temi assoluti» (Rak 2021, p. 9) – la forza inarrestabile della natura, il potere incontrollabile delle masse, l'ineludibilità della malattia e della morte – al fine di restituirne un'immagine coerente. La metamorfosi dell'apparato sociale e naturale offre opportunità di affermazione per interpreti all'altezza, a cui filosofi naturali, teologi, letterati, cronisti, indovini, astronomi, fisici rispondono con una produzione documentale di eccezionale ampiezza. Il peso dell'evento storico è così desumibile dalla portata della sua rifrazione testuale, commisurato alle sue ricadute sull'immaginario e alla produzione più o meno espansa di documenti. Coerente a questa prospettiva l'autore individua l'attante sociale tra tutti in grado di far proprie le redini di detta compulsione interpretativa. Il

“Popolo civile”, «nuovo aggregato misto ed emergente, composto da burocrati, avvocati, giudici, medici, letterati, che si muove tra l’Amministrazione reale, gruppi baronali, le comunità ecclesiastiche e la Parte di Popolo», assorbe informazioni, testi e codici disparati della Napoli secentesca, facendone al tempo materia utile alla costituzione di una identità flessibile. Ciò permette non solo di imporre la propria lettura al mutamento socioculturale della città, ma anche di sfruttare i vuoti di potere e le intercapedini che ne conseguono, ponendo così con vigore le proprie istanze di classe. *Napoli civile* si gioca sulla presentazione di casi-studio utili a restituire dette dinamiche su di un corpus testuale espanso, in cui discorso letterario, teologico, teatrale, pittorico e performativo concorrono equamente al bricolage identitario messo a punto dalla classe borghese emergente. Vediamone rapidamente alcuni. Da segnalare, in primis, la promozione attiva della letteratura in lingua napoletana, a dispetto degli idiomi toscano e spagnolo, cristallizzati tra i salotti del potere vicereale. La lingua locale e i suoi ideologemi sfuggono alle griglie normative dei generi letterari codificati e conciliano la messa a punto di opere letterarie, trattati e testi teatrali obliqui, dal sottotesto politico, finanche eversivo. È il caso della riscrittura del Libro IV dell’Eneide da parte di Francesco Bernaudo (Rak 2021, cap. V), in cui l’ipotesto virgiliano è reinterpreted in termini erotico-passionali e in chiave parodica, con un occhio di riguardo alla tradizione del teatro popolare partenopeo. L’operazione consegna l’epos classico al pubblico civile attraverso un processo di *Stilmischung*, per dirla con Auerbach, destituendone al tempo il lettore modello tradizionale, elitistico e conservatore. Sulla stessa linea la riscrittura napoletana del topos amoroso-bucolico in Arcadia (Rak 2021, cap. VII), proprio alla commedia all’improvviso *La ghirlanda, egloca in napoletana e toscana lingua di Silvio Fiorillo comico detto il capitano Mattamoros*, in cui il rapporto cacciatore-preda tra pastore e ninfa viene rovesciato, con esiti estetici che Bachtin non avrebbe esitato a definire di *sniženie*, “abbassamento”. Destituendo la materia classica al rango di codice tra i tanti, vulnerabile pertanto alla ri-combinazione, traduzione in lingua napoletana e parodizzazione, la letteratura che ne deriva è sussumibile appieno all’espressione del mutamento storico-sociale, progetto cui concorre attivamente anche la materia popolare-folklorica. Gli ideologemi popolari si rivelano in tutta la loro efficacia espressiva nel modello affabulatorio più amato dal Popolo Civile, quello fiabesco, praticato in diverse modalità dall’opera di Basile, Cortese, Lorenzo Lippi (Rak 2021, cap. III). Si configura, attraverso la commistione di racconto popo-

lare e lingua napoletana, una macchina affabulatrice conforme alle istanze dello spirito borghese, sempre attento al motivo del rapido mutamento di sorte, cambiamento di status e ribaltamento di situazioni iniziali, figurativizzato *in fabula* nei termini di metamorfosi spirituale, sociale e/o corporea. Analoga funzione, ma con esiti testuali diversi, ha l'interpretazione civile della figura del capopopolo Masaniello (Rak 2021, cap. VI). «Una persona», afferma in proposito Rak, «è il soggetto ideale per la comunicazione letteraria e popolare. Teatra l'evento e consente al lettore e all'ascoltatore vari tipi di proiezioni» (Rak 2021, p. 189). E Masaniello è primo attore e maschera riconoscibile di questo teatro: attraverso il suo volto e il suo corpo, consegnato a testi letterari, cronache e stampe, si concreta l'immagine del mutamento sociale esplosivo, della rivolta incontrollabile delle masse, del caos urbano da incanalarsi su più miti consigli. È dunque ancora una volta l'elaborazione formale che permette l'appropriazione e il ri-ordine del disordine del mondo in funzione di uno specifico dettato ideologico. Operazione, questa, non indifferente ad alti gradi di complessità strutturale, in cui è possibile, inoltre, rilevare tensioni transcodificanti. Grado di elaborazione elevatissimo hanno, ad esempio, le manifestazioni religiose ufficiali, come le feste di San Giovanni Battista del 1627 (Rak 2021, cap. I) e le celebrazioni per la nascita del principe spagnolo del 1658 (Rak 2021, cap. X). La portata retorica della festa barocca non si esaurisce qui nel tentativo di coercizione e controllo delle masse da parte dell'élite nobiliare, rivelandosi invero dispositivo semiotico complesso, dove linguaggi, oggetti e codici disparati, già circolanti nella semiosfera cittadina, si incontrano e dialogano tra loro. Il Popolo Civile, spesso organizzatore occulto e promotore di tali feste, è da par suo il solo ceto sociale in grado di ordinare prima, raccontare poi, per tramite di relazioni e cronache, tale complesso dinamismo, piegandolo al tempo alla propria propaganda politica. Nel primo caso, ad esempio, una processione a tappe richiamanti i dodici segni zodiacali diviene occasione per coinvolgere l'inconsapevole Viceré in una serie di allusioni a precisi contenuti eversivi celati tra le maglie simboliche dell'oroscopo, colti beninteso da un pubblico preparato e attento a decodificare questi segnali. Nel secondo, invece, la festa per il delfino di Spagna diviene occasione di stemperamento e riordino socioculturale di un tessuto urbano sconvolto da terremoti, rivolte popolari e peste. Immigrazione dalle campagne a causa del terremoto e scomparsa di quasi tre quarti della popolazione per peste comportarono infatti una redistribuzione improvvisa delle ricchezze e una permeabilità sregolata tra i ceti sociali, i cui

esiti segnici si fanno manifesti per tramite di abiti raffinati, merci lussuose, occasioni di sfoggio che confondono le acque e rischiano di guastare un progetto di autodescrizione di classe portato avanti per quasi un secolo dalla classe borghese emergente, che passa così alla difensiva (Rak 2021, cap. VIII). Ed è questo, ci pare, il primo movente delle fosche visioni di Salvator Rosa, che nelle sue Satire (Rak 2021, cap. X), esprime lo sconcerto del Popolo Civile nei confronti dei nuovi cittadini, della debolezza della vecchia aristocrazia urbana e della volgarità del popolino, in un disegno di sublime vividezza reazionaria. La forma della satira, del dialogo teatrale, dei liberi richiami all'arte e all'eredità classiche, nonché alla cultura popolare, alla fiaba del Cunto, al sapere gnostico ed esoterico sono da Rosa convocate e abilmente intrecciate al fine di esprimere un sistema morale coerente, in cui la parte civile può infine difendere la propria posizione dal borborigmo aristocratico e, soprattutto, dal nascente tumulto del volgo. A seguito di questa rapida e parzialissima disamina, qualche notazione in chiusura. *Napoli civile* è frutto di un impegno di ricerca decennale, condotto tra più università e i cui risultati sono stati già altrove parzialmente pubblicati (vale la pena di ricordare in tal senso almeno *Napoli Gentile*, Il Mulino 1995). Ciò detto, il volume resta una testimonianza importante di un approccio metodologico che fa della testualità allargata il suo primario punto di riferimento. Vi si propone una prospettiva che vede i testi anzitutto quali mediatori di concetti e idee per forme diverse e tra pubblici diversi, pur permeabili tra loro. A tal proposito è da ricordarsi come, e il testo di Rak lo suggerisce in più occasioni, la libera e frenetica circolazione informativa sia sempre ideologicamente connotata, e tollerata, al fine di consolidare parti sociali la cui ambizione è egemonica. Il Popolo civile, nel suo far proprie le tradizioni classiche, i nuovi saperi scientifici, il folklore popolare, favorisce il flusso informativo, battaglia con parti sociali rivali, spunta le loro armi retoriche, acquisita una posizione riconoscibile, muove infine alla limitazione e al controllo della semiosi. Si evidenzia pertanto come la libera circolazione e la pratica di riuso di materiale culturale a finalità simboliche stia al tempo stesso a fondamento di quella di consolidamento e fondazione di sistemi culturali chiusi. Lo storico culturale è chiamato a individuare il livello di analisi più proficuo allo studio dei collegamenti che un sistema può più o meno palesare nel corso del suo sviluppo e a ricostruire le nervature intertestuali lì dove appare ormai solo un insieme di regimi semiotici non più permeabili. Concetti forse non nuovi, certo, ma la cui evidenza euristica si pone ancora oggi con tutti i tratti della ne-

cessità. A dimostrarlo questo *Napoli Civile* riesce, ci pare, egregiamente.



es8.

Battuto e risanato: il Diario di Alfred Dreyfus (Cinque anni all'Isola del Diavolo, Milano, Medusa, 2005, pp. 170, ISBN 9788876980961)

di Fabrizio Scrivano

Ho sempre pensato che ciò che si scrive in prigionia debba essere preso come un caso speciale di concentrazione intellettuale. È abbastanza ovvio che la sola privazione della libertà sia una condizione che può influire sulla scrittura: ti può spingere all'autocensura o al lamento, far emergere il rancore o far agire la paura. Tutte forme di una scrittura falsata, inautentica, forzata e corrotta all'origine. Ebbene, è questo rapporto con il condizionamento del *vero* che mi sembra essere una matrice davvero autentica, diciamo un'autenticità tutta sua, che rende la scrittura dal carcere un caso ben più che semplicemente interessante.

Ma a dirla tutta, ciò che mi fece acquistare il libro, oltre al solito prezzo da bancarella dell'usato, fu il fatto che contenesse un diario: e quindi fu la speranza di acquisire, sempre con il rigore del caso, altro materiale per un libro che andavo scrivendo (*Diario e narrazione*, Roma-Macerata, Quodlibet, 2014), nel quale poi non riflui, benché contenesse una delle più belle motivazioni che mai abbia trovato per interrompere la scrittura diaristica: «Chiudo oggi questo diario, perché non posso prevedere fin dove arriveranno le mie forze, in quale giorno il cervello mi scoppierà sotto il peso di tante torture». Non si scrive l'insania mentale, non si registra e non si tramanda. La stessa dignità che rivendicava Vittorio Alfieri, benché non vecchio e certo non a corto di vita, spiegando la fretta che aveva di scrivere l'autobiografia, cioè di farlo prima di essere rimbambito e quindi inconsapevolmente auto indulgente.

Questo libro, firmato e pubblicato da Dreyfus nel 1901, cioè poco dopo aver ricevuta la grazia a seguito di una revisione processuale che comunque lo aveva ancora condannato a 10 anni di reclusione, gli permetterà di rivendicare e ottenere qualche anno dopo, nel 1906, una piena riabilitazione con la cancellazione della sentenza e fa quindi parte di una tattica di difesa e di cura della propria immagine pubblica. Per questo è inevitabile che il suo concepimento non sia in funzione del rendere accessibile, a sé e agli altri, il ricordo del-

la vita di prigionia, bensì per far accettare la riavuta libertà. Il suo titolo originale in realtà è *Cinq années de ma vie: 1894-1899*, evidentemente modificato dal traduttore, Paolo Fontana, per esaltare un attraente richiamo alla fantasia del lettore (*Cinque anni all'Isola del Diavolo*, Milano, Medusa, 2005). L'edizione originale contiene in appendice alcune lettere, per lo più indirizzate al Presidente della Repubblica, con suppliche per ottenere la revisione del processo¹. Sotto il profilo dell'organizzazione del racconto, *Cinque anni* si presenta come una sfoglia di scritture diverse, compiute in momenti diversi e con una diversa opzione comunicativa.

Al centro campeggia *Il mio diario (da consegnare a mia moglie)*, che è la cronaca del periodo di solitudine ed isolamento completi, subiti nel celebre penitenziario delle isolette a largo di Cayenne, nella Guyana Francese. Il più spietato dei bagni penali, destinato ai nemici della nazione, da cui soltanto il mitico Capitano Carlo Camillo di Rudio era evaso, con scalpore ed esultanza mondiali, nel 1859, proprio lo stesso anno di nascita di Dreyfus².

Il diario è una scrittura privata, se non propriamente intima, ora ripresa da Dreyfus a testimonianza della sofferenza ingiusta e delle violenze crudeli cui dovette resistere. Il diario è di per sé un atto di resistenza alla morte e all'oblio di sé, rivendicazione sul campo di un'umanità che gli si vuole sottrarre a ogni costo. L'indurirsi delle modalità di pena gli renderà impossibile la continuazione della cronaca, che è tutta dedicata alle attività giornaliere, alle minuzie dell'organizzazione "domestica", alle notti insonni per sorvegliare un subconscio che vorrebbe abbandonarsi alla pazzia.

Dentro il diario matura la decisione di sopravvivere ad ogni costo, mentre invece è chiaro che l'ordine, dalla Francia, è quello di farlo morire prima possibile, stroncando così la possibilità della revisio-

1. Consultabile all'indirizzo <https://archive.org/details/cinqannesdema00drey>.

2. Carlo Camillo di Rudio (1832-1910) ebbe una vita avventurosa quante altre mai. Al penitenziario della Cayenne c'era finito per aver attentato, insieme a Orsini, Gomez e Pieri, alla vita di Napoleone III nel 1858, che era ritenuto responsabile della generale sconfitta repubblicana durante le rivolte del 1848. Di Rudio, sedicenne, aveva partecipato sia alle cinque giornate di Milano sia alla difesa della Repubblica romana. Ma un'altra vita lo aspettava dopo la clamorosa fuga: infatti, tornato brevemente in Inghilterra, nel 1860 andò negli USA e si arruolò nell'esercito federale americano come volontario, partecipando ai cinque anni della guerra civile, e successivamente, preso in organico nell'esercito americano, fu assegnato al 7° cavalleria, quello comandato dal colonnello George Armstrong Custer. Così finì per essere presente nel giugno del 1876 alla battaglia di Little Bighorn e fu uno dei pochissimi superstiti del celebre massacro. Prestò ancora quasi vent'anni di servizio, sempre impegnato nel lavoro di ridimensionamento della Nazione Indiana, prima tra Idhao e Canada, contro gli indiani Nimiipu (Nez Percé), e infine in Arizona, ai tempi della resa di Geronimo.

ne del primo processo, palesemente svolto senza alcuna garanzia per l'imputato, richiesta e poi ottenuta dalla difesa.

Ma dentro il recinto esposto al sole e alle piogge sull'île du Diable (un'illustrazione ne ripropone la planimetria nell'edizione originale, vedi figura), a Dreyfus non arrivano informazioni, pochissime lettere della moglie e tutte censurate, così come ciò che scrive egli stesso viene arbitrariamente filtrato o fatto scomparire. Per questo nel diario non c'è che un uomo alle prese con il suo corpo vessato e la sua psiche violentata, totalmente ignaro, per esempio, che a Parigi c'è Emile Zola a difenderlo dal disprezzo dell'opinione pubblica. Mentre quando sta componendo questo volume il fatto che il suo caso fosse stato un grande scandalo e un enorme argomento di scontro politico in tutta Europa gli era ormai ben presente³.

Le altre sfoglie di scrittura che compongono gli 11 capitoli del libro sono insieme: da una parte ciò che rimane o ciò che è presentabile e significativo dello scambio epistolare tra i due coniugi, dall'altra la narrazione di Dreyfus, che mette ordine al tutto.

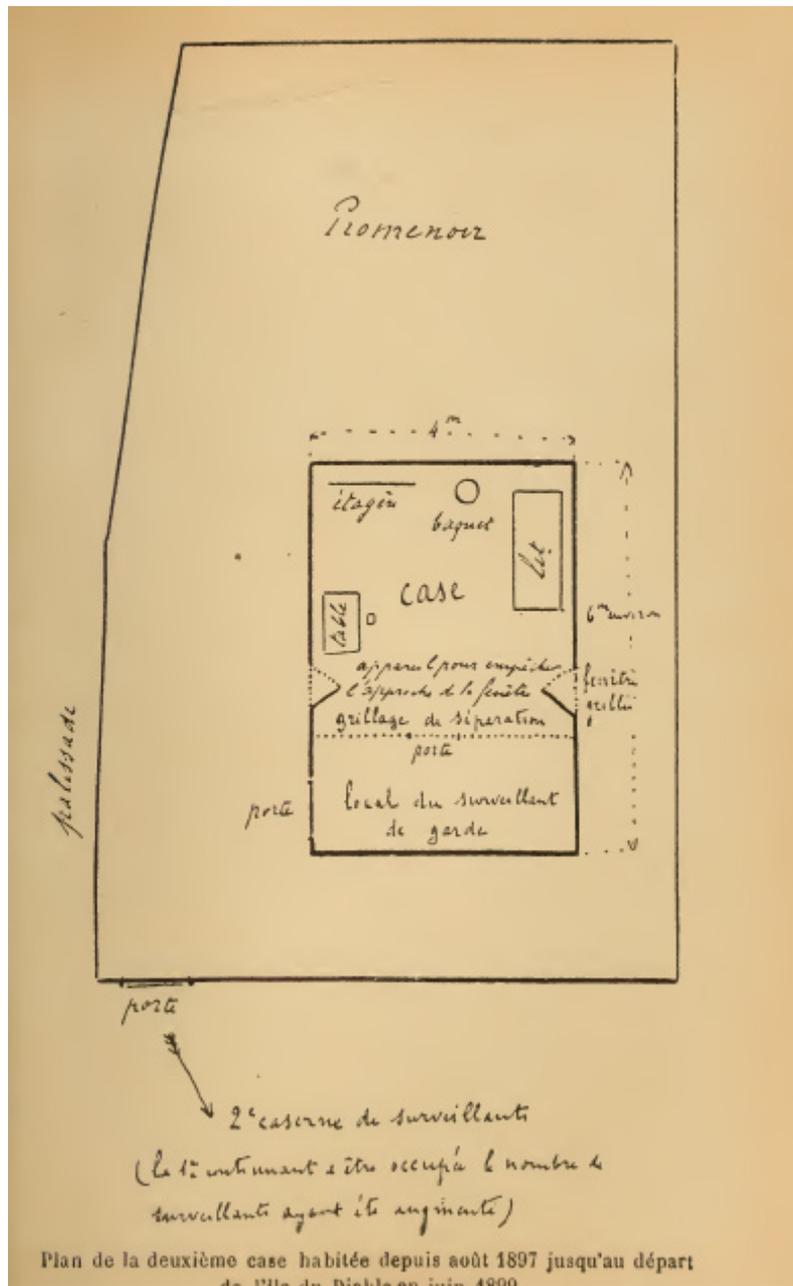
Anche le lettere sono legate alla prigionia: quella dei processi. Certamente meno dura sotto il profilo fisico ma ugualmente terribile per la mente. L'aspetto più crudele è il fatto che Dreyfus debba accettare, cioè convincere se stesso, che quello che gli sta capitando – essere vittima di una macchinazione spietata – possa corrispondere alla realtà: il cervello vorrebbe risvegliarsi improvvisamente e cogliersi in un incubo, e godere per lo scherzo dell'illusione. Invece, per poter reagire e resistere, Dreyfus si rende conto che deve abbandonare ogni recriminazione, ogni compassione di sé, ogni derisione per il proprio destino.

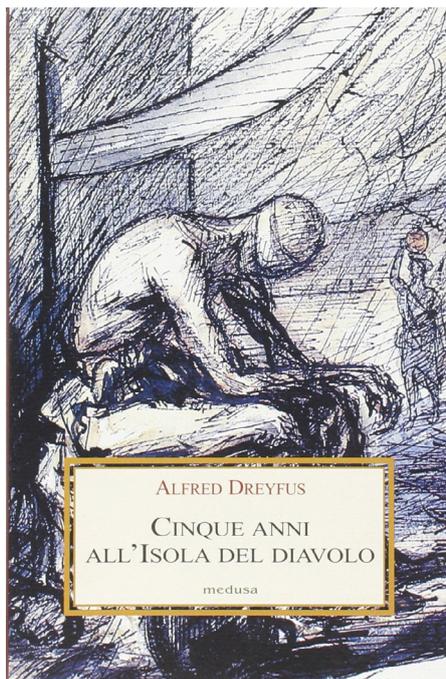
Paolo Fontana, nella nota all'edizione italiana, mette in rilievo che questa capacità di guardare fino in fondo in faccia la realtà non poteva che provenirgli, a detta di Bernard Lazare (che per difenderlo

3. Il capitolo italiano di questo dibattito è stato documentato da Maurizio Raspi attraverso la selezione di alcuni articoli apparsi sulla stampa periodica (*L'Affaire Dreyfus in Italia*, ETS editrice, Pisa, 1991), che bene mette in luce la rapidità con cui il giornalismo si adeguasse alle priorità nell'indirizzare l'opinione e nel dare supporto alle strategie politiche. «L'Avanti!», «Il Corriere della Sera», «La Civiltà Cattolica», «La Tribuna» i giornali; Giuseppe Giocosa, Alfredo Angiolini, Scipio Sighele, gesuiti senza nome e anche Luigi Capuana a scriverne. La questione, che nella sua dimensione strettamente giudiziaria fu un caso esemplare del modo in cui i diritti individuali potessero essere divorati dalle irregolarità processuali, è seguita dai giornali liberali italiani, incrociando tuttavia l'insieme di veti e di accuse strumentali tra posizioni antisemite, anticlericali, antirepubblicane, antimonarchiche, antipopolari, antigovernative, antibelliche, antipacifiste, antimilitari. Questo piccola antologia, fa parte dei 24 titoli di una deliziosa collana, pensata e diretta da Carlo A. Madrignani tra il 1991 e il 1994, ancora visibile nel catalogo ETS, chiamata «Piccola Miscellanea», operazione di recupero di letteratura "minore", con bella copertina.

aveva sostenuto come *l'affaire* altro non fosse che una cospirazione antisemita), dal fatto di essere ebreo, altrimenti si sarebbe arreso al destino. Ma neppure questa rivendicazione di ingiustizia si manifesta mai con chiarezza nella ricostruzione di Dreyfus, anche perché, al di là dell'interesse a evitare una polemica completamente extra-giudiziale, evidentemente una simile lamentazione l'avrebbe fatto rientrare in quel ruolo di vittima che non avrebbe potuto sostenere senza rendersi disponibile al sacrificio.

Le lettere, benché qualche volta contengano notizie dell'andamento processuale, in realtà sono pure motivate a mostrare l'esperienza personale, e privata, del prigioniero e imputato come della sua fedele corrispondente. E più del diario, che si svolge in un tempo senza tempo, forse raccontano l'evolversi dell'atteggiamento e dei pensieri di Dreyfus, come scena teatralizzata che voglia far rivedere lo svolgersi del dramma sofferto. In fondo il libro è un'implicita richiesta di risarcimento, un sentimento che, come aveva spiegato Stepor Marcucci (*Chiedere scusa. La letteratura del risarcimento*, Foligno, Viaindustriae, 2012) appartiene a chi ha rinunciato alla vendetta e al risentimento. Il diario di Dreyfus, e più complessivamente l'insieme delle carte che egli raccolse per riabilitare la sua immagine pubblica dopo una così grande e clamorosa tortura, testimoniano delle varie dimensioni non omogenee degli atti di scrittura e dei diversi piani su cui svolge una funzione di ricucitura delle fratture esistenziali e di tessitura delle relazioni pubbliche.







Q R S
Q R S

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GENTES

